

Harry Lehmann

# Die flüchtige Wahrheit der Kunst

Ästhetik nach Luhmann

Wilhelm Fink Verlag

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Galerie Königsblau, Stuttgart,  
und der Johanna und Fritz Buch-Gedächtnisstiftung, Hamburg

Umschlagabbildung:  
Schallenberg, Feldflasche, 2004  
Öl auf Leinwand, 150 x 155 cm

#### Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation (zugl. Dissertation der Universität  
Potsdam, 2003) in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind  
im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und  
der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner  
Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung  
auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und  
54 URG ausdrücklich gestatten.

© 2006 Wilhelm Fink Verlag, München  
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München  
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 3-7705-4193-6

# Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
<b>ERSTER TEIL: DIE FUNKTION DER KUNST</b>	<b>13</b>
I. Interventionen in die Kunstsoziologie	21
A. Heteronomie des Kunstsystems	22
B. Ausdruck des Kunstwerks	29
Frederick D. Bunsen: Das Kabelkalb	30
C. Das Bezugsproblem der Kunst	50
II. Die Funktion des Kunstsystems	57
A. Das Problem der modernen Gesellschaft	57
B. Lösungsstrategien	63
C. Die gesellschaftliche Funktion der Kunst	81
Ingo Schulze: Simple Storys, Kapitel 3	85
D. Kunstkritik und Kunstphilosophie	99
III. Funktionen im Theorievergleich	106
A. Empirische Plausibilität	109
B. Theoretische Konsistenz	117
C. Universalisierungstest	123
Wandel, Hoefler, Lorch + Hirsch: Dresdener Synagoge	127
<b>ZWEITER TEIL: THEORIE DER HUMANMEDIEN</b>	<b>135</b>
I. Strukturmerkmale	142
1. Orientierung der Kommunikation	142
2. Weltbezug	143
3. Systembildungsfähigkeit	144
4. Programmierbarkeit	147
5. Medienbildung	151
6. Zirkulation	152
7. Verstehen	153
8. Strukturelle Kopplung	156
9. Welterschließung	159
Monica Bonvicini: Hausfrau, Swinging	160
II. Codierung	168
A. Kunst	181
B. Liebe	188
C. Religion	202
Lucas Cranach d. Ä.: Reformationsaltar	207
D. Philosophie	221

III. Normativität	239
10. Technisierung	240
11. Modus	244
A. Zweitcodierungen	246
B. Die postmoderne Neutralisierung der Gegencodierungen	254
György Kurtág: <i>Kafka-Fragmente, Nr. 14</i>	262
C. Eigenwerte	269
D. Die offene Öffentlichkeit	284
 DRITTER TEIL: DIE PHILOSOPHIE DER SYSTEMTHEORIE	 289
I. Sinn	292
A. Sinn als Grundbegriff der Systemtheorie	292
Thomas Vinterberg: <i>Das Fest</i>	300
B. Emphatischer Sinn	308
C. Lebensweltlicher Sinn	314
II. Die Wahrheit der Kunst	330
Durs Grünbein: <i>Nachbilder. Sonette I</i>	346
 Nachwort	 358
 Anmerkungen	 375
Zeichenerklärung	388
Bildnachweis	388
Siglenverzeichnis	389
Literaturverzeichnis	390

## Zweiter Teil: THEORIE DER HUMANMEDIEN

Die gesellschaftliche Funktion der Kunst war das Thema der bisherigen Untersuchung. Gezeigt wurde im voran gegangenen ersten Teil, daß die Systemtheorie erhebliche Schwierigkeiten mit dieser Funktionsbestimmung bekommt, was eine Neubestimmung erforderlich macht (I). Wir entwickelten daraufhin einen Alternativvorschlag, der gegen die drei, kapitelweise vorgebrachten Einwände immun ist (II). Schließlich hatten wir dieses Gegenkonzept mit Luhmanns Funktionsbegriff daraufhin verglichen, ob es empirisch plausibel, theoretisch konsistent und universell gültig ist (III).

Theorievergleiche jedoch haben ihre Grenzen. Wir hatten die Funktionsbestimmungen vor allem im Kontext von Luhmanns Kunsttheorie diskutiert, ohne parallel darauf zu achten, welche Konsequenzen sich daraus für die umfassenderen Theoriekontexte, vor allem für die Gesellschaftstheorie, aber auch für die allgemeine Systemtheorie ergeben. Genau besehen entsteht nämlich das Folgeproblem, daß die neubestimmte Kunstfunktion zumindest in diesen beiden Theoriesegmenten ihre Anschlußfähigkeit verliert. Sie fällt aus dem von der Systemtheorie aufgespannten Erwartungshorizont heraus; sie *könnte* wahr sein, aber man verfügt über keinerlei Kriterien, wie man sich über diese Hypothese noch ein Urteil bilden kann. Die entscheidende Abweichung war, daß diese Funktion als eine spezifische *Beobachtung* der Gesellschaft bestimmt werden muß und sich ihr Bezugsproblem mithin in ein Reflexionsproblem der Gesellschaft verwandelt. Daraufhin hatten wir provisorisch von einem *Reflexionssystem* im Unterschied zu normalen Funktionssystemen gesprochen – eine schwerwiegende Anomalie im Kontext systemtheoretischer Gesellschaftstheorie. Die Gesellschaft müßte anders funktionieren, als sie Luhmann beschreibt, wenn es neben normalen Funktionssystemen auch noch derart reflektierende Systeme gibt.

Im Prinzip gibt es zwei Möglichkeiten, auf eine solche Anomalie zu reagieren: Entweder man nimmt die grundsätzliche Abweichung als Indiz dafür, daß die Kunst überhaupt kein Funktionssystem ausbildet; man bestreitet mithin die Zuständigkeit der Systemtheorie für die Kunst und erklärt die Regelwidrigkeit zum hinreichenden Grund für die Exklusion des gesamten Phänomenbereichs aus der Theorie. Oder man vertritt die These, Kunst sei ein außergewöhnliches Funktionssystem; dann steht man vor der Aufgabe der Inklusion dieser Anomalie in die Theorie. Mit diesem Problem wollen wir uns im nun folgenden zweiten Teil beschäftigen. Es soll der Nachweis erbracht werden, daß der Begriff des Reflexionssystems sich in die Systemtheorie kontrolliert einführen und denken läßt. Könnte eine solche Argumentation erfolgreich ausgearbeitet werden, dann würden rückblickend auch allgemeine Gründe der Systemtheorie für unsere Neubestimmung der Kunstfunktion sprechen.

Wie inkludiert man eine Anomalie der Theorie in die Theorie? Man wird die Ungesetzmäßigkeit in eine Gesetzmäßigkeit, die Anormalität zur Normalität uminterpretieren müssen. Zu zeigen wäre in unserem Fall, daß nicht nur beim Kunstsystem die Funktion in der Reflexion der Gesellschaft liegt, sondern daß es sich hierbei um eine systematische Abweichung handelt, die noch ganz andere soziale Systeme betrifft. Hierbei kommt uns Luhmanns Text entgegen, der an vielen Stellen selbst Aussagen macht, die eine zweite Klasse von Funktionssystemen vermuten lassen.

Allerdings beschränkt sich Luhmann darauf, diese neuralgischen Punkte lediglich zu benennen, ohne ihnen einen theoretischen Stellenwert zuzusprechen; insofern *marginalisiert* seine Textstrategie diese Anomalien. Eine hermeneutische Gegenstrategie bestünde darin, diese Irregularitäten einzusammeln, zu generalisieren und in Form einer neuen Leitdifferenz der Systemtheorie einzuschreiben. Das hieße aber umgekehrt für deren Rezeption: Man bewegt sich an der *Peripherie* dieser Theorie und sucht dort nach passenden Differenzierungen, um so ein begriffliches Instrument für theorieimmanente Kritik zu gewinnen. Auf diese Weise läßt sich eine *kritische Differenz* konstruieren, welche sich kontrolliert in die Basistheorie einführen läßt und dort als Katalysator der Theoriebildung zu arbeiten beginnt. Sie setzt einen Prozeß des Durchreflektierens aller Kategorien in Gang, an dessen Ende es zur Aufhebung von systemtheoretischen Grundsätzen kommen kann, die ansonsten nicht hintergebar sind. Eine kritische Differenz konstruiert mithin einen archimedischen Punkt, von dem aus eine Theorie sich selbst von außen beobachten kann. Mit dieser Denkschleife überschreitet man zugleich die Grenze zwischen der Systemtheorie als einer Wissenschaft zu einer Philosophie der Systemtheorie.

Luhmanns Gesellschaftstheorie hat bei allen an einer *kritischen* Gesellschaftstheorie Interessierten von jeher einen affirmativen Eindruck hinterlassen. Wenn die Probleme der modernen Gesellschaft ihren Ursprung in ihrem Differenzierungsprinzip haben und primär auf die strukturelle Blindheit und Nichtsteuerbarkeit der operativ geschlossenen Funktionssysteme zurückzuführen sind, dann könnte man immer noch der Frage nachgehen, auf welchen *Umwegen* man in problematischen Situationen dennoch intervenieren könnte. Das Konzept der Reflexionssysteme paßt genau in diese Erklärungslücke. Die moderne Gesellschaft bräuchte nicht einfach nur über das Prinzip der funktionalen Differenzierung charakterisiert werden, sondern man dürfte davon ausgehen, daß sich zwei verschiedene Typen von Funktionssystemen ausgebildet haben: Zum einen hätte man es mit normalen Funktionssystemen zu tun, welche infolge ihrer Eigenevolution die Gesamtgesellschaft permanent mit neuen Problemen belasten, zum anderen könnte der Gesellschaft mit jener zweiten Klasse von reflexiven Systemen ein Instrument zuwachsen, mit dem sie auf eben diese selbsterzeugten Probleme zu reagieren vermag. Hier gewinnen Kunst, Religion, Philosophie und selbst Intimität ihre gesellschaftliche Relevanz.

Die entscheidende Idee des nun folgenden Theoriestücks ist, daß die gesuchte kritische Differenz in der Systemtheorie als *Mediendifferenz* konstruiert werden kann.<sup>49</sup> In der Medientheorie gelangt man am deutlichsten an den ›Rand‹ des Luhmannschen Theorieensembles; hier stößt man auf Gegenanzeigen und Beschreibungsextreme, in denen die Theorie in ihren eigenen Formulierungen über sich hinausweist. Analog zu Adornos negativer Dialektik richten wir unser Augenmerk auf das »Nichtidentische« der Luhmannschen Gesellschaftstheorie, und in diesem Sinne hat jede kritische Differenz ihren Ursprung an der Peripherie oder in den »Extremen« ihrer Theorie. Der *Begriff* der kritischen Differenz folgt dem Benjaminschen Diktum: »Vom Extremen geht der Begriff aus«<sup>50</sup> – aufs Wort.

Das folgende Zitat enthält mehrere Hinweise auf einen solchen Grenzfall: »Andere Medien [als Eigentum und Macht /HL] setzen ihren Ehrgeiz darein, *nicht technisierbar* zu sein, und sie verstehen das nicht als Defizit, sondern als ihre besondere Eigenart. Das gilt für Liebe und es gilt für Kunst. Es ist auch kein Zufall, daß in diesen beiden Fällen das Allgemeine im *Besonderen* betont wird – in der Liebe im besonderen Subjekt, in der Kunst im besonderen Objekt. Historisch gesehen verstärkt sich seit dem 18. Jahrhundert dieser Kontrast als Reaktion auf die Entwicklung von *technisierten Medien\**, und eine der Folgen ist, daß *die gegenstrukturell gebildeten Medien\** Liebe und Kunst auf einige Merkmale der anderen Medien verzichten müssen, vor allem auf *gesicherte Systembildungsfähigkeit\**« (GdG, 368). Aber wie soll man das verstehen, daß eine Soziologie die Kunst einerseits als ein Teilsystem der Gesellschaft behandelt und andererseits an ihrer Systembildungsfähigkeit zweifelt? Luhmann selbst läßt es beim Konstatieren derartiger Abweichungen von den normalen Strukturmerkmalen der Kommunikationsmedien bewenden; unsere Strategie wird es sein, systematisch nachzufragen, warum einige Medien nicht »technisiert« sind; was es heißt, daß Medien »gegenstrukturell gebildet« werden; warum manche Medien über eine »gesicherte Systembildungsfähigkeit« verfügen, andere aber nicht, usw. usf. Wie bei Adorno ist auch die hier praktizierte Theorietechnik darauf spezialisiert, die nichtidentischen, die Systematik sprengenden Momente einer Theorie zu registrieren. Im Unterschied zu ihm beläßt sie es aber nicht dabei, anschließend das systematisch ausgeschlossene Andere als begrifflich unbestimmte Chiffre zu markieren. Vielmehr wird darüber hinaus versucht, die auf diese Weise eingesammelten anderen Seiten der Theoriebegriffe wiederum zu *generalisieren*, also ihrerseits auf den Begriff zu bringen, um mit diesem Nichtidentitätskonstrukt weiterreichende Beobachtungen anstellen zu können. Wegen der Anleihen aus beiden Theorietypen könnte man die Philosophie, die sich dieses Verfahrens bedient, einen *Kritischen Konstruktivismus* nennen.

Die These ist, daß sich im Ergebnis einer solchen Verallgemeinerung des Nichtidentischen die Unterscheidung von *Kommunikationsmedien* und *Humanmedien* als kritische Differenz in die Luhmannsche Systemtheorie einzeichnen läßt, und daß die von uns so genannten Reflexionssysteme der Ge-

sellschaft auf der Basis solcher Humanmedien operieren. Die in bezug auf die Kunst gemachte Unterscheidung von Funktionssystemen und Reflexionssystemen findet in dieser Mediendifferenz ihre nachträgliche Begründung. Das heißt allerdings nicht, daß sich die Entgegensetzung der beiden Medientypen mit dem Gegensatz der beiden Systemtypen vollständig zur Deckung bringen läßt. Die Medientheorie ist die historisch umfassendere Theorie, da mit ihrer Hilfe auch vormoderne Kommunikationsverhältnisse beschreibbar werden – d.h. Verhältnisse *vor* der funktionalen Differenzierung der Gesellschaft, als es überhaupt noch keine autonomen Funktionssysteme gab.

Die Einheit der gesuchten Unterscheidung ist in dem allgemeinen Begriff der symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien zu sehen. Diese ermöglichen nicht nur wie das Medium der Sprache das »Verstehen«, sie setzen es vielmehr voraus. Der sprachliche Ja/Nein-Code bringt es mit sich, daß jede verstandene Kommunikation nicht nur angenommen, sondern auch abgelehnt werden kann. Auf dieses Problem spezialisieren sich die symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien, indem sie mit Hilfe generalisierender Symbole die »Annahmehancen« bestimmter Kommunikationen erhöhen; sie steigern die »Motivation«, sich auf Kommunikationen einzulassen, die in der Alltagssprache kaum Aussicht auf Erfolg hätten. Das »Verstehen« wird entproblematisiert, indem Symbole künstliche Sphären des common sense ausdifferenzieren und markieren. Innerhalb der lebensweltlichen Kommunikation zirkulieren stets eine Unmenge von subjektiven Gesichtspunkten, die eine weitreichende Zustimmung unmöglich erscheinen lassen. Symbole exkludieren massiv solche Ablehnungsgründe, indem sie die Welt des Sinnes für die Teilnehmer der Kommunikation perspektivieren: es findet eine »Unterstellung entsprechender Bewußtseinszustände« statt; es kommt zu einer »Selbstfestlegung durch den Gebrauch der entsprechenden Symbole«. Durch eine solche Beschränkung allen kommunizierbaren Sinns entstehen symbolisch generalisierte Kommunikationsmedien, von denen Luhmann sagt: Sie »transformieren auf wunderbare Weise Nein-Wahrscheinlichkeiten in Ja-Wahrscheinlichkeiten« (vgl. GdG, 319ff.).

Jene Art von »voll funktionsfähigen Kommunikationsmedien« (GdG, 344), an denen sich Funktionssysteme wie Wirtschaft, Wissenschaft, Politik und Recht generieren konnten, werden wir – wegen ihrer möglichen Abgrenzung zu Medien mit schwachem oder gar fehlendem »Systembildungspotential« (vgl. GdG, 408), die *nicht* »voll funktionsfähig« zu sein scheinen – weiterhin als *Kommunikationsmedien* bezeichnen. Daß wir als Gegenbegriff zu den Kommunikationsmedien von *Humanmedien* sprechen, hat seinen Grund darin, daß diese Medien in einer ganz besonderen Art und Weise den *Menschen*, sprich sein individualisiertes Bewußtsein aktivieren und in Anspruch nehmen. Begründen, d.h. verankern in der Systemtheorie werden wir die kritische Differenz, indem wir zeigen, wie Luhmann die symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien Liebe, Kunst und »religiöser Glaube« (SS, 222)<sup>51</sup> – hinzu käme noch Philosophie – in systematischer Abweichung von den Medien



Geld, Wahrheit, Recht und Macht beschreibt. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit soll argumentiert werden, daß sich ein besonderes, von Luhmann bereits herausgearbeitetes Strukturmerkmal *eines* Humanmediums auch in allen *anderen* Humanmedien wiederfinden läßt.

Der Verdacht liegt nahe, daß die Art und Weise, wie hier Reflexions- von Funktionssystemen und Human- von Kommunikationsmedien unterschieden werden, einen rhetorischen Zug besitzt. Es wird mit einer solchen Bezeichnung der beiden Seiten verdeckt, daß Reflexionssysteme nach wie vor Funktionssysteme sind, weil sie ihre Funktion in der Reflexion der Gesellschaft haben, und daß Humanmedien immer noch Kommunikationsmedien bleiben, obwohl das Bewußtsein der Kommunikanten nicht wie üblich von den herrschenden Kommunikationsstrukturen gebunden wird, sondern im Prinzip jederzeit an jedem Ort mit allem, was ihm in den Sinn kommt, in die Kommunikation intervenieren kann. Ein derart offenes Verhältnis zwischen psychischen und sozialen Systemen scheint gegen das Selbstverständnis der Systemtheorie zu verstoßen, etwa wenn es heißt: »Die Theorie operativ geschlossener, autopoietischer Systeme, die zu einer vollständigen Trennung von psychischen und sozialen Systemen zwingt ... ist *radikal antihumanistisch\**, wenn unter Humanismus eine Semantik verstanden wird, die alles, auch die Gesellschaft, auf die Einheit und Perfektion des Menschen bezieht« (SA6, 36). Unter *diesen* Humanismusbegriff gestellt ist der von der Systemtheorie vertretene Antihumanismus zwar korrekt – die Gesellschaft ›besteht‹ nicht aus Menschen und eine Gesellschaftstheorie kann dementsprechend nicht anthropologisch fundiert werden –, aber er ist eben nur das Resultat einer theoriepolitischen Absetzbewegung gegenüber der traditionellen Gesellschaftsbeschreibung und tabuisiert nicht die Rede vom ›Menschen‹ oder das Wort der ›Humanität‹ für jeden Kontext und für alle Zeiten. – In einer Reflexion zweiter Ordnung, die Peter Fuchs mit seiner These vom *Menschen als Medium der Gesellschaft* ausgelöst hatte, wurde innerhalb des systemtheoretischen Diskurses schon einmal getestet, ob und wie sich dieser aus der Theoriesprache herausgestrichene Begriff mit anderen Anschlüssen und Vorzeichen wieder einschreiben läßt. Der Gedanke der Humanmedien zielt zwar auf eine andere Antwort, nimmt aber denselben Ausgangspunkt wie jene Diskussion: Es geht ihr ebenfalls »nicht darum zu bestimmen, was der Mensch (und die Menschen) sind, sondern darum, die Theorie mit der Frage zu strapazieren, ob sie etwas mit einem Wort anfangen könnte, das sich überall beinahe wie von selbst versteht.«<sup>52</sup> – Und auch bei Luhmann wird der Mensch nicht einfach aus der Theorie ausgeschlossen, sondern nur neu plaziert: er findet sich nicht mehr als Teil der Gesellschaft, sondern in ihrer Umwelt wieder. Wenn dies einmal klargestellt ist, dann bleibt immer noch die Frage, wie die Menschen mit einer solchen Gesellschaft interagieren. Das Thema wird in *Soziale Systeme* unter der Überschrift »Interpenetration« abgehandelt, wo es heißt: »Dies Kapitel handelt von einer besonderen Umwelt sozialer Systeme: von *Menschen\** und ihren Beziehungen zu sozialen Systemen« (SS, 286). Man könnte sagen, daß wir über das

Konzept der Humanmedien eine ganz besondere, von der Systemtheorie bislang marginalisierte Form von »Interpenetration« bzw. struktureller Kopplung herausarbeiten wollen. Die Theorie autopoietischer Systeme kann nämlich nicht nur die *Trennung*, sondern auch *eine durch die Trennung erst ermöglichte und potenzierte Verbindung* von psychischen und sozialen Operationen beschreiben. – Zudem verbirgt sich hinter dem systemtheoretischen Theorem, daß nicht etwa Bewußtsein kommuniziert, sondern vielmehr Kommunikation und Bewußtsein sich nur wechselseitig als Medien *benutzen*, ein bislang wenig beachtetes gesellschaftskritisches Potential. Man kann den Unterschied zwischen Human- und Kommunikationsmedien nicht zuletzt daran festmachen, ob in diesen Medien das Bewußtsein die Kommunikation oder ob umgekehrt die Kommunikation das an ihr beteiligte Bewußtsein in den Dienst nimmt. Das Beobachtungsinstrument dieser kritischen Differenz kann also zur Thematisierung von »Humanproblemen« verwendet werden, und erst mit dieser entscheidenden Unterscheidung dürfte sich das Versprechen einlösen lassen, das Luhmann in bezug auf die Systemtheorie gibt: »Mehr als durch irgendeine andere Theorie der Gesellschaft rücken ... *Humanprobleme\** in den Mittelpunkt der theoretischen Konzeption« (GdG, 185).

Wenn man diese bereits vorhandenen Anschlußstellen der Systemtheorie zu ihrem Problembegriff des Menschen einmal gedrängt in den Blick nimmt, dann erscheint ihr radikaler Antihumanismus selbst als eine rhetorische Figur, welche eine Reflexion auf die besonderen Chancen und Risiken, die sich für die Subjekte in der modernen Gesellschaft ergeben, von vornherein begrifflich ausblendet. Allein um dies sprachlich wahrnehmbar zu machen, empfiehlt es sich, in der gegebenen Argumentationslage von *Humanmedien* zu sprechen. Die Theorie der Humanmedien beschreibt mithin einen Ort, an dem der Mensch in die antihumanistische Gesellschaftstheorie wieder eintritt. Rhetorik steht also gegen Rhetorik, nur handelt es sich in unserem Fall um eine Rhetorik mit offenem Visier – und diese verwandelt sich, indem sie sich selbst transparent macht, in ein argumentatives Element.

Ausgestattet mit dem methodischen Werkzeug der kritischen Differenz läßt sich der Weg zu einer Theorie der Humanmedien wie folgt beschreiben: Erstens werden wir scheinbar geringfügige Irregularitäten in Luhmanns medientheoretischen Texten aufspüren und zeigen, daß es sich hierbei eigentlich um irreguläre *Strukturmerkmale* von Kommunikationsmedien bzw. Funktionssystemen handelt, die von den entsprechenden Theorien überhaupt nicht als solche wahrgenommen werden. Es geht mithin darum, minimale *Abweichungen der Theorie von sich selbst* reflexiv zu verstärken und sie je nach Lage der Zitate auf die übrigen verwandten Medien, also auf Kunst, Philosophie, Liebe oder Glaube hin zu extrapolieren (I).

Jedes einzelne Strukturmerkmal würde für sich genommen keinen hinreichenden Grund abgeben, um eine zweite Klasse von Medien zu postulieren. Aber wenn sich mehr als ein Dutzend solcher anomalen Merkmale ausmachen lassen, die sich untereinander vernetzen, wechselseitig ergänzen und gegenseitig erläutern, – dann kann dies kein Zufall mehr sein.

tig erläutern, – dann kann dies kein Zufall mehr sein. Die Einheit dieser Divergenzen gewinnt selbst wieder einen systematischen Stellenwert und erlaubt es, die Differenz von Human- und Kommunikationsmedien in die Systemtheorie einzuführen.

Wurde diese Unterscheidung bislang vor allem über eine hermeneutisch-phänomenologische Argumentation plausibilisiert, so wird sie anschließend an einer theoretischen Idee festgemacht. Die These lautet, daß die beiden Medientypen das *Problem der Selbstanwendung* ihres Codes auf je gegensätzliche Weise auflösen, nämlich einmal als Wiedereintritt (re-entry) und das andere Mal als Wiederaustritt (re-exit) des Codes *in* bzw. *aus* sich selbst. Auch hier handelt es sich letztendlich um ein Strukturmerkmal – gewissermaßen um den medienintern immer mitkommunizierten Abschlußgedanken der Medien. Er nimmt in unserer Beweisführung selbst den Status eines letzten Gedankens ein und wird dementsprechend in einem eigenen Kapitel zur Codierung diskutiert (II).

Entscheidend für die Akzeptanz der Theorie der Humanmedien wird sein, ob die ihr so zugeschriebene Form der Codierung plausibel ist oder nicht. Das heißt nicht nur, daß sich die von uns eingeführte Figur des re-exit im Unterschied zu dem aus der Systemtheorie hinlänglich bekannten re-entry verständlich und konsistent absetzen läßt, sondern auch, ob sie unabhängig davon empirischen Halt gewinnt. Wir werden deswegen in je einzelnen Abschnitten vorführen, daß und wie diese für die Humanmedien charakteristische Weise der Selbstplacierung des Codes sich in der Geschichte der Medienevolution in Kunst (A), Liebe (B), Religion (C) und Philosophie (D) herausgebildet hat.

Schließlich müssen wir uns die Frage stellen, welche normativen Implikationen die ausgearbeitete Theorie der Humanmedien enthält (III).

# I. Strukturmerkmale

## 1. Orientierung der Kommunikation

Es lassen sich zwei vollkommen verschiedene Techniken unterscheiden, mit denen die Sphäre kommunizierbaren Sinns symbolisch generalisiert wird, und über diesen Unterschied kann man auch die Unterscheidung der beiden Medientypen einführen. Die Symbole der Kommunikationsmedien signalisieren, daß alles, was kommunizierbar ist, unter die Alternative ihres Codes fallen soll, daß mithin in der Wirtschaft nur solche Kommunikationen als anschlussfähig betrachtet werden, bei denen sich entscheiden läßt, ob sie Zahlungsrelevanz besitzen oder nicht. Gerechtigkeitsfragen, Wahrheitsfindung, religiöse Überzeugungen, ästhetische Wertungen und Liebesbeziehungen werden aus der ökonomischen Kommunikation systematisch ausgeschlossen, es sei denn, man kann ihnen auf der Ebene der Programme einen ökonomischen Wert zuschreiben, so daß zum Beispiel das Sammeln zeitgenössischer Kunst für eine Bank als etwas darstellbar wird, in das es sich aus Prestige Gründen zu investieren lohnt.

Ganz anders verhält es sich in den Humanmedien Liebe, Kunst, Glaube und Philosophie. Auch hier wird die Annahmewahrscheinlichkeit der Kommunikation durch das Ausblenden fast aller sonst möglichen Sinnbezüge erreicht, aber diesmal nicht durch Beschränkung auf einen *spezifisch* ökonomischen, wissenschaftlichen, rechtlichen oder politischen Gesichtspunkt, sondern durch die Konzentration der Aufmerksamkeit auf einen *partikularen* Bezugspol. Es gibt Medien, in denen »das Allgemeine im *Besonderen* betont wird – in der Liebe im besonderen Subjekt, in der Kunst im besonderen Objekt« (GdG, 368). In der Liebe geht es Luhmann zufolge darum, »für eine *eigene* Weltsicht Zustimmung und Unterstützung zu finden« und »persönliche Idiosynkrasien akzeptierbar zu machen« (GdG, 345f.). Das heißt: alles, was für den Geliebten relevant ist, ist für den Liebenden von Bedeutung; das erste Gebot der Liebe lautet, daß es nichts Persönliches gibt, das der intimen Kommunikation einfach entzogen werden darf. Wenn aber absolute Aufmerksamkeit für die Weltsicht des Anderen gefordert ist, dann muß man von vornherein für alle politischen Fragen, ökonomischen Probleme, religiösen Überzeugungen oder ästhetischen Urteile offen sein – wenn sie dieser Person wichtig sind. In bezug auf Liebe sagt Luhmann: »In diesem Fall wird nicht das Spezifische, sondern das Besondere, das Partikulare, mit universeller Relevanz ausgestattet« (GdG, 345). Die Einschränkung möglicher Kommunikationen erfolgt also über die partikulare Weltsicht des Geliebten, denn nur das, was ihn interessiert, muß angesprochen werden, alles andere aber nicht.

In gleicher Weise organisiert auch ein Kunstwerk die Kommunikation: alle Verweisungen in die Welt sind für das Verständnis des Werkes relevant, wenn

sie von seinem internen Formenarrangement aufgerufen werden. Es fällt zudem nicht schwer, in der christlichen Religion und in der Philosophie funktionale Äquivalente für solche partikularen Weltfilter, wie es Kunstwerke und Geliebte sind, auszumachen. Im Christentum dürfte es die Heilige Schrift, in der Philosophie ihre kanonisierten Texte sein. In der Predigt als einer Form der religiösen Kommunikation können ohne weiteres Themen der Gerechtigkeit, der ökonomischen Ausbeutung oder der politischen Auseinandersetzung angesprochen werden, wenn dies eine Auswahl und Auslegung bestimmter Bibelstellen zuläßt. Und ebenso gibt es keinen Weltaspekt, welcher der philosophischen Reflexion vorab entzogen wäre. Die Philosophie kann ihre Theorien an die Naturwissenschaften (Kant), an die Ökonomie (Marx), an die Soziologie (Habermas), an die Religion (Kierkegaard) oder an die Kunst (Nietzsche) anbinden und diese Weltaspekte als Begründungsressourcen verwenden. In bezug auf alle vier Humanmedien ließe sich deshalb Luhmanns Satz verallgemeinern: in ihnen »beruht die Weltrelevanz der Orientierung also nicht auf bestimmten Aspekten, wenn immer sie vorkommen, sondern auf besonderen Subjekten oder Objekten und dann auf allen Merkmalen dieser bevorzugten Gegenstände. Aber das widerspricht der in anderen Bereichen üblichen universalistischen und spezifischen Orientierung« (GdG, 987). Die Unterscheidung von Kommunikations- und Humanmedien kann man also an dem »Unterschied einer spezifisch-universalistischen und einer partikularen Gründung von Geltungsansprüchen« (GdG, 987) festmachen. In diesem ersten Gedankengang läßt sich diese fremde Leitdifferenz, mit Spencer-Brown gesprochen, am Text der Systemtheorie »kondensieren«; im Folgenden wird es darauf ankommen, sie als kritische Differenz in verschiedenen begrifflichen Kontexten zu »konfirmieren«.

## 2. Weltbezug

Der Kontrast zwischen den beiden Medientypen kann vor allem an dem unterschiedlichen *Weltbezug* erläutert werden, den die symbolische Generalisierung ermöglicht. Die von den Medien der Funktionssysteme geführte Kommunikation *schließt sich gegen die Welt ab*, sie beschränkt sich auf einen Sektor der Welt, in dem sie sich entfalten und ausdifferenzieren kann, und transformiert auf diese Weise die Welt in eine *spezifische Umwelt*. Die Kommunikation der Humanmedien bleibt hingegen zu jeder Zeit *weltoffen*; sie transformiert die Welt in eine je *partikulare Welt*. Eine alternative Formulierungsvariante könnte lauten: In beiden Fällen wird der totale Zugang zur Welt universalisiert, aber im ersten Fall wird die Welt in ein *spezifisches*, im zweiten Fall in ein *partikulares Universum* überführt. Luhmann nimmt diese *medientypische Umwelt/Welt-Differenz* einmal beiläufig in Anspruch, wenn er die Codierung der religiösen Kommunikation darüber charakterisiert, daß diese »nicht sy-

stembezogen, sondern weltbezogen entworfen ist, also nicht einfach die Umwelt eines Systems ... einbezieht« (SA4, 24).

Die Unterscheidung von Umwelt/Welt ist zwar ausreichend, um Kommunikations- und Humanmedien terminologisch zu trennen, aber deren Offenheit für die Lebenswelt bedeutet nicht, daß die Welt der Humanmedien deshalb mit der Lebenswelt zusammenfällt. So können zum Beispiel soziale Wahrnehmungsweisen in Kunstwerken sich auskondensieren, aber sie nehmen hier zumeist eine ästhetische, ›asoziale‹, lebensweltfeindliche Gestalt an. Begreift man die Welt des Kunstsystems von seiner gesellschaftlichen Funktion her, also von der provokativen Gegenkommunikation, welche dieses Sozialsystem in die Gesellschaft einspeisen kann, dann bietet es sich an, die Welt der Kunst als *Gegenwelt* zu bezeichnen und solche Gegenwelten als ein Strukturmerkmal aller Humanmedien zu behandeln. Während Funktionssysteme eine systemspezifische Umwelt besitzen und damit die Lebenswelt aus ihrer Kommunikation systematisch ausgrenzen, verfügen Reflexionssysteme über Gegenwelten, welche systemspezifische Ausschnitte der Lebenswelt gezielt eingrenzen. Einmal kommt es zur massiven Exklusion der Lebenswelt aus den Umwelten, das andere mal zur forcierten Inklusion der Lebenswelt in die Gegenwelten der Systeme.<sup>53</sup>

### 3. Systembildungsfähigkeit

Der partikulare Universalismus und die damit verbundene Weltoffenheit der Humanmedien geben einen ersten Hinweis für deren vergleichsweise geringes *Systembildungspotential*. Eine wesentliche Bedingung für Systembildung lautet: »Die Operationen, die das Medium ... ermöglicht, müssen sich für das Eingangbringen und Schließen eines autopoietischen Reproduktionszusammenhangs eignen. Sie müssen rekursive Vor- und Rückgriffe organisieren können, also nicht nur hin und wieder und isoliert vorkommen. Medien müssen, mit anderen Worten, Kommunikationen verketteten können. Dabei müssen sie unabhängig werden von der Selbigkeit der Kommunikationspartner und ihres Gedächtnisses« (GdG, 388f.). Unsere Charakterisierung von Kunst, Liebe, Religion und Philosophie als *Humanmedien* hat ihren Sinn vor allem darin, daß hier die Kommunikationen auf das je individuell bestimmte Bewußtsein und Gedächtnis der beteiligten Partner angewiesen bleiben – weil sie weltoffen sind. Weiter heißt es: »Die Bindung, die in einer Kommunikation erzeugt wird, muß für andere relevant sein, und zwar so, daß erst später entschieden werden muß: wofür. Diesem Erfordernis kann die Kunst nur schwer genügen, und ihr Systembildungspotential bleibt deshalb gering. Geld dagegen genügt dieser Voraussetzung optimal. ... Wahres Wissen und Recht sind in qualitativen Einheiten gegeben, doch auch sie garantieren hohe Verzweigungsfähigkeit und Wiederverwendbarkeit« (GdG, 389). Offensichtlich weisen die Humanmedien nur eine geringe Fähigkeit auf, ihre einmal erreichten Selektionen mit-

einander zu »verzweigen«, zu »verknüpfen«, zu »verketteten« und so wieder-  
verwendbar zu halten, und anscheinend hat dies mit ihrer Weltbezüglichkeit  
zu tun, die nicht auf Umwelten eingeschränkt ist.

Stellen wir die Frage von der anderen Seite: Wie werden die einmal getrof-  
fenen erfolgreichen und vor allem auch die neuesten erfolgsversprechenden Se-  
lektionen in den umweltoffenen, aber weltverschlossenen Kommunikations-  
medien wiederverwendet? Jedes Funktionssystem verfügt über einen Zentral-  
code, eine Leitunterscheidung mit einem Positivwert, der die Anschlußfähig-  
keit der internen Operationen markiert, und einem Negativwert, der für die  
Nichtanschlußfähigkeit solcher Operationen steht. Betrachten wir, was zum  
Beispiel im Wissenschaftssystem die anschlussfähige Seite des Codes für eine  
Bedeutung hat: »Anschlußfähigkeit heißt nicht nur: daß die Kommunikation,  
also die Autopoiesis des Systems weitergeht, denn das kann auch durch Auto-  
poiesis über Unwahrheiten geschehen.<sup>54</sup> Sie besagt zusätzlich: daß von einer  
Feststellung aus sehr viele andere zugänglich sind und daß Reformulierungen  
des Wissens (›Erklärungen‹) bevorzugt werden, die den Bereich des mögli-  
chen Anschlußwissens vergrößern und daraufhin einschränken. In einer etwas  
anderen Terminologie kann man auch von *informationeller Redundanz\** spre-  
chen und damit sagen, daß eine anschlussfähige Information weitere Informa-  
tionen wahrscheinlicher macht, also deren *Überraschungswert verringert\**.  
Man sieht: es geht um *eine Präferenz für Vergleichbarkeit, für Systematik\**  
und für das Erhalten oder Wiedergewinnen dieser Vorteile bei steigender  
Komplexität« (WdG, 201). Im Wissenschaftssystem findet permanent ein Ab-  
gleich statt, ob eine neue wissenschaftliche These wahr oder falsch ist. Die  
Wahrheitskriterien wiederum werden von Programmen definiert, was in die-  
sem Falle Theorien und Methoden sind, die selbst den Status besitzen, wahr zu  
sein. Auf diese Weise entsteht in Kommunikationsmedien ein Kontinuum  
zwischen Allgemeinem und Besonderem; letzteres ist immer über den jeweili-  
gen spezifischen Gesichtspunkt – über Wahrheit, Recht, Macht oder Geld –  
mit ersterem verknüpft. Neue Erkenntnisse müssen mit den alten kompatibel  
sein – oder man muß eine neue übergreifende Theorie entwickeln. Rechtspre-  
chungen dürfen nicht mit vergleichbaren Fällen im eklatanten Widerspruch  
stehen – oder die Politik muß sich zu einer Verfassungsänderung anregen las-  
sen, so daß sich eine neue Praxis der Rechtsprechung begründen kann, die für  
alle kommenden Fälle Verbindlichkeit beansprucht. Die politischen Entschei-  
dungen einer Regierungspartei müssen dem eigenen Parteiprogramm entspre-  
chen – oder es muß früher oder später umgeschrieben werden. Neue Investiti-  
onspläne müssen sich nach den alten Programmen des Wirtschaftssystems  
rechnen – oder sie transformieren das ökonomische Kalkül, wenn sie dennoch  
Erfolg haben. Das Besondere in den Funktionssystemen ist immer ein beson-  
derer Fall eines allgemeinen Systemgesichtspunkts und deshalb immer schon  
mit anderen Fällen verknüpft.

Ganz anders in den Humanmedien, denn hier kann das Besondere auch als  
das Singuläre, Einmalige auftreten, das sich den allgemeinen Programmen

dieser Medien entzieht. Es geht eindeutig nicht darum, daß der »Überraschungswert verringert« wird. Im Medium der modernen Kunst werden vielmehr die anschlussfähigen Informationen im Kunstwerk zur *Steigerung* seines *Überraschungswertes* verwendet; und auch die Philosophie sucht nicht nur den wahren, sondern auch den überraschenden Gedanken. In einer Liebesbeziehung wiederum fordert die ganz individuelle Weltsicht des Geliebten zur Anerkennung heraus, und viele Liebesbeweise, die in der einen Beziehung glücken, werden sich deshalb in einer anderen gerade nicht »weiterverwenden« lassen. Das heißt aber, daß die »Verknüpfbarkeit« und »Wiederverwendbarkeit« solcher erfolgreichen, liebevollen Kommunikationen sich vielfach gerade nicht gewährleisten läßt, daß sie im besten Fall schematisch in die Liebessemantik aufgenommen werden. Genausowenig zirkulieren die segenreichen Predigten im Religionssystem wie der Energieerhaltungssatz im naturwissenschaftlichen Diskurs – als ein stets verfügbares Theorem, auf das man normalerweise jederzeit unbedenklich zurückgreifen kann.

Wo es direkt um das Moment der Systembildungsfähigkeit geht, wird die Alternative am deutlichsten, vor der ein Beobachter der Systemtheorie steht: Entweder er sieht in dieser Mediendifferenz einen Grund, daß Liebe, Kunst, Philosophie und Religion letztendlich überhaupt keine Systeme ausbilden, oder er sucht zuerst nach Evidenzen und dann nach einer Erklärung, wie es dennoch zu einer Art ›schwachen‹ Systembildung kommen kann. In den Medien Kunst, Philosophie und Religion stößt man unmittelbar auf Systembildungseffekte, die es nahelegen, am Systembegriff festzuhalten. Wie anders sollte man auch erläutern, daß es mittlerweile Kunst gibt, die sich darauf spezialisiert, Kunst zu zitieren, oder philosophische Diskurse, die sich über Beiträge zu Beiträgen fortschreiben können? In beiden Fällen bilden sich rekursive Zirkel aus, wie sie für Systembildungen symptomatisch sind. Erheblich mehr Schwierigkeiten scheint hingegen die Vorstellung zu machen, es gäbe in Analogie zum Kunstsystem ein Intimsystem, da gewöhnlich die einzelnen Liebesbeziehungen bzw. die Familien als Intim- oder Familiensysteme angesehen werden. So schreibt Peter Fuchs: »Sie könnten noch immer Zweifel haben und mir entgegenhalten, daß es nicht *ein* Intimsystem gebe im Sinne, wie es die Wirtschaft, die Wissenschaft, die Politik gibt, sondern eben viele. Man könne nicht einmal von einer Segmentierung des einen großen Intimsystems sprechen, denn in unserer Logik sei ja gerade bezeichnend, daß die vielen kleinen Intimsysteme gegeneinander abgeschottet sind. Jedes für sich totalisiere mit seinem Code die Welt, wir hätten eine massenweise Dissemination solcher Totalisierungen. Und nun: drei Milliarden kleine Funktionssysteme? Das ist absurd. Tatsächlich, das ist ein schwieriger Punkt ...«<sup>55</sup> Die Antwort, die Fuchs gibt, lautet dann: »das Intimsystem sei der Kollektivsingular für viele disloziert arbeitende Intimsysteme« bzw. »daß die Familie ... das Funktionssystem der Gesellschaft ist, das die Funktion der Komplettbetreuung der Person übernimmt, ausbaut und stabilisiert«, wobei Fuchs »auch hier vom Kollektivsingular des Funktionssystems der Familie« spricht.<sup>56</sup> Eine Theorie der Hu-



manmedien kann an dieser Stelle einen anderen Vorschlag unterbreiten. Sie wird Liebe, Philosophie, Kunst und Religion als vier anomale Kommunikationsmedien betrachten, an denen sich ein je reflexives Funktionssystem mit gedämpfter Systembildungsfähigkeit ausdifferenziert. Die Kommunikation in diesen Systemen läuft über einen je partikularen Bezugspunkt: ein Kunstwerk, eine Philosophie, einen individuellen Glauben (an Gott) oder eben eine konkrete Liebe (zu einem Mann oder zu einer Frau). Die Medien verfügen damit über Kristallisationskerne der Kommunikation, an denen die systeminterne Kommunikation zu »Kompaktkommunikationen« (KdG, 63) kontrahieren kann.

Diese Charakterisierung dürfte für Liebesbeziehungen noch einleuchtender sein als für Kunstwerke. Der Sachverhalt ist aber verallgemeinerbar: es gibt je zwei Kommunikanten – Liebender/Geliebter, Künstler/Rezipient, Philosoph/Leser, Gott/Glaubender –, welche sich immer konkret an eine Partnerschaft, ein Kunstwerk, ein philosophisches Werk oder eine heilige Schrift binden und so die im jeweiligen Medium möglichen Kommunikationen konkretisieren und partikular einschränken.

Während Kommunikationsmedien ihre Informationen problemlos miteinander vernetzen können und so permanent »informationelle Redundanz« erzeugen, scheint es in Humanmedien letztendlich auf *informationelle Variationen*, auf künstlich erzeugte Abweichungen anzukommen, die zur eigentlichen Information werden, auf die es ankommt. Zeichnen sich Kommunikationsmedien durch eine »Präferenz ... für Systematik« aus, so verfügen sie *deshalb* auch über ein ausgeprägtes »Systembildungspotential«; den modernen Humanmedien hingegen ist eine *Dispräferenz für Systematik* eigen, die zu jener geminderten »Systembildungsfähigkeit« dieses Medientyps führt, von der Luhmann spricht. Die entscheidende Voraussetzung für diese Diskrepanz ist aber, daß in den starken Funktionssystemen die partikularen Kristallisationskerne zur Kompaktkommunikation fehlen.

#### 4. Programmierbarkeit

In bezug auf Kunst stellte Luhmann fest, sie kontrastiere »gegen andere Medien: in den Chancen zur Systembildung« (IKc, 255). Dies ist in erster Linie eine empirische Beobachtung, die sich kaum übersehen und nur schwer bestreiten läßt. Vor allem die Kunstwerke der Moderne versuchen sich *gegeneinander* zu profilieren und können in ihrer Heterogenität keinen übergreifenden Zusammenhang – also kein ›System‹ – ausbilden; die Kunstbeobachtungen sind derart auf das je konkrete Werk bezogen, daß sie sich an den interessantesten Punkten bei anderen Werken gerade nicht wiederverwenden lassen. So wäre Adornos Bemerkung zu verstehen: »ein Kunstwerk ist der Todfeind des anderen« (ÄT, 59)!

Die nähere Erläuterung von Luhmann, daß die schwache Systembildung der Kunst in der geringen Fähigkeit besteht, Operationen miteinander zu verknüpfen, zu verketteten und lange Selektionsketten zu bilden, ist eigentlich nur eine Explikation, was Nichtsystematizität innerhalb einer Theorie operativ geschlossener Systeme heißt. Es fehlt noch jede theoretische Erklärung, wovon die interne Vernetzbarkeit von Kommunikationen abhängen könnte. Der Grund für das schwache Systembildungspotential der Kunst läge darin, daß sie »nicht in gleicher Weise wie einige andere Medien eine *Chance für Anschlußselektionen* bietet. Andere evolutionär höchst erfolgreiche Medien wie Wahrheit, Macht, Geld, aber auch Liebe bieten Chancen für die Bildung langer Selektionsketten über ziemlich heterogene Situationen hinweg. Mit Geld zum Beispiel kann man unabhängig vom Erwerbskontext Bedürfnisse befriedigen, Macht kann benutzt werden, um Entscheidungsprämissen für noch unbekannt Situationen zu fixieren. Kunst scheint aus Gründen, die mit der Bedingung ihres eigenen Erfolgs zusammenhängen, in den Chancen zu kontextabstrakter Verwendung und Kettenbildung zurückzustehen« (IKc, 255).<sup>57</sup> Wodurch werden also die »Chancen für Anschlußselektionen« in den verschiedenen Medien bestimmt? Wieso weichen in den Humanmedien die »Bedingungen ihres eigenen Erfolgs« von denen in Kommunikationsmedien gravierend ab, obwohl doch beide Medientypen als »Erfolgsmedien« (GdG, 202ff.) eingeführt wurden, als Medien, die den Erfolg der Annahme von Kommunikationen in jedem Falle erhöhen sollen?

Die These ist, daß in Humanmedien eine zweigleisige und vor allem auch *gegenläufige Kommunikation* stattfindet, daß die Partikularisierung des Weltbezugs mithin zu einer Bifurkation der Kommunikation führt und daß man diesen Unterschied wiederum auf die Differenz von »*Programmierung*« und »*Selbstprogrammierung*« zurückführen kann.

In Luhmanns Theorie wird diese Unterscheidung operativ nicht wirksam, was aber, in allen Humanmedien, zu vermeidbaren Theorieproblemen führt. So stellt er sich die Frage, »ob Kunstwerke völlig zusammenhanglos zu denken seien, oder ob es eine Programmierung der Programmierung [d.h. eine Programmierung der Selbstprogrammierung /HL] geben müsse« (KdG, 336), und gibt hierauf die Antwort: »Es bietet sich mithin an, den Begriff des Stils funktional zu definieren mit Bezug auf das Problem, wie ein Zusammenhang verschiedener Kunstwerke und damit Kunst als System hergestellt werden kann« (KdG, 338). Andererseits sieht er sich aber genötigt, diese These wieder zurückzunehmen: »Insofern ist der Stil selbst kein Programm, sondern eine Formvorgabe, mit der oder gegen die man arbeiten kann« (KdG, 340). Den Kunststilen wird also der Status eines Programms einmal zu- und einmal abgesprochen. Stile sind Programme, weil man ansonsten nicht erklären kann, wie »Kunst als System« hergestellt wird; Stile sind keine Programme, weil sich die radikal neuen Kunstwerke ganz offensichtlich durch keinen Stil programmieren lassen. Durch die Einführung der *Unterscheidung* zwischen Programmierung und Selbstprogrammierung läßt sich diese Aporie leicht behe-

ben. Wichtig ist, daß sich beide Weisen der Kunstkommunikation, die programmgesteuerte und die selbstprogrammierte, voneinander unterscheiden *können* (aber nicht müssen), und zwar dann, wenn die Selbstprogrammierung der Kunstwerke entschieden von schon vorhandenen Programmen des Kunstsystems abweicht.

Das Auseinandertreten von Programm und Selbstprogrammierung besitzt zuerst einmal einen historischen, mediengeschichtlichen Aspekt. So wird eine Komposition im tonalen System es hauptsächlich nur zu *Variationen* dieser Programmvorschrift bringen; die Kompositionsschritte in einem freien atonalen Musikstück finden hingegen kaum noch Halt an einer solchen unabhängig vom Werk kommunizierbaren Vorschrift und müssen sich diesen selbst organisieren. Es ist ein Charakteristikum der modernen Kunst, daß die Kluft zwischen Selbstprogrammierung und Programmen immer größer wurde, bis hin zu dem Punkt, an dem die Avantgarde versuchte, über ihre werkimmanent erzeugten Programme alle übrigen im Kunstsystem zirkulierenden Programme zu negieren. Man inszenierte derart die Negation von Kunst in der Kunst. Selbst die Postmoderne, welche diesen radikalen Ausverkauf der traditionellen Formfindungsprogramme schließlich stoppte, macht nur noch einen nichtprogrammierten – ironischen und spielerischen – Gebrauch von diesen.

Es gibt also nach wie vor Programme im Kunstsystem; Luhmann spricht in diesem Zusammenhang einmal von »Kunstdogmatik« (IKc, 251). Man könnte unter diesem Stichwort alle in einer Kunstszene aktualisierbaren Kriterien zusammenfassen, auf die man zur Beurteilung neuer Werke problemlos zurückgreifen kann. In der modernen Kunst sind solche Programme aber kein hinreichender Grund für die Selektion von Kunstwerken. »Anders als in der Evolution anderer, *stark programmierter Funktionssysteme*\* wird man im Fall des Kunstsystems nicht davon ausgehen können, daß Selektionskriterien (wie zum Beispiel Profit oder methodologische Korrektheit oder Gleichheit/Ungleichheit in bezug auf bisherige Rechtspraxis) vorgegeben sind. Wenn *Kunstwerke ihre eigenen Programme*\* sind, dann überzeugen sie erst nach ihrer Fertigstellung« (KdG, 370). Nur Kunstwerke, die mit ihrer Selbstprogrammierung die Programme des Systems in einem gezielten Regelverstoß auch unterminieren, sind heute noch von Interesse. Das bloß programmierte Kunstwerk wird als Kitsch wahrgenommen; zur gelungenen Kunst wird ein Werk erst, wenn seine Selbstprogrammierung das ästhetische Programm, das es in Anspruch nimmt, zugleich negiert. Die Selbstprogrammierung der Kunstwerke ist aber nicht nur das ›Wesen‹ der Kunst, wie es bei Luhmann einmal treffend heißt (vgl. KdG, 332), sondern ebenso machen die Selbstprogrammierungen der Liebesbeziehungen, der philosophischen Theorien und der religiösen Predigten das ›Wesen‹ der modernen Liebe, Philosophie und Religion aus.

Daß Kunst als ein schwach programmiertes System zu betrachten ist und nicht zu den »stark programmierten Funktionssystemen« (s.o.) gehört, fände seine Erklärung darin, daß der Mechanismus der Selbstprogrammierung die systematische Programmmentfaltung in der modernen Kunst permanent zersetzt.

Deswegen stellt sich Luhmann auch die Frage: »Aber ist denn Selbstprogrammierung überhaupt noch Programmierung, wenn dieser Begriff doch normalerweise das Konditionieren von etwas anderem meint?« (KdG, 332). Man könnte aber immer noch in der Form einer Paradoxie formulieren: Das Programm der Humanmedien ist die Selbstsubversion ihrer Programme, und diese Paradoxie läßt sich wiederum ohne weiteres begrifflich entfalten. Wichtig ist hierbei, daß die Selbstprogrammierung an den partikularen Weltbezug der Humanmedien gebunden ist und nur in diesem Medientyp eine von den Programmen des Mediums eigenständige Funktion gewinnt. Zwar könnte man auch sagen, daß neue Theorien ihre Wahrheiten gegen die alten Programme der Wissenschaft programmieren, daß Präzedenzfälle aus sich selbst heraus neues Recht gegen eine alte Rechtsprechung setzen oder daß ein Unternehmen mit einem neuen Produkt neue Standards des Wirtschaftens entwickelt, aber solche Innovationen besitzen in den Funktionssystemen keinen Eigenwert. Man muß in den Naturwissenschaften vor allem normal science betreiben und wird nach wie vor mit gegebenen Theorien und Methoden zu neuen Erkenntnissen kommen; die gewöhnlichen juristischen Urteile büßen wegen ihrer Normalität ihren Wert nicht ein, und das Geld, das man mit neuen Investitionsprogrammen, wie etwa in der New Economy verdient, ist nicht besser als der Profit, den man auf althergebrachte Weise erzielt. In Kommunikationsmedien käme es (metaphorisch gesprochen) nur zu einer augenblicklichen Diskrepanz zwischen Selbstprogrammierung und Programmierung, die von den Systemen schnellstmöglich wieder bereinigt wird; für die *modernen* Humanmedien hingegen ist dieser Widerstreit für das Gelingen der je besonderen künstlerischen oder philosophischen Werke und der je einmaligen Beziehung eines Menschen zu seinem Partner oder zu seinem Gott konstitutiv. Die zu erwartende, normale Kunst wird nicht in demselben Maß als ›gut‹ bewertet wie die normale Rechtsprechung oder der normale Wissenschaftsbetrieb, sondern sie gilt im besten Fall als ›gut gemacht, aber uninteressant‹, im schlechtesten Fall jedoch ist sie Plagiat, Kunsthandwerk, Kitsch. Im Vergleich könnte man dann auch von Gefühlskitsch in Intimbeziehungen und von Gedankenkitsch in der Philosophie sprechen, und zwar wenn Liebe ausschließlich in den Klischees der massenmedial verbreiteten Liebessemantik kommuniziert wird bzw. wenn die Eigenlogik eines philosophischen Textes es nirgends vermag, der Logik seines Diskurses zu entkommen, zu dem er ein Beitrag ist. Wo in Humanmedien derart die Selbstprogrammierung in vorgegebenen Programmen untergeht, kommt es zu deren *Inflationierung*: Man bemerkt ganz schnell, daß die Liebesbeweise, Gedankenkonstrukte und Predigten nicht halten, was sie versprechen – daß sie die eigene Weltsicht nur scheinbar bestätigen, keine neue Einsicht eröffnen und keinen Segen spenden. Und in bezug auf die Kunst sagt Luhmann: »Inflationen in der Kunst entstehen vor allem dann, wenn auf die ›Schwierigkeit‹ der Herstellung von Kunstwerken und die darin liegende Knappheit verzichtet, wenn also Kunst von Können abstrahiert wird« (GdG, 385). Man könnte auch sagen: wenn das »Können« fehlt, um die

»Schwierigkeiten« einer künstlerischen Selbstprogrammierung zu bewältigen; und dasselbe gilt für die ›Kunst‹ der Liebe, des Philosophierens oder die ›Kunst‹, eine Predigt zu halten.

## 5. Medienbildung

Wenn die in den Humanmedien gebildeten Formenkomplexionen nur dann positiv bewertet werden, wenn ihre Selbstprogrammierung eine bestimmte Negation der entsprechenden Medienprogramme erkennen läßt, dann kann man hieraus auch eine Erläuterung für die seltsame und durch keinen systemtheoretischen Satz gedeckte Formulierung ableiten, daß Liebe und Kunst »gegenstrukturell gebildete Medien« (GdG, 368) seien. Inwiefern, müßte die Gegenfrage lauten, wären Kommunikationsmedien eigentlich *strukturell gebildete Medien*? Wird zum Beispiel eine physikalische Theorie für falsch erklärt, weil sie die Nichtgeltung, sagen wir, des Energieerhaltungssatzes impliziert, obwohl das Programm der Physik genau diesen Fall ausschließt, dann kann diese Theorie definitiv kein neues Strukturmoment im Wissenschaftssystem werden. Die Strukturen der falschen Theorie lassen sich nicht mit denen, die im Wissensbereich der Physik bereits gelten, verknüpfen. Man müßte zumindest zeigen, wo die Grenzen des Geltungsbereichs vom bisher für wahr gehaltenen Energieerhaltungssatz liegen, also zum Beispiel im Bereich hoher Energien, wo sich Masse in Energie umwandeln läßt. Die Wahrheit der Vorgängertheorie kann mit der neuen nicht einfach verabschiedet, sprich aus dem Gedächtnis des Wissenschaftssystems gelöscht werden, sondern muß in der Nachfolgetheorie erinnert oder aufgehoben werden. Weil das Wissenschaftssystem dieser Präferenz für Strukturbildung folgt, bildet es in seinen jeweiligen Disziplinen ein Wissenskontinuum aus. Dem widerspricht offenkundig die weithin akzeptierte »Inkommensurabilitätsthese« von Thomas S. Kuhn, derzufolge Theorien, die sich im Verlauf wissenschaftlicher Revolutionen ablösen, unvergleichbar wären. Aber es gibt überzeugende Analysen, die zu dem Schluß kommen: »Dies ist falsch.«<sup>58</sup> Es läßt sich zeigen, daß selbst nach einem Paradigmenwechsel die neue Theorie nicht nur Probleme löst, welche die alte nicht lösen konnte, sondern daß darüber hinaus die neue Theorie überall dort erfolgreich ist, wo auch die alte erfolgreich war. Man kann also durchaus die Behauptung aufrechterhalten, daß die klassische Mechanik auf die Relativitätstheorie reduzierbar ist und insofern mit ihr kommensurabel bleibt – wenn man einen präzisen Begriff der Theoriereduktion entwickelt.<sup>59</sup> Auch die neu erlassenen Gesetze oder entsprechende Präzedenzfälle im Rechtssystem müssen kommensurabel zum Gesetzeswerk und den entsprechenden Verfahren des Rechtssystems bleiben. Es kann gegen ein ungerecht scheinendes Urteil oder gegen eine Gesetzesänderung so lange Einspruch erhoben werden, bis das Bundesverfassungsgericht in letzter Instanz klärt, ob das Gesetz oder Urteil rechtmäßig, sprich verfassungskonform ist oder nicht. Allein schon die Partei-

en in der Opposition werden automatisch Widerspruch einlegen, wenn Inkohärenzen sichtbar werden, um der Regierung Inkompetenz in der Gesetzgebung und dementsprechend Regierungsunfähigkeit nachzuweisen; aber auch der Unterlegene in einem Rechtsstreit besitzt ein Motiv zum Klagen, wenn er in der nächsthöheren Instanz genügend Aussicht auf Erfolg hat. Mit diesem *Recht auf Widerspruch* ist in das Rechtssystem ein Kompatibilitätsfilter eingebaut, der erst einmal nur *die* neuen Urteile und Gesetze in die Kommunikationsstruktur der Rechtsprechung aufnimmt, die mit vielen Anschlußmöglichkeiten zum bestehenden Recht ausgestattet sind.

Die wahren Theorien, die rechtmäßigen juristischen Urteile und Gesetze, aber auch die profitablen Unternehmensentscheidungen vernetzen sich mithin jeweils untereinander und gehen in die Erwartungsstrukturen ein, mit denen die Funktionssysteme in Zukunft operieren werden. Die Kommunikationsmedien bilden deshalb sogenannte »strukturdeterminierte Systeme« aus. Wenn hingegen die hochindividualisierten Mikrostrukturen, die ein gelungenes Kunstwerk oder eine glückliche Liebesbeziehung im Prozeß ihrer Selbstprogrammierung entfalten, in die je vorhandenen Kommunikationsstrukturen des Familien- oder Kunstsystems eindringen (wenn also zum Beispiel ein neuer Kunststil Kunstgeschichte macht), dann destruieren sie zugleich diese Makrostrukturen und werden gerade nicht von ihnen determiniert. Humanmedien bilden sich gegen ihre eigenen Struktur aus und sind insofern: *gegenstrukturell gebildete Medien*.

## 6. Zirkulation

Im Gegensatz dazu generieren sich Kommunikationsmedien immer *mit ihrer Struktur* und verfügen auch deshalb – so lautet jetzt die abgekürzte Begründung – über die bessere »Systembildungsfähigkeit«. Man kann Medien also prinzipiell danach unterscheiden, in welcher Art und Weise ihre neuen innovativen Formen (ihre festen Kopplungen) auf die Struktur des Mediums (seine losen Kopplungen) zurückwirken, in dem sie generiert wurden; und dies wiederum hat etwas damit zu tun, daß Kunstwerke und Industrieprodukte, Liebesbeweise und Rechtsfälle, philosophische Traktate und wissenschaftliche Theorien sich je unterschiedlich *weiterverwenden* lassen, wenn sie in den Strukturhaushalt ihrer Systeme eingebaut wurden. Zu diesem Punkt schreibt Luhmann: »Die Weiterverwendung einer einmal erreichten Selektion hat man auch als *Zirkulation\** des Mediums bezeichnet. ... Obwohl jede Kopplung des medialen Substrats zu Formen das Medium selbst wieder freigibt für neue Formen, muß in autopoietischen Systemen mehr als nur ein bloßes *Pulsieren\** erreichbar sein; und gerade die symbolisch generalisierten Medien sind darauf angelegt, daß man mit den erreichten Festlegungen etwas anfangen kann« (GdG, 390). Von einer solchen »Zirkulation« kann eigentlich nur in Kommunikationsmedien die Rede sein; die in den Humanmedien positiv selektierten

Formen erlauben heutzutage nur eine gebrochene Wiederverwendung, was Luhmann insbesondere mit Blick auf die Kunst auch erkannte: »Das Kunstwerk selbst ist und bleibt in seiner Identität Bezugspunkt für die Bildung von Interaktionsketten, es ›fließt‹ nicht wie Information, Drohpotential oder Geld von Situation zu Situation« (IKc, 255). Wenn es richtig ist, daß es in allen Humanmedien auf die einmalige, authentische Formenkombination in bezug auf einen besonderen »Bezugspunkt« ankommt, auf die je überzeugende Kontraktion des Mediums zur authentischen Form – eines Werkes, einer Theorie, eines persönlichen Glaubens, einer Liebe –, dann könnte man Humanmedien durchaus als *pulsierende* Medien charakterisieren und so von den *zirkulierenden* Kommunikationsmedien unterscheiden.

## 7. Verstehen

Ist die These richtig, daß die Formenbildung in Humanmedien erst im Widerstreit von Programmierung und Gegenprogrammierung gelingt und sich deshalb eine ganze Klasse von nur schwach programmierbaren, gegenstrukturell gebildeten, pulsierenden Medien mit geringem Systembildungspotential von den Kommunikationsmedien abgrenzen läßt, dann muß dies unmittelbare Auswirkungen auf die Art der internen Informationsverarbeitung dieser Medien haben. Das dürfte auch die Form ihres Codes tangieren, der die Verarbeitung aller anfallenden Informationen organisiert. In der Medienevolution kam es nach Luhmann zu einer schrittweisen Trennung von Codierung und Programmierung, bis schließlich nur noch systeminterne Programme bestimmen, unter welchen Bedingungen eine Kommunikation anschußfähig ist oder nicht, d.h. wann ihr der Positiv- bzw. der Negativwert des Codes zuzuweisen ist. Was passiert aber, wenn nicht nur auf die Programme der Medien, sondern zudem noch auf die konträr laufende Selbstprogrammierung ihrer Partikularformen zu achten ist? Wie kommt ein Beobachter, der ein solches Medium benutzt, dann noch zu einer Entscheidung? Oder konkret nachgefragt: wieso war Schulzes Simple Story über Danny eine gelungene Geschichte? Das künstlerisch entscheidende Moment dieser Erzählung war der Blick ins Krokodilsauge, und es dürfte sofort einleuchten, daß es kein Programm im Literatursystem geben kann, daß einem sagt, ob dies ein gelungener oder ein mißlungener Einfall ist. Es handelt sich aber ebensowenig um ein bloßes Bagatellevorgangnis, das wie vieles andere nebenher miterzählt wird, sondern dieses phantastische Auge gewinnt einen ganz eigenen künstlerischen Realitätsgehalt, wenn es wiederholt in drei ganz unterschiedlichen Kontexten auftaucht – im Einstellungsgespräch, in der Redaktionsbesprechung und während des Interviews. Ein typischer Fall von Selbstprogrammierung: das Erzählwerk erzeugt mit seinen eigenen Mitteln interne Redundanz und läßt derart dieses epische Element mit einer rätselhaften Bedeutung auf – die verstanden werden will,

sich dem unmittelbaren Verständnis entzieht und so zur Interpretation herausfordert.

Auch in Kommunikationsmedien kann es zu solchen Verständnisblockaden kommen, wenn es etwa eine neue Theorie oder eine ungewöhnliche Justizentscheidung zu beurteilen gilt, wenn zum Beispiel eine New Economy entsteht oder gar linke Politiker anfangen, rechte Positionen einzunehmen. Das Verständnis wird aber auch in diesem Fall notwendig *nach innen*, also zurück ins Medium gelenkt: es wird auf den Entwurf einer neuen komplexeren Theorie, auf eine Entscheidung des Bundesverfassungsgerichts, auf die Restrukturierung von Wirtschaftsunternehmen (etwa ihre Anpassung an die Erfordernisse der digitalen Revolution) oder eben auf eine Parteireform gerichtet. In der Kunst hingegen ist es möglich, daß sich das Verstehen an diesen Punkten der Welt öffnet – zum Beispiel den verwandelten Beobachtungsverhältnissen nach einer gesellschaftsstrukturellen Wende.

Man kann hier eine alte Unterscheidung aufgreifen und reformulieren, nämlich daß unbestimmte Formvorschläge in Kommunikationsmedien letztendlich immer eine *Erklärung* fordern, die sich auf bereits vorhandene oder reformierte Programme zurückbeziehen muß, während dessen in Humanmedien ein *Verstehen*, oder besser: ein Verstehen im emphatischen Sinne gefragt ist, weil die medieninternen Programme an solchen Stellen überhaupt nicht informativ sein können. Auf jeden Fall will man sein Denken, Fühlen und Handeln von seinem Partner nicht *erklärt* bekommen, sondern man möchte von ihm *verstanden* werden. Wo die Erklärung des Anderen beginnt, hat die Liebe ein Ende; und auch Kunstwerke und philosophische Texte dürften sensibel darauf reagieren, ob man ihnen mit einer fertigen Erklärung oder mit dem nötigen Verständnis gegenübertritt. Man kann diesen Unterschied zwischen Erklären und Verstehen medientheoretisch – verstehen: Der Negativwert der Codes spielt in den beiden Medientypen eine vollkommen verschiedene Rolle: während er in den Kommunikationsmedien eindeutig Nichtanschlußfähigkeit der Kommunikation signalisiert, wirkt er in der Kunst wie ein Signal für den Beobachter, *Anschlußfähigkeit selber herzustellen*. Das Kunstwerk greift auf ganz bestimmte Fremdreferenzen der Welt aus und vermag so nach innerästhetischen Kriterien außerästhetische Bezüge zu selektieren. Hierbei kann der Effekt entstehen, daß die Rätselpunkte im Werk plötzlich Sinn machen, die nach den internen Kunstprogrammen nicht weiter anschlußfähig wären und dementsprechend nach dem von Luhmann vorgeschlagenen Code passend/nichtpassend negativ bewertet, also als *nichtpassend* aussortiert werden müßten. Das Werk drängt aber zur Auslegung und filtert so Konstellationen von Fremdreferenzen aus der Lebenswelt heraus, die dem Beobachter interessant, aufregend, erstaunlich oder spannend erscheinen – mit dem Versprechen, daß die nichtpassende Formkombination paßt, die unstimmgige Stelle stimmig wird und das mißlungen scheinende Werk gelingt. An solchen Ambivalenzpunkten der Werke, die zumindest seit der Avantgarde vorsätzlich so konstruiert werden, daß kein ästhetisches Programm hinreicht, ein Urteil über ihr Ge-



lungensein zu formulieren, an solchen Stellen selbsterzeugter Unbestimmtheit geht vom Code der Kunst offenbar die Forderung aus, *dennoch* zu verstehen und zu einem ästhetischen Urteil zu kommen.

Daß es nicht nur in der Kunst, sondern auch in anderen Humanmedien auf ein derart provoziertes Verstehen ankommt, läßt sich auch an Luhmanns Beschreibungen des Mediums Liebe ablesen. So heißt es: »Man könnte nach all dem vermuten, daß die Codierung der Intimität sich in Richtung auf ein Programm des Verstehens entwickeln wird« (LaP, 212). Parallel zur Evolutionsgeschichte der Funktionssysteme kann man zudem eine Veränderung der entsprechenden Codeform beobachten, wobei Luhmann in bezug auf das Intimsystem sagt, »daß Idealisierung und Paradoxierung als Code-Formen durch Problemorientierung abgelöst werden« (LaP, 213), oder genauer noch, es würde »schließlich zur Funktion des Code, Problemorientierung im Alltag zu ermöglichen« (LaP, 51). Unsere These ist, daß es auf der Endstufe ihrer Ausdifferenzierung in allen Humanmedien zu einem »Umbau des Code in Richtung Verstehen« und zu einer verständnisorientierten Form der »Problemorientierung« kommt (LaP, 213). Indem wir die gesellschaftliche Funktion der modernen Kunst auf die Wahrnehmung gesellschaftlicher Probleme beziehen, haben wir unsererseits die Code-Form der »Problemorientierung« gewählt.

Was aber sind die Probleme, die in der Liebe ein ebenso emphatisches Verstehen wie die Werkchiffren in der modernen Kunst herausfordern? Luhmann schreibt: »So führt das Gebot des Sicheinlassens auf die Weltsicht des anderen vor die Frage, ob man auch unbegründete Ängste, selbstschädigende Ansichten, lebensgefährdende Gewohnheiten übernehmen, anerkennen, bestätigen soll. ... Und gerade wenn man sehr genau und aus intimer Kenntnis nachfühlt, wie der andere mit ›seiner‹ Umwelt eine Symbiose sucht, die negativ auf ihn zurückwirkt, gerade dann fordert Liebe Bestätigung und Widerspruch zugleich. ... Die Problemorientierung mag aber den Vorteil haben, daß sie es den Liebenden aufgibt, am Umgang mit dem Problem sich ihre Liebe zu zeigen – quälend, aussichtslos und trotzdem liebend« (LaP, 213). Daß »Liebe Bestätigung und Widerspruch zugleich« fordere, heißt nichts anderes, als daß neben dem Anerkennungsprogramm, das die moderne Liebessemantik bereithält, jede Liebesbeziehung Streitpunkte besitzt, an denen eine Kommunikation von Nichtanerkennung (zum Beispiel als Verärgerung über den Partner) stattfindet; aber dieses Nichtakzeptieren des Anderen ist normalerweise kein Grund, die Beziehung zu beenden, sondern es stößt – aus Liebe – trotzdem irgendwie auf Verständnis. Der Konflikt ist in der Liebe gewissermaßen ›vorprogrammiert‹, wenn zwei Menschen unter dem Gebot allgegenwärtiger bestätigender Aufmerksamkeit füreinander zusammenleben wollen. Dem sozialen Programm läuft die Selbstprogrammierung der Intimbeziehung, ihre je eigene Geschichte, früher oder später entgegen. An irgendeinem Punkt erwartet der eine Anerkennung seiner Person, die der andere mit seinem eigenen Selbstwertgefühl nicht vereinbaren kann, oder er fühlt sich umgekehrt dazu verpflichtet, dem Anderen die Anerkennung in dessen eigenem Selbstinteresse zu

versagen. Jene »Problemorientierung im Alltag«, auf welche die Codierung der modernen Beziehung nach Luhmann zuzulaufen scheint, richtet sich mit hin auf das Dauerproblem eines jederzeit möglichen Abbruchs der Liebeskommunikation. Wenn das Intimsystem autonom geworden ist, wenn sich also die gesellschaftlich reproduzierte Liebessemantik von allen externen Rücksichten weitgehend losgelöst hat – wenn das Aufziehen von Kindern, der soziale Status einer Ehe oder die ökonomische Absicherung keine überzeugenden Gründe mehr sind, einen anderen zu lieben –, dann können die Partner nur noch in sich selbst den Grund suchen, daß sich das einmalige Scheitern ihrer Liebe nicht wiederholt, verselbständigt und schließlich zum pathologischen Programm einer zerrütteten Ehe wird. Die durch nichts mehr gebundene Liebe hat nur noch eine Chance auf Bestand, wenn sie sich direkt an dem Problem ihres Scheiterns orientiert und die Überwindung ihrer Krisen als Liebesbeweis kommuniziert, auf den es ankommt.

Erst wenn die Liebe sich an diesen durch ein Übermaß an Intimität produzierten Streßpunkten bewährt, erst dann kann man von Liebe im eigentlichen Sinne sprechen. Solange sich die sublimen Anerkennungsprogramme problemlos aufführen lassen und die eigenen Selbstbestätigungsphantasien nicht auf Widerspruch stoßen, solange geht es noch um das schöne Vorspiel von Verführung, Flirt und Verlieben. Dieses Spiel läßt sich noch wie eine Wissenschaft betreiben, hier lassen sich noch, wie für eine Unternehmung, Pläne schmieden – und zwar, weil der Code der Liebe nur als ungefährliche Unterscheidung mit ausgeschlossenen Dritten gehandhabt werden muß, weil man das Erleben und Handeln eindeutig positiv oder negativ nach vorgegebenen Kriterien bewerten kann. Spannend wird es in der Kunst wie in der Liebe aber erst, wenn diese Logik außer Kraft gesetzt wird, wenn das vermeintliche Mißlingen der entsprechenden Kommunikation gerade nicht zum Anlaß genommen wird, zum nächsten Bild in einer Ausstellung weiterzugehen oder den Partner zu wechseln und sich neu zu verlieben. Und genausowenig disqualifiziert sich ein philosophischer Text a priori, weil er von einer Wahrheit in der Kunst spricht, obwohl seine Basistheorie die Trennung der Medien Wahrheit und Kunst behauptet. Er gewinnt vielmehr erst an diesem irrationalistischen Widerspruch seinen Eigenwert – wenn er erfolgreich aus der Aporie herausfindet.

## 8. Strukturelle Kopplung

Auch auf der abstrakten Theorieebene finden sich Anhaltspunkte, daß und wie das Bewußtsein der an Kommunikation beteiligten psychischen Systeme in Humanmedien auf ganz andere Weise als in Kommunikationsmedien in Anspruch genommen wird. Ein zentrales Theorem der Systemtheorie besagt: »Bewußtseinssysteme und soziale Systeme (Kommunikationssysteme) sind getrennt existierende, jeweils *operativ geschlossene autopoietische Systeme*.

Es gibt folglich zwischen ihnen keine operative Überschneidung« (SA5, 218). Wenn man Bewußtsein und Kommunikation verschiedenen Systemen zuordnet, dann hat man es mit *getrennten*, sich *nicht überschneidenden* Operationen zu tun, dann können die Operationen des Bewußtseins, wie es auch heißt, nicht auf die Operationen der Kommunikation *durchgreifen* oder miteinander *verschmelzen*. Der »Kontakt« zwischen den wechselseitig aufeinander verwiesenen Operationssphären wird vielmehr durch den Begriff der »strukturellen Kopplung« erläutert. Zum Verständnis von Intimbeziehungen führt Luhmann aber diesbezüglich eine weitere Differenzierung ein, die sich systematisch ausbeuten läßt – er unterscheidet nämlich zwischen einer normalen und einer außergewöhnlichen Form der strukturellen Kopplung von psychischen und kommunikativen Operationen: »Strukturelle Kopplungen funktionieren im *Normalfalle\** für beide beteiligten Systeme nahezu *geräuschlos\** – also für das Bewußtsein unbemerkt und für soziale Systeme, ohne daß Kommunikation darauf gerichtet werden müßte. ... Familien (und heute: Intimbeziehungen im allgemeinen) profitieren parasitär von dieser Geräuschlosigkeit struktureller Kopplung« (SA5, 219). Dieser Normalfall struktureller Kopplung ist für Funktionssysteme verbindlich; Wissenschaftler, Richter, Politiker und Manager können es sich nicht leisten, bei ihren Entscheidungen sich allzusehr von ihren Emotionen, Wünschen oder privaten Ideen irritieren zu lassen, sondern es sind die jeweiligen Kommunikationsprogramme, von denen ihr Bewußtsein in den Entscheidungsprozessen geleitet wird. Zumindest im Falle von Intimbeziehungen stößt Luhmann neben der »geräuschlosen« auch noch auf die »geräuschvolle« strukturelle Kopplung – ein Gedanke von geradezu umwerfender Evidenz: »Über Anteilnahme an Bewußtsein, über *geräuschvolle strukturelle Kopplung* steht das System mithin unter Dauerirritation, die sowohl interne als auch externe Quellen hat. ... [Irritation] entsteht ... als systeminterne Störung, wenn ein System, das in einer Umwelt zu existieren hat, dadurch Schwierigkeiten mit den eigenen Strukturen bekommt« (SA5, 223). Eine vergleichbare Überlegung klingt in Luhmanns Kunstsoziologie an: »Offenbar sucht die Kunst ein anderes, nichtnormales, irritierendes Verhältnis von Wahrnehmung und Kommunikation, *und allein das wird kommuniziert*« (KdG, 42). Man könnte ergänzen, daß es auch in der Philosophie primär um eine Geräuschvolle strukturelle Kopplung zwischen Gedanken und Kommunikation geht, daß das Rearrangement von Letztbegriffen zum Zwecke einer den veränderten Weltverhältnissen angemessenen Weltbeschreibung immer ein irritierendes Verhältnis von Kommunikation und Bewußtsein – sprich den theoriegeleiteten Widerspruchsgeist von Philosophen – erfordert.

Man kann die beiden Klassen von Kommunikationsmedien mithin daran erkennen, daß sie das Bewußtsein einmal *geräuschlos*, das andere mal *geräuschvoll* an sich koppeln. Genaugenommen müßte man allerdings sagen, daß auch in den Humanmedien die geräuschlose strukturelle Kopplung eine unverzichtbare Rolle spielt, aber sie wird ausgebildet, um gezielt außer Kraft gesetzt zu werden. Im Sinne einer solchen lokalen und temporären Außer-

kraftsetzung der normalen strukturellen Kopplungen kann dann Luhmanns Aussage zur intimen Kommunikation auf alle Humanmedien hin verallgemeinert werden: »Die grandiose evolutionäre Vereinfachung der strukturellen Kopplung, ohne die keine sinnhafte Systemkomplexität hätte entstehen können und ohne die sie auch nicht reproduziert werden kann, wird angetastet und punktuell revertiert« (SA5, 220). Wie in Kommunikationsmedien, gibt es auch hier eine programmgesteuerte Kommunikation, die jedoch über eine selbstprogrammierte Kompaktkommunikation mit dem Bewußtsein von Künstlern, Geliebten, Philosophen und Pfarrern interferiert und so empfindlich gestört werden kann. Die geräuschlose Kommunikation wird zum Hintergrundrauschen, die geräuschvolle Kommunikation hörbar. Insofern konnte Luhmann davon sprechen, daß Intimbeziehungen *parasitär von der Geräuschlosigkeit struktureller Kopplung profitieren* würden (s.o.), aber dies gilt, wie gesagt, für alle Humanmedien.

Die interne Differenz von symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien kann man auch über die Art und Weise beschreiben, wie sie mit Irritationen und Störungen umgehen, die zwangsläufig im Kontakt mit psychischen Systemen entstehen. Kommunikationsmedien ermöglichen eine vom Bewußtsein weitgehend entstörte Kommunikation; Humanmedien hingegen sind in die Gesellschaft eingebaute Störfelder für das Bewußtsein: »Die soziale Semantik der Intimität<sup>[...]</sup> weist diejenigen, die sich in ein solches Verhältnis begeben wollen, an, auf Störungen in der strukturellen Kopplung von Bewußtsein und Kommunikation zu achten, ja solche Störungen zu suchen, zu *provokieren\**, zu testen und daraus zu lernen. ... Irritation wird nicht länger dem Zufall überlassen, sondern als Lernprozeß produziert und dann auch reflektiert ... Es geht ... um eine Kommunikation, an der psychische Systeme teilnehmen, die in die Kommunikation einzubringen versuchen, was sie erleben, wenn sie an der Kommunikation teilnehmen. ... Der Normalabfluß der Autopoiesis wird dabei gehemmt, es werden Situationen geschaffen, die es ermöglichen, zu beobachten, wie der andere auf Kommunikationen reagiert« (SA5, 220f.). Ebenso wenig bleiben die Irritationen in der Kunst dem Zufall überlassen, sondern sie werden in einem Kunstsystem in Form von Kunstwerken produziert. Auch hier wird der kommunikative »Normalfluß der Autopoiesis gehemmt«, weil in die Werke künstliche Beobachtungsblockaden eingebaut sind, welche die Kommunikation über Kunst erst einmal stoppen und die Beobachter damit auf ihr Bewußtsein zurückverweisen. Gefordert wird die Interpretation, die emphatische Sinnsuche, die Anstrengung, *dennoch* zu verstehen, was zur Freisetzung von Bewußtseinsressourcen führen kann, die in der Alltagskommunikation keinen Platz haben. Auf diese Weise werden auch in der Kunst »Situationen geschaffen«, in denen psychische Systeme ihr Erleben in die Kommunikation einbringen können – und müssen, wenn sie das Werk adäquat wahrnehmen und verstehen wollen. Die künstliche Hemmung der Kommunikation führt, wenn sie gelingt, zum Einschluß von überschüssigem Bewußtsein in die Kommunikation, was aber wiederum eine Enthemmung der Kommunikation bedeuten würde. Diesen Punkt hat Luhmann im Blick, wenn

bedeuten würde. Diesen Punkt hat Luhmann im Blick, wenn er in bezug auf Intimsysteme sagt: »Ein soziales System, das alles, was eine Person betrifft, kommunizierbar macht, kann als ein *System mit enthemmter Kommunikation*\* beschrieben werden« (SA5, 203). Im Unterschied zu den Kommunikationsmedien, bei denen weder die Kommunikation das Bewußtsein noch das Bewußtsein die Kommunikationen enthemmen kann, bilden auch Religion, Philosophie und Kunst derartige Systeme enthemmter Kommunikation.

Wenn die geräuschvolle und enthemmte Kommunikation zu den Eigenheiten der Humanmedien gehört, dann gibt es für den Luhmann-Satz: »Kunst erreicht ... eine strukturelle Kopplung von Bewußtseinssystemen und Kommunikationssystemen« (KdG, 36) eine radikale Lesart: Kunst bewirkt, wie die anderen Humanmedien auch, in erster Linie eine *Entkopplung* und *Neukopplung* von Bewußtsein und Kommunikation.

## 9. Welterschließung

Bisher hatten wir uns primär immer für die Sozialdimension interessiert; man kann natürlich auch die Frage stellen, was das Involviertsein in Humanmedien für das betroffene Bewußtsein bedeutet. Was passiert also in den Momenten, in denen man sich auf Kunstwerke, Beziehungen, Predigten und philosophische Texte einläßt, die sich gerade nicht so verhalten, wie man es von ihnen erwarten kann, die sich nach allen Regeln der jeweiligen ›Kunst‹ gerade nicht wahrnehmen, verstehen und begreifen lassen? In der Liebe ist man dazu angehalten, sich in den anderen hineinzusetzen, d.h. sich für Welt- und Selbstwahrnehmungsweisen zu öffnen, die einem fremd sind, weil sie nicht in der eigenen Identitätskonstruktion vorkommen bzw. explizit aus ihr ausgeschlossen werden. Anstelle von Anerkennung des eigenen Selbst durch den Anderen, so wie es im Programm steht, provoziert Liebe die Nichtanerkennung der eigenen Identität. Infrage gestellt werden die sich identisch reproduzierenden Strukturen der an dieser Kommunikation beteiligten psychischen Systeme, ihr Wissen und ihre Erfahrungen, also die Disposition, von der aus sie normalerweise ihre Welt beobachten. Humanmedien bieten dem Bewußtsein die Chance zur nichtidentischen Reproduktion und entsprechend auch zu einer Veränderung seiner Beobachtungsmöglichkeiten. Insofern übernehmen diese Medien, wenn sie von den Teilnehmern richtig genutzt werden, immer eine Funktion der *Welterschließung*. Sie machen eine Beobachtung der je individuell unbeobachtbaren Welt wahrscheinlich, und zwar mit den Mitteln einer, wenn man so sagen darf: für je bestimmte Geräusche des Bewußtseins enthemmten Kommunikation. Wer sich von der Kommunikation dieser Medien führen und verführen läßt, dem erschließt sich aus einer liebenden, künstlerischen, religiösen oder philosophischen Perspektive in neuer Weise ein Stück seiner Welt. Wenn Luhmann sagt, daß in der Liebe die »Ausdifferenzierung einer Bezugsperson« nötig sei, »im Hinblick auf die die Welt anders gewertet

werden kann als normal; in deren Augen auch der Liebende selbst ein anderer sein kann als normal« (LaP, 215), dann hat er genau diesen Doppelaspekt von Selbstveränderung und dadurch bedingter Welterschließung der Kommunikationsteilnehmer im Blick.

Wichtig ist, daß die Humanmedien nicht nur *weltoffen* sind, sondern daß sie darüber hinaus in ihrem eigentlichen Operationsmodus *welterschließend* wirken können. Kommunikationsmedien haben für die ›Menschen‹, die in ihnen arbeiten, keinen vergleichbaren existentiellen Effekt; sie sind weder weltoffen noch welterschließend für die Kommunikanten, sondern sie eröffnen und erschließen deren Psyche immer nur eine sehr eingeschränkte systemspezifische Umwelt. Auch die von Kommunikationsmedien zweifellos herausgeforderte Kreativität in der Forschung oder in der Unternehmensführung erschließt den Beteiligten nicht die Welt, sondern erweitert in erster Linie die Sphäre ihres Wissens bzw. ihres ökonomischen Kalküls, also eines ganz bestimmten Weltsegments.

Behält man die Unterscheidung der psychischen und der sozialen Welten im Blick, kann man natürlich auch in der Sozialdimension von Welterschließung sprechen: Überall dort, wo die Humanmedien ihre gesellschaftliche Funktion erfüllen, machen sie der Gesellschaft in einer ganz bestimmten Weise die Welt sichtbar, wie sie geworden ist. In diesem Kontext ließe sich dann auch Adornos normativer Unterschied von Kritik und Affirmation reformulieren. Nur die neuen Kunstwerke, die sich mit ihrer Selbstprogrammierung erfolgreich den Programmen des Kunstsystems widersetzen, können auch die Welt in ihrem evolutionären Abdriften erfahrbar machen; sie sind kritisch, insofern sie die Gesellschaft zu neuen Selbstbeschreibungsversuchen animieren. Wo diese Differenzerfahrung zwischen den Erwartungsmustern von Kunstsystem und Kunstwerk gar nicht erst erzeugt wird, dort affirmiert die Kunst die Gesellschaft in ihrem Selbstbild.

Bevor wir uns der zentralen Aufgabe zuwenden, den Gedanken der Humanmedien nicht nur herauszuarbeiten, sondern auch auf den Begriff – d.h. die Form ihres Codes – zu bringen, fügen wir eine Kunstwerkinterpretation ein, an der sich die künstlich provozierte Interferenz von Bewußtsein und Kommunikation phänomenologisch nachvollziehen läßt. Mit Blick auf das interpretierte Kunstwerk soll die Reihe theoretisch herausgearbeiteter Strukturmerkmale einmal konkretisiert werden. Das Beispiel ist so gewählt, daß im Medium Kunst die ›Liebe‹ als ein zweites Humanmedium Thema wird.

### Monica Bonvicini: Hausfrau, Swinging

Was man auf dem Video zu sehen bekommt, ist nur ein Teil der Installation. Der Ausstellungsbesucher findet sich vor der gleichen Konstruktion aus Holzlaten und Rigipsplatten wieder, zwischen der sich die Frau im Video bewegt; der Monitor hat seine Standfläche dort, wo die Figur auf dem Bildschirm steht

(Abb. 5). Die künstliche Raumecke wird verdoppelt, und mit diesem Trick holt sich die Videoinstallation den realen Innenraum, die Ecke, in der sie aufgebaut wurde, mit ins Kunstwerk hinein. Der inszenierte Verdopplungseffekt weist darauf hin, daß man auch die Galeriewände zweimal wahrnehmen kann – real und als Bild.

Was die Installation über den Film hinaus sagt, worin ihr ästhetischer Mehrwert gegenüber dem Video besteht, ist: die Frau wird zwischen diesen Wänden unendlich klein. Eine Zwergin tanzt ihren Swing hinter zwei mal zwei Wänden: den Stellwänden auf dem Video; den Wänden des Ausstellungsraumes, die mit ins Bild kommen; den physisch präsenten Gipsplatten, und schließlich den Wänden aus Beton, vor denen all dies aufgebaut ist. Daß die vier ineinander verschachtelten Wände zusammen wahrgenommen sein wollen, zeigt sich auch an ihrem Weiß, dasselbe Weiß wie der Anstrich der Hausattrappe, dem Häuschen hinter einem Spalier von Häuserwänden. Damit ist der Spielraum des Kunstwerks abgesteckt – nur, was spielt sich in ihm ab?

Ist man ratlos, ob etwas Kunst ist oder nicht, dann hilft oft die Frage weiter, bei welchen Veränderungen das zweifelhafte Artefakt mißraten wäre. Wenn das, was man sieht, nicht irgendwie anders sein könnte, ohne sogleich in etwas eindeutig Mißlungenes umzuschlagen, dann lohnt weitere Aufmerksamkeit. Man stelle sich nur vor, die Künstlerin hätte ein Model mit Idealfigur ausgestellt; sofort bekäme die ganze Videokunst einen unglaublichen pornografischen Zug.

Umgekehrt ist es für ein Kunstwerk ein gutes Zeichen, daß sich an ihm etwas nicht einfach wegdenken läßt. Könnte man auf Nacktheit der Darstellerin verzichten? Die Installation verlöre augenblicklich ihren größten Vorzug: daß sie nicht harmlos ist. Nach wie vor gilt, was Adorno diagnostizierte: »Schatten des autarkischen Radikalismus der Kunst ist ihre Harmlosigkeit, die absolute Farbkombination grenzt ans Tapetenmuster. ... Unter den Gefahren neuer Kunst ist die ärgste die des Gefährlosen« (ÄT, 51). Bonvicini begegnet dieser Gefahr, indem sie den Körper der Frau als Medium des Ausdrucks einsetzt.

Der Film beginnt als ein leichter Taumel, einem kopfüber Hin-und-her-Pendeln (Abb. 6). Die Bewegungen werden mit der Zeit aggressiver, bis kein Zweifel mehr besteht: eine Frau mit Haus-geharnischem-Schädel will mit dem Kopf durch die Wand. Die harten Schläge des Originaltons sind unmißverständlich. Sein Ausdrucksmoment gewinnt das Kunstwerk an den Erschütterungen, die bei jedem Zusammenprall im ganzen Körper nachbeben. Im durchkomponierten Werk verlieren sie ihren bloß physischen Sinn und werden zum Ausdruck einer ganz anderen Erschütterung. Das Bild verrätselt sich für den Betrachter, und wenn dieser im Rätsel nicht den Letztsinn aller Kunst sieht, wenn dieses kunsttheoretische Vorurteil nicht das Weiterfragen blockiert, dann wird er versuchen, hinter den Sinn dieses zeitgenössischen Mysterienspiels zu kommen.

Es geht, wie es der Titel ansagt, um eine Hausfrau. Aber zu sehen ist ein zusammengesetztes Wesen, ein Körperding aus *Haus* und *Frau*: die Haus-

Frau. Von der Frau bleibt ein Torso, ihr nackter Körper trägt ein Haus auf den Schultern und wird zum kopflosen Leib. Mit dem Dach, das ihr zum Schädeldach wurde, schlägt sie – kopflos geworden – tönern gegen die Wand. Anstelle des Bildes von der Frau im Haus, sieht man einen Kentaur der Zivilisation, dessen Kopf zu dem Haus mutierte, das er bewohnt. Ein Fabelwesen aus der modernen Welt erscheint auf dem Bildschirm der Moderne und erzählt dem verwunderten Betrachter seine noch ungeschriebene Geschichte.

Ein gutes Kunstwerk weist über das Formenspiel, das es inszeniert, hinaus und greift in die manifesten Strukturen der gesellschaftlichen Kommunikation ein. Der Sinn der Kommunikation wird umgearbeitet, indem etwa eine Künstlerin ein Wort beim Wort nimmt und – darin besteht die Kunst – es mit einem eigensinnigen Erfahrungsgehalt auflädt. Ob ein solcher Irritationsversuch gelingt, ob er mehr als ein Spiel von Privatphantasien ist, ob eine solche Störung des Weltverhältnisses anderer auch für diese anderen interessant wird, ist keinesfalls sicher. Nur wenige Kunstwerke werden zur Störstelle in der Selbstbeschreibung der Gesellschaft, indem sie gezielt in deren Schemata der Erfahrung intervenieren. Aber nur so realisiert Kunst ihre gesellschaftliche Funktion, registriert als Frühwarnsystem der Gesellschaft deren abgenutzte Kommunikation und provoziert die Umschreibung ihrer verbrauchten Selbstbeschreibung. Lange bevor es alle anderen am eigenen Leibe zu spüren bekommen, senkt die Kunst ihre Künstler als lebendige Sonden in die tieferliegenden Erfahrungsschichten der Gesellschaft hinab.

*Hausfrau Swinging* scheint etwas sichtbar zu machen, was nicht ohne weiteres verständlich ist: daß nämlich diesem vom Berufs- und Karrierestreß entlasteten Leben, diesem wenig vom Herzinfarkt gefährdeten Dasein einer Hausfrau, heutzutage eine verzweifelte Ausweglosigkeit anhaften kann. In dieser ins Bild gebannten Erfahrung, daß eine Lebensform brüchig geworden ist, besitzt dieses Kunstwerk seinen historischen Wahrheitsgehalt. Mit dem Verschwinden der großen Familie verlor die Hausfrau Stück für Stück ihre gesellschaftliche Legitimation, und eine feministische Emanzipationsbewegung, die dies spürte, beförderte zielsicher den Anerkennungsverlust dieser Existenzweise in der Gesellschaft. Wer in dieser Situation dennoch zu Hause bleibt, für den spielt, hinter vier Wänden, schon leise der Swing.

Kleider machen Leute, sie definieren ihre soziale Rolle. Wird diese in der Gesellschaft relativiert und entwertet, dann steht der Mensch, der sich über sie definierte, plötzlich nackt da. Ihrer sozialen Rolle entkleidet ist die Hausfrau dem öffentlichen Blick preisgegeben, der nichts weiter zu erkennen vermag, als ein entblößtes Individuum, das ohne jeglichen gesellschaftlichen Halt zwischen seinen vier Wänden hin und her taumelt. Daß Bonvicinis Installation keine harmlose Kunst ist, verdankt sie ihrer Obszönität, der selbst heute noch schamlos wirkenden Bloßstellung einer Frau – in der sich eine soziale Bloßstellung spiegelt. Das Kunstwerk kann diese Wirkung nur entfalten, weil es gerade nicht dem zeitgenössischen Schönheits- und Schlankheitsideal entspricht, sondern einen ganz gewöhnlichen Frauenkörper in Schwingung



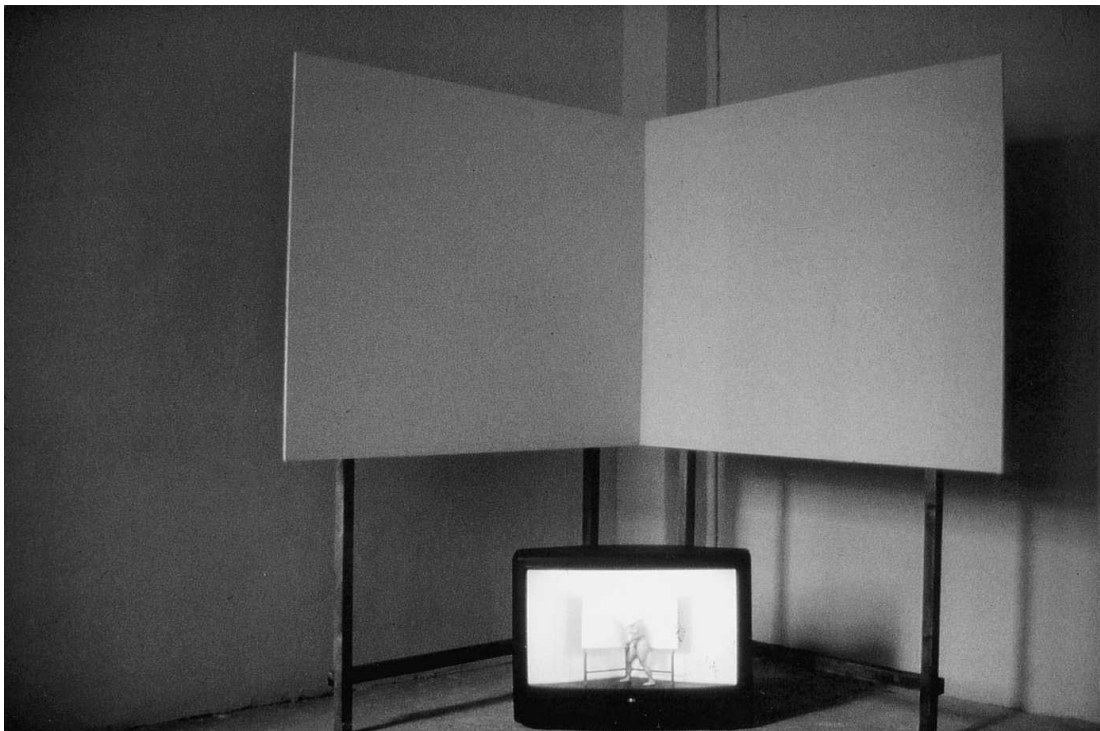


Abb. 5

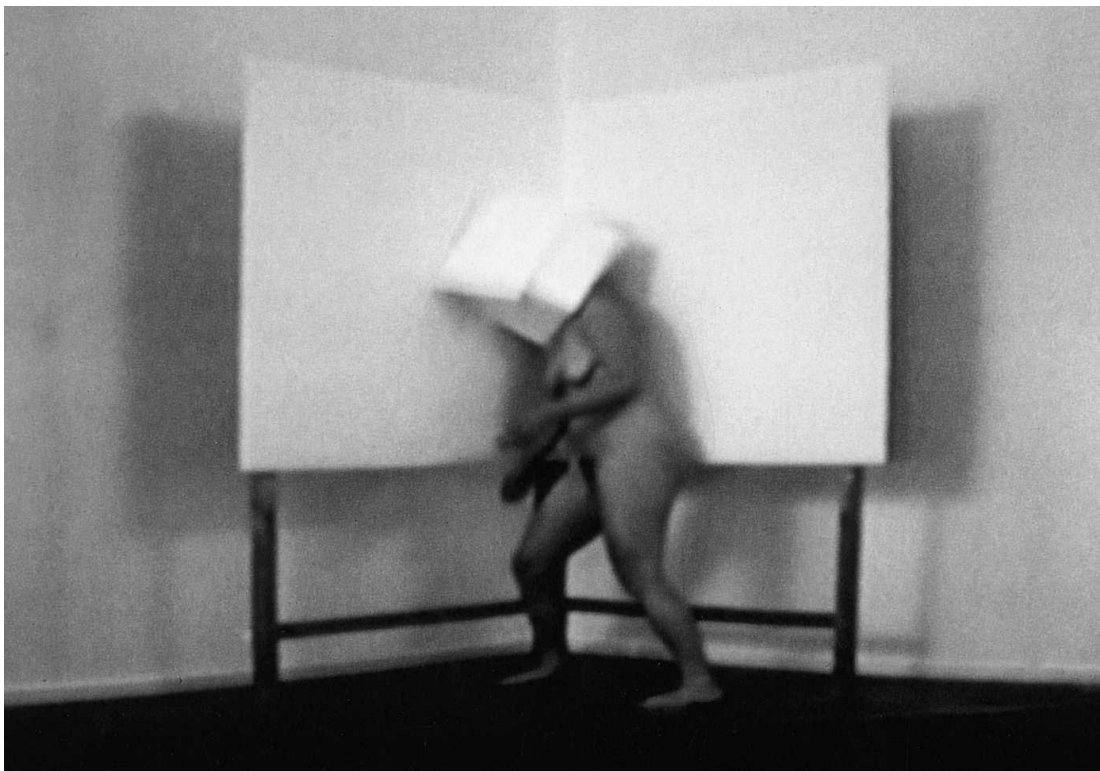


Abb. 6

versetzt. Denn auch die klischeehaft schöne Frau verkörpert eine hoch im Kurs stehende soziale Rolle, die sich wie ein durchsichtiges Kleid um ihren Körper legt und ihre Person vor dem disqualifizierenden Blick der Öffentlichkeit zuverlässig schützt. Erst, weil die Hausfrau im Video auch diese Frauenrolle nicht mehr spielen kann, weil die erotischen Konnotationen vorsätzlich gelöscht wurden, wird ihr Leib zum Ausdrucksmedium einer Verzweiflung, die von einem verlorenen Selbstwertgefühl zeugt.

Doch trotz Wahrheitsgehalt und Gesellschaftskritik: wie ernst soll man das Leid von mitteleuropäischen Hausfrauen nehmen? Wer ein härteres Leben gewohnt ist, erblickt womöglich eine Wohlstandsschnecke, die schwer an ihrem Eigenheim trägt. Zu Zeitspezifisches, zu wenig Allgemeinmenschliches scheint hier verhandelt zu werden; ein kleines Unglück ruft schnell ein großes Gelächter hervor. Jeder pathetische Leidensausdruck der Hausfrau degradierte deshalb das Kunstwerk zum Kitsch. Mit ironischem Gestus hielt die Künstlerin dagegen und setzte der Frau einen grotesken Papp-Helm auf den Kopf.

Schließlich versteckt sich hinter all dem martialischen Geschehen noch ein winziges Detail: für einen Moment blinkt am Finger der Frau ein goldener Ring. Nicht nur das Hausfrauendasein ist unerträglich geworden, sondern mit dieser Lebensform gerät auch die häusliche Liebe an die Grenzen ihrer Belastbarkeit. Der Ehering wird zum Schloß der heimischen Gefängniszelle, zu dem der Ehemann vermeintlich den Schlüssel besitzt. Die Videoinstallation wird zum Kunstwerk, weil man anstelle von Hausfrauen Haus-Frauen sieht.

In diesem Zwielficht von Installation und Interpretation lassen sich die abstrakten Strukturmerkmale der Humanmedien gut exemplifizieren. Daß dieses Kunstwerk sich nicht auf einen kunstspezifischen Ausschnitt der Kommunikation beschränkt, sondern sich auf die soziale Welt insgesamt bezieht, ist unmittelbar evident. Das interne Formenarrangement interferiert derart stark mit lebensweltlichen Themen, daß sich die Verweisungszusammenhänge im Werk unvermeidlich mit Bewandtniszusammenhängen außerhalb des Werkes verschränken. Die Beobachtungen am Kunstwerk nötigen permanent dazu, die Grenzen zwischen den systemtheoretisch streng unterschiedenen Kommunikationsbereichen von Kunst, Liebe und Politik zu überschreiten.

Dieser Weltbezug kommt allerdings erst durch eine ganz bestimmte Art der Interpretation in die Welt, die das Kunstwerk in einem nichtnormalen Sinn zu verstehen versucht. Man kann, aber man muß sich nicht fragen, warum die Gipsplattenkonstruktion noch einmal real ausgestellt wird, wenn sie auf dem Monitor schon klar erkennbar ist. Genauso ist es nur eine Option, daß man hinter der obszönen Nacktheit einen zweiten Sinn sucht, der sich in der Formkombination des Werkes verfängt. Das in den Humanmedien geforderte emphatische Verständnis bewährt sich an solchen Brennpunkten der Absurdität, für die es keine verfügbaren Erklärungen gibt. Solange man Bonvicinis Installation nur als den künstlerischen Transfer eines Wortes ins optische Medium begreift, ist sie nichts weiter als ein gelungener visueller Witz. Erst wenn

man darüber hinaus nach dem Sinn dieses Unsinnns fragt, beginnt das Kunstwerk als Sinnkatalysator zu arbeiten, der neue Sinnzusammenhänge synthetisiert.

Wenn dies geschieht, so hatten wir gesagt, kommt es zu einer enthemmten und geräuschvollen strukturellen Entkopplung und Neukopplung von Bewußtsein und Kommunikation. Zur Charakteristik von Kunst gehört es, daß sie diese Kopplungen primär über die Schemata der Erfahrung und nur sekundär über Sprache generiert. Die Videoinstallation dekonstruiert nicht den Begriff der Hausfrau, wenn sie diesen optisch auseinandernimmt und neu zusammensetzt, sondern sie zielt letztlich auf das dazugehörige Erfahrungsschema, das sich mit diesem Begriff historisch verbunden hat: das Bild vom selbstzufriedenen Glück der Ehefrau im eigenen Heim. Gerade weil man einer solche *Aussage* heutzutage äußerst skeptisch gegenübersteht, wird deutlich, daß es der Kunst eben nicht um diese sprachliche Form struktureller Kopplung geht. Denn selbst wenn man es mittlerweile weiß, daß es keinen unmittelbaren Zusammenhang zwischen Lebensglück und Hausfrauendasein gibt, kommunikativ wirksam ist nicht (oder zumindest nicht vorrangig) dieses Wissen, sondern das Erfahrungsmuster, das man Zeit seines Lebens verinnerlicht hat, das zum Beispiel noch von Großeltern und Eltern übernommen wurde, aber vor allem von der Werbeindustrie, der Versicherungsbranche, von Familienserien im Fernsehen, Liebesfilmen im Kino, Popsongs und Designprodukten allgegenwärtig und massenhaft reproduziert wird. Die Sehnsüchte, latenten Wünsche und Träume, die hier generiert werden und die letztendlich Lebensentscheidungen bestimmen, bleiben gegenüber Diskursen resistent, einschließlich feministischen – weil sie sich vollkommen verschiedenen Reproduktionsmechanismen verdanken. Man kann mit Worten keine Erfahrung umdeuten, zumindest nicht direkt, sondern nur in einem langwierigen, an eine Praxis gekoppelten Prozeß mit ungewissem Ausgang. Eine Erfahrung hingegen verunsichert unmittelbar eine andere Erfahrung, das Bild wird durch ein Kontrastbild irritiert, der Gegenklang kontrastiert mit dem Klang, die Gegenmetapher überschreibt die Metapher. Deshalb ist es zwingend, daß die Kunst es nicht bei der sich mittlerweile gut behauptenden Behauptung beläßt, daß die kommunikative Verbindung von Hausfrau und Hausfrauenglück sozial nicht mehr funktioniere – und statt dessen ein künstliches wahrnehmbares Gegenbild installiert, in dem das Haus die Hausfrau deformiert und sie verzweifelt gegen ihr Dasein anrennen läßt.

An abertausend ähnlich neuralgischen Stellen interveniert die Kunst mit je besonderen Werken in das Selbstverständnis der Gesellschaft. Dies ist nur möglich, weil die moderne Kunst ein soziales System ausgebildet hat, das alles, was das Kunstwerk betrifft, kommunizierbar macht – insbesondere das subjektive Bewußtsein der Künstler, Kunstkritiker und Kunstliebhaber, das von anderen Funktionssystemen definitiv exkludiert wird. Es kommt zur geräuschvollen strukturellen Kopplung von Bewußtsein und Kommunikation, weil das Schema der unglücklichen Hausfrau gerade nicht, wie in der ge-

räuschlosen Normalkommunikation, unbemerkt bleibt, sondern weil die Videoinstallation extra dazu hergestellt wurde, daß dieses Schema von den Beobachtern wahrgenommen, erfahren und erlebt wird, so daß die soziale Kommunikation sich hierauf fokussieren kann. Diese selbstprovozierte Inklusion außergewöhnlicher Wahrnehmungen in die Kommunikation macht das System der Kunst zu einem System mit enthemmter Kommunikation – ein Strukturmerkmal, das auch eine hemmungslose Ausdeutung der Kunst impliziert.

Systeme, die geräuschvoll und enthemmt kommunizieren können, sind immer schon weltoffen. Welterschließend operiert das Kunstsystem hingegen nur dann, wenn es vermittelt konkreter Kunstwerke Erfahrungsmuster zugänglich macht, die für die Gesellschaft einerseits neu und andererseits konfliktrichtig sind. Weder das künstlerische Klischee, das eine sozial relevante Erfahrung transportiert, noch das harmlose Schema aus der Lebenswelt, das mit künstlerisch avancierten Mitteln kommunikabel gemacht wird, besitzen jenes welterschließende Potential, in dem die Kunst ihre gesellschaftliche Funktion erfüllt.

Während *Weltbezug, Verstehen, strukturelle Kopplung* und *Welterschließung* primär die Funktionsweise von Kunstwerken betreffen, charakterisieren die übrigen Strukturmerkmale – *Zirkulation, Medienbildung, Programmierbarkeit und Systembildungsfähigkeit* – vor allem die Funktionsweise des Kunstsystems. Aufgrund einer kleinen Besonderheit lassen sich auch diese abstrakten Systemmerkmale an Bonvicinis Installation veranschaulichen: *Hausfrau Swinging* basiert auf einer Zeichnung von Louise Bourgeois *Femme/Maison* von 1947.

Das Sinnbild der Haus-Frau wurde nicht neu erfunden, sondern von der Künstlerin kopiert. Insofern könnte man sagen, daß dieses Sujet seit fünfzig Jahren im Kunstsystem zirkuliert, ohne daß es seine Wiederverwendbarkeit eingebüßt hat. Auf den ersten Blick scheint es, daß die Strukturen des Mediums bzw. des Systems der Kunst punktuell reproduziert werden, indem ein und dieselbe künstlerische Idee ein zweites Mal in Anspruch genommen wird, so als ob ein etwas spezieller Programmpunkt der Kunst einfach abgearbeitet würde. Aber die Versetzung dieses Sujets in ein neues Darstellungsmedium transformiert derart stark seinen Gehalt, daß ein zweites autonomes Kunstwerk entsteht. Zum einen wird das starre Bild der Haus-Frau in ein bewegtes Bild übersetzt (deswegen der Zusatz: *Swinging*); dadurch gewinnt der menschliche Körper eine ganz andere Ausdrucksqualität, zumal das sichtbare und hörbare Sich-den-Kopf-Einrennen der Frau nur so erfahrbar wird. Zum anderen wird der Betrachter durch die Transformation des Themas in die Installation ganz anders mit ins Geschehen hineingezogen, als dies ein ausgestelltes Bild je vermag – ein Schritt genügt, und er steht zwischen den beiden Wänden aus Gips. Das heißt in einem Satz: Das Kunstwerk kontrahiert zur eigenständigen Kompaktkommunikation, obwohl sein Sujet im Kunstsystem zirkuliert; auch das kopierte Programm aus dem Kunstsystem geht in der Selbstprogrammierung des Kunstwerks unter; die vom Medium der Kunst absorbierbaren Strukturen der *Hausfrau Swinging* werden auf jeden Fall gegenstrukturell,

gegen die Erwartungsstrukturen von *Femme/Maison* gebildet; und das Beispiel zeigt auch, daß die Systembildung der Kunst selbst an Kunstwerken, die sich imitieren, nicht die Systematizität von Funktionssystemen zu gewinnen braucht – wenn diese Werke nur gebrochen wiederverwendet werden.

## II. Codierung

Philosophie, die sich als Humanmedium begreift, müßte sich an den Vorgaben orientieren, die sie aus Liebe, Kunst und Religion abstrahieren kann. Das hieße vor allem, dem philosophischen Denken eine Form zu geben, die es gegen einen jederzeit möglichen defizienten Mediengebrauch immunisiert. Man könnte pauschal und in erster Näherung sagen, daß die Humanmedien in diesem Defizienzmodus ihre Sensibilität für Irritationen oder besser: zur Selbstirritation und Selbstbeunruhigung einbüßen, den Regeln und Kriterien ihrer eigenen Programme nur mit geringfügigen Variationen folgen, daß mithin ihre Selbstprogrammierungen programmkonform ausfallen und ihr Subversionspotential damit ungenutzt bleibt.<sup>60</sup> – Das Programm, das wir jetzt in Anspruch nehmen, ist Luhmanns Systemtheorie. Der Gedanke der kritischen Differenz von Human- und Kommunikationsmedien entsprang einer Funktionsanalyse der Kunst und setzte einen Prozeß der Selbstprogrammierung in Gang, durch den sich die philosophische Theorie von ihrer soziologischen Ursprungstheorie emanzipieren kann. Jene Medien- und Systemdifferenz ist ein Strukturmoment, das *gegenstrukturell*: gegen die Struktur der Systemtheorie gebildet wurde und damit deren normale Kommunikation erheblich *stört* und *geräuschvoll* werden läßt – wenn diese Irritation als relevante diskursinterne Störung und nicht bloß als belanglose philosophische Spekulation wahrgenommen wird.

Aber die bloße Beschreibung dieser Differenz, die phänomenologische Evidenzproduktion in einer Vielzahl von Kontexten, in denen sich diese systematische Abweichung von der Standardtheorie aufweisen läßt, ist noch nicht die spezifische Leistung, welche die Philosophie erbringen kann. Ihr Medium regeneriert sich wesentlich in der Auseinandersetzung mit einem Klassikerkanon, in dem Letztbegriffe und Letztdifferenzen, Anfangsunterscheidungen und Abschlußgedanken unter historisch vorgegebenen Plausibilitätsbedingungen zu »Totaltheorien« (IKc, 252) oder »Supertheorien« (SS, 19) zusammengedacht werden. Sie verfügt mit ihren kanonisierten Texten über ein Gedächtnis, auf das sie jederzeit zurückgreifen kann, um sich dort für zeitgenössische Letztunterscheidungs- und Letztentscheidungsfragen Limitationen und Anregungen zu holen; sie weiß, welche Begründungsstrategien obsolet geworden sind, und sie entdeckt, welche bei entsprechender Variation wieder funktionieren könnten. Dies ist die spezifische Weise, in der die Philosophie als symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium das »Spezialproblem einer unwahrscheinlichen Verknüpfung von Selektion und Motivation« (GdG, 332) für sich löst. Die besondere Erwartungswahrscheinlichkeit, die sich mit einem derartigen Medium unter anderem verbinden läßt, ist deshalb, daß sie begriffliche Inkohärenzen theoretisch zu generalisieren vermag. Wie also, lautet dann die Frage, lassen sich die mannigfaltigen Differenzen zwischen Human- und Kommunikationsmedien auf einen einheitlichen Begriff,

auf die Einheit einer Unterscheidung bringen, welche die verschiedenen einzelnen Begriffsmomente in sich enthält, so daß sie in dieser Form *mitgedacht* sind und nicht nur bezeichnet werden?

Wie schon gesagt, müssen sich die beiden Medientypen letztendlich über die Form ihrer Zentralcodierung unterscheiden lassen, da es diese operative Letztunterscheidung der Medien ist, über welche diese alle Informationen verarbeiten. Medien- bzw. Systemcodes sind Zwei-Seiten-Formen mit einem Positiv- und einem Negativwert, die als Bifurkationspunkte jede Kommunikation im System vor die Alternative von anschlußfähiger/nichtanschlußfähiger Kommunikation stellen. Entschieden wird diese Alternative wiederum mit Hilfe von je systemspezifischen Programmen, die hierfür die entsprechenden Kriterien definieren. Wichtig ist, was man unter dem Begriff der »Anschlußfähigkeit« versteht, denn genau betrachtet schließen sich sowohl an die angenommenen, als auch an die abgelehnten Kommunikationen weitere Kommunikationen an, wenn sie in die Sphäre desselben Funktionssystems fallen. Wenn sich beim Durchrechnen ein Investitionsplan als unwirtschaftlich erweist, dann wird man das Projekt unter veränderten Prämissen zu realisieren versuchen, also zum Beispiel andere Geschäftspartner ausfindig machen, den Standort wechseln oder einen Kredit aufnehmen. Die negative Entscheidung lenkt den Blick auf die im System ansonsten noch vorhandenen Optionen zurück, und aus diesem Grund wird der Negativwert des Codes auch als »Reflexionswert« (WdG, 203) bezeichnet. Analog hierzu wird ein Forschungsprogramm nicht aufgegeben, wenn ein Experiment den Vorhersagen der Theorie widerspricht, sondern man wird daraufhin die Theorie nochmals überprüfen oder nach Fehlern im Experiment suchen und es gegebenenfalls wiederholen. Gerade weil hier auch für die Fälle vorgesorgt ist, bei denen Kommunikation zurückgewiesen wird, können sich autopoietische Operationszusammenhänge ausbilden. Anders als in der Alltagskommunikation, wo die aus kontingenten idiosynkratischen Gründen hervorgerufene Ablehnung einer Kommunikation mit hoher Wahrscheinlichkeit auf deren Abbruch hinausläuft – das Thema ist einem unangenehm, jemand fühlt sich nicht ernst genommen, ein anderer überlegen und auf die Bekanntschaft nicht weiter angewiesen, die eigene Lebensform wird in Frage gestellt oder politische Überzeugungen kommen ins Spiel –, im Gegensatz also zu dieser Verständigung mit geringer Reichweite in der Lebenswelt, werten die symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien die Ablehnung in eine Aufforderung zum Weitermachen um. Daß der Negativwert dort nicht anschlußfähig ist, heißt also nicht, daß die Kommunikation nicht weitergeht, sondern, daß die Kommunikation nicht zum Strukturaufbau, zur Vernetzung mit bereits vorhandenen Operationen verwendet werden kann. Den Positivwert kann man insofern auch als einen »Kondensationswert« (WdG, 205) bezeichnen, weil sich an ihm die systemintern stabilen Formen niederschlagen. Für das Wissenschaftssystem bedeutet das: »Am Wahrheitswert ›kondensieren‹ dann Erkenntnisse insofern, als sie einem Weltzusammenhang eingeordnet werden müssen, der sie dann seinerseits bestärkt und ih-

ren Widerruf erschwert ... Für Unwahrheit gilt das nicht. In ihrem Bereich kann nichts kondensieren« (ebd.). Genaugenommen wird über den »Wahrheitswert« allerdings kein Weltzusammenhang, sondern nur die Welt der Wissenschaft, also nur das Wissenschaftssystem mit seiner systemspezifischen Umwelt generiert.

Letztendlich kann man also den Widerspruch auflösen, daß Negativwerte einerseits für *Nichtanschlußfähigkeit* stehen, andererseits aber als Reflexionswerte die fortlaufende *Anschlußfähigkeit* der Kommunikation in Funktionssystemen sicherstellen. Und auch die folgende Bemerkung Luhmanns zu den negativen Werten der Mediacodes ließe sich so interpretativ retten: »Unwerte sind zwar nicht anschlußfähig, man kann mit Unwahrheiten (mit Unrecht, mit Machtlosigkeit, mit Nichthaben etc.) im System nichts anfangen; aber die Spezifikation der Tatbestände, die den Unwert erfüllen, dirigiert zugleich das, was trotzdem (oder gerade deshalb) möglich ist« (WdG, 191). Bemerkenswert an diesem Zitat ist, daß hier nur von jenen Codes die Rede ist, die wir der Klasse der Kommunikationsmedien zugeordnet haben. Die naheliegende Erklärung hierfür wäre, daß es in den Humanmedien gerade nicht primär darauf ankommt, die Binnenkomplexität und informationelle Redundanz der in diesen Medien operierenden Systeme zu steigern, sondern daß diese stets *mitlaufende* Strukturbildung nur eine sekundäre Rolle spielt, weil sie in den geglückten Kunstwerken, philosophischen Theorien, Gottesdiensten und Lieben permanent *unterlaufen* wird. Aber was heißt das für die Codewerte dieser Medien, symbolisieren die Positivwerte dann nicht mehr die Anschlußfähigkeit der Systeme und sind die Negativwerte dann keine »Unwerte« mehr?

Die Frage besitzt eine historische Dimension, die ihre Beantwortung schwierig macht. Denn innerhalb der hierarchisch differenzierten Gesellschaft besaßen die Codes der Humanmedien weitgehend dieselbe Form wie die der Kommunikationsmedien und erst mit dem Übergang in die funktionale Primärdifferenzierung wird sichtbar, daß sie eigentlich ganz anders gebaut sind. Man kann diese Erkenntnis natürlich dann in die Geschichte zurückprojizieren und zeigen, daß es immer schon eine untergründige Tradition in der Kunst, der Religion oder der Philosophie gab, die sich bereits an der modernen Codeform orientiert hat und damit die Evolution und die Ausdifferenzierung des entsprechenden gesellschaftlichen Teilsystems vorantrieb. Aber bevor man eine solche Rückprojektion der modernen Codierungen in die einzelnen Mediengeschichten durchführen kann, müßte man zuerst einmal klar ihre traditionelle Form von ihrer modernen Form unterscheiden.

Als Ausgangspunkt wählen wir wiederum eine begriffliche Ambivalenz in Luhmanns Theorie, in bezug auf die *wir* eine *Entscheidung* treffen können, und zwar hinsichtlich des zweideutigen Begriffs des »Präferenzcodes«. Anfangs vertritt Luhmann die These, daß die Codes der Funktionssysteme keine Präferenzcodes sind: »Binäre Codierungen geben, konsequent durchgeführt, keine Direktiven für richtiges Verhalten. Sie formulieren keine Programme. Auch wenn man die beiden Positionen, die vorgesehen sind, in Anlehnung an



den Sprachgebrauch der Logik als ›Werte‹ bezeichnet, steckt darin *keine auf der Ebene der Codes für alle Fälle festgelegte Präferenz für den positiven und gegen den negativen Wert\**. Es kann nicht abstrakt richtig (oder doch richtiger) sein, ja und nicht nein zu sagen. Eine solche Präferenzregel würde den Sinn und die Funktion der Codierung sabotieren« (SA4, 16). Verständlich wird diese Aussage, daß die Mediencodes keine präferenzcodierten Codes seien, nur im historischen Rückblick, als sie einmal Präferenzcodes waren. Die Frage, welche die Mediencodes entscheiden, lautet immer: »ob eine Kommunikation akzeptiert wird oder nicht. Es kann um Recht oder Unrecht gehen, um wahr oder unwahr, um Eigentum haben oder nicht haben, um Geld zahlen oder nicht zahlen, um an der Regierung oder in der Opposition sein. *Solche Leitdifferenzen beginnen ihre semantische Karriere als Präferenzcodes\**. Sie suggerieren, daß es besser sei, sich für den positiven Wert als für den negativen Wert zu entscheiden. Und offensichtlich: ist nicht Wahrheit besser als Unwahrheit, Eigentum haben besser als es nicht haben? Und wer würde nicht lieber an der Regierung als in der Opposition sein?« (SA4, 19). Wegen dieses hier angesprochenen *Vorzugs* der Positivwerte vor den Negativwerten, wegen *dieser* Ungleichwertigkeit zwischen den beiden Codewerten, schwächt Luhmann seine ursprüngliche »These, Codes seien keine Präferenzcodes«, im zitierten Aufsatz wieder ab (SA4, 16). In der *Gesellschaft der Gesellschaft* vertritt er schließlich die gegenteilige Meinung und sagt in bezug auf die Mediencodes: »Im Unterschied zu vielen anderen Codierungen handelt es sich hier um *Präferenzcodes*. Im Unterschied zum allgemeinen Ja/Nein-Code der Sprache wird der positive Wert als Präferenz für diesen (und nicht für den Gegenwert) ausgedrückt« (GdG, 360). Sind die Mediencodes nun Präferenzcodes oder nicht? Wir werden an Luhmanns frühen Aufsatz anknüpfen und eine Unterscheidung einführen, mit der sich diese Frage entscheiden läßt. Gerade weil die Frage in der Systemtheorie *unentschieden* bleibt, steht es ihren Beobachtern frei, sie zu entscheiden, d.h. den Begriff mit einer Argumentationskette so zu konditionieren, daß er fortan konsistent verwendet werden kann – und dementsprechend die Entdeckung und Formulierung neuer Gedanken möglich macht.

Die Unterscheidung, mit deren Hilfe sich die Paradoxie der Präferenzcodes auflösen läßt, ist die Grundunterscheidung von Luhmanns Gesellschaftstheorie selbst. Es ging Luhmann immer darum, einen Zusammenhang zwischen der »Sondercodierung von Kommunikationsbereichen« und der »Katastrophe der Neuzeit« herzustellen, die Luhmann als ein »Umkippen« des Formtyps der gesellschaftlichen Differenzierung von vertikaler Stratifikation in horizontale funktionale Differenzierung« begreift (SA4, 19). Dieser Umbruch führte zu »dem Aufsprengen einer Prämisse, die für alle hierarchisch stratifizierte Gesellschaften wichtig ist, nämlich der Annahme, daß an der Spitze (im Adel, beim Herrscher, bei Gott) alle positiven Werte zusammenfallen« (GdG, 362). Mit diesem Wandel der Gesellschaftsstruktur »wird es schwieriger (das heißt: voraussetzungsreicher), positive bzw. negative Werte verschiedener Codes un-

tereinander zu *verleimen*\*. Ob jemand, der schön ist, auch die Wahrheit sagt, ob jemand, der reich ist, auch mächtig ist, auch gut ist, auch gesund ist, ist dann eine Frage, die von weiteren Bedingungen abhängt, die nicht systemisch garantiert sind« (GdG, 361f.). Die Erklärung, weshalb die Mediencodes ihre semantische Karriere als Präferenzcodes begannen, aber nicht fortführen, liegt auf der Hand: Die Leitdifferenzen der Medienbereiche waren in der traditionellen Gesellschaft (vor allem über Religion und Moral) *stark integriert*, also fest miteinander gekoppelt und entsprechend nur segmentär gegeneinander differenziert. Deswegen konnten einst auch bei einer Wahrheitsfrage, wie der nach dem Zentrum der Welt, vollkommen forschungsexterne Gesichtspunkte wie religiöse Überzeugungen und politische Machtverhältnisse die wissenschaftlich anschlussfähige Antwort präformieren. Die Entscheidung über wahr/falsch war noch davon abhängig, was man in anderen Medienbereichen als Wahrheit akzeptierte. Obwohl es Galilei besser wußte, mußte er seine These widerrufen. Man kann dies so interpretieren, daß die traditionellen Mediencodes sich gegenseitig präformiert haben, daß sie wechselseitig eine Asymmetrie zwischen Wert und Gegenwert erzeugten, in der Gründe aus fremden Medienbereichen die Wahl des Positivwertes von vornherein wahrscheinlicher machten. *Diese extern erzeugte Asymmetrie macht Leitdifferenzen zu Präferenzcodes*, zu Unterscheidungen, welche ihren Positivwert gewissermaßen a priori bevorzugen – vor aller systemintern möglichen ›Erfahrung‹, wie in einem konkreten Fall Codewerte zu verteilen sind.

Die traditionellen Mediencodes können mithin als »Zwei-Seiten-Formen« mit einer Innen- und einer Außenseite, d.h. als Formen mit einer von außen aufgeprägten Asymmetrie begriffen werden. Im Anschluß an die Notierung von Spencer-Brown kann man den Codes dann die folgende Gestalt geben: P | N, wobei »P« für den Positivwert und »N« für den Negativwert stehen soll.

Bemerkenswert ist nun, daß in der stratifikatorisch differenzierten Gesellschaft sowohl die Human- als auch die Kommunikationsmedien auf diese Weise die Informationsverarbeitung in ihrem Medienbereich organisierten – also in dieser Hinsicht noch ununterscheidbar waren. Der Code der Wissenschaft wahr | unwahr besaß insofern dieselbe Form wie der Code der Kunst schön | häßlich. In beiden Fällen arbeitete der Positivwert innerhalb der Leitdifferenz wie ein »sich selbstbegünstigender Wert« bzw. wie ein interner Überzeugungsmechanismus, ein sogenannter »intrinsic persuader« (vgl. KdG, 314). Der Anschlußwert *markierte* nicht nur die Anschlußfähigkeit der Operationen, sondern er fungierte zugleich noch als ein Kriterium für deren Anschlußfähigkeit. Mit anderen Worten: die Trennung von Codierung und Programmierung, die das ausdifferenzierte Funktionssystem definiert, war noch nicht vollzogen. Solange Wahrheit untrennbar mit religiöser Wahrheit assoziiert wurde und dementsprechend eine *inhaltliche* vorgegebene Bedeutung besaß, solange entzog sich der Wissenschaftscode der durchgängigen internen Programmierung – und die Vorstellung des Papstes konnte zum Beispiel noch als Kriterium

wirken, ob ein Astronom eine wahre oder eine falsche Ansicht über den Aufbau des Himmels vertrat.

Zu Beginn der Neuzeit veränderten sich radikal die Beobachtungsverhältnisse; Luhmann spricht in diesem Zusammenhang zumeist von einem Wechsel der Einheitsreflexion zur Differenzreflexion bzw. der ideen- zur unterscheidungsgeleiteten Beobachtung.<sup>61</sup> Die Form der Präferenzcodes  $\overline{P|N}$  könnte man somit als eine allgemeine Formel für eine Idee betrachten, und zwar im Unterschied zu jenen echten binären Codes  $P|N$ , bei denen jene gesellschaftsstrukturell bedingte Asymmetrie wegfällt. Da solche binären Codes dementsprechend kein Präferenzverhältnis ausbilden können sind ihr Positivwert und ihr Negativwert tatsächlich gleichwertig. Der Strukturbruch zur Neuzeit läßt sich auf der Ebene der Codierung dann wie folgt schematisieren:  $\overline{P|N} \rightarrow P|N$ .

In bezug auf die Kunst heißt dies, man muß die Vorstellung aufgeben »Schönheit sei ein Kriterium, an Hand dessen man beurteilen könne, wie ein Werk zu schaffen sei und ob es gefalle oder nicht. Und das trifft in allen Fällen von binärer Codierung zu. Auch im Code wahr/unwahr ... ist Wahrheit nicht zugleich ein Wahrheitskriterium im Sinne des alten »verum est iudex sui et falsi«. Man muß vielmehr die positiv/negativ-Struktur der Codewerte unterscheiden von den Kriterien (oder: Programmen), die eine richtige Wahl des einen oder des anderen Wertes anleiten. Der positive Wert ist, mit anderen Worten, nicht schon ein sich selbst begünstigender Wert, er ist nur die innere Seite einer Form, die eine andere Seite voraussetzt und ohne andere Seite auch gar nicht bezeichnet werden könnte« (KdG, 314). Unsere geringfügige (aber folgenreiche) Akzentverschiebung gegenüber Luhmanns Position kann am letzten Satz deutlich gemacht werden: Wir beschreiben Mediencodes nicht mehr generell wie Luhmann als eine Form mit einer Innen- und einer Außenseite, sondern wir erläutern vielmehr den Verlust der Selbstbegünstigung der Positivwerte mittelalterlicher Mediencodes darüber, daß diese ihre ursprüngliche Asymmetrie zwischen Innen- und Außenseite verlieren. Der gesellschaftsstrukturelle Wandel von der hierarchischen zur funktionalen Differenzierung kann auf diese Weise mit dem *Übergang von Präferenzcodes zu seitenneutralen Binärcodes* parallelisiert werden.

Diese Unterscheidung der Mediencodes in der Zeitdimension erlaubt es jetzt, die modernen Codes in ihrer Sachdimension zu differenzieren. Wenn die Mediencodes sich nicht mehr wechselseitig extern asymmetrieren können, dann kommt es nicht nur zu einer Trennung von Programmierung und Codierung, sondern zugleich auch zu einer Trennung von disjunktionalem und transjunktionalem Operationen, wie Luhmann im Anschluß an Gotthard Günther sagt. Disjunktionale Operationen sind Operationen, bei denen mit Hilfe systeminterner Programme eine Entscheidung zwischen den beiden Codewerten getroffen wird (sie beziehen sich auf diese primäre Disjunktion); transjunktionale Operationen sind Operationen, mit denen entschieden wird, ob der gesamte Code angenommen oder abgelehnt werden soll. Diese zweite Aufgabe übernahmen die Präferenzcodes automatisch: »die klassische Idee des »Schö-

nen« könne zum Beispiel »disjunktionale und transjunktionale Operationen nicht unterscheiden«, weil diese »die Differenz von ›schön‹ (positiv) und ›häßlich‹ (negativ) auf die Idee oder den Wert der Schönheit selbst gründet und dann die Folgerung ziehen muß, die Schönheit selbst für schön zu halten« (KdG, 303). In der traditionellen Kunst galt mithin die Prämisse, es sei schön, zwischen schön und häßlich zu unterscheiden. Analog hierzu implizierte auch die traditionelle Idee der Gerechtigkeit immer schon, daß die Unterscheidung zwischen Recht und Unrecht gerecht sei, und auch die vormoderne wissenschaftliche Kommunikation akzeptierte es bereits mit ihrer kontextübergreifenden Wahrheitsidee als eine Wahrheit, daß man zwischen wahren und falschen Aussagen differenzieren muß.

Man würde die historische Differenz von neuzeitlicher und mittelalterlicher symbolisch generalisierter Kommunikation aus dem Blick verlieren, wenn man bereits an dieser Stelle zu der Beschreibung griffe, daß die Präferenzcodes ihre Annahme selbst regulierten, indem sie auf ihrer Positivseite ein re-entry vollführten. Das Problem der systeminternen Annahme des eigenen Codes existierte damals überhaupt noch nicht – weil diese Annahme immer schon *extern* reguliert war. Solange es zum Beispiel in der Gesellschaft ausgeschlossen blieb, eine Königsfamilie so häßlich darzustellen, wie sie es mitunter war, weil dies als nichthinnehmbare Abwertung ihrer politischen Macht wahrgenommen wurde, solange regulierte die Politik *von außen*, daß die Unterscheidung von schön/häßlich in der Kunst anzunehmen sei; die moderne Demokratie hingegen gestattet die Karikatur ihrer Staatsoberhäupter, ohne damit deren politische Legitimation in Frage zu stellen. Erst wenn die funktionale Differenzierung der Gesellschaft in ein fortgeschrittenes Stadium gelangt, und es einerseits zur Entflechtung der Kommunikation und andererseits zur Absicherung dieser Entflechtung durch das Recht gekommen ist, erst dann kommt überhaupt die Alternative in die Welt, daß ein Kommunikationscode in seinem Bereich nicht nur angenommen, sondern eventuell auch abgelehnt werden könnte. Oder anders ausgedrückt: erst in den nun freigesetzten autonomen Kommunikationskreisen entsteht das *Problem der Selbstanwendung* des jeweiligen Codes auf sich selbst, also die Frage, ob die Unterscheidung von Positiv- und Negativwert nun positiv oder negativ zu bewerten ist; solange diese Kommunikationsbereiche wechselseitig fremdbestimmt waren, gab es dieses Problem nicht, denn es wurde immer schon extern mitgelöst.

Unsere These ist nun, daß sich über genau diesen Unterschied die Humanmedien gegen die Kommunikationsmedien ausdifferenzieren. Sie entwickeln in der Moderne vollkommen verschiedene »Zusatzvorkehrungen« (KdG, 303), mit denen sie die Akzeptanz bzw. Rejektion des eigenen Codes *selbst* regulieren. Oder anders ausgedrückt: sie operieren mit jeweils verschiedenartigen »transjunktionalen Operationen«. Während Kommunikationsmedien einen neuen Weg finden, wie bisher ihren eigenen Code zu bestätigen, setzen Humanmedien ihren binären Code – gegen ihre eigene neuzeitliche Tradition – als solchen wieder außer Kraft. Im ersten Fall kommt es zur

*Selbstakzeptanz*, im zweiten zur *Selbstrejektion* des Codes. Luhmann spricht im Anschluß an Varela hier auch von »self-indication«: einer Selbstbezeichnung des Codes mit Hilfe von einer der beiden Seiten. Genauer gefaßt lautet die These dann, daß Kommunikationsmedien ihren Code mit der Positivseite, Humanmedien hingegen mit der Negativseite bezeichnen, und auf diese Weise je entgegengesetzt das Problem der Selbstanwendung des Codes *auflösen* – und gerade nicht als Paradox invisibilisieren, wie Luhmann sagen würde. Die Formel für die Kommunikationsmedien wäre:  $\sqrt{P|N}$ , für Humanmedien hingegen:  $\square P|N \uparrow$ . So lautet die in Kommunikationsmedien eingebaute (transjunktionale) Vorschrift, daß die Unterscheidung von Anschlußfähigkeit und Nichtanschlußfähigkeit anschlussfähig ist; die Weisung in Humanmedien hingegen wäre, daß das Unterscheiden der anschlussfähigen von den nichtanschlussfähigen Operationen in den entscheidenden Momenten keine Anschlußfähigkeit besitzt.

Luhmann verbaut sich mit einer frühen Theorieentscheidung von vornherein die Möglichkeit, Humanmedien derart von Kommunikationsmedien zu unterscheiden. So heißt es mit Bezug auf die selbstreferenzielle Eigenart der Kommunikationscodes: »Wir wollen sie *Selbstplacierung* des Codes in einen seiner Werte nennen, der um dieser Funktion willen als positiver Wert charakterisiert wird« (GdG, 369). Damit wird per Definition eine Selbstplacierung des Codes in den Negativwert ausgeschlossen. Nur weshalb? Wir gehen statt dessen davon aus, daß sich im Zuge der funktionalen Ausdifferenzierung *zwei Formen der Selbstplacierung* realisiert haben, die sich auch begrifflich gegeneinander absetzen lassen. Im Fall der Kommunikationsmedien kann man tatsächlich mit Spencer-Brown von einem Wiedereintritt der Unterscheidung in sich selbst sprechen, im zweiten Fall aber sollte man besser nicht von einem *re-entry*, sondern von einem *re-exit*, dem Wiederaustritt der Unterscheidung auf der Seite der Nichtanschlußfähigkeit reden. Es wird sich zeigen, daß die Selbstindikation der Humancodes auf ihrer Negativseite als Aufforderung zu lesen ist, den Code als *Nichtunterscheidung* zu handhaben, und insofern tritt die Unterscheidung aus dem Medium bzw. dem System wieder aus, in dem sie ansonsten als Leitdifferenz fungiert.

Um die aus der Luhmannschen Position heraus entwickelte Gegenposition zu verdeutlichen, betrachten wir das folgende Zitat, um ihm – aus dieser Gegenposition heraus – in allen drei Sätzen zu widersprechen: »Der Positivwert funktioniert als Präferenz, also als Symbol für Anschlußfähigkeit, und er funktioniert zugleich als Legitimation für den Gebrauch des Codes selbst. Er symbolisiert das, was vom Gegenwert unterschieden wird, und er legitimiert zugleich die Unterscheidung selbst. Die Präferenzcodes, und das macht ihre strikt logische Behandlung schwierig, lassen eine logisch notwendige Typenunterscheidung kollabieren« (GdG, 365). Erstens funktioniert der Positivwert nur in Kommunikationsmedien als Legitimation für den Gebrauch des Codes, in Humanmedien hingegen übernimmt der Negativwert die Funktion, den Nichtgebrauch des Codes anzuzeigen. Zweitens symbolisiert der Positivwert zwar immer auch das, was vom Gegenwert unterschieden

zwar immer auch das, was vom Gegenwert unterschieden wird, aber nur in Kommunikationsmedien legitimiert er die Unterscheidung, in Humanmedien hingegen wird diese über den Negativwert delegitimiert. Drittens machen Präferenzcodes zwar tatsächlich eine strikt logische Behandlung schwierig, aber diese Aussage muß auf die vormoderne Kommunikation beschränkt werden. Und genaugenommen lassen auch die alten Präferenzcodes keine Typenunterscheidung zwischen den disjunktionalen und transjunktionalen Operationen kollabieren, weil nämlich der Unterschied zwischen diesen beiden Operationstypen erst in autonomen, autopoietisch geschlossenen Kommunikationsbereichen entsteht.

Die Ausdifferenzierung der modernen Mediacodes vollzieht sich mithin sowohl in der Zeit- als auch in der Sachdimension; nimmt man beide Beschreibungen zusammen, so lassen sie sich auf folgende Formel bringen:  $\overline{P|N} \rightarrow \sqrt{P|N} \downarrow + \square P|N \uparrow$ . Schematisiert wird so der Übergang der ideengeleiteten, präferenzcodierten Kommunikation in einer durch Moral und Religion integrierten und stratifikatorisch differenzierten Gesellschaft hin zu einer unterscheidungsgeleiteten Kommunikation in einer funktional differenzierten Gesellschaft, die sich in zwei verschiedenartige Codierungsformen aufgespalten hat.

Soweit in äußerst gedrängter und formalisierter Form unsere These zur unterschiedlichen Form der Mediacodes in Human- und Kommunikationsmedien. Sie war bislang nur als eine philosophische Klärung von Gedanken angelegt, in erster Linie in bezug auf den ambivalenten Sinn von Luhmanns Rede, daß der Positivwert eines Codes sowohl Anschlußfähigkeit als auch eine Präferenz ausdrücke, und der Negativwert eines Codes sowohl Nichtanschlußfähigkeit als auch Reflexionsfähigkeit symbolisiere. Das Problem, an dem sich Luhmann abgearbeitet hat, ist: wie sich die operative Schließung der modernen symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien (und zwar in Differenz zu deren Grenzziehungen in der vormodernen Gesellschaft) letztlich beschreiben läßt. Er experimentiert hierbei mit drei verschiedenen Theoriekonzepten: mit Spencer-Browns Begriff des »re-entry«, mit Varelas Konzept der »self-indication« und mit Günthers Logik der »transjunktionalen Operationen«, und Luhmann selbst wird schließlich von der »Selbstplacierung des Codes« sprechen – ohne hierbei zu einem stabilen Kommunikationskonstrukt zu gelangen. Der oben entwickelte Formalismus versucht diese verschiedenen Ansätze in einen konsistenten Argumentationszusammenhang zu bringen und erhebt darüber hinaus selbstverständlich den Anspruch, daß die so begriffene Differenz der Codierung von Human- und Kommunikationsmedien kein bloßer Gedanke bleibt, sondern sich tatsächlich empirisch bestätigen läßt. Wir brauchen in dieser Hinsicht nicht bei Null, sprich bei einer Beschreibung der Phänomene selbst anzufangen, sondern können stellvertretend jene systemtheoriegeladenen Formulierungen in Luhmanns Textwerk aufsuchen und einsammeln, die unsere These stützen. Die nächstliegende Aufgabe bestünde entsprechend in dem Nachweis, daß die Codes der Kommunikationsmedien über

ein re-entry und die Codes der Humanmedien tatsächlich über ein re-exit bestimmt sind. Der erste Teil der Aufgabe ist unproblematisch, da man sich hierbei auf eindeutige Aussagen von Luhmann stützen kann. Anschließend werden wir in je einzelnen Abschnitten auf die Codierung der vier Humanmedien im Detail zu sprechen kommen.

Für die Mediacodes der normalen Funktionssysteme gilt, daß sie einen je spezifischen Medienbereich aus der Gesellschaft ausgrenzen und *vollständig* erfassen, d.h. daß sie alle Operationen des jeweiligen Mediums bzw. Systems entweder dem einen oder dem anderen Codewert zurechnen und alle anderen Kommunikationen, die auf irgendwelche dritten Werte setzen, systematisch ausschließen. Man kann deswegen auch den Mediacode als ein Symbol benutzen, um das *ganze* System bzw. die *Einheit* des Systems zu markieren. Für das Wissenschaftssystem heißt dies: »Die (autopoietisch reproduzierte) Einheit dieses Systems liegt in der Differenz von wahr und unwahr (nicht im Wissen schlechthin). Wir nennen die *Einheit* dieser *Unterscheidung ... Wahrheit*, so daß es nach dieser Sprachregelung wahre Wahrheit und unwahre Wahrheit gibt« (WdG, 172). Das Kommunikationsmedium der Wissenschaft wird durch das Symbol der Wahrheit generalisiert, die nicht mit der alltagssprachlichen Bedeutung von Wahrheit gleichgesetzt werden kann, sondern als binärer Code mit den beiden Werten wahr und unwahr begriffen werden muß. Dies ist eine Vorschrift, welche das wissenschaftliche Wissen von dem »Wissen schlechthin« (s.o.) und die wissenschaftliche Wahrheit von der unwissenschaftlichen Wahrheit trennt (wobei hier eigentlich eine doppelte Abgrenzung vorliegt, und zwar sowohl gegen die umgangssprachliche Verwendung des Wortes ›wahr‹ als auch gegen das emphatische Wahrheitsverständnis aus Kunst und Philosophie bzw. gegenüber der Redeweise von ›wahrer Liebe‹ und ›wahrem Glauben‹, die ihrerseits einen Normalsinn überbietet). Nimmt man jetzt Luhmanns Symbolbegriff in Anspruch, demzufolge »das Symbol ... den Wiedereintritt einer Unterscheidung in das durch sie Unterschiedene faßbar [macht]« (WdG, 189), dann läßt sich das Symbol der modernen Wissenschaften als re-entry des Wahrheitscodes in seinen Positivwert darstellen:  $\sqrt{\text{wahr}|\text{unwahr}}$ .

In Analogie hierzu kann man das Rechtssymbol über den Wiedereintritt der Unterscheidung von recht und unrecht auf der Seite des Rechts charakterisieren, wenn man Luhmanns Bemerkung: »wo käme man hin, wenn man bestreiten würde, daß man nicht das Recht hat, zwischen Recht und Unrecht zu unterscheiden!« (GdG, 369), in die entsprechende Formel  $\sqrt{\text{recht}|\text{unrecht}}$  übersetzt. Dieses re-entry des Rechtscodes in seinen Positivwert macht zudem deutlich, inwiefern das Recht in der modernen Gesellschaft ein gesetztes, *positives Recht* wird.

Das politische System operiert im Medium der Macht und orientiert sich durchgängig, d.h. bei jeder Anordnung und bei jeder Ausführung an der Leitdifferenz machtüberlegen/machtunterlegen (vgl. PdG, 98). Das heißt, die politischen Akteure müssen bei ihren Entscheidungen die Kontrollfrage mitlaufen lassen, ob sie dem Machterhalt bzw. dem Machtgewinn dienen oder nicht. Ei-

ne Partei kann nicht im politischen System verbleiben und den Code der Macht ignorieren; dies führt zwangsläufig zum Machtverlust, also zunächst einmal in die Opposition, und schließlich zur Exklusion aus dem politischen System. Die moderne Politik funktioniert so, daß sie den Code der Macht strukturell akzeptiert. Die Unterscheidung von mächtigen und ohnmächtigen politischen Kommunikationen ist sozusagen selbst eine machtvolle politische Kommunikation und folgt dem Schema:  $\sqrt{\text{mächtig} \mid \text{ohnmächtig}}$ . Es wird besonders in Wahlkampfzeiten offensiv von den Parteien kommuniziert, um Geschlossenheit in den eigenen Reihen herzustellen.

Auf dieser Argumentationslinie müßte die Wirtschaft über die Selbstplacierung der Leitdifferenz wirtschaftlich/unwirtschaftlich auf der Seite der Wirtschaftlichkeit charakterisiert werden. Obwohl man üblicherweise Geld als das Medium des Wirtschaftssystems betrachtet und als Code dementsprechend die Differenz Zahlen/Nichtzahlen ansetzt, so scheint auch dies noch eine zu starke inhaltliche Festschreibung der Codierung zu implizieren. Es kann durchaus der Fall eintreten, wo es am wirtschaftlichsten ist, jeglichen Zahlungsverkehr einzustellen, etwa wenn der Markt starken Turbulenzen ausgesetzt ist und unberechenbar wird. Mehr als diese abstrakte Aussage, daß der Positivwert des Wirtschaftssystem Wirtschaftlichkeit sei, läßt sich streng genommen auch bei dieser Codierung nicht treffen. Es ist mithin ein Gebot der Wirtschaftlichkeit, daß ein Unternehmen der Formel:  $\sqrt{\text{wirtschaftlich} \mid \text{unwirtschaftlich}}$  folgt, also permanent einen Unterschied zwischen seinen wirtschaftlichen und seinen unwirtschaftlichen Unternehmungen macht. Ein Betrieb, der den Überblick über sich selbst verliert und sich anhand des Wirtschaftscodes kein Urteil mehr über sich selbst bilden kann, verliert die Fähigkeit zur Selbstregulierung, driftet unweigerlich in den Konkurs und fällt damit aus dem ökonomischen System heraus. Man kann also auch hier den Code des eigenen Systems nicht einfach nicht beachten.

Die Codierung von Humanmedien kann man zum einen zeitgenössisch, zum anderen historisch mit empirischer Evidenz ausstatten. So läßt sich etwa in der Kunst anhand von einzelnen Werken der Gegenwartskunst vorführen, daß und wie diese ihren Systemcode zu einem re-exit zwingen, wofür die in den Argumentationsgang eingebauten Interpretationen stehen. Man kann sich aber auch auf eine Merkwürdigkeit in der Kunstgeschichtsschreibung beziehen, derzufolge die Moderne in der Kunst anscheinend zweimal begonnen hat: zum einen zu Beginn der Neuzeit, wo sich die Kunst der Renaissance deutlich gegen die Kunst des Mittelalters absetzt, zum anderen in der Mitte des 19. Jahrhunderts, wo man die eigentlich moderne Kunst, die sogenannte »ästhetische Moderne«<sup>62</sup>, beginnen läßt. In der Philosophie existiert in ihren Selbstbeschreibungen eine ähnliche Zäsur: Descartes gilt als Gewährsmann für eine radikal neue Philosophie, dennoch scheint das wirklich moderne Philosophieren erst *nach Hegel* einzusetzen, und auch in den beiden anderen Humanmedien kann man auf Hinweise für eine derartig *doppelte Modernisierung* stoßen. Wenn eine Theorie hierfür eine Erklärung anbieten kann, dann versorgt sie



sich mit einer zur Geschichtsschreibung angereicherten empirischen Plausibilität. Sie bezieht sich auf eine Unterscheidung, die sich bereits an einer Vielzahl von Phänomenen bewährt hat und in das zeitgenössische Vorverständnis vor allem von moderner Kunst, Philosophie und Intimität eingegangen ist.

Der erste Modernisierungsschub in den Humanmedien läßt sich ohne Schwierigkeiten auf den Übergang zur funktionalen Differenzierung der Gesellschaft zurückführen. Die langsame wechselseitige Entkopplung aller Präferenzcodes und ihre Transformation in Binärcodes führte zu neuen Freiräumen in den Medienbereichen, die durch eine qualitativ neue Kunst, Philosophie und Religion ausgefüllt wurden. Zur ›Reformation‹ der Kommunikation kam es mithin nicht nur im Medium des Glaubens. Resultat dieser ersten Modernisierung war die autopoietische Autonomie der Funktionssysteme. Es kam bereits zu einer deutlichen Trennung von Codierung und Programmierung, diese Programme konnten sich explizit gegen Fremdbestimmungen aus anderen Funktionskreisen richten, aber sie determinierten wie eine allgemeine Regel den besonderen Fall, also das, was sich als Kunstwerk, Text, Rede oder Beziehung im jeweiligen Medium als Formenkomplexion realisieren konnte.

Der zweite Modernisierungsschub in den Humanmedien läßt sich deshalb als eine Trennung von Programmierung und Selbstprogrammierung beschreiben. Die Kompaktkommunikationen werden gegenüber der medial vorgegebenen Kommunikation selbst noch einmal autonom. Zur gegebenen Systemautonomie gewinnt zum Beispiel die Kunst noch eine eigene Werkautonomie und damit Distanz zu sich selbst. Sie kann mit Hilfe gegenstrukturell gearbeiteter Artefakte die im System herrschenden Formen negieren und in eben diesem Sinne kann man bei Humanmedien davon sprechen, daß ihre Systeme über eine Möglichkeit der Negation des Systems im System verfügen. Voraussetzung hierfür ist, daß Medien über Kristallisationskerne wie Kunstwerke verfügen, an denen sie ihre Kommunikationen zur Kompaktkommunikation verdichten können. Damit entsteht dann auch die Option, beide Kommunikationen nicht gleichsinnig, sondern widersinnig zu führen. Die doppelte Modernisierung der Humanmedien läßt sich mithin über eine doppelte Autonomisierung erläutern, die sich erst mit einer starken zeitlichen Verschiebung durchgesetzt hat.

Die Codierung der Humanmedien transformiert sich also nicht direkt von den Präferenzcodes in sich selbstablehnende Binärcodes, sondern sie besitzt in einer Übergangsphase zuerst einmal die Form eines sich selbst annehmenden binären Codes. Formalisiert heißt dies:  $\overline{P|N} \rightarrow \sqrt{P|N} \rightarrow \square P|N \uparrow$ . Diese Formel eignet sich als ein Instrument zur Konstruktion von Geschichte. Man kann damit einerseits die Zäsur zwischen Mittelalter und Neuzeit erklären; andererseits wird aber auch deutlich, daß es sich bei der Neuzeit um eine »transitorische Moderne« gehandelt hat, welche den allmählichen Wandel von der stratifikatorischen zur funktionalen Gesellschaftsdifferenzierung beschreibt. Die alteuropäische Übergangsgesellschaft besaß aber noch lange nicht die kommunikativen Freiheitsgrade jener uns vertrauten Moderne, die wesentlich

vom Erscheinungsbild der Humanmedien des 19. und 20. Jahrhunderts geprägt ist. Es handelt sich wiederum um das kleinstmögliche Geschichtsmodell, in dem zwei historische Zäsuren drei Epochen voneinander trennen. Im Unterschied zu Luhmanns semiotischem Modell (symbolische → zeichenhafte → formenkombinatorische Kunst)<sup>63</sup>, das nur *deskriptiv* eingeführt wurde, handelt es sich hierbei aber um eine minimalistische *Geschichtstheorie*, da diese Übergänge *theoretisch*, sprich medientheoretisch bestimmt sind.

Erst die zweite Autonomisierung innerhalb der Humanmedien bringt das moderne Subjekt hervor. Der für die heutige Gesellschaft charakteristische Individualismus konnte erst in dem Moment entstehen, als das Bewußtsein der Menschen einen Ort fand, sich zu individualisieren. Dieser Ort sind die Kompaktkommunikationen der Humanmedien – die autonomen Kunstwerke, Philosophien und Liebesbeziehungen und wahrscheinlich auch das von der kirchlichen Vermittlung nicht mehr vorgeschriebene Zwiegespräch mit Gott –, welche das Bewußtsein erstmals auf ganz eigene divergierende Bahnen zu lenken vermögen. Solange Bewußtsein und Kommunikation in den Humanmedien noch gleichsinnig miteinander verkoppelt waren und die Kompaktkommunikationen von den jeweiligen Systemen nach mehr oder weniger einheitlichen Kriterien programmiert wurden, solange konnten sich zwar hochsublime, aber *gegeneinander* nur wenig differenzierte Subjekte ausbilden, die in ihren Erfahrungen, Gedanken und Verhaltensmustern letztendlich konvergierten. Die Philosophie der Neuzeit konnte sich aus diesem Grund als Subjektphilosophie entfalten und Subjektivität als etwas allen Menschen gemeinsam »Zugrundeliegendes« betrachten. Der zweite Autonomisierungsschub der Humanmedien verschiebt dann gewissermaßen die Bedeutung der Subjektivität von der Intersubjektivität in die individuelle Subjektivität. Die Chancen für eine einzigartige Welterschließung und die damit einhergehenden Probleme der Selbstverwirklichung entstanden erst, als die Humanmedien sich in Medien der Individualisierung verwandelten.<sup>64</sup>

Diese Transformation läßt sich nun als Umschlag der Codierung begreifen; Kunst, Philosophie, Liebe und Glaube wechseln aus dem re-entry-Modus in den re-exit-Modus. Wenn man hierfür Beispiele geben möchte, woran müßte sich ein solcher Wandel zeigen? Woran ließe sich ablesen, daß etwa in der Kunst deren Code plötzlich nicht mehr angenommen, sondern als verbindliche Leitdifferenz zur Produktion von Kunstwerken abgelehnt wird? Es müßte an Werken und den dazugehörigen Selbstbeschreibungen erkennbar werden, daß Positivwert und Negativwert nicht mehr unterschieden, sondern vorsätzlich neutralisiert werden. Man könnte auch sagen, daß es erstmals in der jeweiligen Mediengeschichte zu einer bewußt herbeigeführten und als solcher auch wahrgenommen Wertevertauschung kommt, so daß der Negativwert zum Positivwert und umgekehrt erklärt wird. Von der bis dahin noch an die traditionelle Codiervorschrift gewöhnten Öffentlichkeit konnte eine solche Umkehrung der Werte nur als Perversion, als eine willkürliche Verkehrung von Liebe, Philosophie, Kunst und Religion in ihr Gegenteil erlebt werden.

## A. Kunst

Der Name von Charles Baudelaire fällt immer dann, wenn die Rede von den Anfängen jener ästhetischen Moderne ist, die bis in unsere Gegenwart reicht.<sup>65</sup> Daß die Innovationen, welche seine Gedichte und Schriften für das Kunstsystem darstellten, unmittelbar deren Codierung tangieren, ist leicht ersichtlich: Es geht ihm ausdrücklich um eine »neue, besondere Schönheit«, um »eine moderne Schönheit«.<sup>66</sup>

Vergegenwärtigen wir uns zuerst noch einmal, auf welche Situation Baudelaire reagierte: »In der traditionellen Ästhetik hatte man die Codewerte der Kunst als schön bzw. häßlich bezeichnet. Man ließ zwar in den Kunstwerken auch häßliche Objekte zu. Stürme, Stadtbrände etc. waren schon in der Renaissance ein viel bewundertes Thema der Malerei ... und man griff für deren Darstellung auf dieselben Arbeitsrichtlinien zurück wie bei schönen Objekten ... aber es fehlte überhaupt ein Begriff der Codierung, der auf die Arbeitsweise und die Entscheidungen des Künstlers bezogen war. Das Häßliche wurde, um mit Herder zu formulieren, als ›Nebenidee‹ gebraucht.<sup>[...]</sup> Der Begriff der Schönheit wurde also doppelsinnig (und insofern paradox) angewandt: als Gegensatz zum Häßlichen und als Gesamturteil über das Verhältnis von schön und häßlich ... Deshalb konnte man auch nicht zwischen Codierung und Programmierung unterscheiden« (KdG, 309). Diese Schlußfolgerung ist äußerst prekär; die Trennung von Codierung und Programmierung hätte ihr zufolge erst im 19. Jahrhundert stattgefunden. An dieser Unterscheidung muß aber letztendlich die operative Schließung von Funktionssystemen festgemacht werden, was hieße, daß sich bis zu diesem Zeitpunkt noch gar kein Kunstsystem ausgebildet hätte. Von einer Trennung der beiden Ebenen und von der Evolution eines Systems kann man dann sprechen, wenn sich deutlich unterscheidbare Programme in einem Funktionskreis ausbilden, einander ablösen oder miteinander konkurrieren können. Genau dies dürfte zweifellos mit den verschiedenen Stilvorschriften, welche die neuzeitliche Kunst hervorgebracht hat, gegeben sein.<sup>67</sup> Was die Kunstgeschichte nachträglich als Epochen der Renaissance, des Manierismus, des Barock, des Neoklassizismus oder der Romantik klassifiziert, waren sehr allgemeine Formvorschriften, in denen ein vorbildliches Verhältnis von schön und häßlich bestimmt war. Solche Großprogramme definierten gewissermaßen die zeitspezifische *schöne Relation zwischen Schönem und Häßlichem*, welcher die Kunstwerke zu entsprechen versuchten. Man hatte es also bereits damals nicht mehr mit einem extern determinierten Präferenzcode, sondern mit einem sich selbst akzeptierenden Binärcode zu tun. Was die Kunstwerke dieser ersten Moderne nicht vermochten bzw. was sie nur sporadisch und blind in den evolutionären Augenblicken eines Stilwandels konnten, war, sich ihr eigenes Programm zu schreiben. Solange das Kunstsystem wie die Wissenschaft die Unterscheidung ihres Positiv- und ihres Negativwertes positiv setzte, solange war ihm auch eine Präferenz für Systematizität eingeschrieben. Seine neuen Werke standen insofern, ähn-

lich wie neue wissenschaftliche Theorien, immer unter einem Kohärenzzwang zu den maßgeblichen Programmen. Zur Freisetzung des autonomen Kunstwerks kam es erst, als im Kunstsystem die Selbstbestätigung der Codierung destruiert wurde. Wir zitieren im Folgenden eine Übertragung von Baudelaires *Hymne an die Schönheit*<sup>68</sup>, an der deutlich wird, wie diese Innovation durchgesetzt werden konnte:

Kommst du vom Himmel, Schönheit, oder aus den Tiefen?  
Gibst gute Taten und Verbrechen ein,  
Die höllisch, göttlich deine Blicke riefen,  
Und so vergleiche ich dich mit dem Wein.

In deinem Aug die Sonne steigt und sinkt,  
Verströmt die Düfte der Gewitternacht;  
Von deinen Lippen man den Zauber trinkt,  
Der Helden feige, Knaben mutig macht.

Schwebst du von Sternen, steigst aus schwarzem Grunde?  
Das Schicksal folgt dir, wie ein Hund ergeben;  
Unheil und Freude säst du in die Runde,  
Lenkst alles ohne Rechenschaft zu geben.

Ich seh dich achtlos über Leichen schreiten;  
Zu deinem Schmuck gehört auch das Entsetzen;  
So kann, bei deinen kleinen Kostbarkeiten,  
der Mord auf deinem Bauche sich ergötzen.

Die Fliege, die dein Kerzenlicht erreicht,  
Preist brennend deine Flamme und verglost!  
Der Liebende, der bei der Schönen keucht,  
Gleicht einem Kranken, der sein Grab liebkost.

Kommst du vom Himmel, aus der Höll empor,  
Gleichviel, argloses Ungeheuer, Schönheit!  
Ist mir dein Aug, dein Lächeln doch das Tor  
Zur teuren, nie erfahrenen Ewigkeit!

Von Gott, von Satan, Engel oder Zauberin?  
Gleichviel, wenn nur dein Duft und deine Pracht,  
Dein Gang, dein samtener Blick, oh meine Königin!  
Die Welt mir schöner, Zeit mir leichter macht!

Dieses Gedicht läßt den Code der Kunst hymnisch kollabieren. Das Häßliche wird von seiner bisherigen Rolle als »Nebenidee« befreit und dem Schönen gleichwertig gegenübergestellt bzw. – darauf läuft diese »Umconditionierung des Codes«<sup>69</sup> schließlich hinaus – die *Unterscheidbarkeit* von Schönerem und Häßlichem wird aufgehoben. Alle denkbaren Kontexte, in denen die Differenz der beiden Werte bislang verankert war, werden der Reihe nach neutralisiert: Himmel/Tiefen, gute Taten/Verbrechen, höllisch/göttlich, Feigheit/Mut, Liebender/Kranker, Sterne/schwarzer Grund, Unheil/Freude, Arglosigkeit/Ungeheuer, Gott/Satan, Engel/Zauberin – all diese Unterscheidungen werden sei-

tensymmetrisch als Ursprung und Charakteristikum jener intendierten »neuen Schönheit« ausgegeben. *Praktisch* heißt das, daß keine ästhetischen Programme mehr formulierbar sind, in denen sich Kriterien des Schönen und Häßlichen festschreiben lassen. Peter Fuchs spricht in diesem Zusammenhang von einer »Konditionierung des Binärschemas schön/häßlich, die nicht problemlos an Doktrinen und Dogmen des Literaturbetriebs angeschlossen werden kann«<sup>70</sup>. Genaugenommen wird der Anschluß an Doktrinen und Dogmen des Kunstsystems in der Moderne zum Dauerproblem – weil es in jedem einzelnen Werk nur sekundär um einen Anschluß, primär aber um einen gezielten Nichtanschluß gegenüber im System zirkulierenden Programmen geht. Aber schon bei Baudelaire kommt es nicht etwa nur zu einer besonders radikalen Entkopplung der Kunstcodes von den Leitdifferenzen der Moral und der Religion; daß seine Gedichte moralische Entrüstung und rechtliche Konsequenzen nach sich zogen, war insofern nicht weiter verwunderlich. Genausowenig geht es bloß um eine besonders ausgeklügelte Technik zur ästhetischen Aufwertung des Häßlichen. Sondern der eigentliche Skandal dieser Gedichte bestand in der Gleichsetzung des Häßlichen mit dem Schönen. Wenn diese Neubestimmte Schönheit achtlos über Leichen schreiten und sich auf ihrem Bauche der Mord ergötzen kann, wenn sie die Fliege im Kerzenlicht verbrennen läßt, oder wenn die geliebte Schöne zum liebkosten Grab wird – dann verschmilzt sie bis zur Unkenntlichkeit mit den Nachtgestalten des Häßlichen. Deswegen greift die Formulierung, »daß die Umkonditionierung des Codewertes ›schön‹ ... den nicht präferierten Gegenwert in den präferierten Wert hineincopiert«<sup>71</sup>, letztendlich zu kurz. Der Negativwert des Häßlichen wurde nicht bloß in den Positivwert der Schönheit *hineincopiert*, sondern die Unterscheidung von schön/häßlich wurde vielmehr aus allen von der Kunst tradierten Programmen *hinauscopiert*. Anders ausgedrückt, hat diese Leitdifferenz innerhalb des Kunstsystems ihre Funktionstüchtigkeit verloren, und dies könnte man so umschreiben, daß damit der Code der Kunst zum *Wiederaustritt* aus dem System der Kunst gezwungen wird. Es kam also nicht zu einem re-entry, sondern zu einem re-exit des Kunstcodes im modernen Gedicht.

Gerade weil Baudelaires Gedichte die Grenze zwischen der Tradition und der ästhetischen Moderne markieren, stellen sie einen Grenzfall dar und lassen zwei alternative Lesarten zu: Zum einen kann man sie als letzte Perfektion der traditionellen Schönheitsidee betrachten, insofern sie in bislang ungeahnter Radikalität auch deren Gegenteil inkludierten, zum anderen könnte man sagen, daß diese Umcodierung die tradierte Idee so destabilisiert, daß die ganze Form ihrer Codierung kippt und damit der überlieferte Gegensatz von schön und häßlich als solcher erstmals aus der Kunstkommunikation exkludiert wird. Wenn man sich auf den historischen Standpunkt des Dichters begibt, dann erscheint die erste Redeskription angemessener, zumal sie sich auf die poetologischen Selbstbeschreibungen Baudelaires beziehen kann. Diese sind, mehr noch als die Gedichte selbst, dem Geiste der Tradition verhaftet und intendieren nicht etwa eine ganz andere Kunst, sondern bloß eine »neue Schönheit«.

Betrachtet man aber Kunst von einem zeitgenössischen Standpunkt aus, der mitsieht, was aus ihr geworden ist, schaut man insbesondere von der Avantgardekunst auf diese Zäsur zurück, dann muß man zur zweiten Redeskription greifen.<sup>72</sup>

Besonders augenscheinlich wird die Traditionsverhaftung dieser neuen Lyrik in ihrer Form, die sich noch streng an überkommene Versmaße und Reimschema hält. Die Gedichte bleiben der alten Schönheitsidee verhaftet, indem sie ausgesprochen *formschön* geschrieben sind, und sie entziehen sich ihr zugleich, indem die schöne Form in einer ganz extremen Weise unschöne Gehalte, oder besser: unschöne ›lyrische Gehalte‹ zum Ausdruck bringt. Denn diese Innovation läßt sich nicht darauf reduzieren, daß Häßliches in all seinen Erscheinungsformen nun einfach thematisiert wird, sondern letztendlich revolutionierte Baudelaire *die lyrische Sprache*, als er, wie im vorliegenden Beispiel, mit vollkommen neuartigen sprachlichen Kontrasten arbeitete, die dann – das zeigt die Zweitanalyse – bis auf die Codierung der Kunst durchgreifen.<sup>73</sup> Genau als ein solches *partielles* Außerkraftsetzen vorgegebener Programme ist die Figur des re-exit zu verstehen. Es soll damit symbolisiert werden, daß ein System, das dieser Codierung folgt, überhaupt keine Programme in Anspruch nimmt bzw. alle im System verfügbaren Programme suspendiert – was nur als Sonderfall von der historischen Avantgarde versucht wurde –, sondern es ist ein Symbol der Diskontinuität und des Bruchs zu den jeweils im System akzeptierten Programmen.

So wurde erst drei Jahrzehnte nach Baudelaires Gedichten jener freie Vers erfunden, der sich jedem im Literatursystem vorhandenen metrischen Programm entzieht.<sup>74</sup> Auf dieser zweiten Innovationslinie der Lyrik (neben ihrer sprachlichen) wurde die alte Vorstellung negiert, daß die Schönheit oder Gelungenheit eines Gedichts notwendigerweise etwas mit metrischer Ordnung zu tun haben müsse. Auch wenn man oft der Meinung war, es handele sich hier um einen Materialfortschritt, hinter den man nicht mehr zurückkönnen, so muß man nach Lage der Dinge diesen Fortschritt eher so interpretieren, daß mit einem solchen Tabubruch, wie ihn der freie Vers darstellt, eine *tradierte feste Kopplung* im Kunstsystem *kontingent* gesetzt wurde: man kann heutzutage in freien und in gebundenen Versen Gedichte schreiben, ohne daß sich hieran schon irgendein Kriterium für eine gelungene Dichtung ablesen läßt. Wenn man bedenkt, daß bis dahin der Positivwert im Literatursystem an den gebundenen Vers gekoppelt und der Negativwert automatisch über sein Gegenteil bestimmt war, dann kann man auch in diesem Fall – und dies ist eine Erläuterung dieses Begriffes! – von einem re-exit des Kunstcodes sprechen: Der Kunstcode wird in seiner spezifischen historischen Ausprägung als Differenz von freiem und gebundenem Vers in eine Nichtunterscheidung überführt. Der Code setzt sich selbst kontingent; man könnte sowohl an seiner positiven als auch an seiner negativen Seite anschließen, wenn man ein gutes Gedicht schreiben will. Genau in diesem Sinne kann man die Formel, daß ein Code

seinen Wiederaustritt auf seiner Negativseite initiiert, als eine »Kontingenzformel« auffassen.

Baudelaires Vers ist der Steg, auf dem die Schönheit von ihrem Wert in ihren Gegenwert wandelt, auf dem die Kunst ihre Werte bis zur Unkenntlichkeit miteinander vertauscht und sie im Vorgriff auf die Kunst, die dann später kam, hellsichtig suspendiert. Nach diesem Kunststück war die Kunst eine andere geworden: ihr oberster Wert war es fortan, ihre eigene Wertedifferenz zu neutralisieren; genau hierin war Baudelaires »moderne Schönheit« revolutionär. Die Bedeutung seines Werks als Ursprung der ästhetischen Moderne bestand darin, daß es erstmals erfolgreich mit innerkünstlerischen Mitteln die Behauptung aufstellte, daß die Unterscheidung von schön und häßlich nicht etwa schön, sondern zumindest bei der Herstellung von modernen Gedichten un schön oder häßlich ist. Dies ist die negative Formulierung von Baudelaires »neuer, besonderer Schönheit«, die man rückblickend auch als eine Art Selbstmißverständnis interpretieren kann: dieser Ausgriff auf jene »moderne Schönheit« war der entscheidende Schritt hin zu einer Kunst, die sich überhaupt nicht mehr auf *Schönheit* verpflichten lassen würde. Baudelaires Tabubruch gegenüber der Tradition konstituiert mit seiner implizierten Weisung – dem eigenen Code *nicht* zu folgen – die Autonomie des Kunstwerks, welches damit erstmals seine Selbstprogrammierung gegen die Programme des autonomen Kunstsystems schreiben kann. Von diesem Zeitpunkt an wird die strikte Trennung der alten Codewerte im Kunstsystem negativ bewertet und als inakzeptabel weiterkommuniziert. Der Code der Kunst wandelte dementsprechend seine Form vom Mittelalter über die Neuzeit bis in die Moderne nach folgendem Muster: schön|häßlich → ↓ schön|häßlich □ → □ schön|häßlich▲.

Wenn die Avantgarde schließlich nicht nur häßliche Begebenheiten beschreibt, sondern Müll, Schrott, Abfall und sogar Exkremente für alle Sinne wahrnehmbar als Kunstwerk präsentiert, Geräuschküll und Sprachabfall eingeschlossen, dann werden die einstmaligen schönen Künste in einer Weise häßlich, daß es schwerfällt, in der Unterscheidung von schön/häßlich überhaupt noch den Code der Kunst zu sehen. Entsprechend werden die Codewerte jetzt – ästhetisch neutral, möchte man beinahe sagen – als passend/nichtpassend, gelungen/mißlungen, stimmig/unstimmig oder interessant/uninteressant bezeichnet.<sup>75</sup> Die Figur des Wiederaustritts dieser Unterscheidungen aus sich selbst bleibt aber erhalten, denn, so läßt sich mit Luhmann sagen: »Die Besonderheit des Kunstsystems im Vergleich zu anderen Funktionssystemen liegt weniger in den Namen der Codewerte, als vielmehr darin, daß die Asymmetrierung (Konditionierung, Zeitbildung und Zeitgebrauch) weitgehend dem einzelnen Kunstwerk selbst obliegt und Zwischenebenen wie Regeln oder Stilvorstellungen zwar möglich, aber weitgehend entbehrlich sind« (KdG, 306). Diese Aussage trifft erst für die moderne Kunst zu, denn vordem wurden Kunstwerke ganz selbstverständlich nach bestimmten Stilvorgaben entworfen. Erst die moderne Kunst der letzten anderthalb Jahrhunderte lernte, auf solche verbindlichen Programme zu verzichten oder besser: die Selbstpro-

grammierung ihrer Werke gegen die verbindlichen Vorschriften im Kunstsystem zu steuern. Wenn man berücksichtigt, daß nur mit Hilfe solcher system-internen Kriterien darüber entschieden werden kann, ob eine bestimmte Form im Kunstwerk in seine Formenkomplexion *paßt* oder *nicht paßt*, dann gelingen die modernen Kunstwerke gerade an jenen neuralgischen Punkten, wo sich diese Entscheidung nicht treffen läßt, wo es also unpassend ist, zwischen passenden und nichtpassenden Formenkombinationen zu unterscheiden. Der Kunstcode definiert sich also auch in diesem Fall über die Selbstplacierung in seinen Negativwert, und dasselbe gilt natürlich, wenn man den Code über Stimmigkeit, Interesse oder Gelungensein definiert.

Normalerweise gehorchen auch die modernen Kunstwerke über weite Strecken bestimmten Programmen, denn nur so können sie strukturierte Komplexität aufbauen. Nur im Grenzfall der Avantgarde wird der Versuch unternommen, das re-exit des Codes in Reinform zu exerzieren, indem etwas, was allen Regeln der Kunst widerspricht, zur Kunst erklärt wird. Man könnte aber immer noch sagen, daß Duchamps, indem er den Flaschentrockner überhaupt in eine Ausstellung brachte, damit ein Minimalprogramm des Kunstsystems erfüllte. Es war sozusagen *passend*, diesen Gebrauchsgegenstand *auszustellen*. *Als Gebrauchsgegenstand* hingegen war es nach allen damals zirkulierenden Erwartungsmustern ein vollkommen *unpassendes* Kunstwerk. Die Unterscheidung von passend/unpassend wird vom Künstler vorsätzlich als nichtpassende Unterscheidung gehandhabt. Der Code der Kunst wird nicht dazu benutzt, eine letzte Entscheidung zu treffen (über die Recht- oder Unrechtmäßigkeit einer Handlung, über die Wahrheit oder Unwahrheit einer Theorie, über die Wirtschaftlichkeit oder Unwirtschaftlichkeit einer Investition), sondern er wird als Nichtunterscheidung dazu verwendet, eine Unbestimmtheitszone zu erzeugen, die zu unmöglich erscheinenden Bestimmungsversuchen provoziert.

Das andere Extrem, in der Moderne ›Kunstwerke‹ herzustellen, besteht darin, den Code der Kunst rein konventionell zu nutzen und nur solche Formentscheidungen zu akzeptieren, für die auch ein Programm garantiert, daß sie interessant (passend, stimmig) sind. Der Kunstcode wird wie der Wahrheitscode als ein »Symbol der Selbstbestätigung« (WdG, 175) benutzt, und dieser Wiedereintritt der Codierung in ihren Positivwert wäre eine Neuformulierung dessen, was Adorno einst »affirmative Kunst« genannt hatte. Auch sein Begriff der »Kulturindustrie«, dessen gesellschaftskritische Plausibilität heutzutage verbraucht und abhanden gekommen ist, läßt sich zumindest theoretisch rehabilitieren: das Kunstsystem arbeitet in einem wirtschaftsförmigen Operationsmodus; es ist in derselben Art wie das Wirtschaftssystem codiert. Kunsthandwerk, Kitsch, Mode und Design benutzen das Medium der Kunst je auf ihre Weise programmkonform, obwohl das Kunstsystem autonom geworden und sein Code kein Präferenzcode mehr ist. Diese Produktionssphären des Kunstsystems sind durchaus für Innovationen offen, aber sie übernehmen immer nur solche Neuerungen aus dem System, die sich im System bereits durchgesetzt haben und deren gesellschaftliche Akzeptanz sich vorhersehen läßt. Auch



wenn die neuste Mode der Saison einmal vollkommen extravagante Kleider hervorbringt, die in ihrer gewollten Geschmacklosigkeit durchaus provozieren, so *imitiert* sie damit nur in einer äußerst kontrollierten und berechnenden Weise die Codierung der Kunst, ohne ihr eigentlich zu folgen. Mode, aber auch Design kann sich derart mit der Aura des Nonkonformismus und der Avantgarde umgeben, die der modernen Kunst und vor allem ihren Künstlern anhaftet – wenn diese soziale Stimmung gerade in Mode ist. Solche Effekte sind vorhersehbar und gehören mittlerweile in das feste Programmrepertoire der im Medium der Kunst operierenden Kulturindustrie. Es geht hier nicht um Kunstwerke, sondern um schöne oder passende Sachen, die so hergestellt werden, daß sie in möglichst *jedem* Formübergang einen Lebensstil symbolisieren.<sup>76</sup> Das gelingt nur, indem sie nach sozial etablierten und verbreiteten Kriterien gearbeitet werden, die möglichst viele Beobachter teilen. Das Kunstsystem arbeitet in einem Modus, in dem es wie zu alten Zeiten sein Medium mit re-entry benutzt und nach der Codiervorschrift  $\sqrt{\text{passend} \mid \text{unpassend}} \sqcap$  in Anspruch nimmt. Es geht um das passende Ambiente für die eigene Existenz, und hierfür gibt es latente kollektive Normen, die es ästhetisch zu treffen gilt.

Die konkrete Bezeichnung der Codewerte bleibt aber ein prinzipielles Problem für Humanmedien, wenn es um die Darstellung ihrer eigentlichen Codierform geht. Zwar könnte man zum Beispiel Kitsch, der seine zeitgenössische Ausprägung in eben jener Lifestyle-Kunst besitzt, über die sich selbstbestätigende Unterscheidung von schön und unschön definieren, aber deswegen wird Kitsch nicht der definitive Gegenbegriff zur gelungenen Kunst. Da Humancodes letztendlich sich selbst ablehnende Leitdifferenzen sind, unterminieren sie früher oder später *jede* inhaltliche Definition ihrer Codewerte. So war es an der Popart, die bis dahin als Unterscheidungskriterium funktionierende Differenz von Kunst und Kitsch zu sabotieren; sie initiierte sozusagen in ihren Werken den Wiederaustritt dieser historischen Codierung aus dem damaligen Medium der Kunst. Die moderne Formvorgabe des Kunstcodes führt also notwendig zur allumfassenden Inklusion all dessen, was einmal, unter welchem Namen auch immer, als Nichtkunst bezeichnet wurde. Dies ist der eigentliche Grund, warum sich der Begriff der modernen Kunst seiner inhaltlichen Bestimmung entzieht, und warum die Frage: *Was ist Kunst?* ihr Phänomen verfehlt und durch die Frage: *Wie funktioniert Kunst?* ersetzt werden sollte. Adorno hatte konsequenterweise die radikale Unbestimmbarkeit des Kunstbegriffs zum Ausgangspunkt seiner ästhetischen Reflexion gemacht: »Sie [die Kunst] muß gegen das sich wenden, was ihren eigenen Begriff ausmacht, und wird dadurch ungewiß bis in die innerste Fiber hinein« (ÄT, 10); »Kunst hat ihren Begriff in der geschichtlich verändernden Konstellation von Momenten; er sperrt sich der Definition« (ÄT, 11); bzw. »[die Kunst] bestimmt sich im Verhältnis zu dem, was sie nicht ist« (ÄT, 12). Die inhaltlich unbeantwortbare Frage nach dem Begriff der Kunst beantworten wir deshalb formal, mit Hilfe einer Formel, die zeigt, wie die Codierung und dementsprechend auch die Informationsverarbeitung in der Kunst funktioniert. Man kann damit den Streit,

ob die Codewerte nun auf die Alternative schön/häßlich, passend/unpassend, stimmig/unstimmig, interessant/uninteressant oder gelungen/mißlungen gebracht werden sollen, beenden – denn es kann überhaupt keine verbindliche inhaltliche Bestimmung dieser Werte mehr geben.

Unser Vorschlag lautet deshalb, den Code der Kunst über die Selbstplacierung der Unterscheidung von Kunst und Nichtkunst auf ihrer Negativseite zu definieren:  $\square$  Kunst | Nichtkunst  $\uparrow$ . Und weil diese Form der Codierung alle Humanmedien bestimmt, wird man Luhmanns Satz, es gehe der modernen Kunst jetzt »um Placierung der Negation des Systems im System« (KdG, 473), auch auf die modernen Medien von Liebe, Philosophie und Religion übertragen können. Der Gedanke, den Code der Kunst über die Werte von Kunst und Nichtkunst zu bestimmen, findet sich auch bei Peter Fuchs.<sup>77</sup> Aber solange der Code nur als eine Unterscheidung zweier Werte definiert wurde, ohne dessen Selbstindikation mit einzuzeichnen, solange konnte diese Darstellungsform von Luhmann mit guten Gründen zurückgewiesen werden.<sup>78</sup> Diese Einwände werden hinfällig, wenn an dem Code das Zusammenspiel von disjunktionalen und transjunktionalen Operationen zugleich sichtbar gemacht wird. Zudem gelangt man so zu einem einheitlichen Beschreibungsverfahren für alle Medien-codes: Der Positivwert wird mit dem Namen des Mediums belegt, der Negativwert mit dessen Negation, und je nachdem, ob es sich um ein Human- oder ein reines Kommunikationsmedium handelt, die Selbstanwendung des Codes als re-exit oder re-entry gekennzeichnet.

## B. Liebe

»Familien sind ... ein Extremfall gefährlicher Kommunikation« (SA5, 224) – auch für die Systemtheorie, wenn sie sich auf dieses intime Thema einläßt. So wie die Kommunikation in den modernen Familien äußerst konfliktanfällig ist, so stößt die systemtheoretische Reflexion hier extrem schnell auf Widersprüche. Es gibt anscheinend Kommunikationsformen, wo es zu einer »funktionalen Selbstbelastung mit Irritation und irritationsbedingten Strukturentwicklungen kommt« (SA5, 226). Dies ist bemerkenswert, weil es normalerweise die Funktion von symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien ist, die Kommunikation von psychischen Irritationen zu entlasten, und über diese Selbstentlastung eine autopoietische Strukturentwicklung zu ermöglichen, die nicht bloß »irritationsbedingt«, also zufällig von außen angeregt wird. Die Herausforderung für die Systemtheorie entsteht dort, wo sie das Phänomen, »daß die Kommunikation in der Familie psychisch leichter reizbar und irritierbar ist als öffentliche Kommunikation« (SA5, 202), in ihre Theoriesprache übersetzen muß. Das heißt konkret, diese Beobachtung in den Begriff der strukturellen Kopplung von Bewußtseins- und Kommunikationssystemen einzuarbeiten. Man kann bei Intimkommunikation nicht mehr von einer »geräuschfreien strukturellen Kopplung« (SA5, 222) sprechen, sondern muß

sehen und damit anerkennen und unsere Sensibilität integrieren können. Ein offenes Kunstwerk stellt sich der Aufgabe, uns ein Bild von der Diskontinuität zu geben: es erzählt sie nicht, sondern *ist sie*.« U. Eco: *Das offene Kunstwerk*, FfM 1977, S. 164f. – Wolfgang Welsch hat hierzulande dieses weitverbreitete Selbstbild zeitgenössischer Kunst entfaltet, indem er die ›Funktion‹ der Kunst als eine ästhetische Einübung der Gesellschaft in eine pluralistische Weltwahrnehmungsweise bestimmt: »Die Kunst kann als Modellsphäre für Pluralität gelten ... Kunst ist eine exemplarische Sphäre von Pluralität. Sie demonstriert deren Strukturen im einzelnen wie im ganzen, und an ihr kann man den Normenkatalog einer solch pluralen Grundverfassung deutlicher ablesen und evidenter einüben als anderswo. ... Die Kunst hat ... neue Bedeutung gewonnen, sofern sie unsere Grundverfassung – eben die der Pluralität – so nachhaltig zur Erfahrung bringt wie kein anderes Medium sonst.« W. Welsch: »Die Geburt der postmodernen Philosophie aus dem Geist der modernen Kunst«, in: ders.: *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1990, S. 111f.

<sup>47</sup> Siehe H. Klotz: *Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne Postmoderne Zweite Moderne*, München 1999, S. 153ff.; C.-S. Mahnkopf: »Neue Musik am Beginn der Zweiten Moderne«, in: K. H. Bohrer / K. Scheel (Hg.), *Postmoderne. Eine Bilanz*, Sonderheft Merkur 9/10 1998, S. 864ff. und die Aufsatzsammlung H. Klotz (Hg.): *Zweite Moderne*, München 1996.

<sup>48</sup> So Hanno Rauterberg in seinem Artikel zur Eröffnung der Dresdener Synagoge in: *Die Zeit* 46/2001. Seine wöchentlichen Beiträge realisieren exemplarisch eine Form der Kunstkritik, für welche die hier vertretene Kunstphilosophie einsteht: die Interpretation legt am innerästhetischen Formenspiel der Werke ihren sozialen Ausdruck frei und sucht, mit der Sprache tastend, nach ihrem gesellschaftlichen Sinn. – Siehe diesbezüglich auch den Beitrag von Gottfried Knapp in der *Süddeutschen Zeitung* vom 9. 11. 2001.

<sup>49</sup> Stefan Breuer bemerkt hierzu, »daß die Theorie der symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien bislang zu den am wenigsten ausgereiften Teilen der Systemtheorie gehört«. Die Situation hat sich heute insofern entscheidend verbessert, als Luhmann das Thema »Kommunikationsmedien« in seinem Hauptwerk *Die Gesellschaft der Gesellschaft* ausgearbeitet hat. Nichts hat sich allerdings an dem eigentlichen Problem geändert, »daß unter dem Oberbegriff ›Medium‹ höchst heterogene Kommunikationsformen zusammengefaßt werden«. S. Breuer: »Adorno, Luhmann. Konvergenzen und Divergenzen von Kritischer Theorie und Systemtheorie«, in: *Leviathan*, Jg. 15, H. 1 (1987), S. 104.

<sup>50</sup> Siehe die »Erkenntniskritische Vorrede« von Walter Benjamin in: ders.: »Zum Ursprung des deutschen Trauerspiels« in: *GSW* 1.1, hrsg. v. R. Tiedemann / H. Schweppenhäuser, FfM 1994, S. 215.

<sup>51</sup> vgl. *GdG*, S. 338.

<sup>52</sup> P. Fuchs und A. Göbel (Hg.): *Der Mensch – das Medium der Gesellschaft?*, FfM 1994, S. 13.

<sup>53</sup> Daß der Weltbezug – d.h. die »Sichtweise« auf die Wirklichkeit – bei der Kunst prinzipiell anders beschaffen sein muß als der Weltbezug der Wissenschaften wird auch innerhalb der Kunsttheorie diskutiert. So schreibt Martin Seel: »In diesem Sinn stellt die Wissenschaft *keinerlei* Sichtweise dar, auch nicht ihre eigene, eben die wissenschaftliche Sichtweise, wie Franz Koppe es in seinem Beitrag für diesen Band nahelegt. Zwar stellt die Wissenschaft eine bestimmte Sicht der Wirklichkeit *her*, zwar untersucht die Wissenschaftstheorie die Methoden und Verfahren der Wissenschaften, weder die eine noch die andere aber stellt die Bedeutung dieser Sichtweisen und Verfahren für die Menschen heraus, die in und mit ihnen operieren – nur das aber ist im vollen Sinn als ›Artikulation einer Sichtweise‹ zu verstehen.« M. Seel: »Kunst, Wahrheit, Welterschließung«, a. a. O., S. 42f.

<sup>54</sup> Fußnote N. Luhmann: »Die sogenannte ›kritische Theorie‹ hat sogar eine deutliche Präferenz für diesen Weg, wengleich sie den Grund der Kritik ursprünglich nicht in den Fehlmeinungen anderer, sondern in einer selbst widerspruchsvollen Realität finden zu können meinte.« Wir folgen im vorliegenden Kapitel der Kritischen Theorie, indem wir mit einer deutlichen Präferenz für die »Unwahrheiten« der Systemtheorie die »Autopoiesis« dieses Theoriestücks, d.h. seine Selbstprogrammierung organisieren.

<sup>55</sup> P. Fuchs: *Liebe, Sex und solche Sachen. Zur Konstruktion moderner Intimität*, Konstanz 1999, S. 54f.

<sup>56</sup> Ebd. S. 88f.

- <sup>57</sup> Daß der Liebe hier im Kontrast zur Kunst (und im Unterschied zu anderslautenden Äußerungen an anderer Stelle) eine starke Systembildung nachgesagt wird, fände eine Erklärung darin, daß Luhmann nicht (in Analogie zu der Unterscheidung von *Kunstsystem* und *Kunstwerk*) zwischen einem *Intimsystem* und den in ihm möglichen *Intimbeziehungen* unterscheidet.
- <sup>58</sup> W. Stegmüller: *Probleme und Resultate der Wissenschaftstheorie und analytischen Philosophie, Bd. 2 Theorie und Erfahrung. Teil E*, Berlin<sup>2</sup>1985, S. 283.
- <sup>59</sup> Eine solche analytische Klärung des von Kuhn verwendeten Reduktionsbegriffs liegt Stegmüllers gesamter Argumentationsstrategie zugrunde: »Statt mit Kuhn zu schließen, daß die beiden Theorien: verdrängte und verdrängende Ersatztheorie, unvergleichbar sind, weil die Sätze der einen nicht aus denen der anderen ableitbar sind und vice versa, muß man umgekehrt schließen, daß ein für Theorievergleich brauchbarer Reduktionsbegriff unfruchtbar ist, der sich auf das ›Denken in Ableitbarkeitsbeziehungen zwischen Satzklassen‹ stützt.« Ebd., S. 182f.
- <sup>60</sup> Die bisherige Analyse der Strukturmerkmale impliziert offensichtlich eine quasi normative Komponente, auf die wir unter 10. *Modus* zurückkommen. Die Aufteilung der Strukturmerkmale auf zwei Kapitel hat ihren Grund darin, daß die Theorie in der zweiten Abteilung ihre eigene Normativität – in Form von weiteren Strukturmerkmalen – zu reflektieren beginnt.
- <sup>61</sup> Zum Übergang von ›idées directrices‹ zu ›distinctions directrices‹ siehe: SA4, S. 18f.
- <sup>62</sup> Hans Robert Jauß spricht in diesem Zusammenhang von dem »heute fast schon kanonisierten Beginn unserer Moderne«, allerdings mit dem Anspruch, ihn zu revidieren; siehe H. R. Jauß: »Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno«, in: L. v. Friedeburg / J. Habermas (Hg.): *Adorno Konferenz 1983*, FfM 1983, S. 99. Abseits aller Kanonisierung wird der Beginn der ästhetischen Moderne im gesamten Zeitraum des 19. Jahrhunderts verortet; ein guter Überblick zu diesen Positionen findet sich in der »Schlußbetrachtung: Zum Begriff der ästhetischen Moderne« von P. Bürger: *Prosa der Moderne*, FfM 1988, S. 439ff.
- <sup>63</sup> Siehe Erster Teil: III. A *Empirische Plausibilität*
- <sup>64</sup> Peter Fuchs beschreibt jenen Transformationsprozeß, der »in der Mitte des 19. Jahrhunderts zur Unterscheidung von Individuum und Kollektiv führt« und erläutert ebenfalls *in diesem Zusammenhang* die Ausbildung der modernen Lyrik. Siehe P. Fuchs: »Vom schweigenden Aufflug ins Abstrakte: Zur Ausdifferenzierung der modernen Lyrik«, in: N. Luhmann und P. Fuchs: *Reden und Schweigen*, FfM 1992, S. 143.
- <sup>65</sup> So schreibt Dieter Lamping: *Moderne Lyrik: Eine Einführung*, Göttingen 1991, S. 8: »Ein Ausdruck wie ›moderne Lyrik‹ signalisiert, daß die Lyrik ihre eigene aktuelle Moderne hat. Nach allgemeiner Einschätzung reichen deren Anfänge bis weit ins 19. Jahrhundert zurück. Als ihr Nullpunkt gilt 1857: das Jahr, in dem Charles Baudelaires ›Les Fleurs du Mal‹ in erster Auflage erschienen sind. Mit diesem Buch beginnt die moderne Lyrik.«
- <sup>66</sup> Ch. Baudelaire: »Der Salon von 1846«, in: H. Schumann (Hg.): *Charles Baudelaire. Der Künstler und das moderne Leben. Essays, ›Salons‹, Intime Tagebücher*, Leipzig 1990, S. 103.
- <sup>67</sup> Zum Begriff des »Programms« in Humanmedien, und warum es sinnvoll ist, einen Kunststil als ein Programm des Kunstsystems zu behandeln, siehe Zweiter Teil: I. 4 *Programmierbarkeit*.
- <sup>68</sup> Zitiert aus: Ch. Baudelaire: *Die Blumen des Bösen*, übers. von M. Fahrenbach-Wachenhof, Stuttgart 1992, S. 25f.
- <sup>69</sup> P. Fuchs: »Vom schweigenden Aufflug ins Abstrakte: Zur Ausdifferenzierung der modernen Lyrik«, a. a. O., S. 156.
- <sup>70</sup> Ebd., S. 157.
- <sup>71</sup> Ebd., S. 158.
- <sup>72</sup> Man könnte mit Peter Bürger sagen, »daß mithin von der Avantgarde aus die vorausgegangenen Stadien der Entwicklung des Phänomens Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft begriffen werden können, nicht aber umgekehrt die Avantgarde von den früheren Stadien der Kunst her«, ders.: *Theorie der Avantgarde*, a. a. O., S.24.
- <sup>73</sup> Zur Erneuerung der lyrischen Sprache bei Baudelaire siehe Dieter Lamping: *Moderne Lyrik: Eine Einführung*, a. a. O., S. 21ff.
- <sup>74</sup> Zum Ursprung des freien Verses, auch in Abgrenzung zu den Freien Rhythmen von Klopstock, siehe ebd., S. 49ff.

- <sup>75</sup> Siehe KdG, S. 316f.
- <sup>76</sup> Wir beziehen uns hier auf einen Gedanken von Martin Seel: »Was in diesen Bewertungen zur Geltung gebracht wird, sind die Vorzüge bestimmter Stile des Lebens. In und mit den entsprechenden Orientierungen, so könnte man sagen, erfolgt eine gemeinschaftsbezogene *Stilisierung der Existenz* der Menschen.<sup>[...]</sup> Die ästhetische Funktion einer Stilisierung der Existenz ist eine der beiden Grundfunktionen geltungsbezogener ästhetischer Praxis.« M. Seel: »Kunst, Wahrheit, Welterschließung«, a. a. O., S. 42f.
- <sup>77</sup> P. Fuchs: *Moderne Kommunikation: Zur Theorie des operativen Displacements*, Frankfurt 1993, S. 164ff.
- <sup>78</sup> Siehe hierzu: KdG, S. 306, FN 8.
- <sup>79</sup> W. von der Vogelweide: *Gedichte*, hrsg. und übers. von P. Wapnewski, FfM 1962, S. 87.
- <sup>80</sup> Luhmann sieht in dieser Unterscheidung allerdings eine Zweitcodierung und betrachtet die Leitdifferenz von amour/plaisir als den klassischen Code der passionierten Liebe (vgl. LaP, 108f.). So heißt es: »Dem Code liegt mithin eine recht komplizierte semantische Architektur zugrunde. Die Differenz von wahrer und falscher Liebe ... beruht ihrerseits auf der Differenz von amour und plaisir« (LaP, 114). Wir werden später (Dritter Teil: III. A *Zweitcodierungen*) zeigen, daß sich ein Binärcode mit re-entry bzw. mit re-exit auch als ein Zusammenspiel von Erst- und Zweitcodierung darstellen läßt. Vor dieser terminologischen Klärung ließe sich aber bereits argumentieren, daß die Unterscheidung zwischen Liebe und »Vergnügen« die Außengrenze zwischen intimer und öffentlicher personennaher Kommunikation markiert, und daß die Leitdifferenz von wahrer und falscher Liebe auf der Innenseite dieser Unterscheidung als die eigentlich kommunikativ wirksame Leitdifferenz der Liebe anzusehen ist. Wenn Luhmann in bezug auf die romantische Liebe gar davon spricht, daß mit dem Zusammenbrechen der »Differenz von aufrichtiger und unaufrichtiger Liebe ... die strukturelle Voraussetzung für Informationsverarbeitung im klassischen Code des amour passion entfällt« (LaP, 179), dann wird vollends klar, daß es sich bei dieser Differenz – auch wenn es sich um eine »Zweitcodierung« handelt – nicht etwa um eine *zweitrangige*, sondern um die *entscheidende* Leitdifferenz der passionierten Liebe handelt.
- <sup>81</sup> M. de Sade: *Juliette oder die Vorurteile des Lasters*, München <sup>6</sup>2001, S. 153.
- <sup>82</sup> Ebd., S. 160.
- <sup>83</sup> Ebd., S. 157.
- <sup>84</sup> Ebd., S. 159.
- <sup>85</sup> Ebd., S. 154.
- <sup>86</sup> Ebd., S. 169.
- <sup>87</sup> Ebd., S. 155.
- <sup>88</sup> Ebd., S. 23.
- <sup>89</sup> Siehe Zweiter Teil: III. 11 *Modus*.
- <sup>90</sup> Siehe Erster Teil: I. A *Empirische Plausibilität*.
- <sup>91</sup> Man kann allerdings argumentieren, daß die christliche Religion diese Autonomie in der Antike bereits ansatzweise besaß – ähnlich wie antike Kunst und Philosophie –, im Mittelalter diesen Freiheitsgrad gegenüber der Gesellschaft wieder einbüßte und erst in der Reformationszeit, der Renaissance des christlichen Glaubens, wieder errang. Im nächsten Abschnitt, Zweiter Teil: II. D *Philosophie*, werden wir die Ausdifferenzierungsgeschichte der Humanmedien einmal exemplarisch bis in ihre antiken Ursprünge zurückverfolgen.
- <sup>92</sup> S. Kierkegaard: *Die Krankheit zum Tode*, in: *Gesammelte Werke*, 24. u. 25. Abteilung, Düsseldorf 1954, S. 47.
- <sup>93</sup> Ebd., S. 78.
- <sup>94</sup> Ebd., S. 164.
- <sup>95</sup> Ebd., S. 35f.
- <sup>96</sup> Korrekter Weise muß man allerdings hinzufügen, daß auch Kierkegaard die positiven Immanenzerfahrungen nicht einfach wegfallen läßt, sie werden dem Begriff der Verzweiflung vielmehr mit eingeschrieben, indem Kierkegaard die These vertritt, daß Menschen auch dann verzweifelt seien, wenn sie sich selbst glücklich wähnen. So heißt es: »Mithin, es tut nichts zur Sache, daß der Verzweifelte seinerseits davon nichts weiß daß sein Zustand Verzweiflung ist: er ist trotzdem verzweifelt.« Ebd., S. 41.

## Zeichenerklärung

<i>kursiv</i>	Die ohne einen Stern »*« gekennzeichneten Kursivschreibungen innerhalb eines Zitates stammen aus dem Original.
<i>kursiv*</i>	Die mit einem Stern »*« gekennzeichneten Worte oder Phrasen innerhalb eines Zitate markieren eine Kursivschreibung, die nicht im Original steht, sondern von mir eingefügt wurde.
[xxx]	Die innerhalb eines Zitates eingefügten Textteile in eckigen Klammern ohne Initialen kennzeichnen den unverkürzten wörtlichen Sinn, auf den sich der jeweilige Satzteil bezieht.
[xxx /HL]	Die innerhalb eines Zitates eingefügten Textteile in eckigen Klammern mit Initialen »HL« kennzeichnen eine externe Anmerkung von mir.
[...]	Die innerhalb eines Zitates eingefügten eckigen Klammern mit drei Punkten kennzeichnen eine Auslassung, wenn die normalen drei Auslassungspunkte bei einem zitierten Autor nicht eindeutig sind.
xxx <sup>[...]</sup>	Die innerhalb eines Zitates eingefügten und hochgestellten eckigen Klammern mit drei Punkten kennzeichnen die Auslassung einer Fuß- oder Endnote.

## Bildnachweis

1-2	Frederick D. Bunsen: <i>Das Kabelkalb</i> , 1989. © Karin Mueller.
3-4	Wandel, Hofer, Lorch + Hirsch: <i>Dresdener Synagoge</i> , 2001. © Harry Lehmann.
5-6	Monika Bonvicini: <i>Hausfrau, Swinging</i> , 1997. Rigipsplatte, Holz, Farbvideo, Format variabel. © Galerie Mehdi Couakri, Berlin.
7-8	Lucas Cranach d. Ä.: <i>Reformationsaltar</i> , 1547. Stadtkirche St. Marien in Wittenberg. © J. M. Pietsch.
9	György Kurtág: <i>Kafka-Fragmente</i> , für Sopran und Violine, Op. 24. © Edition Musica Budapest.
10-13	Thomas Vinterberg: <i>Das Fest</i> , Spielfilm 106 min, Dänemark 1997.

## Siglenverzeichnis

- ÄT Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, in: GSW 7, hrsg. von G. Adorno / R. Tiedemann, FfM 1997.
- KdG Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, FfM 1997.
- GdG – *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, FfM 1998.
- PdG – *Die Politik der Gesellschaft*, FfM 2000.
- RdG – *Die Religion der Gesellschaft*, FfM 2000.
- WdG – *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, FfM 1990.
- SS – *Soziale Systeme*, FfM 1987.
- LaP – *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, FfM 1994.
- ÖK – *Ökologische Kommunikation: kann die moderne Gesellschaft sich auf ökologische Gefährdungen einstellen?*, Opladen 1986.
- BdM – *Beobachtungen der Moderne*, Opladen 1992.
- Wk – »Weltkunst«, in: N. Luhmann / D. Baecker / F. D. Bunsen (Hg.): *Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur*, Bielefeld 1990.
- IKc – »Ist Kunst codierbar?«, in: S. J. Schmidt (Hg.), »schön«: *Zur Diskussion eines umstrittenen Begriffs*, München 1976.
- AdK – »Die Autonomie der Kunst«, in: Institut für Soziale Gegenwartsfragen; Kunstraum Wien (Hg.), *art & language & Luhmann*, Wien 1997.
- MdK – »Das Medium der Kunst«, in: F. D. Bunsen (Hg.): »ohne Titel«: *Neue Orientierungen in der Kunst*, Würzburg 1988, S. 61-73.
- PdE – »Das Problem der Epochenbildung und die Evolutionstheorie«, in: H. U. Gumbrecht / U. Link-Heer (Hg.), *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*, FfM 1985, S. 11-33.
- Pro – *Protest. Systemtheorie und soziale Bewegungen*, FfM 1996.  
– »Tautologie und Paradoxie in den Selbstbeschreibungen der modernen Gesellschaft«, in: ders.: a. a. O., S. 79-106.  
– »Frauen, Männer und George Spencer-Brown«, in: ders.: a. a. O., S. 107-155.
- SA3 – »Über die Funktion der Negation in sinnkonstituierenden Systemen«, in: ders.: *Soziologische Aufklärung 3*, Opladen 1981, S. 35-49.
- SA4 – »Distinctions directrices. Über Codierung von Semantiken und Systemen«, in: ders.: *Soziologische Aufklärung 4*, Opladen 1987, S. 13-31.  
– »Läßt unsere Gesellschaft Kommunikation mit Gott zu?« in: ders.: a. a. O., S. 227-235.  
– »Die Unterscheidung Gottes«, in: ders.: a. a. O., S. 237-253.

- SA5 – »Das Erkenntnisprogramm des Konstruktivismus und die unbekannt bleibende Realität« in: ders.: *Soziologische Aufklärung 5*, Opladen 1993, S. 31-58.  
 – »Die Weisung Gottes als Form der Freiheit« in: ders.: a. a. O., S. 77-94.  
 – »Sozialsystem Familie«, in: ders.: a. a. O., S. 196-217.  
 – »Glück und Unglück der Kommunikation in Familien: Zur Genese von Pathologien«, in: ders.: a. a. O., S. 218-227.  
 – »Ich sehe was, was Du nicht siehst«, in: ders.: a. a. O., S. 228-234.
- SA6 – »Die operative Geschlossenheit psychischer und sozialer Systeme«, in: ders.: *Soziologische Aufklärung 6*, Opladen 1995, S. 25-36.  
 – »Die Tücke des Subjekts und die Frage nach dem Menschen«, in: ders.: a. a. O., S. 169-188.
- SaG – »Sinn als Grundbegriff der Soziologie«, in: J. Habermas / N. Luhmann: *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie – Was leistet die Systemforschung?*, FfM 1985, S. 25-100.
- Stheno – »Sthenographie und Euryalistik«, in: H. Gumbrecht / K. L. Pfeiffer (Hg.): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, FfM 1991.
- Macht – *Macht*, Stuttgart <sup>2</sup>1988.
- Storys Schulze, Ingo: "Mal eine wirklich gute Story" in: *Simple Storys. Ein Roman aus der ostdeutschen Provinz*, Berlin 1998, S. 30-39.

## Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, in: GSW 7, hrsg. von G. Adorno / R. Tiedemann, FfM 1997.  
 – *Negative Dialektik*, in: GSW 6, a. a. O.  
 – *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie*, in: GSW 5, a. a. O.  
 Aristoteles: *Metaphysik*, übers. v. H. Bonitz, Hamburg <sup>3</sup>1989.  
 Augustinus, Aurelius: *Bekenntnisse*, übers. v. W. Thimme, München 1982.  
 Baecker, Dirk: *Wozu Kultur?*, Berlin 2000.  
 – »Die Kybernetik unter den Menschen«, in: P. Fuchs / A. Göbel (Hg.): *Der Mensch – das Medium der Gesellschaft?*, FfM 1994.  
 – »Die Theorieform des Systems«, in: *Soziale Systeme 6* (2000).  
 – »Die Kunst der Unterscheidungen«, in: ars electronica (Hrsg.), *Im Netz der Systeme*, Berlin 1990, S. 7-39  
 Baudelaire, Charles: *Die Blumen des Bösen*, übers. v. M. Fahrenbach-Wachenhof, Stuttgart 1992.  
 – »Der Salon von 1846«, in: *Charles Baudelaire. Der Künstler und das moderne Leben*. Essays, »Salons«, Intime Tagebücher, hrsg. v. H. Schumann, Leipzig 1990.  
 – »Der Maler des modernen Lebens« in: a. a. O.  
 Baumeister, Thomas / Kulenkampff, Jens: »Geschichtsphilosophie und philosophische Ästhetik«, in: *Neue Hefte für Philosophie*, Bd. 5 (1973).