

Niklas Luhmanns Kunsttheorie in ihrem Bezug zu Fritz Heiders Dingtheorie – Ein Beitrag zur Medienästhetik

PETER MAHR

Nehmen wir an, Niklas Luhmann ist jetzt im Himmel und würde gerne sich selbst beobachten. Er könnte das nur anhand seiner Wirkungen tun. Er würde sich über das zum Beispiel gerade auf den Markt gekommene iPhone ins Internet der Erde einloggen. Weil ihn Publikationen über seine Arbeit interessieren, würde er nicht nur googeln, sondern auch in Bibliothekskatalogen nachsehen. Und weil er auch den Spuren seiner Entdeckungen an wissenschaftlicher Literatur folgt, würde er seinen Fund »Ding und Medium« eingeben und davon berührt sein, dass der Aufsatz vor Kurzem sogar als Buch erschien, noch dazu herausgegeben weder von einem Psychologen, noch von einem Kunsttheoretiker, sondern von einem Soziologen, ja seinem vielleicht prominentesten Schüler Dirk Baecker.¹

Vielleicht aber würde er auch in heutigen Bibliotheksverbänden nachgucken, im Karlsruher Virtuellen Katalog, vielleicht sogar im österreichischen Verbundkatalog. Bei diesem wäre er wohl überrascht, dass fünf der sechs verzeichneten Bibliotheksstandorte von »Ding und Medium« der Kunst gelten, obwohl doch der Titel mit Kunst gar nichts, ja selbst der Inhalt so gut wie nichts mit Kunst zu tun hat.

¹ Vgl. Fritz Heider: *Ding und Medium*, Berlin 2005. Ich zitiere nach der Ersterscheinung Fritz Heider: »Ding und Medium«, in: *Symposium. Philosophische Zeitschrift für Forschung und Aussprache*, 1 (1926/27) 2, S. 109–157, deren Paginierung auch in der Ausgabe von 2005 aufscheint. Im selben Jahrgang der Zeitschrift erschien auch Moritz Schlicks Essay »Vom Sinn des Lebens« (zugleich als Separatum), und es brachte der Verlag der Zeitschrift, Wilhelm Benary's Weltkreis-Verlag in Berlin-Schlachtensee, im Jahr darauf Rudolf Carnaps »Der logische Aufbau der Welt« und »Scheinproblem der Philosophie« heraus. – Wie Heider mitteilt, schrieb er den Text 1922/23 und diskutierte ihn mit dem Gestaltpsychologen Kurt Lewin. Lewin nahm Heider daraufhin im Frühjahr 1923 auf eine Tagung der Philosophischen Gesellschaft Erlangen mit, deren Mitglieder sich, wie Lewin meinte, für »Ding und Medium« interessieren würden. Das für Heider enttäuschende Treffen – Carnap trug vor, Reichenbach war in der Runde – fand im sogenannten Aristoteles-Saal der Erlanger Philosophischen Gesellschaft statt, deren Haus bald nach der Sitzung einstürzte, was Heider für bezeichnend halten mochte. Siehe Fritz Heider: *Das Leben eines Psychologen. Eine Autobiographie*, Bern/Stuttgart/Toronto 1984, S. 48–51.

I.

»Wenn die Lokomotive pfeift, kann ich erwarten, dass der Zug bald abfährt.«²

In »Ding und Medium« (in medias res?), der ersten Publikation des österreichisch-amerikanischen Philosophen and Psychologen Fritz Heider (1896–1988), geht es, wenn auch noch nicht so bezeichnet, um Ontologie, genauer eine Ontologie der Wahrnehmung und ihrer Welt im weitesten Sinn.³ In der ersten Hälfte der Abhandlung⁴ findet Heider die Rolle heraus, die das Medium für die Wahrnehmung von Dingen spielt, Kognition eingeschlossen. Beim Sehen, Hören und Riechen, bei den sogenannten Fernsinnen erscheint uns etwas, nämlich meist eine dingliche Einheit, ein dinglicher Prozess. Das Kerngeschehen dieses Etwas besteht aus aneinander gekoppelten Ketten von Ursachen und Wirkungen. Sie ergeben innen- oder eigenbedingte Dinge, die sich als jeweilige einheitliche Mittelpunkte in der Welt befinden. Etwas kann aber auch Ensemble unabhängiger Teile sein, die als fremdbedingte der Form des losen Geschehens weitgehend gleichgültig sind. Dadurch werden sie von außen gestaltbar.⁵

Das Medium – erster Medienbegriff – ist dann das eine der Substrate des Geschehens, das Ding das andere.⁶ Physikalisch verursacht breiten sich

² Fritz Heider: *Zur Subjektivität der Sinnesqualitäten*, Phil. Diss. d. Univ. Graz 1920 (Typskript, 87 Seiten), S. 38.

³ Diese Ontologie der Wahrnehmung wollte Heider wohl der experimentellen Forschung unterlegen, mit der er zum Teil direkt als Hilfeelektriker bei den Gestaltpsychologen im Berlin der frühen 20er Jahren in Kontakt kam – vgl. dazu F. Heider: *Das Leben eines Psychologen* (wie Anm. 1), S. 44–48 –, die ihrerseits philosophische Grundlegungsversuche unternahm. Obwohl Heider schon während seines Philosophiestudiums experimentierte – es war Vittorio Benussi, der Forschungen auf den Weg brachte, auf dem erst die Berliner sie zum Erfolg führen sollten, und Heider so wie andere Studenten als Versuchsperson verwendet hatte, bis Heider, frustriert und Benussi zur Lehre der Psychologie auffordernd, von diesem nicht viel mehr als den Schlüssel zum Labor bekam (ebd., S. 27) –, ohne dann bei Meinong eine experimentell-psychologische Dissertation zu schreiben. Heider entschied sich erst Ende des Sommers 1926, von Lewin bestärkt, eine universitäre Laufbahn als Psychologe einzuschlagen, bis dann ganz zu Ende des Jahres 1926 schließlich – wohl nach jahrelanger Mundpropaganda – »Ding und Medium« erschien und sofort Aufsehen erregte (ebd., S. 72–73). Heider wurde von Karl Bühler in Wien und William Stern in Hamburg auf Assistentenstellen eingeladen und nahm das zweite Angebot an (ebd., S. 75–76). Bühler bezeugt übrigens seine Wertschätzung des publizistisch unbekanntem Heider in seinem 1927 erschienenen zentralen Buch *Die Krise der Psychologie*, in dem er Heiders Schrift diskutiert.

⁴ F. Heider: »Ding und Medium« (wie Anm. 1), die Abschnitte 1 bis 19 der insgesamt nicht-nummerierten 35 Abschnitte.

⁵ Ebd., S. 118–119.

⁶ So der nicht-nummerierte siebte Abschnitt »Das Geschehen und sein Substrat«, ebd., S. 115–116, vgl. ebd., S. 118. – An sich oder für uns ist das Ding nicht Medium und das Medium nicht Ding, so Georg W. F. Hegel: *Werke 3. Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt am Main 1970, S. 93–107. Für die Kunst aber und besonders die Medienkunst, ließe sich hinzufügen, sind beide, Ding und Medium, noch einmal miteinander in spezieller Weise verknüpft.

also Wellen oder Teilchen in Ketten von Ursachen und Wirkungen aus, die über Distanzen in den sensorischen Prozess eingehen. Dieses Mediensubstrat endet einerseits beim Ding, das nicht verursacht ist (und als verursachend angesehen wird), andererseits beim Gehirn, dessen phänomenale Zustände zu einem gewissen Teil als verursacht nicht abgeleitet werden können.

Indem das Medium auf diese Weise beobachtbar wird, bietet sich Heider – zweiter Medienbegriff – der Begriff des Forums an. Auch wenn das Forum von »Ding und Medium« fallen gelassen wird, spricht nichts dagegen, auf Heiders Auseinandersetzung in seiner Dissertation *Zur Subjektivität der Sinnesqualitäten* zurückzukommen, in der er den Begriff von seinem Doktorvater Meinong übernimmt.⁷ Als Forum beeinflussen die inneren physiologischen und mentalen Momente ebenso wie die äußeren physikalischen Momente die Qualitäten eines Wahrnehmungsinhalts.

Außerdem sind die Störungen der Zuordnung der erlebten Phänomene zum Ding, wie es im Erscheinungszusammenhang unmittelbar wahrgenommen wird, über das Forum ästhetisch verfasst. Das wird von Heider in seinem Rekurs auf einen wichtigen ästhetischen Topos seiner Zeit verdeutlicht. Vor

⁷ F. Heiders Schrift *Zur Subjektivität der Sinnesqualitäten* (wie Anm. 2) ist vom Anfang bis Ende eine Auseinandersetzung mit Alexius Meinong: »Über die Erfahrungsgrundlagen unseres Wissens«, in: Alexius Meinong: *Gesamtausgabe*, Bd. V, Graz 1973, S. 369–481. Diese Monographie von 1906 handelt vom Anfang bis zum Ende von Wahrnehmung. Heider setzt sich insbesondere mit deren viertem und letztem Abschnitt »Die äußere Wahrnehmung« auseinander. Meinong liefert in seinem letzten Paragraphen eine Zusammenfassung seiner Schrift und zwar unter dem bezeichnenden Titel »Noch einmal die Außenwelt« (§ 26, S. 478–481). Es geht also um Wahrnehmung im Bezug auf ihre Funktion der Grundlegung dessen, was für uns die Außenwelt ist. Diese lässt sich, so Meinong, nicht in »bloße Wahrnehmungen« auflösen (§ 17, S. 447–457), so dass Wahrnehmungen für die Erkenntnis der Außenwelt und die Annahme von deren Existenz auch nicht ersetzt zu werden brauchen. Die »Vermutungsevidenz« (§ 18, S. 457–459) der Existenz der phänomenalen Eigenschaften ist allerdings gegenüber derjenigen der Außenwelt schlecht ausgeprägt. Meinong argumentiert hier gegenüber Kants logisch-subjektiver Ableitung der Beschränkung des epistemischen Werts der Erscheinungen ontologisch-objektiv. In den »Vergleichungsrelationen« erweisen sich die phänomenalen Eigenschaften als vergleichbar mit den und übertragbar auf die noumenalen Eigenschaften der Dinge (§ 19. Ding und Erscheinung«, S. 459–462). Einzuräumen ist hier – so im »§ 22. Die Prärogative der Verschiedenheit und das Wahrnehmungsforum« (S. 468–470) – ein Vorrecht der Verschiedenheit vor der Gleichheit und zwar der Relationen von Phänomen und Noumen, allerdings nur bei einem identischen Wahrnehmungsforum, das Meinong auch einmal »Umgebung« (S. 470) nennt, wenn er auf Lockes Temperaturempfindungsversuch kommt, oder »allfällige Medien, das Wort im weitesten Sinne verstanden« (S. 469). Es geht hier auch nicht um das Innere der Subjekte oder die verschiedenen äußeren Sinnesorgane, sondern um die Wahrnehmung des Dings, etwa insofern sie der »Distanz vom und Lage zum Sinnesorgan« angehört (ebd.). Das Forum ist dem Wahrnehmungsakt nicht anzusehen, sondern geht erst aus seiner kausalen Analyse hervor (S. 470). Der Schein, der in der Wahrnehmung liegt, bleibt jedenfalls auch nach der Korrektur durch die Einsicht in das Forum bestehen. Bessere Fora steigern die Wahrnehmung von Verschiedenheiten, wogegen »dasjenige Forum als das schlechtere zu kennzeichnen [ist], vor dem minder differenzierte Daten zu gewinnen sind« (S. 470).

und nach 1900 hatte sich im Verlauf der Ablösung der Kunstwissenschaft von der philosophischen Ästhetik eine intensive Diskussion besonders unter Kunsthistorikern zugetragen, wie die Frage nach dem Wesen der Kunst in die Frage nach den historischen Ursprüngen der Kunst aufgelöst werden kann. So auch der Physiologe Max Verworn, auf dessen Vortrag »Die Anfänge der Kunst« Heider eingeht. Verworn glaubte belegen zu können, dass schon paläolithische Jäger beherrschten, was sich erst die Menschen der neueren Zeit in langer Übung aneigneten, nämlich die Wiedergabe von Objekten ohne Zusammenstückelung und begleitender Reflexion. Schon sie seien in der Lage gewesen, so Verworn, ein Erinnerungsbild getreu den unmittelbaren Sinneseindrücken abzubilden. Aber, so Heider in seiner Dissertation, das Mit aufnehmen aller Störungen durch das Forum sei schon in der primitiven Kunst der Fall gewesen, so dass zur perfekten Nachahmung von vornherein keine zusätzliche Bemühung um eine höhere Auflösung nötig gewesen sei.⁸

Wie dem auch sei, so steuert Heider neben der Typisierung des geschens- und wahrnehmungsindifferenten Mediums im Kausalgeschehen auf der einen Seite und dem Medium als Forum auf der anderen eine Konkretisierung des Mediums an. In der zweiten Hälfte von »Ding und Medium« wird die physikalisch verursachte Distanzwahrnehmung des Sehens, Hörens und Riechens weiter ausgelotet – der dritte Medienbegriff –, und zwar in Bezug auf explizit so genannte Vermittlungen.⁹ Um alle Medienphänomene der Wirklichkeit in den Griff zu bekommen, unternimmt es Heider, die Welt aufzustufen.¹⁰ Zur quasi unmittelbaren Vermittlung der Wahrnehmung tritt nun die Vermittlung der Erkenntnis. Sie verläuft über Aufnahmegeräte, die bestimmte Spuren wie Messdaten oder Klangspuren auf Papier oder Wachs sowie Licht auf Fotografie oder Film aufzeichnen. Dezidiert reiht Heider sodann im Anschluss an die Vermittlungen der Wahrnehmung und der Erkenntnis die Vermittlung der Persönlichkeit im Ausdruck. Damit enthüllt

⁸ F. Heider: *Zur Subjektivität der Sinnesqualitäten* (wie Anm. 2), S. 79–80. Vgl. Max Verworn: *Die Anfänge der Kunst. Ein Vortrag*, Jena 1909, S. 50. Ein spätes Echo auf diese Diskussion vor dem modernen Hintergrund des Primitivismus und Expressionismus insbesondere Vincent van Goghs ist Martin Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerks*, Stuttgart 1960 [1936]. Vgl. Peter Mahr: »OK o.k.? Philosophische Überlegungen zum Expressionismus Oskar Kokoschkas und seiner Rezeption«, in: Hochschule für angewandte Kunst in Wien/Archiv und Sammlung/Oskar-Kokoschka-Zentrum (Hgg.): *Oskar Kokoschka – Aktuelle Perspektiven*, Wien 1998, S. 56–58.

⁹ F. Heider: »Ding und Medium« (wie Anm. 1), S. 133–157, die nicht-nummerierten Abschnitte 20 bis 35. Schon anlässlich der Vermittlung im Abschnitt »Dinge« (S. 122–123) spricht Heider ausdrücklich von »Medien als Vermittlung« (S. 122), vom Hindurchsehen und Hindurchhören, von der sensuellen Transparenz, von der Leerheit des Handlungsraums.

¹⁰ Nicht unähnlich den Schichtungsmodellen in Rudolf Carnaps Konstitutionstheorie, Helmuth Plessners Anthropologie, Nicolai Hartmanns Ontologie und Roman Ingardens Phänomenologie.

sich nicht nur die Charakterisierung der Person als medial verfasst. Denn mit dem Ausdruck geht auch die motorische Vermittlung in Handlungen einher. Wie »wir durch das Medium das Ding sehen, so handeln wir durch die Werkzeuge hindurch und sind mit dem Bewußtsein nur bei dem Kern des Geschehens der Handlung«¹¹. Wenn dem so ist, dann beweist das nur, dass Werkzeuge oder Instrumente in Handlungen, die immer von Wahrnehmungen begleitet werden, Medien sind. Werkzeuge und Instrumente sind Medien des Ausdrucks, mit denen zum Beispiel, so Heider, Autofahrer, Maler und Schreibende immer am Ding der Außenwelt orientiert sind. Ein Maler drückt sich aus. Er schafft an der »Intention seines Bildes, bestehe sie auch nur in einer Farbkomposition«.¹² Heider ist am Ausdruck der Handlung interessiert, gerade weil das Medium neben seiner instrumentalen Zweckmäßigkeit ein eigenes Ding ist. Auch wenn er die Kunst beinahe unter »ferner liefen« behandelt, so wird doch klar, dass sowohl die performativen Instrumente zur Aufführung von Musik, Tanz, Schauspiel sowie die dingproduktiven Werkzeuge Pinsel, Kamera und Schreibmaschine uns etwas ermöglichen, etwas zu tun oder etwas zu werden, nämlich inmitten von Sinnlichkeit und Handlung ein »Freiwerden von [...] physikalischen Zusammenhängen«¹³. Als Träger ist das Medium selbst ein Ding, wie Heider schon 1920 schrieb. Schon damals war ihm die mitunter dingliche Verfassung von Medien aufgefallen. So erweist sich der Spiegel zugleich als Ding und Medium, man könnte sagen, als dingextensionales Medium, wenn auch Heider den Spiegel für ein anderes Ding und separat von seiner Wahrnehmung darlegt.¹⁴ Das-

¹¹ F. Heider: »Ding und Medium« (wie Anm. 1), S. 155. Vgl. Fritz Heider: »Thing and Medium«, in: *On Perception and Event Structure, and the Psychological Environment. Selected Papers, Psychological Issues*, 1 (1959), *Monograph* 3, S. 1–34, hier S. 32: »As we see the thing through the medium, so we act through tools and are concerned only with the core event of the action.«

¹² F. Heider: »Ding und Medium« (wie Anm. 1), S. 155 (»Maler [...] schafft [...] durch diese Vermittlungen [...] unmittelbar an der Intention seines Bildes, bestehe sie auch nur in einer Farbkomposition«). F. Heider: »Thing and Medium« (wie Anm. 1), S. 33, spricht an dieser Stelle explizit von einem »abstract painting«. – Es soll hier auch auf Heiders Vergleich des synthetischen Kubismus Picassos (Drei Musiker, 1921) und Max Wertheimers »Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt« aus 1923 hingewiesen werden, deren einheitsbildende Faktoren bei Picassos Bild in Gegensätzen zueinander analysiert werden, in Fritz Heider: »Gestalt Theory. Early History and Reminiscences«, in: Mary Henle/Julian Jaynes/John J. Sullivan (Hgg.): *Historical Conceptions of Psychology*, New York 1973 [1970], S. 63–73, hier S. 71. – Es kann übrigens im Vergleich von »Ding und Medium« und »Thing and Medium« keine Rede von einer bloßen Übersetzung sein. Es handelt sich vielmehr um eine zweite Version, deren Eigenart im Blick auf Übersetzungs eigenheiten (Terminologie!), Zusätze und Streichungen herauszustellen wäre.

¹³ F. Heider: »Ding und Medium« (wie Anm. 1), S. 155 (F. Heider: »Thing and Medium«, S. 33: »frees the organism from gross physical relationships.«).

¹⁴ F. Heider: *Zur Subjektivität der Sinnesqualitäten* (wie Anm. 2), § 9, S. 28–30.

selbe gilt für die Kinoleinwand. Hier ruft Heider lakonisch aus: »Was wird nicht alles der weißen Wand des Kinos aufgezwungen!«¹⁵

Mitten in der Ableitung der Vermittlungen in »Ding und Medium« kommt Heider fast plötzlich auf die Wahrnehmung zurück, auf »Die Sinnesqualitäten«¹⁶ und in diesem Zusammenhang auf Wahrnehmungsapparat, Resonanz, Gestalttheorie und charakteristische Wirkungen. Wieso? Weil die Sinnesqualitäten über ihre kausale Funktion und Leistung hinaus zum psychischen Erfolg der Wahrnehmung beitragen. Farben und Töne etwa, ja die Vermittlung insgesamt ist, obwohl psychisch meist nicht präsent, entscheidend, indem wir sie »als Farbe, Ton, überhaupt als Sinnesqualität«¹⁷ »in den Mittelpunkt des Auffassens stellen«¹⁸ können. Dabei wirkt diese Vermittlung wegen der subjektiven, sinnlichen Qualität der Empfindungen gewissermaßen unmittelbar.¹⁹ Das hat nach Heider mit der Vereinheitlichung der Sinnesempfindungen in einem Ganzen zu tun. Teile werden in einem Ganzen mit gesehen. Oder, bei der Farbe wird eine Zuordnung zu einzelnen Punkten wie in der pointillistischen oder divisionistischen Malerei – die Heider nicht nennt – durch additionelle Vereinheitlichung ausgeschlossen. Indem die Subjektivität von den Sinnesqualitäten abhängt, erscheinen Licht- und Schallwellen als künstliche und ganzheitliche Einheiten von Farben und Tönen. Deswegen kann Licht auch als heiter erlebt werden, und es kann das Umfeld der »Vermittlung Eigenwert«²⁰ gewinnen. »Farben und die noch nicht als Grund oder Figur gedeutete Form«, die noch nicht Qualität ist, werden dann zu einer »wahrhaften Mehrdeutigkeit«²¹. Genau deswegen haben viele Ornamente *auch* gegenständliche Bedeutung. Für Heider bedeutet das nicht viel mehr – erkenntnistheoretisch –, als dass eine Übertragung der Sinnesqualitäten vom Phänomen auf ein Ding gerade wegen des Forums/Mediums nur unter besonderen Umständen möglich ist. Das ist jedenfalls

¹⁵ F. Heider: »Ding und Medium« (wie Anm. 1), S. 134. (Vgl. F. Heider: »Thing and Medium« [wie Anm. 11], S. 17: »For example, consider what appears upon the motion picture screen simply as the result of selective illumination.«)

¹⁶ Ebd., S. 149–152.

¹⁷ Ebd., S. 150.

¹⁸ Ebd., S. 149 (Hervorhebung P.M.). (Vgl. F. Heider: »Thing and Medium« [wie Anm. 11], S. 28: »to focus perception on the mediator itself.«)

¹⁹ Damit sind die sekundären Qualitäten angesprochen. Der *locus classicus* ist John Locke: *Versuch über den menschlichen Verstand*, in vier Büchern. Band I: Buch I und II. Hamburg 1981, S. 155: »Die [...] Qualitäten sind [...] von dreierlei Art: [...] Die einem Körper innewohnende Kraft, auf Grund seiner sinnlich nicht wahrnehmbaren primären Qualitäten in eigentümlicher Weise auf unsere Sinne einzuwirken und dadurch in *uns* die verschiedenen Ideen von mancherlei Farben, Tönen, Gerüchen, Geschmacksarten usw. zu erzeugen. Sie werden gewöhnlich *sensible Qualitäten* genannt.«

²⁰ F. Heider: »Ding und Medium« (wie Anm. 1), S. 153 (F. Heider: »Thing and Medium« [wie Anm. 11], S. 31: »mediation [...] [having] its own phenomenal representation«).

²¹ Ebd. (F. Heider: »Thing and Medium« [wie Anm. 11], S. 28, verzichtet auf die Wiedergabe des Passus »einer wahrhaften Mehrdeutigkeit«).

die von Heider dissertierte These, wenn er sie auch ohne Bezugnahme auf John Lockes Theorie der sekundären Qualitäten verfiicht.²²

Es dürfte deutlich geworden sein, dass die erkenntnistheoretische Einschränkung der Erörterung der Zuordnung von Phänomen und Ding den Gewinn ihrer ästhetischen Bedeutung nicht ausschließt. Im Blick auf die Natur des Mediums zeigt uns Heider einerseits dessen Dinglichkeit, zum anderen unsere Standpunktbestimmtheit, näherhin den physikalischen Grund, vor dem die Figur des Dings als eine medial ungestörte Gestalt erfahren wird. Aber obwohl das Medium zunächst nicht auffällt, auch ästhetisch nicht, setzt sich die Macht diverser Anverwandlung unter der Hand durch. Der gekonnte, vermittelnde Ausdruck über die Handlung erlaubt sowohl, die Sinnesqualitäten ins Zentrum zu rücken – das Geschäft der Kunst im eigentlichen Sinn –, wie schließlich an die Qualitäten des Mediums selbst heranzukommen. Damit hat Fritz Heider schon in den goldenen 20er Jahren den Boden der Medienästhetik betreten.

II.

Dass Heiders Schrift für Niklas Luhmann eine Entdeckung darstellte, deren Bedeutung in seinen Schriften über die expliziten Bezugnahmen hinaus zu spüren ist, lässt die Vermutung wach werden, dass die wissenschaftlichen Arbeiten von Heider und Luhmann mehrere Gemeinsamkeiten haben:

- *Politisch-wissenschaftliche Traumata*. 1918 endet der Erste Weltkrieg mit dem Zerfall der Donaumonarchie; 1920, im Jahr der Promotion, stirbt Heiders Doktorvater Alexius Meinong, Ritter von Handschuchsheim, wirklicher Hofrat, ordentlicher öffentlicher Professor und mit ihm die Grazer philosophische und psychologische Schule der Produktionstheorie; Heider entscheidet sich erst nach sechs Jahren und

²² F. Heider: *Zur Subjektivität der Sinnesqualitäten* (wie Anm. 2), S. 63. Und ebd., S. 61: »Wir sahen oben, dass sich die Beweise für die Subjektivität der Sinnesqualitäten [...], die sich gegen die Übertragbarkeit wenden, hauptsächlich auf das Vorhandensein des Forums stützen. Das Forum ist es ja, das die eindeutige Zuordnung zwischen Phaenomenon und Noumenon stört; eindeutige Zuordnung wäre aber die Bedingung der Gleichheit beider.« Hier wäre der Einsatzpunkt, den Begriff der Attribution zu diskutieren, der einem Bereich der Psychologie den Namen gegeben hat. Dazu knapp Dirk Baecker: »Vorwort«, in: Fritz Heider: *Ding und Medium*, Berlin 2005, S. 7–20, hier S. 9–10. Noch in einer Notiz nach 1978 bekräftigt Heider übrigens die Existenz des Noumenons, vgl. Fritz Heider: *The Notebooks, Vol. 2. Perception*, München/Weinheim 1988, S. 157: »The task of the eye is not to inform us about the intensity or quality of the light that comes from the things, but it is to inform us about the things themselves.« Erst mit der Hereinnahme von Lockes Theorie der sekundären Qualitäten und der auf sie folgenden Diskussionen in den Linien Leibniz bis Herder und Hume bis Meinong würde Heider zur Ästhetik gelangen. Das war nicht sein Ziel.

vielfältiger wissenschaftlicher Ermutigung zu einer wissenschaftlichen Karriere. 1945 endet der Zweite Weltkrieg mit dem Zerfall des »Dritten Reichs«; Luhmann schlägt aus biographischen und politischen Sicherheitsmotiven keine Laufbahn in einer Wissenschaft, geschweige denn einer theoretischen wie der Philosophie, ein. Diese Traumata erhellen auch die lange Zeit professioneller Identitätsfindung Heiders hin zur theoretischen Psychologie und die Luhmanns hin zu einer philosophisch gesättigten Soziologie oder soziologisch formierten Philosophie (während soziologische Referenzen kaum vorkommen, nehmen Derrida, Hegel, Kant, Friedrich Schlegel und Spencer Brown bei Luhmann großen Raum ein).

- *Interessen zwischen Psychologie und Soziologie.* Heider nimmt mit seiner Attributionstheorie einen noch heute festen Platz in der Sozialpsychologie ein. Luhmanns Theorie sozialer Systeme hat mehr als einmal zu detaillierten Beschäftigungen mit psychischen Systemen geführt.
- *Die adisziplinär unsystematisch »mediale« Arbeitsmethode.* Die fortlaufende Nummerierung der Abschnitte in beiden unsystematischen Arbeiten erinnert an den Typ der essayistischen Kurzabhandlung von Nietzsches Tragödienschrift und Benjamins Kunstwerkaufsatz.
- *Ein kompliziertes Verhältnis zur Philosophie.* Heider bleibt bis zu seinem Lebensende der Ontologie der Grazer Gegenstandstheorie aus seiner Studienzeit verpflichtet – auch wenn er keine Auftritte in der Philosophie sucht –; Luhmann verschreibt sich von Anbeginn seiner wissenschaftlichen Arbeit insgeheim der Phänomenologie besonders des späten Husserl. Beide haben aktiven Anteil an der Klärung des Verhältnisses der Philosophie zu den empirischen Wissenschaften, zur Psychologie beziehungsweise zur Soziologie.
- *Schulcharakter beider Denktraditionen.* Die Grazer Schule der Produktionstheorie, ihrerseits von Ehrenfels' Gestaltqualitäten und der Aktpsychologie Brentanos herkommend, ist ein Vorläufer der Berliner Gestaltpsychologie und der Ganzheitspsychologie; sie begreift die Produktion von ganzen oder psychischen Tatsachen, von fundierten Vorstellungen bezüglich des vorgestellten physikalischen Gegenstands aus den Daten vorstellungsfundierender Empfindungen. Die Bielefelder Systemtheorie begreift die Gesellschaft als geschlossenes System, aus kognitiv offenen Teilsystemen spezifischer Funktion und mit symbolisch generalisierten Kommunikationen, die aus selbstreferenziellen, konstruktiven Operationen mit stabilen Leitdifferenzen über Codes und konkurrierenden Programmen bestehen, System und Umwelt unterscheiden und etwa durch Sprache mit einem anderen, etwa dem psychischen System strukturell gekoppelt sind.

- *Entsprechungen in der Kunst.* Gewiss war die sowjetische Kunst in den Jahren 1921 und 1922 stark von der mitunter ideologisch ausgerichteten Laboratoriumskunst des Objektismus geprägt, die ein organisiertes Streben nach nützlichen Zwecken verfocht, in denen die ästhetischen, physischen und funktionalen Qualitäten des Materials aufgehen sollten. Neben der gegenstandlosen Malerei lehnten sich Tatlin und andere mit ihrer Produktionskunst an die industrielle Produktion an, die ihrerseits mit dem sogenannten Gegenobjekt des Konstruktivismus etwa Rodtschenkos verwandt war, der wiederum eher auf das dynamische Element in der Gestaltung setzte.²³

III.

Auch wenn der deutsche Soziologe und Philosoph Niklas Luhmann die Ontologie kritisiert – an ihr die metaphysischen Fassungen von Welt, Substanz/Akzidenz, Präsenz und Repräsentation, Sein/Nichtsein, sichtbar/un-sichtbar, der Objekte, der Einheit der sichtbaren Welt, von Wesensformen, des Gegensatzes von Sein und Schein, Form und Nichtform –, so betreibt er sie doch in ihrer aufgeklärten Form.²⁴ Es sind ontologische Prämissen, mit denen er in zentralen Passagen sowohl in »Das Medium der Kunst« wie *Die Kunst der Gesellschaft* auf Fritz Heiders »Ding und Medium« zu sprechen kommt.²⁵ Damit steht Luhmanns Ontologie in systemtheoretisch-soziologisch adaptierter Form, die ihren meist geheimen Ausgang von der Phänomenologie des späten Husserl nimmt, auf gleicher Höhe wie Heiders Ontologie im Ausgang von der Meinongschen Gegenstandstheorie, die ihrerseits in eine quasi phänomenologische Psychologie der Attribution führte.²⁶ Damit relativiert sich Luhmanns Antiontologismus, auch wenn

²³ Siehe Camilla Gray: *The Russian Experiment in Art 1863–1922*, 2. Aufl., New York 1970.

²⁴ Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1997, zielt eigentlich auf die Metaphysik, wenn Ontologie gesagt wird, und gelangt über deren Kritik zu einer reflektierteren Form dessen, was sich im 20. Jahrhundert sowohl in der analytischen wie auch der phänomenologischen und hermeneutischen Philosophie als Ontologie etabliert hat. Der allgemeinerphilosophische Impetus von Luhmanns Formontologie zeigt sich auch im analytisch-philosophischen Blick auf die Spaltung der Ästhetik in die Kunstontologie spezifischer Identitätskriterien von Kunstwerken, Nichtkunstwerken und anderen Kunstwerken sowie der Kunstmetaphysik von Kunstwerkeigenschaften als Wesenheiten in Kunsttheorien. Dazu Peter Mahr: *Einführung in die Kunstphilosophie. Das Ästhetische und seine Objekte*, Wien 2003, S. 31–47.

²⁵ Möglicherweise hat Heider Luhmann sogar die Richtung zur Ausarbeitung von *Die Kunst der Gesellschaft* gewiesen. N. Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft* (wie Anm. 24), Kapitel 5: »Selbstorganisation: Codierung und Programmierung«, S. 301–340, insbesondere S. 302 und 307, greift nicht mehr zurück auf Niklas Luhmann: »Ist Kunst codierbar?«, in: Niklas Luhmann: *Aufsätze und Reden*, Stuttgart 2001, S. 159–197.

²⁶ Niklas Luhmann: *Die neuzeitlichen Wissenschaften und die Phänomenologie*, Wien 1996 und F. Heider: *The Notebooks, Vol. 2. Perception* (wie Anm. 22).

»die Unterscheidung von Medium und Form – am Beispiel der Kunst [...] die Unterscheidung Substanz/Akzidenz oder Ding/Eigenschaften« als »für jede dingorientierte Ontologie zentrale Leitunterscheidung« oder als »dingontologische[s] Konzept ersetzen, das heißt: überflüssig machen soll.«²⁷

Was nun die expliziten Referenzen auf Heider betrifft, so gilt für Überlegungen über »Das Medium der Kunst«, gemäß Luhmann im Aufsatz selben Titels 1986, dass »wir uns [...] auf einen Abstraktionsgrad einlassen [müssen], der Anwendungen vom menschlichen Bereich der Wahrnehmung im allgemeinen²⁸ bis zu Fragen spezieller symbolisch generalisierter Kommunikationsmedien, ja bis zum Problem der Organisation²⁹ ermöglicht.«³⁰ Auch bei symbolischer Generalisierung »geht es [...], wengleich in einer etwas anderen Theoriesprache³¹, um ein Verhältnis von Auflösung und Rekombination, [...] um Ermöglichung von und Angewiesenheit auf Einprägung von Form.«³² Zehn Jahre später ist dieser Ansatz in *Die Kunst der Gesellschaft* systemtheoretisch durchgeführt:

Entsprechend ist eine im Kunstsystem entworfene Unterscheidung von Medium und Form immer nur für dieses System relevant [...], auch wenn sie auf Kunstobjekte ebenso wie auf die Natur, also grenzüberschreitend angewandt werden kann. Das Gemeinsame der beiden Seiten dieser Unterscheidung, also das, was sie als Unterscheidung von anderen Unterscheidungen unterscheidet, liegt im Begriff der Kopplung von Elementen.³³

²⁷ N. Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft* (wie Anm. 24), S. 165–166.

²⁸ Hier setzt Niklas Luhmann: »Das Medium der Kunst«, in: Niklas Luhmann: *Aufsätze und Reden*, Stuttgart 2001, S. 198–217, hier S. 216, die Fußnote 1 mit Hinweis auf F. Heider: »Ding und Medium« (wie Anm. 1) und F. Heider: »Thing and Medium« (wie Anm. 11).

²⁹ Die von Luhmann hier gesetzte Fußnote 2, ebd., verweist auf den Organisationspsychologen Karl Weick, über den Luhmann auf Heiders »Thing and Medium« aufmerksam wurde, wie D. Baecker: »Vorwort« (wie Anm. 22), mitteilt, was Heiders Bedeutung für Luhmann noch unterstreicht.

³⁰ N. Luhmann: »Das Medium der Kunst« (wie Anm. 28), S. 198.

³¹ In der hier gesetzten Fußnote, ebd., S. 217, markiert Luhmann die Theoriesprache von Talcott Parsons im Vergleich zu derjenigen Heiders, für die sich Luhmann hier als Alternative offensichtlich entscheidet.

³² Ebd., S. 211.

³³ Die erste Hälfte der hier eingesetzten Fußnote von N. Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft* (wie Anm. 24), S. 166–167, lautet: »Die Anregung dazu stammt von Fritz Heider, Ding und Medium, Symposion I (1926), S. 109–157, und ist von ihm zunächst für die Wahrnehmungsmedien des Sehens und Hörens ausgearbeitet worden. Wir merken hier nur an, daß die Medium/Form- (bei Heider: Medium/Ding-)Differenz in die klassische Subjekt/Objekt-Differenz eingebaut ist – gleichsam als ein Vermittlungskonzept, das nicht die Form eines Übertragungsprozesses von außen nach innen erfordert. Hier liegen bemerkenswerte Grundlagen für eine weder transzendentaltheoretische noch dialektische Erkenntnistheorie verborgen.«

Und »weil die Form Form-in-einem-Medium ist, lässt sie sich mit Hilfe des Schemas konstant/variabel beobachten. Theoriegeschichtlich ist hier anzumerken, daß die Unterscheidung konstant/variabel ihre gegenwärtige, vor allem attributionstheoretische Bedeutung der Heiderschen Wahrnehmungspsychologie verdankt.«³⁴

Schließlich legt sich Luhmann darauf fest, »daß die Wahrnehmungsmedien psychische Medien im Sinne Heiders sind, also keine Sozialmedien, keine Kommunikationsmedien.«³⁵

In all diesen Bezugnahmen wird deutlich, dass für Luhmann schon wie für Heider das Medium unselbständig ist. Dass es relativ, besser gesagt relational ist, arbeitet er an Heiders Merkmal der »Außenbedingtheit«³⁶ heraus. Formal charakterisiert handelt es sich um einen »Fall loser Kopplung von Elementen«³⁷ und Ereignissen, von Teilen, die voneinander unabhängig, lose sowie fremdbedingt sind, wie das bei Heider hieß. Insofern sind Medien hoch auflösend, eine »Bedingung der Möglichkeit von Übertragungen«³⁸, wie Luhmann kantisch sagt. Wenn Medien weiters nur im Unterschied zur Form definiert werden können, so sind sie relativ zur Form. Form entsteht durch starre Kopplung derjenigen Elemente oder Ereignisse, die das Medium zur Auswahl anbietet. Anders gesagt, jede Auswahl ist eine Kopplung und damit immer auch Entkopplung aus einem losen oder weniger losen Zusammenhang. Medien haben viele Elemente, Formen wegen der Auswahl für die Strukturierung wenige. Dabei setzen sich strengere Formen durch, erreichen »eine evolutionäre Steigerung der Interdependenz von [...] Auflösung und Rekombination«, womit »die Differenz von Form und Medium als Differenz ausschlaggebend« wird.³⁹ Damit lässt sich der Spieß umdrehen. So kann das Medium die Außenseite dieser Differenz als Fremdreferenz sein, die Form ihre Innenseite oder Selbstreferenz, was zu einer Dynamik des Neuen führt, zu permanent irritierend überraschenden, vielfältigen Formen, wozu nun die Kunst speziell neue »eigene Medien« hervorbringt.⁴⁰ Umgekehrt sind »Medien nur an der Kontingenz der Formbildungen erkennbar [...], die sie ermöglichen.«⁴¹

Nun spricht Luhmann es nicht aus. Aber vielleicht gibt es Formen für uns überhaupt nie ohne aktive oder passive Wahrnehmung, wenn diese mitunter auch zu komplexen Kognitionen entwickelt werden. Das beträfe

³⁴ Ebd., S. 171–172.

³⁵ Ebd., S. 187.

³⁶ N. Luhmann: »Das Medium der Kunst« (wie Anm. 28), S. 200.

³⁷ N. Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft* (wie Anm. 24), S. 168.

³⁸ Ebd., S. 168.

³⁹ N. Luhmann: »Das Medium der Kunst« (wie Anm. 28), S. 216, 201.

⁴⁰ Ebd., S. 206.

⁴¹ N. Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft* (wie Anm. 24), S. 168.

alle gesellschaftlichen Funktionssysteme. Jedenfalls könnte es dann sein, dass wir es von physikalischen Formbildungen bis hin zu phonetischer Sprache und alphabetischer Schrift immer mit »Medien für distanzüberwindende Wahrnehmung« zu tun haben. Aufgrund der losen Kopplung sind die optischen und akustischen Primärmedien Licht und Luft immer schon vorstrukturiert. Das heißt, nur gekoppelte Formen werden wahrgenommen. Diese Medien zweiter Ordnung sind ihrerseits durch die »Differenz von Medium und Form [...] als Medium der Kommunikation« erzwungen. Sie sind Medien dessen, was erlaubt, sich mit dieser Differenz zu beschäftigen, indem man sich über sie verständigt – in Kommunikation mit anderen. Wenn nun zum Beispiel in der Kunst Buchstaben im »Medium der alphabetischen Schrift« von Prosa oder Poesie kombiniert, rhythmisiert sowie visuell in schriftlichen Kunstformen gestaltet wird, dann müssen sich diejenigen Teilnehmer des Umgangs mit Buchstaben, die die Künstler sind, veranlasst fühlen, in ihren Kunstwerken Selbst- und Fremdbeobachtung zu äußern, die wiederum ein gemeinsames Wahrnehmen und Kommunizieren ermöglichen. Setzt man ein solches »Bedeutung verleihendes Hinblicken« als Kommunikation primär, dann wird Kunst selbst zum gestalt- und beobachtbaren Medium.⁴²

Das geschieht aber wiederum durch nichts anderes, als dass »die Form sich das Medium erst schafft, in dem sie sich ausdrückt.«⁴³ Die Anverwandlung der Töne durch das Musikinstrument, die Interpretation und das »Medium der Notation«, sie alle zeigen Eines klar: »die kunstvolle Ausdrucksweise prägt sich dank ihrer gebundenen Form in das Medium ein.«⁴⁴ Der Ausdruck ist deswegen so wichtig, weil sich mit ihm zur Welt hin eine eventuell neue Anordnung der Elemente oder Ereignisse vollzieht, auch perzeptuell, und derart die Form dem zu behandelnden Medium aufgeprägt wird. Be-handlung heißt hier nichts anderes, als dass dem Medium eine Handlung aufgeprägt wird, wodurch umgekehrt das jeweilige Medium als solches definiert, wahrgenommen und dadurch existent wird. Die Darstellung des Ausdrucks des menschlichen Körpers als Medium reicht dann etwa bei der Madonna mit Kind von der Wahl einer mehr oder weniger strengen Kopplung der beiden Individuen im Mittelalter oder in

der Neuzeit⁴⁵ über die Madonna als ein durch Duchamp transfiguriertes *Urinoir* zum jüngsten Papst-Besuch in Maria Zell, der in Text, Tat und Bild als Madonna inszeniert wurde und damit die Eigennotwendigkeit und den Hinweis auf das Andere in Einem zu verkörpern suchte⁴⁶.

Ausdruck ist als Kommunikationsmedium, so wie übrigens in anderen Kontexten schon Wahrnehmung, keine Privatsprache⁴⁷ und damit von vornherein den physischen Wahrnehmungsmedien Luft, Wasser, Licht vorausgesetzt.

Dass der Begriff der Mediumseinheit für die Theorie der Künste bei Luhmann nicht zustande kommt, hat möglicherweise damit zu tun, dass die außerhalb der Künste verfassten »Medien« als soziales System der Massenmedien und die Künste selbst in mancher Hinsicht nicht voneinander zu unterscheiden sind. Gerade aber vom Standpunkt des Ausdrucks als Medium ließe sich unschwer eine Kunsttheorie zeichnen. Wenn die Kommunikation des Ausdrucks sich als primär entwickelt, dann erringt das Verständnis der Kunst als verwend- und beobachtbares Medium auch eine gewisse Höhe. Ist diese Erhebung einmal erreicht, dann zeigt sich auch, dass der Punkt auch von einer anderen Seite her besetzt werden kann, nämlich von einer Kunst der Medien, im Zeichen des Mediums, *sui generis* – und das wäre Medienkunst.⁴⁸

Doch dass Medien als Gesamtheit Gegenstand der Formbildung werden können, scheint durch eine Vielfalt von Medienbegriffen in theoretisch deskriptiver Intention unmöglich zu sein. Luhmann – um zwischendurch einen Blick über seine Medienbegriffe einzuschieben – hat erstens ontologisch das Medium in einer ursprünglichen Differenzierung von Form als *Formmedium* bestimmt, in das die Differenz von Form und Medium hinein- und zusammengezogen wird, eine Formdifferenz mit den zwei Seiten der Fremd- und Selbstreferenz in beständiger Generierung neuer irritierender Formen⁴⁹, zweitens das *Wahrnehmungsmedium* als Sinnmedium des psy-

⁴² N. Luhmann: »Das Medium der Kunst« (wie Anm. 28), S. 202, 203, 204, 210.

⁴³ Ebd., S. 202–203. Diese kaum zu überschätzende Beobachtung wird in *Die Kunst der Gesellschaft* nicht mehr verfolgt.

⁴⁴ Ebd., S. 203, 204. Sybille Krämer: »Zentralperspektive, Kalkül, virtuelle Realität. Sieben Thesen über die Weltbildimplikationen symbolischer Formen«, in Gianni Vattimo/Wolfgang Welsch (Hgg.): *Medien – Welten. Wirklichkeiten*, München 1998, S. 27–37, hier S. 35, hat auf dieser Linie den Ausdruck am Spielen von Musikinstrumenten berührt: »Mit solchen Instrumenten erzeugen wir artifizielle Welten, in denen wir etwas erfahren können [...] symbolische Welten«.

⁴⁵ Das Beispiel ist von N. Luhmann: »Das Medium der Kunst« (wie Anm. 28), S. 206–207.

⁴⁶ Ich meine die Direktübertragung des Besuchs Papst Benedikts XVI. in Österreich vom 7. bis 9. September 2007 durch den ORF 2.

⁴⁷ Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen/Philosophical Investigations*, New York:1953, S. 89 (No. 244–246).

⁴⁸ In Anlehnung an Adornos Satz »Kunst ist Erkenntnis sui generis«, siehe Theodor W. Adorno: »Einleitung«, in: Theodor W. Adorno u.a.: *Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie*, Darmstadt/Neuwied 1975 [1969], S. 7–79, hier S. 64.

⁴⁹ So deutlich in Niklas Luhmann: »Weltkunst«, in: Niklas Luhmann/Fredrick D. Bunsen/Dirk Baecker: *Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur*, Bielefeld 1990, S. 7–45, speziell die Differenz von Form und (Welt-)Form mit Bezug auf Spencer Brown in den Abschnitten II und III, S. 10–21, im »Übergang von einem dingbezogenen zu einem weltbezogenen Formbegriff« mit einer Zwei-Seiten-Form, S. 15–16, während die Differenz von Form und Kontext noch beiläufig geblieben war in Niklas Luhmann: »Das Kunstwerk

chischen Systems oder des Bewusstseins, komplementiert vom *Ausdruck als Medium*, beide zur Kunst als spezielle Beschäftigung mit Wahrnehmung und im Zeichen der Wahrnehmung führend. Dazu kommt drittens die Sinnmedien der symbolisch generalisierten *Kommunikations- oder Sozialmedien*⁵⁰, viertens das rekombinierende Wahrnehmen von und Kommunizieren in speziellen technischen Formen der Erzeugung von Realität mittels *Massenmedien*⁵¹ und fünftens – hier – die Frage nach speziellen *Kunstmedien* in der Binnendifferenzierung der Theorie der Künste.⁵² Es fällt in diesem Zusammenhang auf, dass Luhmann auf die Einsicht in den Ausdruck als Kommunikationsmedium nicht zurückkommt, wenn er für die Theorie der Kunst das Augenmerk auf eine Theorie desjenigen Mediums richtet, das für alle Künste gleich ist. Sie unter dem Titel »Einheit der Kunst« auszuarbeiten, nimmt er aber nicht nur in seiner Kunstphilosophie, sondern auch in seinem Buch über die Massenmedien vor, wo er sich an der Allgemeinheit wie der Singularität eines Kunstmediums für alle Künste abmüht.⁵³ Hat das damit zu tun, dass die außerhalb der Künste sozial verfassten »Medien« – für Luhmann die »Massenmedien« – und die Künste selbst nicht

und die Reproduktion der Kunst«, in: Hans U. Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hgg.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfurt am Main 1986, S. 620–672, speziell S. 629–630, 633.

⁵⁰ N. Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft* (wie Anm. 24), S. 187 und N. Luhmann: »Das Medium der Kunst« (wie Anm. 28), S. 210.

⁵¹ Zu den Selektoren oder Selektionsmechanismen für die Nachrichten wie Kondensierung, Konfirmierung, Generalisierung und Schematisierung siehe Niklas Luhmann: *Die Realität der Massenmedien*, Wiesbaden 2004 [1995], S. 74–75. Sie könnten vielleicht zu den Traummechanismen Verdichtung, Verschiebung, Symbolisierung und sekundäre Darstellung parallel gelesen werden: Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*, Frankfurt am Main 1989, S. 280–487.

⁵² Zu ergänzen wäre diese Phalanx der Medienbegriffe noch durch das Reflexionsmedium. Die Rede kommt knapp darauf anlässlich der unendlichen Zeit in N. Luhmann: »Weltkunst« (wie Anm. 50), S. 20, wenn der Begriff aufgetrennt wird, eben mit Heider, in lose koppelndes Medium und strikt koppelnde Reflexion oder Form, wobei Letztere in sich selbst einzutreten vermöchte. Ohne dass es bei Luhmann der Fall wäre, erinnert das an Fichte – dazu Peter Mahr: »Von Fichte bis Lacan. »Medium« und »Kunst« in der Reflexionsphilosophie«, in: Andreas Arndt u.a. (Hgg.): *Hegel-Jahrbuch 2005. Glauben und Wissen*, Berlin 2005, S. 303–308.

⁵³ Es scheint, dass Luhmanns Gebrauch von »Einheit« terminologisch schwankt zwischen Einheit als Elementeneinheit (unit), Ganzheit (unity, N. Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft* [wie Anm. 24], S. 186–199: Einheit der Kunst im Bezug auf Ornament), Einheitlichkeit/Gleichförmigkeit (uniformity, ebd., S. 179: einheitlicher Kunstbegriff) und Gleichheit/Selbigkeit (identity, ebd., S. 177: Einheit des Kunstmediums). So spricht Luhmann von der »Einheit der Kunst oder sogar von der Einheit eines Mediums der Kunst«, ebd., S. 186; »Einheit der Kunst besteht in dieser Produktion für Beobachtung«, ebd., S. 188; vom »Versprechen einer einheitlichen Theorie für alle Kunstarten [...] gefangen in der üblichen Einteilung von bildender Kunst und Literatur«, ebd., S. 203; vom Kunstbetrachter als »emergente Einheit des Kunstsystems und seines eigenen Mediums«, ebd., S. 207; von der »Einheit aller schönen Künste ungeachtet der verschiedenen Wahrnehmungsmedien, in denen sich ihre Primärformen realisieren«, ebd., S. 213.

voneinander zu unterscheiden sind? Jedenfalls im Blick auf die »Einheit der Kunst« erwägt Luhmann zuerst *Sinn* als Medium. Sinn ist hier Form. Da er aber zugleich das allgemeinste Medium der Systeme ist, ist er kaum für eine durchgängige Einförmigkeit des Mediums geeignet, wenn auch hier kurz der *schöne Schein* als Sondermedium der Kunst in Betracht gezogen wird. Auch scheiden zweitens *Raum und Zeit* als Anschauungsmedien aus. Höchstens bestimmte Stellen in zeit- und raummarkierenden Medien könnten zur Entwicklung von Kunst beitragen.⁵⁴ Denn was an »Redundanz und Varietät in der Alltagskultur« fixiert wird, wird auch im künstlerischen Raum als »Varietät an Redundanz gebunden« und zu einem mit Atmosphäre besetzten Raum gesteigert.⁵⁵ Wenn aber »alles malbar, alles erzählbar« ist, dann heißt das nicht schon, dass Raum und Zeit die »Grundeinteilung der Kunstarten« garantieren.⁵⁶ Denn es bleiben »die Unterschiede der einzelnen Kunstarten [...] durch den evolutionären »Zufall« unterschiedlicher Wahrnehmungsmedien bedingt«. ⁵⁷ So geht Luhmann drittens bezüglich der Einheit der Kunst im *Ornament* über die Feststellung nicht hinaus, dass »in der Kunst Wahrnehmungsmedien [...] geformt und in Anspruch genommen werden«. ⁵⁸ Er unterscheidet mit Herder Sehen als quasi unmittelbare Wahrnehmung sowie die sprachlich gegebene Anschauung als vorgestellte Wahrnehmung. ⁵⁹ Dann aber insistiert

⁵⁴ Siehe auch ebd., S. 16–17, dass auch die imaginierte, selbstveranlasste Wahrnehmung (simulation) qua Anschauung nicht Anschauung über »Medien Raum und Zeit« meint. Schon Kant hatte auf eine Ästhetik von Raum und Zeit im Schritt von der Ersten zur Dritten Kritik verzichtet. Vgl. dazu Peter Mahr: »From Kant through Wittgenstein. »Medium« and »Art« in Gestaltphilosophy«, unveröffentlichter Sektionsvortrag (über Kant, Mach, Heider und Wittgenstein), gehalten am 17. August 2001 am 24. Internationalen Wittgenstein-Symposium in Kirchberg am Wechsel.

⁵⁵ N. Luhmann: *Die Realität der Massenmedien* (wie Anm. 52), S. 94 und N. Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft* (wie Anm. 24), S. 181. (Vgl. ebd., 183: »Der vielleicht wichtigste Beitrag der Medien Raum und Zeit zur Evolution von Kunst liegt in der Möglichkeit, Redundanzen zu straffen und dadurch ein höheres Maß an Varietät zu garantieren.«) Luhmann verweist hier ausdrücklich auf Gernot Böhme: »Atmosphäre. Grundbegriff einer neuen Ästhetik«, in: Gernot Böhme: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt am Main 1995, S. 21–48.

⁵⁶ N. Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft* (wie Anm. 24), S. 184–185. Vgl. ebd., S. 228: »Was die Wahrnehmung auszeichnet, ist vor allem ein eigenständiges Verhältnis von Redundanz und Varietät. Sie ermöglicht [...] eine gleichzeitige Präsenz von Überraschung und Wiedererkennen [...] sie gleichsam ausbeutend, kann die Kunst die Einheit dieser Unterscheidung präsentieren [...] und sei es nur mit Hilfe der Weltmedien Raum und Zeit«. Vgl. Oliver Jahraus: *Martin Heidegger. Eine Einführung*, Stuttgart 2004, S. 214–220.

⁵⁷ Ebd., S. 186.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Dieses Problem, mit dem schon Lessing kämpfte, verhindert, wie Luhmann beobachtet, noch bei A. W. Schlegel eine einheitliche (schöne) Kunst. Vgl. N. Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft* (wie Anm. 24), S. 397: »Vor allem die Unterschiede der Wahrnehmungsmedien, aber auch die Unterschiede von bildender Kunst und Textkunst (Dichtkunst) fallen zunächst als Unterschiede ins Auge.« Das gleiche Problem stellt sich noch Heidegger – auf den

er darauf, dass sie noch »psychische Medien [...] also keine Sozialmedien, keine Kommunikationsmedien« und damit auch keine Kunstmedien sind – weil es für Luhmann nur *das* Medium der Kunst gibt. Das bringt ihn aber nicht davon ab zu behaupten, dass etwa mit dem Medium der Fiktion in der privaten Anschauung »trotzdem Kunst als Kommunikation möglich« sei.⁶⁰ Die anfänglichen Wahrnehmungsmedien und die teildifferenten Anschauungs- und Sprachmedien sollen derart auf die Einheit des Mediums bezogen bleiben. Dass Formen aus Formen gewonnen werden, macht das Problem der ursprünglichen Abhängigkeit von den Wahrnehmungsmedien aber nicht obsolet. Es scheint also, dass in dem, was die Einheit der Künste ausmacht, das Medium der Kunst nicht gefunden werden zu können scheint.

Der Einheit gewidmet ist auch Kapitel 9 »Einheit und strukturelle Kopplungen«⁶¹ des breit ausgearbeiteten Vortrags »Die Realität der Massenmedien«, dem sich jede Beschäftigung mit Luhmanns parallel entstandener Kunsttheorie stellen muss. Es handelt sich um die Einheit der drei Programmbereiche Unterhaltung, Werbung und Nachrichten. Als ob wir uns mitten in der Kunstphilosophie befinden, heißt es, dass »das Kunstsystem [...] sehr verschiedene Arten von Kunst« umfasst. Während die Kunstarten in strukturellen Kopplungen zur sozialsystemischen Umwelt in den Blick genommen werden – »je nachdem, welche Wahrnehmungsmedien der Umwelt in Anspruch genommen werden«, und zwar »als Einheit [...] als ein System ›der schönen Künste‹ [...] mit dem Disput, ob Literatur dazugehört«⁶² –, wird die Einheit der Massenmedien auf der Ebene der drei Programmbereiche zunächst von der populären Ikonographie gestiftet. Andererseits werden die Programmbereiche nach einer gewissen Übung sofort unterschieden und beurteilt.

Die konstituierende Unterscheidung ist [...] Medium und Form. Das Medium stellt einen riesigen, aber gleichwohl eingeschränkten Bereich von Möglichkeiten bereit, aus dem die Kommunikation Formen auswählen kann, wenn sie sich temporär auf bestimmte Inhalte festlegt.⁶³

Wenn Luhmann noch in anderer Hinsicht auf die Einheit der Kunst verweist – »Die Einheit des Werks ist die in es eingelassene Differenz von

Luhmann nicht eingeht –, der auch von der sprachlichen Verfasstheit der Dichtung auf die aller anderen Künste als wesentlich dichtende schließt. Vgl. zu Heidegger (und Aristoteles) Peter Mahr: »Kunst, Technik, Medien. Von der Technikphilosophie zur Medienästhetik« in: Otto Neumaier/Clemens Sedmak/Michael Zichy (Hgg.): *Philosophische Perspektiven. Beiträge zum VII. Internationalen Kongresses der Österreichischen Gesellschaft für Philosophie*, Frankfurt am Main/Lancaster 2005, S. 566–571.

⁶⁰ N. Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft* (wie Anm. 24), S. 187.

⁶¹ N. Luhmann: *Die Realität der Massenmedien* (wie Anm. 52), S. 117–129.

⁶² Ebd., S. 127–128.

⁶³ Ebd., S. 118–121, Zitat S. 122.

Zukunft und Vergangenheit. Am Ende weiß man: das war's also. Man geht mit dem Gefühl heraus, mehr oder weniger gut unterhalten worden zu sein«⁶⁴ –, dann ist schon eine der strukturellen Kopplungen des Systems der Massenmedien angesprochen, die Andockung der Unterhaltung an das Kunstsystem, etwa dem Roman. Mit dem »Prinzip der Auflösung einer selbsterzeugten Ungewißheit« wird in der Kunst die Information eingebunden in »das, was die Selektion gerade dieser Information (und keiner anderen) zum Formenspiel des Kunstwerks beiträgt«, während die Unterhaltung schon mit »Information [...] als Überraschung, als angenehme Aufhebung noch offener Unbestimmtheiten« arbeitet, wenn nicht die »Selbstreferenz der Information mitbeobachtet wird.«⁶⁵ So können reflexionslose, triviale Kopien der Kunst in Massenmedien erzeugt oder Bausteine von Kunstwerken verwendet werden.⁶⁶

Anders als bei den Nachrichten, deren Rubriken, Schablonen und Formate mit Zeit- und Raumvorgaben »das Sensationelle als Produkt von Routinen«⁶⁷ erzeugen, wird die Selektion zum »Erkennen des Programmbereichs«⁶⁸ Unterhaltung im jeweiligen Realitätsausschnitt »optisch oder akustisch markiert: als Buch, als Bildschirm, als auffallende Sequenz eigens präparierter Geräusche [oder optischer Signale], die in diesem Zustand dann als ›Töne [oder Bilder oder Texte] wahrgenommen werden. Dieser äußere Rahmen setzt dann in weiterer Folge eine Realität frei, in der eine eigene fiktionale Realität gilt«, und zwar in den Episoden verhaltensgeregelter Spiele des Sports, der Literatur, des Theaters und des Films. Solche Unterhaltungen erfordern dann »selbsterzeugte Realobjekte, [...] die den Übergang von der realen Realität zur fiktionalen Realität [...] ermöglichen«⁶⁹, wo auf der Innenseite dieser Objekte die Welt unregelter Imagination Informationen benötigt, weswegen sie auch als Fiktion mit bekannten Details wie im Theater und Fortsetzungsroman/-film zu den Massenmedien gehört. So sind *inferential entities* heute nur Unterhaltung, wie Luhmann meint, was damit zusammenhänge, dass Echtheit im Roman jenseits von Unterhaltung, also historisch nach Flaubert und Melville, problematisch geworden sei.⁷⁰

⁶⁴ Ebd., S. 105–106.

⁶⁵ Ebd., S. 123.

⁶⁶ Ebd., S. 123–124.

⁶⁷ Ebd., S. 71.

⁶⁸ Ebd., S. 118.

⁶⁹ Ebd., S. 97–99, Zitate S. 98, 98–99. Vgl. N. Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft* (wie Anm. 24), S. 301, zur Selbstbeobachtung der Kunst »mit Hilfe der Unterscheidung von realer und fiktionaler Realität. Die Realitätsverdopplung schafft ihr Medium, in dem dann Formfestlegungen möglich, aber auch nötig werden, soll das Medium reproduziert werden.«

⁷⁰ Ebd., S. 107.

Jedenfalls geht es darum zu lernen, Beobachter zu beobachten »im Hinblick auf die Art, wie sie auf Situationen reagieren, also: wie sie selber beobachten«. ⁷¹ Der »Sonderbeitrag des Segments ›Unterhaltung‹ zur allgemeinen Erzeugung von Realität [...] ermöglicht eine«, man möchte ergänzen, spielerische »Selbstverortung in der dargestellten Welt«. ⁷² Luhmann beeilt sich, darauf hinzuweisen, dass das frühmoderne Bühnentheater eine Person zur Einübung der spezifischen Form der Beobachtung zweiter Ordnung schematisierte. Mit dieser Schematisierung geht eine »Umformung von allem und jedem in ein Zeichen für Kultur« einher, wodurch »Tourismus, Museumsbesuche, ausländische Tanzgruppen« ⁷³ und andere Künste mit den Massenmedien an der Schöpfung eines geteilten Selbsts arbeiten: »Wie das Theater versetzen auch die Massenmedien das Individuum in eine Szene außerhalb der Inszenierung.« Und wenn »Individuen Medien als Text oder als Bild betrachten, sind sie draußen; wenn sie sich in deren Resultaten erleben, sind sie drinnen.« ⁷⁴

Wenn Luhmann das Ornament für die Kunst als einheitsstiftenden Ursprung erwägt, so erkennt er an ihm auch eine massenmediale Funktion und zwar in einem anderen der drei Programmbereiche, nämlich der Werbung: »Das wohl wichtigste Schema der Werbung liegt [...] [in] Lineaturen der Oberfläche, um Tiefe erraten zu lassen. Sie gleicht insofern auch der Kunst des Ornaments. Aber Tiefe, das ist [...] die Unverbindlichkeit der Werbung.« ⁷⁵ Werbung nutzt dabei die quasi-ornamentale »Reflexivfigur des Informationswertes der Nichtinformation« ⁷⁶. Dazu passt, dass Werbung, unter dem »Gesetz der Unterbrechung« ⁷⁷ dem Variété gleichkommt. Werbung und wie sie die Mode verlangen Neues, zumal Distinktion über den Warenwert von Design und Brands verläuft. Leute bekommen Geschmack für massenproduzierte Mode auf der Ebene des Zeichens, des schönen Scheins, so wie schon auf der Bühne des 17. Jahrhunderts die »erste, operative Realität der Selbstdarstellung [...] der Interaktion vorbehalten war.« ⁷⁸

Nicht zu vergessen ist für eine Ästhetik der Massenmedien, dass die Nichtinformation bis in die Musealisierung hinein über den Code alt/neu reguliert ist.

⁷¹ N. Luhmann: *Die Realität der Massenmedien* (wie Anm. 52), S. 113.

⁷² Ebd., S. 115.

⁷³ Ebd., S. 153, auch S. 201, Zitat S. 154.

⁷⁴ Ebd., S. 204.

⁷⁵ Ebd., S. 92.

⁷⁶ Ebd., S. 42.

⁷⁷ Ebd., S. 86. »Gute Form vernichtet Information.« (S. 87) Dabei verschleiert die »bildlich ebenso wie textlich dominierende Tendenz zur schönen Form« (ebd.) die Motive des Umworbenen.

⁷⁸ Ebd., S. 91.

Deswegen ist die Information mit ihrem Überraschungswert als »das allgemeinste Strukturmerkmal autopoietischer Systeme« ⁷⁹ angelegt. Das entspricht der modernen Kunst etwa des Surrealismus und löst das Wunderbare ab, das noch bis ins 18. Jahrhundert als ästhetische Kategorie galt. In der Folge werden »Ereignisse [...] als Ereignisse dramatisiert – und in der Zeit aufgehoben [...], die auf diese Weise schneller zu fließen beginnt.« ⁸⁰ Von daher kommt die heutige Vorliebe für das Außergewöhnliche, die bis in die Unterhaltung hineinreicht.

Die Schwierigkeit von *Die Realität der Massenmedien* im ästhetischen Kontext besteht nun darin, die kunsttheoretischen Bestandteile, die Luhmann einsetzt, und die Bemerkungen über die künstlerischen Anteile der Massenmedien auseinander zu halten und dabei dennoch nicht eine koevoluierende theoretische Ästhetik aus den Augen zu verlieren. Wenn nun dem Begriff der strukturellen Kopplung eine gewisse technische Schwere eignet, so ist – hier – gerade ein leichter Austausch auf der Ebene von Inhalten mitsamt deren Formen ins Auge gefasst. Die Anschlüsse der Massenmedien an die Künste – diese nachahmend, übersetzend, ersetzend oder mit neuen Formen überholend – finden also zunächst ihre »natürliche« Einheit im materiell-technisch kontinuierlichen Medium der Zeitung, des Fernsehens oder, heute, des Internet. Da das Medium wie etwa beim Fernsehen der Bild/Tonfluss von vornherein für alles, was an Künsten jeweils in Betracht kommt, gleich ist, kann nur mehr von inhaltlichen Bereichen, genauer Programmbereichen, die Rede sein. Deren Unterschiede machen andere Vereinheitlichungen erforderlich: durch typisierte Ikonographie, durch Rahmungen für das jeweilige Reale oder Fiktionale, durch die romanhafte Auflösung in der Unterhaltung einschließlich des Sports und sogar der Nachrichten, durch eine fortlaufende Teilung des sich selbst beobachtenden Selbsts in seinen Ort in der Fiktion (und deren Realität) und eine Szene außerhalb der Inszenierung zusammen mit der Transfiguration von Allem und Jedem in kulturelle Zeichen. Auch wundert nicht weiter, dass die Lineaturen mit Tiefenwirkung des Ornaments Werbung zum Zweck der Distinktion auf der Ebene des schönen Scheins durch unverbindliche Nicht-Information vor sich gehen. Und es wird plausibel, dass die Informationen der Nachrichten mit ihrem Überraschungswert im Code alt/neu bis in den Prozess der Musealisierung hineinreicht, der auch von der Kunst her gestützt wird.

Die Schwierigkeit von Luhmanns *Realität der Massenmedien* liegt dann aber auch darin, dass die technische Struktur etwa des Fernsehens

⁷⁹ Ebd., S. 174.

⁸⁰ Ebd., S. 55.

im konzentrierten Blick auf die »Herstellung eines Produktes als Träger der Kommunikation«⁸¹ für vervielfältigende Verbreitung die Momente der Liveness, Prozessualität und interaktiven Kommunikativität ausblendet. Die Technik nach Luhmann »konstituiert [...] ein Medium, das Formenbildungen ermöglicht, die dann [...] die kommunikativen Operationen bilden, die die Ausdifferenzierung und die operative Schließung des Systems ermöglichen.«⁸² Derart interessiert nur, »was Massenmedien [...] realisieren können«⁸³, wenn auch in der bewussten Mehrdeutigkeit des Wortes. Realität ist dann zum einen die Vielfalt ihrer Operationen an sich, die der Reproduktion des Systems und seiner Differenzierung zur Umwelt dienen, und zum anderen, »was für sie oder durch sie für andere [uns] als Realität erscheint«⁸⁴, und zwar in Beobachtungen, zu deren Theorie das Beobachten beobachtet werden muss.

Dass eine Kunst über Massenmedien als Medienkunst möglich wird – Luhmann berührt diese Steigerung weder in »Das Medium der Kunst« noch in *Die Realität der Massenmedien* oder *Die Kunst der Gesellschaft* –, hat mit ihrem besonderen gesellschaftlichen Schicksal zu tun. Auf die Frage, was Kunst unter gesellschaftlichen Bedingungen als »symbolisch generalisiertes Medium der Kommunikation«⁸⁵ ermöglicht, antwortete Luhmann ja lapidar: das Medium der Kunst. Er unternimmt jedoch jede Anstrengung, das Medium als ein Medium der Kommunikation durch eine wenn auch technische Kopplung der Wahrnehmung hindurch historisch zu identifizieren. So wird die Kunst nach der Differenzierung von Medium und Form beziehungsweise der Steigerung als ein eigenes Kommunikationsmedium nur als die »historische Maschine des Kunstsystems«⁸⁶ ausgegeben, als die sich das hier gegenständliche Subsystem der Gesellschaft seit dem 18. Jahrhundert in einem hohen Maße zeigt. Indem »der Bereich des nur Wahrnehmbaren für Kommunikation geöffnet«⁸⁷ wurde, erfolgt das koextensiv mit der Herausbildung der Ästhetik als einer allgemeinen Kunsttheorie, die die Unterscheidung von Medium und Form

⁸¹ Ebd., S. 10.

⁸² Ebd., S. 11.

⁸³ Ebd., S. 12.

⁸⁴ Ebd., S. 14: transzendente Illusion, genau: transzendentaler Schein, bei Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, 2 Bde., Frankfurt am Main 1974, B355–B357.

⁸⁵ N. Luhmann: »Das Medium der Kunst« (wie Anm. 28), S. 209.

⁸⁶ N. Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft* (wie Anm. 24), S. 205. Sie ist eine »Maschine zur Erzeugung von Zufällen«, wie es heißt in N. Luhmann: »Weltkunst« (wie Anm. 50), S. 11.

⁸⁷ Niklas Luhmann: »Die Realität der Massenmedien. Niklas Luhmann im Radiogespräch mit Wolfgang Hagen«, in: Wolfgang Hagen (Hg.): *Warum haben Sie keinen Fernseher. Herr Luhmann? Letzte Gespräche mit Niklas Luhmann, Dirk Baecker, Norbert Bolz, Wolfgang Hagen*, Alexander Kluge, Berlin 2004, S. 79–107, hier S. 95.

zum Zweck der Reproduktion der Kunst gezielt aktiviert. Ansprüche an Form und eigene Funktion steigen, neue Medien entstehen, wenn auch nur die Gesellschaft selbst, Medien, die zusätzlich mit den technischen Medien seit der Foto- und Telegrafie eine ungeahnte Vielfalt auch in der Kunst demonstrieren – ab dem Ende des 19. Jahrhunderts, besonders von der Avantgarde bis in die 1960er Jahre, wird die Differenz zur Erwartung von »Wahrnehmbarkeit als Kunst« programmatisch.⁸⁸ An weißen Bildern, bewegungslosen Tänzen und tonloser Musik erkennt Luhmann, dass eine Grenze erreicht wurde.⁸⁹ Nun könne aber die »Gesellschaft als System ihrer eigenen Operationen kein Medium« bilden, dessen »Verwendung [...] ihr non plus ultra« wäre.⁹⁰ Die Rückbindung der Form an das Wahrnehmungsmedium, die für Kunst konstitutiv bleibt, setzt definitiv Schranken: Texte müssen zumindest leserlich, Klang-Ereignisse hörbar bleiben. Darin mag Luhmann recht haben.

Aber eigentlich müsste hier nach Luhmann die *Kommunikation* über Kunst – wohl einschließlich der massenmedialen Kunst, wenn auch nicht der Technik allein – zum Medium werden können. Davor schreckt Luhmann zurück. Sie müsste lose auftreten und rigide gekoppelt werden. Das sei gefährlich, denn künstlerische Gesellschaftskritik, so der wenig kenntnisreiche Einwand, geriete zum Selbstzweck, »das Medium [würde] [...] nicht mehr der Form [dienen], sondern die Form dem Medium bis hin zu dem Paradox, daß die Form nur mehr behaupten will, sie sei ihr Medium.«⁹¹

Inzwischen sind aber in teils kritischer Anknüpfung an Luhmann Versuche erschienen, gerade in Anknüpfung an die Theorie des sozialen Systems Kunst, die Kunst der Medienkunst selbst noch einmal in ihrer eigenen Dimension zu fassen. So hat Thomas Dreher den systemtheoretischen Beobachtungsbegriff, in den Luhmann die ästhetische Wahrnehmung von Kunstwerken aufzunehmen trachtete, um den Begriff der Beobachteroperationen erweitert. Wie nämlich die Medienkunst nach Allan Kaprow zeigt, dringt in die nun sequenzierte Beobachtung in ein an Rosalind Krauss anknüpfendes begrifflich unterscheidbares, entwickeltes, filmisches statt statisches Sehen ein, das dem Standortwechsel und der Augen- und Körperbewegung im installativen Werkraum Rechnung trägt, in dem eben diese Beobachterbewegungen mit der Erinnerung/Retention und Vorwegnahme/Protention rückgekoppelt

⁸⁸ N. Luhmann: »Das Medium der Kunst« (wie Anm. 28), S. 208–209.

⁸⁹ Ebd., S. 213. Luhmann spricht titelkritisch von Richard Kostelanetz »Inferential Art« (*Columbia University Forum XII* (1969), Nr. 2/Summer, S. 18–26, teilw. wieder in: *John Cage*, New York 1970, S. 105–109 und dt. als »Kunst als Folgerung«, in: Richard Kostelanetz (Hg.): *John Cage*, Köln 1973, S. 156–158.

⁹⁰ N. Luhmann: »Das Medium der Kunst« (wie Anm. 28), S. 208.

⁹¹ Ebd., S. 212.

werden.⁹² Und Thorsten Klages hat an der Medienmusik gezeigt, dass die Formprägung in technischen (Re-)Produktionsmedien der Musik, wie sie etwa über Fingerberührung ein *pitch shifting* mit bestimmten rhythmischen *pattern* kombiniert und derart im Scratching das Reproduktionsmedium Schallplatte als Produktionsmedium neuen Kopplungen unterwirft, Luhmanns Kunstbegriff der Steigerung des Auflöse- und Rekombinationsvermögens von Form und Medium auch in der Differenz von medialer und nichtmedialer Musik produktiv macht.⁹³

Und in der Tat zeigt sich seit der künstlerischen Aneignung von Ton- und Videoband wie Radio und Fernsehen in den 1950er Jahren, dass das Kunstsystem zumindest in der Intention sich mit den strukturellen Kopplungen des Systems der Massenmedien an das Kunstsystem sich zu konfrontieren weiß. »Material« oder Medium der Medienkunst ist seither die soziale Struktur der Massenmedien, die Rekombination der Bestandteile ihrer Technik, die Formen der technisch möglich werdenden Selbstbeobachtung, die Untersuchung der institutionellen Struktur. Dies gilt umso mehr, als die strukturellen Kopplungen zwischen den Systemen der Massenmedien und Kunst geradezu auf rigide Kopplungen hinauslaufen, deren Ineinanderverzahntheit es nur selten möglich macht, lose Kopplungen zum Zweck der Bildung offener Werke einzuführen. Das ist einer der Gründe der schwierigen Institutionalisierungsgeschichte der Medienkunst, neben der ideologischen Abwehr, wie sie sowohl von den Massenmedien wie auch etwa von der Kunst- oder Filmwelt ausgeht. Wenn, wie mit Luhmann deutlich wird, die Massenmedien und insbesondere das Fernsehen nicht nur die Realität der Realität, sondern auch der Fiktion produzieren und damit *alle* Formen der Kunst integrieren – Theater für Shows, Spiele und News-Sendungen, Live-TV, Musik, Oper, Videoclips, Werbung, Headlines, Games –, dann ist die Kunst als Kollektivsingular und soziales System heute besonders gefordert, von ihrer Seite neue strukturelle Kopplungen vorzunehmen. Das gilt für das Internet nichtsdestoweniger. Und dann wird es auch kompliziert. Denn dann gibt es neben dem psychischen Sinnmedium der Wahrnehmung, dem sozialen der Massenkommunikationsmedien, den Medien der Künste auch noch das Medium der Medienkunst. Und wer wüsste heute genau, ob diese Kunst nicht auch noch die Medien aller anderen Sozialsysteme der Gesellschaft ihren Formbildungen unterwirft und worauf das dann für den Medienbegriff des Kunstsystems hinausläufe?

⁹² Thomas Dreher: *Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia*, München 2001, S. 21–26, 445–447.

⁹³ Thorsten Klages: *Medium und Form – Musik in den (Re-)Produktionsmedien*, Osnabrück 2002, S. 109–110.

IV.

Es ist unübersehbar, dass Luhmann sowohl im Aufsatz »Das Medium der Kunst« und wie auch im Kapitel »Medium und Form« in *Die Kunst der Gesellschaft* Heiders Text »Ding und Medium« als zentralen Ausgangspunkt seiner Überlegungen markiert. Ebenso sehr fallen zahlreiche unbezeichnete und implizite Bezugnahmen auf Heiders Medienbegriff auf: die Vermittlung von Spuren/Zeichen/Anzeichen, der Ausdruck der Zeichen in der Vermittlung, das Beispiel des Malers als sich von physikalischen Zusammenhängen frei spielender Handelnder, die fundamentale Differenz von Ding/Medium als die iterierende von Form/Medium, die hohe Auflösung, die lose und feste Kopplung von Elementen, die Außenbedingtheit des Mediums gegenüber der Innenbedingtheit des Dings.⁹⁴

In beständiger Rücksicht auf den Medienbegriff lässt sich Luhmanns kunsttheoretische Position auf folgende Weise zusammenfassen. Eine erste formale Charakteristik der Kopplung von Elementen/Ereignissen in Medien und Formen kommt schnell zur Einführung von der Wahrnehmung, Aisthesis. Die Leistung Luhmanns besteht darin herauszustellen, dass Wahrnehmung als erwartete und gesteigerte Wahrnehmung eine Kommunikation über sie als Gegenstand voraussetzt, eben Kommunikation der Kunst. Sie spielt ihre Qualitäten in einer permanenten Selbstreproduktion historisch aus. Ob nun ein einziges Medium in der Kunst, verstanden als Kollektivsingular, nachgewiesen werden muss, bleibt allerdings gegenüber der Tatsache zweitrangig, dass Luhmann die medialen Potenzen der technischen Medien, heißt Massenmedien, wegen des Stoppsignals der Avantgarde unterschätzt.

⁹⁴ Es dürften Luhmann auch speziell Heiders Bemerkungen über die Kunst als Vermittlung von Spuren/Anzeichen/Speichermedium angeregt haben (F. Heider: »Ding und Medium« (wie Anm. 1), Abschnitte [25]/[26]); der Ausdruck der Zeichen in der Persönlichkeitsvermittlung (ebd., Abschnitte [27]); das Beispiel des Malers für den Handelnden, der durch Werkzeuge hindurch an Dingen orientiert ist und den Menschen von grobphysikalischen Zusammenhängen frei spielt (ebd., Abschnitte [34]); das Charakteristische »Spur wird umso charakteristischer sein, je mehr Freiheiten das Medium in dem Moment hat, in dem ihm die Spur eingedrückt wird« (ebd., S. 140, Abschnitt [25]); die Bemerkung: »Dadurch daß so etwas wie Wahrnehmungsapparate in der Weltstruktur [sic!] vorhanden ist, kommen die Dinge überhaupt zu viel charakteristischeren Wirkungen [...] werden in viel umfangreicherem Sinne wirklich« (ebd., S. 144, Abschnitt [128]); die Erkenntnis der Gestalt eines Dings durch Organismus (ebd., Abschnitt [28]), vgl. F. Heider: *Zur Subjektivität der Sinnesqualitäten* (wie Anm. 2), § 23); das Substrat mit den beiden Substraten; das Musikinstrument; schließlich die Ding/Medium-Unterscheidung für die von Form/Medium, eine Konsequenz der Gestalttheorie, die an das unerkennbare Ding an sich von Kant, aber auch Mach anknüpft.

Literatur

- Adorno, Theodor W.: »Einleitung«, in: Theodor W. Adorno u.a.: *Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie*, Darmstadt/Neuwied 1975 [1969], S. 7–79.
- Baecker, Dirk: »Vorwort«, in: Fritz Heider: *Ding und Medium*, Berlin 2005, S. 7–20.
- Böhme, Gernot: »Atmosphäre. Grundbegriff einer neuen Ästhetik«, in: Gernot Böhme: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt am Main 1995, S. 21–48.
- Böhme, Gernot: »Anknüpfung. Ökologische Naturästhetik und die Ästhetisierung des Realen«, in: Gernot Böhme: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt am Main 1995, S. 13–18.
- Dreher, Thomas: *Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia*, München 2001.
- Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*, Frankfurt am Main 1989.
- Hegel, Georg W.F.: *Werke 3. Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt am Main 1970 [1807].
- Heidegger, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerks*, Stuttgart 1960 [1936].
- Heider, Fritz: *Zur Subjektivität der Sinnesqualitäten*, Phil. Diss. d. Univ. Graz 1920 (Typoskript).
- Heider, Fritz: »Ding und Medium«, in: *Symposion. Philosophische Zeitschrift für Forschung und Aussprache*, 1 (1926/27) 2, S. 109–157.
- Heider, Fritz: »Thing and Medium«, in: *On Perception and Event Structure, and the Psychological Environment. Selected Papers, Psychological Issues*, 1 (1959), *Monograph 3*, S. 1–34.
- Heider, Fritz: »Gestalt Theory. Early History and Reminiscences«, in: Mary Henle/Julian Jaynes/John J. Sullivan (Hgg.): *Historical Conceptions of Psychology*, New York 1973 [1970], S. 63–73.
- Heider, Fritz: *Das Leben eines Psychologen. Eine Autobiographie*, Bern/Stuttgart/Toronto 1984.
- Heider, Fritz: *The Notebooks, Vol. 2. Perception*, München/Weinheim 1988.
- Heider, Fritz: *Ding und Medium*, Berlin 2005.
- Jahraus, Oliver: *Martin Heidegger. Eine Einführung*, Stuttgart 2004.
- Klages, Thorsten: *Medium und Form – Musik in den (Re-)Produktionsmedien*, Osnabrück 2002.
- Krämer, Syhille: »Zentralperspektive, Kalkül, virtuelle Realität. Sieben Thesen über die Weltbildimplikationen symbolischer Formen«, in: Gianni Vattimo/Wolfgang Welsch (Hgg.): *Medien – Welten. Wirklichkeiten*, München 1998, S. 27–37.
- Locke, John: *Versuch über den menschlichen Verstand. In vier Büchern. Band I: Buch I und II*, Hamburg 1981 [1690].
- Luhmann, Niklas: »Das Kunstwerk und die Reproduktion der Kunst«, in: Hans U. Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hgg.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfurt am Main 1986, S. 620–672.
- Luhmann, Niklas: »Weltkunst«, in: Niklas Luhmann/Fredrick D. Bunsen/Dirk Baecker: *Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur*, Bielefeld 1990, S. 7–45.
- Luhmann, Niklas: *Die neuzeitlichen Wissenschaften und die Phänomenologie*, Wien 1996.
- Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1997 [1995].
- Luhmann, Niklas: »Ist Kunst codierbar?«, in: Niklas Luhmann: *Aufsätze und Reden*, Stuttgart 2001, S. 159–197.
- Luhmann, Niklas: »Das Medium der Kunst«, in: Niklas Luhmann: *Aufsätze und Reden*, Stuttgart 2001, S. 198–217.
- Luhmann, Niklas: *Die Realität der Massenmedien*, 3. Aufl., Wiesbaden 2004 [1995].
- Luhmann, Niklas: »Die Realität der Massenmedien. Niklas Luhmann im Radiogespräch mit Wolfgang Hagen«, in: Wolfgang Hagen (Hg.): *Warum haben Sie keinen Fernseher. Herr Luhmann? Letzte Gespräche mit Niklas Luhmann*. Dirk Baecker, Norbert Bolz, Wolfgang Hagen, Alexander Kluge, Berlin 2004, S. 79–107.
- Mahr, Peter: »OK o.k.? Philosophische Überlegungen zum Expressionismus Oskar Kokoschkas und seiner Rezeption«, in: Hochschule für angewandte Kunst in Wien/Archiv und Sammlung/Oskar-Kokoschka-Zentrum (Hgg.): *Oskar Kokoschka – Aktuelle Perspektiven*, Wien 1998, S. 56–58.
- Mahr, Peter: »From Kant through Wittgenstein. »Medium- and »Art- in Gestaltphilosophy«, unveröffentlichter Sektionsvortrag auf: Wittgenstein and the Future of Philosophy. A Reassessment after 50 Years. 24th International Wittgenstein Symposium, Kirchberg am Wechsel, 12.–18. August 2001. 17. August 2001.
- Mahr, Peter: *Einführung in die Kunstphilosophie. Das Ästhetische und seine Objekte*, Wien 2003.
- Mahr, Peter: »Von Fichte bis Lacan. »Medium- und »Kunst- in der Reflexionsphilosophie«, in: Andreas Arndt u.a. (Hgg.): *Hegel-Jahrbuch 2005. Glauben und Wissen*, Berlin 2005, S. 303–308.
- Mahr, Peter: »Kunst, Technik, Medien. Von der Technikphilosophie zur Medienästhetik«, in: Otto Neumaier/Clemens Sedmak/Michael Zichy (Hgg.): *Philosophische Perspektiven. Beiträge zum VII. Internationalen Kongresses der Österreichischen Gesellschaft für Philosophie*, Frankfurt am Main/Lancaster 2005, S. 566–571.
- Meinong, Alexius: »Über die Erfahrungsgrundlagen unseres Wissens«, in: Alexius Meinong: *Gesamtausgabe*. Bd. V, Graz 1973 [1906], S. 369–481.
- Verworn, Max: *Die Anfänge der Kunst. Ein Vortrag*, Jena 1909.
- Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen/Philosophical Investigations*, New York 1953.

Der Rahmen der Kunst

ALBERTO CEVOLINI

Dem Entstehen eines Mediums liegt immer die Paradoxie des Wiedereintritts einer Unterscheidung in das dadurch Unterschiedene zugrunde. Dies kann im Falle der Kunst deutlich bewiesen werden. Da man nach wie vor auf so viele Voraussetzungen wie möglich verzichten muss, um eine operativ anspruchsvolle Anschlussfähigkeit für die Fortsetzung der Forschung gewinnen zu können, gehen wir davon aus, dass ein unterscheidungsloses Universum ein Universum ist, aus dem man keine Informationen gewinnen kann. Die Umwelt ist, was sie ist;¹ sie enthält keine Information, bis eine Unterscheidung getroffen wird. Diese Operation kann aber nur ein Beobachter (ein System) vollziehen; von nun an kann man zum Beispiel links/rechts, oben/unten, schön/hässlich usw. voneinander unterscheiden und infolgedessen eine Entscheidung darüber treffen, wie oder welche weiteren an der ursprünglichen Unterscheidung anschließbaren Unterscheidungen gezogen werden könnten.

Die Frage lautet nun: Wie kann von einem Universum die Rede sein, wenn nicht über das Treffen einer Unterscheidung, aufgrund deren man dasselbe Universum bezeichnen und es zugleich von allem anderen unterscheiden kann? Das Universum bezieht aber im Prinzip alles ein, was da ist; es muss deswegen dieselbe Unterscheidung einbeziehen, aufgrund deren das unterscheidungslose Universum von allem anderen unterschieden werden kann.² Das ist in der Tat eine Paradoxie, deren Entfaltung noch einmal eine Unterscheidung in Anspruch nehmen muss – eben deshalb haben Bilder einen Rahmen.

¹ Heinz von Foerster: *Observing Systems*, Seaside (Cal.) 1981, S. 257–259.

² Eine Bestätigung findet man in George Spencer Brown: *Laws of Form*, New York 1979, S. xxix: »A universe comes into being when a space is severed or taken apart.« Dt. Übers. »Ein Universum [gelangt] zum Dasein, wenn ein Raum getrennt oder geteilt wird« (George Spencer Brown: *Gesetze der Form*, Lübeck 1997, S. xxxv).