

Ein Aufsatz mit dem Titel *Das Medium der Kunst* weckt sicher mit Recht das Interesse der Kunstgeschichte. Dies gilt zumal in einer Epoche, in der die Künstler den Rahmen der klassischen Genres verlassen haben und an immer neuen Medien erproben, was noch als Kunst erkannt werden kann: Pyramiden von Taschentuchgroßpackungen, Lederfetische in Käfigen, sozialkritische Wandtafeln, Organigramme von Weltfirmen, elegante Treppenfluchten, Animationsvideos, dampfende Kochtöpfe, Konzentrationslager aus Legosteinen etc. Denn Niklas Luhmann beginnt seinen Text mit dem Versprechen, etwas über «*das Medium der Kunst*» herauszufinden.¹ Jenseits der «Unterscheidung verschiedener Kunstarten» sei «das» Medium zu bestimmen, also ein und nur ein Medium anzugeben, das Sinn, Formen, Provokationen aller nur denkbaren Spielarten der Kunst an ihre Rezipienten so übermittelt, dass diese Vermittlungen von allen anderen «Relikten» oder «Spuren [...] in der wahrnehmbaren Welt» zu unterscheiden sind.² Das Angebot der Systemtheorie zielt, wie immer, auf Spezifität und Trennschärfe einerseits (Kunst im Unterschied zu allen anderen Sinnformen) und auf Universalität und Abstraktheit andererseits (jede Form der Kunst, unabhängig von Epochen, Gattungen und Kulturen). Der Soziologe Luhmann hat diese Offerte in den 1980er Jahren unterbreitet, also zur Hochphase der so genannten Postmoderne, deren Theoretiker und Sprachrohre gerade das Gegenteil: die Ununterscheidbarkeit von Kunst und Leben oder die Aufhebung der differenzierten Geltungssphären von Ästhetik, Recht, Politik, Wissenschaft oder Moral verkündet haben.³ Luhmanns Alternative hat die Postmoderne jedenfalls überlebt.

Wenn all dies für die Attraktivität des Aufsatzes sprechen mag, so lässt sich doch einiges anführen, was gerade einer Rezeption im «Kunstkontext» im Weg stehen würde. Ein Hindernis liegt in der Genealogie der Differenz: In der Ahnenreihe der Medium-Form-Unterscheidung stehen Mathematiker, Soziologen und Philosophen, aber keine Kunsthistoriker oder Kunstkritiker. Die drei wichtigsten Stichwortgeber sind Fritz Heider, George Spencer Brown und Talcott Parsons,⁴ Autoren also, die in der Kunstgeschichte gar keine Rolle gespielt haben. Von Brown stammt die Überzeugung, dass alles Beobachten als Operation der Unterscheidung aufzufassen sei und jede Beobachtung einen blinden Fleck erzeuge, der nur von einem anderen Beobachter aus einer anderen Perspektive mit einer anderen Unterscheidung seinerseits zu beobachten sei. Jeder Beobachter kann einem anderen Beobachter zurufen: «Ich sehe was, was Du nicht siehst.» Die so genannten Faktizitäten eines Beobachters entpuppen sich in der Beobachtung dieser Beobachtung durch einen anderen Beobachter als unterscheidungsabhängiges Konstrukt. Von Parsons übernimmt Luhmann die Annahme, dass in der modernen Gesellschaft jedes Funktionssystem mittels bestimmter Medien kommu-

niziere: Die Wirtschaft nutzt das Geldmedium oder die Politik das Medium Macht. Mit diesen Medien stellt Luhmann das Medium der Kunst ausdrücklich in eine Reihe.⁵ Unter funktionalen Gesichtspunkten lässt sich also das Medium der Kunst mit Geld oder Macht vergleichen. In dieser für die Systemtheorie typischen Theoriefigur des funktionalen Vergleichs dürften viele Künstler, Kritiker, Kunstwissenschaftler oder Ästhetiker eine Zumutung sehen, obschon man auch umgekehrt hervorheben könnte, dass endlich ein Soziologe die Kunst in seiner Theoriearchitektur genauso ernst nimmt wie Politik oder Wirtschaft. Wichtiger, aber genauso abstrakt ist Heiders Bedeutung für Luhmanns Medium-Form-Unterscheidung. Nur auf ihn kann ich hier ausführlicher eingehen.⁶

Ding und Medium, Medium und Form

Medien bestehen immer aus sehr vielen Elementen, und zwar aus so vielen, daß jede Wahrnehmung und jede operative Kombination selektiv vorgehen muß. [...] Formen entstehen dagegen durch Verdichtung von Abhängigkeitsverhältnissen zwischen Elementen, also durch Selektion aus Möglichkeiten, die ein Medium bietet. Die lose Kopplung und leichte Trennbarkeit der Elemente des Mediums erklärt, daß man nicht das Medium selbst wahrnimmt, sondern die Form, die die Elemente des Mediums koordiniert.⁷

Unter Medium versteht Luhmann jede Menge loser gekoppelter Elemente, die fest gekoppelt eine Form bilden. Die Definition ist strikt relational. Medium und Form bestehen aus den gleichen Elementen, der Unterschied besteht allein im Modus ihrer Kopplung: rigide oder locker. Die lose Kopplung von Elementen fällt einem Beobachter nicht auf. Erst die Form erhält Aufmerksamkeit und verweist so auch auf das Medium, dessen Elemente sie kondensiert. Töne, Geräusche oder Stimmen sind Formen des Mediums Luft. Wenn sie zu dünn wird, fällt am Scheitern der Formbildungen auf, dass sie ihr Medium ist. Das generelle Verhältnis der Form zu ihrem Medium ist das der Selektivität. Ein Satz lässt sich als Auswahl aus dem Medium der Sprache auffassen, doch ist dessen Botschaft auch durch andere Medien darstellbar als mit Lauten, etwa durch Schrift, Flaggen oder Morsezeichen. Übertragen auf die Kunst bedeutet dies, dass auch ihre Formen feste Kopplungen der lose gekoppelten Elemente des Mediums darstellen. Feste Kopplung meint: die Verknüpfungsmöglichkeiten zu reduzieren. In einer Fuge, einem Sonett, einem Tafelbild, einer Statue, einer Performance ist nicht alles möglich, was sich überhaupt hören, schreiben, malen, modellieren oder agieren lässt. Die Operationssequenz, aus der ein Werk in der Entstehung oder in der Rezeption hervorgeht, verengt zunehmend das, was noch kommen kann, und wenn das *Road Movie* als *Vampire Splatter* endet, dann muss genau dies vor dem Horizont der abweichenden Möglichkeiten des Genres und der Erwartungen des Publikums als Gesamtform überzeugen.

Daraus folgt für jedes Kunstwerk: seine Form ist eine Selektion aus dem medialen Reservoir; das Werk ist mithin kontingent, andere Formen des Mediums wären also möglich; die Form, die das Werk gefunden hat, muss vor dem Horizont alternativer Formbildungen überzeugen. Die Suggestion des Werks, genau so sein zu müssen, wie es ist, wird von seinen Beobachtern in die Frage transformiert, wie sich dieser Unvergleichlichkeitsanspruch zu den anderen Werken der Kunst und zu den anderen Möglichkeiten ihrer Medien verhält. Der Kenner mag dies mit sicher wertendem Blick entscheiden und der Markt wird erweisen, ob er

Recht hat, doch sich diesem Paradox zu stellen, wäre zumal die Aufgabe der Kunstgeschichte.⁸ Sie ist bislang äußerst erfolgreich darin gewesen, diese Frage historisch zu beantworten – also anzugeben, welche Medien den Formen der Kunst in einer bestimmten Epoche überhaupt zur Verfügung standen. Luhmanns Frage, was Kunst als Kunst jenseits aller Kulturen, Epochenstile und Genres sei, hat sie sich nicht gestellt.

Dass Kunst Medien formt, ist sicher eine richtige, aber auch sehr allgemeine Erkenntnis. Auch Heiders Aufsatz *Ding und Medium* aus dem Jahre 1926 beginnt mit einem Gemeinplatz: «Wir erkennen auf irgendeine Weise unsere Welt.»⁹ Schon im zweiten Satz wird es strittiger und interessanter: Nicht alles, was uns umgibt, sei für «dieses Erkennen gleichwertig». Vielmehr gebe es in der Welt Dinge, die nur «durch etwas Anderes» an unsere Sinne treten, während umgekehrt dieses Andere sich selbst dem Erkennen nicht aufdränge. Wir sehen die Sterne, aber nicht den Weltraum; wir hören das Ticken der Uhr, aber nicht die Luft. Diese Dinge würden uns nicht unmittelbar, sondern nur dank der «Vermittlung» präsent, die uns gewöhnlich «nicht zu Bewußtsein» käme.¹⁰ Nun zählen Licht und Luft geradeso zur physischen Welt wie Sterne und Uhren und sind den gleichen Naturgesetzen unterworfen. Und doch behauptet Heider, in der «physikalischen Struktur der Außenwelt» einen Unterschied ausmachen zu können zwischen «Dingen», deren Erkennen auf Vermittlung angewiesen ist, und «Medien», die diese Vermittlung besorgen. «Eine Uhr tickt und bewegt ihre Zeiger», greift Luhmann diese Stelle auf und fügt hinzu, dass man dieses Ticken der Uhr und die Bewegung ihrer Zeiger deshalb hört und sieht, weil «die Luft selbst nicht tickt» und wir nicht das Licht selbst sehen, sondern «im Licht die Dinge.»¹¹ Heider und Luhmann wissen natürlich, dass man im Sturm nichts anderes mehr hören und im Nebel nichts anderes mehr sehen kann. Aber diese Beispiele belegen nur, wie sehr wir auf Luft und Licht als Vermittlungsmedien angewiesen sind, denn wenn sie sich selbst als rauschender Sturm oder dicker Nebel an die Sinne wenden, haben wir nur noch «von einem ganz kleinen engen Gebiet der Welt Kenntnis».¹² Auch Kunst benötigt in diesem generellen Sinne ein «Medium der Übermittlung».¹³

Heider verfolgt seine Ausgangsunterscheidung von Ding und Medium weiter und schlägt zusätzliche Differenzierungen vor: das Mediengeschehen sei außenbedingt, das Dinggeschehen innenbedingt.¹⁴ Wenn man beispielsweise an einem Faden hin und her ziehe, dann folge er dieser Bewegung und bleibe in der Form liegen, die die Hand ihm zuletzt gegeben hat. Zieht man dagegen an einem Stab, der zur Lehne eines Stuhls gehört, folgt, wenn die wirkende Kraft groß genug ist, der gesamte Stuhl. Alle Stäbe der Lehne bewegen sich zugleich und in unveränderter Ordnung von Ganzen und Teilen in die gleiche Richtung mit dem gleichen Tempo. Dagegen bewegt sich nur ein kleiner Teil der langen Schnur, wenn man an einer Stelle an ihr zieht. Jede Form kann dem Medium eingeprägt werden, ohne dass zwischen dem aufgeschossenen Anfang der Schnur und der Schlangenlinie an ihrem Ende eine kausale Beziehung bestünde. Dies liegt daran, dass die Elemente des Mediums «in hohem Grade voneinander unabhängig sind», während die Teile des Stuhls fest zu einer Einheit integriert sind, so dass alle «Teile voneinander abhängig und nicht auseinander zu lösen» sind.¹⁵ Luhmann wird diese Beobachtungen Heiders als Unterscheidung von loser und fester Kopplung reformulieren. Versuchte man, den Stuhl in Schlangenlinien auszulegen, würde

er zerbrechen. Auch eine Schnur würde freilich zerreißen, wenn man sie überspannt: Ein Medium kann nicht jede beliebige Form annehmen, sondern nur solche, die sich aus ihren «Teilchen» zusammensetzen lässt.¹⁶ Das Ding wird also mit den unterschiedlichen Möglichkeiten der Vermittlungsmedien zu rechnen haben – und es macht ja einen großen Unterschied aus, ob man einen Stuhl sieht, ihn hört oder ertastet, einen Wachsabguss vor sich hat, einen Abdruck im Sand oder auf Photopapier oder ein aus Buchstaben geformtes Wort. Zwischen dem Stuhl freilich, Heiders Ding, und den Medien Luft oder Licht besteht keine materielle Gemeinsamkeit. Dies ist bei Luhmann anders, denn die Form und das Medium teilen sich die gleichen Elemente. Der Unterschied besteht allein in der entweder losen oder festen Kopplung der Elemente.

Diese Differenz zwischen Luhmann und Heider wird notorisch übersehen. Dennoch ist für Luhmann Heiders Beobachtung sehr wichtig, dass Dinge, die Heider auch «Eigenform» nennt, in der Lage sind, Medien in Form zu bringen. Die Hand legt den Faden.¹⁷ Auch ein Stuhl prägt seine Form dem Medium auf, etwa dem Licht, der Luft, wenn er knarrt, oder dem Wachs, wenn man einen Abdruck nimmt. «Wie» das Medium die Form an seine Elemente weitergibt, liegt an den Eigenschaften des Mediums selbst. Heider unterscheidet die von einer inneren Einheit integrierten Teile eines Dings von den flexiblen, modularen, veränderlichen Teilen des Mediums.¹⁸ Er folgert, dass die «strenge Ordnung», die wir sehen, hören oder fühlen, nicht den Lichtwellen oder Schallwellen zuzuordnen sind, sondern dem Ding, das wie der Stuhl den Lichtwellen oder das Ticken den Schallwellen den Elementen des Mediums seine eigentümliche Ordnung einprägt.¹⁹ Ohne jede Außenwirkung würde sich das Gasgemisch der Luft normalverteilen – seine Ordnung zu einer Welle, die uns das Knarren des Stuhls zu Gehör bringt, verdankt es ursächlich dem Ding, auf das es verweist, als sei das Medium ein Zeichen und das Ding ein Bezeichnetes.

Heider vergleicht die Naturmedien Luft und Licht ausdrücklich mit künstlichen Zeichensystemen.²⁰ Auch sie seien Medien, denn sie sind nicht beliebig, aber flexibel und modular so zu arrangieren, wie es der «Zeichengeber» wünscht.²¹ Aus Buchstaben und aus Lauten kann man Sätze formen, aber die Abfolge der Worte bestimmen die Autoren, nicht die Buchstaben oder Laute. Wer «a sagt», so Heider, der muss eben nicht «auch b sagen». Auch andere Vokale oder Konsonanten kommen in Frage – aber eben Vokale und Konsonanten, nicht jedoch Farben oder Temperaturen etc.²² Das Medium eröffnet Möglichkeiten der Formgebung und schränkt sie zugleich ein.

Die weiße Wand als Punktmenge

Wie kommt man nun von der tickenden Uhr zur Kunst? Heider hegt diese Absicht gar nicht, doch hat eine Bemerkung zum Kino aufgrund ihrer Übertragbarkeit auf andere Medien kunstwissenschaftliche Relevanz. Wenn man seinen Distinktionen folgt, dann lassen sich auch im Falle des Films Ding und Medium, Innenbestimmtheit und Außenbestimmtheit, integrierte Einheit und modulares Nebeneinander unterscheiden. Die Leinwand bestimmt Heider als Medium. «Ich kann ja jeden Punkt einzeln beleuchten [...] Was wird nicht alles der weißen Wand des Kinos aufgezwungen! Wir sehen aber: da ist die Wand eigentlich Medium. Wir sehen nicht die Wand, wir sehen Anderes. Und dies ist wieder nur möglich, weil die einzelnen Geschehen auf der Wand voneinander unabhängig sind.»²³ Wir sehen

etwa einen Schauspieler in einer Kulisse. Wie er sich bewegt, hängt von ihm und seiner Umgebung ab, nicht von der weißen Wand. Die Figur, die wir auf der Leinwand sehen, hat ihre Einheit nur geliehen, es handelt sich um eine «falsche Einheit».²⁴ Während eine Vase zertrümmert wird, wenn ein Hammer auf sie trifft, lässt sich dieser Vorgang im Kino leicht umkehren. Eine kleine Bewegung des Hammers – und die Bruchstücke fliegen vom Boden hoch und vereinen sich zur Vase. Dies ist möglich, weil sich dem Medium «verschiedenste Anordnungen aufzwingen» lassen, da jeder einzelne Punkt auf der Wand getrennt informiert werden kann.²⁵ Dass einige Punkte diese oder jene Farbe angenommen haben, besagt nichts darüber, ob andere Punkte in der Nachbarschaft in der gleichen oder einer anderen Farbe leuchten. Denn die einzelnen Elemente des Mediums sind «voneinander unabhängig», deshalb können sie überhaupt auf der Leinwand die Form eines Schauspielers oder einer Vase nachbilden. Doch lässt sich diese Eigenschaft des Mediums auch anders nutzen. Schnitttechniken, Trickszenen, *Stop, Slow, Fast* oder *Reverse Motion*, Animation etc. nutzen die medialen Eigenschaften der «weißen Wand des Kinos» und erzeugen auf der Basis eines Arrangements der Farbpunkte eine Ordnung, die nicht kausal auf ein «Ding» zurückgeführt werden können.²⁶ Gerade weil jeder Punkt auf der (Lein-)Wand oder jeder Pixel auf dem Display einzeln zu gestalten ist, sind Formarrangements denkbar, die kein Vorbild in der Realität haben. Das Medium kann also mehr sein als eine Spur, mehr als der Abdruck eines Fußes im Sand, mehr als ein Kausalnexus von Ding und seiner Manifestation als «falscher Einheit».²⁷ Die geringe Innenbedingtheit des Mediums lässt sich nutzen, um die «Teilchen» so zu manipulieren, dass sie uns Dinge sehen oder hören lassen, die nicht sind. Die Medien eröffnen einen Raum der Fiktion und der Simulation, der Romane und Einhörner, der Madonnen mit langem Hals und des *Trompe-l'œil*. Heiders Medientheorie trifft sich an dieser Stelle mit Luhmanns Kunstsoziologie, die das Kunstwerk als «Kommunikation von Ordnung in einem Formenarrangement» versteht, «das nicht von selbst passiert».²⁸ Die Kunst nutze ihre Medien nicht, um die echte Ordnung der wirklichen Welt den Sinnen zu vermitteln, wie dies laut Heider normalerweise der Fall sei.²⁹ Kunst forme ihre Medien vielmehr, um eine kontingente «Alternativversion von Realität» zu erzeugen,³⁰ indem sie die jeweiligen «Ordnungsmöglichkeiten» des Mediums erkundet,³¹ also nicht einfach «Dinge» mehr oder minder adäquat vermittelt. Neben den farbigen Punkt auf der weißen Wand wird ein Strich gesetzt – nicht weil diese «Ordnung» einem zu übermittelnden «Ding» entspricht,³² sondern weil es schön ist oder interessant oder anders oder überraschend.³³ Darin besteht die Besonderheit der Formungen des Mediums der Kunst.

Durch Kunst werden neue Möglichkeiten der akustischen wie der optischen Welt entdeckt und verfügbar gemacht, und das Ergebnis ist: Über Auflösungsstrategien lassen sich mehr Möglichkeiten der Ordnung von Welt gewinnen als diese ohne weiteres erscheinen lässt.³⁴

Anmerkungen

- 1 Niklas Luhmann, «Das Medium der Kunst», in: *DELFIN*, Nr. VII (1986): S. 6–15. Zitiert wird Niklas Luhmann, «Das Medium der Kunst», in: *Schriften zur Kunst und Literatur*, hg. v. Niels Werber, Frankfurt am Main 2008, S. 123–138, hier S. 123.
- 2 Luhmann 1986 (wie Anm. 1), S. 123.
- 3 Vgl. zum Problem der Postmoderne aus gleichermaßen skeptischer Sicht Jürgen Habermas, *Nachmetaphysisches Denken. Philosophische Aufsätze*, Frankfurt am Main 1988, S. 242–244 und Niklas Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1997, S. 1148–1150.
- 4 Fritz Heider, «Ding und Medium», in: *Symposion. Philosophische Zeitschrift für Forschung und Aussprache*, Nr. 2, 1. Jg. (1926), S. 109–157. George Spencer Brown, *Laws of Form*, 2. Aufl. London 1971. Talcott Parsons, «Social Structure and the Symbolic Media of Interchange», in: *Social Systems and the Evolution of Action Theory*, New York 1978, S. 204–228. Alle drei Texte werden in Luhmanns Texten zur Kunst immer wieder zitiert.
- 5 Luhmann 1986 (wie Anm. 1), S. 124.
- 6 Vgl. den ausführlicheren Text: Niels Werber, «Luhmanns Medien. Zur philosophischen Rezeption einer anti-philosophischen Medientheorie», in: *Medienphilosophie*, hg. v. Alexander Roesler u. Bernd Stiegler, München 2008.
- 7 Luhmann 1986 (wie Anm. 1), S. 125 u. S. 124–25.
- 8 Niklas Luhmann, *Schriften zur Kunst und Literatur*, hg. v. Niels Werber, Frankfurt am Main 2008, S. 305–306.
- 9 Heider 1926 (wie Anm. 4), S. 109.
- 10 Ebd., S. 110.
- 11 Luhmann 1986 (wie Anm. 1), S. 124–125.
- 12 Heider 1926 (wie Anm. 4), S. 111.
- 13 Luhmann 1986 (wie Anm. 1), S. 123.
- 14 Heider 1926 (wie Anm. 4), S. 112.
- 15 Ebd., S. 117.
- 16 Ebd., S. 123.
- 17 Ebd., S. 116–117.
- 18 Ebd., S. 123–124.
- 19 Ebd., S. 121.
- 20 Ebd., S. 120–121.
- 21 Ebd., S. 122.
- 22 Ebd., S. 122.
- 23 Ebd. S. 134–135.
- 24 Ebd., S. 156.
- 25 Ebd., S. 134.
- 26 Ebd., S. 135.
- 27 Ebd., S. 139 und S. 138.
- 28 Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1995, S. 131.
- 29 Heider 1926 (wie Anm. 4), S. 120, S. 131.
- 30 Luhmann 2008 (wie Anm. 8), S. 144.
- 31 Ebd., S. 199.
- 32 Heider 1926 (wie Anm. 4), S. 134–135.
- 33 Luhmann 2008 (wie Anm. 8), S. 144.
- 34 Luhmann 1986 (wie Anm. 1), S. 128.



Dennis Feser, aus der Serie *Melancholia*, 2008, C-Print, verschiedene Formate.