

Niklas Luhmann

Archimedes und wir

Interviews

Herausgegeben von

Dirk Baecker und Georg Stanitzek

Merve Verlag Berlin

i	<i>Plastische Asymmetrie</i>
2	Begriff des Politischen
14	Ich nehme mal Karl Marx
38	Vom menschlichen Leben
58	Intervista siciliana
61	Darum Liebe
74	Schwierigkeiten mit dem Aufhören
99	"1984" — ein Streitgespräch mit Robert Jungk
108	Ein trojanisches Pferd
125	Biographie, Attitüden, Zettelkasten
156	Archimedes und wir

© 1987 by Niklas Luhmann und Merve Verlag
 GmbH; Postfach 327, 1 Berlin 15.
 Printed in Germany. Satz: EUMEL, Type: times.
 Druck- und Bindearbeiten: Dressler, Berlin.
 Umschlagentwurf: Jochen Stankowski, Köln.

ISBN Nr. 3-88396-063-2

"Begriff des Politischen" erschien unter dem Titel "L'inflazione del potere" in *Rinascita* n. 3, 18 gennaio 1980, S. 15.

"Ich nehme mal Karl Marx" wurde stark gekürzt unter dem Titel "Öffentlichkeit ohne Auftrag: Zum Begriff des Intellektuellen. 4. Niklas Luhmann im Gespräch mit Walter van Rossum" vom *Deutschlandfunk* am 1. November 1987, 9.30–10.00 Uhr, gesendet.

"Vom menschlichen Leben" erschien unter dem Titel "Intervista a Niklas Luhmann" in *Segno* 10, 1985, n. 4–5 (48–49), S. 25–33.

"Intervista siciliana" erschien unter dem Titel "Amore come linguaggio" im *Giornale di Sicilia*, Venerdì 11 marzo 1983.

"Darum Liebe" wurde auszugsweise verwendet in der Besprechung "Liebe und Selbstverwirklichung: Zu Niklas Luhmann 'Liebe als Passion: Zur Codierung von Intimität' (Frankfurt am Main 1982) und Tilman Moser 'Stufen der Nähe: Ein Lehrbuch für Liebende' (Frankfurt am Main 1981)", die der *Deutschlandfunk* am 14. Februar 1983, 10.05–10.30 Uhr, sendete.

"Schwierigkeiten mit dem Aufhören" ist ein **Originalbeitrag**.

"'1984' – ein Streitgespräch mit Robert Jungk" erschien unter dem Titel "Hoffnung auf die Menschen oder auf Systeme?" im *Tages-Anzeiger* (Zürich) am 28. Dezember 1984, S. 39.

"Ein trojanisches Pferd" ist unter dem Titel "Systemtheorie und Systemkritik" in der *taz* am 21. Oktober 1986, S. 11–13 gekürzt erschienen.

"Biographie, Attitüden, Zettelkasten" ist unter dem Titel "Der Zettelkasten kostet mich mehr Zeit als das Bücherschreiben" in der *Frankfurter Rundschau* am Samstag, den 27. April 1985, S. ZB 3 gekürzt erschienen.

"Archimedes und wir" erschien unter dem Titel "Con Nicklas Luhmann" im *Supplemento ad Alfabeta* n. 95, aprile 1987, S. VII.

Übersetzung der italienischen Beiträge von Dirk Baecker

Plastische Asymmetrie

Das Interview ist kein Dialog. Es akzeptiert im Gegensatz zu diesem eine grundlegende Asymmetrie zwischen den Gesprächspartnern und nutzt den so gelegten Grund zur Entfaltung einer eigenen Technik: Es kompensiert den Wissensvorsprung des Befragten durch Überraschungsmanöver des Themenwechsels und versucht so, zeitlich, durch Engführung auf das jetzt zu Sagende, wettzumachen, was sachlich immer nur andeutungsweise eingeholt werden kann. Die Technik ist inzwischen hinlänglich bekannt und wird laufend verfeinert, etwa indem Interviewer dadurch überraschen, daß sie auf bestimmten Problemen beharren, oder der Interviewte mit so vielen Gesichtspunkten gleichzeitig jongliert, daß der Fragende Mühe hat, auch nur einen aufzufangen und ihm die Drehung zu einer neuen Frage zu geben. Von Niklas Luhmann kann man lernen, daß Kommunikation immer auch eine Operation der Beobachtung füreinander unerreichbarer Köpfe ist. In kaum einer Gesprächsform wird dies anschaulicher als im Interview. Denn das Interview versucht nicht mehr, die Köpfe kurzzuschließen. Was zu sagen ist, sagt es weder in der Frage noch in der Antwort, sondern in deren Differenz. Das Interview hat seinen eigenen Ausweg aus der Unmöglichkeit gefunden, die schon Jean Paul bedauerte, "daß man an gute Köpfe keinen Barometrographen oder kein Setzklavier anbringen kann, das außen alles nachschreibt, was innen gedacht wird." Paradox genug, setzt das Interview auf die Zufälligkeit der Fragen.

Im sokratischen Dialog war das ganz anders. Symmetrisch ging es zwar auch hier nicht zu. Undenkbar wäre es gewesen, die Rollen der Sprecher zu vertauschen. Doch die Fragen und die Antworten sind anders verteilt als im Interview. Im sokratischen Dialog fragte der Philosoph, rückte ein Wissender mit gezielten Fragen der bisher unbefragten "doxa" zu Leibe. Die Antworten der Jünglinge, die dort von der Meinung zum Wissen geführt werden, sind nur das plastische Material einer Formgebung, die auf "episteme", auf wirkliches Wissen drängt. Ohne den Wissenden jedoch, der es schon weiß, daß er nichts weiß, fällt diese Gesprächsform in sich zusammen. In der modernen Wissenschaft glaubt kaum noch jemand, durch mündliche Wechselrede zu Erkenntnissen kommen zu können. Weil in der mündlichen Rede zu vieles möglich ist, wird zu wenig ermöglicht. Als Luhmann in Harvard Talcott Parsons seine Gründe für einen ganz anders gearteten Funktionsbegriff darlegte, konnte dieser antworten: "It fits quite nicely" (siehe S. 133) – und damit seine eigene Theoriearchitektur meinen. Gemeinsame Theoriearbeit ist so nicht möglich.

Die Wissenschaft rettet sich aus den allzu beliebigen und allzu situationsdominierten Gesprächen in die Schrift und in die Vorlesung. Was sie damit gewinnt, ist die Präzision und die Flexibilität eines von ihr selbst gesteuerten Fragezusammenhangs; und was sie damit anerkennt, ist die Freiheit der sich selbst ihre Antworten suchenden Leser und Hörer. Dennoch kommt Mündlichkeit in der Wissenschaft noch vor, allerdings an einer eigentümlichen Stelle. Ohne Mündlichkeit, so kann man vermuten, gelänge es nicht, der Menschen habhaft zu werden, die Wissenschaft betreiben sollen. Über Mündlichkeit laufen Sozialisation, Initiation und Inklusion derjenigen, die

Wissenschaft treiben. Wer an mündlicher Rede nicht teilhat, wer nur liest und schreibt, heißt und ist ein Autodidakt. Er mag sich brillant einführen, aber er ist nicht eingeführt. Einführungen erfolgen in Form von Dialogen, die an kurzer Leine halten, Fährten weisen, auf Trassen setzen. Und auch den Eingeführten ist am konzisen, notizenhaften, Marginalien beleuchtenden Stil ihrer mündlichen Rede anzumerken, daß jeder Satz hier Welten bewegt, die zu tragen ihm niemals möglich wäre. Mündliche Rede kultiviert die Andeutung.

Noch im Versuch, sich nicht mit diesem Stand der Dinge zu begnügen, profitiert das Interview von ihm. Um "dahinter zu kommen", setzt es den Leser, dessen eigentliche Arbeit hier beginnt, auf die Spur der Andeutungen. Es simuliert, zugunsten eines größeren Publikums, die Sozialisation, die Initiation und die Inklusion, die über die mündliche Rede laufen und stellt so, obwohl es den Effekt seiner Wirkung beraubt, Anschlüsse auch für die bereit, die nicht "vor Ort" sein können. Was hier geschieht, ist faszinierend. Die Asymmetrie des sokratischen Dialogs kehrt sich um. Nicht nur, daß es jetzt der Weise ist, dem die Fragen gestellt werden. Wichtiger noch ist, daß nun seine Antworten das plastische Material bereit stellen, aus dem allerdings nicht gezielte, sondern zufällige Fragen die Formen herauszukitzeln versuchen, die man als bereits vorhandene unterstellt. Nicht die "doxa" wird hier von der "episteme" befragt, sondern die in der Welt kursierenden Meinungen befragen ein Wissen, von dem zumindest eines sichtbar ist: daß es systematischer zustande kommt, daß es, wenn es falsch ist, dann "wenigstens richtig falsch" (S. 150) ist. Kursierende Meinungen kehren zu einem jener Punkte zurück, wo die Prägestöcke stehen und Konvertibili-

tätsmöglichkeiten und -schränken getestet werden. Vielleicht steckt ein geheimer Wunsch in der Umkehrung der Asymmetrie. Vielleicht ist das "telos" dieser hartnäckig fragenden, unverdrossen herausfordernden "doxa" die unwahrscheinliche Umkehrung der Umkehrung der Herausforderung: daß ihre zufälligen Fragen befragt würden. Wie auch immer, in Interviews kommen wir, das Publikum, zu unserem eigenen Recht. In steinigem Gelände dürfen wir uns selbst einen Weg suchen. Wir können uns den Ideen eines Autors, einigen seiner Ideen, unverstellt durch dessen Werke nähern. Wir können uns Anlässe suchen, um Erkundungen in einem Möglichkeitenraum vorzunehmen. Fast könnte man sagen: Wir können lernen, ohne zu lesen. Insofern treffen diese hier gesammelten kleinen Dialoge an der Peripherie eines großen Werks doch ein Zentrum dieses Werks, wenn es denn eines hat: Sie sind experimentelle Zugänge zu einer Soziologie, die den experimentellen Umgang mit Sachverhalten übt wie keine andere.

Wir danken den Interviewern in Italien, in der Schweiz und in Deutschland für die freundliche Überlassung der Texte. Wir widmen diese kleine Sammlung Niklas Luhmann zu seinem sechzigsten Geburtstag.

Bielefeld, im November 1987

D.B. und G.S.

Schwierigkeiten mit dem Aufhören

Interview: Georg Stanitzek

Herr Luhmann, in Ihrem vorliegenden umfang- und facetten-reichen Werk sind Sie auf die Kunst, wenn man vergleicht, relativ selten zu sprechen gekommen. Die Kunst scheint für Sie nicht nur eine Rolle unter anderen zu spielen; sie scheint, gemessen an anderen gesellschaftlichen Sachverhalten, von nachgeordneter Relevanz zu sein. Ist das so?

Ich würde eigentlich jedes Relevanz-Urteil vermeiden wollen, weil ich der Meinung bin, daß man die großen Funktionsbereiche unserer Gesellschaft nicht in einer Skala von wichtig zu unwichtig ordnen kann. Insofern kann es dann immer nur um die Frage gehen, unter welchem Gesichtspunkt man etwas für relevant hält. Ich würde zum Beispiel sagen, daß die Zukunftsprognosen der Kunst des 19. Jahrhunderts interessanter und vielleicht wichtiger sind als die Zukunftsprognosen der Ökonomie des 19. Jahrhunderts. Insofern hängt die Relevanzeinschätzung immer auch von den Fragestellungen ab, die man zugrundelegt. Aber unabhängig davon ist es einfach ein biographisches Faktum, daß man sich nicht mit allem zugleich beschäftigen kann und daß es meistens für meine theoretische Beschäftigung mit Kunst entweder irgendwelche spezifischen Anlässe — wie Kongresse oder ähnliches — gegeben hat oder das Be-

dürfnis, ein bestimmtes Thema auch einmal im Bereich der Kunst durchzudeklinieren.

Sie sagen, man muß spezifische Perspektiven angeben, wenn man vergleichen will. Wenn ich nun etwas indiskret die Perspektive Ihrer Werkstatt nehme und frage: An welcher Stelle wird die Kunst bei der Arbeit an Ihrer Gesellschaftstheorie rangieren?

Nun, sie müßte formal unter dem Gesichtspunkt eines Teilsystems behandelt werden, wenn es um die Theorie der Differenzierung geht, und sie müßte formal unter dem Gesichtspunkt eines besonderen Kommunikationsmediums behandelt werden, wenn es um die Fragen der Effektivität von Kommunikation, von unwahrscheinlicher Kommunikation geht. Sie kommt also je nach dem Stellenwert im Gesamtaufriß der Gesellschaftstheorie an verschiedenen Stellen vor, wo immer auch zum Beispiel Politik oder Ökonomie oder Erziehung vorkommt.

Es gibt also keine Vorabentscheidung derart etwa, daß die Kunst an einer der hinteren Stellen zu rangieren hätte?

Nein, es gibt überhaupt innerhalb einer funktionalen Ordnung keine Ranggliederung, keine Transitivität, keinen Vorrang und Nachrang, "mehr oder weniger wichtig", sondern es gibt innerhalb einer Theorie der Gesellschaft nur verschiedene Perspektiven, unter denen man dann immer prüfen muß, was das für Erziehung, Politik usw. bedeutet.

Es geht Ihnen um funktionale Ordnung und funktionale Vergleiche. Das führt in Ihren Texten zu einem wenn nicht bösen, so doch mitleidlosen Blick auf die Kunst, einem Blick, der irritiert, weil er sich offenbar selbst von einer Vielzahl von Vergleichsmöglichkeiten systematisch irritieren läßt und diese Irritation für die Rekonstruktion des Gegenstandes fruchtbar werden läßt. Damit scheint mir, und nicht nur im Stil, ein wichtiger Unterschied vorzuliegen zu anderen, vielleicht vertrauteren Formen von Kunst- und Literatursoziologie, wo man ja häufig aus einem bestimmten intimen Umgang mit Kunstwerken, mitunter auch persönlichem Umgang mit einzelnen Künstlern heraus Theorien schreibt, die nah am Objekt operierend sich zum Beispiel zugleich als Interpretationen von Werken geben. Man braucht nur die Namen Simmel oder Adorno zu nennen, die in Frage kommenden Franzosen dürften Legion sein... Sie verfahren anders, auch Sie sind fasziniert von bestimmten Möglichkeiten, bestimmten Wendungen der Kunst, aber Sie nutzen sie für, aus der Perspektive der Kunst könnte man sagen: anderes, ja Beliebiges.

Abgesehen vom letzten, ja. Ich beschäftige mich eigentlich mit Gesellschaftstheorie, das ist jedenfalls das Zentrum, auf das hin Ausflüge in größeren Abstraktionen unternommen werden oder auch Ausflüge in Detailbereiche der modernen oder auch geschichtlich vorliegender Gesellschaften. Das heißt, es ist alles reguliert durch die Frage: "Was muß man bedenken, wenn man eine Gesellschaftstheorie schreibt?" Und da nun einmal alle Funktionsbereiche — wie Politik, Ökonomie, Kunst, Religion, Familie — zur Gesellschaft gehören, müßte die Gesellschaftstheorie eigentlich in der Lage sein,

alle diese Bereiche zu thematisieren. Und mein Ehrgeiz ist, damit so nah wie möglich an das Selbstverständnis dieser Bereiche heranzukommen, also zum Beispiel über eine Religionstheorie verfügen zu können, die die Diskussionen in der Theologie aufnimmt, obwohl sie sie nicht in der Form eines missionarischen Glaubenseifers behandelt. Und so denke ich, daß auch im Bereich der Kunst die wirklichen Entscheidungen, die ein Künstler trifft, oder die Struktur, in die er Kontexte und Werke bringt, adäquat gewürdigt werden müssen, aber nicht unter dem Gesichtspunkt der Werkgerechtigkeit, sondern unter dem Gesichtspunkt der Fragen, die eine Gesellschaftstheorie stellt. Und das führt dazu — auch in anderen Fällen, auch gegenüber Theologen, auch Pädagogen beklagen sich in der gleichen Weise, Ökonomen scheinen immun zu sein oder gar nichts zu hören, aber Juristen haben auch das Problem —, daß ich dann nicht die dem jeweiligen Bereich eigenen Werte mitvertrete, sondern ein anderes Schema der Analyse habe.

Die Nähe zum Gegenstand — für die Kunst formuliert vielleicht "Werkgerechtigkeit" — suchen Sie auf dem Weg über die Abstraktion. Werden am Ende dieses Wegs Interpretationen stehen, wird es Kunstinterpretationen vom Autor Niklas Luhmann geben?

Ich glaube nicht in der Konsequenz einer Gesellschaftstheorie, wie sie mich schwerpunktmäßig interessiert und beschäftigt — es sei denn, daß man exemplarische Analysen vornimmt, um irgendetwas deutlich zu machen. Man kann darauf Bezug nehmen, wie das Christuskind aus der Mitte an die Seite der Madonna rückt, also illustrativ. Aber einzelne Werke als solche zu interpretieren, sehe

ich nicht als die Aufgabe eines Soziologen an. Wenn ich es tun würde, nicht als Soziologe. Sondern das könnte mir nur gleichsam "passieren", wenn ich gerade durch irgendetwas fasziniert bin.

Wenn man Ihre sukzessive theoretische Befragung der Kunst mitzuverfolgen sucht, dann kann man verschiedene Richtungen, von denen aus Sie fragen, unterscheiden. Sie haben zunächst die Frage nach der Ausbildung eines symbolisch generalisierten Kommunikationsmediums gestellt: Verfügt Kunst über einen binären Code, wie Wirtschaft, wie Politik, wie etwa auch die Liebe? Sie haben das für die Unterscheidung "schön/häßlich" durchgetestet, wenn ich so sagen darf, und das Ergebnis dieses Tests war eine bemerkenswerte Skepsis. Sie haben dann nach der Möglichkeit und den Bedingungen der Autopoiesis der Kunst als soziales System gefragt und auch in dieser Hinsicht dann eher Zweifel angemeldet. Folgt man Ihren Arbeiten so weit, dann ist die Kunst in der Moderne – und "Moderne" ist im Rahmen Ihrer Systemtheorie wohl als Synonym für "funktionale Differenzierung" zu begreifen –, dann ist die Kunst unter diesen Bedingungen vor allem in Schwierigkeiten. Woher rühren diese Schwierigkeiten?

Im generellen Ansatz, der darauf beruht, daß man funktionale Differenzierung in den Mittelpunkt stellt, liegt nicht die Annahme, daß alle Funktionen durch eine solche Differenzierung gleich gut bedient wären. Es könnte sein, daß die moderne Gesellschaft – und zwar gerade weil sie nach Funktionen differenziert – einzelne Funktionsbereiche zu hoher Komplexität entwickeln kann, weil da die technischen Konsequenzen einer funktionalen Spezifikation gut

durchführbar sind, und andere nicht. Und in diesem Zusammenhang könnte es sein, daß man zu einem Ergebnis kommt, daß bestimmte Funktionsbereiche, wie etwa Religion oder auch Kunst, die Ausdifferenzierung als Funktionsbereich selbst schon gar nicht mehr verkraften oder, anders gesagt, auf eine Art von Selbstreferenz verwiesen sind, die sie abkoppelt von anderen gesellschaftlichen Geschehnissen, so daß überall sonst, außerhalb der Kunst, von Kunst nicht mehr die Rede ist. Man könnte sich vorstellen, daß überall außerhalb des Rechts von Recht nicht mehr die Rede ist: Das würde dem Recht nicht weiter schaden, wenn man nur wüßte, wann man Rechtsfragen stellen und zur Entscheidung bringen kann. Aber für Religion und vielleicht auch für Kunst mag das anders sein. Wenn man nur noch in der Kunst von Kunst redet... Wann muß man denn eigentlich von Kunst reden? Oder anders formuliert: Man kann – in der modernen Gesellschaft! – sehr gut ohne Religion und vielleicht ohne Kunst leben. Man kann aber nicht ohne Recht und ohne Geld leben.

Künstler würden dies womöglich bestreiten.

Gut, ja, aber sie würden dann doch unter den Folgen des Bestreitens zu leiden haben.

Sie haben eben von den Zukunftsdiagnosen der Kunst in der Moderne gesprochen. Bezogen auf die Zukunft der Kunst selbst erinnert Ihre These an die Reihe jener Annahmen vom "Ende der Kunst" oder von den "Rückschritten der Poesie". In der Kunst selbst gibt es ja eine mythische Erzählung, die dies thematisiert, die

Erzählung von Orpheus: Er erfindet, er stiftet die Religion, die Wissenschaften und die Künste, er vergesellschaftet. Und er geht an den Konsequenzen seiner Stiftung zugrunde, er hat mit ihr ausgespielt, er kann gehen, und es ist dann eher verwunderlich, daß man hin und wieder dann doch den Eindruck gewinnt, daß er noch da ist. Würden Sie selbst Ihre eigene Theorie in diesen Strang des Nachdenkens der Kunst über ihr Ende einordnen?

Ich würde zunächst einmal sagen, daß ich die Themenstellung für relevant halte, andererseits aber Schwierigkeiten habe, mir vorzustellen, daß ein Funktionsbereich — wie immer man nun die Funktion bestimmen will — gleichsam schlicht aufhört und nichts danach folgt. Ich denke also eher in Fragen des folgenden Typs: Wenn Kunst stark temporalisiert wird, also in immer rascherem Rhythmus auf vorangegangene Kunstwerke reagiert, welche Kunstarten können dann noch mithalten? Was verlieren wir an künstlerischen Möglichkeiten, wenn wir Stil und Stilkritik nicht nur zur Beobachtung der Kunst, sondern auch zur Anfertigung von Kunstwerken selbst verwenden, sozusagen als Fertigungsprogramm? Wie wirkt sich Modernität auf die Selektion von möglichen Formen aus? Welche Formen machen gerade unter dieser Bedingung noch Karriere, und welche können sich nicht entfalten? Und Fragen dieses Typs kann man auch an andere Funktionssysteme stellen; im Rechtsbereich würde ich etwa auch fragen: Welche Typen von juristischen Feinfühligkeiten können sich entwickeln, wenn man jedes Jahr zwei- bis dreitausend neue Gesetze zu verkraften hat, anstatt nur Leitentscheidungen einiger Gerichte über praktische Probleme...? So wird in allen Bereichen die Frage des Endes ersetzt durch die Frage: Wel-

che Veränderungen in den Strukturen, in den Zeithorizonten usw. ergeben sich aus der vollen Realisierung der modernen Gesellschaft? Und von da aus ist dann zu sehen, wie ein Funktionssystem diese Veränderung verkraften kann.

Sie haben in einem neuen, für manche vielleicht überraschenden Ansatz jüngst einen anderen Zugang zur Thematik gewählt, der im Verhältnis zu den vorangegangenen wenn nicht abzuweichen, dann doch einen entscheidend anderen Akzent zu setzen scheint. Sie gehen jetzt von einer speziellen Kommunikationstechnik der Kunst aus. Sie identifizieren, angeregt durch Fritz Heider, "Medium" und "Form" als diejenige Differenz, mit der alle Wahrnehmung arbeitet, und nehmen dann an, daß die Kunst einen speziellen Umgang mit dieser Differenz pflegt. Was bedeutet diese theoretische Umstellung für Ihre vorangegangenen Arbeiten zur Kunst?

Vor allem muß ich sagen, daß ich selbst noch nicht richtig weiß, was es eigentlich bedeutet — und zwar nicht nur in der Anwendung auf Kunst, sondern auch im Einbau in andere Aspekte einer allgemeinen soziologischen Theorie, also was es zum Beispiel für den Begriff der Sprache als Medium bedeutet. Ist Sprache ein Medium, und was ist dann die Form, die entscheidet, welche Sätze gesprochen werden? Oder ist das Bewußtsein ein Medium, und wird es durch die Sprache fasziniert? "Medium" dabei gefaßt als eine plastische Menge von Möglichkeiten, in die Formen eingeprägt werden und eine Zeitlang halten, das ist ja eigentlich der Heidersche Begriff. Wie dieser Begriff des Mediums zu den üblichen Vermittlungstechniken, also etwa: Presse als Medium von Neuigkeiten,

oder auch zur Theorie der Kommunikationsmedien steht, das alles bedarf einer sehr allgemeinen theoretischen Klärung, bevor man in bezug auf einzelne Funktionsbereiche wirklich weiterkommt. Das ist ein Prozeß, der im Moment im Gang ist und sicherlich Reformulierungen zur Folge hat. Ich nehme an, daß diese Differenz von Medium und Form etwa als Ersatz für klassische alte Muster wie "Geist/Materie" oder "Form/Inhalt" Potentiale hat, mit denen man Kunst insofern besser analysieren kann, als sie selbst immer wieder die Eigenschaft hat, sich als Medium zu etablieren, in das dann neue Formen eingebaut werden, so daß sie etwa den menschlichen Körper nicht mehr als starres Ausdrucksmittel oder als Typ, sondern als Möglichkeiten, sich zu stellen, zu halten, sich zu bewegen, betrachtet und dann Ausdrucksabsichten in diesen Körper hineinformuliert. Oder: die Entdeckung des Lichts und vielleicht auch, in der Literatur, die Entdeckung des Wortes als Medium, das nicht unbedingt an syntaktisch korrekte Strukturen gebunden ist. Ich denke, daß man die Zusammenhänge von allgemeiner Theorie der Differenz "Form/Medium" einerseits und Kunsttheorie andererseits im Auge behalten muß. Das bedeutet praktisch, daß man ständig durchreflektiert: Wenn ich auf der einen Seite, nämlich in der abstrakten Theorie Entdeckungen mache, was besagen diese für die Kunst, sind sie transportabel in einen konkreten Bereich? Da scheint mir Kunst neben Sprache und Bewußtsein wichtig zu sein.

Indem Sie beobachten, wie die Kunst mit dieser Differenz operiert, können Sie dann sehr viel genauer und "näher" nachvollziehen, wie einzelne Kommunikationsprozesse in der Kunst verlaufen, näher, als es bislang im Rahmen Ihrer Theorie der Fall zu sein scheint. Dabei

wird deutlich, wie der Kunst mit der Verfügung über diese Differenz zugleich eine ungeheure Beweglichkeit gegeben ist, ein großes Innovationspotential. Sie kann, indem sie Formen wählt, zugleich neue Medien einrichten und ins Spiel bringen. Sehen Sie selbst den Gewinn dieser theoretischen Umdisposition auch in dem Zugewinn an Nähe an die quecksilbrige Beweglichkeit der Kunst?

Das würde ich sagen. Je mehr Unterscheidungen in der allgemeinen Theorie verfügbar und aufeinander beziehbar sind, und zwar in höchsten Abstraktionslagen, je mehr es sind, desto besser kann auch eine konkrete Realität dann wirklich bezeichnet und beschrieben werden. Und Medium und Form ist, zusätzlich zu System und Umwelt zum Beispiel oder zu Kommunikation und Handlung, sicherlich eine sehr potente Unterscheidung. Dies auch deshalb, weil sie in sich selbst wiederholt werden kann, weil also die Form selbst ein Medium für weitere Formen werden kann; so wie ja Sprache auch Form ist und zugleich dann wieder Medium für kombinatorische Möglichkeiten, die ohne diese Form, also auf der Ebene bloßer Geräusche, nicht zur Verfügung stünden.

Die Akzentverschiebung scheint mir auch in folgendem zu liegen: Ihre These vorher war, daß Kunst Kontingentes nachzuvollziehen zumutet — und darin ihre, eben deshalb so prekäre, Funktion hat. Jetzt argumentieren Sie anders. Ihre Formulierung lautet nun eher, daß Kunst über eine bestimmte — sonst so nicht vorkommende — Steigerungstechnik der Präsentation von Kontingentem verfügt; so daß ihr Sinn nun also eher in dieser Steigerung und weniger in der Tatsache kontingenter Kommunikation als solcher zu suchen wäre.

Man kann Kontingenz nur unter bestimmten Voraussetzungen als steigerbar ansehen. Wenn man sie als solche nimmt, in der Form der Aussage "Alles kann anders sein", sagt das ja so gut wie gar nichts. Wenn man aber sagt: "Hier ist jetzt Geld und ich kann mein Geld so oder anders ausgeben", sagt das schon etwas mehr. Oder wenn man sagt, "Hier ist jetzt Sprache, ich kann Sprache so oder anders einsetzen", oder "hier sind jetzt farbige Worte, schöne Worte, und ich kann die Worte nicht nur in der grammatisch, syntaktisch richtigen Struktur verwenden, ich kann sie über dies Papier streuen – und zirkuläre und sonstige Verhältnisse herstellen." Das heißt: Immer ist die Form, die ja vorausgesetzt ist, damit man das überhaupt kann, Ausgangspunkt für die Verwendung der Form als Medium für weitere Ausdrucksabsichten, und ich denke, daß dies eine Leistung ist, die gewissermaßen parallel liegt zu der Systemtheorie, die sagt: Alle Systeme können wieder in Systeme differenziert werden.

Wenn Sie nun sagen, daß Kunst die "Medium/Form"-Differenz als Medium der Kommunikation verwendet, dann drängt sich dem Leser Ihres Werks aber die Frage auf, ob dies Ihrem Begriff des symbolisch generalisierten Kommunikationsmediums genügen kann. Oder, anders gefragt: Wie ist nun die Relation zu den früher von Ihnen angenommenen Code-Werten "schön/ häßlich" zu sehen? Muß die Frage nach der Codierbarkeit von Kunst jetzt anders beantwortet werden?

Ja, das ist ein Punkt, an dem ich sehr unsicher bin im Moment und an dem ich sozusagen bastle, weil man in der Theorie der symbo-

lisch generalisierten Medien ja immer zunächst auf Mittel oder Instrumente, Kommunikationstechniken, abgestellt hat, die besondere Effekte erzeugen, die andernfalls nicht eintreten würden: Man beeindruckt Leute oder beeinflusst Folgebereitschaften, Annahmehereitschaften und dergleichen. Dies kann man natürlich reformulieren als bedingt durch einen Raum von Möglichkeiten, der eingegrenzt ist, der Aufmerksamkeit konzentriert, etwa als den Raum der Möglichkeiten, Geld auszugeben, oder als den Raum der Möglichkeiten zu sehen, welche anderen kombinatorischen Möglichkeiten durch ein Kunstwerk ausgeschlossen sind, also: Was hätte man eigentlich machen können, oder weshalb überzeugt eine bestimmte Farbgebung, eine bestimmte erscheinende Räumlichkeit in einem Kunstwerk? In einem Bild öffnen sich, wie zufällig, plötzlich Räume... Und wieso überzeugt *das*, und wieso sind das keine anderen Räume? Das heißt, wenn man die Kommunikation oder die Überzeugungskraft von Kommunikation projiziert auf die Überzeugungskraft von Formen in Medien, da sehe ich einen Zusammenhang. Aber das theoretische Problem liegt abstrakter, das ist für das Geldwesen ebenso wie für das Verhältnis von Sprache und Bewußtsein zu formulieren. Und mit der Veränderung der Problemstellung variiert dann auch das, was über binäre Entscheidungsstrukturen, also über Codes vereinfacht wird.

Wäre die Frage nicht die, ob diese spezielle Behandlung der "Medium/Form"-Differenz – diese quasi symmetrische Behandlung, der zufolge Form und Medium gleichermaßen Gegenstand der Aufmerksamkeit werden, was ja im Kontext Ihrer theoretischen An-

nahmen kein Normalfall sein kann —, ob dies ausreichen kann, um einen Raum zu definieren, der dann Kunst heißen kann?

Ich sehe es nicht strikt symmetrisch, insofern es ja nicht so ist, daß das Medium, das aufgrund von Formen geschaffen wird und in das Formen sich einprägen können, reversibel ist im Verhältnis zur Form, die sich einprägt. Also wenn ich mir einen Körper vorstelle, eine Madonna, die ihr Kind immer starr in der Mitte halten mußte, jetzt aber auf die Seite nehmen kann und dann Ausgleichsbewegungen vollführt und also als Körper sichtbar wird, dann ist ja das, was jetzt als Form erscheint, nicht wiederum Medium, sondern das ist jetzt nur Form dank einer neuen Art, den Körper als Medium zu sehen. Es bleibt also eine Asymmetrie und sozusagen eine Stufenordnung der Verwandlung von Formen in Medien unter selektiven Bedingungen.

Muß denn in anderen — außerhalb der Kunst vorkommenden — Fällen der Operation mit der "Medium/Form"-Unterscheidung auch jeweils das Medium entsprechend gewürdigt werden?

Ja, ich denke schon, daß je abgeleiteter oder sekundärer eine Relation von Medium und Form ist — über Sprache, über Geld oder über Wahrnehmungsmedien oder über Kunst in Unwahrscheinliches gesteigert —, um so mehr ist der kommunikative Erfolg darauf angewiesen, daß man die Kontingenz sieht, daß man also auch weiß, daß man Geld anders ausgeben könnte, und daß man weiß, daß eine Farbgebung anders sein könnte, und nicht einfach sagt: Der Himmel ist blau, also muß er in dem Bild blau sein.

Noch einmal zum Mediencode: Sie haben ja Ihre Theorie symbolisch generalisierter Kommunikationsmedien, wenn ich recht sehe, zunächst anhand einer Kreuztabellierung von "Alter/Ego" und "Erleben/Handeln" entwickelt. Und diese Kreuztabelle brachte ja etwas Eigenartiges mit sich, was mich immer zum Grübeln veranlaßt hat, nämlich die Tatsache, daß zwar für Macht, Liebe und Wahrheit eindeutige Zuordnungen gegeben waren, in dem Fall aber, in welchem Alter handelt und Ego dieses Handeln Alters erlebt, gab es eine merkwürdige Gemengelage: die nämlich, daß hier sowohl die Ökonomie, die Sie ja eben auch häufig als Vergleichsgesichtspunkt gewählt haben, als auch die Kunst in Frage kamen. Wie sehen Sie das heute: Liegt da eine spezifische Verwandtschaft, vielleicht auch eine spezifische Konkurrenz vor?

Ich sehe es genauso, aber ich würde daraus nicht auf Verwandtschaft schließen oder Konkurrenz. Sondern diese Tabelle hat nur den Sinn, mögliche Konstellationen zu beschreiben, die aber nicht als solche schon — das wäre ein Parsonsscher Gedanke —, sondern nur dann ein Medium generieren, wenn ein Problem in genau diese Konstellation fällt. Und das braucht kein Eins-zu-eins-Verhältnis zu sein. Also, man kann sich zum Beispiel überlegen, ob im Bereich des Erlebens, das als Erleben übertragen werden soll, immer nur Wahrheit eine Rolle spielt (man betrachtet gemeinsam etwas, was man nicht durch Handeln verfälscht) oder ob auch Ideologien, Werthaltungen zum Beispiel — das wurde aus dem Parsons-Schülerkreis mal suggeriert — darunter fallen, also heute getrennte Bereiche. Und ebenso denke ich auch, daß die Tatsache, daß man die Handlung eines anderen — ohne zu interferieren, ohne mitzuma-

chen, ohne einzugreifen, ohne zu verhindern durch eigenes Handeln – als überzeugendes Erleben akzeptiert, unter sehr verschiedenen Bedingungen der Fall sein kann. Bei Zugriff auf Knappheit: immer dann, wenn er zahlt; und bei "Herstellung eines unnützen Dings" sozusagen: immer dann, wenn es überzeugt. So daß daraus eigentlich keine Vergleichbarkeit folgt, sondern höchstens eine Abwertung der theoretischen Relevanz der Tabelle.

Ein wichtiges Problem, das die Kunst bei ihrem Geschäft der Herstellung "unnützer Dinge" behindert, ein Hindernis für die Autopoiesis von Kunst, mit dem die Kunst sich quasi selbst immer wieder ein Beinchen stellt, sehen Sie gerade in jenem Moment, das das Faszinosum von Kunst für ihre Teilnehmer ausmacht, nämlich in den Werken, den Kunstwerken. Die Kunstwerke behaupten, daß mit ihnen etwas zu Ende geht, sie präsentieren sich als gelungen, als Lösungen. Und damit gibt es Probleme der Anschließbarkeit von Folgekommunikationen und das heißt Probleme der Autopoiesis, die es in dieser Weise in anderen Systemen, etwa in der Ökonomie, nicht gibt. Nun sind ja zweierlei Anschlüsse denkbar. Zum einen können Werke an andere Werke anschließen, an bestimmte mit ihnen vorliegende Probleme oder in der Form des Zitats, der Hommage, der Parodie oder wie immer. Zum anderen aber gibt es kunst-, musik-, film- und literaturkritische Kommunikation. Entdramatisiert sich mit diesem Moment nicht eigentlich die von Ihnen als sehr gravierend vorgestellte Problematik?

Sie ist auf alle Fälle relativ. Sie ist einerseits nicht unbedingt nur in der Kunst zu finden, sondern man könnte sich beispielsweise Paral-

len mit der Ökonomie vorstellen in dem Sinne, daß man dann auch Anschlußprobleme hat, wenn man sein Geld in ein Industrieunternehmen investiert, etwa "Werke" baut: Dann kann man nur noch die dort produzierten Waren verkaufen, während man mit dem Geld vielleicht noch wunderbar spekulieren könnte, wenn man es noch hätte. Und die Auflösung des Industrieunternehmens in eine liquide Menge, mit der man wieder alles anfangen kann, also optimale Anschlußfähigkeiten hat, ist mit Kosten verbunden. Und obwohl der Vergleich natürlich wieder in vielen Hinsichten hinkt, stelle ich mir im Prinzip auch vor, daß ein Kunstwerk zunächst einmal ein Abschluß ist und gerade Wert darauf legt, sich durch eine elaborierte Formkombination von allem anderen, was drumherum ist, zu unterscheiden, und entsprechend gegenüber anderen Kunstwerken Individualität behauptet. Ich denke, daß eben deshalb die Frage "Was habe ich davon?", wenn ich es gesehen habe, offen bleibt und der Anschluß ans tägliche Leben schwierig wird, es sei denn, daß man die Möglichkeit hat, im Sinne von Bourdieu mit feinen Unterschieden zu hantieren und etwas zu markieren, oder daß man als Kunstkritiker darüber etwas schreibt, daß man also Erzählstoff hat für gebildete Gespräche oder wie immer, aber das alles doch wieder kanalisiert auf der Basis von Möglichkeiten, die durch das Kunstwerk zwar erst eröffnet sind, die aber vom Künstler eigentlich nicht mitgemeint sind, wenn er sein Werk herstellt.

Oder die unter Umständen gerade unerwünscht sind. Es gibt ja dieses schöne Wort von Karl Kraus, gerade exklusiver Umgang mit der Kunst heiße "die Kunst dem Pöbel ausliefern", weil die Kunst

dann von der "Nebenwirkung des Exklusiven" zu leben begänne und Schaden nähme.

Ja, aber ich könnte mir eben andererseits doch vorstellen, und das war ja eigentlich der Ausgangspunkt meines "Stil"-Aufsatzes, daß es trotzdem Möglichkeiten gibt, aus Kunstwerken für andere Kunstwerke zu lernen, wenn es Erfahrungstransfers gibt, Transfers dessen, "was man machen kann", wenn es also eine gewisse entdeckende Qualität von Kunstwerken gibt, die dann vielleicht repetitiv oder auch steigernd prozessiert wird — ein erstes Kunstwerk versucht es so, ein zweites kann es, wenn es dies einmal erkannt hat, besser machen. Es gibt also eine Verbindungsfunktion, die diese Geschlossenheiten überspringt, und ich denke, daß Stile unter anderem solche Funktionen haben, daß man, wenn man Stilmerkmale erkennt, Zuordnungen machen kann und Lernvorgänge möglich werden.

Ein anderer Anschluß wäre eben der, daß ein Publikum anschließt, indem es selbst, in welcher Form auch immer, seine eigenen Kommunikationen unter den für Kunst entscheidenden Code steuert. Und entsprechend gibt es ja mit dem Eintritt in die Moderne verstärkt Überlegungen in dieser Richtung, wenn man etwa versucht, das "kritische Werk" als das eigentliche Werk zu statuieren. Friedrich Schlegel etwa bezeichnet seine "Wilhelm Meister"-Kritik als "Über-Meister", intendiert also, unter dem entsprechenden Code weiterzuoperieren. Das wäre ja eine andere Möglichkeit, den Anschluß zu realisieren, eine Möglichkeit, die Sie bislang, wenn ich richtig lese, nicht in Betracht ziehen. Stattdessen interessieren Sie

sich etwa sehr stark für das Schweigen als eine Form der kommunikativen Rezeption von Kunst. Und mit diesem Schweigen ist ja eher eine Art Gegenstück zum in sich geschlossenen Kunstwerk gegeben, und auch das Schweigen hat ja keine rechte Zukunft. Warum denken Sie eher in diese Richtung?

Nun, das würde ich gar nicht so sehen wollen, obwohl die Publikationslage Ihnen vielleicht recht gibt. Aber ich stelle mir schon vor, daß es im Bereich der literarischen Kunstwerke — zum Teil vielleicht auch in anderen Bereichen, aber insbesondere im Bereich der literarischen Kunstwerke — doch Möglichkeiten gibt, mit der Kunst in der Gesellschaft über die Gesellschaft zu sprechen; Möglichkeiten, die zum Beispiel für Theorie nicht zur Verfügung stehen und für die Politiker fatal wären und sich auch nicht bezahlen lassen, keine Investitionen sind, die man für Textarbeit in Werbefirmen ausbeuten könnte. Und in diesem Zusammenhang gibt es allerdings den Topos, daß wir nicht mehr reden, sondern nur schweigen können über die Gesellschaft. Sie ist so desaströs oder so bizarr oder so massenverseucht, daß eine Aussage darüber — das ist ein Thema etwa bei Baudelaire — gar nicht mehr möglich ist. Und ich sehe durchaus, daß man in der Kommunikation, sei es über die Unmöglichkeit zu kommunizieren, sei es über Konfigurationen der Gesellschaft, die gar nicht da sind, aber die vielleicht ein Gegenbild sein könnten, Möglichkeiten der Kunst ausmachen kann, die sich relativ überzeugend in Kommunikation umsetzen lassen. Also wenn man zum Beispiel an ein Paradigma in der südamerikanischen Literatur denkt, wo man davon ausgeht, daß die Kommunikation überhaupt nichts damit zu tun hat, was die Leute denken oder wie

sie motiviert sind, daß man das also einfach ausblenden kann und als Leser auch gar nicht wissen muß, was die Personen sich dabei gedacht haben, als sie taten, was sie taten. Man stelle sich nur einmal vor, dies würde Prämisse gesellschaftlicher Umgangsformen...

Von den Anschlußproblemen der Kunst zu Ihrem eigenen Werk und dessen Anschlüssen: Es liegt, finde ich, nahe, sich dafür zu interessieren, wie Sie sich für die Schwierigkeiten interessieren, die es offenbar macht, Ihre Theorie zu rezipieren. Daß diese Schwierigkeiten auf Seiten der Kunst oder Kunstschaffenden begegnen, verblüfft vielleicht nicht. Aber auch in den Kunst- und Literaturwissenschaften steckt, so weit ich sehe, die Wahrnehmung und fruchtbare Aufnahme von Systemtheorie doch eher in den Kinderschuhen. Und dies, obwohl Sie doch sogar an bestimmten – etwa im "Poetik und Hermeneutik"-Kreis – institutionalisierten Dialogen beteiligt sind. Was ist Ihre Erklärung?

Es gibt wohl verschiedene Möglichkeiten der Erklärung. Eine ist, daß es tatsächlich eine in hohe Abstraktionsgrade getriebene Theorietechnik ist, die zum Beispiel ihre Ressourcen nicht mehr eindeutig lokalisiert in bestimmten Fächern, so daß man eigentlich von dem Leser erwarten müßte, daß er sich über die Kybernetik und die französische Lyrik, über Renaissance-Politiktheorien und über Banken gleichermaßen informiert – was bei mir sicher auch wiederum nur sehr dilettantisch geschehen kann, aber jeden Leser natürlich vor die Frage stellt: "Woher weiß der das? Wie soll ich das kontrollieren? Das ist nicht mein Gebiet." Daß die Spezialisierung einer

Theorie in die Konfiguration der Begriffe gelegt wird und nicht in die Einzugsbereiche, das ist eine der Schwierigkeiten und der Zumutungen an einen Rezipienten. Eine zweite Frage ist natürlich, welche zeitlichen Erwartungen man überhaupt hegen kann. Wie schnell kann man als Soziologe erwarten, daß ein solches Gebilde rezipiert wird? Ist das eine Frage der Generationen?

Nun, ich denke etwa an Adorno, der seine These zur "Parataxis" bei Hölderlin sofort in der Hölderlin-Gesellschaft vorgetragen hat und folgende Lektüren damit sehr nachhaltig beeinflusst hat. Könnte es nicht eher so sein, daß die Aufnahmeschwierigkeit für Ihre Theorie auch mit einem bestimmten provokativen Stil zu tun hat? Man braucht sich nur an Ihre Debatte mit Historikern zu erinnern, die ja nicht über einen Auftakt hinauskam.

Für mich ist falscher Beifall schwerer zu ertragen als gar keiner. Also wenn ich sofort gleichsam vermarktet werde in der Bestätigung von Gedanken, die da schon vorher gedacht waren, ist es mir immer eher unangenehm. Und insofern provoziere ich vielleicht auch manchmal Ablehnung, um zu verdeutlichen, daß dies eine andere Mentalität ist als die, in der Historie normalerweise geschrieben wird, was kein Werturteil bedeuten muß... Das geschieht vielleicht auch manchmal ganz unnötig, aus Lust an der Provokation oder Lust am Unsinn oder wie immer.

Vielleicht auch Lust am Text? Ich erinnere mich, daß Karl Heinz Bohrer vor einiger Zeit gesagt hat, Sie seien gegenwärtig, und ich hoffe, ich zitiere ihn wörtlich, "einer der letzten großen deutschen

Essayisten". Dieses Urteil ist natürlich nur dann ein Kompliment — als das es gemeint ist —, wenn man es mit der richtigen System- und Codereferenz versieht. So zu reden, setzt voraus, daß man die für Kunst konstitutive Differenz auf Ihr Werk aufblendet, das dafür eigentlich nicht gedacht ist. Das ist untersagt, denn seit Kant gilt: Es gibt keine "schöne Wissenschaft", sondern nur schöne Kunst. Entsprechend ist der Essayismus für den Wissenschaftler ein eher rufschädigendes Prädikat. Aus der Perspektive der Kunst aber sieht es anders aus, da ist dieser Einfall oder Aphorismus Bohrs ein großes Kompliment gerade in der gegenwärtigen Situation, die durch einen Essay-Boom gekennzeichnet ist. Wie würden Sie sich selbst in dieser Perspektive kommentieren? Ist da Ihrerseits ein Wille zur Form am Werk?

Es gibt vielleicht Formentscheidungen, die sich aus dem Arbeitsduktus ergeben, aber ich habe eigentlich nie daran gedacht, die Form des Essays als Form zu pflegen oder Gedanken in diese Form zu bringen. Man kann einen bestimmten literarischen Stil benutzen, der essayistisch ist, innerhalb von wissenschaftlichen Zusammenhängen. Im übrigen will die Zeitschrift für Soziologie meinen nächsten Aufsatz unter dem Gesichtspunkt eines Essays veröffentlichen — vielleicht deshalb, weil er mit Frauen zu tun hat, oder aus anderen Gründen. Und ich empfand das zunächst als ungemütlich, weil ich eigentlich diese Distinktion, hier ein Essay, dort eine wissenschaftliche Abhandlung, so scharf gar nicht mache, wohl aber das Bemühen habe, — wenn es nicht zu zeitaufwendig wird — an der Formulierung zu basteln und auf Rhythmik in Sätzen zu achten. Aber im übrigen ist das für mich eigentlich kein Programmpunkt.

Es ist etwas, was Ihnen eher unterläuft, als Zuspitzung hin auf konzise Formulierung, Paradoxienstatuierung, also eine Art automatische Trend hin zu Formelementen des Essays?

Ja, zum einen von der Formulierungsseite her, zum anderen liegt es nahe, bestimmte Problemtypen oder bestimmte historische Zusammenhänge oder was immer in Kurzform zu publizieren und das zu unterscheiden von der Systematik des Theorieapparates, die dann in dicken Büchern erscheinen müßte. Man kann mit der Kurzform einfach Verbindungen kappen: Es wird dann einleuchtend sein, daß man nicht alle Begriffe definiert und die Interferenzen mit anderen Werken nicht expliziert, sondern etwas über ein bestimmtes Thema schreibt, und dieses Abgerissene oder in den Konturen Fragmentarische eines Aufsatzes oder eben eines Essays ist auch ein Mittel, eine sehr komplexe Theorie manchmal an Einzelpunkten auszuprobieren.

Wenn man von einem "letzten großen Essayisten" spricht, dann heißt das ja nicht nur in sachlicher, sondern möglicherweise auch in zeitlicher Hinsicht zugleich einer der "ersten". Was würde das Ihrer Ansicht nach für das Genre bedeuten? Sie knüpfen ja in gewisser Hinsicht an eine Tradition des Essays an, wie sie etwa bei Musil vorliegt, der den Essay ja nicht nur als literarische Form im engeren Sinn, sondern zugleich auch als Denkform konzipiert und diesen Essay ganz bewußt gegen das, was man landläufig "Subjektivität" nennt, ins Spiel geführt hat. In dieser Tradition erscheint der Essay — Musil spricht in diesem Zusammenhang auch von "hypothetisch leben" — als Organ eines Denkens, das sich weigert, sich der Al-

ternative "männlich" oder "weiblich" zu beugen, als eine Form, die sich durch Genauigkeit, durch Distanzierung und doch gleichwohl erhaltene Irritierbarkeit unterscheidet von einer dezisionistischen und sich selbst feiernden Subjektivität. Demgegenüber ist der Essay heute – trotz Musil – weithin Organ von "Subjektivität". Was wäre, wenn Ihre Sorte Texte als Form in diesem Medium stilbildend wirken würde, zu erwarten? Was würde aus dem Essay? Ist dies überhaupt vorstellbar?

Das ist für mich schwierig zu beantworten. Ich würde einmal sagen, daß ich sicherlich sehr stark auf Genauigkeit der Wortwahl, des Begriffseinsatzes Wert lege, andererseits das Problem habe, die Genauigkeit – etwa in der Art von Rilke – zu erzeugen dadurch, daß man ganz normale Worte in ganz normaler Weise verwendet; die Normalität der Worte als Stilmittel zu benutzen, so daß die Normalität – was sie eigentlich meinen und sagen – auffällt im Text. Das würde ich zum Beispiel als eine Komponente von Essays ansehen, wo ich immer Schwierigkeiten habe, weil ich natürlich im wissenschaftlichen Kontext die Worte in Begriffe transformiere und die Genauigkeit im Funktionskontext der Theorie liegt und nicht im Rückgang auf das, was mit diesem Wort in der Umgangssprache eigentlich gesagt werden will. Insofern ist die doch elaborierte wissenschaftliche Eigensinnigkeit der Wortwahl und der Sprachwahl, auch eine Rücksichtslosigkeit in der Frage, ob es Fremdworte sind oder nicht Fremdworte sind, etwas, das – wie mir scheint – nicht auf der Linie dessen liegt, was man als Zukunft des Essays erwarten würde. Genau diese Momente sind aber für mich unverzichtbar. Wenn es darum geht, Ausschnitte schlagartig zu beleuchten, und

wenn es darum geht, mitdurchsichtig zu machen, daß es sich um keine für alle Zeiten verbindliche Wahl, sondern eine Einsicht handeln muß, – diese Komponente wiederum bejahe ich, und ich weiß nicht, ob sich das im Genre Essay so auseinanderdividieren läßt.

In jedem Fall liegt mir daran, das "Hypothetische" an der Form sichtbar zu machen, dabei aber zugleich zu vermeiden, daß dies als eine Art Marotte, als eine nur subjektive Ausdrucksweise gelesen wird. In einem wissenschaftlichen Text sollte immer mitverdeutlicht werden, wo dem Leser Entscheidungen zugemutet werden und wo er besser täte, abzuspringen, wenn er seinen eigenen Garten weiter kultivieren möchte. Ein Stückweit mag dies auch Anliegen des Essays sein, oder allgemeiner noch dessen, was man in der Literatur als Suche nach einer neuen Strenge der Form sich erhoffen mag. Nur ist im Theoriekontext der Kurzbeitrag nicht, wenn man so sagen darf, die Endform der Vorläufigkeit, sondern eher eine Verlegenheitsform, die eigentlich nach Einarbeitung in ebenfalls hypothetische, ebenfalls kontingente Theoriezusammenhänge verlangt.

Zum Schluß möchte ich noch einen kleinen laienhaften Beitrag zur empirischen Sozialforschung leisten. Das erfordert natürlich, daß die Fragen gehörig standardisiert sind, und deshalb nehme ich ein vertrautes Schema zur Hilfe und frage Sie also: Was sind Ihre liebsten Romanhelden?

Die Princesse de Clèves ist das Beispiel, das mir zuerst einfällt.

Ihre Lieblingsmaler?

Nicolas de Staël und Hann Trier.

Ihr Lieblingskomponist?

Wahrscheinlich Mozart, mit schlechtem Gewissen: Chopin.

Ihr Lieblingsschriftsteller?

Das ist ganz schwierig. Wahrscheinlich Dostojewsky, aber das bezieht sich auf ein vergangenes Ich, beinahe.

Ihr Lieblingslyriker?

Ein verstorbener Freund, dessen Gedichte auf seinen eigenen Vortrag angewiesen waren und nie gedruckt worden sind.

Ihr Motto?

Tagsüber: "Guter Geist ist trocken"; genau gesagt heißt es bei Heraklit: *αὕη ψυχῇ σοφωτάτη καὶ ἀρίστη*. Nachts... Braucht man nachts ein Motto?

Aber ja!

Mit Ovid würde ich sagen: "Bene qui latuit, bene vixit."

"1984" — Streitgespräch mit Robert Jungk

Gesprächsmoderation: Alfons Fischer

Herr Luhmann, Herr Jungk, Sie beide sind langjährige berufsmäßige Beobachter unserer Gesellschaft. Wo sehen Sie herausragende Ereignisse und Entwicklungen im vergangenen Jahr?

Robert Jungk: Für mich ist das Jahr 1984 das Jahr des Versagens der Systeme. Die Systeme werden immer komplexer, aber sie können das, was sie beherrschen wollen, nicht mehr in den Griff kriegen. Typisches Beispiel ist die Giftgaskatastrophe in der zentralindischen Stadt Bhopal. Typisches Beispiel ist auch der Aufstand der Bürger in Österreich, die mit der Besetzung der Hainburger Au den Bau des Donau-Kraftwerks verhindern wollen. Die Menschen lassen es sich nicht gefallen, wenn die Verwalter der Systeme ihre Konzepte durchsetzen wollen. Die Frage ist, ob wir nicht einsehen müssen, daß Großsysteme nicht funktionieren können und daß wir andere Organisationsprinzipien für die Gesellschaft stärker betonen müssen. Das ist eine Frage auf Tod und Leben angesichts der wachsenden Gefährlichkeit der großen technischen Systeme mit ihrer Krisenanfälligkeit.

Niklas Luhmann: Ich habe eine ähnliche Erfahrung gemacht, die ich aber in einer anderen Begrifflichkeit formulieren würde. Ich sehe nicht den Gegensatz zwischen System und Mensch, weil es überhaupt unvorstellbar ist, wie Menschen miteinander zu tun haben können, ohne Systeme zu bilden — selbst bei der Besetzung eines Riesengeländes. Für mich gibt es eher die Frage, wieweit die grossen traditionellen Funktionsmuster, also etwa die über Preise ge-