

Uwe C. Steiner über

Peter Fuchs: *Moderne Kommunikation**Zur Theorie des operativen Displacements\**

Wenn die avancierte soziologische Theoriebildung der Romantik symptomatische und typologische Relevanz für das nach wie vor heiße Thema Moderne und Modernität zuspricht, kann sie allemal auf die Aufmerksamkeit der Literaturwissenschaften hoffen. Und möglicherweise auf stärkere als auf eigenem Terrain, wie angesichts der mitunter recht bornierten Debattenlage in der Soziologie zu befürchten ist. Der Luhmann-Schüler Peter Fuchs hat die Fruchtbarkeit der Systemtheorie für ganz unterschiedliche Themenbereiche aufzeigen können. Dazu gehört der musikalische Zeitzauber ebenso wie der Zen-Buddhismus; zur Kommunikation in Mystik und bei Mönchen konnte Fuchs so kompetent Auskunft geben wie über nationalistische Semantik und moderne Lyrik.

Sein neuester, gleich zum ganzen Buch gewordener Versuch gilt nichts Geringerem als der modernen Kommunikation. Fuchs weiß, daß der Titel latent pleonastisch ist. Kann „Kommunikation“ doch als das Paradigma gelten, das für die Selbstbeschreibungen einer über sich selbst zutiefst verunsicherten Moderne obligatorisch ist. Kommunikation definiert die Moderne, die sich durch Kommunikation definiert. Die mutige Engführung von „Moderne“ und „Kom-

munikation“ weckt freilich Erwartungen, die zwangsläufig enttäuscht werden müssen. Sicher, Fuchs hat recht: „Kommunikation“ ist unbestreitbar eines der Zauberwörter dieses Jahrhunderts.“ (S. 9) Es im Titel zu führen, heißt aber noch nicht, es auch zu treffen. Der Untertitel schränkt darum wohlweislich ein: das Mammutthema ‚moderne Kommunikation‘ wird auf den von Fuchs so genannten Mechanismus des „operativen Displacements“ perspektiviert.

Die leitende These folgt damit Wegen, die nicht zuletzt die Diskursanalyse gangbar gemacht hat und denen die gängigen Medientheorien mitunter mit anderer Akzentsetzung folgen. Die Analyse moderner Kommunikation darf keine Theorie der Kommunikabilien sein, sie richtet ihre Aufmerksamkeit vielmehr auf die unterhalb der semantischen Oberfläche stattfindenden operativen Mechanismen, die vor allen Inhalten bereits über das Funktionieren von diskursiven Ereignissen entschieden haben. Nicht um die Message geht es, auch nicht um die technischen Medien, sondern um die Besonderheiten gewisser Kommunikationstypen, die sich historisch herausgebildet und nachgerade typisiert haben. Kommunikation entsteht als Lösung des Problems, daß die Köpfe

\* Frankfurt/ Main: Suhrkamp 1993.

füreinander undurchsichtig bleiben und kein Bewußtsein, als operativ geschlossenes System, außerhalb seiner Grenzen operieren kann. In die Kommunikation, m. a. W., geht kein Bewußtsein ein. Daß die Ausführungen zu diesem Verhältnis sehr breit geraten sind, ist wohl vor dem Hintergrund der Ablehnung erklärbar, der diese doch so plausible Grundthese immer noch begegnet. Den Romantik-Kundigen dürfte die Feststellung, daß keine mentalen Gehalte in die Kommunikation durchdringen, und jeder Versuch der Fremdintrinspektion notwendig an der Oberfläche abprallen muß, freilich sehr schnell einleuchten, wenn er sich an E. T. A. Hoffmanns Märchen „Meister Floh“ erinnert. Dessen Protagonist übt bekanntlich am Ende den weisen Verzicht auf die ihm mit ebenso magisch wie technisch anmutenden Mitteln gewährte Möglichkeit der Entlarvung fremdpsychischer Gehalte, er verzichtet darauf, durch das „verhängnisvolle Geschenk“ eines mikroskopischen Augenglases in die Köpfe seiner Gesprächspartner schauen und derart Wahrheit und Lüge, tatsächlichen Bewußtseinsvorgang und kommunizierten Sachverhalt unterscheiden zu können. Denn gelingende Sozialität wäre unmöglich, so seine Einsicht, läge das Innere der Köpfe für den wahrheitswütigen Beobachter frei. Nicht nur die Kommunikation würde kollabieren, auch die Moral wäre empfindlich gefährdet, wenn

Kommunikation nicht von vornherein so eingerichtet wäre, gerade nichtauthentisch zu sein, gerade nicht mit dem zusammenzufallen, was im Moment gerade gedacht und gefühlt wird.<sup>1</sup>

Fuchs knüpft daran eine bithematische Variation auf zwei zentrale Ingredienzen des multiperspektivischen Konglomerats Systemtheorie an. Zunächst entnimmt er der Kommunikationstheorie das Theorem der Dreigliedrigkeit der Kommunikation, die, wie man weiß, durch das Zusammenspiel dreier Komponenten, erstens der Information (des mitgeteilten Welt Sachverhalts), zweitens der Mitteilung selbst (der Tatsache, daß und wie die Information mitgeteilt wurde) und drittens des Verstehens funktioniert. Dann integriert er ansatzweise ein Stück Gesellschaftstheorie, nämlich die Charakterisierung der Moderne als in autonome, mit je eigener Codierung operierende Subsysteme funktional ausdifferenziertes Gesellschaftssystem. Die im systemtheoretischen Kontext einigermaßen verblüffende These des Versuchs lautet nun: moderne Kommunikation kennzeichnet sich durch Besonderheiten, die quer zur funktionalen Differenzierung stehend in den diversen Subsystemen gleichermaßen anzutreffen sind (und die sich aus der funktionalen Differenzierung nicht selber erklären). Und zwar gibt es deren drei, die Fuchs in dieser Reihenfolge als romantische, als aufgeklärte und als nebulöse Kommunikationsty-

<sup>1</sup> Vgl. E. T. A. Hoffmann, Meister Floh, Werke in vier Bänden, Frankfurt Main 1967, Band 4, S. 140.

pen, als „Displacements“, zu beschreiben versucht. Wiederum horcht der Literaturwissenschaftler, darum bemüht, seinem Gegenstand Relevanz zu verschaffen, auf.

Der Grundgedanke ist so simpel wie reizvoll: Da Kommunikation auf der Unterscheidung von Information und Mitteilung beruht, kann man beide Komponenten unterschiedlich gewichten. Wer auf die Information setzt und die Mitteilung aus- oder zumindest abblendet, setzt auf Rauschfreiheit in jedem Sinne: über eine allen gemeinsam gegebene identische Welt muß nur noch richtig und störungsfrei gesprochen werden. So kommuniziert man aufgeklärt. Damit die Prävalenz der Information nicht von notorisch irritablen Bewußtseinen gestört werden kann, sollte neben dem Rauschen aber auch tunlichst jedweder Rausch vermieden werden. Dazu werden Lektüre-Restriktionen und Reglementierungen der gefährlichen Einbildungskraft verhängt, und ein allzu ästhetisierendes Bewußtsein muß auch möglichst vermieden werden. Die Romantik, wie bekannt, spielt dabei nicht mit. (Das entsprechende Kapitel über die Form romantischer Kommunikation war in nahezu identischer Form bereits im Athenäum 1993 zu lesen.) Sie irritiert die aufgeklärte Weltsicht, sie verunklart systematisch das, was sie sagt, indem sie sagt, wie sie es sagt. Romantische Kommunikation behandelt die Mitteilung als Information und macht die Anschlüsse schwierig, denn man weiß nicht, ob man an die Information, oder an die Mit-

teilung anknüpfen soll. Indem sie die Information durch die Art der Mitteilung in Frage stellt, kommuniziert sie ironisch. Sie entsagt dem Systemzwang, um sich fragmentarischen Formen zu widmen. So weit also nichts Neues. Hinzu kommt drittens die Form nebulozer Kommunikation. Hinter ihrer Beschreibung verbirgt sich vor allem eine (sicher nicht unberechtigte) Polemik gegen die wuchernden therapeutischen Kommunikationstechniken zumal psychoanalytischer Provenienz.

Fuchs will seine Unterscheidungen typologisch und nicht historisch deskriptiv verstanden wissen. Die (literaturgeschichtlich festgemachten) Epochen liefern ihm ‚Idealtypen‘, seine Konzeptionen durchzuexerzieren. Sicher, es kann nicht die Aufgabe des Soziologen sein, die literaturwissenschaftliche Forschung voranzutreiben und Fuchs bittet die Zunft deshalb um Nachsicht.

War es aber dennoch und trotz zahlreich konsultierter und systemtheoretisch paraphrasierter neuerer Arbeiten nötig, hinter einem beträchtlichen terminologischen Aufwand sehr einfache und längst abgetan geglaubte schematische Entgegensetzungen zu verbergen? Mit der Trennung zwischen fragmentarisierender und ironisch verunklarenden Romantik einerseits und nüchterner Aufklärung andererseits verfehlt man zumindest die Romantik ums Ganze. Man sieht nicht mehr, wie sie noch über die Aufklärung und zumal über ihre diskursiven und kommunikativen Charakteristika aufzuklären weiß: über das, was in ihr ausgeblendet wird, über die immanente Parado-

xienträchtigkeit eines Wissens, das in der Rückwendung auf sich selbst seine Voraussetzungen und blinde Flecken zu sehen und nicht zu sehen bekommt. Ein Wissen, das sich selber wissen will, kann nicht wie die aufgeklärte Kommunikation dabei stehen bleiben, nur die Kommunikabilien und eine angeblich allen gemeinsame Welt zu betrachten. Die hinlänglich bekannte Tatsache, daß eine direkte Linie von Kant über den Idealismus zu Schlegel und Novalis führt, hätte Fuchs zu denken geben sollen, zumal doch gerade die Systemtheorie Ansprüche auf die Erbmasse transzendentalen Denkens angemeldet hat. Wie die moderne Kommunikation allen Inhalten voraus funktioniert, versucht Fuchs am System der Kunst exemplarisch zu demonstrieren. Und wiederum wird ein vergleichsweise schlichter Gedanke mit erheblichem Aufwand in Szene gesetzt, ja ins beinahe Nebulose gewendet. Die in der Systemtheorie noch offene Frage, ob und wie das Kunstsystem codiert sei – und um System zu sein, muß es mit einem binären Code operieren<sup>2</sup> –, versucht Fuchs per Handstreich zu lösen. Nicht mit „schön oder häßlich“, „passend oder nicht-passend“ operiere die Kunst, sondern mit einem so genannten „Midas-Code“: Kunst, so die vom common sense eines kunst- und avantgardfernen Beobachters nicht weit entfernte Behauptung<sup>3</sup>, kann selbst

den größten Dreck (z. B. „Exkreme in Dosen“, S. 165) zu Gold machen, indem sie mit der „Bezeichnung/Nicht-Bezeichnung von etwas als Kunst oder Nichtkunst“ das System kontinuiert und die Kunstwerke stiftet. (S. 164) Natürlich geht Fuchs in diesem Zusammenhang auch an Duchamps Urinal nicht vorbei. Die Kritik könnte es sich leicht machen und auf jene genannten unverständigen Beobachter verweisen, die mit der Bezeichnung von etwas als Nichtkunst (meistens als rhetorische Frage formuliert: „Soll das etwa Kunst sein?“) schnell bei der Hand sind. Aber schon systemtheoretisch kann der Vorschlag nicht funktionieren. Nur zur Verdeutlichung: eine Nicht-Zahlung ist ein Ereignis im Wirtschaftssystem, eine nicht wahre These fällt nicht aus dem Wissenschaftssystem heraus in das Religionssystem (oder wohin auch immer). Der Code der Kunst soll aber laut Fuchs dazu führen, die Ereignisse des Kunst-Systems von allen anderen Ereignissen, die nicht Kunst sind, dadurch zu unterscheiden, daß der positive Wert die Kunst-Ereignisse und der negative die Nicht-Kunst bezeichnet. Da liegt eine schlichte Verwechslung der Einheit des Codes (als Einheit des positiven und negativen Wertes), durch die sich das System von allen anderen Systemcodierungen unterscheidet, mit der Unterscheidung im Code selbst (positi-

<sup>2</sup> Vgl. dazu Niklas Luhmann, *Weltkunst*. in: ders./ Frederick Bunsen/ Dirk Baecker: *Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur*, Bielefeld 1990.

<sup>3</sup> Die das Buch abschließende Insinuation, „alles das (könnte) zu ungewöhnlich gedacht (sein), zu exotisch“ (S. 227), ist mithin reine Koketterie.

ver und negativer Wert) vor. Durch die Einheit des Codes werden die systemrelevanten Ereignisse identifiziert, um dann im System selber einem der beiden Werte zugeführt zu werden. Fuchs kann also das Entscheidende gar nicht in den Blick bekommen: ob, und wenn ja, auf welche Weise im Kunstsystem selbst codiert über Werke kommuniziert wird, deren Zugehörigkeit zur Kunst dann schon gar nicht mehr fraglich ist. Nicht nur deswegen sind die Ausführungen zum Kunstsystem im Ansatz verfehlt. Verblüfft registriert man, wie Fuchs, anscheinend ohne es zu bemerken, im weiteren Verlauf seine Ausgangsthese widerruft, nach der die operativen Displacements quer zur funktionalen Differenzierung stünden. Die Kunst wird nämlich mit der romantischen, die Wissenschaft mit der aufgeklärten Kommunikation identifiziert. (Vgl. S. 221) Kommt beides zusammen, fragt also jemand nach dem Sachgehalt des Kunstwerks, ergibt sich ein „Referenzdilemma“. Damit wird nicht nur suggeriert, in der Kunst gehe es ding- und sachvergessen, weltfern eben zu. Fuchs reformuliert die ebenfalls nicht neue Einsicht, nach der die Dichter lügen, dergestalt, daß die Wissenschaft sich um das Was, um die Sachgehalte, die Kunst aber sich um das Wie, um die Form kümmerre. (S. 183 f) Als hätte nicht schon Kant die Umstellung der Erkenntnistheorie von Was- auf Wie-Fragen eingeleitet. Der radikale Kon-

struktivismus und nicht zuletzt Luhmann selber berufen sich immer wieder darauf. Als ginge es nicht schließlich auch in der Kunst darum, das Wie eines Was zur Geltung zu bringen. Und man darf es als kunsttheoretische Naivität bezeichnen, etwa abstrakte Malerei als referenzfreie, themavermeidende Gestaltungsweise anzusehen. Bazon Brock hat bei Gelegenheit klargemacht, daß ungegenständliche Kunst der ikonographischen Betrachtungsweise nicht weniger als die gegenständliche zugänglich ist.<sup>4</sup> Auch und gerade ein schwarzes Quadrat kann zur Ikone werden.

Überhaupt degeneriert hier die von Luhmann her gewohnte systemtheoretische Präzision zur bisweilen eitel ausgestellten Geste, die exakte Terminologie in mitunter arg skurrilen Metaphern nachahmt. Das ließe sich verschmerzen, wären diese nicht auch noch dermaßen bar jeglicher ästhetischer und stilistischer Qualität, daß der Leser nur mit Mühe am Ball bleibt. Angesichts seiner Vorliebe für metaphorische Exaktheitssuggestionen wie „Kohäsion“, „Klebung“, „Viskosität“, „Granulation“ u. v. m. hat man fast den Eindruck, als verfolge Fuchs demiurgische Absichten. Er scheint die abstrakten Systemcodes, die intelligiblen Unterscheidungen, die ein Beobachter anfertigt, und die operativen Displacements an eine notdürftig zusammengeleimte Welt anpappen, in einen metaphorischen Urschlamm

<sup>4</sup> Vgl. Bazon Brocks Katalogbeitrag zu Peter Bömmels, Bilder, die die Welt bedeuten. Museum am Ostwall, Dortmund.

hineinkneten zu wollen. Da „schießen“ an den Codes, „wie in einer Lauge Kristalle“, die Funktionssysteme der Gesellschaft zusammen (S. 160), da granulieren verschachtelte Subjekte, da wird die Auto-poiesis „verwirbelt“ oder gar „verschmutzt“ (S. 200). Und noch die Selbsteinsicht „Das hört sich alles furchtbar an“ (S. 214) buhlt kokett um eine Zitation in der FAZ-Kolumne für exemplarisch mißlungene Sprechweisen. Das fällt umso mehr auf, als vorher schon der „Spiegel“ in ähnlicher Weise umworben wurde. (S. 172) Überdies wird das Buch von einem ständigen Gestus der Virtualisierung des Gesagten durchzogen, der nicht nur durch die bisweilen falschen Konjunktive (z. B. S. 72) die Geduld des Lesers arg strapaziert. Fuchs ist sich seiner Sache so unsicher, daß er nicht nur seine ‚Begriffe‘ ständig in Anführungszeichen setzen muß, sondern den argumentativen Gang zusätzlich dadurch belastet, daß er (wie wir es mit systemtheoretischer Terminologie benennen wollen) zur Information bis zum Überdruß die Selektivität der Mitteilung mitteilt (durch gehäuft verwendete tautologische Floskeln wie „wie wir sagen/behaupten/betonen/wollen, wie man auch sagen könnte/darf“ usw.) Diese selbstreferentiellen Automatismen gefährden die Plausibilität seiner Selbstrubrizierung unter die Form der aufgeklärten Kommunikation und nähern sich der romantischen an. Denn die, so die These, behandelt die Selbstreferenz, die Mitteilungskomponente der Kommunikation als Fremdreferenz und „klappt“ beides bis zur Ununterscheidbarkeit aufeinander.

der. Aber um wie vieles gewitzter hat die Romantik das noch gekonnt. Treffender könnte man Fuchsens Stil der nebulösen Kommunikation zurechnen, erinnern doch seine vor allem in den Fußnoten ausgebreiteten Anekdoten durchaus an Selbstbekenntnisse im therapeutischen Kontext. Immerhin erreichen sie eine Plastizität, die dem argumentativen Gang zu meist versperrt bleibt. So erfährt man, daß Fuchs nächtelang vergeblich versucht hat, naiven Künstlern seine These vom Midas-Code nahezubringen und daß auch seine Frau nicht wahrhaben wollte, daß ihr Fleischhammer qua Deklaration eines ihm befreundeten Künstlers zum Kunstwerk geworden ist. Frauen scheinen laut Fuchs eben doch mehr von der Küche als von der Kunst zu verstehen. (S. 173)

Man würde dieses offensichtlich zu schnell und überhastet entstandene Buch rasch wieder beiseite legen, gäbe es da nicht doch einige abschließende Gedanken, denen man gewünscht hätte, Fuchs wäre ihnen genauer und ausführlicher nachgegangen. Das aufgeklärte Displacement ist im Prozeß seiner Erosion begriffen. Der Grund dafür ist in Zeitproblemen zu suchen. Systeme operieren mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten. Die Unterstellung einer allen gemeinsam vorgegebenen Wirklichkeit funktioniert immer weniger, weil sich temporale Klüfte auftun, weil häufig „Außenprozesse die Operationen des Systems ‚überholen‘“, weil, m.a.W., kein System mehr mit Stabilitäten in seiner Umwelt rechnen kann. Denn „immer mehr idiosyn-

kratische Beobachtungsmöglichkeiten“ bieten immer vielfältigere Versionen von Realität an. (S. 222 f.) Hier wären weitergehende Überlegungen am Platze, die die von Rilke formulierte Evidenz, daß „das, was

geschieht, [. . .] einen solchen Vorsprung (hat) vor unserm Meinen, daß wirs niemals einholen und nie erfahren, wie es wirklich aussah“<sup>5</sup>, mit den analytischen Mitteln der Systemtheorie angereichert hätten.

---

<sup>5</sup> Rilke, *Sämtliche Werke*, hg. E. Zinn, Frankfurt/Main 1987, Bd. I, S. 663 f.