

Kunst ist nicht mehr Objektkunst

Wie dem Künstler, der die Welt sichtbar machen will, die Welt immer wieder unsichtbar wird: Ein Gespräch zwischen Niklas Luhmann, Frederick Bunsen und Dirk Baecker

»**Sehr geehrter Herr Prof. Luhmann ...**« Ein ungewöhnliches Leserecho, das eines Tags auf dem Schreibtisch des bekannten Bielefelder Soziologe landete: Nach Veröffentlichung eines Aufsatzes über Kunst hatte ihm ein Maler aus der Nähe von Stuttgart geschrieben, Frederick D. Bunsen. Ein Leserecho, aus dem sich ein angeregter Diskurs zwischen einem Künstler und einem Wissenschaftler entwickelte, der nun auch in einem Buch Eingang gefunden hat. In »Unbeobachtbare Welt«, dieser Tage im Verlag Cordula Haux (Bielefeld) erschienen, haben Luhmann und Bunsen sowie Dirk Baecker über Kunst und Architektur geschrieben und zusammen über die Frage debattiert: Wie ist das Verhältnis von Kunst und Welt zu erfassen?

Auszüge aus der auch im Rundfunk gesendeten Diskussion



Frederick Bunsen

"Ein Kunstgegenstand entsteht zufällig"

Dirk Baecker: Wir wollen versuchen, einen soziologischen Standpunkt einzunehmen, von dem. aus sowohl Kunst wie auch Ästhetik in Distanz gerückt werden und man Kunst und Ästhetik .auf eine Weise beobachten kann, die zur gewohnten Blickrichtung der Ästhetiktheoretiker und vielleicht auch der Künstler quer steht. Im Zentrum unserer Überlegungen soll die Frage stehen, ob man sagen kann, daß sich im Verhältnis der Kunst zur Welt ein Übergang von dem, was man vielleicht Objektkunst, zu dem, was man Weltkunst nennen könnte, vollzogen hat.

Um anzudeuten, in welchen Problemen man landet, wenn man über diese Frage nachdenkt, kann man an ein Beispiel von Ernst Gombrich erinnern, der einmal die Frage gestellt hat, warum es eigentlich einem Picasso unmöglich ist, ein Steckenpferd zu machen, das von einem Kind oder von Eltern, die einem Kind ein Geschenk machen wollen,

tatsächlich als Steckenpferd betrachtet wird. Warum ist all das, was Picasso macht, selbst wenn es den elementarsten Nutzen haben soll, selbst wenn es ein Spielzeug sein soll, sofort in irgendeiner Art und Weise Kunstgegenstand? Warum wird es sofort daraufhin betrachtet - ob

möglicherweise Picasso ironisierte, was ein Steckenpferd ist, oder veränderte, was ein Steckenpferd ist? Offensichtlich findet sich in diesem Verhältnis von Picasso zu einem Steckenpferd oder, genauer gesagt, im Verhältnis eines Betrachters, von uns, zu dem Steckenpferd von Picasso irgendeine Irritation, irgendeine besondere Einschätzung des Umgangs des Künstlers mit Objekten. Offensichtlich gibt es in dem Moment, in dem Picasso ein Steckenpferd konstruiert, einen anderen Zugang zur Welt und zu dem, was Objekt in der Welt sein kann, als wenn das ein Kinderspielzeughersteller macht. Irgendetwas ist mit diesem Steckenpferd von Picasso passiert, das vielleicht durch diese Formel: »Kunst ist nicht mehr Objektkunst, sondern Weltkunst«, beschrieben werden kann. Was ist das für eine Welt, von der der Soziologe ausgeht, und was ist das für eine Frage, die der Soziologe stellt, wenn er fragt, ob der Künstler Aussagen über die Welt treffen kann?

Niklas Luhmann: Ich möchte vor allem betonen, daß es sich um eine historische Angelegenheit handelt, daß wir also in der Unterscheidung von Objektkunst und Weltkunst einen historischen Übergang beschreiben. Und für einen Soziologen hat das zu tun mit der modernen Gesellschaft. Er würde also die Objektkunst einer traditionellen Gesellschaft und die Weltkunst, was immer man darunter verstehen will, der modernen Gesellschaft zuordnen. Es geht also nicht nur um soziologische Theorien, sondern um die Beobachtung der Gesellschaft im Hinblick auf das, was für sie Objekte bzw. Welten sind. Und da liegt schon im Beispiel des Steckenpferdes ein erster Schlüssel: daß das Steckenpferd offenbar nicht nur ein Gebrauchsobjekt ist, das sich im Hinblick auf die Unzerbrechlichkeit beim Spielen und auf die Ungefährlichkeit für die Kinder beurteilen ließe, sondern daß es etwas mehr sagen will über die Welt. Und die Frage ist dann natürlich: Worin steckt der Weltbezug oder wie müssen wir »Welt« denken, wenn wir letztlich doch immer nur Objekte beobachten?

Dirk Baecker: Können Sie andeuten, was als »Welt« zum Problem wird, wenn ein solches Steckenpferd von einem Künstler konstruiert wird?

Niklas Luhmann: Ja, ich denke, daß dieser Weltbegriff irgendetwas Unsichtbares oder Unbeobachtbares, in der alten Sprache würde man vielleicht sagen: etwas Geheimes, beibehält. Es ist nicht ein Objekt, das man bezeichnen könnte, sondern es ist ein Kontext, ein leerer Raum, ein unbeschriebenes Blatt, ein Zustand, den man ausfüllen soll und den man nicht zu fassen bekommt, der aber Spielraum gibt für die eine oder die andere Formung der Welt. Es ist also Immer ein Hintergrundbegriff.

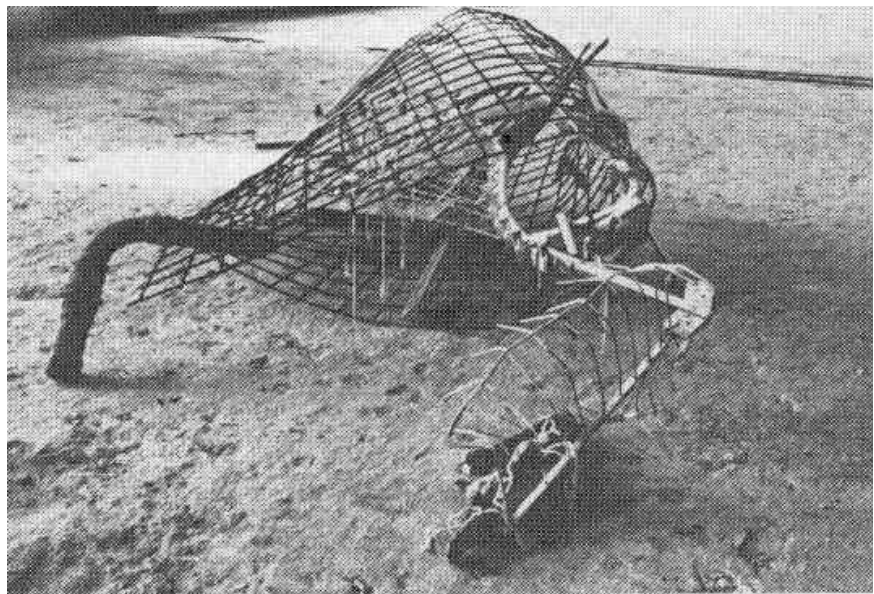
Dirk Baecker: Das würde bedeuten, Herr Bunsen, daß der Künstler, der nun irgendetwas konstruiert, offensichtlich ein Problem hat, wenn er ein Objekt in eine Welt hineinbringt. Was passiert mit der Welt, der der Künstler sich gegenüber sieht, in dem Moment, in dem er etwas herstellt?

Frederick Bunsen: Ich sehe hier zwei Probleme: Auf der Ebene des Betrachters kann man sich fragen, was der Betrachter in dem sieht, was ich zur Zeit mache. Die andere Frage wäre die Frage nach dem Prozeß der Entfaltung: Was tue ich, damit ein Steckenpferd entsteht? Das sind die beiden Möglichkeiten, die Frage zu stellen. Ich würde nicht rein funktional antworten, daß ich erst ein Steckenpferd mache, das ich dann irgendwie verfremde oder abstrahiere. Es gibt diese Möglichkeit. Manche Leute gehen dem Markt nach und betätigen sich im Sinne einer Bestätigungsgesellschaft, die verlangt, daß Objekte funktional und als etwas erkenntlich sein müssen.

Ein Kunstgegenstand setzt für mich voraus, dass man praktisch nicht darauf hinzielt, ein Steckenpferd zu machen, sondern daß ein Steckenpferd eventuell zufällig aus dem entsteht, was er gerade macht. Zum Beispiel habe ich neulich eine Riesenantenne gesehen und aus dem Sperrmüll geholt und plötzlich gemerkt, daß sich die Antenne zu einem Gerippt; biegen läßt. Dann ist da keine Antenne mehr, sondern die Antenne ist deutlich zu einem Gerippe, zu einer Wirbelsäule geworden. Und jetzt setze ich plötzlich mit meinen Vernunftssätzen an, um zu unterscheiden oder zu entscheiden, wie es weitergeht. Möchte ich, daß irgend so ein abstraktes Gerippt; herauskommt, oder deute ich Ohren an, damit es irgendwie wie ein Pferd aussehen könnte. Es ist ein Entstehungsprozess, ein Spiel mit Versuchen, aber ich wusste bestimmt nicht schon vorher, daß ein Pferd daraus wird oder werden sollte:

*"Ich habe plötzlich gemerkt,
dass sich die Antenne zu einem
Gerippe biegen lässt"*

Frederick Bunsen, Das Kälberkalb



Niklas Luhmann: Sie machen etwas anderes als ein Antennenbenutzer erwarten würde, aber wie weit ziehen Sie jetzt ein Publikum mit? Oder wie weit können sich die Perspektiven des Künstlers und des Betrachters voneinander entfernen? Sie rechnen natürlich nicht mit einem Antennenbenutzer: Das Objekt wäre schwer verkäuflich, und man würde wahrscheinlich auch nichts empfangen. Über irgendwie muß doch in dem Objekt gleichsam gebucht und verankert werden, was ein Betrachter sehen soll. Und das muß Ihnen doch irgendwie bei der Gestaltung präsent sein.

Frederick Bunsen: Ich merke, daß ein Reiz schon da ist, daß eine Erwartung unterbrochen wird, daß hieß nicht eine Antenne entsteht oder entstanden ist, sondern eigentlich eine

Wirbelsäule. Und dies ist für einen Betrachter nachvollziehbar, der offen genug ist. Und ich freue mich an seiner Freude, daß er von seiner bisherigen Erwartung abgekommen ist, um diese Seherfahrung zu machen. Für ihn eine neue Erkenntnis. Und das ist eine Unterbrechung des bisherigen, dessen, was bisher für möglich gehalten wurde.

Niklas Luhmann: Sie haben das Phänomen der Unterbrechung erwähnt. Das Alltagsbewußtsein muß beiseite geschoben werden. Als Soziologe würde man darin vielleicht einen Indikator für Differenzierung sehen. Die Kunst ist nicht mehr eine besondere Raffinesse im Alltagsgebrauch, ein Alltagsobjekt, auch nicht mehr bloß Dekoration, sondern sie will offensichtlich etwas anderes. Es wird eine Differenzierung produziert. Das könnte ja mit dem Ausgangsunterschied von Objekten und Weltbezug zusammenhängen.



Niklas Luhmann

"Es handelt sich nicht um ein Objekt, das man bezeichnen könnte sondern, um einen Kontext, einen leeren Raum"

Dirk Baecker: Herr Luhmann, Sie haben einen Begriff angeboten, der einfach klingt, aber nicht ganz einfach gedacht ist; der sowohl aber Objekte wie auch aber Welt von einem dritten Punkt aus etwas zu sagen erlaubt - den Begriff der Form:

Niklas Luhmann: Er ist auf alle Fälle eher ungewöhnlich gemeint und hat die Absicht, auf irgendetwas aufmerksam zu machen, was man alltäglich gar nicht sehen würde, wenn man auf die Gestalt der Dinge achtet. Es ist also kein Gestaltbegriff. Es geht nicht um die Frage, ob ein Ding rund ist oder viereckig oder grellfarbig oder schwachfarbig oder groß oder klein. Sondern mit Form meine ich immer die Produktion einer Differenz, also einer Grenzlinie. Das kann natürlich ein Kreis sein oder eine schnell oder langsam, gerade oder gestrichelt gezeichnete Linie. Aber immer mit dem Effekt, daß es zwei Seiten unterscheidet. Und mit der Folge, daß man Zeit braucht, um die Grenzen zu überschreiten, also nur mit einer besonderen gedanklichen oder faktischen Operation zur anderen Seite kommt. Das ist der Sinn des

Formbegriffs, die Fragen nach Zeit, Differenz und der Einheit eines Zusammenhanges in etwas unkonventioneller Art zu stellen.

Dirk Baecker: Es wird etwas hergestellt als Form, was dann sogar im Fall eines Dramas oder im Falle einer Musikkomposition als ein gleichzeitig, simultan wahrnehmbares Gebilde erscheint. Beim Bild ist das besonders auffällig. Der Künstler mag noch soviel Zeit verbrauchen, um seine Unterscheidung zu setzen, irgendwann ist das Bild da und man sieht es in allen seinen Unterschieden gleichzeitig wahrnehmbar vor sich. Kann man sich das als Künstler vorstellen, daß man etwas durch eine ganze Reihe von Unterscheidungen herstellt und gleichzeitig daran denkt, daß der Betrachter hinterher all das, was man in einem langen Prozeß gemacht hat, als gleichzeitig Vorhandenes sehen wird?

Frederick Bunsen: Wenn ich das richtig verstehe: ja, aber nur bedingt. Es setzt eine gewisse Erziehung oder sagen wir Vorkenntnisse voraus. Man kann nicht einfach von Punkt eins hereinkommen und sagen: jetzt verstehe ich das. Ein gewisses Training ist dazu notwendig. Ich verstehe Formen eher als eine Gesamtheit. Sicherlich gibt es diese Innen- und Außeneingrenzung, aber es gibt auch eine Dreidimensionalität. Wenn ich mich auf meinen Prozeß beziehe, dann baue ich eine Schicht auf, eventuell, und nehme dann diese Schicht selbst wieder in Angriff, um wieder eine Korrektur beziehungsweise eine Veränderung vorzunehmen. Es gibt dabei einen gewissen sandwiching- Effekt, ein gewisses layering.

Niklas Luhmann: Wir müssen uns aber trotzdem die Frage stellen, ob es eigentlich die Intention ist, dem Betrachter das ganze Werk sozusagen in einem Blick vorzuführen; ob man aus dem Endprodukt dann die Zeit wieder herausziehen kann oder sagen kann: Das ist als Ganzes zum Beispiel schön oder gelungen oder interessant oder was immer. Wir müssen uns fragen, ob das eine Modellvorstellung ist, die noch adäquat ist, oder ob man nicht den Betrachter selbst notwendig in die Herstellungssequenz des Kunstwerkes einweisen müßte, auch ihm also die Zeit zumuten müßte, von einem zum anderen zu gehen und dabei immer wieder zu etwas zu kommen, möchte ich beinahe sagen, also immer wieder Sinn zu finden und keine leeren Plätze oder keine externen Referenzen, wo er nun sieht, aha, das kostet so und so viel - oder welche Bedeutung auch immer er dann von außen hereinziehen müßte? Er müßte also im Bild kreisen, kursieren können oder in der Geschichte immer neue Interpretationen wiederfinden können, aber eben nicht alles auf einmal sehen müssen.

Dirk Baecker: Sie haben die These formuliert, daß Formen die Welt sowohl sichtbar wie auch unsichtbar machen. Was ist damit gemeint?

Niklas Luhmann: Es ist gemeint, daß man innerhalb der Form, oder den Weisungen der Form folgend, das eine oder das andere zu sehen oder, zu hören bekommt. Daß man also immer in der Welt ist, nie die Welt als Objekt vor sich hat, aber auch nicht außerhalb der Welt sein kann. Man sieht also durchaus etwas Bestimmtes, es soll nichts Nebulöses oder Geheimnisvolles gemeint sein. Was aber nicht sichtbar wird, ist genau die Einheit der Form oder das, was die Differenz ausmacht zwischen der einen oder der anderen Seite oder dem Vorher und dem Nachher einer Operation. Der Vollzug macht etwas sichtbar und zugleich unsichtbar, Mit diesem Formbegriff kommt man also auf eine Vermittlung zwischen Objekt und Welt. Man malt Objekte so, daß etwas mehr drin ist als nur sie selber. Aber das, was mehr drin ist, ist zugleich verborgen, man kann es nicht wie ein Objekt behandeln; Das ist die Idee, die dahinter steht.

Dirk Baecker: Die Welt wird durch Formen beobachtbar.

Niklas Luhmann: In der Welt werden Beobachtungen so gesteuert; daß die Welt sich zurückzieht in das, was nicht beobachtbar ist. Und das ist einerseits der Beobachter selber, der sich selbst natürlich verobjektivieren kann. Aber wie man aus der Philosophie weiß, gelingt ihm das nur, indem er sich wieder hinter sich selber versteckt. Die Welt selbst, das heißt die letzte Einheit einer jeden gebrauchten Unterscheidung, ist wiederum im Moment unsichtbar. Man kann sie erneut bezeichnen, aber immer nur mit einer neuen Operation, mit einer neuen Unterscheidung, mit neuen Unsichtbarkeiten.

Dirk Baecker: Ist es dann denkbar, das war eine unserer Ausgangsfragen, daß die Kunst Aussagen über die Welt trifft?

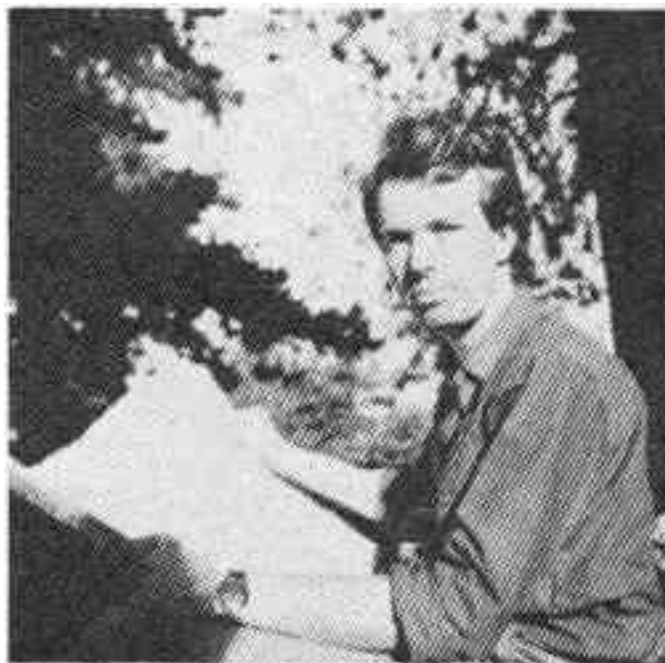
Niklas Luhmann: Hier ist, glaube ich, die Sprache nicht ganz auf der Höhe dessen, was zu sagen wäre. Wir müssen die Sprache wieder heranzusteuern an unsere Aussageabsichten. Ich würde also ja und nein antworten. Einerseits vollzieht sich alles, was gesehen oder gesagt werden kann, in der Welt, und immer sind es in diesem Sinne Aussagen über die Welt. Aber eben nicht über die Einheit der Welt oder über das, was man nie verlassen kann.

Und auch nicht über das Gesamte. In diesem Sinne richtet sich die Theorie gegen holographische Ansätze, wie sie heute im Stile des New Age angeboten werden; Irgendwie sei in allem Einzelnen eine Spur des Ganzen zu finden, irgendwie sei jedes Element ein Teil, in das das Ganze »eingeschrieben« sei. Der Formbegriff ist explizit gegen eine solche holographische New Age-Mystik gesetzt.

Dirk Baecker: Dann geht es ja offensichtlich viel stärker um den Prozeß der Beobachtung als um das Herstellen und Bedeutendmachen eines Objektes welcher Art auch immer.

Niklas Luhmann: Ja, das Korrelat zum Weltbegriff liegt im Beobachtungsbegriff. Der Beobachter ist wieder jemand, der eine Unterscheidung handhabt und sich selber nicht sieht, wenn er beobachtet. Und die Kunst wird begriffen als eine Steuerung von Beobachtungen; auch eine Steuerung der Beobachtung der Beobachtung anderer. Man will sehen (was der Künstler beobachtet hat, als er so und nicht anders entschieden hatte, und umgekehrt will der Künstler die Beobachtung des Betrachters lenken.

Dirk Baecker: Man findet



Dirk Baecker

"Es geht stärker um die Prozesse der Beobachtung als um das Herstellen eines Objektes"

gegenwärtig häufig den Eindruck formuliert, daß die ästhetische Theorie sich im Begriff der Mimesis festgefahren habe und daß das die letzte und große Begriff sei, den Adorno und seine ästhetische Theorie noch anzubieten hätten, um ästhetische Theorie zu betreiben. Können Sie sich vorstellen, den Grundbegriff Mimesis gegen einen Grundbegriff Kommunikation in der ästhetischen Theorie auszuwechseln?

Niklas Luhmann: Ja. Dabei verstehe ich den Begriff Mimesis als einen traditionellen Begriff, der irgendetwas voraussetzt, was man kopieren, nachahmen, besser machen, perfektionieren, variieren könnte: Disegno im Leonardischen Sinne; Perspektivenkunst und dergleichen. Tatsächlich liegt das, glaube ich, an einem Grundproblem, das man auch in der Wissenschaftstheorie findet oder auch in der Wirtschaftstheorie, daß nämlich das Problem der Referenz nach außen hin fraglich geworden ist, daß man also nicht mehr Objekte, Leistungen, wirtschaftlicher, erkenntnismäßiger, künstlerischer Art an einer Entsprechung nach außen hin messen kann, welche Qualität auch immer man dann zusätzlich noch fordert, sondern das ganze Problem in die Differenz von Selbstreferenz und Fremdreferenz verlagert wird; daß es also irgendwie darauf ankommt, nicht nur sich selber, aber auch nicht nur etwas anderes zu bezeichnen, sondern eine Kombination zu finden. Dadurch, daß man selber ist, was man ist, kann man auch gleichzeitig in der Welt sein. Darin sehe ich eine Struktur der modernen Gesellschaft oder eine Struktur der Intellektualität, die die moderne Gesellschaft eigentlich erfordern würde.

»Unbeobachtbare Welt - Über Kunst und Architektur«

mit den Beiträgen

»Weltkunst« von Niklas Luhmann,

»Beobachtet werden« von Frederick Bunsen und

»Die Dekonstruktion der Schachtel: Innen und Außen in der Architektur« von Dirk Baecker, sowie der drei Autoren »Gespräch über Kunst«

Verlag Cordula Haux, Bielefeld 1990, 120 S. mit 9 Abbild., 38,- DM.