

## Die Autopoiesis der Kunsterfahrung. Erste Ansätze zu einer konstruktivistischen Ästhetik

„Jede Beobachtung muß sich von dem vertrauten Entzifferungskode, den sie bei sich hat, trennen, muß sich treiben lassen inmitten von allem, was sie nicht versteht, um eine Mündung erreichen zu können, wo sie sich verloren fühlen wird. Als ein natürlicher Hang, der uns mitzieht wie ein Sog, bringt uns jede intensive Beobachtung der Außenwelt vielleicht unserm Tod näher; anders gesagt: sie verringert den Riß, der uns von uns selbst trennt.“ GIANNI CELATI

### 1.

Das Gehirn wird in der Neurobiologie, insbesondere von ROTH und MATURANA, als ein operational geschlossenes System verstanden, das in seiner Funktionsweise weitgehend autonom und auf sich selbst bezogen operiert. Früher ging man davon aus, daß das Gehirn entweder ein Abbild der Wirklichkeit repräsentiere, Sinnesdaten in sich aufnehme oder Informationseinheiten verarbeite. Die neueren Gehirnforschungen zeigen jedoch zweierlei: Erstens, daß der sensorische Input im Vergleich zur internen Dynamik der Gehirnoperationen relativ gering ist. Für das Sehen läßt sich das Verhältnis so charakterisieren, daß einer einzigen Reizung einer Retinaganglienzelle etwa 100.000 Entladungen zentraler Neuronen gegenüberstehen. Für das Hören ist dieses Verhältnis noch dramatischer. Einer einzigen Reizung der inneren Haarzellen stehen etwa 16 Millionen Entladungen zentraler Neurone zur Auswertung auditorischer Perturbationen gegenüber. Dieses enorme Ungleichgewicht hat Forscher wie ROTH und MATURANA zur Konzeption des Gehirns als eines operational geschlossenen Systems geführt.

Hinzu kommt zweitens das Prinzip der indifferenten Codierung bzw. der unspezifischen Perturbation. Aus der Sicht der konstruktivistischen Neurobiologie ist das Gehirn nicht in der Lage, zwischen visuellen, auditorischen, gustatorischen, somatosensorischen oder olfaktorischen Reizen zu unterscheiden, sondern nur zwischen verschiedenen Entladungsfrequenzen und ihren zeitlichen Aktivitätsmustern. Der Code des Gehirns ist für alle Sinnesbahnen und -systeme der gleiche. (v. FOERSTER 1992, 58) Er ist modalitäts- und qualitätsneutral. Qualitäten wie Formen, Farben oder Bedeutungen sind Konstruktionen des Gehirns aus den Entladungsfrequenzen der Neuronen, ihren zeitlichen Aktivitätsmustern und den spezifischen Verarbeitungsorten in der Topologie des Gehirns. Für das Sehen können wir also festhalten, daß wir an der Retina keine Formen, Farben oder Bedeutungen beobachten können, sondern nur indifferent codierte Entladungsfrequenzen und ihre zeitlichen Unterschiede. Gerade durch die strikte Abkopplung seiner Operationen gegenüber der Umwelt und nicht deren Offenheit funktioniert das Gehirn so, wie es funktioniert.

### 2.

Man hat daher das selbstreferentielle Operieren des Gehirns mit dem Begriff der Autopoiesis bezeichnet. Autopoiesis meint Selbstherstellung bzw. Selbstreproduktion. Der Begriff stammt von MATURANA und VARELA und wurde erstmals 1972 zur Charakterisierung der spezifischen Fähig-

keit lebender Systeme, sich selbst zu reproduzieren, gebraucht. (MATURANA 1972, 302) Ein geschlossenes System wie eine Zelle, ein Gehirn oder ein soziales System erzeugt die eigenen Zustände aus seinen eigenen Zuständen und aus sonst nichts anderem. Bedingung dafür ist die operative Geschlossenheit der Systemoperationen. Nur unter dieser Bedingung ist die Selbstreproduktion der eigenen Zustände möglich.

Für das Gehirn bzw. das kognitive System bedeutet dies, daß das kognitive System ein operational geschlossenes System in einem lebenden Organismus ist, das nur einen sehr selektiven Kontakt zur Außenwelt besitzt. Es produziert seine Eigenzustände als seine Eigenzustände zu einem großen Teil nur unter Bezugnahme auf vorhergehende Eigenzustände. In der kontinuierlichen, autopoietischen Produktion und Reproduktion von kognitiven Eigenzuständen bilden sich bestimmte, regelmäßig wiederkehrende Interaktionsmuster oder sog. Konnektivitäten aus, die wir als Beobachter in einer phänomenalen Beschreibung als Gewohnheiten, kognitive Stile, Verhaltensweisen, Einstellungen, Werthaltungen, Überzeugungen, etc. bezeichnen können.

### 3.

Was heißt es, unter der Bedingung kognitiver Autopoiesis, Bilder zu beobachten? Der Begriff der Beobachtung wird hier differenztheoretisch als das Handhaben von Unterscheidungen eingeführt. (BAECKER 1990, 15f.; BAECKER 1993a; BAECKER 1993b, 21-23; ESPOSITO 1993; LUHMANN 1990, 10ff.; LUHMANN 1993a, 49-53; LUHMANN 1993b; LUHMANN 1993c, 350; LUHMANN 1995a, 48ff.; LUHMANN 1997, 44-59; SIMON 1993a, 44ff.; SIMON 1993b, 57-78) Beobachten ist eine Operation des Unterscheidens und Bezeichnens. Unterscheidungen sind stets Zwei-Seiten-Formen, von denen eine Seite als Innenseite der Form, als sog. *marked space*, als ein markierter Raum oder ein markiertes Feld, vom Beobachter akzentuiert und bezeichnet wird. (SPENCER BROWN 1979, 4 u. 69; LUHMANN 1995a, 51ff.) Ein einfaches Beispiel bildet die Linie auf einer Tafel oder einem Blatt Papier, die ein Feld in zwei Teile teilt. Sie setzt eine Unterscheidung und spaltet das Universum in zwei Teile, einen bezeichneten Teil, den *marked space*, der als Bezeichnung die andere, unbezeichnete Seite, den *unmarked space*, verdeckt und invisibilisiert. Einfaches Beispiel ist das Prädikat 'weiss'. In dem Moment, in dem es aufgerufen wird, spaltet es das Universum in zwei Bestandteile, einen weissen und einen nicht-weissen Teil. Weiss als sprachliches Prädikat operiert als eine Zwei-Seiten-Form mit einer Innen- und einer Aussenseite. Der Aufmerksamkeit zugänglich ist jedoch nur die bezeichnete Innenseite, also alles Weisse. Die zweite, unbezeichnete Seite der Form läuft als blinder Fleck in der Unterscheidung mit durch und kann nur durch eine neue Unterscheidung re-visibilisiert werden.

### 4.

Beobachtung ist insgesamt durch eine sehr spezifische Form von Selektivität gekennzeichnet, die sich aus der autopoietischen Handhabung der Unterscheidungsoperationen eines Beobachters ergibt. (HUBER 1995) Nehmen wir als Beispiel eine Arbeit von J. BEUYS: *Szene aus der Hirschjagd*, in den Jahren 1961-64 entstanden. Der Schrank enthält mehr als 700 identifizierbare Gegenstände.

Ein beliebiger Beobachter, der vor diese Installation tritt, wird mit Hilfe seiner eigenen, von ihm selbst hervorgebrachten Unterscheidungen, bestimmte Selektionen treffen. Er wird verschiedene Unterschiede und Zusammenhänge dieser Installation beobachten. Andere Komponenten, die nicht von ihm beobachtet wurden, werden als blinder Fleck oder als unbezeichnete Aussenseite seiner Beobachtung latent durchlaufen. Jede Erfahrung von Bildern steht daher sowohl in einem Verhältnis zu demjenigen, was durch sie sichtbar gemacht und hervorgebracht wurde, indem es beobachtet und unterschieden wurde; als auch zu dem, was nicht sichtbar gemacht und nicht hervorgebracht wurde, dem blinden Fleck aller ästhetischen Erfahrung. Kunst macht also nicht nur sichtbar, wie KLEE 1920 in *Schöpferische Konfession* schrieb, sondern sie läßt im selben Maße Welt verschwinden. Kunst macht auch unsichtbar (LUHMANN 1990, 14f., 20).

Dabei ist zweierlei festzuhalten: Erstens. Die Selektion, die ein beliebiger Beobachter angesichts der Vielfalt der ihn umgebenden Beobachtungssituation vornimmt, ist *zunächst* von dem selbstreferentiellen, autopoietischen Operieren seines kognitiven Gesamtsystems abhängig. Das kognitive Gleichgewicht eines beliebigen Beobachters ist bei jedem Menschen zu jedem Zeitpunkt ein anderes. Denn jeder Beobachter besitzt eine andere Lerngeschichte, andere Erfahrungsgewohnheiten, andere kognitive Stile und andere psychophysische und emotionale Zustände. Daraus folgt, daß aus der Organisation des Werkes nicht vorhergesagt werden kann, auf welche Art und Weise dieses Werk auf einen bestimmten Beobachter einwirken wird. Nur durch eine Beobachtung des Beobachters, also durch eine Beobachtung 2. Ordnung, kann auf mögliche Wirkungen geschlossen werden. (LUHMANN 1995, 97ff.)

Zweitens stellt das Werk selbst, in seiner Organisation und in seiner Form, eine Selektion des Künstlers dar. Der Künstler als Produzent seines Werkes setzt spezielle Unterscheidungen und Bezeichnungen ein, die zu einer spezifischen Selektivität der strukturellen Organisation seines Werkes führen. Nun wäre es aber falsch, zu vermuten, daß ein beliebiger Beobachter nur aus diesen bereits vorselektierten Elementen seine Selektionen treffen könnte. Denn das würde bedeuten, daß diese erneute Selektion, die der Beobachter durch seine Unterscheidungen und Bezeichnungen vornimmt, automatisch zu einer geringeren Komplexität führen würde. Dies ist aber nicht der Fall. Denn jeder beliebige Beobachter kann die von ihm unterschiedenen Differenzen und Zusammenhänge auf unkontrollierbare und unvorhersagbare Art und Weise durch seine eigenen Vorstellungsbildungen ergänzen. (INGARDEN 1962, §11; INGARDEN 1968, §11; INGARDEN 1972, §38, §62) Ein Beobachter kann also jederzeit durch das autonome, selbstreferentielle Operieren seines kognitiven Systems über die auslösenden Irritationen hinausgehen. Er kann die Selektivität seiner Unterscheidungen und Bezeichnungen durch eigene Vorstellungen ergänzen, die ihn, von seiten des Kunstwerks, auf unkontrollierbare und unvorhersagbare Weise über das von ihm Beobachtete hinausführen.

Wenn man die Ergebnisse des Konstruktivismus und der Gehirnforschung ernst nimmt, dann sieht man sich mit zweierlei möglichen Konsequenzen konfrontiert:

Erstens. Das Bild ist kein apriori Gegebenes, sondern entsteht erst im Prozeß der Beobachtung. Denn unabhängig von jeglicher Unterscheidung, Beobachtung oder Beschreibung gibt es nichts, was wir auf irgendeine Weise unterscheiden, beobachten oder beschreiben könnten. Die ästhetische Erfahrung selbst erzeugt das Phänomen, das sie zu erklären oder zu verstehen beansprucht. Sie stellt dieses selbsterzeugte Phänomen aus bestimmten Gründen als objektiv gegeben hin, obwohl es eindeutig vom kognitiven System hervorgebracht ist. Die Konstruktionen des kognitiven Systems werden nach außen projiziert und als objektiv gegeben gekennzeichnet. Sie werden naturalisiert.

Das erscheint paradox, da wir immer gewohnt sind, mit der Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt oder Subjektivem und Objektivem zu operieren. In einer konstruktivistischen Erkenntnistheorie wird jedoch nicht mehr von einer dualistischen Ontologie von objektiv Gegebenem und lediglich subjektiv Aufgenommenem ausgegangen, sondern mit einer zirkulären Paradoxie operiert, in der der Vorgang der Unterscheidung und Bezeichnung das Phänomen hervorbringt, das erklärt werden soll. (MATURANA/VARELA 1987, 34f.; MATURANA 1990, 51f.)

Zweitens betrifft dies auch das traditionelle Verhältnis zwischen Bild und Betrachter. Während dieses Verhältnis in einer klassischen Epistemologie als ein unabhängiges Gegenüber von Objekt und Subjekt aufgefasst wurde, in der das Werk als mehr oder weniger 'gegeben' vorausgesetzt wird und "Vorgaben" gibt, die vom Betrachter aufgenommen und ergänzt werden sollen, können oder müssen, haben wir in einer konstruktivistischen Ästhetik eine zirkuläre und zugleich interaktive Situation vorliegen. Denn das Bild entsteht erst im tatsächlichen Vorgang der Beobachtung. Die Selektivität und Konstruktivität der Beobachtungsoperationen erzeugt einen kognitiven Zustand, der sowohl aus bezeichneten Innenformen wie aus blinden Flecken besteht. Dieser kognitive Gesamtzustand beeinflusst in einem zweiten Beobachtungskreislauf die Revision der ersten Unterscheidungen und Bezeichnungen. Er bewirkt also eine Re-Konstruktion von neuen Formen, Farben, Interaktionen und Bedeutungen. Diese Re-Konstruktion verändert den Zustand des zu verstehenden oder zu erklärenden Gegenstandes, indem es ihn auf kontingente Weise neu hervorbringt.

Die Zirkularität der Erkenntnis besteht also nicht zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Innen und Außen, sondern zwischen verschiedenen, selbstreferentiellen Operationen oder Teilzuständen des Gehirns und ihren spezifischen gehirnzeitlichen und gehirnräumlichen Dynamiken. Es interagieren also nicht das 'gegebene' 'Objekt' und der Beobachter, sondern verschiedene kognitive Konstruktionen ein und desselben operational geschlossenen, psychischen Systems.

## 5.

Dem "Gegenstand" in klassischer Epistemologie kann also nur noch der Status oder die Funktion eines Auslösers von kognitiven Zustandsveränderungen zugesprochen werden. Die umgebende Beobachtungssituation als auslösendes Aktivitätsmuster versetzt zunächst das kognitive Gleichgewicht in Unruhe oder erhöhte Aktivität. Die auslösenden Perturbationen irritieren zunächst auf eine *unspezifische* Weise den kognitiven Gesamtzustand eines beliebigen Beobachters. D.h. sie provozieren, irritieren oder regen die kognitive Aktivität bestimmter Areale der kortikalen Hemisphäre an. In welche Richtung diese sensorischen Irritationen laufen und welche kognitiven Aktivitäten sie im kognitiven System eines Beobachters tatsächlich auslösen werden, kann aufgrund der unspezifischen Reizperturbation nicht von den Eigenschaften des Auslösers vorhergesagt werden, sondern nur aufgrund einer retrospektiven Beobachtung 2. Ordnung, einer Beobachtung des Beobachters. Da der kognitive Gesamtzustand von Beobachter zu Beobachter aufgrund einer unterschiedlichen Biographie und Lerngeschichte stets differiert, treffen unspezifische Perturbationen auf ein immer anderes und unterschiedlich organisiertes Gleichgewicht, das sich dadurch auf eine unvorhersagbare Art und Weise kognitiv verändern kann. Dies ist der Grundgedanke einer konstruktivistischen Ästhetik, die Qualitäten nicht im gegebenen Objekt, sondern in der autopoietischen Funktionsweise des Gehirns sucht. Aber man kann jetzt schon einschränkend sagen, daß ein beliebiger Beobachter

nur dasjenige an möglichen Irritationen, Perturbationen und Anregungen verarbeiten kann, was aufgrund der inneren Organisationsstruktur seines kognitiven Systems zum gegenwärtigen Zeitpunkt möglich ist. Damit wird die mögliche Komplexität solcher Auslösesituationen auf ein, vom jeweiligen Beobachter gerade noch verstehbares Maß, reduziert.

Dies ist der Grundgedanke konstruktivistischer Ästhetik. Sie sucht die Qualität und das Urteil nicht in einem "gegebenen" Kunstobjekt, sondern in der autopoietischen Funktionsweise des Gehirns. Aber man kann jetzt schon einschränkend sagen, daß ein beliebiger Beobachter nur dasjenige an möglichen Irritationen, Perturbationen und Anregungen verarbeiten kann, was aufgrund der inneren Organisationsstruktur seines kognitiven Systems zum gegebenen Zeitpunkt möglich ist. Damit wird die mögliche Komplexität solcher Auslösesituationen auf ein, vom jeweiligen Beobachter gerade noch verstehbares Maß, reduziert. Kunsterfahrung in konstruktivistischer Sicht ist also in einen Horizont von Möglichkeiten eingebettet, aus dem die tatsächliche Beobachtung eines Beobachters als eine Operation des Unterscheidens und Bezeichnens eine bestimmte Möglichkeit als tatsächlichen Zustand realisiert. Dabei ist zu bedenken, daß diese Konstruktion stets anders ausfallen könnte, d.h. kontingent ist. Kunsterfahrung ist sogar doppelt kontingent, als sie sowohl in der Selektion des Künstlers wie des Beobachters immer auch anders möglich sein könnte. Der Erfahrung und Veränderung sind also durch den jeweiligen Eigenzustand des kognitiven Systems Grenzen gesetzt. Was ein bestimmtes kognitives System zu einem gegebenen Zeit nicht verarbeiten kann, kann es auch nicht verstehen. Das auslösende Moment eines selektiv gegebenen Werkzusammenhanges trifft also in der inneren Modellierung des kognitiven Systems auf eine Projektionsoberfläche, in der nur dasjenige adaptiert und assimiliert werden kann, was aufgrund der internen strukturellen Organisation der kognitiven Teilzustände möglich ist. Der Rest an Perturbation, Provokation oder Irritation läuft leer am System vorbei.

In diesem Zusammenhang muss zusätzlich ein wichtiger kognitiver Mechanismus Erwähnung finden. Wie einige Neurobiologen (ROTH 1996a, 207) vermuten, selektieren der sog. locus coeruleus, die Raphe-Kerne und das basale Vorderhirn auf einer relativ frühen, prä-attentiven Stufe die eintreffenden Perturbationen in wichtig/unwichtig und bekannt/unbekannt. Wenn diese Hypothese zutreffen sollte, erfüllen diese Regionen die Funktion einer binären Codierung oder einer regulativen Idee, die als Urteilsinstanz eine wichtige Vorselektion vornimmt. Von entscheidender Bedeutung für die Erfahrung von Kunst ist nun die Tatsache, daß offensichtlich nur dasjenige an Perturbationen bewußt erlebt und beobachtet werden kann, was als neu und wichtig eingestuft wurde. Der Rest läuft in einem präattentiven, automatischen Abarbeiten der bekannten Features durch. Das meiste unserer Alltagswahrnehmung ist neu und unwichtig oder bekannt und unwichtig. Es dringt deshalb gar nicht oder nur schwach in unser Bewußtsein. Wenn etwas als dagegen bekannt und wichtig eingestuft wurde, werden in unserem Gehirn Verhaltensprogramme aktiviert, ohne daß wir hierfür besondere Aufmerksamkeit benötigen. Wir haben höchstens ein begleitendes, diffuses Bewußtsein. Das allermeiste wird also auf subliminaler und präattentiver Ebene in automatischen, oftmals eingeebneten Routinen abgearbeitet, die unserem Bewußtsein gar nicht zugänglich werden.

Dies ist für die Kunsterfahrung von höchster Bedeutung. Denn in der Kunst haben wir es mit Artefakten zu tun, die oftmals in jeder Hinsicht, das heißt, in jedem kleinsten Detail von bekannten Alltagssituationen abweichen und von daher unsere ganze Aufmerksamkeit beanspruchen. Wir müssen also den Prozeß der Kunsterfahrung in zwei parallele Verarbeitungsstufen unterscheiden: automatisches, subliminales Abarbeiten bekannter und als bekannt, wichtig oder unwichtig bewerteter De-

tails und aufmerksames, anstrengendes, sukzessives, müheseliges Konstruieren von neuen Verknüpfungsmustern, in der die Enge unseres Aufmerksamkeitsbewußtsein klar und deutlich hervortritt. Bei der Bewältigung neuer und vom Gehirn als wichtig angesehener Aufgaben wird die funktionelle Effizienz bestehender Verbindungen zwischen Nervenzellen verändert. (ROTH 1996b, 38) Bestehende Verbindungen werden funktional neu bewertet. Es entstehen funktionale Assoziationen in denjenigen Hirnarealen, die für die spezifischen Aufgaben zuständig sind. Vor allem als neu und wichtig eingestufte Irritationen führen zum Aufbau neuer, funktionaler Verknüpfungen im Gehirn in Form neuer Netzwerkeigenschaften, die zu Anfang noch unsere gesamte Aufmerksamkeit benötigen und bei zunehmender Konsolidierung immer weniger Bewußtsein erfordern. Auf die Erfahrung von Kunst rückübertragen, heißt das, daß gerade neue, ungewohnte und als wichtig eingestufte Formunterschiede den Aufbau neuer kognitiver Netzwerkeigenschaften ermöglichen und verstärken. Damit initiieren solche Formdifferenzen Lernen und eine beständige Anpassung des beobachtenden Organismus an die strukturelle Drift seiner Umwelt.

## 6.

Wir können also, vom Kunstwerk aus gesehen, zunächst überhaupt nicht vorhersagen, erstens wer das Werk sehen wird; zweitens, was an diesem Werk beobachtet werden wird und was übersehen werden wird; drittens zu welchen möglichen Zustandsveränderungen im kognitiven Gleichgewicht eines Beobachters die jeweilige Erfahrung führen wird. Dies ist eine stark vereinfachte Darstellung der Grundlagen einer konstruktivistischen Theorie der Kunsterfahrung, die nun differenziert werden muß. Denn wenn Kunstwerke wirklich nur völlig unspezifische Irritationen hervorrufen könnten, dann wäre es völlig gleichgültig, was diese Auslösung bewirken würde. Ein Kitschgemälde aus dem Kaufhaus könnte unter Umständen dieselben Bewußtseinsveränderungen auslösen wie ein Hauptwerk TIZIANS.

Um dieser Ungenügendheit Rechnung zu tragen, muß der bisherige Ansatz um ein Verständnis der Sozialität solcher kognitiver Konstruktionsleistungen erweitert werden. Und dies ist genau der Punkt, an dem das Modell des Konstruktivismus und der Neurobiologie durch die Theorie sozialer Systeme eine sinnvolle Ergänzung und Erweiterung finden kann. Zugleich deutet sich aber auch eine Kritik an den Positionen des Radikalen Konstruktivismus und der Gehirnforschung an. Sie lautet, daß sie ausschließlich auf individualpsychologischem Niveau argumentieren und sämtliche sozialen Einflüsse und Bedingungen dieser Konstruktionsprozesse ausblenden. Man muß also das bisherige, individualpsychologische Modell von Kognition und Erfahrung in den Bereich der sozialen Bedingungen und gesellschaftlichen Möglichkeiten solcher Konstruktionsleistungen verschieben oder verlagern.

Während man mit einem rein individualpsychologischen Ansatz keine zufriedenstellende Erklärung dafür geben kann, wie es zu einer spezifischen Reizauslösung und zu spezifischen kognitiven Veränderung kommen kann, läßt sich diese Frage auf der Ebene des Funktionierens sozialer Systeme dagegen durchaus auf zufriedenstellende Weise erklären. Die meisten von uns wissen aus der Erfahrung ganz genau, was sie tun oder unterlassen müssen, um einen anderen Menschen auf die Palme zu bringen. Aber das setzt voraus, daß wir ihn gut kennen und wissen, mit was wir ihn reizen können. Am besten können wir das bei unserem Lebenspartner oder unseren Arbeitskollegen, deren verwundbare Stellen wir meistens gut kennen. Diese einfachen Beobachtungen sprechen dafür, daß

es innerhalb einer wechselseitigen strukturellen Kopplung von Voreinstellungen durchaus möglich ist, spezifische kognitive Aktivitäten im Anderen hervorzuheben. Dieser Mechanismus funktioniert auch in der Kunst. Er hat hier eine besondere Funktion.

Er funktioniert jedoch nur innerhalb einer strukturellen Kopplung zwischen den Strukturen eines Bildsystems und den Strukturen des kognitiven Systems eines Beobachters. (MATURANA 1982, 143ff., 150ff.; MATURANA 1990, 64; HUBER 1991, 122; MINGERS 1995, 34ff.; HUBER 1995, 112; LUHMANN 1996, 16, 31f.; HUBER 1997; LUHMANN 1997, 100ff.) Diese wechselseitige Form der Strukturrekopplung kann als ein konsensueller Bereich beschrieben werden. Eine gezielte Perturbation des kognitiven Systems ist also nur in Fällen einer ausreichend stabilen, gemeinsamen strukturellen Kopplung möglich. In einem konsensuellen Bereich kognitiver Ko-Orientierungen von Produktion, Präsentation, Distribution und Rezeption von Kunst lassen sich spezifische Perturbationen beobachten.

## 7.

Die strukturelle Kopplung von auslösendem Bildsystem und perturbierendem, kognitivem System unterliegt den Mechanismen der Evolution und den Dynamiken sozialen Wandels. In dem Maße, in dem sich die Strukturen der auslösenden Beobachtungssituation wandeln oder sich die strukturelle Organisation der beteiligten kognitiven Systeme verändert, wandelt sich zwangsläufig auch die Form der strukturellen Kopplung und damit der betroffene Bereich kognitiver Ko-Orientierungen. (MATURANA/VARELA 1987, 110ff.; 210, MATURANA 1990, 72)

Die Aufgabe eines wissenschaftlichen Beobachters könnte daher sein, mit Hilfe einer Beobachtung 3. Ordnung, in der die Beobachtungen 2. Ordnung kritisch miteinander verglichen würden, den historischen Wandel und die sozialen Dynamiken solcher Strukturkopplungen genauer zu untersuchen. Es könnte gezeigt werden, wie ein sozialer Wandel in der strukturellen Organisation visueller Bildsysteme zu einer parallelen Veränderung, Verschiebung oder Verlagerung der spezifischen Form struktureller Kopplung von Bildsystem, Beobachter und Sozialsystem führen kann und in historischen Fällen geführt hat.

Strukturelle Veränderungen in der Organisation von Bildsystemen führen aufgrund der Notwendigkeit, konsensuelle Bereiche zu entwickeln, zu erhalten und auszubauen, zu einer beständigen Re-Adaptation und Re-Assimilation des kognitiven Gleichgewichts eines Beobachters in Richtung auf die jeweils als neu und wichtig beurteilten Strukturen. Man kann mit Hilfe dieses Modells die historischen Verschiebungen, Brüche, Sprünge und Schwellen beobachten und beschreiben, die zu einer ständigen, rekursiven Re-Adaptation der strukturellen Kopplungen führen. Konsensuelle Bereiche ästhetischer Übereinstimmung müssen in einem historischen Prozess stets aufs Neue rekonstituiert werden.

## 8.

Was heißt es, unter diesen Bedingungen eine ästhetische Erfahrung von Bildern zu haben? Eine ästhetische Erfahrung ist keine normale Erfahrung, sondern eine besondere, die durch das Adjektiv

"ästhetisch" gekennzeichnet ist. Es muß also, logisch gesehen, mindestens eine Eigenschaft dieser Erfahrungsform geben, mit deren Hilfe man normale Erfahrungen, die nicht ästhetisch sind, von ästhetischen unterscheiden kann. Ein solches Prädikat, wie immer es auch lauten wird, ist stets Bestandteil einer bestimmten Ideologie. (EAGLETON 1993, 7-40; EAGLETON 1994, 99) Ästhetische Erfahrungen sind Instanzen bestimmter Ideologien des Ästhetischen und sie haben nur Bedeutung im Rahmen dieser Ideologien. Ästhetische Ideologien sind Glaubenssysteme. Sie sind Systeme der Überzeugung, die in der konkreten ästhetischen Erfahrung diejenigen (ästhetischen) Eigenschaften des Bildes hervorbringen, die sie als 'gegeben' zu beobachten, zu verstehen oder zu erklären glauben. Wenn man also von ästhetischer Erfahrung spricht, muß man den Begriff immer wieder auf die jeweilige ästhetische Ideologie zurückführen oder mit ihr in Verbindung bringen, von der diese Erfahrung eine Instanz ist.

Wenn wir diesen Gedanken nun an die Sozialität von Kunsterfahrung zurückbinden, dann wird deutlich, daß in einer Situation der strukturellen Kopplung von Bild, Beobachter und Kontext stets eine oder mehrere solcher Ideologien als gemeinsame Kalibrierungsformen konsensueller Bereiche wirksam sind. Eine gezielte Perturbation des kognitiven Systems findet im Bereich einer bestimmten Ideologie des Ästhetischen statt, eine unspezifische Perturbation dagegen als eine cross over platform zwischen verschiedenen Ideologien des Ästhetischen. Unspezifische Perturbation ist wild, unkontrollierbar und unvorhersagbar. Spezifische Perturbation im Rahmen einer bestimmten Ideologie des Ästhetischen und im Rahmen einer bestimmten Strukturenkopplung, führt zu ästhetischer Übereinstimmung und ästhetischem Konsens.

## Literatur:

- BAECKER, D.: Die Kunst der Unterscheidungen. In: ARS ELECTRONICA (Hrsg.): *Im Netz der Systeme*, Berlin: Merve 1990, S.7 - 39
- BAECKER, D. (Hrsg.): *Kalkül der Form*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993a
- BAECKER, D. (Hrsg.): *Probleme der Form*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993b
- CELATI, G.: *Landauswärts*. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1993
- EAGLETON, T.: *Ideologie. Eine Einführung*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1993
- EAGLETON, T.: *Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1994
- ESPOSITO, E.: Zwei-Seiten-Formen in der Sprache. In: BAECKER, D. (Hrsg.): *Probleme der Form*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993, S. 88-119
- FOERSTER, H. von: Entdecken oder Erfinden. Wie läßt sich Verstehen verstehen? In: GUMIN, H./ MOHLER, A. (Hrsg.): *Einführung in den Konstruktivismus* (1988), München: Piper 1992, S. 41-88
- HUBER, H.D.: Die Mediatisierung der Kunsterfahrung. in: ZAHLTEN, J. (Hrsg.): *125 Jahre Institut für Kunstgeschichte Universität Stuttgart. Herwarth Röttgen zum 60. Geburtstag*. (=Reden und Aufsätze 41, Universitätsbibliothek Stuttgart), 1991, S. 108-130
- HUBER, H.D.: Erlernete Hilflosigkeit. Rauminstallationen von Bruce Nauman. In: BIRKHOLZ, H. u.a. (Hrsg.): *Zeitgenössische Kunst und Kunstwissenschaft. Zur Aktualisierung ihres Verhältnisses*. Weimar: VDA 1995, S.104-125
- HUBER, H.D.: Joseph Beuys' »Szene aus der Hirschjagd«. Ein selektives und subjektives Inventar. In: ARBEITSKREIS BLOCK BEUYS DARMSTADT (Hrsg.): *Vorträge zum Werk von Joseph Beuys Darmstadt: Häuser 1995*, S. 72 - 84
- HUBER, H.D.: Oberfläche, Materialität und Medium der Farbe. In: SCHAWELKA, K/HOORMANN, A. (Hrsg.): *Who is afraid of Red, Yellow and Blue? Über den gegenwärtigen Stand der Farbforschung*. Weimar: Bauhaus-Universität 1997 (im Druck)
- INGARDEN, R.: *Das literarische Kunstwerk*. Tübingen: Niemeyer 1972
- INGARDEN, R.: *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk-Bild-Architektur-Film*. Tübingen: Niemeyer 1962



- INGARDEN, R.: *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerkes*, Tübingen: Niemeyer 1968
- KLEE, P.: Schöpferische Konfession. (1920); In: GEELHAAR, C. (Hrsg.): *Paul Klee. Schriften. Rezensionen und Aufsätze*, Köln: Dumont 1976, S.118-122
- LUHMANN, N.: Weltkunst. In: LUHMANN, N./ BUNSEN, F. D./ BAECKER, D.: *Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur*. Bielefeld: Cordula Haux 1990, S.7- 45
- LUHMANN, N.: Zeichen als Form. In: BAECKER, D. (Hrsg.): *Probleme der Form*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993a, S. 45-69
- LUHMANN, N.: Die Paradoxie der Form. In: BAECKER, D. (Hrsg.): *Kalkül der Form*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993b, S. 197-212
- LUHMANN, N.: Die Form der Schrift. In: GUMBRECHT, H.U./PFEIFFER, K.L. (Hrsg.): *Schrift*. München: Fink 1993c, S.349-366
- LUHMANN, N.: *Soziologische Aufklärung 6: Die Soziologie und der Mensch*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1995b
- LUHMANN, N.: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995a
- LUHMANN, N.: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2 Bde. 1997
- MATURANA, H. M./VARELA, F.: *Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln des menschlichen Erkennens*. Bern, München: Scherz 1987
- MATURANA, H. M.: *Erkennen: Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit*. (1982) Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg & Sohn 21985
- MATURANA, H. M.: Kognitive Strategien. (1972) In: MATURANA, H. M.: *Erkennen: Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit*. (1982) Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg & Sohn 21985, S. 297-318
- MATURANA, H.M.: The Biological Foundations of Self Consciousness and the Physical Domain of Existence. In: LUHMANN, N./MATURANA, H. /NAMIKI, M./ REDDER, V./ VARELA, F.: *Beobachter. Konvergenz der Erkenntnistheorien?* München: Fink 1990, S.47 - 117
- MINGERS, J.: *Self-Producing Systems. Implications and Applications of Autopoiesis*. New York/London: Plenum Press 1995
- ROTH, G.: *Das Gehirn und seine Wirklichkeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1996a
- ROTH, G.: *Schnittstelle Gehirn. Interface Brain*. Bern: Benteli 1996b
- SIMON, F.B.: Mathematik und Erkenntnis: Eine Möglichkeit, die "Laws of Form" zu lesen. In: BAECKER, D. (Hrsg.): *Kalkül der Form*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993a, S.38-57
- SIMON, F.B.: *Unterschiede, die Unterschiede machen. Klinische Epistemologie: Grundlage einer systemischen Psychiatrie und Psychosomatik*. (1988) Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993b
- SPENCER BROWN, G.: *Laws of Form*. (1969) New York: Dutton 1979