

Konstruktivismus
Heinz von Foerster

Kognitivistische Wissenschaft, Kulturelle Werte sind eingebettet in
ganzheitl. ~~Teil~~ Albert Müllner u.a. (Chicago),
Wien und New York

PETER WENZEL

KUNST ALS SOZIALE KONSTRUKTION (1997)

S. 187-197

I. Beobachterinstanzen als Aktanten

Traditionellerweise denkt man bei Nennung des Begriffs KünstlerInnen an den Zenit der Individualität. Der Künstler ist ein singuläres Individuum, der Inbegriff der Singularität, die Ausnahme, das Genie, das reine Originale produziert. Der Künstler verkörpert durch sein Werk und seine Existenz die Exzentrizität, die Autonomie, die Unabhängigkeit, die Freiheit.

Unsere Auffassung ist ganz das Gegenteil. Der Künstler ist der Normalfall, und wenn er ein Spezialfall ist, dann der Spezialfall für Abhängigkeit. Wir stehen dabei in keiner schlechten Tradition, nämlich in der Tradition einer Kunstsoziologie, die sich vom Wiener Kreis abgeleitet hat und mit Namen wie Edgar Zilsel und Ernst Kris verbunden ist,¹ oder von Marxisten wie Ernst Fischer und Arnold Hauser – der dem Sonntagskreis um György Lukács entstammt – entworfen wurde.²

Unter dem Einfluß der Beobachtertheorien und der Beobachtungsprozesse zweiter Ordnung, wie sie Heinz von Foerster aufgestellt hat, aber auch im Sinne von Niklas Luhmann,³ ist offenkundig geworden, daß der Künstler nicht mehr allein der Autor der Werke bzw. der Bedeutung des Werkes ist. Michail Bachtin und Roland Barthes haben diese Problematik der verneinten Autonomie des Autors und des Werkes ausführlich dargelegt. Unsere These ist aber noch um eine Spur schärfer.

Der Künstler ist nur ein Aktant neben vielen anderen gleichwertigen Aktanten im sozialen Feld der Kultur. Wenn ich Aktant sage, beziehe ich mich auf die soziologischen Modelle von Bruno Latour, Michel Callon und John Law, gemäß denen Kultur als Übersetzungsarbeit in einem techno-ökonomisch sozialen Netzwerk entsteht.⁴

Künstler sind die ersten Beobachter, nämlich Beobachter, welche die Produktionen anderer, z.B. Künstler oder Wissenschaftler, beobachten. Die sozialen Instanzen und Institutionen der Kunstgemeinschaft sind die Beobachter zweiter Ordnung, welche die Künstler beobachten. Aus dieser Rekursivität entsteht Kunst. Natürlich steht der Künstler am Anfang der Übersetzungsarbeit. Aber auch er produziert keine ursprungslosen Originale, sondern leistet nur Übersetzungsarbeit, individuelle Interpretationen von Geschichte, von Kunstgeschichte. Der Künstler ist nur ein Aktant, der im sozialen Feld der

Kultur eine Hypothese unterbreitet, nämlich: „Verehrte KritikerInnen, GaleristInnen, KuratorInnen, SammlerInnen, bitte betrachten sie dieses von mir produzierte Werk als Kunst.“ Denn wann ein Werk ein Kunstwerk ist und wann es zweitens ein relevantes Kunstwerk ist und drittens, welche Eigenschaften dieses Kunstwerk hat, bestimmen nicht die KünstlerInnen, sondern vielmehr die Institutionen und Personen der Kunstgemeinschaft, die anderen Aktanten im sozialen Feld der Kultur. Das ist es, was ich meine, wenn ich sage, Kunst ist eine soziale Konstruktion.

II. Kunst als Konsens

Kunst ist das Ergebnis eines sozialen Konsenses zwischen der Hypothese eines Individuums, das das soziale Feld der Kultur mit seinen geistigen oder handwerklichen Fähigkeiten und Leistungen betreten möchte, und den Wächtern, den sozialen Instanzen, die dieses Feld konstituieren. Dieses Feld der Kultur ist aber von unsichtbaren Mauern umgeben, nämlich von jenen Aktanten, die entscheiden, welcher Vorschlag und welche Hypothese im Feld der Kultur zugelassen wird. Die sozialen Institutionen der Kunst entscheiden nämlich strikt nicht nur über die Zulassung eines Werkes bzw. einer Idee als Kunst, sondern bestimmen ebenso strikt auch seinen Ort, seine Position wie seine Bedeutung. Aufgrund dieser Selektions- und Exklusionsmechanismen entsteht in der Kunstgesellschaft eine enorm radikale Hierarchie, die sich nicht zuletzt in den Marktwerten für Kunstwerke abbildet. Der Markt selbst ist nichts anderes als die Synthese einiger Aktanten des sozialen Feldes der Kunst, nämlich der KünstlerInnen, der GaleristInnen, der privaten und öffentlichen SammlerInnen. Zu behaupten, Kunst wäre ohne den Markt möglich, hieße dann zu behaupten, Kunst wäre ohne KünstlerInnen, GaleristInnen, SammlerInnen möglich. Die Trennung von Markt und Kunst ist eine naive Illusion, was nicht heißt, daß Kunst nicht den Markt bekämpfen und verändern kann. Die Hypothesen einiger Individuen können so stark und überzeugend sein, daß die Mehrheit der Kunstgemeinschaft enthusiastisch auf sie einschwenkt. Wenn Kunst, präziser der Vorschlag eines Aktanten, der nicht selbst ein Künstler sein muß, sondern auch ein Kritiker oder Sammler sein kann, den Markt und die Kunstinstitutionen bekämpft, heißt das, er drängt auf eine Regelveränderung. Gelingt es diesem Vorschlag, die Mehrheit der Mitglieder der Kunstgemeinschaft von sich zu überzeugen, ist die Regelveränderung

erfolgreich abgeschlossen. Ein kleiner Paradigmenwechsel erfolgt. Ist also in einem ersten Schritt ein Konsens zwischen der Hypothese eines Individuums und der Mehrheit der Kunstgemeinschaft geschlossen worden, was in manchen Fällen einer langjährigen Überzeugungs- und Übertragungsarbeit gleichkommt, kann in einem zweiten Schritt dieser Konsens kritisiert werden. Diese Kritik am Konsens ist aber nur dann erfolgreich, wenn auch sie wiederum einen Konsens erzielt. Kunst ist also in allen Fällen das Ergebnis eines sozialen Konsens. Kunst entsteht dort, wo ein Werk bzw. eine Idee, mit oder ohne Widerstand, früher oder später, von der Mehrheit der Mitglieder der Kunstgemeinschaft die Zustimmung erhält, ein Kunstwerk zu sein. Kritik, die keinen Konsens erreicht, wird irrelevant, so wie Werke, die keinen Konsens erzielen, irrelevant bleiben. So kritisch, autonom und unabhängig die Kunstwerke und Künstler im einzelnen sich auch glauben und geben mögen, und wie sehr auch die Ideologie diesen Schirm an Illusionen entfalten mag, so abhängig von mehrheitlichen Zustimmungen und so konsensfähig muß Kunst letztendlich sein, um als solche anerkannt zu werden. Unzählige Glieder in jahrelangen Ketten von Entscheidungsprozeduren wie Tageskritiken, Ausstellungen, Rezensionen, Essays, Bücher, Kunstmagazine, Sammlungen etc. bilden einen borromäischen Ring, der das Feld der Kunst zusammenhält. Außerhalb dieses Ringes existiert keine Kunst. Kunst ist also eine Landschaft der Exklusion.

III. Kunst als soziale Interaktion

Angesichts dieses Wissens ist es heute nicht mehr möglich, Kunst allein aus der Perspektive der rein individuellen Kreation und als Medium des persönlichen Ausdrucks zu betrachten. Sondern die Produktion von Kunst muß aus dem Gesichtspunkt einer Vielzahl von sozialen Komponenten und Institutionen gesehen werden, wobei das Werk bzw. die KünstlerInnen nur eine Komponente unter vielen sind. Kunst erscheint heute nicht mehr allein als Produkt eines einzigen Individuums, sondern als das Ergebnis einer kollektiven Dynamik der Inklusion oder Exklusion, als kollektiver Konsens. Die Kunst entsteht in einem komplexen Netz sozialer Interaktion zwischen Studio, Galerie und Museum, zwischen Ausstellung, öffentlichen Medien und Markt, zwischen Kritiker, Sammler, Kurator, aus subjektiven psychischen und aus sozialen Mechanismen und Strukturen. Diese vielen Faktoren der Kunstgemeinschaften sind es, die bestimmen, ob ein Werk ein Kunst-

werk und zweitens, ob ein Kunstwerk ein relevantes bzw. ein gutes Kunstwerk ist und drittens, welche Eigenschaften dieses Kunstwerk hat.

Die Kriterien und Regeln jener sozialen Institutionen, die Kunst beobachten, kommentieren, archivieren, sammeln, ausstellen, kritisieren, sind die Erzeugerregeln für Kunst. Aus all diesen individuellen und sozialen Aktivitäten entsteht Kunst, „ein kompliziertes soziales Produkt“, wie Robert Musil schrieb.⁵

IV. Kunst als Rauschen der kollektiven Beobachtung

Wie entsteht aus dem sozialen Subsystem namens Kunstgemeinschaft bzw. Kunstgesellschaft das, was wir Kunst nennen? Unsere Antwort ist: durch das Rauschen des Beobachters. Was uns am Kunstsystem interessiert, ist der dominierende generative Faktor des Beobachters. Beobachtungsprozesse erster und zweiter Ordnung sind die eigentlichen Erzeugerfaktoren und -regeln der Kunst. Das Rauschen der individuellen Produktion, das Eigensignal des Künstlers, ist weniger wichtig als das Rauschen der kollektiven Beobachtung. Das ist unsere These. Das Rauschen des Beobachters überlagert das Rauschen des Eigensignals. Nur so und nur dann entsteht Kunst. Würden wir nur das Rauschen des Eigensignals der KünstlerInnen vernehmen, würden wir bald unsere Ohren verschließen. Nur das Hören und Zuhören verleiht Werken den Rang von Kunst, verleiht den Stimmen ihre Bedeutung. Erst durch die Amplitudenüberlagerung von Fremd- und Eigensignal entsteht jenes Rauschen des Beobachters, das den Künstler zum bloßen Beobachter und den Beobachter zum Künstler macht und durch das jenes Geräusch entsteht, das wir Kunst nennen. Welches Geräusch entsteht, wenn wir das Wort „Kunst“ aussprechen? Was für eine Bedeutung entsteht, wenn wir das Wort „Kunst“ sagen? Was für ein Geräusch ist das Rauschen des Beobachters?

Eine Untersuchung der sozialen Konstruktion von Kunst muß also das Rauschen des Beobachters wichtiger nehmen als das Rauschen des Künstlers. Was uns daher interessieren muß, ist der Beobachter, das sind die sozialen Institutionen der Kunst, die im sozialen Feld der Kunst intervenieren und deren Effekte auf das beobachtete System entscheidend sind. Der Beobachter hat in jedem dynamischen System nicht nur Einfluß auf die Rezeption, auf die Erfahrung dieses Systems, z.B. von Kunst, sondern auch Einfluß auf die Gestaltung, auf die Produktion dieses Systems, z.B. von Kunst.

Die erste Beschreibung eines intelligenten Beobachters finden wir bei James Clerk Maxwell. Er hat in seinem Werk *Theory of Heat* (1872) zum ersten Mal ein „hypothetisches Wesen von molekularer Größe“ beschrieben, das in einem thermodynamischen System interveniert und dadurch zu paradoxen Zuständen des Systems führt. Dieser Beobachter wird wegen seines Effektes auf das beobachtete System „Maxwells Dämon“ genannt. Der entscheidende Einfluß des Beobachters wurde bekanntlich in der Quantenphysik radikalisiert, z.B. in der berühmten Heisenbergschen Unschärferelation: Position und Geschwindigkeit eines Elektrons können nicht gleichzeitig gemessen werden, da der Akt der Beobachtung entweder die Geschwindigkeit oder die Position des Elektrons verändert. Die Quantenphysik hat uns mit der Tatsache vertraut gemacht, daß wir bei der Beobachtung von Systemen und Objekten die Rolle des Beobachters nicht außer acht lassen dürfen.

Die Rolle des Kritikers bzw. aller Aktanten im sozialen Feld der Kunst ist der Position des Beobachters in der Quantenphysik vergleichbar. Alle Aktanten im sozialen Feld der Kunst, ob Künstler, Kritiker, Sammler, Kurator, sind Beobachter. Sie definieren durch die Formulierung ihrer Beobachtungen das Sein und die Seinsweise des beobachteten Objektes. Der Diskurs, der durch Rezensionen, Reviews, Revues, durch Kritiken, Berichte, Abhandlungen und Monografien, in Printmedien entsteht, ist das entscheidende Rauschen des Beobachters. Die Aufnahme von Kunstwerken in bedeutende öffentliche und private Sammlungen ist mit der Ausstellungsbesprechung in Printmedien, mit der kritischen Aufnahme in gedruckten Kunstmuseen, was ja die Kunstmagazine längst sind, vergleichbar und daher ein weiteres Rauschen des Beobachters. Seit Leo Szilards Arbeit *Über die Entropieverminderung in einem thermodynamischen System bei Eingriffen intelligenter Wesen* von 1929 (wobei Szilard unter intelligenten Wesen eben Maxwells Dämonen verstand) wissen wir, daß Eingriffe intelligenter Beobachter in einem beobachteten System zur Entropieverminderung beitragen, d.h. zur Erhöhung der Information und Ordnung des Systems. Information und Beobachter sind also nicht mehr zu trennen. Der Beobachter vermindert durch seine Beobachtung die Entropie und erzeugt dadurch Information. Wenn also Niels Bohr für die Quantenphysik die berühmte These aufgestellt hat, daß der Akt der Beobachtung das, was wir beobachten, selbst beeinflusst, und John Archibald Wheeler noch einen Schritt weiter gegangen ist und gesagt hat, ein Phänomen ist nur dann ein Phänomen, wenn es ein beobachtbares Phänomen ist,⁶ dann können wir für die Kunst daraus

folgern, daß der Akt der Beobachtung das, was wir beobachten, nämlich die Werke von Individuen selbst beeinflußt und daß die Kunst als Phänomen nur dann existiert, wenn sie ein beobachtbares Phänomen ist. Beobachtbarkeit wird also zum grundlegenden konstitutiven Moment eines Phänomens, auch als Kunst.⁷ Beobachtbarkeit beeinflußt nicht nur die Seinsweise eines Phänomens, sondern begründet eigentlich die Existenz dieses Phänomens. Die beobachtenden sozialen Aktanten der Kunst beeinflussen also nicht nur die Erscheinungsweise der Kunst, sondern begründen erst eigentlich die Existenz der Kunst. Die Information eines Kunstwerkes und die Beobachtung eines Kunstwerkes sind somit nicht mehr zu trennen. Der Beobachter erzeugt erst den Informationsgehalt eines Kunstwerkes. Kunstwerke sind also ganz und gar das Gegenteil von autonomen Werken. Sie sind vielmehr extrem Beobachter-relativ. Kunstwerke sind Spezialfälle der Beobachter-Relativität und eben deswegen Produkte der sozialen Konstruktion von Konsens.

V. Kulturelle Aktanten als interne Beobachter

Bei diesen Beobachterprozessen, bei dieser Analyse bzw. Beobachtung von Beobachtungsvorgängen ist entscheidend, ob das betreffende Beobachtungssystem selbst Teil der Welt ist, in der sich der Beobachter befindet oder nicht. Ist das beobachtete System ein Teilsystem der Welt, der auch das Beobachtungssystem selbst angehört, bzw. ist der Beobachter Teil des Systems, das er beobachtet, sollten wir von einem internen Beobachter sprechen. Die Aktanten des sozialen Feldes der Kultur sind also interne Beobachter. Sie sind Teil des Systems, das sie beobachten. Ein intern festgestellter Zustand ist aber ein anderer als der objektiv existierende, wobei wir mit objektiver Existenz nichts anderes meinen als die Feststellung eines Zustands durch einen externen Beobachter. Ein externer Beobachter ist ein Beobachter außerhalb des Systems, das er beobachtet. Er gehört dem beobachteten System nicht an. Im Falle der Kultur bedeutet dies – da die Kultur eine Landschaft der Exklusion ist – daß die Beobachtungen externer Beobachter irrelevant sind. Die Aktanten im sozialen Feld der Kultur sind alle interne Beobachter. Nur als solche bewirkt ihr Rauschen etwas. Dieser Zustand kann selbstverständlich wie bei Maxwells Dämon zu Paradoxien im beobachteten System, im Kunstsystem, führen. Information kann z.B. unrettbar verloren gehen, Urteile können irreversibel sein. Die Informiertheit eines Beobachters, das Wissen über

seinen Eigenzustand wie das Wissen, ob er ein interner oder externer Beobachter ist, kann dabei helfen, Beobacherverzerrungen, die normalerweise einem internen Beobachter nicht zugänglich sind (z.B. ästhetische Fehlurteile, Fehlentscheidungen), zu erkennen. Die Abhängigkeit des Informationszustandes des Kunstsystems vom Beobachter ist also ein Argument für eine größere Liberalität bei der sozialen Konstruktion von Kunst.

Eine Quantentheorie für die Kultur ist vonnöten. Es muß von der klassischen historischen Vorstellung Abstand genommen werden, es gäbe eine reine und objektive Beschreibung der Vorgänge in der geistigen Welt, wo der Beitrag des Beobachters zu den beobachteten Phänomenen ausgeblendet bzw. subtrahiert werden kann. Von diesem Klischee und von dieser Illusion muß Abschied genommen werden. Gerade im Gegenteil: Besonders in der Medienwelt gilt Wheelers Theorem, daß nur ein beobachtetes Phänomen ein Phänomen ist. Nicht-Beobachtung und Nicht-Beachtung führen zu Ausschluß und Abgrenzung. Nur was in den Medien repräsentiert wird, existiert auch. Der Kritiker und Kulturtheoretiker praktiziert also nolens volens eine Beobachterrelativität. Das Eigensignal bzw. das Rauschen des beobachteten Objektes (beschriebenen Kunstwerkes) vermischt sich untrennbar mit dem Eigensignal bzw. dem Rauschen des Beobachters. Dies wäre eine quantenphysikalische Kunsttheorie in nuce, die für einen kritischen Umgang mit Informationen und Werken, deren Plazierung und Verdrängung, deren Publikation und Unterdrückung in der postindustriellen, informationsbasierten, kapitalistischen Gesellschaft angemessener ist als die klassische idealistische, wo der Einfluß des Beobachters (Kritikers, Kurators, Theoretikers, Herausgebers) auf das Beobachtete (auf das beschriebene und repräsentierte, durch die Beschreibung erst eigentlich konstruierte Kunstwerk und auf die durch die Repräsentation erst eigentlich codierte Information des Kunstwerkes) verleugnet bzw. vernachlässigt worden ist.

VI. Kunst als Rückkopplung von Beobachtungen

Der Beobachter als Aktant im sozialen Feld der Kunst ist aber stets mehr als das Subjekt, dem unterstellt wird, daß es weiß. Der Beobachter, egal ob er es weiß oder nicht weiß, agiert nämlich selbst in einem kulturellen Feld, das ihn beeinflußt. Der Beobachter selbst ist schon ein Produkt der sozialen Konstruktion von Kultur. Der Beobachter beeinflußt das Kunstwerk und das Kunstwerk beeinflußt den

Beobachter, so wie ihn andere Beobachter beeinflussen. Der Beobachter steht also in einer Schleife. Kunst ist das Ergebnis von Beobachter-schleifen, von Rückkopplungs-Mechanismen, von Meinungen. Der Beobachter steht also in einer Kette kultureller Rückkoppelungen. Zwischen Beobachter und Kunst besteht ein Kausalkreis oder ein „Circulus creativus“, wie Heinz von Foerster gesagt hat. Die rekursive Verkettung von Beobachter und Beobachtetem ist eine Übertragung der kybernetischen Theorie der zirkulären Kausalketten in Lebewesen und Maschinen auf den Bereich der Kultur. Sie ist Teil dessen, was Willard Van Orman Quine „naturalisierte Erkenntnistheorie“ genannt hat. Damit ist gemeint, daß der Mensch sich bei der Beobachtung der Umwelt bzw. der Natur nicht aus den Ergebnissen seiner Beobachtung subtrahieren kann. „Wir selbst sind Teil der Natur“, wie Niels Bohr gesagt hat.

VII. Kunst, Kybernetik und Konstruktivismus

Eben weil der Mensch Bestandteil der ihn umgebenden Realität ist, kann der Mensch diese Realität erkennen. Unsere Theorien sind Teil dessen, was wir wahrnehmen. Was erzählt also das Auge dem Gehirn und was das Gehirn dem Auge? Solche Fragen bewegten Warren McCulloch, dessen Förderung Heinz von Foerster so viel verdankt. Wie verarbeitet das Gehirn die von den Sinnesorganen gelieferten Daten und konstruiert daraus die Welt? Von Foerster interpretierte die kognitiven Prozesse als komputationelle Algorithmen, die selbst berechnet werden. Damit diese Berechnungen von Berechnungen, sogenannte rekursive Berechnungen, nicht ins Beliebigere regredieren, referiert er auf sein Postulat der epistemischen Homöostase: „Das Nervensystem als Ganzes ist so organisiert, daß es eine Stabilität errechnet.“⁸ Damit der Beobachter sich ein Stehpult vorstellen kann oder weiß, daß er vor einem Stehpult steht, muß keine winzige Repräsentation desselben irgendwo in ihm sitzen, sondern was er dazu braucht, ist eine Struktur, die ihm die verschiedenen Manifestationen einer Beschreibung errechnet. So werden also Wahrnehmung und Erkenntnis zu einem „Prozeß der Erwerbung von Kenntnis als rekursives Rechnen.“⁹ Im Erkennen wird also eine Realität errechnet. „Erkennen“ wird zum „Errechnen einer Beschreibung einer Realität“. Im neuronalen Netzwerk geschieht dieses Errechnen, Errechnen von Beschreibungen, Beschreibungen von Beschreibungen, Errechnen von Errechnen. „Erkennen ist Errechnung einer Errechnung einer Errech-

nung...“ Eine Erkenntnistheorie muß also den Beitrag des Beobachters zur Kenntnis nehmen und damit zirkuläre Kausalketten, Rückkopplungsprozesse etc. Verallgemeinert kann man sagen, eben weil ein Teil der Ordnung des Universums dem Menschen inhärent ist, kann er die Ordnung des Universums erkennen.¹⁰ Die neuronalen Mechanismen der Errechnung von Realität sind deswegen so erfolgreich, weil sie eben Teil dieser Realität sind. Diese Theorie der zirkulären Kausalketten, der kreisförmig geschlossenen und rückgekoppelten Mechanismen in biologischen und sozialen Systemen führte zur Theorie sich selbst organisierender Systeme, an deren Entwicklung neben McCulloch und Heinz von Foerster vor allem Norbert Wiener, John von Neumann, Gregory Bateson, Julian Bigelow, Arturo Rosenblueth u.a. beteiligt waren. Aus dem Studium der Neurophysiologie des Beobachters und rekursiver Beobachterprozesse entstand eine allgemeine Theorie der Kognition, in deren Mittelpunkt der Beobachter als Teil eines Ganzen stand, mithin der Beobachter die zentrale Rolle des Konstrukteurs jenes Netzwerks von Begriffen und Beziehungen innehat, die wir unsere Erfahrungswelt bzw. Wirklichkeit nennen. An der Entwicklung dieser Philosophie des radikalen Konstruktivismus haben neben den Österreichern Heinz von Foerster, Paul Watzlawick und Ernst von Glasersfeld vor allem Humberto Maturana, Francisco Varela und vor allem Jean Piaget mitgewirkt.¹¹ Mit dieser Theorie ist die Position des Wiener Kreises, die sprachkritische Analyse und satzlogische Konstruktion von Welt, z.T. vom Kopf auf die Füße gestellt worden. Die durch die sprachkritische Brille betriebene Analyse der Konstruktion von Welt als Konstruktion von Sätzen und deren Wahrheitsfunktionen sind auf die materielle Basis der Erkenntnis-Tätigkeit, das Gehirn und seine Organe, welche die Sätze und Wahrnehmungen produzieren, vertieft worden. Es geht immer noch um die rationale Erklärung der Konstruktion von Welt, aber es wird dabei das linguistische Modell verlassen und eine neurophysiologische Brille aufgesetzt. Die Welt wird als Konstruktion von Sinnesdaten statt von Sätzen (aber ebenfalls nach logizistischen Modellfunktionen) interpretiert. Nicht die Konstruktion von Sinn durch Sätze, sondern die Konstruktion von Sinn durch Sinnesdaten ist der Untersuchungsgegenstand.

Auf die Kunst angewendet können wir auch in der Kultur von zirkulären Kausalketten und selbstorganisierenden Prozessen im System der Kunst sprechen. Auch dort gibt es rekursive Beobachterprozesse und steht der Beobachter als Teil eines Ganzen im Mittel-

punkt. Der Betrachter spielt die zentrale Rolle des Konstrukteurs jenes Netzwerks von Begriffen und Beziehungen, die wir Kunst nennen.

VIII. Kunst als Sprachspiel

Die Differenz von Satz oder Sinnesdaten als Bausteine der Konstruktion von Welt ändert aber nicht den Bauplan bzw. das Programm. Zwar können wir nicht statt „Der Satz ist ein Bild der Wirklichkeit“ (L. W., TLP 4.01) sagen „Das Sinnesdatum ist ein Bild der Wirklichkeit“, aber wir können sagen: „Die Sinnesdaten produzieren ein Bild der Wirklichkeit“. Wir sehen die Matrix, die Struktur bleibt die gleiche.

In seiner Theorie des Sprachspiels, die Wittgenstein ab 1930 entwickelte, war es ihm daher möglich, von der logischen Analyse der Sprache zu einer Theorie des Gebrauchs der Sprache überzugehen. Der Sinn der Sätze, ähnlich wie der Sinn, den die Sinnesdaten liefern, ist dann abhängig von ihrem Gebrauch in konkreten Situationen und bestimmten Handlungszusammenhängen. Damit wir uns verständigen können, muß der Sprachgebrauch bestimmten Regeln gehorchen. Solche Regelzusammenhänge nennt Wittgenstein „Sprachspiele“. Das Subjekt ist von diesen nicht unabhängig, weder im Denken noch im Sprechen. Die kommunikative Handlung und die Sprache bilden eine Einheit: „Das Wort ‚Sprachspiel‘ soll hier hervorheben, daß das Sprechen der Sprache ein Teil ist einer Tätigkeit oder einer Lebensform.“¹² Das Ganze, die Sprache und die Tätigkeiten, mit denen sie verwoben ist, nennt er Sprachspiel. In seiner sogenannten Spätphilosophie gibt Wittgenstein also der sozialen Situation der sprachlichen Äußerung eine privilegierte Position. Die syntaktische bzw. formale Autonomie der Sprache wird also aufgehoben. Wörter, Sätze, größere sprachliche Einheiten beziehen ihre Bedeutungen durch soziale Kommunikation, durch die Lebensform, in der sie stehen. „Zu einem Sprachspiel gehört eine ganze Kultur.“¹³

Um ein Kunstwerk kompetent beurteilen zu können, müßte daher die gesamte dahinterstehende Kultur gekannt werden. Ein Beobachter beurteilt ein Kunstwerk mit der gesamten ihm zur Verfügung stehenden Kultur. Der Beobachter bettet die künstlerischen Äußerungen in den kulturellen Gesamtzusammenhang ein. Die kulturellen Aktanten agieren also in einem vorgegebenen Rahmen, in vorgegebenen Bedingungen und Kontexten. Dieser Rahmen bzw. Kontext kann der individuelle konkrete Handlungskontext sein, aber auch die gesamte Kultur-

gemeinschaft und Lebensform. Das Rauschen des kollektiven Beobachters ist also die Lebensform, die ganze Kultur.

IX. Kunst als dialogisches Prinzip

Die Abhängigkeit der Bedeutung von Sätzen vom sozialen Umfeld hat auch der russische Literaturtheoretiker und Semiologe Michail M. Bachtin (1895-1973) betont. Er hat eine Theorie des dialogischen Prinzips ausgearbeitet, gemäß der gilt:

Die wahre Realität der Sprache als Rede ist nicht das abstrakte System sprachlicher Formen, nicht die isolierte monologische Äußerung und nicht der psychologische Akt ihrer Verwirklichung, sondern das soziale Ereignis der sprachlichen Interaktion, welche durch Äußerung und Gegenäußerung realisiert wird.¹⁴

Jede kulturelle Äußerung erhält ihre Form und Bedeutung in allen ihren wichtigsten Aspekten nicht von den subjektiven Erfahrungen des Produzenten, sondern von der sozialen Situation, in der die Äußerung produziert wird. Alle Aktivitäten und Produkte des menschlichen Diskurses sind gemäß Bachtin Produkte des sozialen Verkehrs zwischen Mitgliedern einer gegebenen kulturellen Gemeinschaft. Die Autonomie des Autors und des künstlerischen Werkes wird radikal relativiert. Die subjektiven Faktoren werden dezimiert und die objektiv sozialen Faktoren werden betont. Der Leser wird zum Co-Autor, der Betrachter wird zum Co-Künstler. Die Produktion von Kunst wird zur Reaktion eines Autors auf die Reaktion eines Autors. Alle kulturellen Äußerungen werden zu Reaktionen von Beobachtern auf die Reaktionen von Beobachtern. Das Errechnen der Realität wird zur Reaktion von Autoren auf die Reaktionen von Autoren und schließlich zum Beobachten von Äußerungen von Beobachtern von kulturellen Ereignissen. So pflanzt sich ein Denkstil fort, vom Sprachspiel über die Sprache als dialogische Handlung zum Konstruktivismus.

Jedes Verstehen ist das In-Beziehung-Setzen des jeweiligen Textes mit anderen Texten und die Umdeutung im neuen Kontext. Der Text lebt nur, indem er sich mit einem anderen Text, dem Kontext, berührt,

schrrieb Bachtin 1940 in *Methodologie der Literaturwissenschaften*.¹⁵

X. Kunst als Erkennen sozialer Prozesse

Der soziale Kontext ist mithin der Generator des Textes. Die soziale Struktur ist also intrinsisch im Kunstwerk vorhanden, genauso wie der Beobachter Teil eines Ganzen war, Teil des Systems ist, das er beobachtet. Wie Welt und Beobachter daher nicht vollständig separierbar sind, und bei Wittgenstein und Bachtin auch Sprache und Leben bzw. Kunst und Leben nicht separierbar sind, so ist in unserer Theorie auch der Beobachter nicht vom Werk separierbar.

Die historischen Definitionen der Kunst stellten die psychische Verfassung der Produzenten in den Mittelpunkt. Unsere Definition stellt die soziale Kondition, die Lebensform (z.B. die psychische Verfassung des Beobachters), in den Mittelpunkt. Die soziale Verfassung der kulturellen Institutionen und die psychische mentale Prägung von deren Mitgliedern werden als für die Gestaltung der Wirklichkeit durch die Kunst gleichwertig wie die psychische und soziale Verfassung des sogenannten Produzenten evaluiert. Die Kunst wird als ideologisch konstruiertes soziales Produkt transparent. Das Gewebe von Fiktionalisierung und Idealisierung, das den Kunstdiskurs begleitet, wird ersetzt durch eine Empirie, welche die sozialen und ideologischen Bedingungen thematisiert, unter denen Kunst produziert, distribuiert und rezipiert wird. Dadurch werden die sozialen Codes und die verborgenen bzw. verdrängten Faktoren der gesellschaftlichen Konstruktion von Kunst durch die Instanzen und Institutionen des kulturellen Feldes zutage gefördert. Klassische Ästhetik wird daher ersetzt durch Diskursanalyse. Kunst wird zur Produktion von Diskurskontexten bzw. von Diskursanalysen. Alle formalen, sozialen und ideologischen Elemente der Kunst werden analysiert bzw. für die Produktion von Kunst verwendet. Dabei kann der Anteil des Sozialen bei der Konstruktion des Diskurses der Kunst nicht mehr geleugnet werden. Die diskursive Natur, die Theorie- und Ideologieabhängigkeit auch sogenannter realer Entitäten wie soziale Institutionen (Galerien, Museen, Kunstmagazine) wird betont. Kunst wird nicht nur nicht mehr denkbar ohne formale Analyse, ohne Analyse der Lebensform, ohne Interdependenz mit dem Leben, sondern auch nicht mehr denkbar ohne diskursive Elemente und ohne die Interdependenz mit dem Beobachter. „Art is a social product.“, lautet daher der erste Satz von Janet Wolffs Buch *The Social Production of Art* (1981), in dem die soziale Natur der Produktion, Distribution und Rezeption der Kunst

untersucht wird, die sozialen und institutionellen Koordinaten der künstlerischen Praktik. Von der Charakteristik der künstlerischen Produktion als Manufaktur („Poetry is a manufacture“, Majakovski) über die sozialen, psychologischen, neurologischen Faktoren, welche die Kreativität determinieren, bis zur kollektiven Produktion von Kunst (Film) bewegt sich Wolff immer mehr weg vom Bild des Künstlers als Kreator und zeigt nicht nur die sozialen und ideologischen Faktoren, die den Autor des Werkes beeinflussen, sondern auch die aktive und partizipatorische Rolle des Publikums bei der Kreation des Werkes („Interpretation as Re-creation“, J. Wolff). Das Buch *The Social Construction of Reality* (1966) von Peter L. Berger und Thomas Luckmann zeigt Realität als eine Art kollektiver Fiktionen, wie die Kunst ebenfalls als eine Art kollektiver Fiktionen erscheinen könnte. Pierre Bourdieus *Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung* (1970) nennt eine dieser Funktionen beim Namen, nämlich die spezifisch ästhetische Betrachtungsweise. Es gibt keine reine oder natürliche Wahrnehmung des Kunstwerkes, denn beide setzen einen langen historischen Prozeß voraus. Dieses „unbebrillte Auge“ ist in Wahrheit doch nur klassenspezifisch.

Als ein historisch entstandenes und in der sozialen Realität verwurzelt System hängt die Gesamtheit dieser Wahrnehmungsinstrumente, die die Art der Appropriation der Kunst-Güter in einer bestimmten Gesellschaft zu einem bestimmten Zeitpunkt bedingt, nicht vom individuellen Willen oder Bewußtsein ab. Sie zwingt sich den einzelnen Individuen auf, meist ohne daß sie es merken, und bildet von daher die Grundlage der Unterscheidungen, die sie treffen können, wie auch derer, die ihnen entgehen.¹⁶

Die Produktion und Aneignung von Kunst beruht also auf einem in der sozialen Realität verwurzelt System. Was gesehen und was nicht gesehen wird, ist dem einzelnen Individuum durch seine Lebensform, die Geschichte seiner Kultur und durch seine soziale Realität, in der er lebt, aufgezwungen. Individueller Blick und sozialer Blick sind nicht zu trennen. Das, was gesehen wird, wie auch, wie gesehen wird, sind Folgen der sozialen und kulturellen Konditionierung.

Hat der Wiener Kreis einen linguistischen Ansatz bei der Analyse der Konstruktion der Welt geltend gemacht und hat der radikale Konstruktivismus diesen um den experimentellen neurophysiologischen Ansatz der Kybernetik erweitert, indem die Konstruktion und das Verstehen von Welt bzw. die Konstruktion von Kognition im

wesentlichen als eine Konstruktion des Gehirns und seiner Gehilfen, der Sinnesorgane und der Sprache, interpretiert wird, so soll der von uns vorgeschlagene Konstruktivismus beide Ansätze um die soziale Situation erweitern. Die Wahrnehmungstheorie und deren physiologischer Ansatz haben für die Analyse und für das Verstehen von Kunst viel geleistet, ebenso der informationstheoretische Ansatz. Die Theorie der sozialen Konstruktion von Kunst versteht sich als eine Erweiterung der genannten Ansätze um die Elemente und Faktoren der sozialen Bedingungen bzw. sozialen Institutionen, welche die Kunst als Gewebe von Begriffen und Praktiken jenseits der Werke und Personen definieren. Das Soziale der Kunst wird dabei zu einer internen und funktionsauslösenden Kategorie, zu einem generativen Prinzip. Zwischen dem institutionellen Aufbau der modernen Gesellschaft und der modernen Kunst werden gemeinsame Strukturen sichtbar.

Anmerkungen

1. Ernst Kris/Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch.* (1934), Frankfurt/M., Suhrkamp, 1980. Ernst Kris, *Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in der Sicht der Psychoanalyse.* (1952), Frankfurt/M., Suhrkamp 1977. Edgar Zilsel, *Die Entstehung des Geniebegriffes. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus.* Tübingen, Mohr, 1926. Edgar Zilsel, *Die Geniereligion.* (Leipzig und Wien, Braumüller, 1918), Frankfurt/M., Suhrkamp, 1990. Edgar Zilsel, *Die sozialen Ursprünge der neuzeitlichen Wissenschaft.* Frankfurt/M., Suhrkamp, 1976.
2. Ernst Fischer, *Von der Notwendigkeit der Kunst.* Hamburg, Claassen Verlag, 1967. Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur,* 1951. Arnold Hauser, *Soziologie der Kunst.* München, Beck, 1974.
3. Niklas Luhmann, *Das Medium der Kunst.* Delfin 1986. Niklas Luhmann, *Beobachtungen der Moderne.* Opladen, Westdeutscher Verlag, 1992. Niklas Luhmann/F. D. Bunsen/D. Baecker, *Unbeobachtbare Welt.* Haux Verlag, Bielefeld 1990. Niklas Luhmann, *Soziale Systeme.* Frankfurt/M., Suhrkamp, 1987.
4. John Law, *Organizing Modernity.* Blackwell, Oxford 1994. John Law (Hg.), *A Sociology of Monsters.* London, Routledge, 1991. Michael Callon/John Law/Aric Rip (Hg.), *Mapping the Dynamics of Science and Technology: sociology of science in the real world.* London, Macmillan, 1986. John Law/Wiebe E. Bijker, *Shaping Technology – Building Society: studies in sociotechnical change.* MIT Press 1992. Wiebe E. Bijker/Thomas P. Hughes/Trevor J. Pinch (Hg.), *The Social Construction of Technical Systems.* MIT Press 1987. Karin D. Knorr-Cetina/Michael Mulray (Hg.), *Science Observed: perspectives on the social study of science.* London, Sage, 1983. Karin Knorr-Cetina, *The Manufacture of Knowledge. An Essay on the Constructivist and Contextual Nature of Science.* Oxford 1981. (dt.: *Die Fabrikation von Erkenntnis.* Frankfurt/M., Suhrkamp, 1991.) Bruno Latour, *Science in Action:*

- how to follow scientists and engineers through society.* Open Univ. Press 1987. Bruno Latour/Steve Woolgar, *Laboratory Life: the social construction of scientific facts.* Princeton 1986.
5. Siehe Peter Weibel (Hg.), *Kontext Kunst.* DuMont, Köln 1994. Peter Weibel (Hg.), *Quantum Daemon. Institutionen der Kunstgemeinschaft.* Wien, Passagen, 1996.
 6. John A. Wheeler/Wojciech H. Zurek (Hg.), *Quantum Theory and Measurement.* Princeton 1983. Harvey S. Leff/Andrew F. Rex (Hg.), *Maxwell's Demon. Entropy, Information, Computing.* Bristol, Adam Hilger, 1990.
 7. Ganz im Gegensatz zur Theorie von Niklas Luhmann (siehe Anm. 3).
 8. Heinz von Foerster, „Kybernetik einer Erkenntnistheorie“, in: *Kybernetik und Bionik.* München, Oldenburg, 1974, S. 44.
 9. op. cit.
 10. Heinz von Foerster, „Circuitry of Clues to Platonic Ideation“, in: *Aspects of the Theory of Artificial Intelligence,* Plenum Press 1960.
 11. Ernst von Glasersfeld, *Wege des Wissens.* Heidelberg, Carl Auer, 1997. Heinz von Foerster, *Observing Systems.* Salinas, CA 1981. Humberto R. Maturana/Francisco J. Varela, *Autopoiesis and Cognition. Dordrecht-Boston* 1980. H. Maturana, *Erkennen: Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit.* Braunschweig, Vieweg 1982. Jean Piaget, *La construction du réel chez l'enfant.* Neuchâtel 1937. Jean Piaget, *Biologie et connaissance.* Paris 1967. Jean Piaget, *Le structuralisme.* Paris 1970. Heinz von Foerster, „On constructing a reality“, in: F. E. Preiser (Hg.), *Environmental design research,* Bd. 2, 1973.
 12. Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen,* Nr. 23. Frankfurt/M., Suhrkamp, 1984.
 13. Ludwig Wittgenstein, *Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik, Psychologie und Religion.* Göttingen 1968, S. 29.
 14. Michail M. Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes.* Hg. Rainer Grüber, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1979, S. 32.
 15. op. cit., S. 52f.
 16. Pierre Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen.* Frankfurt/M., Suhrkamp, 1970, S. 174.