

## **„Handeln im unmarkierten Raum. Überlegungen zur Bedeutung künstlerischer Erfahrungen für eine gelingende Lebenspraxis in der Spätmoderne.“**

Eine systemtheoretisch orientierte Sichtweise auf die Entwicklung von Biografien, individuellen Lebensentwürfen und sozialen Konstrukten kann deren Gelingen oder mögliches Scheitern mit der Fähigkeit des Individuums oder sozialer Gruppen in Verbindung bringen, immer wieder aufs Neue auf kontingente Ereignisse zu reagieren.

In diesem Phänomen können wir eine Parallele entdecken zu künstlerisch-ästhetischen Prozess-Erfahrungen, bei denen Kontingenz-Erfahrung eine wesentliche Rolle spielen. Kunst als „Handeln im unmarkierten Raum“ bewegt sich immer in einem Feld der Möglichkeiten, die mit der absichtlichen oder unbeabsichtigten Überschreitung bisheriger Erfahrung spielt, künstlerisch-ästhetische Prozessverläufe sind ein permanentes Ringen um einigermaßen kohärente „stabile“ Zustände, die der Betrachter erst als ästhetisch-ansprechend rezipieren kann. In der Balance zwischen hyperkomplexen Zuständen der Vieldeutigkeit, die der Betrachter als willkürlich erlebt und Ideen-dominierter Eindeutigkeit, die als vordergründig und belanglos erlebt werden, entfaltet sich die Komplexität des gelungenen Kunstwerkes, diese Sichtweise ist schon in frühen Diskussionen über philosophische Ästhetik, beispielsweise im Begriff des „Spiels“ bei Schiller angedeutet.

Wenn wir die „Dynamik des Spielerischen“ als Prozessverlauf ästhetisch-künstlerischer Produktion identifizieren, die zwischen kohärenten und kontingenten Zuständen sich verortet, dann impliziert diese Perspektive eine therapeutische Dimension der aktiven und passiven Kunst-Rezeption. Interessant wird dann der Anschluss-Gedanke, inwiefern ästhetische Erfahrungen beispielsweise im Bildungssystem, in der kulturellen Bildung oder in Beratungs-Situationen ein hilfreiches Modell-Handeln ermöglichen könnten, aus dem heraus eine Stärkung der Fähigkeit zu Kontingenz-Bewältigung im Alltag möglich wird.

Zu differenzieren ist hier jedoch zwischen dem Anliegen einer therapeutisch oder sozial-integrativ orientierten Kunstpraxis, deren Anliegen die Integration kontingenter Erfahrung in der individuellen oder soziale Dimension ist von der gesellschaftlichen Funktion von Kunst, bei der es auch um Irritation und Verunsicherung stabiler Zustände, also um Kontingenz-Berührung geht.

Der in der Überschrift verwendete Begriff des „unmarkierten Raumes“ geht zurück auf ein Ausstellungsprojekt der Heinrich-Böll-Stiftung in Berlin 2009 anlässlich des 20. Jahrestages des Mauerfalles, bei dem die Frage thematisiert wurde, inwiefern es künstlerische Praxen gibt, denen es gelingen könnte in labilen gesellschaftlichen Übergangszuständen, wie dies durch den Mauerfall, den Zusammenbruch der Soviet-Union, dem Ende des „Kalten Krieges“ und dem vermeintlichen „Ende der Geschichte“ der Fall war, in den Ablauf gesellschaftlicher Vorgänge zu intervenieren. (Heinrich Böll-Stiftung, 2009)

Hintergrund des Projektes war die systemtheoretisch inspirierte These, dass zur Richtungssteuerung bei instabilen Zuständen minimale Impulse genügen, die möglicherweise auch große Wirkungen hervorrufen könnten. Wenn es sein kann, dass eine ungenaue Übermittlung einer Botschaft zur Mauer-Öffnung mit allen Folgen geführt hat (wie dies angeblich der Fall war), könnte es ja zumindest denkbar sein, dass auch andere Impulse, die sonst die „Realität“ nicht tangieren, plötzlich zu entscheidenden Wendungen der Geschichte führen könnten. In medizinischen und psychotherapeutischen Zusammenhängen sind derartige „Schmetterlings-Effekte“ durchaus bekannt, warum

sollten sie nicht auch in sozialen und gesellschaftlichen Kontexten möglich sein? Immerhin hatten ja schon die von situationistischen Ideen geprägten 68er-Rebellen gefordert: „Die Phantasie an die Macht!“

Das war zumindest die These, die in einem künstlerischen Zusammenhang den Begriff des „unmarkierten Raumes“ im Sinne eines Möglichkeits-offenen Zustandes verwendet hat, ein Möglichkeitsraum, der kurzzeitig die Dominanz des Faktischen und der vollständigen Determiniertheit außer Kraft setzt und die Geschichte öffnen könnte für einen bisher nicht vorgesehen Verlauf. Der Lauf der Dinge ging - wie wir alle wissen - einen anderen Weg und gipfelte in Margret Thatchers berühmten TINA-Zitat: „there is no alternative“. Ist das aber das letzte Wort? Ich will im Folgenden die These vertreten, dass es immer Alternativen gibt, schlichtweg unendlich viele und dass eine Lebenspraxis, die sich am Geist der Kunst orientiert, sich aus dieser Fülle bedienen kann.

Abb.1: „Permanente Neukonstruktion des Horizontes“ Beitrag von Andreas Mayer-Brennenstuhl zur Ausstellung „nochnichtmehr. Handeln im unmarkierten Raum“ Heinrich-Böll-Stiftung (2009)

Der Begriff des „unmarkierten Raumes“ ist angelehnt an eine Überlegung, die George Spencer Brown mit dem Begriff des „unmarkierten Zustandes“ (im englischen Original „unmarked state“) in seinem wegweisenden und zugleich umstrittenen Text „Laws of Form“ ausführte. (Spencer-Brown, G. 1969) In diesem Text zeichnete sich erstmals die Bedeutung von systemtheoretischem Denken in seiner fulminanten Tiefe und Bedeutung ab und inspirierte wichtige Vor-Denker der Systemtheorie wie Heinz von Förster, Humberto Maturana, Francesco Varela und Niklas Luhmann zu ihren eigenen Entwürfen.

Spencer-Brown beschreibt in „Laws of Form“ u.a. das Beobachtdilemma: Jede von einem Beobachter getroffene Beobachtung ist ihrem Wesen nach eine doppelte Unterscheidung, nämlich des jeweils beobachteten Gegenstands und dem, was davon unterschieden ist und was man folglich nicht beobachtet, letzteres benennt Spencer Brown mit dem Begriff des „unmarked state“. Diesen „unmarkierten Zustand“ werde ich im Folgenden mit dem Begriff der „Kontingenz“ in Verbindung bringen und versuchen, dessen Bedeutung für die Kunst und eine Lebenspraxis zu verdeutlichen, die sich am Geist der Kunst orientiert.

George Spencer Brown ist jedoch nicht nur ein hervorragender Inspirator auf theoretischem Gebiet, vielmehr fasziniert er auch als Persönlichkeit, wenn man das Leben als ein Werk der Kunst betrachten will. Davon legt ein späterer Text von ihm Zeugnis ab, den er unter dem Pseudonym James Keys veröffentlichte mit dem Titel: "Only two can play this game" (deutsch: "Dieses Spiel geht nur zu zweit"). (Spencer Brown, G. 1994)) Diesen Text schrieb er unter dem Eindruck einer unglücklichen Liebesbeziehung zu einer Studentin, es ist ein offener Liebesbrief in Form von Gedichten und Geschichten. Spencer Brown selbst sieht diesen Text als den zweiten Teil seines Buches über die Form, er beinhaltet sozusagen die andere Seite der Wirklichkeit. „In den Gesetzen der Form habe ich versucht, soweit ich es konnte, die männliche Seite der Dinge zu beschreiben, ebenso wie ich in diesem Buch versuche, soweit es meine begrenzten Fähigkeiten erlauben, etwas über die weibliche Seite zu sagen.“ (a.a.O.S.93) In aller Offenheit könnte man dies auch so interpretieren, dass George Spencer Brown sich hier traut existentiell in den „unmarkierten Zustand“ des prinzipiell Anderen einen Schritt zu wagen, er tritt aus der Sicherheit hinüber in den offenen, ihm unbekanntem Raum eines Lebens, das mehr ist als das seine. Dieses Wagnis ist aus meiner Perspektive als Künstler identisch mit dem, was die vornehmste Aufgabe der Kunst ist: Entsicherung der Lebenspraxis.

Hinsichtlich des Lebens bedeutet dieser Schritt die tatsächliche Begegnung mit dem

„Anderen“ als einem „absolut Anderen“, das Andere das uns immer unfassbar bleibt, eine „Bewegung ohne Widerkehr“ wie es z.B. Emmanuel Levinas in seinem Text „Die Spur des Anderen“ beschreibt: „Das absolut Andere spiegelt sich nicht im Bewusstsein. Es widersteht dem Bewusstsein so sehr, dass nicht einmal sein Widerstand sich in Bewußtseinsinhalt verwandelt“ (Levinas, E. 1999 S. 223) und weiter: „Radikal gedacht ist das Werk nämlich eine Bewegung des Selben zum Anderen, die niemals zum Selben zurückkehrt“ (a.a.O.S.215).

Spencer-Brown beschreibt diesen Entsicherungs-Zustand an einem sehr anschaulichen Bild: „Es gibt ein Spiel, das Kinder spielen, wenn die Flut kommt. Sie bauen um sich herum eine vermeintlich undurchdringliche Sandmauer, um das Wasser so lange wie möglich draußen zu halten. Natürlich sickert das Wasser von unten durch und irgendwann durchbricht es die Mauer und überflutet alle. Erwachsene spielen ein ähnliches Spiel. Sie umgeben sich mit einer vermeintlich undurchdringlichen Mauer aus Argumenten, um die Wirklichkeit draußen zu halten. Doch die Wirklichkeit sickert von unten durch, durchbricht irgendwann die Mauer und überflutet uns alle.“ (Spencer Brown, G. 1994 S.71)

Diese Flut ist die Flut der Erfahrung von Kontingenz, die uns als ambivalente Erfahrung unser Leben lang begleitet. entweder als Erfahrung der Zufälle, Unfälle oder aber als Wissen um den unerschöpflichen Raum unserer prinzipiellen Möglichkeiten. Es ist der Ort der Gewissheit, dass auch alles anders sein könnte. Verfügbar wird er uns in der künstlerischen Praxis und durch die Fähigkeit zur Intuition, was immer das auch ist.

Der Damm, den Spencer-Brown hier beschreibt, ist die Grenze unseres Bewusstseins, das sich für die Wirklichkeit hält, um gelegentlich die Erfahrung zu machen, dass diese jenseits der Grenze vielleicht erst beginnt. Die Menschheit hat jedoch schon seit ihren Anfängen Kulturtechniken entwickelt, die ihr aus der Erfahrung der Offenheit dieser Grenzen abgenötigt wurden, magische und animistische Praktiken, mythologische und religiöse Systeme und nicht zuletzt: Wissenschaft und Kunst. So gesehen kann Kultur in ihrem eigentlichen Bestand auch als das verzweifelte Unterfangen permanenter Kontingenz-Bewältigung beschrieben werden. Die Unverfügbarkeit der Wirklichkeit, die uns immer wieder eiskalt auf dem falschen Fuß verwischt, hat zu den großartigsten künstlerischen Leistungen geführt, von der Höhlenmalerei über Bachs Cello-Sonaten bis hin zu einem Saxophon-Solo von John Coltrane oder einer Fettecke von Joseph Beuys. Dies alles sind Versuche mit dem umzugehen, was sich als die unendliche Dimension des Ozeanischen zeigt, wenn der Damm bricht und die Flut der Kontingenz über uns hereinbricht.

Bleiben wir aber bescheiden im Raum des Verfügbaren. Die kleinen Grenzübertritte oder manchmal auch nur der neugierige Blick über die Mauer sind die dem Menschen angemessenen Weisen, sich mit dem Raum der Kontingenz zu befassen, dazu haben wir die Praktiken der Kunst entwickelt, alles andere ist schlicht „Wahnsinn“. Das Überschreiten des Wirklichen ins Mögliche ist der Weg, den wir im Nachhinein als kulturelle Evolution zu erkennen glauben, inwiefern eine zielgerichtete Logik darin zu verorten ist, bleibt offen.

Robert Musil hat in seinem Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“ dieses Potential des Menschen als „Möglichkeitssinn“ bezeichnet und mit folgenden Sätzen sehr schön charakterisiert: "Wenn es aber Wirklichkeitssinn gibt, und niemand wird bezweifeln, dass er seine Daseinsberechtigung hat, dann muss es auch etwas geben, das man Möglichkeitssinn nennen kann. Wer ihn besitzt, sagt beispielsweise nicht: Hier ist dies oder das geschehen, wird geschehen, muss geschehen; sondern er erfindet: hier könnte, sollte oder müsste geschehen; und wenn man ihm von irgend etwas erklärt, dass es so sei, wie es sei, dann denkt er: nun, es könnte wahrscheinlich auch anders sein. So ließe sich der Möglichkeitssinn geradezu als die Fähigkeit definieren, alles, was ebenso gut sein

könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist. (...) Es ist die Wirklichkeit, welche die Möglichkeiten weckt, und nichts wäre so verkehrt, wie das zu leugnen. Trotzdem werden es in der Summe oder im Durchschnitt immer die gleichen Möglichkeiten bleiben, die sich wiederholen, so lange bis ein Mensch kommt, dem eine wirkliche Sache nicht mehr bedeutet als eine gedachte. Er ist es, der den neuen Möglichkeiten erst ihren Sinn und ihre Bestimmung gibt, und er erweckt sie.“ (Musil, R. 1978, S.16)

Musil benennt hier die Wirklichkeit als das, was in unserem Denken die Ahnung des Möglichen weckt und wir können dieses „Verfahren“ tatsächlich an konkreten Sprach-Strukturen verifizieren. In der deutschen Sprache ist es beispielsweise die Vorsilbe „un“, die uns vom Raum des Faktischen in den Raum des Kontingenten gleiten lässt, jede Sprache hat dazu ihre eigenen, spezifischen Möglichkeiten. Der „unmarkierte Raum“ des Kontingenten zeigt sich dann gegenüber dem markierten Raum beispielsweise als Unfall gegenüber dem „was der Fall ist“, als Unmöglichkeit gegenüber dem was möglich ist, als Unsinn gegenüber dem Sinnhaften, als Ungewissheit versus Gewissheit, als Unglück versus Glück usw.

Diese Wortreihe ist fast unendlich fortsetzbar, interessant dabei ist, dass die meisten „Unwörter“ emotional negativ belegt sind, der „unmarkierte Raum“ erscheint uns latent bedrohlich. Folgen wir den Gedanken von Spencer-Brown und stellen uns in einem Sinnbild den markierten Zustand als einen Kreis mit einem bestimmten Inhalt vor (unseren bewusstseinsfähigen Inhalten), dann hat der unmarkierte Zustand außerhalb des Kreises zwar in *einer* Richtung eine Grenze, nämlich diesen Kreis, in der *anderen* Richtung verliert er sich aber ins Unendliche. Mathematisch gesehen ist die Differenz von Unendlich minus  $x$  jedoch immer noch unendlich, dies mag unser Erschrecken vor dem Raum der Kontingenz erklären. Vielleicht sind die „Möglichkeiten-Menschen“, von denen Musil spricht hier etwas anders gelagert, sie nehmen das vielleicht ein bisschen sportlicher und definieren den Raum des Unmöglichen einfach um als „Möglichkeitenraum“, manche Künstler-oder Erfinder-Biografie mit ihrer gelegentlich fast absurd anmutenden Beharrlichkeit erklärt sich vielleicht aus dieser Beobachtung.

Abb2: „ALLES KÖNNTE ANDERS SEIN“ Transparent im besetzten Schlossgarten Stuttgart Andreas Mayer-Brennenstuhl (2012)

Wir können uns diesem Erfahrungs- und Handlungsraum, in dem sich die Kunst prinzipiell bewegt, auch mit Hilfe von Beschreibungen annähern, die nicht aus systemtheoretischen Überlegungen abgeleitet sind, sondern aus dem eher naheliegenden Gebiet der ästhetischen Theorie. Angefangen bei Immanuel Kants Definition der ästhetischen Erfahrung als einer begrifflich niemals ganz erschließbaren: Eine "ästhetische Idee" ist diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlasst, ohne dass ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d.i. Begriff adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann (Kant, I. 1974, S.192)) bis hin zur Idee der „ästhetischen Negativität“ bei Adorno zeigt sich in der philosophischen Ästhetik dieser Erfahrungsbereich als einer, der sich einer vollständigen begrifflicher Erschließung prinzipiell entzieht: „Jenes nicht der Fall seiende an der Kunst zu denken ist die Nötigung zur Ästhetik“ (Adorno, Th.W. 1970, GS 7 S.499) formuliert dieser wortgewaltig und spricht damit ebenfalls genau diesen Raum des Kontingenten an, der der Kunst eigen ist.

Adorno verwendet in diesem Zusammenhang auch den Begriff des „Nichtidentischen“, das „nicht der Fall seiende“ ist für ihn mehr als eine Formel gegen das bloß Positive, es ist auch eine Möglichkeit, das ästhetische Erleben abzugrenzen gegen das „nur sinnliche“

und folgt damit der Intention, einer falschen Verkürzung der ästhetischen Erkenntnis auf das rein Sinnhafte zu begegnen. Das sinnliche Vergnügen ist nach Adorno gekennzeichnet vom Bedürfnis des mehr oder weniger automatischen Wiedererkennens und unterliegt damit einer „Herrschaft des Identifikationsmechanismus“. Das ästhetische Vergnügen ist demgegenüber negativ konnotiert, es bezieht sich auf das, was sich der bloßen Tatsachenfeststellung und der Wiedererkennung entzieht und ermöglicht uns daher das zu erkennen, was niemals nur Fall einer Regel ist oder unter das Allgemeine von Gesetzen und Regeln zu subsumieren ist, also das Überraschende, Unbekannte, kurz: das „Nichtidentische“. Der Erfahrungsprozess, der anhand von Kunst gemacht werden kann, soll uns einen Erkenntnisgewinn bringen, dieser kann aber unter diesen Bestimmungen nicht den Kriterien unseres Verstandes- und Vernunftvermögens entsprechen, der „Geist“ der Kunst zeigt sich anders. Das verstehend Erfassen von Kunst erfolgt auf eine ganz spezifische Weise, eben einer „negativen“. Das verstehende Erfassen wird nach Adorno negiert, „das Ganze“ eines Kunstwerkes ist *prinzipiell* nicht erfassbar, das Kunstwerk ist *nicht* die „Verkörperung seines Geistes“.

Adorno bringt an dieser Stelle die „Buchstäblichkeit“ als alternatives Verstehensmoment gegenüber dem „Ganzen“ in Stellung. Diese Überlegung formuliert er schon in einem seiner frühen Texte über Literatur, den „Aufzeichnungen zu Kafka“: „Wenn der Symbolbegriff in der Ästhetik, mit dem überhaupt nicht recht geheuer ist, irgend etwas Triftiges besagen soll, so einzig, dass die einzelnen Momente des Kunstwerkes aus der Kraft ihres Zusammenhanges über sich hinausweisen: dass ihre Totalität bruchlos übergehe in einen Sinn. Nichts aber passt schlechter auf Kafka“ und er konkretisiert diese Überlegung mit den Worten „Jeder Satz steht buchstäblich, und jeder bedeutet. Beides ist nicht, wie das Symbol es möchte, verschmolzen, sondern klafft auseinander und aus dem Abgrund dazwischen blendet grell der Strahl der Faszination“. (Adorno, Th.W. 1970 GS10 S.255)

Mit dem Bild des „klaffenden Abgrundes“ wendet Adorno sich gegen das Missverständnis und die Möglichkeit eines ganzheitlichen, „totalitären“ symbolisches Verstehen von Kunst (das heute leider weit verbreitet ist) und führt aus, wie das ästhetische Verstehen permanent und prinzipiell immer wieder scheitert, abbricht und den Weg des mühsamen Buchstabierens gehen muss.

Der Gehalt eines Werkes der Kunst ist also laut Adorno der unlösbare Zusammenhang zwischen seinen einzelnen Attributen, dem „Buchstaben“ und den im „Ganzen“ enthaltenen „Geist“. Christof Menke bezieht sich in seinem Buch „Souveränität der Kunst“ auf eine Neu-Interpretation von Adorno nach Derrida (Menke, Ch. 1991) und findet für dieses permanente Verweigern des Verstehens von Kunst die schöne Formulierung „ästhetische Erfahrung ist die Subversion des in ihr versuchten Verstehens durch sich selbst“ (a.a.O. S.45) und er ergänzt weiter: „Das ästhetische Vergnügen ist das Erlebnis eines Objektes jenseits des Verstehens, die Freisetzung der ästhetischen Buchstäblichkeit erfolgt allein in der reflexiven Zurückbeugung auf das Geschehen ästhetischer Erfahrung“ (a.a.O. S.46)

Das Verstehen eines Kunstwerkes im „buchstabieren“ seiner Attribute ist also nicht einholende Vermittlung im Sinne eines hermeneutischen Verstehens, sondern freisetzende Transformation. Ästhetisches „Vergnügen“ ist kein Sonntags-Spaziergang sondern ein Aushalten der Uneinholbarkeit des Verstehens, permanent.

Die prinzipielle Unmöglichkeit des direkten „verstehenden Erfassens“ von Kunst, wie es die philosophische Ästhetik reklamiert im Verweis auf die „Negativität“ und das „Nichtidentische“ legen auch einen Bezug nahe zu Ansätzen aus dem Umfeld systemtheoretischen Denkens, die ebenfalls den Bereich des Fiktionalen als etwas

beschreiben, das sich in einem permanenten Verschiebungsprozess dem vorschnellen Begreifen-wollen entzieht.

So hat Niklas Luhmann beispielsweise in seinem Text „Weltkunst“ (Luhmann, N. 1990) sich dezidiert auf den Formbegriff bezogen, wie er von Spencer-Brown verwendet wurde. Form ist bei Luhmann (wie bei Spencer Brown) nicht in einem klassischen künstlerischen Sinn zu verstehen, wie es sich beispielsweise im Inhalt-Form-Problem zeigt, sondern in einem Verständnis von Form als Differenz, die eine Innen- und eine Außenseite schafft innerhalb eines unbegrenzten Möglichkeitsraumes. Im Originalton bei Niklas Luhmann klingt das dann so: „Form ist danach Einschnitt, eine Verletzung eines unbestimmten Bereichs von Möglichkeiten durch eine Unterscheidung, eine Transformation unbestimmbarer in bestimmbare Komplexität. Was vorlag bleibt dabei erhalten, es nimmt nur Form an. Es entsteht um es mit Spencer Brown zu fassen eine Innenseite und eine Außenseite. *Und beides ist die Form* (Kursiv im Original!). Und „beides“, das bedeutet die Welt als Differenz“ (Luhmann, N. 1990 S.10)

Luhmann hat aus diesem Spezifikum der Kunst eine besondere Funktion der Kunst abgeleitet, nämlich Kunst als die einzige Möglichkeit der (Selbst)-Beobachtung der Welt, da diese sich selbst als „blinden Fleck“ hat, solange nicht etwas existiert, von dem sie unterschieden werden kann. Diese Unterscheidung von Welt als Faktischem von etwas anderem kann aber nur die Setzung des Fiktionalen leisten - eben die Kunst. Dieser gedanklichen Konstruktion gibt Luhmann den etwas irritierenden Namen „Weltkunst“ und begründet die Funktion der Kunst in diesem Zusammenhang dann folgendermaßen: „diese Überlegungen erlauben es, die Kunst als „Weltkunst“ zu beschreiben. Sie leistet auf ihre Weise (...) das Sichtbar- und Unsichtbarmachen der Welt. Denn sobald man sieht dass es *hier auf diese Form* [kursive Schreibweise im Original. d. Verf.] ankommt (dass diese und keine andere Linie über das Bild entscheidet) ahnt man auch, dass es andere Möglichkeiten von unterscheidenden Formen gibt und dass die Welt sich erst im Unterscheiden von Unterscheidungen offenbaren wird“ und Luhmann bringt die Sache dann auf den entscheidenden Punkt, wenn er ergänzt: „-also nie, da dazu immer weitere Unterscheidungen notwendig sein werden.“ (a.a.O. S.20)

Das permanente Aufschieben einer „Offenbarung von Welt“ korrespondiert hier sowohl mit Kants Einsicht der Uneinholbarkeit des ästhetischen Erlebens durch sprachliches Begreifen-wollen als auch mit Adornos Misstrauen gegen „das Ganze“ und seinem Plädoyer für das „Buchstäbliche“.

Die eigentliche Funktion der Kunst ist damit nach Luhmann Selbst- und Fremdkommunikation zu ermöglichen indem sie zeigt „dass und wie im Überschreiten des Wirklichen im Hinblick auf das nur Mögliche Form zu gewinnen ist“ (ebenda S. 39) und weiter: „Man kommt dann zu der Aussage, dass die Funktion der Kunst in der Kraft ihrer Unterscheidungen liegt und diese Kraft darin besteht, sich selbst und anderes einzuschränken. Damit wird der Welt, die geheim bleibt, Beliebigkeit entzogen. Das geschieht selbstverständlich durch alles, was geschieht. Der Eigenbeitrag der Kunst könnte aber daran liegen, dies am Objekt in der Welt des nur Möglichen vorzuführen“ (a.a.O. S.4)

Die Welt des „nur Möglichen“ ist die Welt der Kunst. Dieses „nur Mögliche“ ist aber zugleich auch das „immer (noch) Mögliche“. In einem ganz alltäglichen Sinne bedeutet dies für uns: was nicht ist kann immer noch werden und das Fiktionale ist immer auch das „noch nicht“ (oder auch das „nicht mehr“) im Bloch'schen Sinne, das uns als Hoffnung und Vorschein für ein anderes Leben aufscheinen kann.

Damit berühren wir die heikle Frage einer subjektiven „Funktion“ von Kunst für den

konkreten Menschen in einer konkreten Zeit. Was bedeutet für uns in einem psychologischen Sinne die Berührung mit einer Welt des Möglichen, solange wir in einer Welt des Faktischen gefangen sind, die vielleicht die beste aller Möglichen ist, ( wie dies z.B. Leibnitz annahm) aber als gegenwärtige nicht wirklich erfüllend, vielleicht nicht einmal akzeptabel ist?

Unser Potential des Möglichkeits-Sinnes ist eine *Conditio humana*, das zumindest potentiell ein Ungenügen an der Welt mit sich bringt, da es sich immer auch eine bessere vorstellen kann, wie illusionär dies auch immer sein mag. Vielleicht ist diese Kondition sogar die Triebfeder dessen, was wir „Geschichte“ nennen. Die Großartigkeit, Schönheit, Erhabenheit, die uns die Fiktionen der Kunst vorführen, werden damit zu einem „Stachel im Fleisch“ des Faktischen, sie verführen uns auch zu dem Gedanken, dass ein „anderes Leben“ prinzipiell möglich ist. Wir begegnen diesem Zweifel vor allem in Situationen, an denen unserer Lebens-Gestaltung in Krisen gerät, wenn Brüche und Verwerfungen in unserer sozialen Biografie sich auftun, d.h. in Krisen-Situationen, in denen wir zu einer Besinnung und Veränderung unserer Existenz aufgerufen sind. Dies ist die Situation, in denen Menschen auch in psychosoziale Beratungen kommen.

Diese Situation der Krise ist geprägt von der Erfahrung der Kontingenz in einem doppelten, ambivalenten Sinn: Zunächst erleben wir den Einbruch des Kontingenten als Unfall, als Störung, als Zusammenbruch einer Ordnung, als Einbruch des Chaos in die heile Welt der Kohärenz. Was bisher gepasst hat, fügt sich nicht mehr bruchlos zusammen, Abgründe klaffen auf, das „Ganze“ gibt keinen Sinn mehr. Dies ist die *eine* Seite der Kontingenz-Erfahrung, die zunächst in jeder Krise im Vordergrund steht. Der Übergang von Ordnung in Chaos, zunächst vielleicht schleichend, dann aber in immer stärkeren Turbulenzen, ist eine Erfahrung, die fast jeder Mensch im Laufe seines Lebens machen muss. Sie korrespondiert mit sinnlichen Erfahrungen auf der alltäglichen Ebene, die uns allen geläufig sind: wie Ordnung in Chaos übergehen kann ist in jeder WG-Küche oder in jedem Kinderzimmer alltäglich erlebbar. Aber auch die Physik, wie wir sie in weiten Teilen noch in der Schule gelernt haben, zeigt uns an vielen Beispielen diesen anscheinend natürlichen „Lauf der Dinge“ (so der Titel einer zu diesem Thema sehr erhellenden Installation des Künstler Duos Fischli-Weis , zu finden auf youtube unter dem link: <https://www.youtube.com/watch?v=XniQwRFLTqc>), nicht nur bei Buster Keaton und Dick und Doof endet alles in einer Katastrophe, auch der Kosmos endet im Chaos der Entropie.

Der *andere* Aspekt der Kontingenz, nämlich die Fülle des „Möglichkeits-Raumes“ ist uns zumeist nicht so präsent wie die katastrophale Seite. Die Auflösung von Ordnung in Chaos ist alltägliche Erfahrung, der umgekehrte Prozess, nämlich die Möglichkeit der (Re-)Konstruktion von Ordnung aus einem chaotischen Zustand heraus ist zumindest in der Anfangsphase einer Krise nicht so präsent. Wir kennen diese Bewegungsrichtung aber auch aus der Alltags-Erfahrung, nämlich als das notwendige (oft mühsame) Aufräumen, zu dem wir entweder von anderen genötigt werden oder das wir freiwillig anpacken, bevor uns das Chaos über den Kopf wächst. Aus der Perspektive der Physik haben wir es hier mit „Negentropie-Prozessen“ zu tun, die von Ilja Prigogine (Prigogine, I. 1998) als die Prozesse in der Natur beschrieben wurden, die der Entropie-Tendenz entgegen gesetzt sind und die mittels „dissipativer Strukturen“ trotz des Gesamtgefälles der kosmischen Entropie permanent zu höherwertigen Ordnungszuständen der Evolution führen.

Wir kennen diesen Prozess aber vor allem aus künstlerischen Erfahrungen heraus: jeder „Schöpfungsprozess“ ist ein Hervorbringen höherwertiger Ordnung aus einem Anfangs-Zustand des Diffusen, Ungenauen, Beliebigen. Dies erinnert uns an Luhmanns Formulierung, die wir weiter oben angeführt haben: „Damit wird der Welt, die geheim

bleibt, Beliebigkeit entzogen.“. Genau dies leistet jeder künstlerische Prozess: Entzug von Beliebigkeit. Das Chaos, das im Einbruch des Kontingenten aus dem „unmarkierten Raum“ in unsere gehütete Ordnung zu Sinn-Auflösungen führt ist zugleich der Potential-Raum, aus dem heraus eine Neu-Ordnung, eine (Re-)Konstruktion von Ordnung und Neu-Besinnung sich ereignen kann. Und dieses Entfalten einer neuen Ordnung hat eine Entwicklungsrichtung vom Beliebigen ins Exakte.

Wie diese Dynamik erlebbar wird im konkreten künstlerischen Prozess und wie dies mit Begrifflichkeiten aus systemtheoretischen Denken heraus beschrieben werden kann, darauf will ich zum Abschluss meines Beitrages noch in gebotener Kürze eingehen.

Dass evolutionäre Prozesse in der Natur sich im Sinne autopoietischer Dynamiken entwickeln ist heute allgemein anerkannt, inwiefern dies auch für kulturelle Prozesse, insbesondere künstlerische Prozesse zutrifft, ist umstritten, zumindest wenn man dem Vorwurf der „Naturalisierung“ kultureller Prozesse entgehen will. Trotz des entscheidenden Momentes der Willens-Entscheidung und der künstlerischen Freiheit lassen sich aber im Zeitverlauf künstlerischer Prozessen ebenfalls Dynamiken beobachten, die eine Sichtweise auf diese Prozesse als eine Art „Selbstorganisations-Prozess“ plausibel machen. Zwar können wir als Künstler jederzeit einen künstlerischen Prozessverlauf in eine bisher ungeahnte Richtung umlenken, tatsächlich ist es aber so, dass wir behutsam spürend Dynamiken folgen, von denen wir nicht das Gefühl haben, dass sie „aus uns“ kommen, sondern im Werk selbst geborgen sind, wir lenken den Prozess eher medial, d.h. weder aktiv noch passiv. „Hinspüren, was das Werk als nächstes will“, ist eine etwas magisch klingende Formulierung, die Künstler dafür verwenden, sie beschreibt das subjektive Erleben aber treffend.

Um uns dieses Geschehen etwas rationaler zu erklären, können wir uns klar machen, dass ein Werk, das sowohl vom Produzenten als auch vom Betrachter als „gelingen“ und „stimmig“ erlebt wird, immer eine Synthese von Inhalt und Form ist. Die „Bild-Idee“, die sich darin vermittelt ist bei einem „gelingen“ Werk in einer optimierten Form des Zusammenspiels zwischen Inhalt und Form gegeben. Überwiegt eine Inhaltliche „Botschaft“, die nicht formal bewältigt ist, erleben wir das Werk als aufdringlich, gelegentlich als kitschig. Im umgekehrten Fall, wenn sich Künstler in Formspielereien verlieren, die zum Selbstzweck werden, erleben wir derartige Werke als Routine und Belanglosigkeiten. Wir können uns bei dieser Annäherung auch an die Überlegungen idealistischer Ästhetik-Theorien erinnern, beispielsweise an Schillers Kategorien des Form- und Stofftriebes, die erst in der Aufhebung ihrer jeweiligen „Nötigung“ zur Schönheit des Spiels führen.

Aber nicht nur in der „klassischen“ Kategorie des Inhalt-Form-Aspektes, (der heute für viele Werke nicht mehr ergiebig ist) sondern auch innerhalb der rein formalen Ebene einerseits und der inhaltlichen Ebene andererseits selbst ist eine autopoietische Entwicklungs-Dynamik zu beobachten, insofern wir diese als ein permanentes Wiederaufgreifen des bisherigen Entwicklungsstandes und seine Transformation in den nächsten Zustand beschreiben können unter Wahrung eines bestimmten Grades von Selbst-Ähnlichkeit.

Texte über die Chaos-Theorie bezeichnen diese Verfasstheit von Gestalt-Prozessen, die aus dem Prinzip der Weiterentwicklung durch Rückkoppelung selbstähnlicher Strukturen (mathematisch im Prinzip der „Iteration“) entstehen als „fraktale Natur des Geschaffenen“, die nicht nur in mathematischen, physikalischen und natürlichen Prozessen aufgezeigt werden können, sondern ansatzweise auch in ästhetischen Prozessen. Die Autoren John Briggs und David F. Peat (Briggs,J./Peat, D.,1990) verwenden dabei in Anlehnung an den



Begriff der Metapher, der in sprachlich-kreativen Prozessen eine zentrale Rolle spielt, hier den Begriff der „Reflektapher“ und versuchen in ihrem gemeinsamen Buch anhand von kunsthistorischem Material dieses fraktale Generierungs-Prinzip von Strukturen auch an Kunstwerken aufzuzeigen. Ihre diesbezüglichen Hinweise können m.E. auch einem künstlerisch-professionellen Blick standhalten. Gerade bei der (kunstpädagogischen) Schwierigkeit, die mehr oder weniger gelungene „Stimmigkeit“ eines Werkes im Lehr-Gespräch so zu begründen, dass den Studierenden die professorale Sichtweise nicht als purer Subjektivismus erscheint, haben sich Werk-Analysen unter dem Aspekt der sinnvollen Verwendung von „Reflektaphern“ in meiner kunstpädagogischen Lehr-Praxis als hilfreich erwiesen. Wir haben damit ein Instrument an der Hand, das nicht nur klassische Bild-Analysen um einige interessante Aspekte bereichert, sondern auch anwendbar ist auf alle anderen Äußerungsformen zeitgenössischer Kunstpraktiken, beispielsweise auch performativer Art.

Tatsächlich kann die ganze Bandbreite künstlerischer Intentionen mit dieser Sichtweise beschrieben werden, nicht nur das, was wir unter dem Begriff der „fraktalen Kunst“ (teilweise als künstlerische „Unsäglichkeiten“ von Programm-generiertem „Chaosbilder-Kitsch“ im Internet verbreitet) verstehen. In künstlerischer Hinsicht geht es weniger um ein optimales Maß an Harmonie, gemeinhin als „Schönheit“ bezeichnet, sondern allgemein um das, was wir als „ästhetische Dimension“ bezeichnen und dazu gehört genauso das Hässliche, Niedrige, Erschreckende, Fragmentarische, also das „Unstimmige“. Der Bruch, die Differenz, das Unvollendete usw. gehören zum zentralen Bestand zeitgenössischer künstlerischer Intentionen, kurz: alles, das was sich als Ausdruck radikaler Kontingenzerfahrung zeigt. Also nicht das zwanghafte Erreichen eines kohärenten Zustandes ist das ultimative Ziel künstlerischer Intention, sondern das Spannungsfeld zwischen dem Wunsch nach harmonischer Kohärenz und dem Aushalten von unausweichlicher Kontingenzerfahrung. Auch hier lesen wir zwischen den Zeilen die prinzipielle Bezogenheit von Kunst- und Lebenserfahrung: das Paradies, die Utopie bleibt immer Hoffnung, nicht Erfahrung.

Ist das Maß der Selbstähnlichkeit sehr gering oder nicht mehr erkennbar, d.h. überwiegt die Differenz, erfolgt ein „ästhetischer Bruch“, egal ob auf der inhaltlichen oder formalen Ebene. Auch dies ist gelegentlich beabsichtigt, jedoch nur als Grenzfall der Werk-Dynamik. In der Natur entspricht dieser Bruch einer Mutation, die dann im Folgenden sich entweder evolutionär behauptet oder wieder verschwindet, in kulturellen und künstlerischen Prozessen ist dies ähnlich zu beobachten. Eine radikale Neuerung, ein Übergewicht der „Differenz“, provoziert eine klare Entscheidung, entweder sie eröffnet eine ganz neue kulturelle (bzw. stilistische) Entwicklung oder sie verschwindet wieder. Diese Prozessdynamik, die mit den Variablen der „Ähnlichkeit“ und „Differenz“ erfasst werden kann, führt folgerichtig zu einem Werk-Zustand, den wir als „kohärent“ bezeichnen können.

In dieser Diskussion ist aber zu berücksichtigen, dass es natürlich eine große Bandbreite zwischen gerade noch als kohärent erlebbar und eindeutig kohärenten Zuständen gibt, was sich im Zusammenhang mit ästhetischen Fragen mit dem klassischen Begriff der „Harmonie“ in Verbindung bringen lässt. Selbstverständlich ist dieses Erleben sowohl auf Produzentenseite als auch auf Seiten der Rezipienten subjektiv bedingt. Vor allem am Beispiel der Musik lässt sich sehr gut aufzeigen, dass „Harmonien“ abhängig sind von den erworbenen Rezeptions-Gewohnheiten: was ein geübter Jazz-Hörer noch als liebliche Harmonie rezipiert, hat einem eingefleischten Volksmusikhörer schon lange die Schuhe ausgezogen.

Ein „mehr an Differenz“ überschreitet immer die Rezeptions-Gewohnheiten des aktuellen Publikums, bewirkt aber in der „kulturellen Evolution“ deren Weiterschreiten im Sinne einer

erweiterten Integrationsfähigkeit für kontingente Erfahrungen. Gerade in der Musikgeschichte kann man diese Entwicklung sehr gut verfolgen, aber auch die bildende Kunst hat vor allem im 20. Jahrhundert die Erweiterung von Wahrnehmungsgewohnheiten und damit das Ausreizen der Toleranzschwelle des Publikums sich auf die Fahnen geschrieben. Diese Einschränkungen bedeuten jedoch nicht, dass die grundlegende Überlegung der systemisch-autopoietischen Organisiertheit von ästhetischen Prozessen falsch ist, sie schränken sie lediglich in ihrem Gültigkeitsbereich ein und relativieren sie.

Interessant ist an dieser Stelle ein kleiner Seitenblick auf die verschiedenen möglichen Funktionen der Kunst innerhalb der Kultur. Insofern Kunst als „Irritationsfaktor“ für alle anderen Diskurse gesehen wird - wie dies bei verschiedenen Autoren vor allem der „postmodernen“ Diskurse der Fall ist - ist natürlich die Produktion von „Brüchen“ und die Zumutung von Kontingenz das primäre Anliegen der Kunst. Dem gegenüber geht es jedoch beispielsweise in (kunst)therapeutischen Zusammenhängen aber oftmals um das gegenteilige Anliegen, nämlich um „Kontingenz-Bewältigung“. Dabei kann die Dynamik des künstlerischen Prozesses seine Präferenz auf „Kohärenz-Produktion“ richten. Die Erfahrung im bildnerischen Prozess, dass zunächst willkürlich erscheinende, unzusammenhängende, ja manchmal „sinnlose“ Bruchstücke im bildnerischen Prozess durch die Funktion der Steigerung von Ähnlichkeit langsam zu einem „harmonischen“ Bild werden, das plötzlich „Sinn macht“ kann eine sehr therapeutisch wirksame Erfahrung sein. Das in die individuelle Biografie eingebrochene Chaos kann dann stellvertretend im bildnerischen Prozess bewältigt werden, in der therapeutischen Absicht, diese bildnerische Erfahrung auch für die Lebens-Gestaltung im Sinne einer Ressourcen-Aktivierung verfügbar zu machen. (vgl. Mayer-Brennenstuhl, A. 2015)

*Bildbeispiel: In dieser künstlerischen Gruppen-Übung, die mit der Spielregel der nonverbalen Kommunikation verbunden ist, geht es darum, gemeinsam eine Raum-Installation zu erzeugen, die eine kohärente Bild-Idee so transportiert, wie es von einer individuell erstellten künstlerischen Arbeit zu erwarten ist. Indem die TeilnehmerInnen sich aufeinander „einschwingen“ und sensibel mit allen Beiträgen der anderen Teilnehmerinnen umgehen, kann mit der Zeit durch verstärkende „Rückkoppelungsprozesse“ (selbst)ähnlicher Elemente im Sinne eines autopoietischen Prozesses eine kohärente Gestalt sich herausbilden. Das Spiel ist beendet, wenn keine Teilnehmerin mehr einen Handlungs-Impuls hat- ein Hinweis darauf, dass alle Beteiligte das Ergebnis gleichermaßen als „stimmig“ erleben.*

An dieser Stelle kann vielleicht auch ein sozial-therapeutisch- oder -pädagogisches Anliegen anknüpfen. Wenn wir uns klar machen, dass die grundsätzliche Lebenserfahrung vor allem junger Menschen heute nicht mehr, wie dies bis in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch der Fall war, von Konventionen und Regeln geleitet ist, sondern als „Aushandlungssache“ in einer multidimensionalen Werte-Orientierung einer in jeglicher Hinsicht „offenen Gesellschaft“ erlebt wird, dann deutet sich eine Antwort auf die Frage an, welche Rolle in aktuellen Sozialisations-Prozessen die Kunst spielen könnte - oder sollte.

Identität ist für das Subjekt der „Spätmoderne“ nichts essentielles mit einer eindeutigen und stabilen Konsistenz, sondern eine Konstruktion, die mühsam immer wieder auf ihre Kohärenz hin nachjustiert werden muss. Heiner Keupp zählt in seiner Studie „Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne“ (Keupp, H. 1999) verschiedene Gründe für diese Entwicklung auf: die Erfahrung der „ontologischen Bodenlosigkeit“, die Entgrenzung der individuellen und kollektiven Lebensmuster, die Brüchigkeit der Erwerbsarbeit als Basis der Identitätsbildung, die Fragmentierung von Erfahrungen die zu einer „multiphrenen“ Situation führt, nicht zuletzt durch die zunehmende Virtualisierung unserer Erfahrungswelten, die Pluralisierung von Lebensformen, Veränderung von Geschlechterrollen, forcierte Individualisierung und der

Verlust eines kollektiven Sinn-Horizontes durch das Entschwinden von verbindlichen Meta-Erzählungen. Dies alles führt zu einer Situation, die vom Individuum zugleich als Befreiung und als Zumutung erfahren wird. Keupp beschreibt sinngemäß das spätmoderne Individuum als Darsteller auf einer Bühne, denen das Drehbuch abhanden gekommen ist (a.a.O. S.53) und die nun ihr Leben selbst entwerfen, inszenieren und realisieren müssen. Der vielzitierte Spruch von Joseph Beuys „Jeder Mensch ist ein Künstler“, der ja durchaus als Ermutung zur (Mit-)Gestaltung der eigenen Lebenswelt gedacht war, erscheint vielen Zeitgenossen angesichts dieser Zumutung als ein Hohn. Und doch führt kein Weg an dieser Gestaltungsaufgabe vorbei. Regressive Strategien, die dieser Zumutung entgehen wollen durch Rekonstruktion traditionaler Verhaltensweisen - zu beobachten in Trends von Hochzeitsmessen bis hin zu neuem Nationalismus - bieten auf die Dauer keine tragfähigen Lösungsansätze.

Mit der Formulierung „Architekt und Baumeister des eigenen Lebensgehäuses zu werden, ist allerdings für uns nicht nur Kür, sondern zunehmend Pflicht in einer grundlegend veränderten Gesellschaft“ bringt Keupp die Sache auf den Punkt (a.a.O. S.55)) und er bezieht sich bei dieser „Konstruktions-Aufgabe“ im Folgenden dann auf Gelingens-Kriterien, die sich, mit der Brille des Künstlers gelesen, durchaus als Kriterien eines gelingenden Kunst-Prozesses dechiffrieren lassen. Zentral ist dabei die Diskussion der Rolle von Kohärenz, die bei einigen früheren „postmodernen“ Autoren zunächst prinzipiell hinterfragt wurde, zwischenzeitlich aber differenzierter gesehen wird. „Anzunehmen ist, dass es dabei zu neuen Formen der Subjektkonstruktion kommt, dass also die zunehmende Mobilität, Pluralität, Ambiguität, Offenheit und Fragmentierung gesellschaftlicher Organisation sich auch in den Identitäten widerspiegeln. Psychologische Identitätsmodelle müssten sich folglich ebenfalls solchen neuen Vorstellungen vom Subjekt, das als offenes System gedacht wird, und dessen Wechselbeziehungen mit der Welt als ihrem genuinen Gegenstand öffnen. Das bedeutet aus unserer Sicht nicht die Aufgabe von Kohärenz als bisherigem Kernbegriff einer psychologischen Identitätstheorie, sondern die Frage nach neuen Formen der Kohärenz und vor allem die Strategien der Herstellung von Kohärenz bzw. die Frage danach, wie das Kohärenzproblem theoretisch und praktisch gelöst wird“. (a.a.O.S.62)

Aus meinen bisherigen Ausführungen erschließt sich hoffentlich meine persönliche Position zu dieser Frage: einer theoretische Lösung kann man sich m.E.am ehesten durch eine Theoriebildung annähern, die in psychologischen, pädagogischen und soziologischen Fragen systemisch argumentiert, hinsichtlich der praktischen Lösungsansätze setzte ich auf die Übertragbarkeit von „Modell-Erfahrungen“, die wir uns erarbeiten können, indem wir uns mit Kunst befassen-aktiv produzierend oder reflexiv rezipierend.

Kunst als „Schule der Freiheit“ zu bezeichnen, wie dies in der Nachfolge von Joseph Beuys Idee der „sozialen Plastik“ geläufig ist, ist vielleicht etwas pauschal und idealistisch gedacht, schauen wir uns aber die Kunst des 20. Jahrhunderts an mit all ihren Experimenten, Provokationen und Zumutungen, dann wird schon etwas plausibler, dass das Potential der Kunst nicht nur bis zur Wohnzimmer-Dekoration reicht. Dass gerade KünstlerInnen im „Dritten Reich“ schon sehr früh zu denjenigen gehörten, die als „entartet“ drangsaliert und verfolgt wurden, zeigt in einer eher dramatischen Weise das emanzipatorische und irritierende Potential der modernen Kunst, etwas weniger dramatisch können wir das jedoch auch wahrnehmen, wenn wir uns die „Solidarisierungs-Prozesse“ der KünstlerInnen mit gesellschaftlich Ausgeschlossenen und ihr prinzipielles Interesse an allem Fremden, Anderen, Verstörenden ansehen. Aus dieser Perspektive wird das „modellhafte“ Potential der Kunst plausibel, mit Kontingenzerfahrung adäquat umzugehen und notwendige Kohärenz-Konstruktionen auf eine differenzierte Weise zu

denken. Dass die Kunst-Rezipienten dazu ein Verhältnis zur Gegenwartskunst entwickeln müssen, die darin mehr sieht als eine Kapital-Anlage, versteht sich von selbst, umgekehrt liegt es in der Verantwortung der Kunst- und Kulturschaffenden, ihre spezifisches Metier immer mehr zu einer Praxis weiter zu entwickeln, die das „Modell-Potential“ ihrer künstlerischen Strategien auch tatsächlich sichtbar macht und damit anschlussfähig für gesellschaftliche und individuelle Transformations-Prozesse.

Eine Lesweise künstlerische-ästhetischer Phänomen auf der Folie systemtheoretisch orientierter Begrifflichkeit könnte m.E. hilfreich sein, künstlerische Praxis nicht nur diskursiv, sondern auch praktisch anschlussfähig zu machen an die therapeutischen, sozialen und pädagogischen Praxen, die hier maßgeblich sind.

Literatur:

*Adorno, Theodor W.* (1970) „Ästhetische Theorie“ GS Bd.7, HrsG. Rolf Tiedemannm, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M.

*Adorno, Theodor W.* (1970) „Aufzeichnungen zu Kafka“ GS Bd.10 HrsG. Rolf Tiedemannm, Suhrkamp Verlag Frankfurt a.M.

*Briggs, John, ,Peat,David* (1990) „Die Entdeckung des Chaos“ Carl Hanser Verlag, München/Wien

*Heinrich-Böll-Stiftung* (2009): *nochnichtmehr - Handeln im unmarkierten Raum*. Internet: <http://calendar.boell.de/de/event/nochnichtmehr-handeln-im-unmarkierten-raum>.

*Kant; Immanuel*, (1974) „Kritik der Urteilskraft“ Werkausgabe in 12 Bänden, hrsg. von W. Weischedel Bd.10 Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M.

*Keupp, Heiner u.a.* (1999) „Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der identitäten in der Spätmoderne“ Rohwolt Verlag, Hamburg

*Levinas, Emmanuel* (1999) „Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie“ Karl Alber Verlag, Freiburg i.Br. / München

*Luhmann, Niklas* (1990) „Weltkunst“ in: Luhmann / Bunsen / Becker „Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur“ Cordula Haux Verlag, Bielefeld

*Mayer-Brennenstuhl, Andreas* (2015) "Kohärenz und Kontingenz in Kunst und Kunsttherapie" in "Kunstbasierte Zugänge zur Kunsttherapie" Hrsg. Majer/Niederreiter/ Starosinsky, Kopaed-Verlag, München

*Menke, Christof* (1991) „Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida“ Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M.

*Musil, Robert: Gesammelte Werke.* (1978) Hrsg. Adolf Frisé. Band III: Der Mann ohne Eigenschaften. Erstes und Zweites Buch, Rowohlt Verlag , Reinbek bei Hamburg,

*Prigogine, Ilya:* (1998) „Die Gesetze des Chaos“ Campus Verlag, Frankfurt a.M.

*Spencer Brown, George,* (1969) „Laws of Form“ Verlag Allen und Unwin, London . Deutsche Ausgabe „Gesetze der Form“ (1997). Bohmeier Verlag , Lübeck

*Spencer Brown, George,* (1994) „Dieses Spiel geht nur zu zweit“. Bohmeier Verlag, Lübeck, Erstveröffentlichung 1971 unter dem Pseudonym James Keys, cat books Verlag, Cambridge

## Zusammenfassung

Individuelle Biografien und das Anliegen, dem eigenen Leben eine Sinndimension zu geben ist heute zunehmend geprägt von Erfahrungen der Unsicherheit, Unwägbarkeit und Offenheit. In einer derartigen „spätmodernen“ Verfasstheit der Existenz wird die Fähigkeit mit Kontingenz-Erfahrungen umzugehen immer wichtiger. Wesentlich ist dabei zu beachten, dass Kontingenz-Erfahrung zwei Seiten hat, sie kann als verunsichernder Einbruch des Chaotischen in ein geordnetes Leben im Sinne einer Bedrohung erlebt werden, zugleich eröffnet die Aussicht, dass „alles anders sein könnte“ auch neue Gestaltungs-Freiräume. Insofern die Kunst prinzipiell aus „Möglichkeits-Räumen“ lebt- im Text mit der Metapher des „unmarkierten Raumes“ benannt- hat Kunst das Potential einer „Schule der Kontingenz-Bewältigung“.

Beschreibungsweisen aus der Perspektive ästhetischer Theorien und systemtheoretische Überlegungen werden in diesem Text vergleichend herangezogen, um die Dimension der Kontingenz-Erfahrung zu erhellen. An einem Bildbeispiel werden systemtheoretisch begründete Kategorien des Bildnerischen wie z.B. die „Reflektapher“ anschaulich, die ästhetische Phänomene im Sinne einer autopoietischer Entfaltungsdynamik interpretieren und damit anschlussfähig machen für therapeutische und pädagogische Zugriffe auf ästhetische Verfahren

### abstract:

The experience of insecurity, imponderabilia and openness shapes to an increasing extent individual biographies and the concern to endow your life with significance. In such a post-modern state of existence, the ability of dealing with the experience of contingency becomes more and more important. It is fundamental to consider the possibility that there are two sides to the experience of contingency. On the one hand, there is the unsettling intrusion of chaos into an orderly life, experienced as a threat. On the other hand, the promise that everything might be different opens up a wide range of development. Sustaining itself on “spaces of possibility” as a matter of principle, art has the potential of teaching us how to cope with contingency (referred to in the text as the metaphor of “non-designated space”). This text draws on specifications from the perspective of aesthetic and systems theories to shed light on the dimension of the experience of contingency. Using the example of a picture, systems theoretically based categories of painting/sculptural work – such as the “reflectaphor” – interpret aesthetic phenomena in terms of autopoietic dynamics of evolvment, thus producing the connectivity for therapeutic and educational access to an aesthetic practice.

## **Prof. Andreas Mayer-Brennenstuhl**

Freier Künstler, Hochschul-Lehrer, Dipl.-Kunsttherapeut (FH), Autor  
Ausstellungen im In- und Ausland, Interventionen im öffentlichen Raum und partizipative Aktionen,  
Mitbegründer selbstorganisierter Kunsträume.

Seit 1983 Lehre an Hochschulen (Künstlerische Praxis, Kunsttheorie)

Gründer der „nn-akademie. Weiterbildungs-Institut für zukunftsfähiges Denken, Transformationskompetenz und Kunst als Handlungsform“

Veröffentlichungen zu kunsttheoretischen, kunsttherapeutischen, kulturphilosophischen und gesellschaftlichen Fragestellungen

website: [www.ambweb.de](http://www.ambweb.de) [www.nn-akademie.de](http://www.nn-akademie.de)