

Réne Stettler: "Die unvollständige Durchschaubarkeit und Nachbildbarkeit der Phänomene - zur Epistemologie von Alois Lichtsteiners Birken- und Bergbildern", in: Alois Lichtsteiner - Monographie. Verlag Galerie Kornfeld. Bern, 2008, S. 82-86.

René Stettler

**Die unvollständige Durchschaubarkeit und Nachbildbarkeit
der Phänomene – zur Epistemologie von Alois Lichtsteiners
Birken- und Bergbildern**

Es gibt Leute, die mir berichten, dass draussen in der Welt Objekte existieren, die rot angemalt sind – und dass es diese Tatsache des Rotangemaltseins ist, die meine Wahrnehmung auslöst. Ich muss dann allerdings zurückfragen: Woher wissen wir, dass die Objekte rot sind? Sie antworten: Nun, das ist doch klar, wir sehen sie doch. Das bedeutet: Sie schliessen von dem, was sie sehen, auf das, was draussen sein soll. Das ist die gedankliche Figur.¹

Heinz von Foerster

Dem Betrachter von Alois Lichtsteiners Birken- und Bergbildern stellt sich ein Problem.² Mir scheint, es ist die Herausforderung, die in ihnen sprechende verborgene epistemologische Denkfigur sichtbar werden zu lassen und ihren konzeptuellen Aufbau aufzuzeigen.³ Während Heinz von Foerster⁴ die sprachlich indizierte und trivialisierende Metaphorik der menschlichen Beobachtung entlarvt,⁵ ist Lichtsteiners künstlerische Position in erkenntnistheoretischer Hinsicht um einiges vertrackter. Lichtsteiners Ölbilder stellen etwas vor (Birkenrinde und mit Firn bedeckte Berge), doch sie verweigern eine Bezugnahme auf das von ihnen Vorgestellte. Über diese seltsame Eigenschaft einer inneren Dialektik von Bildern und Mediationen wird in Alois Lichtsteiners Werk mit der «Malerei» als Medium und ihrem Verhältnis zum «Realen» experimentiert und nachgedacht. Der von Vilém Flusser geprägte Satz: «Bilder stellen vor, aber indem sie vorstellen, stellen sie sich vor das Vorgestellte – sie *verstellen* das Vorgestellte»,⁶ scheint diese Problemstellung bestens auszudrücken. Diese Aussage ist nicht nur für eine zeitgenössische Bildwissenschaft von brisanter Aktualität. Sie steht in einem grundsätzlichen Bezug zum Werk des Künstlers und der Einsicht, dass ein Bild als Abbild eines lebendigen Naturschauspiels von einem Charakter der Abstraktion, ja gar der Lüge durch-

1 Heinz von Foerster, Bernhard Pörksen, *Wahrheit ist die Erfindung eines Lügners. Gespräche für Skeptiker*, Heidelberg: Carl-Auer-Systeme Verlag 1998, S. 20–21.

2 Ich bin Alois Lichtsteiners Birken- und Bergbildern zum ersten Mal vor ein paar Jahren in einer Ausstellung in Luzern begegnet.

3 Die im Zusammenhang mit der Malerei von Alois Lichtsteiner in diesem Text reflektierten epistemologischen Probleme sehe ich auch im Sinne einer kritischen Betrachtungsweise einer Reihe von in unserer abendländischen Kultur substantiell gedachten Begriffen wie Sprache, Geist und Symbol etc. Andererseits hoffe ich, dass meine Reflexionen auch Ansätze für einen erweiterten kulturellen Dialog ermöglichen, der an Charles Percy Snows vor einem halben Jahrhundert in seiner Rede *The Two Cultures* formulierte Notwendigkeit eines Gesprächs der *Kulturen* anknüpft. Snow sah in der «Wissenschaft» eine kulturelle Beschäftigung unter vielen und setzte diese gleichsam an die Seite der Kunst und der Religion – nicht abtrennbar von politischen, ethischen und moralischen Fragen der Gesellschaft.

Auf die Problematik einer sich ändernden politischen Ökonomie der Natur- und Geisteswissenschaften und der Künste in Anbetracht von zunehmend transdisziplinären Produktionsformen des Wissens, die eine Klärung der ästhetischen Autonomie der Kunst nach sich ziehen, gehe ich in diesem Text nicht ein. Interessant sind in diesem Zusammenhang die Befunde zu Transdisziplinarität und Wissensproduktion in den Natur- und Geisteswissenschaften von Michael Gibbons und einigen anderen Autoren, vgl. Michael Gibbons u.a., *The New Production of Knowledge. The Dynamics of Science and Research in Contemporary Societies*, London: Sage 1994, S. 7.

4 Heinz von Foerster (1911–2002) hat den erkenntniskritischen Zweifel in die Kybernetik eingeführt und auf diese Weise die mechanistischen Vorstellungen der frühen Kybernetiker irritiert. Beeindruckt hat mich seine legendäre Begeisterung und unvergessliche Lebendigkeit in öffentlichen Vorträgen, deren Zeuge ich im Jahr 1992 wurde anlässlich der von Gerhard Johann Lischka veranstalteten Berner Tagung «Der entfesselte Blick». Vgl. die Publikation: *Der entfesselte Blick. Symposium, Workshops, Ausstellung*, hrsg. von Gerhard Johann Lischka, Bern: Benteli 1993.

5 Von Foerster, Pörksen 1998 (wie Anm. 1); hier: S. 114.

6 Vilém Flusser, Gerhard Johann Lischka, *Intervention. Gespräch zwischen Vilém Flusser und Gerhard Johann Lischka*, Compact Disc (67'), Dierikon, Luzern: Neue Galerie Luzern, <http://www.neugalu.ch> (vormals Neue Galerie Schössli Götzentel, Dierikon, Schweiz), 1991.



AL2001.027, 2006.001

drungen ist.⁷ So weist zum Beispiel auch die wissenschaftliche Produktion von Bildern eine paradoxe Konstellation auf. Der Verweis auf ein Aussen, auf einen Referenten der Wirklichkeit wird schlichtweg gestrichen. Seine Stelle nimmt die nichtsignifikante Dichte von Messwerten ein bzw. die zufälligen Produkte medialer Konstruktionen.⁸

Die «Qualität» der Birken- und Bergbilder bezieht sich mit ihrer Erscheinungskraft zunächst also auf eine «gegenstandslose» Art des Sehens und Wissens – so zumindest ihr theoretischer Anspruch. Die Substanz dieser Serie beruhe nicht auf Erscheinungen der Dinge, sondern «auf einer Trennung des Sichtbaren von dem was sie (wirklich) sind», schreibt Ulrich Loock.⁹ Die an dieser Stelle kaum leicht zu beantwortende Frage könnte durchaus lauten: ob Lichtsteiners Kunst dem philosophischen Anspruch auf «Verwirklichung als reine Möglichkeit des Wirklichen»¹⁰ denn tatsächlich Folge leistet? Die von Roland Barthes dem Werk von Cy Twombly attestierte historische Einzigartigkeit des *Will-Nichts-Greifen*,¹¹ scheint hier gewisse Ähnlichkeiten aufzuweisen.

Ich verspreche mir mehr davon, Lichtsteiners Birken- und Bergbilder als Beitrag auf einer erkenntnistheoretischen Ebene zu befragen, der im Kontext von heute eher randständigen *Bildungsprozessen* liegt. Welches Konzept liegt dem Anspruch auf *Bildung* als Erkenntnis zugrunde? Und worin könnte die Aufgabe im Sinne einer uns *bildenden* Formung denn bestehen?

Alois Lichtsteiners Birken- und Bergmalereien setzen auf eine unvollständige Durchschaubarkeit und Nachbildbarkeit der Phänomene. Sie scheinen im Gegensatz beispielsweise zu Jan Vermeers Studien zur Wahrnehmung oder Joseph Wright of Derbys Vulkaneruptionen zu stehen, die den hinter Natureffekten liegenden Ursachen malerisch auf den Grund gehen wollten.¹² Lichtsteiners Konzept scheint eher mit Heinz von Foerstes erkenntniskritischem Zweifel an einer «erfundenen», «errechneten» und «erkannten» Wirklichkeit zu korrespondieren: Es geht nicht um eine passive Reproduktion des Vorhandenen, sondern stets um schöpferische und lebendige Vorgänge, bei denen etwas *erzeugt* und *gebildet* wird – und nicht *gefunden* und *entdeckt*.¹³ Offenbar werden dabei die Grenzen der Vermittlung und Vermittelbarkeit, Entstehung, Kontextualisierung und Ordnung fassbar. Genau dies, so wage ich zu behaupten, sind wesentliche Merkmale von Lichtsteiners *Kontemplationen* mit der *Malerei* und einer aus ihr sprechenden, gedanklich schwer fassbaren Figur. Oder anders ausgedrückt, eine gewissermassen *offene* Epistemologie, durch die Kritik am realistischen Denken geübt wird. Damit wird eine Haltung in Frage gestellt, die davon ausgeht, dass die beobachteten Phänomene insgesamt durchschaubar und nachbildbar sind im Sinne des von Foerster gedeuteten naiv-realistischen Denkstils mit seiner trivialisierenden Metaphorik.

7 Ich habe diese Einsicht wörtlich dem Text von Sebastian Vincent Grevsmühl entnommen, der sie in Verbindung mit dem Problem des Festhaltens von Beobachtungen in einem lebendigen Kontext und dem fehlenden vollständigen Entdeckungszusammenhang formuliert hat. Sebastian Vincent Grevsmühl, «Epistemische Topografien. Fotografische und radartechnische Wahrnehmungsräume», in: *Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft*, hrsg. von Ingeborg Reichle, Steffen Siegel und Achim Spelten, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2007, S. 264.

8 Ebd., S. 264.

9 Ulrich Loock, «Die der Welt zugewandte Seite», in: *Alois Lichtsteiner. Birken und ein Berg. Birch Trees and a Mountain*. Luzern: Neues Kunstmuseum Luzern 2001, S. 8.

10 Die mit diesem Aphorismus geforderte und der Kunst aufgebürdete *Verwirklichung* einer Synthese von Ideologie und Poesie im Sinne von Roland Barthes erachte ich als problematisch. Vgl. ebd., hier: S. 10, 11.

11 Roland Barthes, *Cy Twombly*, Berlin: Merve Verlag 1983, S. 34–35.

12 Martin Kemp, *Visualizations. The Nature Book of Art and Science*, New York: Oxford University Press 2000; deutsche Ausgabe: Martin Kemp, *Bilderwissen. Die Anschaulichkeit naturwissenschaftlicher Phänomene*, Köln: DuMont 2003, S. 17.

13 Von Foerster, Pörksen 1998; hier: S. 20.



AL2006.024

Das menschliche Gehirn wird heute mit einem durchaus fragwürdigen metaphorischen Ansatz als Maschine bzw. als ein Computer begriffen oder das Gedächtnis als ein Speicher, der Informationen enthält.¹⁴ Die Wissenschaft erklärt uns, dass die menschliche Netzhaut eben nicht das Bild einer Wirklichkeit liefere, von der wir oft unreflektiert annehmen, dass sie auch ausserhalb unseres Sinnesorganes so existiere, wie wir sie sehen. Im gleichen Atemzug wird mit dem Anspruch einer absoluten Korrespondenz von Wahrnehmungs- und Wissensraum präzisiert, dass der auf die Netzhaut treffende optische Reiz auf «vielfältige Weise aktiv bearbeitet werde». Einmal in elektrische Impulse umgewandelt, gelangen die optischen Reize in vorgeschaltete Hirnregionen, in die Sehirinde, um dort als elektrische Signale auf Millionen und Abermillionen Hirnzellen weiterverteilt zu werden. Wir Menschen seien reine Augenwesen. Was wir sähen und was uns dann praktisch gleichzeitig noch interessiere, errege alle Regionen unseres Gehirns. Bei keiner Aktivität des Gehirns würden gleichzeitig so viele Areale aktiviert wie beim Sehvorgang.¹⁵ Mit dem Exkurs zur visuellen menschlichen Wahrnehmung wird das neurowissenschaftliche Erkenntnispotenzial keinesfalls in Frage gestellt, aber ich möchte daran erinnern, dass ein derart wissenschaftlicher Blick auf die komplexe Funktionsweise von Auge und Gehirn undenkbar wäre ohne die heute zur Verfügung stehenden Apparaturen. Eine Aufrüstung, deren wissenschaftliche Visualisierungen den blinden Fleck der Aufnahmetechnik schlicht kaschieren. Die Epistemologie des Nichtwissens reicht bis in den heute von der Nutzung des elektromagnetischen Spektrums abhängenden Sichtbarkeitsraum hinein.¹⁶

Die Kunst präsentiert sich ebenfalls innerhalb eines von ihr vorgegebenen Wahrnehmungsraums, in dem Künstler ihre Kunstwerke den Betrachtern als ein offenes, aber strukturiertes Feld zeigen. Martin Kemp hat in seiner Schrift *Bilderwissen* diesen Raum anhand anschaulicher Beispiele demonstriert. Demgegenüber schliesst die Wissenschaft subjektive Impulse aus ihren Präsentationsformen, Erklärungen und Modellen scheinbar aus.¹⁷ Alois Lichtsteiners Epistemologie verweist mit ihrer Subjektivität auf die Bereiche unseres Nichtwissens, und diese Position lässt sich meines Erachtens auch als eine Kritik an der Rhetorik der Wissenschaft und ihren Erklärungsmodellen deuten. Indem sie eine mit Absolutheit geforderte Korrespondenz von Welt und Wahrnehmung in Frage stellt – jene zweifelhafte Existenz einer Entität, die Heinz von Foerster mit dem Satz «Woher will man wissen, dass etwas schon da ist, dessen Vorhandensein man eigentlich erst verifizieren will?» ausdrückt.¹⁸ So gesehen werden mit der offenen Epistemologie von Lichtsteiners Malerei indirekt auch Grundannahmen der Erkenntnis und ihrer Prozesse angesprochen. Es wird auf die nicht hinterfragte Ontologisierung von Begriffen verwiesen, die wir für unsere Beobachtungen nützen. Beobachtungen, die nicht Dinge zeigen, wie sie «an sich» sind, sondern wie sie im Rahmen der von uns gemachten Voraussetzungen erscheinen.¹⁹ Mir scheint, dass mit dem, was wir «Beobachtungen» nennen – seien sie nun «wissenschaftlich» oder «künstlerisch» motiviert –, sich mit den hier in den Vordergrund gerückten Problemen des Erkennens auch ein prinzipieller Widerspruch manifestiert. Der Widerspruch



AL2000.035

¹⁴ Ebd., hier: S. 114.

¹⁵ Rainer Wolfgang Heckl, *Gehirn und Kunst. Zur Biologie des Schönen*, zitiert aus einem Vortrag an der Teleakademie des SWR vom 7.3.2004.

¹⁶ Sichtbarkeit, so das Argument von Sebastian Vincent Grevsmühl, ist immer etwas Vorläufiges, da der medial gesteuerte wissenschaftliche Sichtbarkeitsraum (von z.B. Röntgenstrahlen, Infrarotstrahlen, Schallwellen, Elektronen und anderen subatomaren Teilchen, Anm. Autor) von einem Raum der Unsichtbarkeit umgeben ist; Grevsmühl 2007; hier: S. 263, 266, 278, 279.

¹⁷ Kemp 2003; hier: S. 17.

¹⁸ Von Foerster, Pörksen 1998; hier: S. 21.

¹⁹ Ernst von Glasersfeld, *Über Grenzen des Begreifens*, Bern: Benteli Verlag 1996, S. 7, 34.

steckt im fundamentalen Unwissen, subtil erkennbar in den wissenschaftlich begründeten Sichtbarkeitsräumen und auch als Merkmal der Epistemologie von Alois Lichtsteiners Birken- und Bergbildern. Gemäss Vilém Flusser stellen diese Bilder etwas vor und indem sie uns eine Bezugnahme auf das von ihnen Vorgestellte verweigern, erzeugen sie auf eine bestimmte Weise trotzdem kognitive Resonanzen. Während unsere Vorstellung der Welt als etwas Berechenbares und Durchschaubares an ihnen sozusagen abprallt, deutet ihre Metaphorik auf Unberechenbarkeit und Kreativität. Die Bilder erzeugen innere geistige Zustände. Für von Foerster stehen sie im krassen Gegensatz zu den den Menschen trivialisierenden Erziehungs- und Bildungsbemühungen.²⁰

Bildung, schreibt Karl-Josef Pazzini, bezeichnet eine Relation und bildet eine Textur, eine ethische Position, die der Unüberschreitbarkeit des Mangels und der Grenzen zum anderen Rechnung trägt. Bildung als Relation hat dementsprechend reale, imaginäre und symbolische Schichten, die dem Bewusstsein zuweilen direkt zugänglich sind und lebt von dem, was Pazzini *Beeindruckbarkeit*, *Irritierbarkeit*, *Haltung* oder auch *Stil* nennt.²¹ Lichtsteiners künstlerische Haltung offenbart sich durch ihren Denkstil, der sich in einer Malerei materialisiert und durch sie erfahrbar wird und nichts mit dem konventionellen Naturalismus und seiner Vorstellung vom Künstler als Augenzeuge zu tun hat.²² Dabei verschafft das Bestreben des Künstlers der Kunst einen separaten Realitätsbereich. Das entfaltende schöpferische Potenzial einer reinen, malerischen Geste öffnet eine Sichtweise auf die Kunst als eigenständige Form der Erforschung verborgener Welten des Geistes und der Materie, wie sie vom Naturalismus nur implizit thematisiert worden sind.²³

Ein weiteres Charakteristikum von Alois Lichtsteiners seltsam irritierender Epistemologie der Birken- und Bergbilder scheint mir letztlich in ihrer *Genügsamkeit* im Sinne von Foerstes zu liegen: Sie setzen auf das Wissen, dass wir wahrnehmen – mehr nicht. Die uns von Natur und Erziehung mitgegebenen Tiefenstrukturen der Anschauung oder die Projektion von inneren Mustern auf die Aussenwelt, die üblicherweise von der wechselseitigen Bestätigung ausgeht,²⁴ sind im Kontext dieses Wissens über unser Wahrnehmen nicht relevant. Entscheidend ist gemäss Alois Lichtsteiner nur das, was durch die Oberflächen der Malerei (und der Welt) – der Berührung einer Haut ähnlich – erfahrbar ist.²⁵ Auf einer erkenntnistheoretischen Ebene könnte man auch von *Korrelationen* zwischen Empfindungen und der Gesamtheit der neuronalen Prozesse sprechen, die den unglaublichen Reichtum unserer Wahrnehmungen entstehen lässt.²⁶ Ob die Wahrnehmungswelt, die wir «Tisch», «Würfel» oder eine «schöne Freundin mit roten Haaren» nennen, möglicherweise von diesen Korrelationen abhängt, wie Heinz von Foerster vorgibt,²⁷ ist für die wahrgenommenen Birken- und Bergbilder aber bedeutungslos. Als Resultat eines kreativen Prozesses des Nachdenkens über die Malerei und ihr Verhältnis zum «Realen» stehen sie für Grenzen der Vorstellbarkeit und Vermittelbarkeit – und die Erforschung von unbekannten Räumen des Geistes.

20 Von Foerster, Pörksen 1998; hier: S. 65 ff.

21 Karl-Josef Pazzini, «Suche nach Zusammenhalt», in: *Kontaktabzug. Medien im Prozess der Bildung*, Wien: Turia + Kant 2000, S. 203.

22 Martin Kemp verweist in diesem Zusammenhang in *Bilderwissen* auf den Sachverhalt, dass Künstler nach einer ihren eigenen unergründlichen Regeln gehorchenden ästhetischen Autonomie streben – «ob diese nun im menschlichen Geist wurzeln, den grösseren Kräften des Universums innewohnen oder sich aus einem Zusammenwirken beider Faktoren ergeben.» Kemp 2003; hier: S. 15, 17.

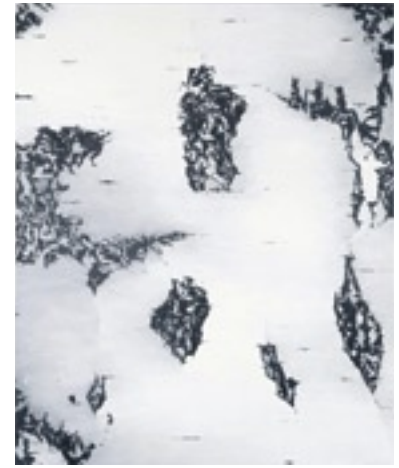
23 Ebd., hier: S. 18.

24 Vgl. ebd., hier: S. 12.; von Foerster, Pörksen 1998; hier: S. 21; sowie Viktor Bedö, «Landkarten als Werkzeuge unseres Denkens», in: Reichle, Siegel 2007; hier: S. 239.

25 Gespräch mit Alois Lichtsteiner in Murten am 26.8. 2007.

26 Von Foerster, Pörksen 1998; hier: S. 21.

27 Ebd., S. 21.



AL1999.007



AL1998.006



A01-01Luz
Birken und ein Berg,
Neues Kunstmuseum
Luzern 2001