

Sabine Flach

DIE WISSENSKÜNSTE DER AVANTGARDEN

Kunst, Wahrnehmungswissenschaft
und Medien 1915-1930

[transcript] Image

Aus:

Sabine Flach

Die WissensKünste der Avantgarden

Kunst, Wahrnehmungswissenschaft und Medien 1915-1930

Juni 2016, 354 Seiten, kart., zahlr. Abb., 39,99 €, ISBN 978-3-8376-3564-5

Wittgenstein vermerkt um 1950: »Die Menschen heute glauben, die Wissenschaftler seien dazu da, sie zu belehren, die [...] Künstler [...], sie zu erfreuen. *Daß diese sie etwas zu lehren haben*; kommt ihnen nicht in den Sinn.« Dem so konstatierten Wissen der Künste widmet sich Sabine Flach mittels einer Analyse der Wahrnehmungstheorien u.a. von Kandinsky, Malewitsch, Matjuschin, Richter und Eggeling. Sie entfaltet einen interdisziplinären Dialog mit Medientheorie und Wahrnehmungswissenschaft entlang dem Paragone zwischen Künsten und Wissenschaften: Was wissen wir? Wo findet dieses Wissen statt und wie wird es beschreibbar?

Die Studie schreibt eine Epistemologie der Kunst, mit der zeitgleich ein »abstract turn« konzediert wird.

Sabine Flach (Prof. Dr. phil.) ist Professorin für moderne und zeitgenössische Kunst an der Karl-Franzens-Universität, Graz, und Leiterin des Instituts für Kunstgeschichte.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-3564-5

Inhalt

KAPITEL I

EINLEITUNG:

DIE WISSENSKÜNSTE DER AVANTGARDEN | 9

1 Das Wissen der Kunst | 9

2 Die Kunst zu wissen | 19

3 WissensKünste | 29

KAPITEL II

DER ABSTRACT TURN ALS MISSING LINK | 39

Exkurs: Die Wortgeschichte im ästhetisch-theoretischen Kontext | 44

1 Abstraktion in der Kunsttheorie und der ästhetischen Praxis | 48

1a Abstraktion als reine Form | 50

1b Musik als Abstraktion | 56

1c Abstraktion zwischen Metaphysik und Technik | 58

2 „Abstraktionsdrang“ und das „Rein-Künstlerische“:
Worringers und Kandinskys Promotion der Abstraktion | 60

2a Wilhelm Worringer | 60

2b Wassily Kandinsky | 69

2c Abstraktion, ästhetisch und politisch: Neoplastizismus, Konstruktivismus,
Suprematismus | 77

2d Medienerfahrung als Abstraktion | 83

KAPITEL III

SINNERZEUGUNG DURCH SINNESERFAHRUNG.

FÜHLEN, WAHRNEHMEN, DENKEN – AVANTGARDE ALS SUCHBEWEGUNG | 89

1 Avantgarde als Suchbewegung – „Technik der Gefühle“ | 89

2 Abstraktion als Institutionenphänomen | 95

**3 Avantgarde als Suchbewegung –
„Geysire neuer Bildwelten“ | 99**

KAPITEL IV

UMKEHRUNGEN –

KUNST ALS ERKENNTNIS DES ERLEBENS | 105

**1 „Kein ‚entweder-oder‘ sondern ‚und‘ – das ‚Plus‘ oder ‚X‘ und
die ‚Große Synthese‘ – Wassily Kandinskys kunsttheoretische
Erörterungen | 106**

2 „Das ‚Gefühl‘ ist es, welches das ‚Hirn‘ korrigiert“ | 119

2a Farbe im Gedankenexperiment | 120

3 Die Empirie des Subjektiven | 128

4 Intuition gegen Harmonie | 133

KAPITEL V

***HORS-TEXTES* – QUELLEN DER SICHTBARKEIT JENSEITS
DES SICHTBAREN | 141**

**1 „Die Welt, das sind unsere Empfindungen, sie besteht aus
unseren Empfindungen“ | 141**

Exkurs: Mentale Bilder | 147

**2 Die Theorie des additionalen Elements bzw.
Ergänzungselements | 154**

3 Die Theorie des erweiterten Sehens (SOR-WED) | 161

KAPITEL VI

**DENKEN ÜBERDENKEN – GEDANKENPHOTOGRAPHIE ALS
GEDANKENEXPERIMENT | 183**

1 „sehen – immer sehen – immer mehr sehen“ | 184

2 „Manchmal versuchen wir ja auch, der Seele auf dem Umweg über den Körper beizukommen ...“ – Gehirn, Denken und zerebrale Bildtechniken | 184

3 Denken ÜberDenken – das Gedankenexperiment, ikonisch | 189

4 „Die Seele in der Silberschicht“ | 193

KAPITEL VII

EXZENTRISCHES SEHEN – AVANTGARDE ALS LABORATORIUM DER WAHRNEHMUNG | 211

1 Sehen und Denken: kinetisch | 212

2 Exzentrisches Empfinden | 220

3 „Ohne die Bedeutung des Films war es nicht lebendig, sondern tot“ | 224

4 „Passage der Zeit charakterisiert die Erfindung und Kreation der Form“ | 227

KAPITEL VIII

EPISTEME DER ZEICHNUNG | 241

1 Nicolas Kaufmann und die Kulturfilmabteilung an der Ufa | 247

2 Mediale Objektivität gegen Subjektivität des Künstlers | 249

3 Ein Film als Darstellung der Medienkonkurrenz – ‚Die Ausbildung der Geschlechtskrankheiten und ihre Folgen‘ | 256

KAPITEL IX

ABSTRAKTION – THE MISSING LINK | 267

1 Positionsbestimmungen | 269

1a Abstraktion als Ausdruck von Unmittelbarkeit | 269

1b Abstraktion als Weltsprache | 271

1c Clement Greenbergs amerikanische Abstraktion | 277

2 Ausblick | 285

2a Figuration durch Abstraktion | 285

2b Worringer Re-read: Gilles Deleuze und Felix Guattari | 288

2c Abstraktion als ‚Schlüsselphänomen‘ | 291

2d Abstraktion als Epoché | 293

LITERATURVERZEICHNIS | 301

ABBILDUNGSVERZEICHNIS | 345

Kapitel I

Einleitung:

Die WissensKünste der Avantgarden

„Daher ist es nur natürlich, daß zwei einander so nahestehende Gebiete des intellektuellen Schaffens, wie Wissenschaft und Kunst, danach streben, sich einander anzunähern und zu durchdringen.“¹

N. E. USPENSKIJ

„Können wir mit unserem Denken das Wesen des Denkens erfassen?“²

OSWALD KÜLPE

1 DAS WISSEN DER KUNST

„Leonardo-Effekte“ kennzeichnete der Schriftsteller und Philosoph Paul Valéry zu Beginn des letzten Jahrhunderts eine Situation, die sich durch Interdependenzen zwischen der Kunst und den Wissenschaften, genauer: den Wahrnehmungs- und Lebenswissenschaften auszeichnete.

-
- 1 Uspenskij, N. E.: Die Rolle der positiven Wissenschaften für die Erforschung der allgemeinen Wege des künstlerischen Schaffens, Referat gehalten am 04. August 1921. Hier zitiert nach: Eggenschwyler, Luzius: Der wissenschaftliche Prophet. Untersuchungen zu Kandinskys Kunsttheorie unter besonderer Berücksichtigung seiner zweiten theoretischen Hauptschrift ‚Punkt und Linie zu Fläche‘, Lizentiatsarbeit, Zürich 1991.
 - 2 Külpe, Oswald: Der gegenwärtige Stand der experimentellen Ästhetik, in: Berichte über den II. Kongreß für experimentelle Psychologie in Würzburg (1906), Jena 1907, S. 1-57.

Leonardo da Vinci ist dabei Valéry's emblematische Figur, anhand der er das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft erläutert: in ihr trifft sich das Wissen des Künstlers mit der Kunst des Wissenschaftlers. Das Konzept der Leonardo-Effekte von Paul Valéry bildet den Auftakt einer Herangehensweise, die fortan den Paragone – also den Wettstreit von Kunst und Wissenschaft – bestimmen wird. Es ging dabei um nichts weniger, als festzulegen, welcher Bereich, also die Kunst oder die Wissenschaft, bedeutungstragende Aussagen darüber zu leisten imstande ist, was man weiß, wie Wissen sich etabliert und durch was Wissen organisiert, strukturiert und sichtbar gemacht wird. In den Debatten um dieses Primat bekräftigt Valéry erneut, dass Kunst als ein Erkenntnismedium aufgefasst werden müsse, denn, so Paul Valéry, die Differenz zwischen den Bereichen Kunst und Wissenschaft bestehe „in Wahrheit nur in der andersartigen Verfügung über eine gemeinsame geistige Habe.“³

Diese Beschreibung einer Situation durch Valéry, in der die Künste ein Selbstverständnis entwickeln, das sie als eigenständige Forschung etabliert, ist für diese Untersuchung die leitende These, sie wird gleichzeitig als das stigmatische Charakteristikum für die Kunst der Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts geführt, – also der Zeitgenossenschaft Valéry's – und entwickelt sich – so die weitere Überlegung – fort durch das gesamte 20. Jahrhundert bis zur Gegenwart.

Als Desiderat einer Erforschung des Verhältnisses von Kunst, künstlerischer Theorie und Praxis und den Wahrnehmungs- bzw. Lebenswissenschaften zeigt sich eine Fragestellung, die für die Untersuchung leitend ist: Können künstlerische Praktiken als spezifische Erkenntnisweise und als Beitrag zur und Intervention in einen wissenschaftlichen Diskurs verstanden werden? Beantwortet man diese Frage mit ‚Ja‘, so stellen sich Folgefragen jener Art, die zunächst *ausschließlich* künstlerisches Wissen fokussieren, um in den gegenwärtig wissenschaftlich durchaus virulenten Debatten über das Verhältnis von Künsten und Wissenschaften zunächst einmal ein doch markantes Desiderat zu markieren: das nach dem künstlerischen Wissen und den künstlerischen Epistemen selbst.

Denn in allen Verhandlungen über Kunst und Wissenschaft bleibt eine Frage seltsam unterbelichtet und das ist jene danach, wie sich künstlerisches Wissen beobachten, beschreiben und analysieren lässt. Künstlerisches Wissen wird allzu oft auf die reine Produktionsseite geschlagen und es werden dann die Praktiken und

3 Valéry, Paul: Wissenschaftler und Wissenschaft, in: P. Valéry. Werke, hg. v. J. Schmidt-Radefeldt, Bd. IV (Frankfurter Ausgabe), S. 257. Leonardo-Effekte war der Titel eines Forschungsprojektes am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, Berlin unter der Leitung von Dr. sc. Karlheinz Barck.

Instrumente der Kunst untersucht. Eine solche Position entlehnt ihre Interpretationen dann aber allzu oft den Wissenschaften selbst oder schärfer noch: der Wissenschaftsgeschichte, die genau mit jenem ‚practical turn‘⁴ zunächst aber doch ihre eigenen Gegenstände einer breiteren, weil kulturwissenschaftlichen oder gar der Wissenschaftstheorie der Wissenschaften verpflichteten Analyse zugänglich machen wollte, um der engen Kanonisierung der Historisierung zu entgehen.

Oder aber, künstlerisches Wissen wird generell als ein solches Wissen adressiert, das zu speziellen Fragestellungen – wie etwa jener nach der Wahrnehmung – immer schon dem wissenschaftlichen Wissen folgt, und damit also auf eine assistierende Funktion verwiesen wird.

Zudem findet sich das künstlerische Wissen häufig in solchen Studien verortet, in denen es in einem Konzert mit anderen Disziplinen einen Gegenstand in den Blick nehmen soll, der sich nur transdisziplinär erörtern lasse; wobei hier die Frage zu stellen wäre, welcher Gegenstand sich denn überhaupt der transdisziplinären Erörterung generell entziehen könnte.

Kurzum: das künstlerische Wissen wird dem der Wissenschaften häufig genug untergeordnet oder aber, es wird als ein Sachverhalt vorausgesetzt, der gegeben und bekannt ist und in der Selbstverständlichkeit des Vorhandenseins keiner weiteren Analyse bedarf.⁵

Selten nur ist künstlerisches Wissen bislang selbst Gegenstand der Analysen. Mit dieser Untersuchung soll nun ein Beitrag geleistet werden dazu, künstlerische Episteme selbst sichtbar zu machen. Dann stellen sich jedoch allererst Fragen wie etwa: um welche Denkbewegungen, künstlerischen Theorien und Handlungen handelt es sich dabei?

Dieser Frage – durch die diese Untersuchung geleitet wird – liegt die Beobachtung zugrunde, dass eines der Kennzeichen der Moderne eine veränderte *Selbst-Definition* der Kunst ist. Es geht in den künstlerischen Konzepten mit den Avantgarden weniger um die permanente Entwicklung von Neuem, in welchem sich Stile und Darstellungskonventionen beständig ablösen. Mit den Avantgarden in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts kann von einer Weiterführung der traditionellen Kunstbegriffe nicht mehr gesprochen werden. Es lässt sich zeigen, dass für

4 Siehe dazu: Latour, Bruno: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie, Berlin 1995.

5 Selbstverständlich finden sich ebenso nach wie vor Positionen, die der Kunst jegliche Episteme absprechen und in ihr ein bloß Ästhetisch-Schönes sehen.

die Kunst der Moderne der Bezug zu einer Kanonisierung nicht gelten kann, die ja implizieren würde, von einer Metaebene aus das Kunstwerk zu bewerten.

Indem der Künstler der Avantgarden – so die Ausgangsüberlegung – diese Metaebene selbst eingenommen hat, ist die künstlerische Praxis nicht mehr der Nachvollzug einer Vorlage, sondern das Kunstwerk ist selbst ein Ort des Erkenntnisgewinns, indem es – als autonomer, unabhängiger, kopräsender Diskurs – gleichzeitig mit oder, in der radikalen Umkehrung, vor einer wissenschaftlichen Theorie entsteht.

Für diese Forschungsstudie wird also eine grundlegend andere Position eingenommen, als sie für viele Forschungen nach wie vor gültig ist. Nämlich die Voranstellung der wissenschaftlichen Forschung und Erkenntnis *vor* der künstlerischen.⁶

Mit dem ‚practical turn‘ als theoretischem Zugriff argumentieren die entsprechenden Studien aus der Position einer kulturwissenschaftlich orientierten Wissenschaftsgeschichte heraus; für die Wissenschaften selbst, aber auch für alle von ihnen gewählten künstlerischen Projekte, die analysiert werden. Ungeachtet der Frage, die hier vernachlässigt werden soll, ob es sich dann bei den von den Autoren gewählten Beispielen tatsächlich um künstlerische Projekte handelt oder nicht vielmehr um wissenschaftliche Analysen, die sich den Künsten bedienen – wovon die Autorin der hier vorliegenden Studie ausgeht; unter dieser Perspektive verändert sich aber das Material markant – scheint eines unzweifelhaft: der Blick auf Kunst aus einer wissenschaftshistorischen Perspektive dient letztlich nur der Wissenschaftsgeschichte selbst. Schreibt etwa der Wissenschaftshistoriker Hans-Jörg Rheinberger: „Der Umgang mit wissenschaftserzeugten Repräsentationen und den sie bestimmenden Formen der Darstellung, Übersetzung und Vermittlung ist auf Vergleich angewiesen: auf Vergleich mit anderen Formen der Produktion von Spuren und Ausdrucksformen, in der Kunst, der Literatur, dem Druck, der Architektur, der Musik, den Medien“⁷, so klingt dies zunächst nach einem paritätischen Verhältnis, ist es aber nicht. Denn der von Rheinberger geforderte Vergleich impliziert ja gerade *nicht*, die Künste aus ihren Abhängigkeitsverhältnissen zu emanzipieren und zuerst einmal ihre Episteme in den Blick zu nehmen, sondern es geht

6 Siehe für einen solchen Ansatz etwa: Vöhringer, Margarete: *Avantgarde und Psycho-technik. Wissenschaft, Kunst und Technik der Wahrnehmungsexperimente in der frühen Sowjetunion*, Göttingen 2007.

7 Rheinberger, Hans-Jörg: *Räume des Wissens. Repräsentation, Codierung, Spur*, in: Rheinberger, Hans-Jörg/Wahrig-Schmidt, Bettina/Hagner, Michael (Hg.): *Räume des Wissens. Repräsentation, Codierung, Spur*, Berlin 1997, S. 7-21, hier S. 10.

vielmehr darum, durch diesen Vergleich die Rolle der Künste für die Wissenschaften zu eruieren. Diese Haltung ist für einen Wissenschaftshistoriker mehr als legitim, sie dient aber der Legitimierung einer Disziplin – nämlich der Wissenschaftsgeschichte der Wissenschaften – als Metadisziplin. Denn ästhetische oder phänomenologische Fragestellungen werden aus einer solchen Perspektive immer schon ausgeblendet, es geht immer schon um institutionelle Verankerungen, Praktiken und Instrumente – das ist aber – im Sinne Rheinbergers, wie auch Bruno Latours oder Michael Hagners immer schon Wissenschaftspolitik, die die Wissenschaften selbst (also die Biologie, die Hirnforschung etc.) stützt.

Das heißt also, man sollte doch eher fragen: Was bedeutet diese Frage nach der Notwendigkeit des Vergleichs, wenn sich auf der anderen Seite *zudem* eindeutig zeigen lässt, dass die Kunst im Umgang mit ähnlichen Materialien, Medien und Techniken wie die Wissenschaften *andere, ganz eigene* Arbeiten, Konstruktionen, Installationen und Performances erzeugt? Warum sollte sich der *epistemische Status* eines künstlerisch-experimentellen Verfahrens überhaupt einem Vergleich mit wissenschaftlicher Forschung unterziehen, warum wird von den Künsten ein Überschuss im Sinne eines epistemischen *Surplus* im Vergleich mit der wissenschaftlichen Forschung erwartet? Wäre es nicht vielmehr angemessener davon auszugehen, dass die Künste an gleichen Problemstellungen arbeiten, aber eben nur mit anderen Mitteln und dass es also vielmehr darum ginge, die eigene Frageperspektive zu verändern, um das Wissen der Künste zu erkennen?

Oft genug geht eine Vergleichsperspektive mit einer Prädisponierung der ‚Praktiken‘ in Kunst und Wissenschaft einher. Aus dieser kulturwissenschaftlich inspirierten Wissenschaftsgeschichte heraus sind diese Praktiken dann zudem auch häufig noch ‚experimentelle‘. Der Begriff des ‚Experimentellen‘ lässt sich – möglicherweise – aber gerade noch für die Wissenschaften markieren – da Apparatbaubauten und Messverfahren bestimmte Parameter vorgeben –, aber auch hier bleibt er seltsam unklar. Für die Künste hingegen ist er keinesfalls geklärt, von Künstlern verwendet, variiert der Begriff – und damit auch die dahinter stehenden Verfahren – geradezu maximal. Verwendet man ihn für die Künste, folgt man also auch hier der unterstellten Voranstellung der Wissenschaften.

Es gälte also eher für die Künste einen Begriff der Praktiken anzuwenden, wie ihn Foucault etablierte, der diesen eben gerade nicht an Instrumenten und Objekten festmacht, oder aber es gälte, die – ja vorhandene – Wissenschaftsgeschichte der Kunstwissenschaft und Kunst selbst in den Blick zu nehmen, um die Künste in ihrer Autonomie zu belassen. Dazu wird sich als Methode und Suchbewegung der Archäologie bedient, wie sie Foucault in der *Archäologie des Wissens*

als Verfahren beschreibt, das jedoch für dieses Projekt um Bilder zu erweitern wäre.⁸

Verweist Horst Bredekamp zurecht kritisch darauf, dass

„seine [Foucaults] Analyse [...] von der Kritik jener interpretativen Sprache [lebt], in der alle Ereignisse und Dinge zur Fiktion werden. Ihre Schwäche liegt darin, daß sie das visuelle Erlebnis als Vorstufe zur sprachlichen Fassung und nicht etwa als ein Medium begreift, in das die Sprache historisch und anthropologisch eingebettet ist. Wenn Foucault Sammlungen als ‚Buch der Strukturen‘ deutet, liest er das visuelle nach Maßgabe der Grammatik“⁹,

so lässt sich in Foucaults *Archäologie des Wissens* dennoch zeigen, dass bildende Kunst für ihn eine Archäologie des Wissens ist, die er zwar *nicht* untersucht hat, deren Erarbeitung er jedoch einfordert, wenn er schreibt:

„Es würde sich nicht darum handeln, zu zeigen, daß die Malerei eine bestimmte Weise des Bezeichnens oder des ‚Sagens‘ ist, woran das Besondere wäre, daß sie auf Worte verzichtete. Man müßte zeigen, daß sie wenigstens in einer ihrer Dimensionen eine diskursive Praxis ist, die in Techniken und Auswirkungen Gestalt annimmt.“¹⁰

Indem Archäologie für Foucault eben gerade keine Disziplinen beschreibt, kann man seine Charakterisierung der Archäologie als Methode gerade für den Zusammenhang produktiv nutzen. Denn wenn Archäologie der Achse „diskursive Praxis – Wissen – Wissenschaft“ folgt und somit den „Gleichgewichtspunkt ihrer Analyse im Wissen“¹¹ findet, dann lässt sich dieses Verhältnis auch für den Rahmen künstlerischer Wissenspraktiken fruchtbar machen; der Gleichgewichtspunkt der Analyse läge dann im Wissen der Künste. Für eine Auseinandersetzung mit den künstlerischen Positionen der Moderne sind Foucaults Untersuchungen ebenso im Hinblick auf seine 1970 gehaltene Vorlesung ‚Die Ordnung der Dinge‘ und die damit in engem Zusammenhang stehende Frage des Diskurses interessant. Definiert sich die Kunst der Moderne auch als ihre eigene Theorie, bzw. als eigenstän-

8 Dies vermerkt Foucault generell für eine Archäologie des Wissens, vgl. dazu: Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main 1973, besonders das Kapitel ‚Wissenschaft und Wissen‘, S. 253 ff., besonders S. 276.

9 Bredekamp, Horst: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kustkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 2000 (1993), S. 99.

10 Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main 1973, S. 276.

11 Ebd., S. 260.

dige Form der Wissenschaft, so verändern sich damit tradierte Artikulationsformen, die u. a. für die Kunst die künstlerische Intention in dem Mittelpunkt stellen. Foucault nun hat in seiner Vorlesung die Konsequenzen veränderter Artikulationsformen skizziert:

„müssen demnach der Analyse als regulative Prinzipien dienen: die Begriffe des Ereignisses, der Serie, der Regelhaftigkeit, der Möglichkeitsbedingung. Jeder dieser Begriffe setzt sich jeweils einem anderen genau entgegen: Das Ereignis (*événement*) der Schöpfung (*création*), die Serie (*série*) der Einheit (*unité*), die Regelhaftigkeit (*régularité*) der Ursprünglichkeit (*originalité*), die Möglichkeitsbedingung (*condition de possibilité*) der Bedeutung (*signification*). Diese vier anderen Begriffe haben die traditionelle Geschichte der Ideen weitgehend beherrscht, in der man übereinstimmend den Augenblick der Schöpfung, die Einheit eines Werks, einer Epoche oder eines Gedankens, das Siegel einer individuellen Originalität und den unendlichen Schatz verborgener Bedeutungen suchte.“¹²

Nach Foucault sollen diese vier Begriffe für die Analyse von Werken, Texten und Artikulationen als Form des Regulativs dienen. Untersucht man jedoch die ästhetischen Phänomene der Kunst der Moderne, so lässt sich feststellen, dass diese Phänomene in der künstlerischen Arbeit bereits ihre Äquivalente gefunden haben; die Performance etwa oder mit Aktionen verbundene Videoarbeiten zeichnen sich durch das Phänomen des Ereignisses aus, Regelhaftigkeit ist ein Kennzeichen des Konzeptualismus so wie Serialität ein Kennzeichen der Minimal-Kunst ist. Die Möglichkeitsbedingung ist ein Kennzeichen all jener Strukturen, die sich ihrem Wesen nach durch ein *begrenzt* offenes Verhältnis auszeichnen. In diesem Falle entwickeln diese künstlerischen Arbeiten gleichzeitig ihren eigenen Diskurs. Damit intensivieren sie die Bedeutung der künstlerischen Intention, die für die Kunst der Moderne paradigmatisch ist. Deutlich wird, dass diese Texte dem künstlerischen Werk nicht mehr vorausgehen und die Interpretation künstlerische Arbeiten nicht mehr als Reaktion darauf verstehen kann. Der Künstler wird vielmehr selbst – im Sinne Foucaults – zu einem ‚Diskursproduzenten‘.

Im Mittelpunkt dieser Forschungsarbeit steht also die Kunst selbst und die künstlerische Theorie, sowie die dieser zugrunde liegenden Arbeitsweisen, Verfahren, Methodendiskussionen und Denkweisen: das heißt also, Ziel dieser Arbeit ist es, einen Beitrag zur Epistemologie der Kunst selbst zu leisten. Untersucht wird also

12 Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses, Frankfurt am Main 1991, S. 35, die französischen Begriffe auf den Seiten 78-79.

das *spezifisch künstlerische* Wissen im System von Wahrnehmungs- und Lebenswissenschaft, künstlerischer Produktion und Medientechnologie, um zu zeigen, welchen entscheidenden Anteil künstlerisches Wissen an der Ausbildung dieser Recherche um die Wahrnehmung hatte.¹³

Wichtig für die Studie ist somit auch jene neue Art der Autorschaftsproblematik – hier verstanden als Künstlertypus –, die sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts ausbildete, und zwar in Gestalt jener Autortypen, die Foucault als „Diskursivitätsbegründer“ („fondateurs de discursivité“) bezeichnet hat. Weder mit „literarischen oder künstlerischen Autoren“ noch mit „Begründern von Wissenschaften“ identisch, durchkreuzen sie vielmehr beide Kategorien – so wie sie selbst auf beiden Gebieten zu finden sind.¹⁴

Im Rahmen dieser Untersuchung stellt sich also die Frage nach dem spezifischen Wissen *der* Kunst und *über* Kunst, das innerhalb eines Systems, in dem unterschiedliche Erkenntnisweisen aufeinandertreffen, also nicht unberücksichtigt bleiben kann.¹⁵ D. h. gewählt werden konkrete *Schauplätze*, das sind historische Konstellationen der Zirkulation oder Wechselbeziehungen zwischen Kunst und ihrer Theorie, die im *Anschluss* – möglicherweise – in die Wissenschaften wandern;

13 Ganz bewusst wird daher in dieser Untersuchung darauf verzichtet, das Zusammenspiel mit den zeitgenössischen Wahrnehmungswissenschaften zu klären oder ihre lebenswissenschaftlichen oder philosophischen Vorbedingungen zu erläutern. Diese Fragestellungen wurden in den letzten Jahren in der Forschungsliteratur hinlänglich geklärt und wären also folglich nur schlichte Rekapitulation. Vgl. beispielhaft aus der Fülle der Literatur die profunde Studie von: Müller-Tamm, Jutta: *Abstraktion als Einfühlung. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne*, Freiburg i. Br. 2005. Auch die ästhetiktheoretischen Ansätze werden hier – aus gleichen Gründen – nicht weiter verfolgt, da etwa Fechners ‚Ästhetik von unten‘ wie viele andere Ansätze genügend analysiert sind. Vgl. hierzu bspw.: Gutmüller, Marie/Klein, Wolfgang (Hg.): *Ästhetik von unten. Empirie und ästhetisches Wissen*, Tübingen 2006. Wesentlich ist jedoch, dass diese Herangehensweise dezidiert nicht Gegenstand dieser Studie ist.

14 Freud ist nur das bekannteste Beispiel, mit dem Foucault argumentiert hat.

15 Es kann jedoch nicht darum gehen, nachträglich Brücken zwischen Kunst und Wissenschaft zu konstruieren. Die Studie untersucht vielmehr, wie unter dem Prozess der Spezialisierung Wissenstransfers möglich und notwendig wurden. Es geht also nicht um die Nacherzählung offensichtlicher Verwandtschaften, sondern um eine archäologische Rekonstruktion jener Spuren, die eine Transdisziplinarität überhaupt erst möglich machten.

was aber nicht notwendig der Fall sein muss, denn verbleibt man im künstlerischen Wissen selbst, entpflichtet man dieses von einer Bringschuld gegenüber den Wissenschaften. Gegenstand der Untersuchung sind dann exemplarische Fälle wie etwa die „Theorie des additionalen Elements“ von Kasimir Malewitsch oder die „Theorie des SOR-WED“ von Michail Matjuschin.

Gegenstand der Untersuchung sind somit auch Künstlerschriften, die für die Frage nach dem Wissen der Kunst mit der gleichen Seriosität und Dignität verhandelt werden, wie jede andere schriftliche Quelle. Vielmehr noch: Künstlerschriften werden für den hier zu erörternden Zusammenhang als eine Kunsttheorie ganz eigener Valenz erachtet, die eben genau durch die beständige Rückkopplung an das Kunstwerk selbst das Wissen der Kunst überhaupt erst evozieren kann. Damit sollen Künstlerschriften gleichermaßen aus einem wissenschaftlichen Argument herausgelöst werden, das ihnen die Wissenschaftlichkeit – qua Schrift eines Künstlers – per se versagt oder aber – in der Anerkennung der Künstlerschrift als Theorie – die künstlerische Praxis selbst abqualifiziert.¹⁶

Es geht zudem in dieser Untersuchung *auch nicht* darum, zu erforschen welche Fähigkeiten und Talente eine Person zum Künstler qualifizieren und wie künstlerische Qualifikation nachgewiesen werden kann,¹⁷ *sondern* zunächst um folgende Problemfelder:

- Wie generiert und etabliert sich künstlerische Erkenntnis?
- Was wäre das spezifische *Wissen der Künste*?
- Welche Theorien werden von Künstlern entwickelt, um ihr spezifisches Wissen zu wahrnehmungswissenschaftlichen Problemen zu extrapolieren?
- Im Zusammenhang damit: Welche Theorien, Methoden und Verfahren werden vom Künstler für seine Tätigkeit gewählt und welchen Einfluss haben diese auf die generierte Erkenntnis?
- Stellen die künstlerischen Arbeiten zu Themen und Fragen aus den Wissenschaften einen Beitrag dar, der aufgrund der spezifischen Betrachtungs- und Erkenntnisweise der Künstler als Intervention bewertet werden kann?

16 Vgl. zur Abwehr der Künstlerschrift als Kunsttheorie am Beispiel Kandinskys: Zimmermann, Reinhard: Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky, Bd. I, Berlin 2002, S. 51 f.

17 Vgl. dazu: Holert, Tom: Künstlerwissen. Studien zur Semantik künstlerischer Kompetenz im Frankreich des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, München 1998. Holert geht in seiner Studie jedoch dezidiert der Frage der Geniebildung nach.

- Welcher epistemische Status kommt einem künstlerischen Verfahren und einer künstlerischen Theorie zu?
- Was wären die Eigenheiten des szientifischen Wissens, die sich – sei es abgrenzend oder analogisierend – auf die Künste beziehen?
- Auf welche Weise greifen Kunst und Wissenschaft mit und durch die Etablierung der medientechnischen Verfahren ineinander?
- Welcher Zusammenhang besteht zwischen Sehen, Zeigen und Wissen in den Künsten? Im Zusammenhang damit: Wie etablieren sich durch die Arbeitsweise des Künstlers und am Künstler neue Ordnungssysteme des Sichtbaren?
- Was wäre also unter diesen Bedingungen eine Epistemologie des visuellen Denkens und Wahrnehmens aus der Perspektive der Künste?

Im Einzelnen resultieren daraus Fragen wie bspw.:

- Was meint bspw. Kandinsky, wenn er für die künstlerische Tätigkeit die Einführung experimenteller Labormethoden fordert?
- Zu welchen Veränderungen im klassischen Künstlerbild führen Forderungen wie diese und wie wirken sie wiederum zurück auf diesen neuen Künstlertypus der Avantgarde?

Auch das Medium Film dient der Erörterung von Fragestellungen, die für Wissenschaftler und Künstler von Interesse sind. Im Hinblick auf Untersuchungen zur Wahrnehmungsphysiologie sind die Filmversuche von Viking Eggeling, Léopold Sururge und Hans Richter explizit.¹⁸

Vielmehr noch: Welche Durchkreuzungen von künstlerischer und wissenschaftlicher Arbeit ergeben sich durch solche Forderungen? Wie arbeitete der Künstler selbst an diesem Diskurs mit, welche Diagnosen ergeben sich durch einen künstlerischen Einfluss auf wissenschaftliche Ergebnisse? Wie wirken die unterschiedlichen Schauplätze auf dieses jeweilige Wissen ein?

18 Der Filmer Wsewolod Pudowkin versuchte in seinem Film *Die Mechanik des Gehirns* von 1925, die Reflexlehre von Pawlow zu popularisieren und die Vorgänge der zerebralen Mechanik zu ergründen, indem er sie filmisch repräsentierte. Um dies zu erreichen, verwendete er spezielle Montagetechniken und den Wechsel zwischen der Totalen und des Details, gemäß der Grundannahme der Psychologie, dass der Wechsel der Perspektiven Aufmerksamkeit erzielt und somit Konstanz der Aufmerksamkeit nur in der Bewegung möglich sei. Ziel von Pudowkin war eine Aufhebung der Trennung von Labor und ‚Lebenswelt‘, da für ihn beide Sphären ineinander ragen.

2 DIE KUNST ZU WISSEN

Der Zusammenhang und das Verhältnis von ästhetischer Praxis und Wissenschaft, bzw. ihrer Theoriebildung¹⁹ bilden ein zentrales Thema kunsttheoretischer Schriften und Abhandlungen seit der Antike. Ambivalent ist dabei die Einschätzung dieses Verhältnisses: Wird auf der einen Seite die Eigenständigkeit und Inkommensurabilität ästhetischer Praxis vertreten, da ansonsten das Kunstwerk zu einem Instrument für politische, soziale o. ä. Überzeugungen und Ideen degeneriert, wird auf der anderen Seite die enge Verbindung bis hin zur Auflösung der Wissenschaft in Kunst gefordert.

Beispielhaft seien dazu in gebotener Kürze folgende exemplarischen Charakter einnehmende Positionen skizziert: Verliert ein Kunstwerk, das sich aus der ihm angestammten ästhetischen Sphäre herausbewegt, nach Lessing den Anspruch, ein Kunstwerk zu sein, denn es „verdient diesen Namen nicht, weil die Kunst hier nicht um ihrer selbst willen arbeitet, sondern ein bloßes Hilfsmittel ist“²⁰, so plädiert ein Autor wie Johann Wolfgang von Goethe für eine Überwindung der Divergenz im Rahmen einer historischen Interpretation des Verhältnisses von Kunst und Wissenschaft. Wenn die Kunst „auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis“ aufbaut sowie auf „exakte sinnliche Phantasie“, „ohne welche doch eigentlich keine Kunst denkbar sei“, dann korrespondiert Kunst mit der unhintergehbaren Kunstförmigkeit von Wissenschaft, so dass „wenn wir von ihr irgendeine Art von Ganzheit erwarten“ man „keine der menschlichen Kräfte bei wissenschaftlicher Tätigkeit ausschließen dürfe“²¹. Goethes Kritik impliziert hier bereits einen Ausdifferenzierungsprozess, der um 1800 in dieser Schärfe nicht gegeben war und

19 Eng in Verbindung mit dieser Diskussion steht die Frage nach der Einheit der Künste (vgl. dazu bspw.: Mainbusch, Herbert: Die Vielfalt der Künste und die Einheit der Wissenschaft, in: Mainbusch, Herbert/Toellner, Richard (Hg.): Einheit der Wissenschaft. Wider die Trennung von Natur und Geist, Kunst und Wissenschaft, Opladen 1993, S. 69-81.) bzw. die Prozesse ihrer Ausdifferenzierung auf der einen Seite und der Grenzüberschreitung auf der anderen Seite innerhalb der Modernediskussion für das 20. Jahrhundert.

20 Rilla, Paul (Hg.): Gotthold Ephraim Lessing. Gesammelte Werke, Bd. V, Berlin 1955, S. 84.

21 Die Zitatausschnitte in folgender Reihenfolge: Goethe, Johann Wolfgang von: Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil (1789), in: HA XII, S. 32; Stiedenroth, Ernst: Psychologie zur Erklärung der Seelenerscheinungen (1824), in: HA XIII, S. 42; Goethe,

somit als ein Plädoyer zur Überwindung der Trennung ‚avant la lettre‘ verstanden werden kann.²² Diese Verhältnisbestimmung wird bei Schelling weiter intensiviert, hin zum radikalen Programm der deutschen Frühromantik, das die Auflösung der Wissenschaften in der (poetischen) Kunst forderte.²³ Auch Hegel verfolgte im dritten Band seiner *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* von 1830 ebenso absolute Synthetisierungen; die Totalität des ‚absoluten Geistes‘ erscheint in drei Bereichen: Religion, Kunst und Philosophie. Die Auflösung der Wissenschaft in Kunst wird hier als Aufhebung der mit der Religion verbundenen Kunst in Philosophie als die höchste Form der Wissenschaft verstanden.²⁴ Alexander und Wilhelm von Humboldt verkörpern geradezu das idealistisch geprägte Programm einer Verbindung von Wissenschaft und Kunst.

Das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft wird auch von kunsttheoretischer Seite eindeutig als nicht voneinander zu Trennendes bestimmt. So definiert Sir Joshua Reynolds, der Präsident der Royal Academy of Arts, Kunst weder als göttliche Gabe noch als ein mechanisch auszuführendes Gewerbe, im Gegenteil: „Its

Johann Wolfgang von: Materialien zur Geschichte der Farbenlehre (1810), in: HA XIV, S. 41.

- 22 Plädiert Johann Wolfgang von Goethe auf der einen Seite für ein Zusammenspiel von Kunst und Wissenschaft, das durchaus in seinen eigener Arbeit Begründung findet, so entschieden lehnt er jedoch die Vermischung der Künste auf der anderen Seite ab. Die Vermischung der Kunstarten stellt daher für Goethe dann auch das Kennzeichen des Verfalls der Kunst. Klare Grenzen der Kunstgattungen gegeneinander zu ziehen, ist demnach ein Ziel künstlerischer Tätigkeit. Der Künstler hat somit „die Pflicht, das Verdienst, die Würde des echten Künstlers, daß er das Kunstfach, in welchem er arbeitet, von andren abzusondern, jede Kunst und Kunstart auf sich selbst zu stellen und sie aufs möglichste zu isolieren wisse.“ (zitiert nach: Goethe, Johann Wolfgang von: Propyläen. Einleitung, in: Seidel, Siegfried (Hg.): Goethe. Berliner Ausgabe, Bd. XIX, S. 186.) Diese Thematisierung der Frage nach der ‚Einheit der Künste‘ wird zu einer der Leitfragen der Moderne, siehe dazu die folgenden Ausführungen. Für Goethe sollte diese Differenzierung einer Hierarchisierung der Künste entgegenarbeiten.
- 23 Vgl. Schelling, K. F. A. (Hg.), Friedrich Wilhelm Joseph Schelling. Sämtliche Werke, Abt. 1, Bd. III, Stuttgart 1858, bes. d. S. 329-634. Zum Austausch zwischen Goethe und Schelling: Adler, Jeremy: Schellings Philosophie und Goethes weltanschauliche Lyrik, in: Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft 112, 1995, S. 149-165; sowie: Paetzold, Heinz: Ästhetik des deutschen Idealismus. Zur Idee ästhetischer Rationalität bei Baumgarten, Kant, Schelling, Hegel und Schopenhauer, Wiesbaden 1983, bes. S. 127 f.
- 24 Vgl. dazu: Moldenhauer, Eva/Michel, Karl Markus (Hg.): Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Werke, Frankfurt am Main 1986.

foundations are laid in solid science.“²⁵ Wie diese kurze Skizze der historischen kunsttheoretischen – für die Fragestellung der vorliegenden Studie relevanten – Beispiele zeigt, formuliert sich also ein Dialog zwischen ästhetischer Praxis und Wissenschaft bzw. Theorie,²⁶ in dem die ‚Grenzen‘ noch offen waren und somit auch die Beziehungen entsprechend intensiv.²⁷

Dem skizzierten progressiven Verhältnis zwischen Kunst und Wissenschaft steht spätestens mit der ‚Querelle des anciens et des modernes‘ ein restriktives gegenüber: die Trennung der Künste und Wissenschaften. Ist es geradezu ein common sense, dass die neuzeitlichen Wissenschaften bedeutende neue Erkenntnisse erlangen haben, ist es gleichzeitig die gängige Meinung, dass dies für die Künste nicht der Fall ist.

„Der erste, der die gegensätzliche Entwicklungsrichtung von Dichtung und Wissenschaft eindeutig herausstellte, war Fontenelles Schützling Marivaux [...]. Für die Entwicklung der Künste ist seiner Meinung nach der wachsende Reichtum der Ideen im Verlauf der Geschichte geradezu ein Hindernis ihrer Entwicklung. Die große Kunst verlangt das strengere Klima und die größere Einfalt der frühgeschichtlichen Menschheit.“²⁸

Grundlegende Unterschiede werden in der Folge zwischen wissenschaftlichen und ästhetischen Wissenstypen gemacht. Unter wissenschaftlichem, bzw. technischem Wissen wird eine Form der stetigen Akkumulation verstanden, die im Verhältnis zur jeweils früheren Zeit stetig anwächst. Künstlerische Begabung – das Genie –

25 Reynolds, Joshua: Discourse VII. 10. Dezember 1776, in: *Discourses on Art*, hg. v. R. R. Wark, San Marino/Cal. 1959, S. 117.

26 Der selbstverständlich bereits zuvor gegeben war: So forderte bereits Leibniz 1669/70 eine deutsche Akademie für Wissenschaften und Künste zu errichten, für die er zudem einen Museums- und Archivkomplex plante. Der Bezug zu ‚um 1800‘ wird hier als Einführung in das Forschungsthema deshalb gewählt, weil u. a. auch die vorliegende Forschungsliteratur Verbindungen zwischen jenen Wechselbeziehungen von Kunst und Wissenschaft wie sie um 1800 vorliegen zu jenen zieht, die im Forschungsprojekt erarbeitet werden sollen. Vgl. dazu: Breidbach, Olaf/Ziche, Paul (Hg.): *Naturwissenschaften um 1800. Wissenschaftskultur in Jena-Weimar*, Weimar 2001.

27 Vgl. dazu: Breidbach, Olaf: *Kunst und Wissenschaft um 1800 und 2000*, in: *Kulturamt Jena/Jenaoptik AG (Hg.): IMAGINATION-Romantik. Botho-Graef-Kunstpries der Stadt Jena 2001*, Jena 2001.

28 Krauss, Werner/Kortum, Hans (Hg.): *Antike und Moderne in der Literaturdiskussion des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1966, S. XXXVII f.

wird hingegen als eine Fähigkeit verstanden, die zu allen Zeiten gleichermaßen und in gleicher Art auftreten kann und daher von völlig anderer Art ist. Ist das wissenschaftliche Urteil geprägt von Regeln und Kenntnissen, so wird für das ästhetische Urteil die Größe des Gefühls angenommen. In diesen Gegensatz schreibt sich im Laufe der Geschichte auch der Dualismus von Natur und Kultur ein. Aus der ‚Querelle‘ ergibt sich eine „Aufspaltung der alten Einheit der ‚scientiae et artes“²⁹ in Richtung einer Ausdifferenzierung der unterschiedlichen autonomen Sachbereiche und der zugeordneten Rationalitätstypen. „Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts hatten sich Wissenschaft, Moral und Kunst auch institutionell als Tätigkeitsbereiche ausdifferenziert, in denen Wahrheitsfragen, Gerechtigkeitsfragen und Geschmacksfragen autonom, nämlich unter ihrem jeweils spezifischen Geltungsaspekt bearbeitet wurden.“³⁰

Mit der zunehmenden Diversifizierung der Wissenschaftsdisziplinen besonders im Laufe des 19. Jahrhunderts sowie der Absonderung der Kunst, ging die Kunst und Wissenschaft übergreifende Perspektive scheinbar verloren.

Jedoch lässt sich zeigen, dass die Vorstellungen „von einem zu Anfang des 19. Jahrhunderts eingeleiteten Siegeszug der analytischen Wissenschaften [...] die differenzierte wissenschaftsgeschichtliche Situation der Zeit nur sehr unvollkommen wahrnimmt.“³¹ Trotz der Dominanz des wissenschaftlichen Positivismus konnten die Verbindungslinien zwischen beiden Diskursformen nicht vollständig gekappt werden. Somit sind bspw. die Konturen der Naturwissenschaft wissenschaftsgeschichtlich letztlich weit weniger abgegrenzt, als die Selbstdefinition der Disziplin dies vorzugeben versucht(e). Jedoch treten an die Stelle der großer-Synthese-Programme vielfältige Phänomene von – nicht immer reflektierten – Annäherungen, Abgrenzungen und Durchdringungen der einzelnen Wissenschaften und Künste.³²

29 Koselleck, Reinhart: ‚Fortschritt‘, in: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, hg. v. O. Brunner/W. Conze/R. Koselleck, Bd. II, Stuttgart 1979, S. 351-423, hier S. 394.

30 Habermas, Jürgen: Der philosophische Diskurs der Moderne, Frankfurt am Main 1985, S. 30.

31 Breidbach, Olaf: Kunst und Wissenschaft um 1800 und 2000, in: Kulturamt Jena/Jenaoptik AG (Hg.): IMAGINATION-Romantik. Botho-Graef-Kunstpreis der Stadt Jena 2001, Jena 2001, S. 150.

32 Vgl. dazu ausführlich: Fulda, Daniel/Prüfer, Thomas (Hg.): Faktenglaube und fiktionales Wissen. Zum Verhältnis von Wissenschaft und Kunst in der Moderne, Frankfurt am Main u. a. 1996.

Dem entspricht in der weiteren Forschungsliteratur in den letzten Jahren eine Fülle von mehr oder weniger disparaten Einzeluntersuchungen. In den Publikationen werden entweder Autoren, Künstler, Wissenschaftler bzw. Forscher in den Mittelpunkt der Analyse gerückt oder werkspezifische sowie motivgeschichtliche Aspekte im Hinblick auf den Zusammenhang von Kunst und Wissenschaft/Theorie untersucht. Untersuchungen, die sich Einzelpersonen widmen, fokussieren dabei häufig das Phänomen der Doppelbegabung, so dass eine Vielzahl von Arbeiten zu einzelnen Personen wie bspw. Carl Gustav Carus³³ oder Robert Musil³⁴ entstanden sind. Ebenso reichhaltig ist die Literatur bei jenen Personen, deren Werk sich durch die Thematisierung einer Verbindung von Kunst und Wissenschaft/Theorie auszeichnet, so bspw. Johann Wolfgang von Goethe, Alexander und Wilhelm von Humboldt, sowie in jüngerer Zeit, bspw. bei dem Künstler/Wissenschaftler Eduardo Kac. Untersucht wird somit immer wieder auch der Einfluss von (Natur-)Wissenschaft auf Kunst im Werk einzelner Künstler, wofür beispielhaft das Werk von Ernst Haeckel herangezogen werden kann. Auffallend in der gesamten vorliegenden Haeckel Forschungsliteratur ist geradezu die Verweigerung, in seinen *Kunstformen der Natur* nicht nur die mimetische Begegnung von künstlerischer Arbeit gegenüber einem Naturphänomen zu betrachten, sondern zu erkennen, dass diese ‚Naturformen‘ nach künstlerischen Prinzipien, nämlich denen des Jugendstils, gearbeitet sind. Wird dieses Phänomen am Rande erkannt, dann nur mit dem Verweis, dass der Jugendstil eben nach der Natur gestaltet sei.³⁵ Gleichzeitig finden in der Forschungsliteratur die Äußerungen von Naturwissenschaftlern Beachtung, die sich mit der Kunst beschäftigen. So bspw. Emil du Bois-Reymond, Hermann von Helmholtz, Gustav Fechner, um nur einige zu nennen.

Als grundlegend für eine Analyse komplexer Verbindungen von Kunst und Wissenschaft/Theorie, wie sie für die vorliegende Studie relevant sind, können daher weniger Untersuchungen, deren Fokus von vornherein auf einem Einzelphänomen liegt, gelten, denn vielmehr Arbeiten, die die Komplexität des Verhältnisses von

33 Bspw. Müller-Tamm, Jutta: Kunst als Gipfel der Wissenschaft. Ästhetik und wissenschaftliche Weltaneignung bei Carl Gustav Carus, Berlin/New York 1995.

34 Bspw. Hoffmann, Christoph: Der Dichter am Apparat. Medientechnik, Experimentalpsychologie und Texte Robert Musils 1899 - 1942, München 1997.

35 Vgl. dazu beispielhaft: Elsner, Norbert: Natur und Geist - spricht man so zu Christen? Ernst Haeckel oder die theologische Versuchung eines Naturforschers, in: Mölk, Ulrich (Hg.): Europäische Jahrhundertwende. Wissenschaften, Literatur und Kunst um 1900, Göttingen 1999, S. 35-66.

Kunst zu Wissenschaft/Theorie untersuchen.³⁶ Es muss also generell darum gehen, zu erkennen, dass Künstler/Wissenschaftler oft nur einseitig wahrgenommen werden: „Der Grund liegt im modernen Vorurteil, daß, wer Naturwissenschaftler geworden sei, nicht zugleich oder gar als Voraussetzung auch als Künstler hervorgetreten sein könne.“³⁷

In Abgrenzung zu solchen Studien – und möglicherweise im Gegenzug dazu – soll in der vorliegenden Untersuchung kein Zusammenhang hergestellt werden, unter dem sich Kunst und Wissenschaft gleichermaßen betrachten lassen, sondern es soll viel eher davon ausgegangen werden, dass – wie bei allen Binaritäten – Kunst und Wissenschaft zusammengebracht und gleichzeitig auseinandergehalten werden müssen, um die jeweilige Stärke ihrer Positionen ausmachen zu können.

Mit der Frage nach dem Wissen (der Künste und der Wissenschaften) ist dabei auf das engste die Frage nach dem *Nicht-Wissen* in seinen verschiedenen Formen verbunden: nach den blinden Flecken und Ausschlüssen, dem Raum der Negation und des Unbewussten, der das Pendant des Wissens bildet und diesem seine Kontur und sein Relief gibt.

Deutlich wird in allen Fällen, dass das künstlerische Wissen rationale Wissens- und Kompetenzansprüche artikuliert und mit wissenschaftlichem Wissen durchaus korrespondiert. Konzepte wie Richard Wrigleys „art knowledge“³⁸ (ein Begriff, der von John Ruskin geprägt wurde) und Gernot Böhmes „Kunstwissen“³⁹ stellen Versuche dar, einen solchen Vergleich zu ermöglichen. Allerdings legt

36 Grundlegend hierzu sind die Forschungen von Horst Bredekamp. In einem zwar historisch weiter zurückliegenden Zusammenhang, untersucht Bredekamp das komplexe Zusammenspiel von Wissenskulturen der Kunst und Wissenschaft am Beispiel der Kunst- und Wunderkammern oder auch der von Gottfried Wilhelm Leibniz geforderten Akademie der Künste und Wissenschaften – wie jüngst mit der Ausstellung und Publikationen zu *Theatrum Naturae et Artis*.

37 Bredekamp, Horst: Die Erkenntnis der Linie bei Galilei, Hobbes und Hooke, in: Hüttel, Barbara et al. (Hg.): *Re-Visionen. Zur Aktualität von Kunstgeschichte*, Berlin 2002, S. 145-160, hier S. 156.

38 Wrigley, Richard: *The Origins of French Art Criticism. From the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford 1993.

39 Böhme, Gernot: Kunst als Wissensform, in: Böhme, Gernot: *Für eine ökologische Naturästhetik*, Frankfurt am Main 1989, S. 141-165.

Böhmes methodologische Skizze über „Kunst als Wissensform“ ihren Schwerpunkt auf die Rezeption, auf den „Umgang und (die) Teilhabe an Wissensinhalten“, die im Kunstwerk zu suchen sind.

In der vorliegenden Untersuchung soll hingegen explizit das Tun des Künstlers und seine Integration in ein Wissen produzierendes System für die Moderne untersucht werden. Grundlegend dazu ist der moderne Begriff von Wissen, der sich seit dem 18. Jahrhundert mit einer Vielzahl von – hierarchisch geordneten – Wissenstypen zusammensetzt. Dieser ist geprägt von einer ständigen Veränderung der Wissensorganisation und Wissensauffassung, von Prozessen der professionellen Spezialisierung und der Ausdifferenzierung neuer Disziplinen. Wo und wie ereignet sich dabei der Diskurs über künstlerisches Wissen? Innerhalb und außerhalb der Institutionen? Wie lässt sich dieser Prozess an den unterschiedlichen Textsorten und Artikulationsformen ablesen? Wie werden die Kenntnisse und Eigenschaften herausgebildet, die über das normative theoretische Wissen hinausgehen, jedoch bislang unbehandelt geblieben sind?⁴⁰

Wenn sich besonders an künstlerischer Erkenntnis zeigen lässt, dass Wissen sozial konstruiert ist, schließt sich die Frage an, wie spezifiziert werden kann, dass das, was jeweils der Wissensform Kunst zugeordnet wird, von diskursiven Kontexten und sozialem Wissen abhängt. Heinrich Dilly hat in diesem Zusammenhang darauf verwiesen, dass es für eine Erforschung der künstlerischen Erkenntnis nicht nur darum gehen kann, „wie sich das nomologische Wissen auf Seiten der Künstler gewandelt hat“, sondern auch darum, „wie es auf Seiten des Publikums verändert werden kann.“⁴¹ Michael Baxandall charakterisiert diese Nutzung der Kompetenz des Publikums durch die Künstler als „Medium“⁴². Umberto Eco beschreibt

40 Eine große Rolle für die Extrapolation künstlerischen Wissens spielen dabei enzyklopädische Kunstwörterbücher des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts, in denen künstlerisches Wissen alphabetisch katalogisiert werden sollte. Eine große Aufgabe sah man darin, die „geheime“ Sprache des Ateliers zu systematisieren, alles mit dem Ziel, sich über Kunst eindeutig verständigen zu können.

41 Dilly, Heinrich: Der kunsthistorische Nachthimmel. Ein Beitrag zur Kritik kunsthistorischer Praxis, in: Berndt, Andreas et al. (Hg.): Frankfurter Schule und Kunstgeschichte, Berlin 1992, S. 69-84, hier S. 72.

42 Baxandall, Michael: Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1984, S. 57.

die Beziehung von Wissensvorräten und Kunst mit dem Begriff der „epistemologischen Metapher“⁴³. Andere Forschungsprojekte tragen den Titel „Ästhetik des Wissens“⁴⁴ oder „Poetologie des Wissens“⁴⁵, um die Beziehungen zwischen künstlerischem und wissenschaftlichem Wissen neu ausloten zu können. Darüber hinaus werden Kunst und Wissenschaft unscharf ineinander geführt, indem etwa der Annahme gefolgt wird, dass die Hervorbringungen der Wissenschaftler jenen der Maler und Dichter ähnlich oder gar – unter der Annahme einer grundsätzlichen Kreativität für beide Bereiche – mit ihnen vergleichbar sind.⁴⁶

Allen diesen Forschungen fehlt der Ansatz, künstlerisches Wissen nicht als natürliche Begabung, sondern auch als sozial und kulturell konstruierte Erkenntnis zu verstehen, die erlernbar und erweiterbar ist.

Für die Untersuchung wird zu erarbeiten sein, *wie* der Künstler in den Diskurs integriert werden kann. So expliziert etwa Michel Foucault, dass die Kunst deziert *nicht* Einlösung vorgängiger Ideen oder äußerer Determinanten ist, ebenso wendet sie Theorie nicht an oder illustriert sie. Mit diesem Angriff Foucaults auf eine Analyse der Kunst durch einen ikonographischen Ansatz wird umso deutlicher, dass die angemessene Erforschung der Transfers von Wissen zwischen Kunst und Wissenschaft Kunst zunächst aus einer ideengeschichtlichen Perspektive herauslösen muss. Anstelle von Interpretationen, die nach Einflüssen oder Intentionen fragen, wird für die Untersuchung also die „Positivität des Wissens“ für ein Kunstwerk angenommen,⁴⁷ das ihm Autonomie sichert und in ein komplexes Feld aus Rückkopplungen und Regulationen zwischen Theorie und Praxis versetzt. Zu klären ist also, welches künstlerische Wissen der Möglichkeit einer Aussage, eines künstlerischen Akts und ihres jeweiligen Verstehens zugrunde liegt, sowie, wie dieses Wissen kommuniziert und durch die Ästhetik selbst, die nun vielmehr Aisthesis ist, transformiert und in Zusammenhang mit wissenschaftlichem Wissen gebracht werden kann.

Untersucht werden sollen diese Fragen für den Zeitraum von ca. 1915 bis 1930. Dieser historische Zeitraum der ‚klassischen Avantgarde‘ kann als eine Zeit

43 Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk, Frankfurt am Main 1973, S. 160 f.

44 Vgl. dazu: Prolegomena zu einer Ästhetik des Wissens, Zentrum für Nordamerika-Forschung, Frankfurt am Main 1994 f.

45 So der Titel einer Tagung des Instituts für deutsche Sprache und Literatur, Universität zu Köln, 21. - 25. März, 1995.

46 Vgl. zu dieser Kritik etwa auch: Geimer, Peter (Hg.): Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, Frankfurt am Main 2002.

47 Foucault, Michel: Archäologie des Wissens, Frankfurt am Main 1973, S. 276 f.

der (Wieder-)Entdeckung wahrnehmungsorientierter Experimente und Denkformen angesehen werden. Vor diesem Hintergrund gilt es, das Zusammenwirken von Wissenschaft, Kunst und Technik als einen offenen Zusammenhang zu denken und die Avantgarde-Bewegung unter ausdrücklichem Bezug auf wissenschaftsarchäologische Spuren als großangelegte Suchbewegung in der Erkundung der Wahrnehmung zu beschreiben.

Kennzeichnung dieser Suchbewegung⁴⁸ ist die – seit etwa 1840 – Entstehung eines *Schauplatzes des Wissens*, in dem *unterschiedliche Diskurse aufeinander-treffen*.⁴⁹

1. ein medizinisch-biologistisch-kognitionswissenschaftlicher Diskurs, für den zum einen die Frage nach dem Verhältnis von Wahrnehmung und Sehprozessen im Mittelpunkt stand. Zum anderen die Untersuchung des Gehirns, um das Denken analysieren zu können, die sich – durch Freuds Studien veranlasst – mit einem psychophysischen Diskurs verband, das Bewusste und das Unbewusste zu lokalisieren. Darüber hinaus wurde ein biologistischer Diskurs durch die Beschäftigung mit Fragen der Molekularbiologie, der Organik und den LifeSciences *avant la lettre* etabliert. Verbunden wurde dies mit einer Sprache, die sich biologistischer Metaphern bediente, um die Notwendigkeit, zur Er-

48 Damit wird die Interpretation der Avantgardekunst und des Avantgardekünstlers neu perspektiviert, indem sie aus einer vornehmlich politisch verstandenen Haltung herausgelöst wird. Es wird mit diesem Ansatz nicht nur den unterschiedlichen ‚Trennungsgeschichten‘ nachgespürt werden, sondern es soll gleichzeitig ein Phänomen überwunden werden, dass für die Kunsttheorie der Moderneforschung geradezu stigmatisch ist die nationale Ausrichtung. „While everyone seems to agree that as a phenomenon modernism is radically ‚international‘, constantly cutting across national boundaries, this quality is certainly not reflected in the majority of critical studies of modernism.“ (Eyste-
insson, Astradur: The Concept of Modernism. Hier zitiert nach: Vargish, Thomas/Mook, Delo E.: Preface, in: Vargish, Thomas/Mook, Delo E.: Inside Modernism. Relativity Theory, Cubism, Narrative, Yale 1999, S. IX.)

49 Insbesondere für die Hirnforschung spielt zudem ein sakraler Diskurs eine bedeutende Rolle, der – mitunter durch den Rückgriff auf theosophische und monistische Vorkriegsreligiosität bzw. die Anbindung an die gleichzeitig stattfindende okkulte Praxis – diesem neuen Wissenssystem eine geradezu phantastische Übersinnlichkeit und der Untersuchung des Gehirns die entsprechende Dignität sowie den Wissenschaftlern die notwendige quasi-religiöse Autorität verlieh. Über Strahlung als naturwissenschaftliches Phänomen wird die religiöse Frage nach dem Werden des Lebens wieder eingeführt.

kenntnis des künstlerischen Wissens an die Ursprünge zurückkehren zu müssen, zu unterstreichen. Diese Metaphern werden auch in der zeitgleichen theoretischen Reflexion verwendet.

2. ein medien-technologischer Diskurs, der, angeregt durch die Erfindung der Röntgenstrahlen, in das Innere des menschlichen Körpers vorzudringen vermochte und somit an einer Ausweitung des Blicks nicht nur durch weitere mikroskopische Aufnahmen molekularer Bereiche des menschlichen Körpers arbeitete, sondern vielmehr das Nicht-Sichtbare abbilden wollte. Medien, auch die Photographie und der Film induzieren ein neues Wissen vom Menschen.
3. ein künstlerisch-bildwissenschaftlicher Diskurs, für den die Ausarbeitung des Abstraktionsparadigmas der modernen Kunst wesentliche Grundlagen lieferte – zum einen zu den Möglichkeiten, Nicht-Sichtbares (also etwa organische bzw. zelluläre Prozesse, bzw. das Denken selbst) darzustellen, um somit Unsichtbares und Bewusstes/Unbewusstes miteinander zu verbinden und zum anderen, abstrakte Darstellungen zu erkennen, um ihnen sodann Sinn zu verleihen.

Zugrunde gelegt wird also die paradigmatische Diagnostik der Moderne, die sich in ihrer Selbst-Verpflichtung auf ein Prinzip der *Komplexitätssteigerung* erklärt.⁵⁰ Dann kann es in der Folge nicht mehr darum gehen, aufzuzeigen, wie die unterschiedlichen Bereiche – hier das Zusammentreffen von Kunst, Naturwissenschaft, und Medien – und ihre Vorgängig- bzw. Nachträglichkeit für die Ausformung eines Schauplatz des Wissens jeweils eine unhintergehbare Rolle spielen, vielmehr steht nun die *Modellbildung* zur Disposition, bei der die Komplexität menschlicher Artefakte und Leistungen greifbar werden soll. Für die Analyse der an dieser Modellbildung beteiligten Komponenten spielt das künstlerische Wissen eine anderen Wissensformationen gegenüber *gleichberechtigte* Rolle. *Wie* das künstlerische Wissen an diesem Schauplatz sichtbar wird und welche konkrete *Funktion* es übernimmt, klärt sich etwa dann, wenn man z. B. Verfahren und Strukturen der *Konstruktion* und der *Verschiebung* in den Blick nimmt. Zentrale Funktion übernimmt dann die *Kombinatorik* von Elementen, bei der die Differenz darin liegt, *wie, was und woraufhin* jeweils sortiert und aussortiert wird. *Das* jeweils ist dann immer wieder im *Einzelnen* zu befragen.

50 Unter der Annahme des Prinzips der Komplexitätssteigerung wird es auch möglich, die Verbindungen zwischen Moderne und Avantgarde anders, als eine Reaktion aufeinander, zu bestimmen.

3 WISSENSKÜNSTE

Als Paradoxie erkannte bereits Martin Heidegger die Voranstellung der Sprache in der Erörterung von wissenschaftlichen und künstlerischen Phänomenen und Ereignissen. „Wir [bleiben], von der Sprache sprechend, in ein immerfort unzureichendes Sprechen verstrickt. Diese Verstrickung sperrt uns gegen das ab, was sich dem Denken kundgeben soll.“ Die Möglichkeit, der Versprachlichung zu entgehen sah der Philosoph einzig darin, „das Eigentümliche des Denkweges [zu] beachten, d. h. uns in der Gegend umzublicken, worin das Denken sich aufhält.“⁵¹ Diese Eigentümlichkeit des Denkwegs, ihr nachzugehen, sie möglicherweise als das Charakteristikum des künstlerischen Wissens zu erkennen und gleichzeitig als Analysekriterium zu verwenden, scheint künstlerischer Produktion von Epistemen gerecht zu werden.

Daher arbeite die vorliegende Studie methodisch zum einen im Sinne einer spezifizierten Wissens- und Wissenschaftstheorie, in der künstlerisches Wissen als Raum interdiskursiver und -disziplinärer Wechselbeziehungen zwischen Aisthesis, Ästhetik, Kunsttheorie, wissenschaftlicher Theoriebildung und künstlerischer Praxis definiert wird.

Zum anderen wird eine Rekonstruktion der archäologischen Spur des Verhältnisses von Kunst zu Theorie im Zeitraum der Moderne erarbeitet. Gefragt wird an dieser Stelle nach der Herkunft und dem Einsatz interdiskursiver Elemente zwischen Kunst und Theorie. Möglich wird damit für die Moderne-Debatten der Blick auf die transdisziplinär vernetzten Ordnungen des Wissens, mit dem Ziel einer Interdependenz von Kunst und wissenschaftlicher Theorie bzw. der Voranstellung von ästhetischer Praxis und dem damit verbundenen Wissen gegenüber den ‚klassischen‘ Wissenskonzepten wissenschaftlicher Theorie, bzw. auch auf deren – innere – Differenzen.

Und dies insbesondere dann, wenn doch evident ist, dass das dualistische Modell der vielzitierten „Zwei Kulturen“ (oder durchaus auch mehr als zwei) einem Mythos gleicht. Denn die Künste – so wie im Übrigen natürlich auch die Geisteswissenschaften – haben immer schon auch empirisch gearbeitet. Und auch die Naturwissenschaften beantworten nicht erst gegenwärtig Fragen, die man traditionell im Bereich der Künste und Geisteswissenschaften ansiedelte, wie nach dem Bewusstsein. Diese Frage nach dem Bewusstsein, das – als ein immaterieller Zustand

51 Heidegger, Martin: Das Wesen der Sprache, in: Heidegger, Martin: Unterwegs zur Sprache, Frankfurt am Main 1959, S. 157-216, hier S. 179.

– lange Zeit als prinzipiell nicht naturwissenschaftlich erklärbar galt, ist ganz aktuell. Im frühen 20. Jahrhundert – wie im Übrigen auch ganz gegenwärtig hingegen – gehört genau diese Erforschung des Zusammenhangs von Denken/Bewusstsein/Wissen und auch der Emotionalität zu den Kernfragen menschlicher Existenz.

Es gilt also zu markieren, dass der Kunst ein *spezifisches* Wissen eigen ist, und dass dieses Wissen *irreduzibel* und für sie *charakteristisch* ist, d. h. konkret: es stehen ausschließlich die genuinen und produktiven Leistungen der Kunst *selbst* im Mittelpunkt.^{52 53} Das heißt, es gilt die Arbeit an und mit den *Differenzen* zu

52 Dann allerdings kann für diesen Vergleich nicht nur die Erzeugung von Ähnlichkeiten von Interesse sein; – Ähnlichkeiten im Sinn jener Tendenzen der aktuellen Debatten zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft, die häufig auf einer problematischen *Entdifferenzierung* der unterschiedlichen Praktiken, Methoden und Erkenntnismodi beruhen, und einen *homogenen* Raum erzeugen wollen, wie z. B. der immer wieder aufgerufene Konnex von Kunst und Wissenschaft über Analogiebildungen ästhetischer Aspekte. Vgl. etwa: Kemp, Martin: Bilderwissen. Die Anschaulichkeit naturwissenschaftlicher Phänomene, Köln 2003; sowie: Gould, Stephen J.: The Shape of Life, in: Art Journal. Contemporary Art and the Genetic Code 55, Nr. 1, 1996, S. 44-46. Oder auch die gleichermaßen vorhandene Kreativität des Künstlers wie des Wissenschaftlers.

53 Ähnliche Probleme ergeben sich in der naturwissenschaftlichen Diskussion, wenn das aktuelle Interesse an der Schönheit über die Kreativität des Menschen erläutert werden soll. „Durch Kunst“, bemerkt der Neuropsychologe Detlef Linke, „erfährt die Wissenschaft unter anderem ihre Erweiterung zur Reflexion über Kreativität und menschliche Existenz. In der Rückbindung an die Gesetze des menschlichen Zusammenlebens findet sie ihre Stabilität“ (Linke, Detlef: Jeder Mensch ist ein Wissenschaftler, unter: <http://www.kunst-als-wissenschaft.de/news/index.html?NID=20018281>, Zugriff am 10. 01. 2009). Der Kunst wird hier ein allgemein humanistisches Vermögen attestiert, das die Wissenschaft zum Nachdenken anregen soll. Diese sehr traditionellen Zuschreibungen ermöglichen jedoch keine Klärung für den Zusammenhang von Kreativität und Schönheit in der naturwissenschaftlichen Arbeit. Anders verfahren hier Autoren wie Samuel Edgerton und Michael Lynch, die in ihrer gemeinsamen Studie zum ‚image processing‘ in der Astronomie zeigen, dass die wissenschaftliche Arbeit am Bild nicht erst für die Präsentation beginnt, sondern bereits in der Planung, Hervorbringung und Zurichtung wesentlicher Bestandteil ist (Edgerton, Samuel/Lynch, Michael: Aesthetics and digital image processing. Representational craft in contemporary astronomy, in: Fyfe, Gordon/Law, John (Hg.): Picturing Power. Visual Depiction and Social Relations, London 1988, S. 184-220). Vgl. Flach, Sabine: Von der Evolution zum Experiment.

schärfen, nicht mit der Absicht einer Grenzziehung als vielmehr mit dem Ziel, diese *Differenzen produktiv* zu nutzen.⁵⁴ Es geht also um die Anerkennung *differenten Wissensweisen*, um das Zusammenspiel *unterschiedlicher* Perspektiven und Erkenntnisformen.⁵⁵ Und es gilt also vor allem, die Funktion von Kunst *als Kunst* gegenüber den Wissenschaften anders, denn als bloßes *Reflexionsmedium* zu bestimmen.⁵⁶

Steht die Analyse von Denkwegen – im eingangs zitierten Sinne – im Zentrum, so geht es – vor allem im Hinblick auf die Erörterung der Frage danach, wie die Künste an einer Produktion von Wissen um die Wahrnehmung und die Sinne ihre Teilhabe garantieren – immer schon um eine Frage, die Michel Foucault in seinem

Schönheit in Kunst und Wissenschaft, in: Trajekte. Zeitschrift des Zentrums für Literaturforschung, Nr. 9, Berlin 2004.

- 54 Durchaus mit dem Ziel der gemeinsamen Arbeit an grundlegenden Problemformulierungen und -lösungen. Denn es hat wenig Sinn, die methodischen, erkenntnistheoretischen und auch habituellen Differenzen zwischen Technik- und Naturwissenschaften und den Geisteswissenschaften/Künsten einfach wegzudefinieren.
- 55 Es geht also immer um die Frage, wie unter dem Prozess der Spezialisierung Wissenstransfers möglich und notwendig wurden. Es geht in den Teilstudien also nicht um die Nacherzählung offensichtlicher Verwandtschaften, sondern um eine archäologische Rekonstruktion jener Spuren, die eine Transdisziplinarität überhaupt erst möglich machten.
- 56 Vgl. dazu: Dotzler, Bernhard: Explorationen. Literaturforschung und die Geschichte des Wissens und der Wissenschaften, in: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften. Berichte und Abhandlungen, Bd. 9, Berlin 2002, S. 311-327. B. Dotzler schreibt: „Wie man etwa nach den narrativen Mustern einer Disziplin wie der Evolutionsbiologie gefragt hat, die per se ‚literarisch‘, nämlich als ‚Geschichte‘ im doppelten Wortsinn angelegt ist, so ließe sich umgekehrt auch nach den verschiedenen auf Seiten der Wissenschaft ausgebildeten Ordnungsmustern fragen, die zugleich die Literatur organisieren. Um auf diese Weise Wissensstrukturen herauszuarbeiten, die ein Unbewußtes sowohl der Wissenschaft als auch der Literatur konstituieren, ist erneut die spezifische methodische Kompetenz von Literaturwissenschaft zur Reformulierung wissenschaftsgeschichtlicher Paradigmen gefragt.“ (S. 321 f.). Und weiter zur besonderen Bedeutung von Metaphern in diesem Bereich: „Wenn nicht begrifflich-theoretische Übereinstimmung die Zusammenarbeit zwischen Wissenschaftlern verschiedener ‚Subkulturen‘ eines Forschungsgebiets trägt, sondern schlicht ein gemeinsamer Verhandlungs-ort, an dem ‚dieselben Gegenstände‘ (Apparaturen, Daten, Messergebnisse) doch verschieden wahrgenommen werden, ist die Kommunikation notwendig ein wechselseitiges Reden in Bildern.“ (S. 316.)

Buch *Der Gebrauch der Lüste* stellte. Er formuliert dort die ebenso irritierende, wie inspirierende Frage danach, ob man anders Denken – und somit anders Wahrnehmen – kann als man denkt und wahrnimmt. Foucault beantwortet diese Frage mit einem insistierenden Ja und schreibt dazu: „Was sollte die Hartnäckigkeit des Wissens taugen, wenn sie nur den Erwerb von Erkenntnissen brächte und nicht in gewisser Weise und so weit wie möglich das Irregehen dessen, der erkennt?“ Es gibt – so Foucault weiter – im Leben immer wieder Momente, da die Frage, ob man anders denken kann, als man denkt oder anders wahrnehmen kann als man sieht, zum Weiterschauen oder Weiterdenken unentbehrlich ist. Es geht Foucault also um eine kritische Arbeit des Denkens *an sich selbst* und somit also um die unerhörte Anstrengung zu wissen, wie und wie weit es möglich wäre, anders zu denken. Es geht also darum zu erkunden, was im eigenen Denken verändert werden kann, indem es sich in einem ihm *fremden* Wissen versucht. Diesen Versuch definiert Foucault als eine „verändernde Erprobung *seiner selber* und nicht als vereinfachende Aneignung des anderen zu Zwecken der Kommunikation.“ Veränderte und verändernde Erprobungen also sind die Voraussetzung für eine Arbeit an einem eigenen Denken, Fühlen und Wahrnehmen, sie geben die Möglichkeit, die bekannten Pfade des Denken und Wahrnehmens zu verlassen und sich auf Expeditionen zu begeben, auf unsicheres Terrain, das nun erobert werden will. Erfreulicherweise kann man sich aber bei diesem Gehen auf schwankendem Grund eines Kompagnons sicher sein, zu dessen unbedingten Wesenseigenheiten es gehört, sich das Unbekannte, Noch-Nicht-Erkannte oder Nicht-Gewusste immer wieder zu erobern oder sogar allererst hervorzubringen: es ist die Kunst, die immer wieder die Möglichkeit gibt, das vertraute Denken und Wahrnehmen zugunsten der Erfahrung neuer und überraschender Erkenntnisse zu verlassen: denn es ist das spezifische Wissen der Künste selbst, das dann begegnet.

Ihre Wissenssysteme zu erkunden, ermöglicht die Erfahrung der Bedingtheiten des Wissens in einem jeweils anderen Feld. Und somit kann man also Michel Foucaults Frage danach, ob man anders Denken kann als man denkt oder anders Wahrnehmen kann, als man wahrnimmt, nicht nur mit einem schlichten „Ja!“ beantworten, sondern man kann vielmehr noch in eine Korrespondenz mit ihm treten, wenn man ihm mit einer Reflexion von Paul Valéry über die *spezifische* Fähigkeit der Bilder und Künste antwortet: Denn manchmal, schreibt Paul Valéry, zeigt ein Bild mehr als die Sache, deren Bild es ist: „Une image est plus qu’une image et parfois plus que la chose même dont elle est l’image.“⁵⁷ Was Paul Valéry beschreibt, ist der Mehrwert eines jeden Bildes, der Mehrwert der Kunst also, der

57 Valéry, Paul, zitiert nach: Dagognet, François: Philosophie de l’image, Paris 1984, o. S.

über die bloße Abbildung der Welt hinausgeht.⁵⁸ Für Valéry stehen also jene genuinen und produktiven Leistungen der Kunst selbst im Mittelpunkt, das heißt die Realität der Künste, die genau über die bloße Abbildung der Welt hinausgeht.

An Kunst wird dann aber immer schon eine *besondere* Anforderung gestellt: Sie darf uns nicht nur bestätigen, was wir bereits wissen, sondern wir erwarten genau jenen Mehrwert, also einen *Erkenntniszuwachs*.

Wenn man zustimmt, dass „ästhetisches Wissen mehr [ist] als Ästhetik“ und somit also annimmt, dass es „nicht bloß die theorieförmige, nach diskursiver Verfassung strebende Reflexion auf einen äußeren, disziplinären ‚Gegenstand‘ [ist], dessen historische Varianten verwirrend zahlreich sind“, dann steckt „Ästhetisches Wissen auch innerhalb der Objekte (ihrer Recherche) selber. Denn sie wären kaum – mit welchem Ästhetik-Begriff auch immer – als etwas Ästhetisches zu konzeptualisieren, wenn nicht Selbstreflexion und das Wissen von sich selber zu ihren Merkmalen gehörten.“⁵⁹

Und genau an dieser Stelle – so die Basisthese der vorliegenden Studie, die sodann anhand der jeweiligen Exempel der folgenden Kapitel analysiert und ausgeführt wird – zeigt sich der geforderte *Erkenntniszuwachs* der Künste, die damit auch über das bloß ästhetische Wissen hinausgehen. Dieser Zuwachs an Erkenntnis findet sich eben gerade notwendig zunächst *nicht* im Vergleich mit anderen Wissenssystemen oder in einer den Wissenschaften assistierenden oder im Sinne einer humanistischen Verpflichtung der Künste geforderten mahnenden Funktion; solchen Positionen entgeht immer schon eines: eben jenes „Wissen von sich selber“. Dieses Vermögen der Sichtbarmachung, der permanenten *Selbstreflexion* in der Reflexion über *Etwas* – was dann also die Wahrnehmung, die Sinnesfunktionen, das Bewusstsein oder ähnliches sein kann – ist der Kunst ein Konstituens sui generis.

In dieses Konstituens fließen dann auch immer schon nicht-theoretische und vordiskursive Wissensformen ein, vielmehr noch: sie sind ihm wesenseigen inhärent und impliziert, somit Instrumentarien und Medien der Künste, Kunsttheorie, Künstlertheorien und -reflexionen.

58 Vollendete Abbildlichkeit lässt jedoch gerade bildlose Bilder entstehen, d. h. sie konvergieren mit der perfekten Ikonoklastik.

59 Naumann-Beyer, Waltraud: Ästhetisches Wissen und wissenschaftliche Disziplin, in: Trajekte. Zeitschrift des Zentrums für Literaturforschung, Nr. 6, Berlin 2003, S. 4-7, hier S. 4.

Darüber hinaus rückt das Bild selbst als materielles Resultat auf dem Schauplatz des Wissens ins Zentrum der Aufmerksamkeit.⁶⁰ Wobei hier ein Bild- bzw. konkreter: ein Kunstbegriff relevant wird, der Kunst eben *gerade nicht* auf eine rein retinale Repräsentation reduziert, sondern vielmehr in seiner *doppelten Funktion* wirksam wird: nämlich *immer schon* sowohl materielles Substrat *als auch* Vorstellungsbild zu sein. In diesem Sinne ist das Bild dann Verwalter von Erkenntnisweisen und Wissensfiguren, impliziert einen historischen Index als historische Signatur des Wissens, das sich ganz wesentlich über das je spezifische Bilddenken generiert.⁶¹ Das Bild ist dann immer schon eine Form der Verdichtung, in der sich vergangene und gegenwärtige Eindrücke zu einer Figur des Wissens verbinden⁶² und genau dann konzise Aussagen über Wahrnehmung und Sinneserfahrung treffen können; aber eben im Medium der Kunst und der künstlerischen Episteme selbst.

Es geht also in dieser Untersuchung darum, eine Dimension zu eröffnen, in der künstlerisches Wissen zeigt, dass durch es selbst das *Sehen* selbst einen optischen Mehrwert erhält und das *Wissen* die Gewissheit, dass Kunst nicht notwendig das Sichtbare wiedergibt, sondern vielmehr jenes, was man zuvor *nicht* gesehen hat.

In diesem Sinne verweist eine künstlerische Praxis nicht nur auf etwas, sondern sie zeigt sich allererst auch selbst.⁶³ Das Wesen von Kunst spielt also in einer Differenz. Sie kann weder schlicht wie ein Stück Realität betrachtet werden, noch darf sich der Blick schlicht im Dargestellten verlieren; somit enthält Kunst als

60 Der Wissenschaftsphilosoph Ian Hacking hebt diesbezüglich besonders hervor, wie sich die Naturwissenschaften zwischen zwei Polen bewegen: dem der Darstellung, insbesondere auch der ‚bildlichen Repräsentation‘ und dem des experimentellen Eingriffs, der Intervention.

61 An vielen wissenschaftlichen Theorien lässt sich zeigen, wie stark diese durch die jeweiligen kulturellen Deutungsmuster, durch die vorherrschenden Symbolsysteme und Kulturtechniken determiniert sind.

62 Ganz so, wie es W. Benjamin beschrieben hat: „Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt.“ (Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk, in: W. Benjamin. Gesammelte Schriften, hg. v. R. Tiedemann, Bd. V.1, Frankfurt am Main 1982, S. 576). Vgl. dazu: Weigel, Sigrid: Bilder als Hauptakteure auf dem Schauplatz der Erkenntnis. Zur poiesis und episteme sprachlicher und visueller Bilder, in: Huber, Jörg (Hg.): Ästhetik Erfahrung. Interventionen 13, Zürich u. a. 2004, S. 191-212, hier S. 198.

63 Vgl. dazu auch: Boehm, Gottfried: Vom Medium zum Bild, in: Spielmann, Yvonne/Winter, Gundolf (Hg.): Bild – Medium – Kunst, München 1999, S. 165-177.

solche immer schon eine innere Reflexion und den Ansatz zur Thematisierung von Wahrnehmungsweisen. Und genau hier werden in dieser Studie ihre Episteme gesucht und analysiert. Denn wenn das Wesenseigene der Kunst im Austrag der Spannung besteht, die sich zwischen dem Medium der Darstellung und dem Dargestellten ergibt, dann erst lässt sich der Zusammenhang erörtern nach den spezifischen Bedingungen, die Wahrnehmung, Empfindung und Sichtbarkeit allererst erzeugen, d.h. den *Voraussetzungen* der bestimmten Konstruktionen für Wahrnehmung, Empfindung und Sichtbarkeit.⁶⁴

Anders gesagt: Kunst und künstlerisches Wissen betreiben mit nicht-begrifflichen Mitteln Phänomenologie; Erkenntnisse über das *Etwas-als-Etwas* zu erlangen. Genau damit aber sind sie zunächst eine *Fokussierung des Denkens*⁶⁵ über sich selbst. Kunst zeigt, dass sie, um Kunst zu sein, Eigenschaften besitzen muss, die sie von der Realitätswahrnehmung markant unterscheiden – das heißt, Kunst muss – entgegen jeder anderen Forschung über Wahrnehmung und Empfindung – nicht-immersiv sein, denn wäre sie nur und wesentlich immersiv, so ließe sie sich von der normalen Realitätswahrnehmung – die in den Untersuchungen der Wahrnehmungswissenschaften im Zentrum steht – nicht unterscheiden. Kunst ist also so gesehen ein massiver Ausnahmezustand für das Wahrnehmen.⁶⁶ Und was der Kunst also wesenseigen ist, erörtern künstlerische Episteme: Es gilt nicht nur zu erkennen, auf was die Kunst verweist, sondern was sie ist. In diesem Sinne erörtert Kunsttheorie immer schon eines der Kernprobleme der ästhetischen Phänomenologie. Bereits im 19. Jahrhundert wies Konrad Fiedler⁶⁷ darauf hin, dass mit dieser Betonung der Sichtbarkeit von Sichtweisen, die Kunst zum *Aufklärungsinstrument* für Wahrnehmungsbedingungen des Menschen wird. Denn die Sichtweisen,

64 Vgl. dazu: Flach, Sabine: ‚Körper-Szenarien‘. Zum Verhältnis von Bild und Körper in Videoinstallationen, München 2003. Zum Zusammenhang von Medienspezifität des Bildes und Konstruktionen der Sichtbarkeit: Spielmann, Yvonne: Schichtung und Verdichtung im elektronischen Bild, in: Spielmann, Yvonne/Winter, Gundolf (Hg.): Bild – Medium – Kunst, München 1999, S. 59-75.

65 Krois, John Michael: Die Universalität der Pathosformel, in: Belting, Hans (Hg.): Quel Corps, München 2002, S. 303.

66 Vgl. dazu: Wiesing, Lambert: Artificielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes, Frankfurt am Main 2005; und Wiesing, Lambert: Phänomene im Bild, München 2000.

67 Boehm, Gottfried (Hg.): Konrad Fiedler. Schriften zur Kunst. Text nach der Ausgabe München 1913/14 mit weiteren Texten aus Zeitschriften und dem Nachlaß, einer einleitenden Abhandlung und einer Bibliographie, Bd. I u. II, München ²1991.

mit denen Menschen sehen, sind für den Sehenden selbst nicht sichtbar – man sieht wohl, was man sieht, aber nicht *wie* man sieht.⁶⁸

Diesem *Wie* auf die Spur zu kommen war – so die These – genau jene oben bereits genannte charakteristische Suchbewegung der Avantgardekunst. Die vorgenommene Expedition galt der Recherche und Exploration der Bedingungen, Weisen und Wirkformen des Sehens, Wahrnehmens und Empfindens; zur Ausrüstung gehörten die Kunst, künstlerische Theorie sowie die Instrumentarien und Medien der Künste selbst.

Diesen Spuren folgt diese Untersuchung an ausgewählten Beispielen. Die Grundlage der Einzelanalysen bildet zunächst die Erläuterung der Abstraktion. Abstraktion wird hier nicht nur als ein bildimmanentes Prinzip verstanden, sondern vielmehr als eine Denkeigenschaft der künstlerischen Produktion aber besonders auch ihrer kunsttheoretischen Reflexion. Die Grundthese lautet, dass erst durch diesen ‚abstract turn‘ – der zudem explizit in den Künsten verortet wird, durch ihre Leistungen entstand und sodann erst in die diversen Nachbarwissenschaften der Künste diffundierte – es der Kunst selbst gelang, ihre Episteme derart auszubilden, dass sie Aussagen über die Wahrnehmung und die sinnlichen Vermögen treffen konnte.

Damit aber dreht das Wissen der Künste eine lange erprobte Geschichte um: Betrachtet man die Geschichte der Wahrnehmung und ihrer Theorien, so lässt sich eine Fokussierung entdecken: Wahrnehmung wird als die Suche nach der Entstehung der Wahrnehmung beschrieben, mit dieser Recherche jedoch stehen immer gleich die *Voraussetzungen* der Wahrnehmung und unabdingbar das *Subjekt*, welches wahrnimmt im Mittelpunkt. Denn:

„Die Geschichte der Wahrnehmungstheorie liest sich wie eine lange Geschichte der Vorbedingungen. Nahezu ausschließlich geht es um die Bedingungen, die sehen, hören, riechen, fühlen und schmecken ermöglichen. Es ist unerheblich, ob man an psychologische, neurologische oder auch transzendente Theorien denkt, in jedem Fall werden für die Wahrnehmungsentstehungsgeschichten kühne okkulte Entitäten gefunden, die alle gemeinsam haben, das nicht-wahrnehmbare Baumaterial der Wahrnehmung zu sein: es ist von Eindrücken, Empfindungen, Perzepten, Impressionen, Legosteinen, Sinnes-Daten und Reizen die Rede. Mittels ausgeklügelter – ebenfalls unsichtbarer und unbewußter – Interpretationstätigkeiten des Subjekts entstehen aus diesen Materialien die fertigen Wahrnehmungen: synthetisieren, extrahieren, konstruieren, formatieren, abduzieren, schließen, lesen, entlasten, strukturieren.

68 Wiesing, Lambert: Phänomene im Bild, München 2000, S. 18.

Doch so einfallsreich die Erzählungen über die Wahrnehmungsentstehung auch sein mögen, sie bleiben Vorgeschichten, welche zwar nicht von unbegründeten, aber doch von ausgedachten Entitäten und Vorgängen handeln.“⁶⁹

Da ja aber die Wahrnehmung dem Wahrnehmenden die Bedingungen ihrer eigenen Genese nicht zeigt und sich nicht sehen lässt, wie das Sehen entsteht⁷⁰ und wie es gleichermaßen möglich ist, dass man sieht, aber nicht wie, verbleiben Aussagen über die Ursachen und die Voraussetzungen darüber notwendig im Reich der Spekulation, der Modelle, der Konstruktionen oder Mythen, mehr oder weniger gut begründet. Diese tendenziell tragische Situation ändert sich aber durch eine geringe, aber umso markantere Umstellung der Fragestellung: Stellt man nicht immer schon die Frage nach den Voraussetzungen und subjektiven Bedingungen der Möglichkeit der Wahrnehmung⁷¹, sondern nach der Struktur der Wahrnehmung in einem anderen System – also etwa der Kunst – oder den Folgen der Wahrnehmung für das Subjekt, lassen sich – im Umkehrschluss – Aussagen über die Subjektivität der Wahrnehmungsakte treffen. Denn wenn es richtig ist, dass ein Wahrnehmender immer auch Kenntnis davon hat, ein Wahrnehmender zu sein – so lassen sich genau darüber Aussagen treffen –; die Genese der Wahrnehmung selbst ist dabei sekundär. In dieser Inversion liegt aber ein wichtiger Schritt begründet – jener von der Beschreibung privater Phänomene hin zu „ihrer internen Logik.“⁷²

Genau in dieser Suche nach der internen Logik liegt nun die Errungenschaft der Episteme der künstlerischen Avantgarden: sie drehen das Subjekt der Wahrnehmung als das Subjekt, das wahrnimmt, aber als Objekt der Wahrnehmung beschrieben wird. Eine Wahrnehmung wird in den in dieser Studie analysierten Beispielen zu einem Zustand, zu einem Ereignis, in dem sich ein Subjekt befindet und in diesem Zustand ist dann auch das Subjekt – wie alles andere auch – ein beschreibbarer Zustand – und genau darüber lassen sich dann Aussagen treffen.

Die genannte Abstraktion ist also weit mehr als die Sichtweise eines Subjektes auf die Welt, sie ist Zustand, Methode und Analyse des Ereignisses der Wahrnehmung und vermittelt ihrer lassen sich Aussagen über die Intuition, die Inspiration oder das Optisch-Unbewusste treffen. Durch sie gelingen künstlerische Theorien wie jene des ‚additionalen Elements‘ oder des ‚SOR-WED‘, die – in den folgenden

69 Wiesing, Lambert: Das Mich der Wahrnehmung. Eine Autopsie, Frankfurt am Main 2009, S. 111 f.

70 Ebd., S. 112.

71 Ebd., S. 112.

72 Ebd., S. 114.

Kapiteln besprochen – alle in ihrer so vorhandenen Dignität verlässliche Aussagen über die Wahrnehmung und die Sinnesvermögen treffen; aber eben im Medium der Kunst als jenem empathischen Ort, und genau Kunst ist nicht nur in der Lage, zu erörtern, *dass* man sieht und wahrnimmt, sondern auch *wie*.

Den Abschluss der Studie bildet dann noch ein Kapitel, mit dem gezeigt werden soll, wie diese Vermögen in die Wissenschaften wandern; am medizinischen Film wird die Valenz der Zeichnung erörtert.

In allen Kapiteln geht es – auf der Grundlage der Abstraktion als Episteme der Kunst, als ihr ureigenstes Denkvermögen – um die Erkundung der Wahrnehmung, denn: „Was auch immer wahrgenommen wird, nichts kann so erstaunlich sein wie die Wahrnehmung selbst.“⁷³

73 Wiesing, Lambert: Das Mich der Wahrnehmung. Eine Autopsie, Frankfurt am Main, 2009, S. 119.