

Vortrag zur Eröffnung der Ausstellung 'Heute ist morgen' (Bundeskunsthalle Bonn), 30. Juni 2000 - anstelle des angekündigten Gesprächs mit dem krankheitsbedingt ausfallen müssenden Dietmar Kamper

WISSENSCHAFT UND/ ALS SYMBOL –
EINIGE ÜBERLEGUNGEN ANLÄSSLICH VON 'HEUTE IST MORGEN. ÜBER DIE
ZUKUNFT VON ERFAHRUNG UND KONSTRUKTION

1954 schrieb Max Ernst unter dem Titel 'Was ist Surrealismus' zur Ausstellung im Zürcher Kunsthaus über seinen Frottage-Zyklus 'Histoire Naturelle' (1926): "Die revolutionäre Bedeutung dieser ersten vielleicht absurd anmutenden Naturbeschreibung wird vielleicht deutlicher dadurch, daß analoge Resultate aus der modernen Mikrophysik vorliegen. P. Jordan stellt als Resultat einer Messung an einem kraftfrei bewegten Elektron und nachherigen Messung des Ortes fest: 'Aber dieser Unterscheidung von Aussen- und Innenwelt wird eine Hauptstütze entzogen mit der experimentellen Widerlegung der Vorstellung, dass in der Aussenwelt Tatbestände vorliegen, welche unabhängig vom Beobachtungsprozess ein objektives Dasein besitzen.' (...)Der Naturwissenschaft substituiert sich so die Wissenschaft von den Reaktionen, die durch die Beobachtungsmethoden hervorgerufen werden."

Ausgeweitet: Die Trennung von Dokumenten, Imagination und Fiktion ist, frei nach einer Überlegung von Michel Foucault, Ordnung der Dinge nicht wirklich möglich.

Als Antithese dazu ein Verweis auf Max Weber, nach dem Kunst, Wissenschaft und Moral drei vollkommen getrennte Sphären mit differenten, ja divergenten (Subsysteme) Werten sind.

"Heute sind wir so weit, daß sich die gesamte wahrgenommene Welt in ein Meer von Täuschung verwandelt hat; Vorhang auf Vorhang wurde beiseitegezogen, bis wir endlich vor einem letzten Vorhang der Wirklichkeit zu stehen glauben, auf dem nur noch Elektronenschatten vorüberhuschen, gespenstisch und kaum zu fassen. Der rechnende Verstand hat hier das letzte Wort; aus dem Vordergrund der Wahrnehmung rückt die Welt in den Hintergrund des Gedankens." Was Ernesto Grassi für das Stichwort 'Natur' zu Werner Heisenbergs 'Das Naturbild der heutigen Physik' (Reinbek bei Hamburg 1955, S. 138) so deutlich formuliert, datiert immerhin schon von 1955.

Spätestens bei Leonardo da Vinci erscheint 'Natur' nicht mehr als ein vom Menschen unabhängiger Objektbereich. Ihre Befragung sei nur möglich im Lichte einer durch den Menschen an sie herangetragenen Theorie. Lange vor Heisenbergs Diagnose, dass wir, wenn wir von Elementarteilchen handeln, nicht mehr diese selbst fassen, sondern immer nur von unserer Kenntnis der Elementarteilchen berichten, der vermittelnden Beschreibung eines

Objektfeldes also, - lange vor der Quantenphysik, eigentlich schon von Anbeginn der Neuzeit tritt das Bewusstsein von der unerbittlich konstruktiven Form und Kraft des Erkenntnisvermögens ins Bewusstsein vom Bewusstsein der Menschen bezüglich ihres Erkennens und seiner Gegenstände.

Auszuführende Hinweise auf den Konstruktivismus von Giambattista Vico und Jean Piaget können auch technisch-medial angewendet werden: Fortschritt, Apparate, Technologie, Experiment, nachholende Vergegenwärtigung im Bildlichen sind nicht zu trennen. Wenn Natur-Erkennen immer technisch vermittelt, projektiv bedingt und konstruktiv modelliert (worden) ist, und wenn, weiter, die naturgeschichtlich erzwungene 'natürliche Unnatürlichkeit' des Menschen, die Anthropologie der Artefakte, die dann zugleich Zivilisation des Natürlichen ist, immer Techniken beinhaltet, wenn also, darüberhinaus, Technik sich historisch differenziert, aber die Natur des Menschen sich immer in den und als die Wissenschaften und Vermittlungen vom Künstlichen entwirft, dann ist im Kern wissenschaftliches Erfahren und Imaginieren immer auch angewandte Imagination in konstruktiver Kraft und Absicht, mittels Apparaten und Geräten gewesen.

Immer schon ist also demnach die Konstruktion des Wissens durch die Technik vermittelt gewesen, die zugleich Voraussetzung wie Folge der Naturwissenschaft ist. Dass die Kraft der deutenden Darstellung Künste wie Wissenschaften nicht zu Rivalinnen, sondern Komplizen macht, ist nur eine der Folgen ihrer geschichtlichen Gleichursprünglichkeit.

Wäre Vorstellen leer, behauptete es bloss nominelle Form und nicht das konkrete, lebendige, testende Experiment mittels aller Fern- und Nahsinne im Wirklichen, dem Ontischen wie dem kasual Gegebenen, im Empirischen wie im Konstruktiven, so wäre Erkennen vollkommen leblos. Rechnen ist nicht Vorstellen und viele Geheimnisse der Wahrnehmungsvermögen sind noch unergründet: Im Kern des sachlichen Vorgangs aber schießen in das Kalkül Imagination und in das Imaginäre die rechnende Exaktheit immer ein, wie partiell und verschoben auch immer. Wovon die tiefe Kenntnis der spekulativen Zahlenordnungen seit je Auskunft geben - am Ursprung der Wissenschaften wie der Künste. Gibt es in letzter Instanz keine Formeln ohne metaphorischen Rest, so keine Bildhaftigkeit des Denkens ohne Exaktheit. Das poetische Element der Imagination und das rechnende Prinzip der Kalkulation mögen weitgespannte Pole sein, antagonistisch jedenfalls verhalten sie sich niemals zueinander.

Heterogenes gibt es, was oft wohl aus Bequemlichkeit übersehen wird, nur durch Verbindlichkeit der Verbindungen.

Die unauflösliche Verbindung der beiden Kehrseiten 'Natur' und 'Kultur' im Spiegel der menschlichen Konstruktionen, die Implementierung dieser notwendigen Supplemente und Komplemente bedarf gerade heute einer auf viele Seiten hin geschärften Selbstbeobachtung. Weniger die Notwendigkeit, als vielmehr die Verführung zur Explizierung solcher Selbstbeobachtung markiert den heutigen Ort der Verbindung künstlerischer und wissenschaftlicher Handlungen.

Folgerichtig tritt die Wissenschaft - Wissenschaften und Künste als neuzeitliche gegliederte Episteme - erneut und vehement aus dem Laboratorium auf die Bühne und von dort ins Netz der Verflechtungen unterschiedlichster Codes und Rhetoriken, Handlungen und Eingriffe, Praktiken und Methodologien, Gesten und Gestalten. Das meint nicht, dass Wissenschaft nurmehr poetische Thematisierung sein dürfe oder gar könne. Dass Wissenschaft sich zunehmend selbst beobachtet, markiert den Ort einer ethischen Auseinandersetzung mit ästhetischen Mitteln.

Unter symbolischen Tätigkeiten verstehe ich alles, was kulturelle Reflexivität beinhaltet, ob das nun Technologieprozesse sind, Philosophie, Kunst oder die sogenannte „harte“ Wissenschaft.

Wissenschaft als Symbol bezieht sich auf den Erkenntnisprozess und deshalb auf das Problem der Undeutlichkeit. Die Behauptung von Sicherheit ist ein ethisches Problem, eine 'Perspektive'.

Es gibt Wissenschaftler, die unbeirrt von Paradigmatik an einer bestimmten Konzeption des Wissens festhalten, etwa Marvin Minsky vom MIT, der sich in einem Interview zur Frage, wie weit die Möglichkeiten der Mechanisierung reichen, sinngemäß geäußert hat, man könne alles mechanisieren, man müsse nur wissen, wie man es macht.

Für ein entgegengesetztes Argument zitiere ich den Medienapostoliker Vilém Flusser, der gesagt hat: „Wir müssen Welten schaffen, die virtueller sind als die Welt, in der wir leben. Das heißt nicht, daß wir alle Künstler werden, denn das Wort ‚Kunst‘ hat dann die Bedeutung verloren, sondern es heißt, daß Wissenschaft und Kunst sich zu einer Einheit verbunden haben, die es gestattet, Techniken und Denkmethode auszuarbeiten, dank derer wir immer bedeutungsvollere und fruchtbarere Leben führen können.“ Hier wird, gewissermaßen von der anderen Seite her, die Möglichkeit einer Virtualität ins Auge gefaßt, die zur Beschreibung der Mißstände unserer Welt führt.

Man könnte noch weitergehen und sich fragen, ob die Unterbestimmtheit allen Erkennens nicht eigentlich das ist, was sowohl Kunst wie Technologie wie Wissenschaft auszeichnet. Daß also das schwarze Loch, das Joseph Beuys in der Kunsthalle Düsseldorf gemalt hat im Rückgang auf Malewitsch nichts anderes ist als das schwarze Loch der Astrophysik, nämlich eine reine Setzung, die als Metapher bestimmte Dinge zu verstehen erlaubt, die aber keineswegs einen analytischen Stellenwert hat im Sinne einer Beschreibung von objektiver Wirklichkeit. Allerdings sind konstruktive Verfahren auch nicht zufällig oder willkürlich, sondern haben mit der Signifikanz des verwendeten Materials zu tun, und ich glaube, daß für den Wissenschaftsprozess eine Sprachtheorie gilt, die auch für die Kunst gilt, die sagt: Bilder sind Metaphern für Begriffssysteme, und umgekehrt haben Bilder auch einen analytischen Stellenwert, insofern alles Reden in diese Metaphorizität gezwungen oder eingebunden ist. Das heißt, auf der Ebene des Satzes, des Sprechens, des Entwickelns von Aussagen ist nicht nur der Unterschied zwischen Bezeichnung und Bezeichnetem wichtig, sondern die Tatsache,

daß dem Sprechen selbst immer schon eine bestimmte Bildhaftigkeit anhaften muß, wenn denn Erkenntnis überhaupt noch etwas mit Erfahrung zu tun haben soll.

Ein weiterer Gesichtspunkt ist die Überwindung der auf Snow zurückgehenden Gegenüberstellung von Natur- und Geisteswissenschaften als die zweier Kulturen, nämlich die Annäherung und Neuvermischung der beiden Kulturbereiche etwa in der Computertechnologie. So ist beispielsweise die Ästhetisierung des Alltags nicht primär eine Leistung der Kunst. Nicht selten ist sie eine durch Wissenschaften hervorgegangene Ästhetisierung, Videogames beispielsweise. Das sind oft direkte Ausflüsse aus dem Forschungsprozeß, von der Mathematik bis zu Computer- und anderen Wissenschaften. In der Ästhetisierung des Alltags nähern sich die beiden Kulturen zunehmend an. Allerdings ohne daß man über das inkorporierte Wissen dieser Bereiche verfügt, aber wir stehen mitten in diesen Schnittstellen drin.

Es gibt eine wichtige Hintergrundfolie, auf der diese Dinge im Blick auf die historisch prägende Ausarbeitung und dann auch Durchsetzung von Geltungsansprüchen und Dominanzhierarchien betrachtet werden können. Sie ist der Kunstgeschichte wohlbekannt unter dem Titel ‚Paragone‘, Rangstreit der Künste. Diese Diskussion begann schon bei Leonardo da Vinci. Unter dem Rangstreit der Künste versteht man die Frage: Kann man argumentativ die Kunstausdrucksformen oder Kunstdarstellungsformen hierarchisieren? Das hatte viel mit der sozialen Geltung der Künstler damals zu tun, Leonardo wollte ja als Wissenschaftler verstanden werden. Er hat das alte System des Wissens abgelehnt, er hat gesagt: Ich bin ein Mann „senza lettere“, ohne Bildung, dafür „saper vedere“: das einzige, was ich kann, ist sehen. Die Kunst des Sehens wollte er zu einer neuen Wissenschaft ausbauen, was ihm ja tatsächlich auch gelang. Leonardo hat es abgelehnt, Künstler zu sein, er verstand sich als Wissenschaftler. Dazu gibt es, wie gesagt, einen wichtigen Beleg in seinem Bewerbungsschreiben an Lodovico Sforza. Da schreibt er ausführlich von Ingenieurwissenschaften, Festungsbauwerk, Maschinenkonstruktion, und ganz am Schluß steht: „und wenn es dann sein muß, dann kann ich malen wie irgendeiner“. Seine künstlerische Fähigkeit tritt also weit in den Hintergrund. Diese Paragone wurde im 16. Jahrhundert fortgeführt. Man hat die Künste hierarchisiert, wie man das früher schon gemacht hat, allerdings in einem neuen System mit einem neuen, einfachen Maßsystem: Eine Kunstform steht um so höher, je weniger physischen Aufwands sie bedarf. Das heißt, mit je weniger Kraft und Bewegung der Mensch seine Dinge produzieren kann, desto mehr ist seine Leistung wert. Die Universalwissenschaft der Computerprogrammierer ist also nichts anderes als eine Fortsetzung dieser Paragone.

Diese Faszination an vermeintlich rein geistigen Vorgängen ist eines der Phantasmen der Computerwissenschaft, aber auch der Propaganda, die mit der Computerisierung von Imagination neue Kunstwerke schaffen will. Bereits 1970 schrieb Herbert W. Franke zu *Perspektiven einer 'Computerkunst'*: "Die Computerkunst trägt die Potenz in sich, die Kluft zwischen Künstler und Publikum zu überbrücken. Ästhetische Programme müssen nicht auf statische Realisation ausgerichtet sein, sie können beliebige Variabilität zum Ziel haben. Der Zuschauer hat dann die Möglichkeit des kreativen Eingriffs: Er kann mit dem ästhetischen

Programm in Dialog treten, in einem Kommunikationsprozeß zu Verwirklichungen finden, die seinen Vorstellungen entsprechen." ¹

Wichtig ist, daran zu erinnern, daß in der Neuzeit das, was wir Kunst und Wissenschaft nennen, parallel entstanden ist als ein Ausdifferenzierungsprozeß vor dem Hintergrund des alten Systems. Aus den artes liberales wurden die Wissenschaften, und aus den mechanischen Künsten wurden die Künste in einem neuzeitlichen Sinne, und die Künstler versuchten, sich in dieser Rangordnung höher einzustufen. Den ersten, denen dies gelang, waren die Architekten, weil man hier die konzeptuell-geistigen Anteile immer schon höher einstuft. Und Leonardo hat als einer der ersten dieses überzeugende Konzept des disegno oder concetto, der Zeichnung, der Skizze vorgelegt, so daß es ein Fehler wäre zu sagen, seine Bilder seien nicht zu Ende gemalt, denn dieses Nicht-zu-Ende-gemalt-Sein ist der Zustand der Vollendung der Bilder, weil es nicht mehr braucht.

Zusammenfassende Thesen oder auch Vermutungen:

1. Die Geschichte der europäischen Technik ist seit der Neuzeit an die Geschichte einer einheitlichen Wissenschaftskultur gebunden; wir haben gelernt, von der Wissenschaft des Menschen, der Natur etc. zu sprechen. Die Homogenisierung ist aber nicht Erkenntnisresultat, sondern kulturelle Voraussetzung für den Wissenschaftsprozeß.

2. Das kann man natürlich auch umdrehen: Künste und Wissenschaften müssen auf Letztgültigkeitsansprüche verzichten.

Und schließlich 3.: Es gibt wesentlich mehr Orientierungssysteme lebendiger Erfahrung als Wissenschaft und Kunst.

Ich ende mit einem schönen Zitat von Georg Picht, dem Philosophen, der in seinem Buch *Kunst und Mythos* gesagt hat: „Verstehen wir unter Kunst die Gesamtheit der uns erschlossenen Möglichkeiten, Phänomene im Einbildungsvermögen zu rekonstruieren, so ist die Darstellung durch Begriffe eine Spezialform der Kunst“.

¹ Herbert W. Franke, Computerkunst, wieder abgedruckt in: Rudolf Frieling/ Dieter Daniels (Hrsg.): Medien Kunst Aktion. Die 60er und 70er Jahre in Deutschland, Wien/ New York: Springer, 1997, S. 221