Hans-Joachim Lenger

Wissen, Kunst: Forschung

Vortrag auf dem Doktorandenkolloquium der HfbK am 9.12.02

Vor einigen Wochen wurde es dem Präsidium dieser Hochschule möglich, eine bemerkenswerte Erfolgsmeldung an die hiesige Behörde für Wissenschaft und Forschung weiterzuleiten. Unter Hinblick auf das, was sich in dem entsprechenden Schriftstück als "Reformkonzept der Hochschule in abschließender Form" präsentierte, reklamierte sich auch eine gewisse Doppelfunktion künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung, der man sich an dieser Hochschule neben manch anderem, was man sonst noch tut, widmen würde. Denn, so erläuterte das abschließende Reformkonzept mit einer gewissen Unerschrockenheit: "Künstlerische Arbeit bediente sich historisch schon immer wissenschaftlicher Verfahren, zum Beispiel in Form der Exploration, verschiedener Messverfahren oder des Experiments." [1]

Explorieren, Messen und Experimentieren also; nicht nur Künstler werden es gern gehört, wenn nicht gar gelesen haben. Denn wäre das, was sich hier adressierte, von einiger Triftigkeit, so ließe sich das Problem leicht entschärfen. Tatsächlich wäre es nämlich gar keines, bedürfte es doch nicht einmal der Künste und noch weniger der Wissenschaften, um es überhaupt aufwerfen zu können. Wäre doch ein jeder, der bei Gelegenheit seinen Schrank öffnet, um nachzuzählen, ob er noch alle Tassen beisammen hat, mit dem dabei unvermeidbar einsetzenden Explorieren, Messen und Experimentieren derart beschäftigt, daß ihm prompt entginge, in solch selbstvergessener Tätigkeit bereits zum wissenschaftlichen Forscher aufgestiegen zu sein. Nicht anders wären explorativ-experimentelle Meßverfahren, die darüber Auskunft geben sollen, ob ein Bild eher mit zwei, drei oder sicherheitshalber fünf Nägeln an die Wand zu bringen sei, um dort dem Gesetz der Schwerkraft zu trotzen, unter den erwähnten abschließenden Prämissen Forschungsprojekte von ge-

---

[1] Präsidium der HfbK: *Strukturreform der Hochschule für bildende Künste Hamburg*, Sommer 2002, Typoskript, S.2.

radezu erhabenem Ausmaß. So nahm es denn nicht wunder, wenn die Erfolgsmeldung dem derart proportionierten Forschungsbegriff eine fast unbegrenzte Reichweite attestierte, als sie festhielt: "Als unverzichtbares Sensorium gesellschaftlichen Wandels muss die Kunst sowohl innerhalb als auch ausserhalb des künstlerischen Kontextes wirksam werden." [2]

Nun ließe sich gegen solche Reichweitenbestimmungen in Hinblick auf Schränke und Nägel, Tassen und Schwerkraftgesetze wenig einwenden, wäre denn damit zugleich evident geworden, was ein Sensorium, ein gesellschaftlicher Wandel, die Kunst, der künstlerische Kontext oder dessen "Innerhalb" und "Außerhalb" eigentlich sein sollen. Bereits der Frage nach dem Text der Kunst nämlich, die jene nach ihrem Kon-Text wie einen Doppelgänger projiziert oder aufruft, ist mit dem Explorieren, Messen und Experimentieren ebenso wenig beizukommen wie der anderen: der nach einem Sensorium, das Prozesse des gesellschaftlichen Wandels aufzuzeichnen oder sogar zu antizipieren in der Lage wäre. Ließe sich doch mit gleichem oder vielmehr größerem Recht behaupten, solcher Wandel indiziere sich – gewissen romantisierenden Verschiebungstechniken zum Trotz, wie sie namentlich in Deutschland ihre Tradition haben – viel eher in der Bereitschaft, angesichts des Kollabierens gesellschaftlich institutionalisierter Paradigmata auf *revolutionäre*, also nicht zuletzt *politische* Abhilfe zu sinnen.

Und damit bin ich bei meinem Thema. Allerdings werde ich es – da es namentlich in der hiesigen Wissenschaftsbehörde Mode wurde, sich beim Nachrichtenversand sozusagen auf amerikanische Server zu stützen – heute abend weniger über Paris als vielmehr über Princeton adressieren. Ich zitiere also Thomas S. Kuhn und sein Buch über die *Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, in dem es heißt: "Politische Revolutionen werden durch ein wachsendes, doch oft auf einen Teil der politischen Gemeinschaft beschränktes Gefühl eingeleitet, daß die existierenden Institutionen aufgehört haben, den Problemen, die eine teilweise von ihnen selbst geschaffene Umwelt stellt, gerecht zu werden. Ganz ähnlich werden die wissenschaftlichen Revolutionen durch ein wachsendes, doch ebenfalls oft auf eine kleine Untergruppe der wissenschaftlichen Gemeinschaft beschränktes Gefühl eingeleitet, daß ein existierendes Paradigma aufgehört hat, bei der Erforschung eines Aspektes der Natur, zu welchem das Paradigma selbst den Weg gewiesen hatte, in adäquater Weise zu

---

[2] Ebd.

funktionieren. Bei der politischen und wissenschaftlichen Entwicklung ist das Gefühl eines Nichtfunktionierens, das zu einer Krise führen kann, eine Voraussetzung für die Revolution." [3]

Dieses Zitat dürfte in doppelter Hinsicht hilfreich sein; nicht nur, weil es ein bestimmtes Gefühl anspricht und die Frage nach dem Politischen anklingen läßt, sondern zunächst, indem es mir den Begriff des "Paradigmas" leiht. Mit diesem Begriff werde ich nämlich in einer ersten These beginnen, um ihr vier weitere folgen zu lassen: zweitens werde ich die Frage nach den Aufschreibesystemen möglichen Wissens stellen; drittens die nach der Instabilität paradigmatisch angeordneter Wissensfelder und dem supplementären Status, den sie den Künsten zuweisen; viertens die nach den Beziehungen von Wissen, Kunst und Problemen der Forschung sowie fünftens die nach einigen programmatischen Schlußfolgerungen, die sich aus dem ganzen Desaster werden ziehen lassen.

Zunächst aber zum Begriff des wissenschaftlichen Paradigmas.

1. Paradigma

Jedes Wissen konstituiert sich, wie man bei Thomas S. Kuhn erfahren kann, im Horizont eines Paradigmas, und jedes Paradigma hat dabei eine dreifache Funktion: es ist *produktiv*, es ist *kritisch*, und es ist *instabil*. Was heißt das? Die Produktivität eines Paradigmas besteht darin, ein bestimmtes Gegenstandsfeld zu erzeugen, dem sich das Wissen zuwenden, auf dem es sich niederlassen und das es sich aneignen kann. Thomas S. Kuhn zufolge erwirbt eine wissenschaftliche Gemeinschaft, indem sie sich im Zeichen eines solchen Paradigmas bildet, vor allem "ein Kriterium für die Wahl von Problemen, von welchen – solange das Paradigma nicht in Frage gestellt wird – vermutet werden kann, daß sie eine Lösung haben. In weitem Maße sind dies die einzigen Probleme, welche die Gemeinschaft als wissenschaftlich anerkennt oder welche in Angriff zu nehmen sie ihre Mitglieder ermutigt" [4].

---

[3] Thomas S. Kuhn: *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1976, S.104.

[4] ebd., S.51.

Und damit ist die Frage der Forschung aufgeworfen. Sie erweist sich als vom Paradigma abhängig. Kuhn nennt als Beispiele für solche Paradigmata und Forschungsfelder unter anderen die Newtonschen Gesetze in der Physik, die Gesetze konstanter und multipler Proportionen und damit der Atomgewichte in der Chemie oder die Maxwellschen Gleichungen und Gesetze der statischen Thermodynamik. Aber darüber hinaus merkt er an, daß es noch andere, nämlich "quasimetaphysische" Bindungen des Paradigmas gibt. Sie bestehen darin, solche Paradigmata sozusagen ihrerseits paradigmatisch zu ordnen. So erinnert Kuhn an die naturwissenschaftlichen Schriften Descartes', die sowohl ontologische als auch methodologische Wirkungen freigesetzt hätten: ontologische, indem sie den Weltstoff als geformte Materie in Bewegung dechiffrierten; methodologische, indem sie Wissenschaft als Erforschung jener Gesetze festlegten, die Form und Wechselwirkung der Materieteilchen bestimmbar und vorhersagbar machen sollten. Damit liegt der produktive Charakter einer solchen paradigmatischen Anordnung auf der Hand. Mit einem Schlag eröffnet sie ein Gegenstandsfeld möglicher Forschung; und zugleich erlaubt sie, ein Ensemble wissenschaftlicher Regeln zu generieren, die dieses Feld beschreiben. Diese Regeln tragen insofern wissenschaftlichen Charakter, als sie den paradigmatischen Horizont nicht verlassen, aus dem sie auftauchen. Vielmehr zeichnen sie ihn nach, verschieben und präzisieren sie ihn, ohne jedoch das Paradigma selbst zu zerstören.

Darin nun besteht, zweitens, die *kritische Funktion* des Paradigmas; wobei der Begriff der "Kritik" hier wörtlich genommen wird: nämlich als Einschnitt eines *krínein*, als eine Bewegung des Scheidens und Unterscheidens. Ganz offenbar erlauben es Paradigmata, einen bestimmten Gegenstandsbereich von einem anderen ebenso zu unterscheiden wie die eine wissenschaftliche Disziplin von einer anderen. Diese scheidende, unterscheidende Funktion des Paradigmas ist von seiner Produktivität keineswegs zu trennen. Eher im Gegenteil: diese Produktivität vollzieht sich selbst in Bahnen der Kritik. Kritik entfaltet also nicht einfach eine "andere Meinung", auf die man verfallen mag, wenn der Tag lang ist; schon gar nicht ist sie mit jener Dauernörgelei zu verwechseln, zu der es der Zeitgeist in einschlägigen Seminaren brachte. Kritik buchstabiert sich vielmehr als affirmatives Element eines differentiellen Spiels, in dem die Wissenschaften sich selbst erzeugen und einander gleichsam als das zu erkennen geben, *was* sie sind, *indem* sie sind.

Und damit ist das dritte Moment des Paradigmas berührt: seine *Instabilität*. Zunächst leistet das Paradigma zwar nur ein doppeltes. Es eröffnet einen Horizont, in

dem neue Phänomene und Fragen auftreten können. In ihm setzt sich der Forscher neuen Fragen und Phänomenen aus. Er tut dies in der Erwartung, sein Paradigma am Neuen bewahren und bewahrheiten zu können. Erforschung des Neuen und Bestätigung ihres Paradigmas sind insofern zwei Seiten des selben Forschungsprozesses; dies definiert, was Kuhn den "normalen" Gang der Forschung nennt. *Doch dabei setzt sich das Paradigma, drittens, der riskanten Möglichkeit seines Selbstverlustes aus*. Das *krínein* des Unterscheidens läuft auf eine *krísis* zu. Und darauf kommt es nunmehr an. Die Forschung kann nämlich auf eine Anomalie stoßen, die das Paradigma im Innersten selbst in Frage stellt und seine eigene Instabilität aufbrechen läßt. Diese Situation entspricht einer tiefgreifenden Krise, die aus der Erschütterung des Paradigmas aufsteigt und die von ihm hergestellte Anordnung *im ganzen* heimsucht. Nicht länger bildet die Immanenz des Wissens dann einen gesicherten Bezirk, an dessen Grenzen neue Phänomene auftauchen, um in die Immanenz dieses Wissens überführt zu werden. Die Differenz bricht vielmehr im Innern des Paradigmas auf, um es umzustürzen. Immanenz und Exteriorität, jenes Innen und jenes Außen also, über deren Unterscheidbarkeit dieses Paradigma bisher gewacht hatte, verwirren sich in unbeherrschbaren Volten. Eben dies markiert, was Kuhn jene "Struktur wissenschaftlicher Revolutionen" nennt, die nicht anders als die politischen Revolutionen von einer gewissen Unübersichtlichkeit, Konfusion und nicht zuletzt von Machtkämpfen gezeichnet sind.

In der Regel kündigen sich solche Revolutionen zunächst in unscheinbaren, abseitigen Phänomenen an, die um so untergründiger sind, als sie die Verfassung des Imaginären kaum berühren. So vollzog sich die "kopernikanischen Revolution", die den Menschen mitsamt seiner Erde aus dem Mittelpunkt des Universums vertrieb, ohne daß dies auf die Ordnung der Anschauung ohne weiteres durchgeschlagen wäre. Auch nach dieser Revolution ging die Sonne bekanntlich im Osten auf, um im Westen unterzugehen, und bestätigte als augenscheinliche Kreisbahn jene Verkennung des Imaginären, die sich immer schon im Zentrum des kosmischen Geschehens vermutet hatte. Um so nachhaltiger allerdings schlug diese "Revolution" in einer symbolischen Ordnung durch, die theologisch zentriert war und jene Polyzentrität nicht überdauern konnte, die sich dem optisch bewaffneten Auge unter dem Nachthimmel offenbarte. Der Kosmos selbst wurde demokratisch, wie Ernst Bloch irgendwo notiert, und das läßt gewisse Konsequenzen bereits erahnen. – Nicht anders schien die Erfindung des Buchdrucks den Corpus heiliger Texte zunächst zwar nicht anzutasten, auch wenn sie ins Deutsche übersetzt werden mußten, um in ent-

sprechenden Auflagen zirkulieren zu können. Doch erschütterte die Dezentrierung von Lektüren, die damit möglich wurden, nicht nur das Interpretationsmonopol einer Kirche, die sich bis dahin *kat' hólon* aufs Ganze erstreckt hatte. Vor allem und in unabsehbarer Weise wurde dabei fragwürdig, worin die Textualität des Textes selbst besteht. Anders gesagt, subvertierte Medientechnik als Fernrohr oder Buchdruck die theologisch kodifizierte Ordnung des Wissens und legte damit nicht weniger als einen ganzen geschichtlichen Horizont von Kriegen und Revolutionen frei. Die Konsequenzen, die dies für die Verfaßtheit des Wissens "im ganzen" haben mußte, müssen nicht erläutert werden.

Was nun bedeutet dies für den Begriff des Paradigmas? Zunächst hat es den Anschein, als gliche es einem in sich fest gefügten Dispositiv. Tatsächlich jedoch manifestieren sich in seiner Anordnung, Struktur oder Verfügung gewisse Porösitäten oder irreduzible Vielheiten von Übertragungsbeziehungen. Nicht umsonst spielt bereits Kuhns Paradigma in mindestens zwei Registern, die von dieser Porösität sprechen. Das eine Register ist paradigmatisch im engeren Sinn; es konditioniert positivierbare Aussagen oder fundamentale Annahmen, die wie ein Apriori möglichen Wissens-Sätzen vorangehen und ihnen den Status wissenschaftlicher Sätze erst verleihen. Das zweite Register dagegen spielt in Bezirken, die Kuhn quasimetaphysisch nennt. Es bindet sich an Charakteristika zurück, die örtlich und zeitlich weniger begrenzbar und insofern auf einer "höheren Ebene" angesiedelt seien, wie Kuhn erklärt [5]. Zwischen beiden Registern bestehen Übertragungsbeziehungen, die sich dann in vielfachen anderen Beziehungen niederschlagen: so in der von Innen und Außen, von Immanenz und Exteriorität, von Nomalien und Anomalie oder von Horizont und Bruch. Und insofern haben sie jeden Anschein einer paradigmatischen Geschlossenheit im Innersten perforiert, und zwar von Anfang an.

Offenbar ist ein Paradigma also kein in sich konsistenter Kern, kein Nukleus, der sich in einfacher Sich-Selbst-Gleichheit gegeben wäre. Indem es aus einer Übertragungsstruktur auftaucht, muß es vor allem *medial* gedacht werden. Nicht umsonst spricht Kuhn, wo er die Medialität solcher Übertragungsverhältnisse thematisiert, selbst von einer *Metapher*: "Die Existenz dieses starken Netzes von Verpflichtungen – begrifflicher, theoretischer, instrumenteller und methodologischer – ist ein wichtiger Bezugspunkt für die Metapher, welche die normale Wissenschaft in Beziehung

---

[5] vgl. ebd., S.55.

zum Rätsellösen setzt. Da es Regeln liefert, die dem Vertreter eines ausgereiften Faches sagen, wie die Welt und seine Wissenschaft beschaffen sind, kann er sich ungestört auf die esoterischen Probleme konzentrieren, die diese Regeln und die vorhandenen Kenntnisse für ihn definieren." [6] - Und damit bin ich bei meinem zweiten Stichwort:

2. Aufschreibesysteme

So notwendig es nämlich wäre, so unvermeidbar würde es auch den zeitlichen Rahmen sprengen, an dieser Stelle einen Exkurs zum Begriff der Metapher oder zur Ökonomie der Metaphorik "im allgemeinen" einzuschalten, die auch im Begriff des wissenschaftlichen Paradigmas zum Zuge kommt. Nicht zufällig wird ihr Status auch in wissenschaftstheoretischem Kontext seit einiger Zeit wieder intensiv diskutiert – nicht zuletzt in Anschluß an Friedrich Nietzsche und aktuell inspiriert von Autoren wie Hans Blumenberg, Richard Rorty, Jacques Derrida oder anderen. Wie immer die Quellenlage hier beschaffen sein mag: das wissenschaftliche Paradigma einem metaphorologischen Horizont einzuschreiben, wie Kuhn dies tut, läuft offenbar darauf hinaus, ihm eine gewisse Ungesichertheit oder Anfälligkeit zu attestieren. Es läßt das Paradigma aus einem Kontext auftauchen, der sich erst in einer Ökonomie "übertragener Bedeutung" herstellen läßt. Insofern ist bereits den "exakten" Wissenschaften eine Bestimmung eingelassen, die sich den eher ungesicherten Übertragungsverhältnissen der Metapher anvertraut haben muß, um als Wissen auch nur in Erscheinung treten zu können. Und damit wird bereits an diesem Punkt eine Entgrenzung möglicher Bestimmbarkeit virulent, die traditionell eher den Künsten attestiert wird. Anders gesagt, erweisen sich die "exakten" Wissenschaften in sich selbst immer schon, wenn auch stillschweigend, "künstlerisch subvertiert".

Insofern aber stellt sich die Frage nach den Horizonten möglicher Forschung und möglicher Forschungsbegriffe auch schon anders. Sie betrifft nunmehr Strukturen und Techniken einer Metaphorizität, die dem Paradigma vorausgehen und es in sich als "medial" ausweisen. Sie betrifft also Techniken der Metapher oder Metaphern des Technischen, von denen kein Wissen frei wird. Dies gilt im übrigen nicht nur für

---

[6] ebd., S.56.

paradigmatische Ordnungen, sondern auch für die wissenschaftlichen Gemeinschaften. Sie stellen sich nicht nur in einem bestimmten paradigmatisch eröffneten Horizont her. Davon untrennbar konstituieren sie sich ihrerseits im Medium von Aufschreibesystemen, in denen sich eine paradigmatische Metaphorologie technisch erst realisieren kann. So ließe sich – und Hans Blumenberg hat dies bekanntlich getan [7] – die Geschichte jener Metaphorik schreiben, der zufolge Naturwissenschaft zu treiben heiße, im "Buch der Natur" zu lesen, wie Galilei seinerzeit zu Protokoll gab. Erst diese "Naturalisierung der Metapher" erlaubte jene medialen Begriffe einer Schrift und einer Lektüre, die dem neuzeitlichen Wissenschaftsbegriff unabsehbare Forschungsfelder eröffneten; bekanntlich zeichnet Blumenberg deren Geschichte bis zu einer heutigen Metaphorik nach, die den genetischen Code einer möglichen Lektüre öffnet.

Ich werde auf die Technizität des Metaphorischen oder die mediale Struktur des Paradigmas später noch eingehen. Zuvor aber muß ich – sozusagen in einem zweiten Durchgang – auf die Frage der Kunst oder der Künste zu sprechen kommen, die ja bereits anklang. Bereits an dieser Stelle wird man nämlich einigermaßen naiv, doch völlig zu Recht die Frage stellen können, ob nicht alle bisherigen Bestimmungen von Forschungsprozessen ganz genau so für die künstlerische Frage gelten. Ganz offensichtlich bewegen sich auch die Künste in Horizonten möglicher Fragen, möglicher Interventionen, Praktiken, Experimente und Setzungen, in denen sich jeweilige Paradigmata immer neu aufs Spiel setzen. Auch die Künste generieren Regeln, unter denen sie neue Phänomene befragen. Auch sie, mehr noch: *gerade sie* steuern immer neu jenen Punkt an, an dem sich die Möglichkeit der Aufrechterhaltung eines Paradigmas oder die Notwendigkeit seiner Revolutionierung entscheidet. In gewisser Weise beschreibt die Kunstgeschichte nichts anderes als dieses Werden eines Wissens, das unablässige paradigmatische Revolutionen durchläuft. Und insofern ist der "künstlerische Prozeß" den Bedingungen wissenschaftlicher Prozesse durchaus analog. Dies festzuhalten, dürfte zunächst von einigem Wert sein.

Doch bedeutet das nicht schon, die Gegenstandsfelder der Wissenschaften mit denen der Künste einfach zusammenfallen zu lassen. Eine Strukturanalogie beschreibt noch keine Identität. Vielmehr werden an dieser Stelle drei Fragen unabweisbar, *die*

---

[7] Vgl. Hans Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1981.

die Struktur dieses Analogons betreffen. Die erste könnte lauten: Welche metaphorologischen Entscheidungen führen seit der Renaissance jenen Einschnitt herbei, der die Wissenschaften und die Künste voneinander absetzt, um darin in bestimmter Weise die "Moderne" zu eröffnen? Die zweite könnte lauten: Welche Übertragungstechniken stabilisieren diesen multiplen Abstand, dieses vielfache Intervall, das zu den irreduziblen Charakteristika der "Moderne" gehört? Und drittens: ist die Konstellation, die sich hier abzeichnet, in dieser Form tatsächlich aufrechtzuerhalten? Oder gehorcht sie nicht ihrerseits einer Ökonomie von Paradigmata, die sich im gleichen Maß erschöpft, in dem die "Moderne" ihre Bestimmung entgegengeht? Und was bedeutet dies für die Beziehungen von Wissen, Kunst und Forschung?

Vor allem auf diese letzte Frage wird es ankommen, denn sie betrifft die gegenwärtige Situation. Festzuhalten bleibt jedenfalls, daß es nicht genügt, lediglich eine Strukturanalogie zu konstatieren, die zwischen den Wissenschaften und den Künsten besteht. Zugleich wird vielmehr die Frage des Medialen drängend, in dem sich diese Strukturanalogie herstellt: die Frage nach den metaphorischen oder Übertragungstechniken nämlich, die einander überschneiden, überlagern, miteinander interferieren und um Hegemonie kämpfen. Und fraglich wird damit ein Begriff von "Forschung", der aus diesen Kämpfen hervorgeht und maßgebend wird, indem er hegemoniale Ansprüche eines bestimmten Wissenschaftsbegriffs auch den anderen Dispositionen des Wissens gegenüber durchsetzt.

Ich will, um das zumindest in einem historischen Detail zu illustrieren, eine Überlegung zitieren, die im jüngsten und überaus empfehlenswerten Buch Friedrich Kittlers über *Optische Medien* angestellt wird [8]. Es geht hier unter anderem um jene Konstellation von Mathematik, Textualität und Bildraum, die sich in der Renaissance mit der Erfindung des Buchdrucks arretierte. Es geht also um jene Medienverbundschaltung, die das Symbolische und das Imaginäre beim Eintritt in die Moderne anders disponiert, um damit auch dem Realen einen anderen Status zu eröffnen. Wie nämlich, so fragt Kittler, verschränken sich mathematische Symboloperationen und Buchdrucktechnik mit jener Erzeugung eines zentralperspektivischen Raums, der die Ordnung des Bildes auch künstlerisch revolutionierte und die Geschichte dieser Künste gewissermaßen von der Renaissance bis in deren späte Moderne hinein vorzeichnet? Ein Beispiel muß hier genügen. Wie Kittler zeigt, verdankt die Kunst-

---

[8] Friedrich Kittler: *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*, Berlin: Merve 2002.

geschichtsschreibung Giorgio Vasari neben manch anderem, was sie ihm auch verdankt, den Hinweis, daß der Entdeckung Gutenbergs von 1457 eine andere zeitgleich korrespondiert habe, die bekanntlich Leon Battista machte, nur eben auf dem Gebiet der Malerei. Bereits im 16.Jahrhundert, so Kittler, wird also die optotechnische Konstruierbarkeit eines zentralperspektivischen Raums in enge Verbindung mit dem Buchdruck gebracht. Kein Wunder, denn über deren Analogie im technischen Verfahren hinaus verschränken sich beide Medialitäten schon von sich aus ganz praktisch – und zwar dort, wo es, um Konstruktionsanweisungen für die neuen künstlerisch-technischen Dispositionen zu verbreiten, erstens des Buches und zweitens detaillierter technischer Zeichnungen bedarf, die im Buch vervielfacht werden müssen, um den Leuten beizubringen, wie man Bücher druckt oder zentralperspektivische Räume konstruiert.

Wegen der notwendigen Präzision technischer Zeichnungen konnte dies nicht mehr von Hand erfolgen. Handgefertigte Kopien produzieren wachsende Ungenauigkeiten und damit ein mediales Rauschen, das jedem technisch verwertbaren Standard spottet. Die *camera obscura* als technisch-mediale Anordnung mußte also einspringen, um auch im Bildbereich mit dem Buchdruck gleichziehen zu können. Anders gesagt, verschränken sich hier typografischer und zentralperspektivischer Bildraum, um nicht nur sogenannte Inhalte, sondern vor allem neue Mediendispositive als ihren eigenen Inhalt freisetzen und zirkulieren zu können. *Last but not least* ist all dies nur unter Voraussetzung einer Mathematik möglich, die hinreichend präzise Berechnungen optischer Geräte liefert. Dies gilt erst recht, wo sich die Produktionsverhältnisse schließlich umkehren und die *camera obscura* zur *laterna magica* mutiert. Neben ihrer Aufgabe, auf Jahrmärkten für Unterhaltung zu sorgen, bot sie auch entscheidende Voraussetzungen für jesuitische Gegenoffensiven in nachreformatorischen Medienkriegen, etwa indem die spätere Illusionsmalerei in barocken Kirchen ohne solche Projektionstechniken undenkbar geblieben wäre. Kittler faßt zusammen: "Der Inhalt eines Mediums, dekretierte McLuhan, ist stets ein anderes Medium. Die Renaissance-Zeichnungen, in denen beschrieben wird, wie man eine Camera obscura baut, ja wie man sie zwischen Maler und lebendem Objekt am besten installiert, all diese Zeichnungen sind ihrerseits wieder in Büchern, vor allem in Lehrbüchern gespeichert und überliefert. Zum ersten Mal, aber beileibe nicht zum letzten Mal tritt uns dergleichen wie ein Medienverbund entgegen: Das gedruckte

Buch auf der einen Seite, die durch Camera obscura oder linearperspektivische Geometrie zu höherer Präzision gebrachter Zeichnung auf der anderen." [9]

So weit also eine Momentaufnahme von Mediendispositiven und Medienkriegen. Sie durchlaufen neben so erhabenen Disziplinen wie Mathematik und Buchdruck, symbolische Notation und textuelle Aleatorik, nicht zuletzt auch jenen zentralperspektivischen Raum, der dann Panofsky zufolge so etwas wie einen symbolischen oder paradigmatisch unhintergehbaren Einschnitt der Künste darstellt, an dem sich die ganze Moderne abarbeiten wird. Anders gesagt, wohnen wir der Entstehung eines Medienverbunds bei, in dem sich die "Moderne" zögernd zu erkennen gibt. Was nun heißt das für Begriffe der Forschung? Zumindest so viel, daß eine Geschichte des Mediendispositivs "Kunst" nur um den Preis nachhaltigen Vergessens darüber hinweggehen könnte, daß sie "von Anfang an" in Probleme des Wissens, der Forschung, der Ökonomie und im übrigen des Krieges eingelassen ist. Und damit berühre ich bereits meine dritte These, die gewisse *Instabilitäten* dieser ganzen paradigmatischen Anordnung betrifft:

3. Instabilitäten

Denn was, so müßte jetzt erneut gefragt werden, erlaubt es einem bestimmten Wissens-Dispositiv, das an dem Medienverbund teilnimmt, hegemoniale Macht über die anderen zu gewinnen? Was also macht es möglich, die anderen Dispositive im mehrfachen Wortsinn unter sich zu begreifen? Wie gelingt es, die eigenen Paradigmata zum Maß zu machen, an dem sich die Relevanz und Wahrheit auch der anderen zu erweisen habe? Hier ist nicht die Zeit, die Geschichte solcher hegemonialen Prozesse zu resümieren, und zwar nicht zuletzt deshalb, weil hier selbst erst Forschungsarbeit zu leisten wäre, die um viele einzelne Detailstudien nicht herumkommen wird. Und weil all dies hier nicht diskutiert werden kann, will ich die Frage in "allgemeiner" Form stellen; und dann lautet sie: ist es möglich, die Wahrheit eines Mediums in einem anderen zu "sagen"?

Diese Frage allerdings ist von erheblicher Tragweite. Rekonstruiert man nämlich die Hegemonialgeschichte eines Paradigmas, so wird man sagen können: immer hat

---

[9] Friedrich Kittler: ebd., S.76.

man es dabei mit einer mindestens doppelten Bewegung der Entgrenzung und Aneignung, einer Deterritorialisierung und Reterritorialisierung zu tun. Zunächst spreizt sich ein ganzes epistemisches Gefüge metaphorologisch oder medientechnisch auf, um seine heteronomen Elemente differieren zu lassen, aber ebenso ineinander abzustützen und zu überlagern. Dieses Gefüge versetzt seine Elemente in jene beweglichen Konstellationen, die man dann deren "Geschichte" nennen mag. "Forschung" spielt – anders gesagt – in differentiellen Dispositionen, die sich wechselseitig aufrufen, zitieren, kommentieren, ergänzen und einander widerstreiten. Und doch, und dies macht deren Hegemonialgeschichte aus: um dieses Gefüge zu stabilisieren, tritt in seinem Innern andererseits ein bestimmtes Dispositiv an, das seine Hegemonie über jene multiple Disposition von Wissen und Forschung errichtet, aus der es selbst hervorging. Dieses hegemoniale Dispositiv erhebt also nicht nur den Anspruch, Horizonten seiner eigenen Paradigmatik zu unterstehen; mehr noch soll es zum Paradigma aller anderen Wissensdispositive werden, indem es auch *deren* Wahrheit sagt.

Offenbar wiederholt sich, was Kuhn über das doppelte Register der wissenschaftlichen Paradigmatik oder über die Quasi-Metaphysik sagt, damit im Gefüge medialer Aufschreibesysteme; und das heißt in diesem Fall: in einer bestimmten Text-Technik des Buches. Denn offensichtlich wurde das Buch über mehrere Jahrhunderte hinweg zum privilegierten Medium von Wahrheit, Wissen und Forschung. Um diesen Status einzunehmen, mußten zuvor allerdings bestimmte Vorkehrungen getroffen werden. Im Innern der ihm eigenen Textualität mußte ein strenges Ordo errichtet werden, mit dem sich das Buch aus seiner Abhängigkeit von anderen Medialitäten zu befreien hatte. Nur so, nur in dieser Los-Lösung, in dieser Ab-solution oder Absolutheit konnte ein bestimmter Typus von Buch seine eigene Wahrheit und zugleich die der anderen Wissens-Dispositive sagen wollen. Und nur über diese Absolutierung ließ sich dann jener positivierbare Horizont von "Forschung" fixieren, der "wissenschaftlichen" Charakter trug und ein hegemoniales Feld von Wissens- und Forschungsbegriffen etablierte, in dem ein Medium sich anschickte, die Wahrheit aller anderen sagen zu wollen. – Wie sich jedoch sofort erweist, ist dieser Horizont gerade deshalb auch in sich begrenzt. Er verdankt sich einem Ausschluß der selben medialen Verbundsysteme, aus denen er hervorgeht. Und dies setzt eine ganze Ökonomie von Instabilitäten frei, die in der Ordnung des Wissens, der Wissenschaften und der Forschung einbricht. Denn um die Frage also zu wiederholen: läßt sich die Wahrheit eines Mediums in einem anderen sagen? Anders gesagt: welche

Übersetzungstechniken müssen installiert werden, um an den Grenzen des einen und des anderen Mediums den Wahrheits-Prozeß von Übersetzung und Aneignung in Szene zu setzen? Und hat sich ein Dispositiv, das diese Übersetzungstechniken einsetzt, nicht immer schon an seiner eigenen Grenze plaziert? Mehr noch: muß es diese Grenzen nicht überschritten haben, um sich selbst sozusagen in die Hegemonie seiner Immanenz zurückziehen zu können? Beschreibt diese Immanenz also nicht, von Anfang an, eine Ent-Grenzung ihrer selbst und damit eine Subversion ihrer eigenen Paradigmatik? Welche Anleihen nämlich muß diese Immanenz gemacht haben, um eine Übersetzungsarbeit leisten zu können, die dann in "wissenschaftlicher Forschung" und "wissenschaftlicher Wahrheit" resultiert? Oder um neben der topischen auch die ökonomische Dimension dieser Struktur beim Wort zu nehmen: stürzt diese Anleihe nicht in eine Art Verschuldung, die sich im Innern der Wissenschaften nicht begleichen läßt und als Währungskrise der so konstituierten Wahrheit wieder aufbricht?

Diese Fragen lassen sich im übrigen auch in den wissenschaftstheoretischen Begriffen Kuhns stellen. Wenn dessen Intervention nicht nur die *Struktur wissenschaftlicher Revolutionen* thematisiert, sondern gewissermaßen selbst eine "Revolution" darstellt, dann deshalb, weil sie mit einem kumulativen und akkumulativen Begriff von Wissen und Forschung bricht. Und darin kündigt sich ein entscheidender Eklat an. Wie Kuhn nämlich erläutert, führt die Installation eines vermeintlich in sich kohärenten Paradigmas von wissenschaftlicher Wahrheit und Forschung zu der trügerischen Annahme, der Prozeß des Wissens sei der einer unendlichen Erweiterung, einer Anhäufung, einer Akkumulation. Zunächst muß dieses Paradigma dazu die immanente Differenz seiner eigenen Metaphorologie getilgt haben, um bestimmte Begriffe von Wissen und Forschung maßgeblich oder hegemonial werden lassen zu können. Doch wie stets kehrt die verdrängte Differenz auch hier als Instabilität des Paradigmas *in ihm selbst wieder*. Kuhn kann sich deshalb die Frage stellen, ob die Ökonomie des wissenschaftlichen Paradigmas und die Genealogie paradigmatischer Revolutionen nicht auch für andere Wissensformen als die wissenschaftliche gelte, etwa die künstlerische, und er antwortet, tatsächlich halte er seine Thesen für weithin anwendbar. "Kein Wunder", so fährt er fort, "denn sie sind aus anderen Bereichen zusammengetragen. Die Geschichtsschreibung der Literatur, Musik, bildenden Kunst, Politik und vieler anderer menschlicher Tätigkeiten beschreibt ihren Gegenstand seit langem auf diese Weise. Periodisierung durch revolutionäre Umbrüche von Stil, Geschmack und institutioneller Struktur gehören zu ihren Standard-

werkzeugen. (...) Ich vermute beispielsweise, daß einige der bekannten Schwierigkeiten des Stilbegriffs in der Kunst sich lösen, wenn man erkennt, daß Bilder mit anderen Bildern als Vorbild und nicht gemäß davon abstrahierten Stilprinzipien gemalt werden." [10]

Zunächst mag überraschend erscheinen, daß Kuhn seiner Frage diese Wendung gibt; doch tatsächlich geht all dies nur mit einer gewissen Notwendigkeit aus jener metaphorologischen Struktur hervor, aus der sich das wissenschaftliche Paradigma selbst erhebt. Positive Wissenschaften etablieren sich unter der stillschweigenden Annahme, daß ihr Paradigma einen in sich geschlossenen, kohärenten oder mit sich identischen Nukleus bildet. Nur unter dieser Prämisse können sie einen Forschungsbegriff etablieren, der kumulativ und akkumulativ ist. Nur so läßt sich nämlich unausgesprochen davon ausgehen, daß der Prozeß des Wissens von gesicherten Erkenntnissen zu neuen Erkenntnissen fortschreitet, die sich zu mehr Wissen anhäufen. Darin jedoch besteht ihr eigener "blinder Fleck". Denn all dies entspricht zwar dem, was Kuhn die "normale Forschung" nennt. Doch um so weniger entspricht es dem Weg, den die Wissenschaften tatsächlich nehmen. Sobald sie nicht umhin können, sich über sich selbst aufzuklären, stoßen sie auf jenen "blinden Fleck", der die akkumulative Ökonomie ihres eigenen Selbstverständnisses unterbricht, Wissensdispositive neu gruppiert, alte Paradigmata zerstört und neue einführen muß, um der wilden Anomalie Rechnung zu tragen, die im Horizont des Wissens als dessen eigene Instabilität aufbricht. – Und dies erlaubt, zu meiner vierten These überzugehen; sie betrifft das Verhältnis von Wissen, Kunst und Forschung im engeren Sinn.

4. Wissen, Kunst, Forschung

Was nämlich resultiert aus dieser Struktur des wissenschaftlichen Prozesses, dessen nicht-kumulative Verfaßtheit eher einer künstlerischen als einer wissenschaftlichen Logik zugänglich ist? Zunächst wird das Verhältnis von Wissen, Kunst und Forschung durch mehrfache, einander überlagernde und sich durchkreuzende Asymmetrien bestimmt. Wissenschaften und Künste entspringen in je verschiedener

---

[10] Kuhn: ebd.; S.220.

Weise einem Gefüge, das sich in paradigmatischen Einschnitten und Ausschlüssen, in metaphorologischen und mediologischen Dispositionen rekonstruieren läßt. Aber diese Einschnitte charakterisieren nicht nur das Außenverhältnis dieser Disziplinen. Zugleich wird jede von ihnen in sich selbst von multiplen Zäsuren durchquert, in denen sich die epistemologischen Einschnitte des Gefüges wie eine Wunde, wie jener "blinde Fleck" kenntlich halten, der von ihrem ungreifbaren "Ur-Sprung" spricht. Diese Einschnitte fallen insofern weder einfach in den Bereich der Wissenschaften noch einfach in den der Künste. Viel eher sind sie, was in allen regionalen Ontologien des Wissens wie deren Unbewußtes wiederkehrt, also jede strenge Gebietseinteilung und erst recht alle Hierarchien des Wissens durchkreuzt. Nicht erst die Revolutionierung eines Paradigmas, bereits jede neue Einsicht durchläuft von hier aus ein Moment, in dem sich das Vergessen dieser epistemischen Voraussetzungen als Störung oder Krise wiederkehrt. Und deshalb kann Kuhn schreiben: "Wie Künstler müssen auch schöpferische Wissenschaftler gelegentlich in der Lage sein, in einer aus den Fugen geratenen Welt zu leben..." [11]

Entscheidend ist hier, was aus den Fugen gerät oder geraten läßt. Die Logik der wissenschaftlichen Forschung stützt sich, um ihre eigene Krisenhaftigkeit beschreiben zu können, in einem Wissen ab, das sie zuvor als fugenlos, ungefügig oder unverfügbar aus der Ordnung dieser Forschung ausgeschlossen haben mußte: nämlich als Kunst. Nur um den Preis dieses Ausschlusses kann sie sich selbst definieren. Und darin besteht eine "erste Asymmetrie", die nunmehr symptomatologischen Wert gewinnt. Denn in ihr bricht ein Widerstreit auf, der über Disziplinen der Kunst wie der Wissenschaft hinausgeht und Fragen einer Genealogie eröffnet, die alle Gebietseinteilungen auch überschreiten. Zweifellos würde man deshalb zu kurz greifen, den Eklat des "aus den Fugen Geratenen" nur zum Anlaß zu nehmen, um die Künste gegenüber den Wissenschaften zu rehabilitieren. Nichts langweiliger und unerheblicher, als Forderungen nach einer "Gleichberechtigung" von Künsten und Wissenschaften zu erheben. Glücklicherweise liegen die Dinge nicht so einfach. Bei genauem Hinsehen wiederholt sich die "erste Asymmetrie" nämlich in einer "zweiten Asymmetrie", die in den Künsten selbst aufbricht. Folgt man Kuhn, so fungieren sie zum einen wie ein Supplement. Es hat einzuspringen, wo sich der wissenschaftliche Prozeß seiner eigenen Voraussetzungen, seiner Risiken und Umbrüche zu versichern sucht, indem Wissenschaftler von Fall zu Fall in die Lage von Künstlern ge-

---

[11] ebd., S.92.

raten. Insofern sind künstlerische Logiken und Verfahren nicht nur Teil möglicher Forschung. Mehr noch dienen sie dazu, sich des Begriffs der Forschung selbst zu versichern, konstituieren diesen Begriff und werden in gewisser Hinsicht selbst zu seinem Paradigma. Zum andern aber und zugleich sind die Künste Teil des selben hegemonialen Feldes, das sich im Zeichen des so fundierten Wissens herstellt. Anders gesagt, werden die Künste selbst von dem definiert und reglementiert, was sich als Vorherrschaft eines bestimmten Wissens installierte. Jeder einzelne Begriff, mit dem sie sich ihrer selbst zu versichern suchen, trägt bereits in sich die Merkmale dieser Hegemonie, dieser Unterwerfung und dieses Ausschlusses an sich. Und dies umschreibt die "zweite Asymmetrie". Nennen wir ein Beispiel.

Noch da – oder gerade da, wo die Künste ihre unhintergehbare Eigenart fixieren wollen, in Begriffen des Genies etwa, des Schöpferischen, des Freien oder Ungebundenen, gehen sie aus diesem Diktat hervor, das sich nicht zuletzt in medialen Zuschreibungen und Aufschreibesystemen herstellt und durchsetzt. Wie Hans Ulrich Reck deshalb zu Recht festhält, ist die Kunst beim Eintritt in die Moderne selbst aus einer Kreuzung zweier technischer Aufschreibesysteme hervorgegangen: "Die drucktechnische Veröffentlichung mythologiefähiger Künstlerbiographien und die Vermessung eines orthogonalen und vektorialen Bildraumes sind zwei Momente einer generell gewandelten epistemischen Struktur. Die Kunstgeschichte hat diese epistemische Struktur im Bild der Zentralperspektive als Rationalisierungsschub der Bilder in ihrer künstlerischen wie außerkünstlerischen, beispielsweise wissenschaftlichen Dimensionierung hoch bewertet." [12] Nichts könnte deutlicher davon sprechen, wie unlösbar die Künste in das epistemische Feld von Wissen und Forschung eingeschrieben sind. Und erst dies exponiert sie jener Geheimgeschichte ihrer eigenen Genese, die nicht zuletzt medial zu adressieren sein wird.

Denn gewiß, wo sich diese Künste in die mythologiefähigen Reservate des "Genies" zurückziehen, anstatt dessen Mythos zu destruieren, oder eine machtgeschützte Innerlichkeit für sich reklamieren, in der das Reservat dann selbst zum Mythos wird, koppeln sie sich von jeglichem Forschungshorizont ab. Um so nachhaltiger aber beugen sie sich damit auch der Hegemonie eines bestimmten Wissens, dem zu widerstreiten sie doch ihre Identität verschreiben; mehr noch: sind sie Teil dieser Hegemonie oder sogar deren genuiner Ausdruck. Wenn es also an dieser Hoch-

---

[12] Hans Ulrich Reck: *Bildende Künste. Eine Mediengeschichte*, in: Manfred Faßler / Wulf Halbach (Hg.): *Geschichte der Medien*, UTB für Wissenschaft 1984, S.151f.

schule vor einigen Wochen möglich war, künstlerische Lehre im *tópos* von "ausgewiesenen Künstlerpersönlichkeiten" fundieren zu wollen, in denen ein sich selbst gegenüber erblindeter Geniebegriff zum Ausverkauf antrat, so harmoniert dies auch tagespolitisch bestens mit der bürokratischen Ignoranz einer Wissenschaftsbehörde, deren Vertreter sich von Zeit zu Zeit darin ergehen, von einer "charmanten Kunsthochschule" zu schwafeln. Hier wie dort scheint man mit einer gewissen Hartnäkkigkeit verkennen zu wollen, was in den Beziehungen von Kunst und Forschung auf dem Spiel steht. Idolatrien charmanter Genialität ziehen sich nämlich nicht nur aus einer Forschungsperspektive zurück; mehr noch: sie schneiden sich damit von dem ab, was die Künste von Anfang an ins ungreifbare Zentrum einer wissenschaftlichen Paradigmatik versetzt hatte: und insofern schneiden sie die Künste von sich selbst ab. Nicht von ungefähr mehren sich die Zeichen einer äußersten Erschöpfung, die einen Kunstbegriff heimsucht, der sich in seinen eigenen Mythos zurückzieht.

Nun könnte man sich mit dieser Situation abfinden und zur Tagesordnung übergehen, gäbe es – über diese Erschöpfung hinaus – nicht eine beunruhigende Vielzahl von Anzeichen, die von einer tiefgreifenden Auflösung dieser ganzen Disposition von Wissen, Kunst und Forschung sprechen. In gewisser Weise ist die Geschichte der "Moderne" selbst nichts anderes als die Geschichte dieser Auflösung. Sie beschreibt eine *krísis*, die sich paradigmatisch, metaphorologisch und nicht zuletzt medial ankündigt und durchsetzt. Nirgendwo wird dies deutlicher als in den Bildräumen selbst, die – zentralperspektivisch kaum eröffnet – sofort selbst aus den Fugen gerieten. Panofsky deutet dies selbst an, wenn er darauf hinweist, "daß die Perspektive, gerade als sie aufgehört hatte, ein technisch-mathematisches Problem zu sein, in um so höherem Maße beginnen mußte, ein künstlerisches Problem zu bilden. Denn sie ist ihrer Natur nach gleichsam eine zweischneidige Waffe: sie schafft den Körpern Platz, sich plastisch zu entfalten und mimisch zu bewegen – aber sie schafft auch dem Lichte die Möglichkeit, im Raum sich auszubreiten und die Körper malerisch aufzulösen..." [13] Platz, Plastik und Mimetik werden also, kaum zum Forschungshorizont geworden, von einem Licht unterlaufen, in dem sich die Körper aufzulösen beginnen. Weit davon entfernt, eine stabile paradigmatische Ordnung zu beschreiben, stellen sich deren Elemente selbst zur Disposition, um eine tiefgreifende Revolution anzukündigen. Und damit komme ich zu meiner fünften und letzten

---

[13] Erwin Panofsky: *Die Perspektive als "symbolische Form"*, in: ders.: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin: Bruno Hessling 1964, S.123.

These; sie betrifft Prozesse einer Metaphorologie oder Mediologie, die sich hier jenseits einer Mediologie des Lichts abzeichnen, und einige Schlußfolgerungen, die sich aus ihnen ziehen lassen.

5. Einige Schlußfolgerungen

Bekanntlich hat das 20. Jahrhundert durchlaufen, was die Wissenschaftstheorie einen *linguistic turn* genannt hat. Diese Wende, dieser Einschnitt ging von der Sprache und ihren Strukturen aus – zumindest, wie man auf den ersten Blick annehmen könnte. Sieht man dagegen genauer hin, so konfigurierten sich in diesem Einschnitt höchst heterogene Prozesse in ganz unterschiedlichen Ordnungen des Wissens: der Geisteswissenschaften nicht weniger als der Naturwissenschaften und der Künste. Insofern wird man dem Semiologen Roman Jakobson zunächst folgen können, wenn er die Revolution des Semiologischen mit denen der Kunst und der Quantenphysik quermontiert: "Aus der physikalischen Welt verschwindet die letzte Spur der Substanzen." [14]

Folgt man also Jakobson, so berührt dieser paradigmatische Einschnitt nicht nur einzelne Disziplinen, sondern das gesamte epistemische Gefüge, in dem sich die "Moderne" ihrem eigenen Horizont aussetzte oder zu definieren suchte, was "Forschung" sei. Aber insofern hat auch der Terminus eines *linguistic turn* selbst nur symptomatologischen Wert. Wo er sich paradigmatisch auf eine Wissenschaft von der Sprache zurückzuziehen scheint, um ihr hegemonialen Status zu verleihen, indiziert er eine viel tiefgreifendere Erschütterung, die nicht allein die Frage nach der Sprache und dem Sprechen betrifft. Denn was sollte es erlauben, die Mündlichkeit des Sprechens und die alphanumerische Fixierung des Gesprochenen derart zu privilegieren? Würde dieses Privileg nicht noch immer an einer Metaphysik partizipieren, die davon ausgeht, daß sich die Wahrheit eines Mediums in einem anderen sagen läßt?

Zumindest eine philosophische Reflexion dieser Frage resultiert darin, daß eine solche Suprematie in sich nicht mehr begründbar ist; es genügt hier, Namen wie den

---

[14] Roman Jakobson: *Futurismus*, in: ders.: *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1992, S.45.

Cassirers, Wittgensteins, Heideggers, Rortys, Derridas oder Lyotards zu nennen. Dieser Sturz eines philosophischen Wahrheitsbegriffs nun hat weit reichende Konsequenzen für jede Paradigmatik, für jede Metaphorologie und Mediologie, die noch über strikte Gebietseinteilungen des Wissens und der Forschung würde bürgen wollen. Jeder Versuch, die "Wahrheit" in einem spezifischen Aufschreibesystem zu monopolisieren, exponiert sich seither nur seinem eigenen Scheitern; vielmehr treten an seine Stelle Fragen eines Transfers, einer Übersetzbarkeit oder einer Kommutierbarkeit inter-medialer Relationen, die sich nicht mehr in Substanzen einer Metaphysik, und sei es einer des "Schönen", sondern in Plätzen, in Differenzen, in Polysemien oder heterogenen Sprachspielen von in sich gebrochenen oder differentiellen Strukturen abspielen. Insofern ist die vorhin zitierte Bemerkung Kuhns auch wissenschafts- und forschungstheoretisch von erheblicher Tragweite, "daß Bilder mit anderen Bildern als Vorbild und nicht gemäß davon abstrahierten Stilprinzipien gemalt werden." Denn diese Bemerkung leistet Verzicht auf jede Suprematie einer "Wahrheit", die sich als übergeordnete Instanz auf regionale Ontologien des Wissens oder der Kunst niederlassen würde.

Anders gesagt, vollzieht sich hier eine Revolution, die neben ihren politischen und ökonomischen Verschiebungen nicht zuletzt anders plazieren dürfte, was bisher "Kunst" hieß. Weit davon entfernt, eine Angelegenheit von Spezialisten zu sein, die sich lediglich bestimmten tradierten Aufschreibesystemen wie der Malerei, der Plastik oder anderen Techniken verschreiben, versetzen die paradigmatische Revolutionen des 20. Jahrhunderts die "Kunst" mitten in ein fragiles Feld offener Forschung, das selbst aus den Fugen geraten ist. Doch um so unabweisbarer verlangt dies auch danach, mit traditionellen Begriffen zu brechen, in denen die Künste sich ihrer Eigenart versichern wollten. Nicht von der Hand zu weisen ist dabei der Verdacht, dieser Traditionalismus sei eher der von Kunsttheoretikern, die sich weigern, ihre Begriffe einer mediologischen Subversion oder Entgrenzung und damit vor allem einer neuen Produktivität auszusetzen. Nicht zu Unrecht jedenfalls spricht der bereits zitierte Hans Ulrich Reck davon, der Konservatismus, der hier Platz greift, sei eher einer von Theoretikern, weniger einer von Künstlern; Reck nämlich schreibt: "Wenn Medientheorie auf Fragen der Technik und Kommunikation reduziert und Kunst dem Feld des exemplarisch Schönen und Wahren überschrieben wird, dann beraubt sich die Kunstgeschichte in dem Maß, wie sie Medientheorie als Beschreibung der neuen technischen Medien konzipiert und auslagert, der notwendigen Einsicht in ihre vielfältigen und komplex verästelten medientechnologischen,

medienhistorischen und medientheoretischen Grundlagen. Eine umfassende Bildgeschichte und Theorie der visuellen Kommunikation ist in der aktuellen Kunstgeschichte weiter aus dem wissenschaftlichen Bewußtsein entfernt denn je. Sie wird parallel dazu und im Handumdrehen selber zur theoriefähigen Domäne einer wachsenden künstlerischen Praxis, die keine Probleme hat mit der experimentellen Ankopplung des Kunstprozesses an Kommunikations- und Informationstechnologien der jeweils neuesten Geräte- und Programmgenerationen." [15]

Aber insofern ist die eingangs zitierte präsidiale Erfolgsmeldung an die Behörde für Wissenschaft und Forschung auch gar keine, wenn sie sich auf ein Wechselverhältnis von Kunst und Wissenschaft kaprizieren wollte, und zwar deshalb, "weil hier ein Wissenschaftsbegriff eng an den künstlerischen Prozess gebunden ist" [16]. Bekanntlich nennt man diese Bindung seit jeher Kunstgeschichte, und folgerichtig läßt man sie sich auch von der Universität liefern. Doch nichts dürfte erschöpfter sein als diese Disposition. Anstatt nämlich wie selbstverständlich vorauszusetzen, worin dieser "künstlerische Prozeß" besteht, wäre er unter veränderten mediologischen Bedingungen seinerseits erst zu finden. Zumindest wird sich die Forschungsarbeit, die sich hier abzeichnet, nicht mehr in einer gleichsam narzißtischen Bewegung auf einen "künstlerischen Prozeß" hin zurückkrümmen können, um dessen *status quo* zu interpretieren oder von seiner Wahrheit zu sprechen. "Forschung" an einer Kunsthochschule ist, kurz gesagt, nicht zunächst als Praxis zu verstehen, die ihren Gegenstand in der "Kunst" findet. Die Praxis dieser "Forschung" durchläuft vielmehr ganz unterschiedliche Schreibweisen, wissenschaftliche Techniken und künstlerische Technologien – nicht um die Suprematie längst zerfallener Paradigmata zu affirmieren, sondern um ihren Sturz zu forcieren und auch die künstlerische Frage im zerbrochenen Horizont ihrer eigenen Paradigmatik zu wiederholen.

Nur am Rande oder vorläufig, also abschließend sei deshalb vermerkt, daß dies auch einige Konsequenzen für Begriffe des Inter-Disziplinären oder Trans-Disziplinären nahelegt. Bekanntlich erfreuen sich diese Begriffe ja einer gewissen Konjunktur, seitdem der Bericht einer gewissen hausinternen Strukturkommission sie zum Gassenhauer machte, den nunmehr alle Welt fröhlich pfeift. Tatsächlich könnte das Schlagwort der Inter-Disziplinarität aber noch immer nahelegen, die Beziehun-

---

[15] Hans Ulrich Reck, ebd., S.170.

[16] Präsidium: ebd., S.2.

gen nur intensiver zu pflegen, die zwischen ansonsten fraglos konstituierten Disziplinen bestehen mögen. Anders gesagt, könnte das Mißverständnis darin bestehen, Probleme der Inter-Disziplinarität sozusagen nur als Probleme einer Außen-, nicht jedoch einer Innenpolitik des Wissens oder der Kunst zu behandeln. Ungleich weiter jedoch führt hier eine Dekonstruktion solch paradigmatischer Ökonomien. Sie macht die Übertragungsbeziehungen oder Medialitäten *im Innern* paradigmatischer Verfügungen lesbar. Nicht nur, wodurch sich Disziplinen von anderen Disziplinen unterscheiden, sondern worin sie sich in sich selbst und von sich selbst unterschieden haben müssen, um sich als Disziplin auch nur konstituieren zu können, wird dann virulent. Anders gesagt: das "Inter-" der Inter-Disziplinarität durchquert die Disziplinen selbst und subvertiert sie, markiert sie nämlich mit einem jeweils "blinden Fleck" ihrer eigenen Paradigmatik, um sie zu verschieben. Dies allerdings könnte die Beziehungen von Wissen, Kunst und Forschung in neue Turbulenzen versetzen, die nicht zuletzt den Vorzug haben dürften, Überraschungen freizusetzen, die auch die Virulenz möglicher Forschung betreffen werden.