



Schader Stiftung

---

Dr. Christian Morgner  
Die Produktion wissenschaftlichen und  
künstlerischen Wissens

---

Darmstadt, 2012

## Die Produktion wissenschaftlichen und künstlerischen Wissens

### Christian Morgner

Die folgenden Beobachtungen ergaben sich im Rahmen eines Fellowships an der Akademie Schloss Solitude in Stuttgart gefördert durch die Schader-Stiftung im Jahre 2011. Das Fellowship wurde im Rahmenprogramm Art, Science und Business verortet und erlaubte vielfältige Einblicke in die Organisation und Konzeption von global orientierten Kultur-/Kunsteinrichtungen, aber auch in die Lebens- und Arbeitswelt der Künstler vor Ort. Neben einer Vielzahl informaler Gespräche und Beobachtungen wurden Experteninterviews mit Künstlern und Organisatoren geführt. Diese Untersuchungen sind eingefasst in Forschungen des Autors zum Bereich „Globalisierung von Kunst“ (siehe Morgner 2009 und 2011). Diese wissenschaftliche Blickrichtung auf derartige Phänomene beziehungsweise die methodologischen Ausführungen überraschen nicht weiter. Die Rolle der *Blickrichtung* wurde im Rahmen vielfältiger Gespräche thematisiert und die Frage aufgeworfen, wie sich Kunst und Wissenschaft beobachten und mit welcher Konsequenz. Das heißt, wie verhält sich die Produktion künstlerischen Schaffens zu dem der Wissenschaft und umgekehrt?

Die Soziologie ist zumindest bei den Klassikern, was dieses Verhältnis betrifft, eher pessimistisch eingestellt. „Wir haben keine gemeinsame Sprache gefunden, um sowohl über die Welt physischer Gegenstände [die Welt der Wissenschaft, C. M.] als auch über Werte [Schönheit, Magie, Träume, Freude] zu sprechen, die ihnen schließlich gegenüberstehen“ (Mead 1987: 348). George Herbert Mead beklagt somit die Teilung von Kunst und Wissenschaft, welche in der Renaissance vollzogen wurde und beide Sphären in unvereinbare Positionen gebracht hat. Ähnlich verhält es sich mit Max Webers These der Entzauberung der Welt, in der die Magie, das Unvorhergesehene, das Ästhetische von rational-wissenschaftlichen Prinzipien gelöst und zugleich von diesen verdrängt wird. Die Konsequenz wird als Verlust von Herz und Geist („Fachmenschen ohne Geist“ und „Genussmenschen ohne Herz“) beschrieben. Diese Differenzierung wird von späteren Autoren nicht mehr in Frage gestellt, ja im Gegenteil gerade als positiv betont. Daher stehen diese Autoren der Trennung beider Bereiche auch weniger pessimistisch gegenüber und betonen eher wie Adorno und Bourdieu die Autonomie der Kunst. Der Eindruck kann sich einstellen, dass man es mit zwei sozial voneinander gelösten Bereichen zu tun hat, die wenig Aufmerksamkeit füreinander erregen.

Schaut man sich die Kunst näher an, dann ist diese Diagnose problematisch. Zur Zeit der Renaissance wollten Künstler lieber als Wissenschaftler gesehen werden, wie uns Leonardo da Vinci überliefert. Die Mathematik trug zur Entwicklung der Perspektivenmalerei bei. Dieses Interesse an der Wissenschaft, an der Übernahme von Erkenntnissen und Praktiken ist bis heute ungebrochen. Künstler äußern, ihre Werke nach dem Netzwerk von Latour zu modellieren oder, wie der sich entwickelnde Bereich der Artistic Research zeigt, die Produktion von Kunst wird unter die Domain wissenschaftlicher Erkenntnis gestellt.

Das sieht wiederum für die Wissenschaft ganz anders aus. Zwar ist Kunst ein Gegenstand vielfältiger Disziplinen, aber die Inkorporation von künstlerischen Praktiken oder Gegenständen ist marginal, wenn nicht als problematisch angesehen. Beispielsweise werden die Spätwerke von Heidegger oder Derrida oft als Literatur oder Kunst klassifiziert oder wollen so gesehen werden und disqualifizieren sich dadurch für den wissenschaftlichen Diskurs. Allenfalls im Bereich der Illustration von naturwissenschaftlichen Büchern finden sich Übernahmen von Bildtypen und Gestaltungsvarianten (siehe Lynch und Edgerton Jr. 1988). Der visuelle Einfluss bleibt weitestgehend unbedeutend für die Produktion wissenschaftlicher Erkenntnis.

Wie ist diese unterschiedliche Blickrichtung zu erklären und was sagt dies über den hier verfassten

Text und seine Beobachtungen aus? Des Weiteren könnte man fragen, ob und wie die Wissenschaft von der Kunst lernen kann.

Man wird wohl ausschließen können, dass Wissenschaftler ein Desinteresse für Kunst mit sich bringen. Legt man die Analysen Pierre Bourdieus zur Schichtung, Bildung und zum Kunstinteresse an, dann korreliert ein hoher Bildungsgrad mit einem hohen Interesse an Kunst. Das Profil des typischen Museumsgängers deckt sich somit erstaunlich gut mit jenem eines Wissenschaftlers. Daran kann es wohl nicht liegen. Lässt sich die Antwort offensichtlich nicht auf der Ebene der Individuen finden, stellt sich die Frage, ob dann vielleicht die Organisationen der Wissenschaft wie beispielsweise die Universitäten eine wichtige Rolle spielen. Diese werden üblicherweise als träge und reformunwillig beschrieben, zeichnen sich eher durch eine Konservativität der Strukturen aus. Der Impuls des Neuen ist hier nicht selten negativ behaftet. Gleichwohl strukturiert die Universität nur sehr bedingt den Forschungsalltag des Wissenschaftlers und es lässt sich schlussfolgern, dass die Diagnose der Trägheit wohl auch für die Organisationen der Kunst, etwa Museen, eine nicht unzutreffende Beschreibung sein könnte. Man kann somit vermuten, dass auch die Ebene der Organisation keinen entscheidenden Einfluss hat. Mein Eindruck ist, dass ein Ebenenwechsel vollzogen werden und vor allem abstrakter formuliert werden muss. Die These wird sein, dass der Mediengebrauch eine zentrale Rolle spielt. Die Wissenschaft ist eine Wissenschaft durch den Text. Die Publikation ist, wie Niklas Luhmann ausführt, der zentrale Reproduktionsmechanismus, durch den sich die Wissenschaft reproduziert (Luhmann 1990: 432). Die Frage, die dabei in den Vordergrund rückt, ist die Art und Weise der Verfertigung von Texten, wie eben auch diesem. In Studien zur Entdeckung eines Pulsars in den Laboren der Astrophysik wird bemerkt, dass die Produktion der Ergebnisse im Labor und deren textliche Aufbereitung signifikant unterschiedlich sind (siehe Garfinkel, Lynch und Livingston 1981). Der Text informiert nur wenig von den Zufällen und der Rolle von Interpretation, wiederholter Praxis sowie der Konstruktion von Daten. Was beinhaltet demnach der Text und wie wird dies mitgeteilt? Des Medium Text in seiner heutigen Form zeichnet sich in seinem wissenschaftlichen Zugriff durch zwei Grundstrukturen aus: die Linearität bzw. logische Abfolge des Textes und die mit der Entstehung der Schrift verbundene Zerstücklung dieser in Sinneinheiten (wie Sätze, Wörter oder Abschnitte) (siehe dazu Fuchs 2001: 186 ff.). Das ist mit erheblichen Konsequenzen für den Aufbau von Texten verbunden. Die Sinneinheiten müssen in einer linearen Abfolge arrangiert werden. Vor allem ist die logische Abfolge der Argumente herzustellen. Insofern müssen Anfang und Ende in einem überspannenden Rahmen gefasst und durch diesen in eine Abfolge gebracht werden. Der Anfang formuliert klassisch das Forschungsproblem, der Mittelteil erläutert den Gegenstand in einer Art Für und Wider und der Schluss fasst die Argumente übergreifend zusammen.<sup>1</sup> Diese Logik des Textaufbaus und seiner Sinneinheiten bleibt wohl auch nicht ohne Folge für das Denken der Wissenschaftler selbst. Man könnte sagen, es ist durch diese Struktur formatiert, wenn nicht sogar visuell strukturiert. Das Nachdenken über Begriffe ist dann mit einer Art Visualisierung vor dem inneren Auge verbunden, man hat den Eindruck, als ob einem die Worte in ihrer Schriftform zufliegen, ja umeinander kreisen. Der Antrieb ist dabei der gleiche, es gilt die verschiedenen Sinneinheiten in eine logische, was heißt in eine aufeinander abgestimmte, Beziehung zu bringen, wo Begriff A zu B und zu C und C wieder zu A führt. Wie es so schön heißt, der Text muss rund sein, um fertig zu sein. Das Denken und dessen expressive Ausführung in Textform stehen in einem konditionierten Verhältnis. Diese Narration des Textes bleibt jedoch im Hintergrund und wird selbst selten zum Gegenstand. Es mag Texte geben, die gut formuliert sind, sich vielleicht sogar

---

<sup>1</sup> Das sollte nicht als eine Art negative Limitation im Sinne einer einseitigen Einschränkung der Freiheitsgrade verstanden werden. Das Gegenteil ist der Fall, was in der Form eines wechselseitigen Steigungsverhältnisses beschrieben werden kann. Die Einschränkung auf den Text verlangt eine Abstimmung der Argumente und erzeugt damit zugleich die Notwendigkeit, diese bis in große Untiefen hin zu erkunden und damit über übliche Verwendungen hinauszugehen.

schön lesen, aber ihre Schönheit liegt nicht in einer Poetik der Sprache, sondern in der gelungenen Darstellung der Fakten, wie Informationen oder Tatbestände (niemand wird sich ein besseres Verständnis von Kants Kritik der Urteilskraft erhoffen, indem er diese laut und mit entsprechender Theatralik vorträgt, wohingegen Shakespeares Julius Caesar gerade erst dadurch sein Wirkung entfaltet). Jeder Versuch der Abkehr davon wird dann nicht mehr als Wissenschaft wahrgenommen.

Dieser textzentrierte Mediengebrauch unterscheidet sich von dem der Kunst. Zunächst ist für die Kunst ein vielfältiger Einsatz verschiedener Medien auffällig. Bedeutsamer ist allerdings der Umgang mit diesen. Die Erzeugung von Formen, sei es durch Farbe, Klang oder Tanz, mag durch Fragen der Tradition, einer philosophischen Ästhetik usw. beeinflusst sein, aber die Formsetzung ist dadurch nicht determiniert. Es gibt keine lineare Abfolge, die festlegt, dass in der Malerei ein roter Bereich auf einen grünen folgt.<sup>2</sup> Die innere Restriktion und damit der Aufbau des Werkes ergeben sich erst im Prozess der Verfertigung und sind dem nicht vorgelagert. Was heißt, ob ein Grün durch ein Grau oder Rot zu balancieren ist, ist eine Restriktion, die sich nur aus vorangegangenen Formen ergibt, die dabei auch jederzeit hätten anders ausfallen können. Man kann somit sagen, der Einsatz des Mediums ist ungleich freier, aber dessen Aufbau in der Formgenese zunehmend restriktiver. Viele Künstler äußerten, dass gerade die letzten Formsetzungen das Werk zerstören oder abschließen. Das macht zunächst auch deutlich, warum es schwierig ist, über bildende und performative Kunst im Medium Sprache oder Text zu kommunizieren. Es mag so etwas wie Intentionen oder Passionen geben, aber diese sind oft zu unscharf, als dass sie die Schaffung des Werkes in eine Art linearen Prozess bringen könnten. Die Unsicherheit wird somit nicht mit dem Blick auf das, was gemacht werden kann oder soll (also die mögliche logische Abfolge hin), strukturiert und damit absorbiert, sondern gerade in Bezug auf die Vergangenheit, also im Rückblick auf bereits gesetzte Formen. Der Künstler bewegt sich mit dem Rücken in die Zukunft. Die These könnte folglich sein, dass sich an dieser Stelle die Faszination der Kunst gegenüber der Wissenschaft begründet. Das Denken und die Produktion von Wissen innerhalb der Wissenschaft ergeben sich scheinbar wie in einer natürlichen Abfolge von Prinzipien und Fakten. Die Entdeckung von Neuem scheint gesichert, ja gewissermaßen nur möglich oder akzeptiert, wenn man die entsprechenden Verfahren richtig, also logisch-textlich, anwendet. Dann wird der Stand wissenschaftlicher Güte und Verlässlichkeit erreicht.

Lässt es sich folglich zu dem Schluss kommen, dass der Wissenschaftler nichts von der Kunst lernen kann? Soll das stahlharte Gehäuse des wissenschaftlichen Textes und seiner Formatierung des Denkens geradezu immun oder unempfindlich bleiben? In der Konsequenz kann es sicherlich nicht heißen, dass das Studium der Chemie oder Politikwissenschaft Seminare zum Zeichnen, Tanz oder Singen anbieten sollte. Die Wissenschaft kann aber sicherlich in ihrer Sprache des Ausdrucks und Narration von Texten andere Wege gehen, als dies bisher üblich ist.<sup>3</sup> Ich möchte dies an einem Beispiel aus der Soziologie (was aber wohl auch für andere Disziplinen gilt) illustrieren. Arbeiten, die sich einerseits auf eine starke Theorie berufen und sie andererseits mit einer empirischen Untersuchung verbinden, haben die Tendenz, zwei Bücher innerhalb eines Buches zu verfassen. Von Seite eins bis hundert liest man etwa eine Rekonstruktion von Bourdieu, also wie Habitus, Macht und Schichtung zusammenhängen, oder in der Begrifflichkeit von Luhmann, wie Funktion

---

<sup>2</sup> Eine Abfolge entsteht aus einer Serie von Werken, die sich durch eine Wiederholung des Gleichen und konstanter Variation auszeichnen. Das Werk wird somit explorativ in einer Sequenz von Werken erschlossen. Das herausstechende Einzelwerk ist gerade erst Resultat der Serie, reift an dieser, wird durch diese entwickelt.

<sup>3</sup> Entsprechende Standardwerke, etwa Umberto Eco's „Wie man eine wissenschaftliche Abschlussarbeit schreibt“, erwähnen diese Problematik nicht einmal, was gerade bei diesem Autor überraschen mag.

und System auf Codes und Programme abstellen. Auf Seite hundertundeins bis zweihundert wird die Beschreibung empirischen Materials angehängt. Es gelingt nicht oder nur sehr bedingt, beide Teile zu integrieren. Das hat weniger mit den sprachlichen Fähigkeiten der Autoren zu tun, sondern wiederum mit der Linearität der Argumente. Der Habitus definiert sich im Verhältnis zu anderen Begriffen und diese wiederum zu anderen etc. Das Einstreuen von Beschreibungen würde dann diese Narration und die der Beschreibung unterbrechen. Die Empirie verbleibt dadurch eher illustrativ und die Theorie wird nicht konsequent vollzogen. Es ist mein Eindruck, dass die Wissenschaft hier von der Kunst lernen kann, wenn sie die Abfolge der Argumente nicht durch eine äußere Linearität der Narration vorstrukturiert, sondern aus einer inneren Logik der Phänomene und Begriffe erzeugt wird. Ein Phänomen, jenes des Zusammenkommens vieler Künstler in einem Hause, wird dann etwa auf eine Begrifflichkeit des Milieus bezogen, wodurch sich beide Seiten spezifizieren. Diese Formsetzung leitet dann wieder an, was sich darauf beziehen lässt oder nicht. Die Entwicklung der Argumente hat eher eine zirkuläre Form der wechselseitigen Bestimmung und Bestimmung weiterer Möglichkeiten, selbst wenn die schriftliche Aufarbeitung einer linearen Abfolge entspricht. Es ist genau diese innere Logik der Entfaltung, welche der Wissenschaftler vom Künstler lernen kann und warum es Sinn macht, seine sprachlichen, textuellen wie rhetorischen Strategien in einem Umfeld und in der Sozialität von Künstlern zu erweitern. Das sollte neue Überraschungen und Denkweisen befördern und macht auf die Magie der Logik des wissenschaftlichen Textes aufmerksam.

#### Literaturverzeichnis

Eco, Umberto (1989): *Wie man eine wissenschaftliche Abschlußarbeit schreibt*. Doktor-, Diplom- und Magisterarbeit in den Geistes- und Sozialwissenschaften, C. F. Müller: Heidelberg.

Fuchs, Peter (2001): *Die Metapher des Systems*, Weilerswist: Velbrück.

Garfinkel, Harold, Lynch, Michael und Livingston, Eric (1981): *The Work of a Discovering Science Construed with Materials from the Optically Discovered Pulsar*, *The Philosophy of the Social Sciences* 11(2): 131-158.

Luhmann, Niklas (1990): *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Lynch, Michael und Edgerton Jr., Samuel Y. (1988): *Aesthetics and Digital Image Processing: Representational Craft in Contemporary Astronomy*, in: Fyfe, Gordon und Law, John (Hrsg.), *Picturing Power: Visual Depiction and Social Relations*, London, New York: Routledge, S. 184-220.

Mead, George Herbert (1987): *Das Wesen der ästhetischen Erfahrung*, Mead, George Herbert: *Gesammelte Aufsätze*, Band 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp: 347-359.

Morgner, Christian (2009): *Art and World Society*, Working Paper, Cambridge.

Morgner, Christian (2011): *World Art Cities: Theoretical Considerations*, Lucerne.