

## 4 Claussen-Simon-Gesprächskreis

### 4.1 Kunst

#### 4.1.1 Alexander Piecha: Kunst, Wissenschaft und Technik

##### Einleitung

Kunst, Wissenschaft und Technik scheinen heute gleichermaßen in einer tiefen Krise zu stecken. Die Kunst ist eine überaus elitäre Angelegenheit geworden, die nur noch von einer kleinen Anzahl von Kennern zur Kenntnis genommen wird, da eine verstehende Beschäftigung mit gegenwärtigen Kunstwerken ein enormes Maß an mühsam zu erwerbendem Vorwissen erfordert. Man denke nur an Arbeiten wie von On Kawara, Hanne Darboven oder Maria Eichhorn. Zugleich werden im Rahmen des Post-PISA-Aktivismus die künstlerisch-musischen Fächer an den öffentlichen Schulen immer mehr ins Abseits gedrängt – ungeachtet positiver Modellversuche, die nachdrücklich belegen, dass zum Beispiel die praktische Beschäftigung mit Musik neben den allgemeinen Intelligenzleistungen auch die sozialen Fähigkeiten signifikant verbessert.<sup>136</sup>

Die Wissenschaften dagegen, insbesondere die Naturwissenschaften im Verbund mit der Technik, werden dagegen immer wirkmächtiger, was von vielen indes nicht immer nur als Segen, sondern oftmals auch als Bedrohung empfunden wird. Man denke nur an die öffentlichen Diskussionen um die Atomtechnik, um den praktischen Einsatz der Gentechnik in der Landwirtschaft, in der Medizin oder um die Stammzellenforschung.

Parallel zu der exponentiell ansteigenden Akkumulation von Wissen geht anscheinend für viele mit der nüchternen Weltsicht der Wissenschaften etwas verloren:

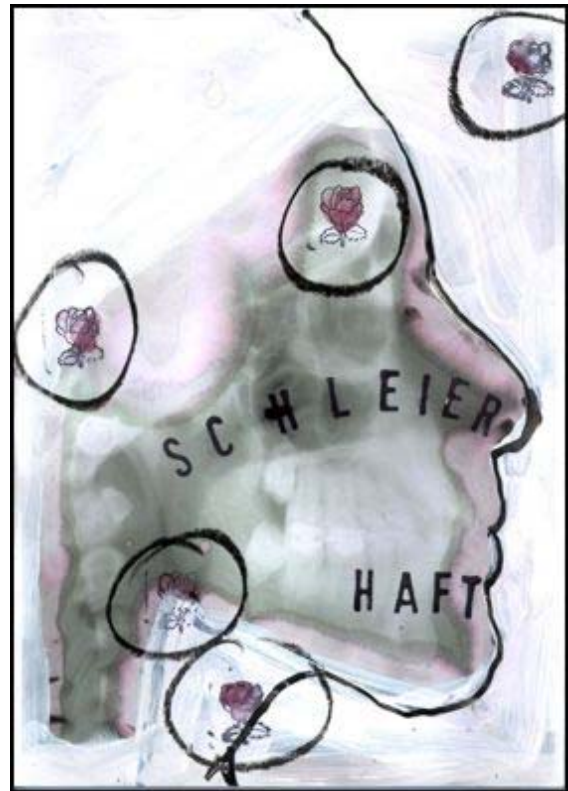


Abb. 31. Alexander Piecha, RöntgenBild #16, Mischtechnik auf Papier, DIN A 4, 2001.

Allerorten wird der Sinn- und Werteverlust unserer Gesellschaft beklagt.

Die Technik schließlich hat mit Macht Einzug in unseren Alltag gehalten. Eine Welt ohne Autos, Fernsehen, Handys, Computer und Internet ist kaum noch vorstellbar und bestenfalls im zeitlich genau umgrenzten Urlaub zu ertragen. Gleichzeitig sind mittlerweile die negativen Auswirkungen dieser Entwicklung allen bewusst: Um nur einige Stichworte zu nennen, seien Waldsterben, Elektromog, Klimaveränderung, Ozonloch und Müllberge genannt.

Besteht nun ein innerer Zusammenhang zwischen den hier beschriebenen Entwicklungstendenzen oder handelt es sich um eine schlichte Koinzidenz? Die folgende Untersuchung der Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Weltbezüge von Kunst, Wissenschaft und Technik soll Ansätze für eine Beantwortung dieser Frage liefern. Dabei kann es nicht darum gehen, eine Seite wie zum Beispiel die Kunst mythisch zu überhöhen und die anderen pauschal zu verurteilen. Das Hauptaugenmerk wird allerdings auf die Kunst gerichtet sein.

<sup>136</sup> So berichtete Roland Haas (Salzburg) in seinem Beitrag „Kultur der Kunst – Musik als Bildung“ zum vierten Kongress der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik in Berlin 2002. Siehe hierzu auch die Untersuchungen H. G. Bastian: Musik(erziehung) und ihre Folgen. Eine Langzeitstudie an Berliner Grundschulen, Frankfurt/Main 2000.

Beginnen wir mit einer ersten Gegenüberstellung von Kunst und Wissenschaft: Das Musterbeispiel einer modernen Naturwissenschaft ist die moderne Physik. Ihr scheint es in ausgezeichneter Weise darum zu gehen, die objektive, d.h. vom Subjekt unabhängige Wirklichkeit zu beschreiben. Ohne sich jedoch radikal-konstruktivistische Entgleisungen zu erlauben, kann man heute sagen, dass diese Ansicht so nicht zutreffend ist. Nicht nur in der Quantenphysik gilt: Die Welt, die wir wahrnehmen und die wir mit der Physik zu erklären versuchen, ist immer eine Welt für uns, nie aber die Welt an sich. Dieser bereits von Kant formulierte Gedanke äußert sich schon darin, dass wir die Welt immer aus unserer menschlichen Perspektive mit unseren Sinnesorganen wahrnehmen und mit unserem Erkenntnisapparat hypothetisch rekonstruieren. Jede Erkenntnis ist somit immer subjektrelativ. Damit ist statt der alten Unterscheidung zwischen subjektiven und objektiven Behauptungen nunmehr „nur“ noch die deutlich moderatere Frage sinnvoll, inwieweit eine Behauptung intersubjektiv überprüfbar ist oder nicht.<sup>138</sup>



Abb. 32. Alexander Piecha, *Ferngemalt Nr. 58*  
„Anmut“, *Digitales Bild*, 2002

Die Frage nach der Existenz einer objektiven Welt ist dabei wesentlich uninteressanter als die Untersuchung, wie wir unsere jeweils eigenen Welten, in denen wir leben, erschaffen und umgestalten - so sieht es zumindest Goodman als Vertreter eines ontologischen wie erkenntnistheoretischen Relativismus.<sup>139</sup>

<sup>137</sup> N. Goodman: *Weisen der Welterzeugung*, Frankfurt am Main 1995.

<sup>138</sup> Vgl. hierzu A. Piecha: *Die Begründbarkeit ästhetischer Werturteile*, Paderborn 2002, S. 222-224.

<sup>139</sup> Goodman, *Weisen der Welterzeugung*, S. 34.

Das Ordnen, Kategorisieren, Ergänzen, Eliminieren und Strukturieren der Dinge erzeugt neue Welten und damit in einem weiten Sinne des Wortes Erkenntnis. Dazu bedienen wir uns verschiedener Symbolsysteme. Ihnen allen liegt der gleiche menschliche Drang zugrunde, nämlich unser Erkenntnisinteresse. Der Kognitionspsychologe Berlyne sieht die Motivation für Kunst wie Wissenschaft in einem über Kindheit und Jugend hinaus bewahrten und professionalisierten Erkundungsverhalten, welches das menschliche Grundbedürfnis nach Information zu befriedigen strebt.<sup>140</sup> Für Goodman ist die Kunst als eines der Symbolsysteme mit denen wir Welt erfassen und erzeugen, eine Quelle der Erkenntnis wie die Wissenschaften auch – ohne dass sich die Weisen der Welterzeugung in irgendeiner Weise hierarchisieren ließen.<sup>141</sup> Dennoch können die Symbolsysteme der Kunst und der Wissenschaft hinsichtlich ihrer grundsätzlichen Symbolisierungsweisen differenziert werden. Auf das Vorliegen künstlerischer Symbolsysteme weisen Goodman zufolge fünf Kriterien hin. Er selbst nennt diese mit Bedacht Symptome des Ästhetischen, da sie keine notwendigen oder hinreichenden Bedingungen darstellen, deren Vorliegen ein System mit Gewissheit als ein künstlerisches auszeichnen würde.<sup>142</sup> Die Goodmanschen Symptome sind:

<sup>140</sup> D.E. Berlyne: *Aesthetics and Psychobiology*, New York 1971, S. 295f.

<sup>141</sup> Scholz plädiert darum in Anknüpfung an Goodman für eine Erweiterung der momentan auf Wissen und Wahrheit fixierten Erkenntnistheorie, damit diese der Vielfalt menschlicher kognitiver Aktivitäten gerecht werden kann, s. O.R. Scholz: *Kunst, Erkenntnis und Verstehen. Eine Verteidigung einer kognitivistischen Ästhetik*, in: Schmücker/Kleimann (2001), S. 34-48, hier S. 35-39. Auch Schmücker betrachtet Kunstwerke als Zeichen und vergleicht ihren ontologischen Status explizit mit dem von Worten; vgl. R. Schmücker: *Was ist Kunst? Eine Grundlegung*, München 1998, S. 264-268.

<sup>142</sup> Goodmans Untersuchung beschäftigt sich ausdrücklich mit Symbolsystemen und nicht mit Kunstwerken als materiellen Objekten. Anders als Spree und Plumpe es behaupten, sind seine Symptome des Ästhetischen keine Objekteigenschaften, sondern Eigenschaften von relationalen Symbolsystemen. Vgl. A. Spree: *Erkenntnistheorie der Kunst. Die symboltheoretische Ästhetik Nelson Goodmans*, in: T. Hecken/A. Spree (Hg.): *Nutzen und Klarheit. Anglo-amerikanische Ästhetik im 20. Jh.*, Paderborn 2002, S. 124-151, hier S. 137 und G. Plumpe: *Kann man Kunst erkennen?* Arthur C. Dantos *Ästhetik der Transfiguration*, in: Hecken/Spree, S. 152-172, hier S. 169, sowie N. Goodman: *Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie*, Frankfurt am Main

#### a) Syntaktische Dichte

Damit ist gemeint, dass die Zeichen eines Symbolsystems auf der Ebene der Zeichengestalt nicht differenziert sind, d. h. die verschiedenen Zeichen können nicht säuberlich in disjunkte Klassen aufgeteilt werden; jeder noch so marginale Unterschied in der Zeichengestalt kann zu einem neuen Zeichen führen. Gemälde – so wie sie von uns normalerweise betrachtet werden, d. h. innerhalb des tradierten Systems der Kunst – sind syntaktisch dichte Zeichen, wohingegen die natürlichen Schriftsprachen nicht syntaktisch dicht sind, da sie aus einer endlichen Anzahl wohl definierter und unterscheidbarer Zeichen bestehen.

#### b) Semantische Dichte

Betrifft die syntaktische Dichte die Ebene der Zeichengestalt, so geht es hier um die Bedeutungen. Semantische Dichte meint damit, dass ein Symbolsystem für jeden noch so kleinen Bedeutungsunterschied Zeichen bereitstellen kann. So sind beispielsweise die natürlichen Sprachen semantisch dicht, da wir beliebig genau auch kleinste Differenzen wie z. B. Farbnuancen benennen können.

#### c) Relative Fülle

Dieses Symptom bezieht sich auf die Anzahl der relevanten Zeichenaspekte. Während es bei Funktionsgraphen beispielsweise nur auf die Höhe der Linie über der Abszisse ankommt, spielen bei künstlerischen Zeichnungen auch das verwendete Papier, die Farbe der Linien und ihr graphischer Gestus, die Rahmung und viele andere Kriterien eine Rolle, will man die Bedeutung des Zeichens verstehen.

#### d) Exemplifikation

Hierbei handelt es sich um eine Form der Bezugnahme, bei der das Zeichen einzelne seiner Eigenschaften exemplifiziert. Es verweist beispielhaft auf bestimmte (nicht alle) Prädikate, die ihm zukommen, so wie eine Farbprobe uns veranschaulichen kann, was „Siena gebrannt“ für ein Farbton ist. Ebenso kann uns eine Glühbirne exemplifizieren, was „warmes Licht“ ist, auch wenn die Eigenschaft der Wärme hier nur metaphorisch verwendet

wird. Goodman unterscheidet zwar buchstäbliche von metaphorischen Eigenschaften, für beide aber gilt, dass sie tatsächlich besessen werden können, d.h. auch die Zuschreibung von metaphorischen Eigenschaften kann tatsächlich wahr sein – oder auch falsch, wenn ich zum Beispiel behaupte, das Licht einer gewöhnlichen Neonröhre sei warm oder ein Trauermarsch fröhlich. Interessanterweise rekonstruiert Goodman künstlerischen Ausdruck als metaphorische Exemplifikation.

#### e) Multiple und komplexe Bezugnahme

Goodmans fünftes Symptom taucht in den Sprachen der Kunst selbst noch nicht auf, sondern wird von ihm erst bei der Welterzeugung formuliert.<sup>143</sup> Es besagt, dass ein gegebenes Zeichensystem über vielfache und komplexe interne und externe Bezüge verfügt. Eine künstlerische Arbeit wie der Raum unter der Treppe von Fischli und Weiss im Frankfurter Städel-Museum rekurriert nicht nur auf Duchamps Readymades, sondern verweist angesichts der Tatsache, dass es sich bei den in dem Raum unter einer Treppe ausgestellten Hausmeisterutensilien um handgefertigte und naturgetreu bemalte Nachbildungen aus Polyurethanschaum handelt, auch auf Vorstellungen vom Künstler als virtuosem Handwerker.

Ein künstlerisches Symbolsystem, welches die Goodmanschen Symptome aufweist, stellt damit eine „Weise der Welterzeugung“ dar, die sich stark von dem Ideal einer wissenschaftlichen Sprache unterscheidet. Für letztere sind Eindeutigkeit und Klarheit unabdingbare Voraussetzungen, selbst wenn vollständige syntaktische und semantische Differenziertheit auch hier nicht erreicht werden. Somit ist es nicht verwunderlich, dass es kaum Schwierigkeiten macht, einen physikalischen Fachtext aus dem Deutschen ins Englische zu übersetzen. Versucht man allerdings ein Gedicht von einer Sprache in die andere zu übertragen, so ist das Resultat oft eine kreative Neuschöpfung, da es nicht nur auf die lexikalischen Kernbedeutungen der verwendeten Begriffe ankommt, sondern auch auf Konnotationen, Färbungen, Assoziationen und den Klang. Vor einem ähnlichen Problem stehen wir, wenn wir versuchen, ein Gemälde oder eine Installation jemandem zu beschreiben,

---

1997, insbesondere S. 232-235 sowie ders., Weisen der Welterzeugung, S. 88-91.

---

<sup>143</sup> Goodman, Weisen der Welterzeugung, S. 89.

der das Werk nicht kennt. Aus diesem Grunde spricht auch Danto in diesem Punkt in Übereinstimmung mit Goodman davon, dass Kunstwerke so ähnlich strukturiert sind wie Metaphern oder Witze. Nicht nur der Inhalt zählt, sondern ebenso die Weise, in der dieser Inhalt präsentiert wird.<sup>144</sup> Paraphrasiert man den Inhalt, so gehen dabei wesentliche Aspekte verloren: Der Witz verliert seine Pointe, die Metapher ihre Ausdruckskraft, und beim Kunstwerk geht die in der Darstellungsweise zum Ausdruck kommende spezifische Sicht verloren.

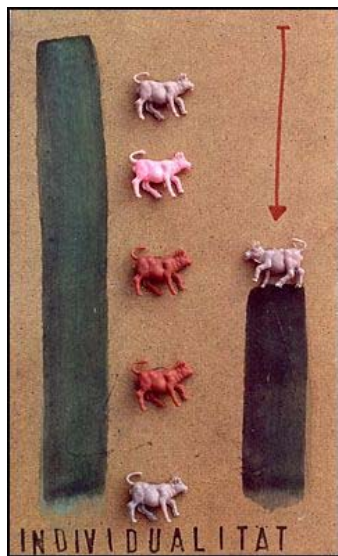


Abb. 33. Alexander Piecha, „Individualität (visueller Definitionsversuch)“, Mischtechnik auf Hartfaser, ca. 21 cm x 36 cm, 200.

Beharrt Goodman noch darauf, dass Kunst und Wissenschaft beide hinsichtlich ihrer Erkenntnisfunktion gleich sind, so geht Koppe darüber hinaus.<sup>145</sup> Ihm zufolge sind nicht nur ihre Erkenntnismethoden, sondern auch ihre Erkenntnisziele unterschiedlich, entsprechend ihren verschiedenen Dingbezügen. Die zugrunde liegende Annahme ist die, dass der Unterschied in der Weise der Bezugnahme auch einen Unterschied in der Weise der Welterzeugung impliziert, basierend auf einem anderen Erkenntnisinteresse. Kunst bezieht sich in personaler und Wissenschaft in apersonaler Weise auf die Welt. Der jeweils resultierende Geltungsanspruch von Kunstwerken und naturwissenschaftlichen Hypothesen

<sup>144</sup> A.C. Danto: Die Verklärung des Gewöhnlichen: Eine Philosophie der Kunst, Frankfurt am Main 1999, S. 287.

<sup>145</sup> Für Näheres s F. Koppe: Selbstwert und Geltungsanspruch der Kunst, in: B. Kleimann/R. Schmücker, R. (Hg.): Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion, Darmstadt 2001, S. 104-140, insbesondere S. 111-116.

ist im ersten Fall subjektiver und im zweiten Fall intersubjektiver Natur. Die modernen Naturwissenschaften zielen auf die Erkenntnis der intersubjektiven Welt, d. h. der Tatsachen, die nicht von rein subjektiven Faktoren abhängen. Die Kunst dagegen abstrahiert, wie noch auszuführen sein wird, eben nicht von ausschließlich subjektiven Erlebnisqualitäten, sondern bietet eine Möglichkeit, diese intersubjektiv kommunikabel zu machen.<sup>146</sup> (Siehe hierzu auch Abbildung 4)



Abb. 34. Alexander Piecha „Kosovo, analog 01, Nr. 52: „Lazarett“, Mischtechnik auf Papier (DIN-A4), 2003.

Wie schon Kant festgestellt hat, kommt es beim Geschmacksurteil auf das aus dem freien Spiel der Erkenntniskräfte resultierenden Lust- bzw. Unlustgefühl an, mithin auf unser jeweils individuelles Verhältnis zu den Dingen in unserer Lebenswelt.<sup>147</sup> Die Emotionen spielen hier eine wesentliche Rolle – allerdings nicht als Gegenpart zur Kognition, sondern als ein wesentlicher Bestandteil letzterer, stellen sie doch das maßgebliche Bewertungssystem des Körpers dar. Ohne Emotionen wären wir gezwungen, gemäß den Strategien der Spieltheorie zu entscheiden, d. h. wir müssten in jeder Entscheidungssituation alle Handlungsalternativen unter Berücksichtigung aller Begleitumstände durchspielen und alle sich ergebenden Konsequenzen bei Beachtung ihrer Wahrscheinlichkeitsverteilung bewerten. Dass diese Vorgehensweise nur in Ausnahmefällen innerhalb einer angemessenen Zeitspanne zu sinnvollen Entscheidungen führen

<sup>146</sup> Wichtig ist festzuhalten, dass es weder *die* Kunst noch *die* Wissenschaft gibt. Kunst und Wissenschaft sind vielmehr Sammelbegriffe für jeweils eine Vielzahl menschlicher Aktivitäten. Einen erschöpfenden Überblick über die alleine mit der literarischen Wertung verbundenen Sprachspiele und Begründungsstrategien gibt W. Strube: Sprachanalytische Ästhetik, München 1981.

<sup>147</sup> I. Kant: Kritik der Urteilskraft, Stuttgart 1963, S. 67f., 72.

würde, muss wohl kaum näher dargelegt werden.<sup>148</sup>

Diese emotionale Werthaftigkeit, die insbesondere dem ästhetischen Erleben eigen ist, kommt, ungeachtet der von Danto immer wieder betonten grundlegenden Interpretationsbedürftigkeit der Kunst,<sup>149</sup> auch der Rezeption von Kunstwerken zu. Jedes Kunstwerk präsentiert nicht nur seinen Inhalt, sondern immer auch die Art und Weise der Präsentation. Der Inhalt und die Präsentationsweise verschmelzen zum Gehalt des Werkes.<sup>150</sup> Kunstwerke sind darum prädestiniert dafür, bestimmte subjektive Gehalte einer individuellen, werthaften Erlebnisperspektive in der Weise zu objektivieren, dass diese Sicht der Welt an ihnen für den Rezipienten nachvollziehbar wird.<sup>151</sup>

Der exponentielle Fortschritt insbesondere der Naturwissenschaften beruht dagegen ganz wesentlich auf der Definition eines normalen Beobachters, d. h. einer Person, welche mit einem durchschnittlichen kognitiven Apparat ohne alle Defekte ausgestattet ist. Unter standardisierten Wahrnehmungsbedingungen kann dieser normale Beobachter, ungeachtet aller sonstigen Befindlichkeiten, genau die Erfahrungen zu machen, die eine zur Prüfung stehende Theorie bestätigen oder widerlegen.<sup>152</sup> Dabei spielen, wie oben schon angedeutet, nur die Aspekte der phänomenalen Welt eine Rolle, die gegenüber rein subjektiven Faktoren invariant sind. Die Naturwissenschaften befassen sich also mit einer Art Durchschnittswelt, einer Welt, die alle Men-

schen mit intaktem kognitiven Apparat übereinstimmend erfahren. Dass diese intersubjektive Welt eine Abstraktion von der Reichhaltigkeit unseres phänomenalen Erlebens von Wirklichkeit beinhaltet, ist bereits einer der Gründe für die verbreitete Unzufriedenheit mit dem Fortschritt der Wissenschaften.

Im Gegensatz zu Kant, der annahm, dass die „kognitive Normalausstattung“ des Menschen bereits ausreiche, seine Geschmacksurteile intersubjektiv zu normieren,<sup>153</sup> legen die aktuellen Resultate der Emotionsforschung den Schluss nahe, dass unser ästhetisches Werterleben eben nicht in dieser Weise intersubjektiv übereinstimmend ausgeprägt ist.<sup>154</sup> Parallel zu dieser zunehmenden Objektivierung des wissenschaftlichen Weltbildes verläuft darum die genau entgegengesetzte Entwicklung der Kunst hin zum Medium für subjektive Erlebnisgehalte: Man denke nur an so unterschiedliche Künstler und Künstlerinnen wie Louise Bourgeois, Christian Boltanski oder Nan Goldin.

Selbst ein so konzeptuell arbeitender Künstler wie On Kawara lotet in seinen meist spröden Arbeiten Fragen aus, wie die nach der individuellen Existenz in Raum und Zeit. Anders als einem Psychologen geht es ihm aber nicht um statistisch belegbare und empirisch überprüfbare Erklärungsmodelle. Stattdessen macht er sein raum-zeitliches Dasein zum Thema von Werken, die es dem Rezipienten erlauben, bestimmte Aspekte erlebend nachzuvollziehen.

Somit lässt sich der Schluss ziehen, dass hier von einer zunehmenden Arbeitsteilung gesprochen werden kann. In der Renaissance waren Persönlichkeiten wie beispielsweise Leonardo da Vinci noch Künstler und Wissenschaftler zugleich. Künstlerisches und wissenschaftliches Werk sind oftmals nicht klar zu trennen. War anschließend noch über lange Jahrhunderte die naturalistische Darstellung eine wesentliche Aufgabe der Kunst, so hat sie sich spätestens im Verlauf des 20. Jahrhunderts davon emanzipieren können.<sup>155</sup> Aber schon zuvor war, wie sich besonders gut an den Gemälden Rembrandts oder Goyas erfahren lässt, die künstlerische Abbildung immer

<sup>148</sup> Für Näheres s. A. Damasio: *Descartes Irrtum*, München 1997 und Piecha, S. 30-33.

<sup>149</sup> Danto, S. 208. Zur Bedeutung der Interpretation in der Literatur vgl. A. Spree: *Kritik der Interpretation. Analytische Untersuchungen zu interpretationskritischen Literaturtheorien*, Paderborn/Wien/München u.a. 1995.

<sup>150</sup> Danto, S. 264-268.

<sup>151</sup> Vgl. F. v. Kutschera: *Ästhetik*, Berlin 1988, S. 271. Die Präsentation individueller Sichtweisen begreift auch Kleimann als eine wesentliche Funktion von Kunst; vgl. B. Kleimann: *Erfülltes Interesse. Worin der Reiz der Kunst besteht*, in: Kleimann/Schmücker, S. 68-87, S. 87. An anderer Stelle betont er die Werthaftigkeit ästhetischer Erfahrung als wichtiges Unterscheidungskriterium im Vergleich zu propositionaler Erkenntnis; B. Kleimann: *Das ästhetische Weltverhältnis. Eine Untersuchung zu den grundlegenden Dimensionen des Ästhetischen*, München 2002, S. 356.

<sup>152</sup> Vgl. R.W. Trapp: *Sind moralische Aussagen objektiv wahr?*, in: *Das weite Spektrum der Analytischen Philosophie. Festschrift für F. v. Kutschera*, hg. von W. Lenzen, Berlin/New York 1997, S. 408-428, hier S. 420f.

<sup>153</sup> Siehe Kant, S. 208 und 212.

<sup>154</sup> Eine differenziertere Darlegung findet sich bei Piecha, S. 154-165.

<sup>155</sup> Vgl. E. Gombrich: *Kunst und Illusion*, Stuttgart 1993.

auch Präsentation einer bestimmten Erlebnisweise.<sup>156</sup> In unseren Tagen haben die Künstler das dahingehend erweitert, dass sie nicht nur ihre spezifische Sicht in ihren Werken vergegenständlichen, sondern darüber hinaus auch offene Erlebnisräume schaffen, die andere füllen müssen.

Christian Boltanski formuliert das so:

„Ein Kunstwerk muß eine gewisse Undefiniertheit haben; damit jeder seine eigenen Geschichten, seine eigenen Erinnerungen daran festmachen kann. Ein gutes Kunstwerk besteht zu Dreiviertel aus den Emotionen dessen, der es anschaut.“<sup>157</sup>

Wie bei jeder Form der Arbeitsteilung aber sind die Produkte hoch spezialisierter Tätigkeiten meist nicht ohne weiteres durchschaubar. So kostet es in gewisser Weise ebenso Mühe, einen aktuellen Aufsatz zur Quantenphysik zu verstehen, wie Gregor Schneiders Haus „u r“ in Rheydt angemessen zu rezipieren.<sup>158</sup> Rührt die verbreitete Unzufriedenheit mit der naturwissenschaftlichen Weltsicht daher, dass alle werthafte und damit subjektiven Erlebnisqualitäten ignoriert werden, so erfordert die Auseinandersetzung mit Kunstwerken, neben nicht unerheblichem kunsthistorischem Vorwissen, die Offenheit, sich auf subjektive und oftmals provozierende Perspektiven einzulassen.

### *Kunst und Technik*

Die folgenden, auf obigen Überlegungen aufbauenden Ausführungen zu diesem Thema teilen sich in zwei Bereiche, nämlich a) eine theoretisch-analysierende Betrachtung und b) praktisch-künstlerisch motivierte Erwägungen:

a) Das auf den ersten Blick so einleuchtende Begriffspaar „Kunst und Technik“ ist bei näherer Betrachtung schon als solches problematisch. Es impliziert nämlich einen Gegensatz von technischer Weltbeherrschung auf der einen und künstlerischem Schaffen auf der anderen Seite. Ersteres würde sich in diesem Verständnis an Nützlichkeitsabwägungen orientieren und auf praktische Anwendbarkeit abzielen. Zweiteres wäre dann dagegen ein Sammelbegriff für freies kreatives Schaffen.

Ganz in diesem Sinne finden sich auch theoretische Positionen, welche der „künstlerischen Vernunft“ in emphatischer Weise die höhere Dignität zusprechen.<sup>159</sup> Darum fällt es auch so leicht, der technischen Entwicklung beispielsweise die Schuld an unseren Umweltproblemen oder an der Unmenschlichkeit der zunehmenden Rationalisierung der Arbeitswelt zuzuschreiben, wohingegen der Künstler gerne als der Prototyp des kreativen Visionärs präsentiert wird.

Ganz abgesehen davon, dass Kreativität nicht nur in den Künsten sondern auch in Wissenschaft und Technik vorkommt,<sup>160</sup> liegt hier eine begriffliche Verwirrung vor: „Technik“ meint im normalen Sprachgebrauch lediglich so etwas wie Verfahrensweise oder Methode. Kunst dagegen ist ein primär positiv wertender Begriff, der sich bislang dem definierenden Zugriff der philosophischen Ästhetik recht erfolgreich verweigert.<sup>161</sup> In diesem Sinne sprechen wir auch von Handwerks- oder Ingenieurskunst. Auf der anderen Seite liegt jedem künstlerischen Schaffen notwendigerweise eine gewisse Technik im Sinne einer Verfahrensweise zugrunde – man denke nur zum Beispiel an die ausgefeilte Technik der klassischen Ölmalerei. Mithin handelt es sich bei Kunst und Technik gar nicht um zwei voneinander abgrenzbare Bereiche menschlichen Handelns. Allenfalls ließe sich ein Gegensatz zwischen den Ingenieurwissenschaften und der Kunst konstruieren. Dieser verlief dann aber weitgehend parallel der bereits oben untersuchten Unterscheidung zwischen Kunst und Naturwissenschaft. Es mag durchaus sein, dass in den Ingenieurwissenschaften anders als in der theoretischen Physik Überlegungen zum Nutzen und zur Anwendbarkeit eine größere Rolle spielen. Allerdings können derartige pragmatische Aspekte ebenfalls zu einer Normierung individueller Weltsichten führen.

<sup>156</sup> Vgl. die Interpretation bei Danto, S. 294-297

<sup>157</sup> Boltanski im Kunstforum Bd. 113, 324.

<sup>158</sup> S. Kunstforum Bd. 156, 294.

<sup>159</sup> So z.B. Th. W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1992, S. 428f., oder M. Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerks*, Stuttgart 1960, S. 80f.

<sup>160</sup> Zum Begriff der Kreativität vgl. z.B. A. Koestler: *Der Göttliche Funke. Der schöpferische Akt in Kunst und Wissenschaft*, Bern-München-Wien 1966 und M. A. Boden: *Die Flügel des Geistes. Kreativität und künstliche Intelligenz*, München 1992.

<sup>161</sup> Siehe hierzu Alexander Piecha, „Was ist Kunst? Grundlegung einer analytischen Theorie des Kunstwerkes“ in *„Proceedings der Sektionsbeiträge des 5. Kongresses der Gesellschaft für Analytische Philosophie (GAP)“* Hrsg. von Roland Bluhm und Christian Nimtz. Paderborn 2003, 568-581

In unserem Alltag sehen wir aus eben solchen Gründen in den meisten Fällen von den grundsätzlichen Unterschieden unserer Lebenswelten ab.<sup>162</sup> Folglich ist zu erwarten, dass uns eine detaillierte Analyse von Ingenieurwissenschaften und Kunst keine neuen Einsichten liefern würde, weshalb sie an dieser Stelle auch unterbleiben soll.

b) Auf der Basis meines eigenen künstlerischen Schaffens<sup>163</sup> und vor dem viel beschworenen Hintergrund der „Neuen Medien“ ergeben sich folgende Fragen: 1. Hat der Kunstcharakter eines Gegenstandes etwas mit der (virtuosen) Beherrschung bestimmter Techniken seitens des Produzenten zu tun? 2. Welche Bedeutung haben die modernen Technologien und die Einsichten der Wissenschaften für das künstlerische Schaffen? Und 3. Welche Bedeutung hat die Kunst für die technische respektive die wissenschaftliche Entwicklung der Gegenwart beziehungsweise welche Bedeutung könnte sie haben?

Zu 1. Die Produktion von Kunst als ein kreativer Akt im Sinne Bodens oder Koestlers kann als bestimmte Art der Problemlösung verstanden werden, bei der die traditionellen Suchräume und ihre heuristischen Verfahren grundlegend modifiziert oder gar verlassen werden. Damit werden neue Lösungsmöglichkeiten erschlossen, die vorher prinzipiell nicht erreichbar waren.<sup>164</sup> Der paradigmatische Fall eines kreativen Aktes ist die Entdeckung des Archimedischen Prinzips: Archimedes sollte herausfinden, ob eine bestimmte Krone tatsächlich aus reinem Gold war. Da das spezifische Gewicht von Gold bekannt war, galt es, das Volumen zu messen – allerdings natürlich ohne die Krone einschmelzen zu dürfen. Nach langer und erfolgloser Lösungssuche brachte ihn eine alltägliche Beobachtung zu der entscheidenden Einsicht: Beim Einsteigen in ein Bad steigt der Wasserspiegel an; das Volumen der Krone war durch die von ihr verdrängte Wassermenge zu bestimmen. Charakteristisch ist bei diesem Beispiel, dass im Nachhinein alles trivial scheint. Das Nachvollziehen solcher kreativer Akte stellt darum

kaum noch eine bemerkenswerte Intelligenzleistung dar und erfordert meist keine nennenswerten Fertigkeiten. Somit ist die Beherrschung vorhandener Techniken und damit auch Problemlösungsstrategien zwar grundlegende Bedingung für die professionelle Betätigung als Künstler, aber nicht für den einzelnen konkreten Produktionsprozess.

Zu 2. Waren früher die tradierten Techniken über lange Zeiträume allgemein verbindlich, so stehen dem Künstler heute alle Verfahren zur freien Verfügung. Insbesondere die digitalen Medien reduzieren die zuvor vielfältigen technischen Fertigkeiten auf das nunmehr offenbar universale Vermögen, einen Computer zu bedienen (s. insbesondere Abbildung 2). Das hat zur Folge, dass die Verwendung keiner Technik mehr selbstverständlich ist und folglich jede Verfahrensweise künstlerisch reflektiert werden muss. Waren die ersten Solarisationen Man Rays sozusagen in sich selbst begründet, so kann jeder Besitzer eines Bildbearbeitungsprogramms diesen Effekt heute einfach per Mausklick erzielen. Diese Beeinflussung der Kunst durch die technischen Möglichkeiten ihrer Zeit war natürlich zu jedem Zeitpunkt der Geschichte gegeben. Dennoch hat sie heute eine neue Dimension angenommen. Damit einher geht die Gefahr der Beliebigkeit, die nur durch sorgfältige Reflexion auf die verwendeten Techniken gebannt werden kann. Die Tatsache indes, dass eine Arbeit beispielsweise im Internet realisiert wurde, ist kein Garant für ihre künstlerische Qualität. Vielmehr haben hier die „Alten Medien“ einen deutlichen Vorsprung, kann in ihnen doch auf eine zum Teil Jahrtausende alte Tradition zurückgegriffen werden.

In analoger Weise fließen jeweils aktuelle wissenschaftliche Entwicklungen oftmals in die Kunst ein, bilden sie doch immer eine Art Hintergrundfolie für die Weltsicht der Gesellschaft, in der die Künstler leben und arbeiten. Angesichts der beschriebenen Arbeitsteilung zwischen den Symbolsystemen erzeugen allerdings selbst Künstler, die sich explizit mit Wissenschaft befassen, immer nur wieder Kunst und keine neue und womöglich gar bessere Art von Wissenschaft, auch wenn sie mit ihren Werken etwas möglicherweise Relevantes über die Gesellschaft und deren Wissenschaft zum Ausdruck zu bringen vermögen. Umgekehrt resultiert aus der wissenschaftlichen Beschäfti-

<sup>162</sup> Zur pragmatisch motivierten Intersubjektivität der Lebenswelt vgl. das soziale Apriori von Schütz, in: A. Schütz/T. Luckmann: Strukturen der Lebenswelt, Darmstadt 1975, insbesondere S. 73f. und 245f.

<sup>163</sup> Siehe <http://www.apiecha.de>.

<sup>164</sup> Siehe Koestler und Boden.

gung mit Kunst immer Wissenschaft und keine Kunst. Auch die Kunstwissenschaft ist zwar eine völlig legitime, aber wissenschaftliche Disziplin. Für Kunst wesentliche Erlebnisqualitäten bleiben ihr wesensfremd.

Zu 3. Zum einen bietet sich in der Kunst mit der heute gegebenen weitgehenden Freiheit von externen Nutzen- und Zweckorientierungen die Möglichkeit, neue Techniken in gewisser Weise spielerisch zu hinterfragen. Zum anderen ist in der Kunst mindestens seit dem 20. Jahrhundert das Kunstwerk als Kommunikationsmedium nie transparent hinsichtlich seiner Bedeutung. Stattdessen bilden Form und Inhalt in untrennbarer Verschmelzung den Gehalt.<sup>165</sup> Jede produzierende wie rezipierende Beschäftigung mit einem Kunstwerk beinhaltet mithin eine Reflexion des Mediums als Teil der Botschaft. Einer solchen Reflexion bedarf es aber heute mehr denn je: Man denke nur beispielsweise an den hysterischen und völlig konzeptlosen Schlachtruf „Schulen ans Netz“, der derzeit als Antwort auf das desolate Ergebnis der PISA-Studie erschallt. Aus diesem Grunde schon dürfen meiner Ansicht nach professionelle Künstler das Feld der „Neuen Medien“ nicht technophilen Freizeitgestaltern überlassen. Hier kommt der Kunst als erlebnisorientiertem Reflexionsmedium für Weltansichten eine gesellschaftlich durchaus wichtige Aufgabe zu. Indirekt mag das dann in seltenen Einzelfällen auch wieder sogar Auswirkungen auf das Wissenschaftsverständnis und damit auf die Wissenschaft haben.

Dennoch ist als allgemeine Aussage festzuhalten, dass Wissenschaftler aus der Beschäftigung mit Kunst keinen unmittelbaren Gewinn für ihre Arbeit als solche erlangen können. Mittelbar mag das vielleicht möglich sein, beispielsweise wenn die Rezeption von Kunst ihre kognitiven Fähigkeiten in Bezug auf kreative Problemlösungen schult oder für sie eine Möglichkeit der aktiven Ablenkung von aktuellen Problemen darstellt. Insbesondere Letzteres vermag unter Umständen eine Denkblockade angesichts einer komplexen Aufgabe lösen zu helfen, aber insgesamt bleibt dennoch die prinzipielle Schwelle zwischen Kunst und Wissenschaft unberührt.

*Fazit*

<sup>165</sup> Vgl. v. Kutschera, S. 43, 255-258 oder auch Danto, S. 264-267.

Die Akzeptanzprobleme von Kunst einerseits und Wissenschaft und Technik andererseits beruhen auf gegensätzlichen Problemen. Letztlich aber gehen sie auf die historisch unvermeidliche Arbeitsteilung und eine daraus resultierende Ausdifferenzierung unterschiedlicher Systeme zurück. Keinem kann dabei seine Unzugänglichkeit als Verschulden angerechnet werden – zumindest nicht vor dem Hintergrund einer zunehmend sich arbeitsteilig spezialisierenden sozialen Gemeinschaft.

Die Lösung des gleichwohl vorhandenen Problems liegt womöglich im Bildungssystem, welches nicht einseitig auf eine Weise der Welterzeugung reduziert werden darf. Aus der beschriebenen Arbeitsteilung folgt schließlich nicht, dass einer der resultierenden Bereiche ephemere sei. Wir brauchen als Menschen sowohl Wissenschaft als auch Kunst. Damit aber ist der Frage der Vermittlung beider insbesondere an den Schulen viel größeres Augenmerk zu schenken. Anstatt Lehrer zu Vollwissenschaftlern auszubilden, müsste man sie zu Vermittlungsprofis machen. In diesem Sinne müsste auch das Selbstverständnis universitärer Pädagogik und Fachdidaktik zumindest im Rahmen der Lehrerbildung einer grundlegenden Revision unterzogen werden: Weg vom Idealbild einer unabhängigen theoretischen Wissenschaft und hin zu einer praxisorientierten Disziplin.

Während in Bereich der naturwissenschaftlichen Fächer bereits neue Ansätze der Vermittlung erprobt werden, könnte eine Intensivierung der künstlerisch-musischen Fächer nicht nur der Kunst aus ihrem Dilemma helfen. Durch die Konfrontation mit in Kunstwerken verkörperten fremden Sichtweisen können neben Kreativität und Bildkompetenz auch soziale Kompetenz und Toleranz erübt und geschult werden.<sup>166</sup>

<sup>166</sup> Siehe hierzu auch Alexander Piecha, „Wozu Kunstpädagogik? Zur kognitiven Bedeutung ästhetischer Erfahrung“ in „*bilden mit kunst*“, hrsg. v. Landesverband der Kunstschulen Niedersachsen e.V., transcript Verlag, Bielefeld, 2004, 177-184 und ders. „Die Kunst der Wahrnehmung & die Wahrnehmung der Kunst. Arnheim & Damasio“ in „*Rudolf Arnheim oder die Kunst der Wahrnehmung. Ein interdisziplinäres Porträt*“ Hrsg. von Christian Altesch & Otto Neumaier, Wien 2004, 53-68