



Kunst und Wissenschaft

Veröffentlicht am 29. Oktober 2016.

Programmatische Überlegungen

Text: [Alexander Becker](#) | Bereich: [Kunsttheoretisches](#)

(1) Kunst und Wissenschaft begegnen uns heute – dieses „heute“ reicht einige hundert Jahre zurück – als zwei ausdifferenzierte und klar von einander getrennte Sphären. Die Erwartungen von Gesellschaft und Publikum sind je andere; die Institutionen und die Art und Weise von Produktion und Präsentation sind je andere; die Ausbildungsgänge sind nicht nur institutionell, sondern auch in der Organisation verschieden. Diese institutionelle Fundierung macht die Unterscheidung von Kunst und Wissenschaft zu einer robusten Angelegenheit, doch wurde und wird sie in der Theorie, immer wieder aber auch in der Praxis, angegriffen.

Es liegt nahe, auf das Faktum der institutionellen Unterscheidung mit dem Versuch zu reagieren, diese Unterscheidung durch eine Wesensbestimmung von Kunst und Wissenschaft zu untermauern, aus der

hervorgeht, warum beide sich so verschieden präsentieren.

Will man diesen Weg beschreiten, müßte man nun eigentlich verschiedene Konzepte von Wissenschaft und von Kunst durchgehen. Im knappen Rahmen programmatischer Überlegungen ist das nicht annähernd möglich, aber vielleicht auch nicht nötig, denn einige grobe Linien der Unterscheidung lassen sich leicht ziehen. Als Gerüst kann das Begriffspaar Erkenntnis – Erfahrung dienen, mit dem Zusatz, daß es in der Kunst um eine Erfahrung geht, die ihren Wert weder in der Repräsentation von Wirklichkeit hat noch darin, Vorstufe zu einer Ebene der Allgemeinheit (etwa allgemeiner Gesetzmäßigkeiten) zu sein. Dies vorausgeschickt, kann man nun fortfahren, daß die Erfahrung, um derentwillen Kunst gemacht und rezipiert wird, konkret und singulär sei; keinem Zweck untergeordnet und daher ganz auf sich beschränkt sei. Man mag einwenden, daß etwa die Auffassung, Kunst sei Kompensation für Deformationen des Alltags, Kunst doch einem Zweck unterordne; aber auch eine solche Theorie der Kunst setzt voraus, daß es bei Kunst um eine Erfahrung geht, die in ihrem eigenen Bereich verbleiben kann.

W

An die Unterscheidung von Erkenntnis und Erfahrung, so aufgefaßt wie beschrieben, lassen sich nun leicht weitere vertraute Differenzen zwischen Wissenschaft und Kunst anschließen. Etwa, daß Kunst sinnlich und konkret, Wissenschaft begrifflich und allgemein sei; oder, daß Wissenschaft auf Wahrheitsziele und ihren Maßstab allein darin habe, während Kunst sich in fiktionalen Sphären bewegen dürfe; oder, daß in der Wissenschaft die Form streng dem Inhalt zu folgen habe, während die Kunst mit der Form frei schalten könne und in der autonomen Entwicklung der Form ein nicht geringer Teil der eigenständigen Geschichte künstlerischer Stile begründet liege; vielleicht auch, daß Wissenschaft zumindest nachträglich auf eine durch (idealerweise) jedermann nachvollziehbare und überprüfbare Vorgehensweise verpflichtet sei, während Kunst nicht nur in der Genese Sache des Genies bleibe, sondern auch in der Rezeption den Verstehensbemühungen immer eine eigene Rätselhaftigkeit, Vieldeutigkeit und Ergänzungsbedürftigkeit entgegenstelle.

Soweit eine grobe Skizze, wie eine Wesensbestimmung aussehen könnte, aus der sich erklären läßt, warum Kunst und Wissenschaft so von einander geschieden sind, wie es es sind. Das Museum ist ein Raum, der Erlebnisse möglich machen soll; Labor oder Seminarraum sind Orte von Kritik und Transparenz. Kunst darf „Fragen stellen“, ohne Antworten geben zu müssen; eine Wissenschaft, die auf Fragen keine Antworten geben kann, verfehlt ihre Aufgabe, usw. usw.

Wesensbestimmungen haben mitunter eine schlechte Presse, weil man ihnen unterstellt, Phänomene mit begrifflichen Mitteln zurechtzustutzen, unter Kategorien zu bringen, unter die sie nicht passen wollen – ein Einwand, der sich zumal beim Versuch, Wissenschaft und Kunst auf diese Weise zu unterscheiden, leicht einstellt. Darum sei nur kurz angemerkt, daß eine solche Kritik den Sinn der Verwendung von Begriffen verfehlt. Begriffe treten nie an die Stelle der Dinge, auf die sie angewendet werden; auch eine „Wesensbestimmung“ will nicht die einzelne Sache ersetzen. Begriffe sind Ordnungsmittel des Denkens – und als solche im Falle des menschlichen Denkens unvermeidlich –, die pragmatisch an ihrer Ordnungsleistung zu messen sind, die sie für uns erbringen. Und zum angemessenen Umgang mit diesem Instrumentarium gehört dazu, sich darüber im klaren zu sein, daß Begriffe Phänomene nie vollständig erfassen, daß sie von Grauzonen umgeben sind, und trotzdem nicht nutzlos sind.



(2) Ist also der bloße Versuch einer Wesensbestimmung von Kunst und Wissenschaft selbst noch kein Anlaß für Kritik, so ist der skizzierte Unterscheidungsversuch doch in nahezu jedem Punkt anfechtbar. Mag Wahrheit zwar der Orientierungspunkt für Wissenschaft sein, arbeitet Wissenschaft doch oft genug selbst mit fiktionalen Mitteln – ein Beispiel sind die Gedankenexperimente, die in den Geistes- wie in den Naturwissenschaften Anwendung fanden und finden. Ferner verhält sich Wissenschaft nicht rein repräsentierend zur Welt; sie erzeugt Dinge, und zwar nicht nur im Sinne technischer Anwendungen einer Erkenntnis, die von diesen Anwendungen im Prinzip unabhängig ist, sondern das Erzeugen von Dingen, der Eingriff in die Welt, ist integraler Teil des Erkenntnisprozesses selbst. Unter solchen Bedingungen verliert Wahrheit ihre Stellung als alleiniges Beurteilungskriterium wissenschaftlicher Theorien. Ebenso ist die Form in der Wissenschaft keineswegs nur Folge des Inhalts; ein solches Verständnis von Form und Inhalt ist grundsätzlich unsinnig. Jede wissenschaftliche Arbeit hat ein Ende – und gestaltet dieses Ende als Ende –, obwohl weder der verhandelte Gegenstand noch der Gedankengang an Aufsatz- oder Buchgrenzen haltmachen.

Auf Seiten der Kunst ist der höhere Anteil der Fiktion zwar unstrittig, aber Kunst, die jeden Bezug zur Realität negiert, wird irrelevant: Sie geht uns, von einer bloßen Beschäftigung für Augen und Ohren abgesehen, nichts an. Kunst, die uns betrifft, muß in irgendeiner Weise auf die Realität Bezug nehmen; damit setzt sie sich nicht nur der Beurteilung nach Maßstäben der Korrektheit aus, sie erhebt auch den Anspruch auf Erkenntnis. Und indem sie das tut, überschreitet sie auch den Bezirk des singulären Gegenstands, der konkreten Erfahrung. Denn was uns angeht, müssen wir auf uns übertragen können. Und dazu muß es verallgemeinerbar sein.

Man mag diesen Einwänden entgegenhalten, daß sie Begriffe mit der Realität konfrontieren; und hatte ich eine begriffliche Vorgehensweise nicht gerade damit gerechtfertigt, daß Begriffe zwar Werkzeuge sind, mit denen wir uns in der Realität orientieren, von denen wir aber nicht erwarten sollten, daß sie paßgenau mit der Realität übereinstimmen? Eine solche Verteidigung der begrifflichen Unterscheidung von Kunst und Wissenschaft greift zu kurz. Wer von Wissenschaft spricht, muß den Begriff immerhin so komplex fassen, daß er nicht nur die Resultate meint, die in Aufsätze und Bücher gepackt werden können; der Begriff muß den Weg zur Erkenntnis und die damit verbundenen Praktiken einschließen. Und dann ergibt sich, daß dieser Weg und diese Praktiken sich nicht scharf von Verfahrensweisen, die für die Kunst charakteristisch sein sollen, abgrenzen lassen. Ebenso im Falle der Kunst: Der Begriff muß so gefaßt sein, daß aus ihm unter anderem eine Auskunft hervorgeht, warum Kunst für die Menschen relevant ist. Und dann ergibt sich, daß Kunst in Bereiche hineinragt, die man eigentlich wissenschaftlicher Erkenntnis vorbehalten möchte.



Bild:

Alexander Becker.

4

(3) Wenn sich selbst die Begriffe nicht klar voneinander trennen lassen, dann wird die Unterscheidung von Kunst und Wissenschaft entlang der skizzierten Linien ein problematisches Unterfangen. Was soll man dann aber tun? Soll man die Unterscheidung kassieren, sich auf die Seite derjenigen schlagen, die schon längst Kunst und Wissenschaft als zwar unterschiedliche, im Prinzip aber gleichwertige „Weisen der Welterzeugung“ (Nelson Goodman) betrachten, und die institutionelle Trennung als bloßes Konstrukt entlarven und auf ihre Überwindung hinarbeiten? Mir scheint ein solcher dekonstruierender Impetus ein wenig zu sehr von einem idealistischen Geist befeuert zu sein, der den theoretischen Überlegungen unbedingten Vorrang vor einer Wirklichkeit einräumt, die als immer schon theoretisch konstruiert gedacht wird und darum auch als stets veränderbar erscheint. Eine etwas pragmatischere Haltung würde sich in größerem Respekt vor einer Praxis ausdrücken, die gegen die Theorie zwar nicht abgeschottet ist, ihr gegenüber aber eine gewisse Autonomie und Priorität hat. Und diese Praxis sagt – ganz gleich, auf welche richtigen oder falschen theoretischen Wurzeln man sie zurückführen mag –, daß Kunst und Wissenschaft nun einmal verschieden sind. (Ich spreche von einer *gewissen* Autonomie und Priorität, weil die Praxis so wenig ein absolutes Fundament ist wie die Begriffe, in denen über sie gedacht wird.)

Ein Ausweg aus dem Dilemma, daß sich einerseits keine klare begriffliche Trennung finden läßt, andererseits beide Bereiche in der Praxis in der Regel ohne Schwierigkeiten unterschieden werden, bietet folgende Überlegung: Kunst und Wissenschaft könnten Ausformungen *einer* grundlegenden Praxis sein, die sich artikuliert in der Ausbildung verschiedener Pole; diese Pole würden allein schon darum nicht zusammenfallen, weil sie sich jeweils als Gegenstücke benötigen.

Nun könnte man wiederum versucht sein, diese These auf der Ebene von Begriffen und Theorien zu verteidigen. Doch scheint mir das keine angemessene Reaktion auf das beschriebene Dilemma zu sein. Eher ist jeweils an Fallstudien zu zeigen, wie sich eine Praxis in Kunst und Wissenschaft teilt, wie die beiden Pole jeweils artikuliert werden und in ihrer Entgegensetzung aufeinander verwiesen sind.

Geeignete Gegenstände dafür lassen sich leicht finden – überall dort nämlich, wo wissenschaftliche und künstlerische Verfahrensweisen aufeinandertreffen. Das ist beispielsweise in der Geschichte der Fotografie ebenso der Fall wie im stetigen Miteinander von Philosophie und Literatur.

*

(4) So sei zum Schluß ein Beispiel aus letzterem Bereich vorgestellt, das im Kontext des Verhältnisses von Wissenschaft und Kunst große Prominenz genießt, weil es sich um die erste explizite Auseinandersetzung mit dem Verhältnis (und um die erste Abgrenzung) beider handelt. Gemeint ist Platons Dichterkritik im zehnten Buch der *Politeia*. Der Fokus der Auseinandersetzung liegt beim Erkenntniswert der Kunst. Kunst wird als Nachahmung eingestuft; dadurch ist sie grundsätzlich in einen Bereich eingeordnet, in dem sie Ansprüchen auf Korrektheit unterworfen ist und sich an der Welt messen lassen muß. Damit steht aber auch ihre grundsätzliche Relevanz für menschliche Angelegenheiten außer Zweifel.

Der erste Vorwurf, den Platon dort erhebt, lautet: Kunst ist Nachahmung von bereits Nachgeahmten. Sie richtet sich auf das, was äußerlich wahrnehmbar ist, was aber selbst in einem Nachahmungsverhältnis zum eigentlichen Modell steht. Dieses Modell wird als eine platonische Idee eingeführt, aber man muß nicht so tief in die ontologische Kiste greifen. Wenn ein Künstler eine Maschine malt, dann stellt er nicht den Mechanismus dar, also das, was eigentlich das Wesen der Maschine ausmacht, und woraus sich ihre äußere Gestalt ergibt. Er kann nur die Außenseite darstellen, und obendrein kann er diese Außenseite nicht einmal vollständig, sondern nur aus einer bestimmten Perspektive darstellen – jedenfalls wenn man (wie Platon es tut) an einen Maler denkt.

Daß Platon sich hier so auf die Nachahmung stützt, mag seine Kritik an der Kunst ein wenig obsolet erscheinen lassen, hatte ich doch eingangs eine besondere Art von Erfahrung als Merkmal der Kunst herausgestellt. Doch muß man verschiedene Facetten der Nachahmung unterscheiden: Zunächst versteht Platon sie ontologisch. Ein Kunstwerk ist – sofern es auf eine andere Sache bezogen ist – nur ein Abbild dieser Sache, nicht die Sache selbst. Zweitens möchte er damit den Herstellungsprozess erfassen. Das mag ein wenig naiv erscheinen, doch kann man unter „Nachahmung“ hier verstehen, daß ein Künstler, der die Welt darstellen will, sich eben zum Maßstab nimmt, wie die Welt aussieht. Und schließlich spielt die Nachahmung auch für die Erfahrung von Kunst eine Rolle: Sie steht hier dafür, daß der Betrachter ein Kunstwerk grundsätzlich auf die Welt bezieht – wie vermittelt dieser Bezug auch sein mag.



Das erste Opfer von Platons Kritik ist die Malerei, doch dann überträgt er seine Vorwürfe auf die Tragödie. Und hier stutzt man: Gewiß, auch von der Tragödie mag man sagen, daß sie etwas nachahmt – das Handeln von Menschen. Und natürlich ahmen Schauspieler die Außenseite des Handelns nach: Bewegungen, Gesten, Tonfall. Aber gehört nicht zur Tragödie dazu, auch die Innenseite zur Darstellung zu bringen? Denn was ist die Innenseite des Handelns, wenn nicht die Gedanken, die eine Handlung motivieren und kommentieren? Und genau das vermag die Tragödie gleichermaßen zu präsentieren, weil in ihr sprechende Menschen auftreten. Welches Problem hat Platon also mit der Tragödie? Letztlich lautet sein Vorwurf: Die Tragödie stellt auch von den Gedanken nur die Außenseite dar. Begründen läßt sich das folgendermaßen: Die Innenseite der Gedanken sind die Überlegungen, und in ihrem Kern das Wissen, auf dem diese Überlegungen beruhen. Diese Überlegungen münden zunächst in das, was jemand meint

und beabsichtigt, und schließlich in das, was jemand tut. Dichter aber stellen kein Wissen dar. Das ist erstens nichts, was man nachahmen kann – Wissen ist für Platon immer persönliches, selbst erarbeitetes Wissen, nachgemachtes Wissen ist daher keines; und zweitens ist es faktisch so, daß man bei Dichtern das erforderliche Wissen nicht findet. (Platon jedenfalls ist dieser Meinung.) Fände man es, und gelänge es Dichtern, dieses Wissen zu vermitteln, dann wäre an der Dichtung gewiß nichts auszusetzen; aber dann wäre es keine Dichtung mehr, sondern Philosophie.

Platon wirft den Tragödiendichtern also vor, daß sie zwar handelnde und redende Menschen auftreten lassen, daß ihr Reden aber nichts von dem Wissen offenlegt, das eigentlich das Denken und Handeln fundieren müßte. Auf den ersten Blick haben wir hier ein typisches Stück Auseinandersetzung zwischen Kunst und Wissenschaft vor uns, das ganz der eingangs skizzierten begrifflichen Unterscheidung folgt: Die Erkenntnis wird auf Seiten der Wissenschaft (d.h. hier, der Philosophie) veranschlagt; der Dichtung wird vorgeworfen, durch ihren Nachahmungscharakter Erkenntnis zu suggerieren, aber keine zu liefern, weil sie nicht zum Kern der Dinge vordringen kann, sondern sich mit Äußerlichkeiten aufhält. (Später wird Platon der Dichtung noch vorwerfen, durch die Beförderung emotionaler Reaktionen die Aufmerksamkeit an die Oberfläche zu binden und daran zu hindern, zur Suche nach Wissen vorzudringen.) So gesehen, wären wir als Leser Platons also Zeugen eines Verdrängungsversuchs, in dem die Kunst auf ihren eigenen, erkenntnisfernen Bereich zurückgedrängt werden soll, und Platon wäre nichts als Partei in dieser Auseinandersetzung.



Wer Platon so liest, muß sich wundern, warum der gleiche Platon im selben Text zum eifrigen Mythendichter wird. Tatsächlich aber verpaßt er meines Erachtens den eigentlichen Grund der Auseinandersetzung zwischen Dichtung und Philosophie. Dieser Grund ist mit dem Erkenntnisanspruch nämlich noch nicht ausreichend bestimmt. Er liegt tiefer, dort, wo das Wissen, nach dem die Philosophie strebt, relevant wird: nämlich in der Führung des eigenen Lebens. Für Platon ist die Wissenssuche kein Selbstzweck. Es geht um das Wissen des Guten, und das ist ein praktisches Wissen: Es ist ein Wissen, aus dem heraus sich das Handeln und das Leben im ganzen organisieren soll. Die Tragödie ihrerseits bezieht ihre Relevanz nicht daraus, daß sie Handlungen von Menschen nachahmt. Wenn wir die *Antigone* sehen, interessiert uns nicht, was Antigone getan hat. Das wäre ein ganz unsinniger Wissensanspruch, denn Antigone gehört einer Vorvergangenheit, ja mythischen Sphäre an, zu der wir gar keinen epistemischen Zugang haben. Selbst wenn wir die *Antigone* als Nachahmung eines tatsächlichen Geschehens betrachten würden, wäre es sinnlos, weil ein Vergleich von Nachahmung und Realität nicht möglich wäre. Relevant ist eine Tragödie vielmehr, weil sie ebenfalls eine Orientierungsleistung verspricht: Sie zeigt uns, wie Menschen handeln, die im Konflikt zwischen verschiedenen Ordnungsansprüchen stehen, sie liefert uns Muster, um Lebensverläufe verstehen zu können, die wir als tragisch im Sinne eines subjektiv unverschuldeten Unglücks verstehen. Das – die Frage, was ein Leben organisiert, ihm Einheit gibt, seine Wendungen verständlich macht – ist das eigentliche Feld, auf dem Philosophie und Dichtung konkurrieren.

Und nun kann man sehen, wie Philosophie und Dichtung einerseits als Pole auseinandertreten und andererseits aufeinander verwiesen sind. Die Abgrenzung der Philosophie von der Dichtung beruht darauf, daß erstere Kriterien der empirischen Überprüfbarkeit und rationalen Begründbarkeit von Wissensansprüchen aufstellt und für sich beansprucht. Der Sinn solcher Kriterien läßt sich schwerlich

anfechten; unser Verständnis von menschlicher Autonomie hängt daran. Wir wollen unser Leben nicht nach überkommenen Regeln führen, sondern nach Regeln, die wir begründet akzeptieren können; und wo wir nicht autonom handeln können, wollen wir wenigstens einsehen – rational nachvollziehen können –, was geschieht. Das ist die Linie, in der Platons Dichterkritik in der Regel gesehen wird.



Doch ist die Philosophie zugleich auf die Dichtung angewiesen: Philosophie, die einen derart starken Anspruch an sich stellt, ist nämlich gezwungen, ihre eigenen Grenzen zu überschreiten. Als Disziplin, die von der Kritik epistemischer Ansprüche geprägt ist, muß sie die Grenzen dessen beachten, was sie selbst als Wissen präsentieren kann.



Foto: Pitichinaccio, Quelle: Wikipedia.

Und sie muß sich eingestehen, daß Wissen als Grundlage für Lebensentscheidungen einen Grad an Gewißheit erfordert, den sie einstweilen nicht – und vielleicht niemals – liefern kann. Sie muß gar, wenn es um Fragen nach Göttern oder der Zeit nach dem Tod geht, auf Bereiche ausgreifen, über die man nichts wissen kann. Der Anspruch, ein geprüftes Leben zu ermöglichen, überschreitet die Grenzen dessen, was Philosophie im strengen Sinne vermag. Diese Grenzüberschreitung führt dazu, daß die Philosophie die Dichtung braucht; sie muß selbst zum Mittel der Fiktion greifen. Darum verwendet Platon Mythen. Doch um nicht ihre epistemischen Ansprüche zu verwässern, braucht die Philosophie die Dichtung als etwas, das von ihr unterschieden ist; darum ist das mythische vom argumentativen Sprechen auch bei Platon klar geschieden.

Wie sieht es von Seiten der Kunst aus? Kunst hat keine Probleme damit, im Modus der Fiktion über die Grenzen dessen, was man wissen kann, hinauszugehen. Sie spricht ohne Zögern von Göttern und erzählt von den Seelen in der Unterwelt. Wozu braucht sie die Philosophie? Sie braucht die Philosophie, um eben dies im Rahmen von Fiktion tun zu können. Sie braucht einen Widerpart, der die Fiktion zu einer eigenen Sphäre macht, die von Ansprüchen epistemischer Korrektheit befreit ist und Entfaltungsspielräume eröffnet. Das betrifft nicht nur die Freiheit zur Spekulation, sondern auch die der Form: Wie könnte je eine gelungene Dramaturgie entstehen, wenn man Theaterdichter zwänge, anstelle der Verdichtung in eine zweistündige Bühnenhandlung sich an die realen Zeitverläufe zu halten? Andererseits, wenn man auf dieses Mittel verzichtete, wie könnte je eine Situation oder gar ein Leben in faßbarer Weise als Einheit präsentiert werden? Diese formalen Freiheiten sind aber darauf angewiesen, daß ihnen ein Pol gegenübersteht, der sie zur „bloßen“ Kunst macht.

So weit der Versuch, die Idee, Kunst und Wissenschaft als unterschiedene, aber aufeinander angewiesene Pole einer Praxis aufzufassen, an einem Beispiel zu erläutern. Ob sich die Idee bewährt, wird sich zeigen müssen, wenn sie an anderen Beispielen geprüft wird.

Beitragsbild über dem Text: Jan Saenredam: *Antrum Platonicum* (1604). Foto: [British Museum](#).