

Intellektuelle Anschauung – unmögliche Evidenz

SIBYLLE PETERS, MARTIN JÖRG SCHÄFER

Abseits ihrer inzwischen sprichwörtlichen Legitimationskrise haben die vormaligen Geisteswissenschaften sich in den letzten Jahren verstärkt den Prozessen der Wissensentstehung zugewandt. Die Hervorbringung dessen zu analysieren, was historisch je als Wissen gilt, wird heute als eine wichtige Aufgabe dieser Wissenschaften betrachtet (vgl. Weigel 2003). In diesem Zusammenhang ist immer wieder herausgestellt worden, dass die Produktion und die Darstellung von Wissen nicht als zwei voneinander unabhängige Prozesse betrachtet werden können. Vielmehr findet sich Generation von Wissen selbst auf Darstellung angewiesen: auf eine Programmatik, die bestimmt, in welcher Weise die Wissenschaften das von ihnen Gewusste als Wissen generieren, ordnen und vorstellen können (vgl. Rheinberger 1992; Foucault 1981). Der von Kant geprägte Begriff der *intellektuellen Anschauung* erhält damit eine neue Bedeutung: Um 1800 stand er als Figur eines rein geistigen Denkens im Mittelpunkt zahlreicher Debatten. Nunmehr stellt sich mit der Formulierung die Frage nach der sinnlichen Anschaulichkeit von Erkenntnis. Indem das zur Darstellung zu bringende Wissen als die Abfolge und Verknüpfung von Programmatiken der Wissensgeneration ›poetologische‹ Züge erhält (vgl. Vogl 1999), scheinen die vormaligen Geisteswissenschaften ihre Legitimationskrise in den Kern allen Wissens zu exportieren. Als ein zentrales Problem tritt damit hervor, inwieweit Wissen so und nicht anders als Wissen gelten, das heißt wie es seine eigene Kontingenz bewältigen kann. Diese Kontingenzbewältigung ist in die Generation von Wissen integriert – mit einem Wort der antiken Rhetorik: Wissen verlangt nach ›Evidenz‹; die Generation von Wissen geht mit der Figuration von Evidenz einher.

In der analytischen und historischen Betrachtung verlangt dies einerseits nach Evidenz-Kritik, denn die Figuration von Evidenz maskiert damit immer auch jenen vormalig illegitimen Einschnitt in die Welt, mit dem Wissen von Nichtwissen unterschieden wird. Die Figuration von Evidenz zu befragen, geschieht daher immer im Verweis auf die Unmöglichkeit ihrer ursprünglichen Legitimation. Befragt wird so die vergangene Szene eines aus dem Lauf der Dinge herausgefallenen

Tuns, dessen Folgen im Jetzt des Wissens anschaulich gemacht und zugleich verdeckt werden. Zum anderen lässt die Frage nach den *Evidenztechniken* aber auch einen ›Methodenstreit‹ hinter sich, der sich an der Unmöglichkeit der letztgültigen Fundierung von Wissen und Wissenschaft immer wieder entzünden und ideologiekritisch ereifern konnte. Im Unterschied dazu setzt die Frage nach der Figuration von Evidenz die Unmöglichkeit dieser Fundierung nicht nur voraus, sondern wendet die Frage, wie und wo die Wissenschaft ihre epistemologische Legitimation jeweils überschreitet, zugleich in eine neue Perspektive auf das Zusammenspiel von Wissenschaft und Kunst: Die Figuration von Evidenz zu untersuchen, geht in diesem Sinne mit der These einher, dass jedem Wissen eine Kunst der Darstellung implizit ist und umgekehrt jeder Kunst ein Wissen. Dabei richtet sich eine solche Untersuchung auf einzelne Konstellationen, das heißt auf eine jeweils spezifische Kunst der Wissenschaft, statt auf ein Gesamtverhältnis von Wissenschaft und Kunst, das als solches nur phantasmatisch gedacht werden kann. Statt also die Kunst der Wissenschaft als ihr Anderes gegenüberzustellen, ist mit der Figuration von Evidenz in aller Gelassenheit nach der Kunst inmitten der Wissenschaft gefragt.

Der Begriff der Evidenz ermöglicht dies auch deshalb, weil er ein Spektrum zwischen wissenschaftlichen Beweisverfahren und nicht-wissenschaftlichen Darstellungstechniken eröffnet. Im Begriff der Evidenz ist damit das, was man gemeinhin für den Kern epistemischer Verfahren hält, und das, was oft als sekundäres Moment der Darstellung und der Präsentation erachtet wird, von vornherein verschränkt. *Evidentia* wurzelt zwar konzeptionell in der Rhetorik, bleibt aber nicht auf sprachliche Zusammenhänge beschränkt, sondern impliziert immer schon visuelle, mathematische, mediale, forensische Aspekte und Faktoren und befördert damit zugleich die Problematisierung ihrer Bezüge aufeinander. Analysen, die sich in diesem Verweiszusammenhang bewegen, erfüllen damit immer auch den traditionellen Anspruch der Evidenzkritik, ohne sich jedoch an seiner Explikation aufzureiben.

Anlass zu solcher Kritik, gibt es weiterhin genug – ein aktuelles Beispiel: »Crime Scene Investigations«, kurz *CSI*, lautet der Name der Fernsehserie, welche zu Anfang des dritten nachchristlichen Jahrtausends über mehrere Jahre hinweg die höchsten Einschaltquoten in den USA und nicht nur dort erreicht. Wöchentlich zeigen die in Las Vegas, Miami und New York verorteten *CSI*-Spinoffs Morde, manchmal gleich im Serienmodus während einer einzigen Folge, und visualisieren sie in brutalster Weise. Das städtische *CSI*-Team übernimmt die polizeiliche Spurensicherung. Luftdicht verpackt wird alles auf dem Tatort Vorgefundene ins Labor verfrachtet und dort mit den, so wird suggeriert, neuesten wissenschaftlichen Methoden aufbereitet. Für diese Wissenschaftlichkeit stehen nicht bloß die sterile Ausleuchtung des Labors sowie die Kittel und Gummihandschuhe der *CSI*-Teammitglie-

der; vor allem beeindruckt die Omnipräsenz von an Computer angeschlossenen Apparaturen, deren Messergebnisse und Berechnungen unmittelbar in Bildschirmgraphiken transformiert werden können. Da die Täter – selbst fernseherfahren – Fingerabdrücke zu vermeiden wissen, haben DNA-Analysen zentrale Bedeutung für die Überführung von Täter oder Täterin. Ein Datenbanken-Abgleich übersetzt die dem Auge nicht wahrnehmbare Spur des Verbrechens an Haar, Zigarettensammel oder Bierflasche in kürzester Zeit in ein digitalisiertes Passfoto. Die Schuldigen sind nun sowohl in eine für das Auge als auch für die Gesetzesapparatur identifizierbare Ordnung gebracht. Indem das CSI-Team die Bedrohung dieser Ordnung durch das anonyme Verbrechen an ihrem Ursprung erkennt, ist den Bedürfnissen des Wissens Genüge getan. Signifikanter Weise geht diese Pseudo-Verwissenschaftlichung des Kriminalgenres nicht bloß mit einer Brutalisierung der Bilder vom Verbrechen einher, sondern auch mit einer Pseudo-Verwissenschaftlichung des Topos vom Flashback. Die Untersuchung der oft unsichtbaren Spuren mit digitalen Mitteln provoziert digitale Animationen vom möglichen Ablauf des Verbrechens – meist nicht nur aus Perspektive des Opfers, sondern zugleich als Visualisierung der biologischen Vorgänge in dessen Körper: Im Extremfall bricht eine Spitzhacke die Schädeldecke auf und zerteilt die weiche Gehirnmasse. Doch ebenso lässt sich bebildern, wie das ins Getränk gemischte, unsichtbare Gift den Blutkreislauf erreicht und das Herz einige Stunden später still stehen lässt. CSI macht also nicht nur Täterinnen und Täter dingfest. Die Serie liefert über Bilder von dem, was am Anfang des 21. Jahrhunderts als wissenschaftlich gilt, auch Visualisierungen der Tat und bannt so die Bedrohung durch die unsichtbare (und wegen dieser Unsichtbarkeit unkontrollierbare) Gewalt, mit der jede Folge beginnt. Die Aufklärung des Verbrechens obliegt dabei jedoch erst in zweiter Linie der Rolle des zuständigen Detektivs. Diese für das Wissen in der westlichen Moderne paradigmatische Figur findet sich zurückgesetzt. Seit Poe und Doyle hatte sie einen hinter der Masse der Information und der Komplexität des Wahrnehmbaren verborgenen Tathergang zu rekonstruieren und die Schuldigen zu stellen. Im Ergebnis soll die auch die Rezipienten bedrohende Gewalt – darin liegt das kompensatorische Versprechen der Detektivgeschichte – als etwas erscheinen, das nicht willkürlich aus der undurchsichtigen Ereignisdichte der Moderne hervorgebrochen ist, sondern zu einem klar zu identifizierenden Täter und einer kausal durch ihn verursachten Tat gehört. Statt nun, wie von der Theorie neuerer Kriminal-Literatur gern reklamiert, die Beschränkungen dieser kompensatorischen Funktion hinter sich zu lassen, nimmt CSI die Figur des Detektivs aus der Gleichung heraus und ersetzt sie in telegener Weise durch das Phantasma einer Wissenschaft, die mit den Mitteln digital gesteuerter Visualisierungen zur Wahrheit vordringt. Die Macht dieser Fernseh-Wissenschaft liegt nicht zuletzt darin, dass

ihr Tun Bilder von der Versehrung des Körpers evoziert, in denen der Körper *ex negativo* als das ehemals und für die Zukunft versprochene Heile anwesend bleibt. Zugleich steht das Serielle des CSI Formats für den Wiederholungszwang ein, mit dem eine solche Wissenschaft die Unlesbarkeit der Welt im »Trauma-TV« ausagiert (vgl. Ronell 1998: 305-328). Der Wiederholungszwang scheint gleichsam ein Wissen von jener Grenze zum Nichtwissen zu suggerieren, an der sich das Wissen bricht. Diese erscheint als bedrohliche Gewalt, solange die prinzipielle Beschränkung des Wissens, die Unmöglichkeit ›absoluten‹ Wissens nicht anerkannt wird. Der Mainstream der westlichen Medien ist voller Bilder dieser Bedrohung, voller Simulationen von Evidenz, die für die Überwindung dieser Bedrohung eintreten sollen.

Die CSI-Serien sind nur ein prominentes Beispiel für einen Trend, der zu Beginn des 21. Jahrhunderts immer mehr Bilder von der Wissenschaft produziert. Verfliegen scheinen die zivilisationskritischen Klagen, dass durch die Bilderflut Erkenntnis unmöglich werde. Stattdessen feiert das Primat der Anschaulichkeit in den jüngsten Formaten der Science Shows wie der Science Center fröhliche Urstände. Dass diese Visualisierungslust ihren eigenen Darstellungsmethoden gegenüber vielfach desinteressiert gegenübersteht, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass sie die enge Verflechtung der wissenschaftlichen Erkenntnisse, um deren Vermittlung es geht, mit den materialen Bedingungen der Darstellung selbst nicht thematisiert: Um etwa das physikalische Geschehen in einem Teilchenbeschleuniger darzustellen, bevorzugen Science Shows aufwändige Computergraphiken, statt etwa vor Augen zu stellen, dass die Bildröhre des Fernsehers selbst ein solcher Teilchenbeschleuniger ist.

Fraglich wird angesichts dieser Umstände, was eigentlich aus jener ›Krise der Anschaulichkeit‹ geworden ist (Hahn 1988), die mit der Entwicklung der Naturwissenschaften zu Beginn des 20. Jahrhunderts einhergegangen war. Die Relativitäts- und Quantentheorie schienen damals die Schwelle dessen zu überschreiten, was noch über sinnliche Wahrnehmung plausibilisiert werden oder lebensweltlich einleuchten konnte. Nichtsdestoweniger hatte gerade diese Krise zu einer Befragung der Darstellungsmethoden und damit zu einer neuen Beziehung von Wissenschaft und Kunst im Zeichen der Abstraktion beigetragen. Demgegenüber folgt das aktuelle Doppelgestirn von Biotechnologie und Informatik einer gänzlich anderen Logik: Die Computeranimation wirft nicht die Frage nach der Darstellbarkeit von Genen auf, stattdessen versetzt sie Bit und Gen qua Performanz der Darstellung in einen Zustand der Ähnlichkeit. Wissen mag nicht mehr anschaulich sein; Anschaulichkeit aber suggeriert und produziert Wissen.

Diese Art der Figuration von Evidenz schreibt Popularisierungsstrategien fort, in denen Anschaulichkeit zwar als vermeintliches Zugeständnis an den Nicht-Experten verfasst ist, tatsächlich aber nicht zu-

letzt dazu dient, die Wissenschaft aus dieser veranschaulichenden Vermittlung als eine in sich konsistente Autorität zurückzugewinnen (Felt 2000). Was als Vermittlung erscheint, funktioniert so in doppelter Weise als Exklusion derer, die – obwohl wissenschaftliche Laien – in der Wissensgesellschaft doch eigentlich längst als »Mitforscher« zu be-greifen wären (vgl. Latour 2004).

Diese Problematik im Zeichen von Evidenz zu diskutieren, liegt auch deshalb nahe, weil der Begriff der Evidenz das gesamte Spektrum zwischen Beweis und Illustration auffächert und in seinen jeweiligen Verlaufsformen befragbar macht. Argumente gegen die geschilderten Tendenzen lassen sich daher nicht zuletzt aus der Auseinandersetzung mit der Geschichte der Evidenz beziehungsweise der »intellektuellen Anschauung« gewinnen. So lässt sich beispielsweise zeigen, dass dem rhetorischen Konzept der *Evidentia* eine Problematisierung der Darstellung und ihrer Mittel immer schon eingeschrieben ist: Evident ist demnach jene Rede, die ihren Gegenstand auf der Szene der Rede selbst wirksam werden lässt. *Vor-Augen-Stellen* kann in diesem Sinne auch heißen, dass die Rede selbst ins Stocken gerät, weil sich der Redner vom Gegenstand seiner Rede affizieren lässt. *Evidentia* markiert damit von vornherein jene Grenze des rhetorisch Kontrollierbaren, an der die Darstellung selbst in ihrer Bedingtheit in Erscheinung tritt.

Von diesen aktuellen Problemlagen und ursprünglichen Komplikationen her steht im vorliegenden Band jener Zusammenhang zwischen Wissen und Sehen in Frage, der schon in den Gründungstexten der Antike verbürgt ist: *Theoria* ist hier zunächst wenig anderes als die Schau dessen, was sich dem weltabgewandten Liebhaber der Weisheit im Himmel der Ideen eröffnet. Neuzeitlich verkehrt sich die Blickrichtung dieser Schau und wendet sich in den so erst konstituierten Innenraum des denkenden Subjekts. Im *cogito*, eigentlich dem *dubito* eines beständigen Selbstzweifels, konstituiert sich das Subjekt, indem es sich und seine eigenen Bedingungen anschaut und im Anschauen erkennt. Sein Blick und sein Bild fallen auseinander, affizieren einander und fundieren in ihrem Zwischenraum die Möglichkeiten des Subjekts, mit Wissen zu operieren: Als *evident* erscheint auf diese Weise, dass ein solches Subjekt ›denkt‹, was zugleich den genuin performativen Zug der neuzeitlichen Engführung von Anschauung und Erkenntnis ausmacht. Angeschaut werden nun nicht mehr die Elemente des Ideenhimmels sondern die Operationen des Geistes. Damit wird *Evidenz* zum subjektphilosophischen Schlüsselwort und erweitert die traditionelle Verschaltung von Sprache und Denken im *logos* um die Verwandtschaftsbeziehung von sinnlicher Anschauung auf der einen und theoretischem Begriff auf der anderen Seite.

In der Karriere dieser ›inneren Anschauung‹ stellt Kants »Kritik der reinen Vernunft« einen Knotenpunkt dar. Sie markiert zugleich ihren Höhepunkt und jenen Moment, in dem sich erste Risse im subjekt-

philosophischen Fundament zeigen, denn hier wird die im klassischen Konzept der *evidentia* garantierte Konvergenz von Begriff und Bild fraglich. Kant zufolge beziehen sich die Begriffe auf jene Bilder, das heißt Anschauungen, die vom Schema der verstandesmäßigen Vorstellung formatiert werden. Der Verstand schaut ein begrifflich strukturiertes Bild an; er begreift in einer auf die eigene Bildproduktion gestützten Sprache. Allerdings erkaufte sich die »Kritik der reinen Vernunft« diese Harmonie durch ein Verbot: Die vorausgesetzte Einheit von sprachlichem Logos und Bild, also ihr bildlicher Logos beziehungsweise ihr begriffliches Bild, muss ihrerseits uneinsichtig bleiben. Das Denken sieht und begreift, »wie es sich erscheint, nicht wie es ist« (Kant 1974: 93). Das Ineinander von Begriff und Bild, Sinnhaftem und Sinnlichem kann ihrerseits nicht begriffen oder angeschaut werden. Diese unmögliche Einheit nennt Kant die »intellektuelle Anschauung«. Zugänglich wäre diese »*allein dem Urwesen*« (ebd.: 95). Begrifflichkeit findet sich so mit Bildlichkeit verquickt; gleichzeitig wird Begrifflichkeit von Bildlichkeit abgestoßen. Das eine lässt sich nicht durch das andere ersetzen und doch müssen beide füreinander eintreten. Es entsteht die Figur einer Evidenz, die vorenthalten wird, um das nicht mehr Wissbare als Transzendenz des noch Denkbaren zu gewinnen. Die unmögliche Evidenz, die nicht zugängliche »intellektuelle Anschauung«, auf der doch die Vernünftigkeit jedweder Vernunft basiert, wird damit zur entscheidenden Figur einer Fundierung des Wissens, die sich selbst problematisch bleibt.

In der Nachfolge Kants zeitigt sein Verbot der *intellektuellen Anschauung* überaus produktive Folgen. Für Jahrzehnte mutiert die *intellektuelle Anschauung* zum Fluchtpunkt in Theorie und theoretisch informierter Kunst, wird zum Phantasma einer zu gewinnenden Einheit von Sinnlichkeit und Intellekt und als solches zur Kehrseite und Inversion der Figur der unmöglichen Evidenz. *Intellektuelle Anschauung/unmögliche Evidenz* – mit dieser Formel lässt sich ein Gegenüber und Ineinander fassen, das im frühen 19. Jahrhundert entsteht und die Präsentation und Repräsentation der Wissenschaft seither zu prägen scheint: »Unmögliche Evidenz« ist eine Evidenz, die nicht von vornherein gegeben ist, nicht gottgegeben sich einstellt, sondern figuriert wird, wobei ihrer Figuration, sobald man sie als solche betrachtet, die Defiguration schon eingeschrieben ist. Intellektuelle Anschauung steht in diesem Zusammenhang einerseits für das Phantasma, diesen Vorgang in der Geste performativer Selbstfundierung unterbrechen und abschließen zu können, zum anderen aber auch für das mit der (De-)Figuration von Evidenz verbundene, unabschließbare Verweisspiel zwischen Sprachlichkeit und Bildlichkeit, zwischen dem, was ausgesagt werden kann und dem, was sich zeigt, – ein Verweisspiel, das bis heute in der Dynamik einander ablösender »Turns« wirksam ist.

Seit die Formel *Intellektuelle Anschauung/unmögliche Evidenz* in

Kraft ist, generiert sich Wissen auch und gerade aus der Dynamik nicht abreiender Klrungsversuche, wie Sprachlichkeit und Bildlichkeit so aufeinander zu beziehen wären, dass Evidenz entsteht: Im 20. Jahrhundert kann der ›linguistic turn‹ den Zugang zur Welt entsprechend der Eigenlogik von Sprache aufschlüsseln und die Sphären des Bildlichen oder Klanglichen als die verschiedener ›Sprachen‹ fassen. Der jüngere ›iconic turn‹ gibt im Gegenzug zu bedenken, dass die Opazität und Undeterminiertheit, die der Sprache in ihrer Unhintergebarkeit letztlich zu Eigen sind, ihrerseits nicht als sprachliche, sondern als bildliche Dispositionen zu verstehen wären. Vom ›iconic turn‹ her operiert der ›linguistic turn‹ mit bildlichen, vom ›linguistic turn‹ her operiert der ›iconic turn‹ mit sprachlichen Metaphern. Der ›performative turn‹ versucht zudem der temporalen Dimension dieser Wechselbeziehung gerecht zu werden, indem er auf die materielle Seite von Signifikation verweist, ohne dabei jedoch immer der Eigenart des Anschaulichen gerecht zu werden. So kann schließlich keine dieser Perspektiven allein die Frage nach der Durchschlagskraft beantworten, mit der ein Wissen ausgestattet ist, das als evident erscheint. Figurationen von Evidenz lassen sich also bestenfalls im immer wieder neuen Durchgang durch solche Wendungen beschreiben und befragen.

Die Beiträge des vorliegenden Bandes sind daher nicht nur aus unterschiedlichen wissenschaftlichen Fächern zusammengestellt, sondern in sich bereits vielfach einer transdisziplinären Perspektive verpflichtet. So wird der gegenwärtige Anspruch der vormaligen Geisteswissenschaften, nämlich sprachliche, bildliche, mediale und performative Wissensformen zu pflegen, zu bewahren und fortzuentwickeln, im Folgenden an seinen ›Objekten‹, an historischen Konstellationen gespiegelt und gebrochen.

Um Konstellationen vor 1800 geht es im einführenden Abschnitt »Rhetorik der Anschauung«. Als »Epoche der Evidenz« kennzeichnet Rdiger Campe dabei die Zeit zwischen Descartes und Kant. Campe führt in diesem grundlegenden Text erstmals frühere, für den vorliegenden Band impulsgebende Forschungsarbeiten zu einer umfassenden Studie zusammen und zeigt, wie in dieser Epoche ein terminologisches Netzwerk im Zeichen von Evidenz entsteht, mit dem die Ablösung der traditionell-aristotelischen Einteilung des Wissens vollzogen wird. Deutlich wird, wie rhetorische, ästhetische und mathematische Wissenstraditionen in dieser Neuordnung zusammenspielen, die Evidenz als innere Selbstgewissheit des Denkens fasst.

In engem Anschluss an Campe greift die Studie »Ingenise Anschauung: Das *phaenomenon* in Alexander Gottlieb Baumgartens Ästhetik« von Ekkehard Knrer dann ein spezifisches Problem aus der zuvor skizzierten ›Epoche der Evidenz‹ heraus: En detail diskutiert wird die Ambivalenz zwischen Erscheinung und Darstellung, die den

Begriff des *phaenomenons* in Alexander Baumgartens Ästhetik ausmacht. Knörer zeigt: Dieselbe Doppelgestalt, die dieser Ästhetik insgesamt zukommt, nämlich zugleich Theorie der sensitiven Erkenntnis *und* der künstlerischen Produktion zu sein, zeichnet auch den zentralen Begriff des *phaenomenons* aus. Das Phänomenale ist nicht einfach evidente Erscheinung, sondern wird durch eine aus der Rhetorik in die Ästhetik übernommene ›Evidenztechnik‹ – das *ingenium* – allererst hervorgebracht.

Um die Beziehung zwischen inneren Bildern und künstlerischer Produktion geht es auch im Beitrag »Wunschbilder und Augenschein« von Kia Vahland, der ins Italien der frühen Neuzeit zurückführt. Um eine Rhetorik der Anschauung geht es hier insofern, als die Dialogfähigkeit der Malerei zur Debatte steht und zwar im Verhältnis zur Literatur und nicht zufällig am Beispiel des Frauenbildnisses. Die Figur der Evidenz organisiert dabei – im Sinne dessen, was lebendig vor Augen steht – einen Dreiklang von imaginärem, lyrischem und gemaltem Bild.

Die in der zweiten Sektion, »Aisthesis und Diskurs«, versammelten Beiträge untersuchen die Bildlichkeit sinnlichen Erscheinens in ihrem Verhältnis zu ästhetischer und epistemologischer Theorie und Praxis, welche nicht zuletzt sprachlicher Art sind. In »Eine Art Wahnsinn«. Intellektuelle Anschauung und Goethes Schriften zur Metamorphose« rekonstruiert Jocelyn Holland die Entwicklung von Goethes Formbegriff. In Goethes frühen Versuchen, konkrete sinnliche Befunde auf mentale Anschauungen des ihnen zugrunde liegenden Wesens rückzuführen, dringt mehr und mehr ein Moment von Kontingenz ein, das die Übersetzung der Erscheinung in ein Wesensbild fragwürdig werden lässt. Goethe steuert mit einer Verzeitlichung gegen, durch welche die Anschauung zum mentalen Hologramm wird. Diesem ist die stete Nachträglichkeit und Unangemessenheit, auch die seiner sprachlichen Beschreibung, als »eine Art Wahnsinn« schon mitgegeben.

Peter Brandes rollt in »Wackenroder und die Kunst der inneren Schau« diese Problematik spiegelbildlich auf. Sein *close reading* des kurzen Texts »Raphaels Erscheinung« kann die Dynamik aufzeigen, mit welcher ein Verweis auf bildliche Evidenz die Sprachkunst Wackenroders beglaubigen kann. Besondere Aufmerksamkeit ist dabei dem Moment des Fiktionalen von Sprache und Bild gewidmet: Das jeweils Scheinbare des einen Modus verstärkt die Evidenz des jeweils anderen und stattet das Scheinbare so mit Evidenzcharakter aus.

Der Beitrag Dieter Merschs »Sprache und Aisthesis. Heidegger und die Kunst« arbeitet heraus, wie das In- und Gegeneinander von anschaulichem Erscheinen und Diskursivität im Zentrum der Ästhetik Martin Heideggers verhandelt wird. Heideggers viel beschworener ›linguistic turn‹ ist entgegen der vorherrschenden Meinung an einem Moment ästhetischen Erscheinens orientiert, von welchem das philoso-

phische Erstaunen seinen Ausgang nimmt. Der Strategie Heideggers, solche Augenscheinlichkeit an poetische Sprache zu koppeln und somit diskursiv erschließbar zu machen, setzt Mersch eine Lektüre der von Heidegger herangezogenen Lyrik Georges entgegen: Konträr zu Heideggers Lesart proklamiert die Sprache hier gerade die Notwendigkeit einer Selbstaufgabe, um sich der Andersartigkeit des Aisthetischen öffnen zu können.

In »Zum Verhältnis von Begriff und Anschauung in Adornos Ästhetik« zeigt Ulrich Plass auf, inwieweit die kunstphilosophischen Überlegungen Theodor W. Adornos die Problemkonstellation von 1800 in ihrer Wiederaufnahme zersetzen. Adornos Absage an Anschaulichkeits- wie Begriffsvertrauen sucht die Eigenart des Aisthetischen als ein nicht im Begriff und daher auch nicht im Bild Feststellbares zu bewahren: als Vergänglichkeit, die beiden sich entzieht. Poetische Sprache wird für Adorno zum Ort, an dem Diskursivität dieser Verstörung gerecht werden kann: als ihrer eigenen Suspension in Schweben und Rauschen. Wo Adornos Ästhetik die Programmatik der Zeit um 1800 ins 20. Jahrhundert tradiert, unterbricht sie doch endgültig die wechselseitige Reduzibilität von Aisthesis und Diskurs, auf der um 1800 und nicht zuletzt in Kants ›intellektueller Anschauung‹ Konzepte und Probleme der Evidenz gründen.

Der dritte Abschnitt »Kunst und Demonstration« fokussiert, wie Techniken zur Herstellung von Evidenz im Austausch zwischen Künsten und Wissenschaften entstehen.

Claudia Blümles Beitrag »Abstrakte Anschauung. Physiologie und Kunstbetrachtung bei Carl Gustav Carus« zeichnet nach, wie Entwicklungen in der bildenden Kunst und in den bildgestützten Naturwissenschaften, insbesondere in der Physiologie, im 19. Jahrhundert einander wechselseitig durchdringen. Deutlich wird dabei nicht nur der unmittelbare Zusammenhang zwischen künstlerischer Darstellungstechnik und naturwissenschaftlicher Wissensproduktion. Naturwissenschaftliche Erkenntnisse gehen umgekehrt auch in kunsthistorische Abhandlungen ein; die Physiologie des Sehens hat Anteil an der Entwicklung technischer Apparaturen wie der Camera lucida. Ein komplexes diskursives Netz zeichnet sich ab, dessen überraschende Verbindungslinien insbesondere im Wirken des Malers und Wissenschaftlers Carl Gustav Carus Kontur gewinnen.

In »Passivität und Augenschein. Zur medialen Apparatur der Guckkastenbühne um 1800« zeichnet Martin Jörg Schäfer nach, wie ein Widerstreit zwischen technischer Konstruktivität und sensueller Rezeptivität die Theatertheorie der Zeit erfasst. Sowohl Friedrich Hölderlin als auch Friedrich Schlegel modellieren die Theaterbühne nach Kants ›intellektueller Anschauung‹ und betonen die ›Vorstellung‹ als mediale Apparatur, die Augenscheinlichkeit filtern wie herstellen soll.

Dabei behandeln sie die Aporien von Kants Modell entgegengesetzt: Während Hölderlin die Materialität des medialen Apparats hervorkehrt, betreibt Schlegel seine Zerstörung. In beiden Fällen kommt es dem Theater zu, die Aporie der Evidenz zu bezeugen und auszustellen.

Der Beitrag von Thomas Weitin verhandelt Analogien und Übertragungsvorgänge zwischen den Systemen von Literatur und Recht im Hinblick auf die Möglichkeiten und Risiken der ›unmittelbaren Anschauung‹. Dabei zeigt sich zunächst, dass in jenem auch als ›Dramatisierung des Rechts‹ beschriebenen Reformprozess, der das rechtliche Verfahren von einem reinen Aktenstudium auf das heute noch übliche Gerichtsverfahren umstellt, ganz ähnliche Fragen zur Diskussion stehen, wie in der zeitgenössischen Gattungspoetik und Zeichentheorie. Literatur und Recht versuchen gleichermaßen zu klären, in welches Verhältnis schriftliche Aufzeichnung und Augenzeugenschaft eintreten können. In welchem Maße und mit welchen Mitteln kann Text Augenzeugenschaft simulieren? Und inwiefern gehen umgekehrt in die Augenzeugenschaft selbst bereits begriffliche und bildliche Vorprägungen ein und entheben sie ihrer Unmittelbarkeit? Weitin verfolgt diese Fragen unter anderem durch die Schriften von Feuerbach, Mittermeier, Engel und Schiller.

Sibylle Peters untersucht in ihrem Beitrag den wissenschaftlichen Vortrag als Szenario der Figuration von Evidenz. Als *Kunst der Demonstration* begreift sie dabei das Spektrum der Beziehungen von Sagen, Zeigen und Sichzeigen, die das Szenario des Vortrags ausmachen. Thematisiert werden vor diesem Hintergrund die Visualisierungstechniken des populären Vortragswesens und die mit dem Vortragsszenario jeweils verbundene Konfiguration von Aufmerksamkeit und Ablenkung. Nachdem im ersten Teil des Beitrags der wissenschaftliche Vortrag in diesem Sinne als Performance von Evidenz analysiert worden ist, dokumentiert der zweite Teil eine Vortragsperformance, die die Figuration von Evidenz auch szenisch zum Thema macht.

Der Theorie der intellektuellen Anschauung ging es zunächst um die Entstehung von Evidenz im Inneren des menschlichen Geistes, des Subjekts. Im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts entwickeln sich dagegen zunehmend wissenschaftliche Evidenztechniken, denen der Mensch zum Objekt wird. Vor diesem Hintergrund nimmt der Beitrag »Die üblichen Verdächtigen: Das Bild des Kriminellen bei Quetelet und Galton« von Paul Fleming von der Figur des Durchschnittsmenschen als Produkt der modernen Sozialstatistik seinen Ausgang und untersucht, wie die Übertragung naturwissenschaftlicher und mathematischer Prinzipien auf den Gegenstand »Gesellschaft« es nahe legte, vom Individuum und seiner Innerlichkeit abzusehen. So kann der Statistiker Quetelet Kriminalität und sogar Genialität erstmals aus dem traditionellen Kontext von Moral- und Willensfragen lösen und sie als ge-

sellschaftliches Phänomen betrachten. Als Gegenspieler lässt der Beitrag Francis Galton erscheinen, der mit seinen »pictorial statistics«, einer Kombination von statistischen und fotografischen Techniken, versucht, das »innere Wesen« des Kriminellen anschaulich werden zu lassen. Das Ergebnis dieser Bemühungen ist überraschend und verweist doch auf die unheilvolle Durchdringung ästhetischer und statistischer Evidenztechniken in biopolitischen Diskursen.

Vielleicht wird diese Durchdringung nirgendwo so evident wie in Kafkas »Strafkolonie«. Burkhardt Wolfs Lektüre findet in diesem und vielen weiteren Texten Spuren von Kafkas sozialstatistischer Ausbildung nach Rauchberg und Hollerith sowie seiner Tätigkeit im Dienst der Unfallversicherung. Dabei erweist sich die Herstellung beziehungsweise die Problematisierung von Evidenz als zentrales Bindeglied zwischen dem beruflichen und dem literarischen Leben Kafkas, deren immer wieder behauptete strikte Trennung damit in Frage steht. Das verwaltungstechnische Programm zur Herstellung von Evidenz in Statistik und Unfallprotokoll steht dabei dem Evidenzbegriff des Kreises um Franz Brentano gegenüber. Im Ergebnis schafft und untersucht Kafkas Literatur Figuren von Evidenz, in denen Gewissheit und existentielle Grundlosigkeit in eins fallen.

Die Theorie des Traumes lässt die innere Anschauung zum Untersuchungsgegenstand der modernen Psychologie werden. Freuds epochale »Traumdeutung« wurde allerdings dafür kritisiert, gerade die genuine Bildlichkeit des Traumes allzu rigide den Gesetzen des Diskurses zu unterwerfen. Der Beitrag von Elke Siegel stellt alternativ die Traumtheorie Ludwig Binswangers vor, die die bildliche Figuration von Evidenz als Imagination ins Zentrum des Traumgeschehens stellt. Siegel entfaltet die Thematik von Foucault her, der den Binswanger'schen Text ins Französische übersetzte und mit einem langen Vorwort versah. Fraglich wird in dieser Lektüre Binswangers »mit Foucault« insbesondere die Bewertung der Bildproduktion im psychischen Prozess. Im Durchgang durch repräsentationskritische Argumente entwickelt Foucault mit Binswanger einen Begriff des Bildes und der Imagination, der aktuelle Debatten zum *Iconic Turn* voranzutreiben scheint.

Der Abschnitt zu Gegenwartstechniken von Evidenz wirft nicht nur die Frage nach aktuellen Evidenzerzeugungen und -verstörungen auf. Problematisiert werden hier zugleich Techniken und Strategien, welche zwischen Aktualität und Aufzeichnung operieren beziehungsweise Gegenwärtigkeit konstituieren.

In »testing 1..., 2..., 3...« nimmt Avital Ronell die Zeit- und Beweisstruktur des naturwissenschaftlichen Experiments in den Blick, das die Autorin in die westliche Tradition des Prüfens und Probens einordnet, zugleich aber auch als radikalen Bruch mit dieser versteht: Das Experimentieren geht mit der permanenten Infragestellung seiner Ergeb-

nisse und der ständigen Rekalibrierung des jeweiligen experimentellen Rahmens einher; es führt damit zu einer immer neuen Verwerfung des Gegebenen. In ihrer Effektivität greift diese Methode als ›Prüfungstrieb‹ auf sämtliche Lebensbereiche über. Ronells Manifest erprobt seinerseits, inwieweit diese Ubiquität naturwissenschaftlicher Evidenz sich mit philosophischen Schreibstrategien konterkarieren lässt.

In ihrem kurzen Essay geht es Gabriele Brandstetter um die Evidenz der Liste. Als Grundmuster des Archivs steht die Liste zum einen am Ursprung wissenschaftlicher Aufzeichnung und hat doch zum anderen stark performative Züge wie am Beispiel der Rollen und Besetzungliste deutlich wird. Die Liste erscheint so als Relais zwischen Ereignis und Archiv, performativem und konstativem Impuls. Zudem ist sie von der Ambivalenz geprägt, die im Begriff der *Inventur* sich zeigt: zum einen der *inventio* verpflichtet, zum anderen aber auch Instrument einer Ratio, deren totalitärer Zugriff auf die Welt sich über die Liste organisiert. Wie lässt sich vom Topos der Liste her die Beziehung zwischen Performance und Performance Studies, Tanz und Tanzwissenschaft beschreiben und problematisieren?

Ulrike Bergermann beschäftigt sich im anschließenden Beitrag »Tastaturen des Wissens« mit der Rolle der Taktilität in der Geschichte der Evidenztheorie. Der Prominenz des Vor-Augen-Stellens zum Trotz war der Tastsinn immer schon eng mit dem Topos der Gewissheit verknüpft. Auch in der jüngeren Medientheorie, so zeigt der Beitrag, wird Evidenz in Begriffen des Haptischen gefasst. Dabei geht es jedoch nicht mehr um subjektive Gewissheit, sondern darum, mediale Operationen als solche zu beschreiben. Bergermanns Beitrag bedient nicht das Modell von der Konkurrenz der Sinne, sondern macht deutlich, dass die Figuration von Evidenz gerade dann besonders effektiv ist, wenn die Theorie die Sinne einander gleichsam überlagern lässt, also Sehen als Tasten fasst und umgekehrt. Im Bruch mit der Tradition, die den Tastsinn als Gegenwärtigkeit schlechthin begriffen hatte, wird das Haptische in Zeiten von Virtualität zum Fernsinn.

Der Band schließt mit dem Beitrag von Kai van Eikels, dessen Thematik einen weiten Zeitraum von der Antike bis zur Gegenwart umfasst. Anhand der Figur des Meisters und der Meisterschaft geht es hier um die Figuration von Evidenz auf der Szene der Unterweisung. Van Eikels analysiert zunächst die spezifische Evidenzerfahrung, die sich mit der traditionellen Unterweisung durch einen Meister verbindet, und zwar insbesondere hinsichtlich ihrer performativen und zeitlichen Verfasstheit. Vor diesem Hintergrund werden dann Evidenztechniken kenntlich, die die Geschichte der modernen wissenschaftlichen Unterweisung gerade im Unterschied zur Figur der Meisterschaft prägen. Schließlich stellt van Eikels zur Diskussion, ob die aktuellen Techniken, mit denen sich herstellt, was heute als »Excellence« firmiert – also die Evidenz wissenschaftlicher Eliten –, nicht auch von der

Zersetzung der Figur der Meisterschaft her verstanden und kritisiert werden könnte.

Literatur

- Felt, Ulrike (2000): »Die Stadt als verdichteter Raum der Begegnung zwischen Wissenschaft und Öffentlichkeit«. In: Christian Goshler (Hg.), *Wissenschaft und Öffentlichkeit in Berlin 1870-1930*, Stuttgart: Franz Steiner, S. 185-220.
- Foucault, Michel (1981): *Die Archäologie des Wissens*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Hahn, Hans (1988): »Die Krise der Anschauung«. In: Ders.: *Empirismus, Logik, Mathematik*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 86-114.
- Kant, Immanuel (1974): *Kritik der reinen Vernunft*, Werkausgabe Bd. 3 und 4, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Latour, Bruno (2004): »Von ›Tatschen‹ zu ›Sachverhalten‹. Wie sollen die neuen kollektiven Experimente protokolliert werden?«. In: Henning Schmidgen/Peter Geimer/Sven Dierig (Hg.): *Kultur im Experiment*, Berlin: Kadmos, S. 17-36.
- Rheinberger, Hans-Jörg (1992): *Experiment – Differenz – Schrift*, Marburg: Basiliken-Presse.
- Ronell, Avital (1998): *Finitude's Score. Essays for the End of the Millennium*, Lincoln: University of Nebraska Press.
- Vogl, Joseph (1999): »Einleitung«. In: Ders. (Hg.): *Poetologien des Wissens um 1800*, München: Fink, S. 7-16.
- Weigel, Sigrid (2003): »Geisteswissenschaftliche Grundlagenforschung zwischen Tradition und Modernisierung«. In: *Perspektiven geisteswissenschaftlicher Forschung (hg. vom Vorstand des Vereins Geisteswissenschaftliche Zentren Berlin, Selbstverlag)*, Berlin, S. 28-36.

Rhetorik der Anschauung

