

Von der Kunst des Demonstrierens.

Zur Figuration von Evidenz

in der Performance des Vortrags

SIBYLLE PETERS

1. Evidenz, Wissenschaft, Öffentlichkeit

»Die intellektuelle Anschauung [...] ist das, wodurch ich etwas weiß, weil ich es tue« (Fichte 1910: 47), schreibt Johann Gottlieb Fichte in seiner »Wissenschaftslehre« und beschreibt damit die Art von Gewissheit, aus der die neuzeitliche Philosophie seit Descartes die Einheit allen Wissens abzuleiten hoffte, jener Gewissheit, die die Eigenwahrnehmung gedanklicher Operationen ausmacht. Als *intellektuelle Anschauung* wird seit Kant das bezeichnet, was man zuvor *Evidenz* nannte – ein Konzept auf dessen enorme wissensstrategische Bedeutung für das 17. und 18. Jahrhundert Rüdiger Campe hingewiesen hat:

»Evidenz führt den Gesichtspunkt ein, von dem aus man auf die Unterscheidung zwischen notwendigen und kontingenten Aussagen zurück- oder vorausblicken kann. [...] Die Theorie der Evidenz gibt also einen Punkt an, von dem aus die alte aristotelische Konstruktion des Wissens überhaupt erst als Einheit der Wissensoperationen formuliert und damit auch reformuliert werden konnte.« (Campe 2002: 17)

Ganz im Sinne dieses Programms einer neuzeitlichen Einung des Wissens lautete die Preisfrage der Berliner Akademie der Wissenschaften von 1763, ob und unter welchen Bedingungen die Evidenz der geometrischen und mathematischen Methode auf die Gegenstände der Metaphysik und Moral angewandt werden könne (vgl. ebd.). Noch die Vorrede zur »Kritik der reinen Vernunft« lässt sich als Antwort auf diese Preisfrage lesen. Dabei werden bekanntlich drei verschiedene Gründungsszenarien von Wissenschaft benannt und auseinander abgeleitet: Die mathematische Demonstration, das naturwissenschaftliche Experiment und die metaphysische Spekulation (Kant 1974: 22ff.). Gemeinsam ist allen dreien, dass Wissenschaftlichkeit nicht schon in der Be-

obachtung und Beschreibung von Gegenständen, sondern jeweils erst in der Reflexion auf die eigenen Verfahren entsteht, also letztlich in dem gründet, ›was ich weiß, weil ich es tue‹. Die Kritik der reinen Vernunft ist jedoch nicht nur Höhepunkt und Erfüllung der neuzeitlich-philosophischen ›Preisfrage‹, sondern auch der Umschlagpunkt, an dem sich erste Risse im alles einenden Konzept der Evidenz zeigen. Denn die intellektuelle Anschauung, die Innenwahrnehmung des Denkens, impliziert an entscheidender Stelle eine Konvergenz von Begriff und Bild (vgl. Boehm 1995: 23), die in der Kritik der reinen Vernunft fragwürdig wird: Inwiefern entsprechen die Begriffe den Anschauungen? Im Zuge einer Demonstratio der Demonstratio führt Kant zwar die transzendental-pragmatische Notwendigkeit vor Augen, eine solche Konvergenz von Bild und Begriff anzunehmen, verweist diese Konvergenz jedoch im gleichen Zug ins Jenseits dessen, was gewusst werden kann (Kant 1974: 95). Ungewiss bleibt also, was die Konvergenz von Anschauung und Begriff trägt, durch die die innere Gewissheit des Denkens selbst erst zu einer solchen wird. Damit bleibt, zwar nicht im Einzelfall der konkreten Erscheinung, wohl aber im Sinne eines allumfassenden epistemologischen Fundaments letztlich unbestimmt, wie Aussagen und Anschauen – also das, was ausgesagt werden kann und das, was sich zeigt – aufeinander bezogen sein müssen, um Evidenz zu erzeugen.

Dieser Verweis der intellektuellen Anschauung vom Bereich des Wissens in den des gerade noch Denkbaren lässt sich als eine Verzeitlichung von Evidenz verstehen und beschreiben: Intellektuelle Anschauung kann nicht als solche, sondern nur noch als Wirkung einer entsprechenden transzendental-pragmatischen Annahme in der gelungenen Praxis gedanklicher und wissenschaftlicher Operationen erfahrbar werden. Evidenz ist nicht mehr prinzipiell gegeben, sondern rückt in die Position dessen, was sich immer wieder aufs Neue einstellt – und zwar in durchaus wandelbarer Weise. Daher beendet diese Krise der Evidenz die *Epoche der Evidenz* nicht ohne weiteres; vielmehr stimuliert Kants Absage an die intellektuelle Anschauung stattdessen eine Unzahl von Versuchen, ihre unmögliche Evidenz performativ herzustellen. So betonen die Konzepte des Idealismus den aktiven, produktiven und prozessualen Charakter der intellektuellen Anschauung. Für Schelling ist sie ein Wissen,

»dessen Objekt nicht von ihm unabhängig ist, also ein Wissen, das zugleich ein Produciren seines Objekts ist – eine Anschauung, welche überhaupt frei producirend, und in welcher das Producierende mit dem Producirten ein und dasselbe ist.« (Schelling 1927: 369)

Doch dieser ›performative turn‹ der intellektuellen Anschauung erfasst und verändert nicht nur philosophische Konzepte (vgl. Peters 2003),

sondern auch weite Bereiche der wissenschaftlichen und künstlerischen Praxis. Dabei scheint die mit Kant zutage tretende Krise der Evidenz die Wissenschaft auch für eine neue Adressierung der Öffentlichkeit zu prädisponieren. Zumindest setzt man gerade in der öffentlichen Darstellung von Wissenschaft in der Nachfolge Kants umso nachdrücklicher auf das Prinzip der Anschauung: »Ich habe den obersten Grundsatz des Unterrichts in der Anerkennung der Anschauung als dem absoluten Fundament aller Erkenntnis festgesetzt« (Pestalozzi 1944: 237), schreibt der Pädagoge Pestalozzi im ersten Jahr des neunzehnten Jahrhunderts. Nicht schon beantwortet, sondern allererst gestellt, ist damit jedoch die Frage, in welches Verhältnis Bild und Begriff im Zuge der Präsentation von Wissen nun im Einzelnen gebracht werden sollen. Diese Frage steht zur gleichen Zeit im Mittelpunkt einer bewegten Debatte um den populären wissenschaftlichen Vortrag, auf die sich dieser Beitrag im Folgenden konzentrieren wird.

Die Diskussion leidet zunächst an konfundierenden Differenzierungen, da Darstellung und Dargestelltes ständig ineinander übergehen: Geht es darum, in welches Verhältnis Bild und Begriff in der jeweiligen Darstellung eintreten, oder darum, welches Verhältnis zwischen beiden inhaltlich dargestellt werden soll? Welchen Einfluss hat das eine auf das andere? Und soll der populäre oder gar der künstlerische Vortrag ein anderes Verhältnis zwischen Bild und Begriff etablieren als der rein wissenschaftliche? Ob dieser Fragen zerstreiten sich 1795 Schiller und Fichte, wenn Ersterer an Letzteren schreibt: »Von einer guten Darstellung fordre ich [...] eine Wechselwirkung zwischen Bild und Begriff, keine Abwechslung zwischen beyden, wie in Ihren Briefen häufig der Fall ist« (zit. n. Riedl 1997: 286).

Erst im Kontext der humboldtschen Universitätsreform bildet sich ein erstes stabiles Paradigma, eine ›Kunst des Vortrags‹ entsteht, die zur Klärung der Problematik auf die Zeitlichkeit des Vortragens selbst setzt. Schleiermacher schreibt:

»Der Lehrer muß alles, was er sagt, vor den Zuhörern entstehen lassen: er muß nicht erzählen, was er weiß, sondern sein eignes Erkennen, die Tat selbst, reproduzieren, damit sie beständig nicht etwa nur Kenntnisse sammeln, sondern die Tätigkeit der Vernunft im Hervorbringen der Erkenntnis unmittelbar anschauen und anschauend nachbilden.« (Schleiermacher 1964: 252)

Hier geht es nicht mehr nur darum, wie der Vortrag Bild und Begriff ins Verhältnis setzten soll, sondern umgekehrt immer auch darum, in welches Verhältnis Bild und Begriff im Vortrag selbst eintreten. Damit wird der wissenschaftliche Vortrag als solcher zu einem Szenario intellektueller Anschauung, das nach dem Modell eines Geistes funktioniert, der sich selbst beim Denken zuschaut und aus dieser Selbstbeobachtung Erkenntnis generiert. Eine Verzeitlichung von Evidenz findet

hier also nicht nur insofern statt, als der Vorgang des Denkens *in actu* vorgeführt wird; vor allem wird der Vortrag als zeitliches Geschehen und öffentliches Szenario des Wissens ganz buchstäblich zu einer Figuration von Evidenz.

Entscheidend ist hier, dass sich die Frage nach dem Fundament der Erkenntnis in der Konvergenz von Begriff und Anschauung dabei in das veränderliche Spektrum all jener Beziehungen zwischen Sagen, Zeigen und Sichzeigen verlagert und erweitert, die wissenschaftliche Präsentationen ausmachen, ohne doch selbst immer ›streng wissenschaftlich‹ zu sein. Dieses Spektrum ist das Feld einer Kunst der Demonstration, die fortan inmitten der Wissenschaft insistiert – angesiedelt zugleich im Kern ihres Kerngeschäfts *und* in der peripheren Position der Vermittlung.

2. Verzeitlichung von Evidenz: Diversion und Synchronisation

Besonders prägnant lässt dieser Zusammenhang sich am Beispiel des Lichtbildvortrags darstellen: In der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts gehört der Lichtbildprojektor zur Grundausrüstung des naturwissenschaftlichen ebenso wie des kunsthistorischen Hörsaals. In Gestalt des Sonnenmikroskops oder des Skioptikons wird er zu einem zentralen Instrument jener modernen Schulen, in denen die vielfältigen Beziehungen zwischen Wissen und Sehen, Sehen und Erkennen – jenseits der alten Selbstverständlichkeiten – nun allererst einstudiert werden sollen (vgl. Stein 1887; Grimm 1980; Dilly 1994). Zudem zeigt das Repertoire des Projektoren- und Lichtbildversandhandels, das in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts »Views from Nature« ebenso umfasst wie »Illustratives« zu Themen der Poetik, der Geschichte oder der Moral, welche bedeutende Rolle die Projektion im Szenario des populärwissenschaftlichen Vortrags spielte. Auch die Protokolle der Bildungsvereine sprechen eine klare Sprache: Jenes massenwirksame Vortragswesen, das sich die Popularisierung der Wissenschaft zur Aufgabe macht und dabei ganz auf das Primat der Anschauung setzt, ist ohne Lichtbildprojektion nicht denkbar (vgl. Ruchatz 2003: 244ff.). Dabei werden die Förderer des Lichtbildvortrags nicht müde, den erstaunlichen Effekt der Zusammenschau zu beschwören. Bei dem Kunsthistoriker Herman Grimm heißt es beispielsweise: »Jeder Zuhörer empfängt, durch die Dunkelheit isoliert, diesem Anblicke einsam gegenüber, völlig ungestört die Erklärung des Werkes aus diesem selber.« (zit. n. Wenk 1999: 302). Qua Verdunkelung sind die Betrachter voneinander isoliert und sehen doch gleichzeitig, eine genuin moderne gesellschaftliche Gruppenformation entsteht. Zusammenschau meint hier aber vor allem, dass die Zuhörer gleichzeitig sehen *und* hören: Sie sehen das Lichtbild, hören den Vortragstext und erleben präzise das

Zusammenkommen von Rede und Ansicht als Ereignis der Evidenz – im Sinne einer »Erklärung des Werkes aus diesem selber«. Dieses Ereignis der Evidenz bezieht seine Wirksamkeit nun jedoch gerade daraus, dass Rede und Anschauung eben nicht eines sind, sondern zunächst auch medientechnisch voneinander unterschieden. Erst dadurch wird der Effekt ihres Einswerdens als quasi sekundäre Figuration der klassischen Figur der *evidentia* erfahrbar. Auf diese Weise wird jener Bezug zwischen Bildern und Begriffen, der sich im Sinne eines Fundaments der Erkenntnis nicht mehr begründen lässt, im Lichtbildvortrag performativ hergestellt.

Überträgt man diesen Befund nun versuchsweise auf das populäre Vortragswesen insgesamt, wird deutlich, dass dessen Funktion für die Wissenschaft des 19. Jahrhunderts über die öffentliche Legitimation wissenschaftlichen Tuns weit hinausgeht. Die Historikerin Ulrike Felt schreibt:

»Denn in einer von beschleunigter Ausdifferenzierung und Spezialisierung gekennzeichneten Entwicklung wird diese Popularisierungstätigkeit für viele Wissenschaftler zur Kompensation. Sie transformiert sich in einen alternativen Raum, in dem es möglich wird, verlorene Querverbindungen und Zusammenhänge wieder herzustellen; in dem jenseits der immer stärker standardisierten Regeln wissenschaftlichen Arbeitens die eigenen Erkenntnisse neu gedacht, in dem spekuliert und gewagte Verbindungen hergestellt werden können [...].« (Felt 2000: 186)

Das Primat der Anschauung, so ist zu ergänzen, ist in diesem »Raum« zwar meist als ein Desiderat der Vermittlung, ein Zugeständnis an die Nichtfachwelt markiert, hat aber zugleich eine ganz andere Aufgabe: Was als Anschauliches scheinbar die nicht mehr vermittelbaren Komplexitäten der Forschung in sich schließt, verbirgt immer auch die Kontingenzen, aus denen die Wissenschaft ihre Sinnbezüge nun allererst gewinnen muss, ist also immer auch Kompensation für eine Einheit des Wissens, die nicht mehr ohne weiteres verfügbar ist. Oder mit den Worten Ludwik Fleks und dessen Studie zur »Entstehung und Entwicklung wissenschaftlicher Tatsachen«: »Gewissheit, Einfachheit, Anschaulichkeit entstehen erst im populären Wissen; den Glauben an sie als Ideal des Wissens holt sich der Fachmann von dort. Darin liegt die allgemeine erkenntnistheoretische Bedeutung populärer Wissenschaft« (Fleck 1980: 152).

Die Lichtbildprojektion ist nicht die einzige Technik der Aufmerksamkeit, die dabei als Zugeständnis an den ungeübten Geist deklariert wird und doch von entscheidender Bedeutung für die wissenschaftliche Figuration von Evidenz ist. In seinem jüngsten Buch fasst Jonathan Crary den Topos der Aufmerksamkeit als jenen Interventionsraum, der in Folge der Tilgung der Selbstpräsenz der Welt für den Betrachter entsteht (vgl. Crary 2002). Gerade die Fraglichkeit der Beziehung zwi-

schen Begriff und Bild, Sehen und Erkenntnis prädestiniert die Wahrnehmung zu einem neuen Spielraum für Operationen der Macht. Um in diesem Interventionsraum bestimmte Formen von Aufmerksamkeit einzurichten, werden im 19. Jahrhundert Elemente und Faktoren der Wahrnehmung isoliert und spezifische Formen der Synthese nahegelegt. Die vielfach als Signum der aufkommenden Moderne beschworene Erfahrung der Zerstreuung und Fragmentarisierung muss daher Crary zufolge immer auch im Kontext neu entwickelter Praktiken zur Synthetisierung von Aufmerksamkeit begriffen werden, die sich im Prozess einer Industrialisierung der Kontemplation verdichten.

Im Hinblick auf den oben skizzierten Zusammenhang ist diese Relation für die wissenschaftliche Erkenntnis und ihre Darstellung folgendermaßen zu fassen: Wo die populäre oder didaktische Darstellung von Wissenschaft Aufmerksamkeitstechniken zum Einsatz bringt und dabei scheinbar Zugeständnisse an die Zerstreuung im Sinne der Unterhaltung macht, verweist dies doch immer auch auf eine prinzipielle Diversion im Erkennen selbst – eine Diversion, die nichts anderes als das Signum der verzeitlichten Evidenz ist. Ein Brief des jungen Heinrich von Kleist, der 1799 über Probleme seines Studiums der Mathematik berichtet, kann dafür als Zeitzeugnis dienen: Höre er, so schreibt Kleist, der Beweisführung seines Lehrers zu, so bilde sich in seiner Seele

»der Entwurf eines anderen [Beweises], und die Abweichung von diesem macht eine störende Diversion in meinem Denkgeschäfte, oder ich falle mit Lebhaftigkeit über einen uns merkwürdigen Umstand her, der noch nicht berührt worden ist, und mich unwillkürlich beschäftigt, meine Aufmerksamkeit vom Ziele abzieht, [...]« (Kleist 1996: 45)

Traditionell ist Evidenz an das ›Zugleich‹ gekoppelt; ›evident‹ ist, was augenblicklich und somit unbestreitbar ins Auge fällt. Kleists Erfahrung macht dagegen deutlich, dass die Figuration von Evidenz im Szenario des Vortrags eine Synchronisation, eine komplexe Abstimmung unterschiedlicher Prozesse aufeinander verlangt. Es ist insbesondere diese Ebene zeitlicher Steuerung, auf der Techniken der Aufmerksamkeit – wie etwa die Lichtbildprojektion mit ihrem Prinzip von Isolation und Synthese – intervenieren. Alle entsprechend eingesetzten Medien lassen sich mithin als Konfigurationen von Aufmerksamkeit und Ablenkung lesen. Dies meint nicht nur moderne Apparaturen – auch und gerade der Körper des Vortragenden kann als ein solches Medium in Erscheinung treten, insofern sich an ihm die auf der Bühne des Vortrags vorzuführende ›geistige Tätigkeit‹ abzeichnet.

In einem Erlebnisbericht über den Vortrag des berühmten Berliner Historiker Ranke heißt es beispielsweise: »Der Wechsel seines Mienenspiels, die Unruhe seiner Hände, verrieten dem Zuhörer die beständige Arbeit seines Geistes« (zit. n. Fischer 1943: 161). Hier verwandelt sich

der Lehrkörper in einen ›body of evidences‹, an dem Körperzeichen als Zeichen eines Denkens in Aktion ablesbar werden, das als (mit)geteilter Prozess der Erkenntnis den Zeugen im Auditorium in neuer Weise involviert. Insofern dies gerade anhand der medialen Zäsur geschieht, in der die Referenz des Vortrags auf seinen Gegenstand unterbrochen wird, handelt es sich hier jedoch auch um die Geburtsstunde der Figur des zerstreuten Professors. David Friedrich Strauss berichtet von den letzten Vorlesungen Hegels:

»Ich hörte beide Vorlesungen bei ihm: über Geschichte der Philosophie und Rechtsphilosophie. Sein Vortrag [...] war weit mehr ein lautes Sinnen als eine an Zuhörer gerichtete Rede. Daher die nur halblaute Stimme, die unvollendeten Sätze, wie sie so augenblicklich in Gedanken aufsteigen mögen. Zugleich aber war es ein Nachdenken, wie man wohl an einem nicht ganz ungestörten Orte dazu kommen mag, es bewegte sich in den bequemsten, konkretesten Formen und Beispielen, die nur durch die Verbindungen und den Zusammenhang, in welchem sie standen, höhere Bedeutung erhielten.« (Strauss 1895: 8f.)

Ein Nachdenken, »wie man wohl an einem nicht ganz ungestörten Ort dazu kommen mag« – Hegel erscheint als der zerstreute Professor par excellence. Gerade insofern hier das Denken in actu vorgeführt und der Vortrag selbst zum Szenario der intellektuellen Anschauung wird, wird er auch zu einem Szenario der Zerstreuung. Aufmerksamkeit und Ablenkung gehen ineinander über, ja scheinen einander wechselseitig zum Nachweis zu dienen, bis das Ereignis der Erkenntnis von einem Moment der Diversion nicht mehr zu unterscheiden ist.

3. Der Vortrag als Performance

Für den vielleicht größten Propheten der intellektuellen Anschauung, Fichte, bleibt dies ein reines Ärgernis. Er klagt, für ein Publikum, das nicht aktiv an der intellektuellen Anschauung teilnehme, sei »unser ganzes Sprechen das Sprechen von dem reinen leeren Nichts, also selber ein leerer Schall, Worthauch, Lufterschütterung und nichts weiter« (zit. n. Oesterreich 1999: 117f.). Ein affirmatives oder gar analytisches Verhältnis zu Zerstreuung inmitten der Erkenntnis zu entwickeln, ist keine Sache des 19. Jahrhunderts. Dies geschieht erst, als Künstler des 20. Jahrhunderts den Vortrag als Performance entdecken und ihn explizit als solche in Szene setzen. So nimmt beispielsweise John Cages »Vortrag über nichts« den Faden präzise dort wieder auf, wo Fichtes »Sprechen von dem reinen leeren Nichts« ihn zu verlieren fürchtete (vgl. Cage 1987). Cage thematisiert in diesem Vortrag das Strukturelle als Prinzip seiner Kompositionen und lässt es zugleich in der Struktur des Vortrags selbst wirksam und, wenn man so will, anschaulich wer-

den. Diese spezifische Performanz des Vortragens wird jedoch vor allem dadurch erfahrbar, dass Cage den Anspruch, Aussagen zu treffen, schon im Titel des Vortrags ›über nichts‹ weitest möglich zurücknimmt. Dieser Figuration von Evidenz bleibt ihre Defiguration also immer schon eingeschrieben.

Eine in gewisser Weise umgekehrte Strategie verfolgt der Performer Joshua Sofaer in einer Vortragsperformance jüngerer Datums zum Thema der Peinlichkeit. Anders als Cage kündigt Sofaer explizit an, das Thema seines Vortrags exemplarisch vorzuführen, indem er das Gefühl der Peinlichkeit beim Publikum erzeugt. Natürlich scheitert diese Demonstration, denn entweder man ist gerade nicht peinlich berührt, wenn man es sein soll, oder man ist es bereits, dies ist dann aber gerade nicht mehr exemplarisch. In der Folge kann der Vortragende eine ›angewandte‹ Theorie der Peinlichkeit gerade aus dem Scheitern seiner Demonstration ableiten, und so arbeitet auch diese Vortragsperformance mit der Defiguration ihrer Evidenz. Wäre nun eine vergleichbare Vortragsperformance zum Thema der Ablenkung vorstellbar, die das Spiel von Aufmerksamkeit und Diversion in der Figuration von Evidenz herausstellt, indem sie das Publikum erklärtermaßen vom Thema der Ablenkung abzulenken sucht?

In den vergangenen Jahren hatte das hybride Format der Vortragsperformance Konjunktur. Doch insofern Vortragsperformances sich formal gerade von den Konventionen wissenschaftlicher Vortragspraxis zu unterscheiden suchen, scheinen sie jene Performance, die der wissenschaftliche Vortrag als Figuration von Evidenz ja immer schon ist, zumindest ebenso sehr zu verstellen wie zu verhandeln. Auf genau diese Performance des wissenschaftlichen Vortrags konzentriert sich daher die Vortragsperformance »The Art of Demonstration«, die ich im Jahr 2005 gemeinsam mit Matthias Anton entwickelt habe. Der zweite Teil des vorliegenden Beitrags dokumentiert in Auszügen den Text dieser Performance, die im Juni 2005 im Programm »Theater und Wissenschaft« der Hamburger Kampnagelfabrik Premiere hatte.

The Art of Demonstration

ZWEITE SZENE

Sibylle Peters tritt ans Rednerpult.

Guten Abend, herzlich willkommen zu »The Art of Demonstration«. Dies ist Matthias Anton und mein Name ist Sibylle Peters und wir wollen uns in der folgenden Stunde mit dem wissenschaftlichen Vortrag als Performance beschäftigen. [...]

Wie Sie möglicherweise bereits bemerkt haben, spricht die Person, die Sie in diesem Augenblick sprechen sehen, nicht wirklich. Anders formuliert: Ich spreche eigentlich nicht in diesem Augenblick mit Ihnen, sondern sitze in meinem Atelier und spreche in ein Mikrofon, während die Person, die Sie sprechen sehen, im Playback-Modus zu Ihnen spricht. Wir werden das kurz demonstrieren: Sprecherin – bitte den folgenden Satz nicht mitsprechen. Danke, und den folgenden Satz bitte wieder mitsprechen. Dieses Verfahren mag Ihnen etwas merkwürdig erscheinen, tatsächlich steuern sich Vortragende aber meist von einem anderen Ort aus fern. Normalerweise ist dies allerdings der Schreibtisch, wo der zu sprechende Text in schriftlicher Form fixiert wird. Man spricht deshalb ja auch von der Vorlesung.

Wir haben heute eine andere Form der Fernsteuerung gewählt, weil das reine Ablesen von Text ja im Allgemeinen nicht besonders beliebt ist. Schon immer galten die Vortragenden als besonders gut, die ihr Ferngesteuertsein, also ihr Vorbereitetsein auf die eine oder andere Weise verbergen konnten, die also frei vortragen konnten.

Matthias Anton platziert vor einer Live-Kamera eine Fernbedienung, deren Bild neben die Vortragende an die Wand projiziert wird.

Das ist ganz interessant, denn daran wird deutlich, dass der wissenschaftliche Vortrag nicht nur der Vermittlung bereits gegebenen Wissens dient, denn dann wäre ja gegen das reine Ablesen nichts auszusetzen. Vielmehr soll im Vortrag selbst etwas Neues passieren, es soll sich etwas ereignen, Wissen soll als Erkenntnis sich ereignen. Der Vortrag steht also immer in einer Spannung zwischen Aufzeichnung und Aktualisierung. Im Vortrag soll nicht nur etwas gesagt, sondern auch etwas gezeigt werden. Das kann, muss aber nicht unbedingt, heißen, dass der Vortragende etwas vorzeigt, also ein Dokument, ein Artefakt, ein Diagramm, ein Tafelbild oder ein Experiment. Auch schon im Sagen selbst kann der Vortrag etwas zeigen; doch während ›Sagen‹ immer heißt, dass etwas gesagt wird, gibt es das Zeigen immer schon doppelt: Zum einen kann etwas gezeigt werden, zum anderen kann sich etwas zeigen, von selbst zeigen. Wenn im Vortrag also etwas passieren soll, dann dadurch, dass Sagen und Zeigen so kombiniert werden, dass sich dabei etwas von selbst zeigt, etwas Drittes.

Diesen Moment nennt man *Evidenz*: das, was sich zeigt, tritt aus dem Verborgenen ans Licht. Und diesen Moment zu erzeugen, nennen wir *die Kunst der Demonstration*. Die Kunst der Demonstration meint also: Sagen und Zeigen so zu kombinieren, dass dabei etwas von selbst sich zeigt.

Matthias Anton legt folgende Aufschriften neben die Fernbedienung in die Projektion: »Husten für Pause«, »Gähnen für Vorspulen«. Mithilfe der Fernbedienung setzt Matthias Anton die solchermaßen codierten Anweisungen des Publikums in die Tat um.

In der abendländischen Wissenschaft haben sich verschiedene Methoden der Demonstration entwickelt; und das, was sich zeigt, wird dabei von Methode zu Methode anders bestimmt und anders genannt: Es kann ein mathematisches Gesetz sein, oder ein Naturgesetz, oder eine historische Wahrheit, oder auch das, was man die Intention des Künstlers genannt hat. Anders als man vermuten könnte, haben diese traditionellen Methoden jedoch keine scharf zu ziehenden Grenzen. Sagen und Zeigen so zu kombinieren, dass dabei etwas sich zeigt, bleibt ein Spiel, das sich nicht vollends beherrschen lässt, und zwar auch deshalb, weil es sich immer zwischen der Demonstration und ihrem Publikum abspielt. Vielleicht haben Sie schon bemerkt, dass man als HörerIn eines Vortrags manchmal mehr lernen kann, als die Vortragende weiß. Denn, wenn sich im Zuge des Vortrags etwas zeigt, ist das oft mit einer Unentscheidbarkeit verbunden, die manchmal deutlicher und manchmal weniger deutlich spürbar wird: Man fragt sich, ob die Vortragende das, was sich zeigt, tatsächlich zeigen wollte; man fragt sich, ob sich das, was sich mir zeigt, nur mir zeigt oder allen anderen auch; man fragt sich, ob das, was sich zeigt, tatsächlich das Produkt einer methodischen Demonstration ist oder ob es vielleicht eher etwas mit *Stil* oder mit *Habitus* oder mit einem zufälligen Zusammenspiel von Nebenumständen zu tun hat? Und die Kunst der Demonstration ist nun nichts anderes als dieser seltsame Übergang zwischen dem methodischen Kern von Wissenschaftlichkeit und dem Rand, also eine Unschärfezone, aus der immer wieder neue Arten von Demonstration entstehen können. Die Kunst der Demonstration ist damit das Verborgene, das Geheime und zugleich das Öffentlichste der Wissenschaft und sie schiebt die Entscheidung darüber, was nun eigentlich Wissenschaft ist und was nicht, ein ums andere Mal auf.

Gerade wenn man nicht von Beruf ›Wissenschaftlerin‹ ist, fragt man sich oft, ob das, was sich einem zeigt, überhaupt der Rede wert ist? Schließlich zeigt sich in gewisser Weise ständig irgendwas. Ist das, was sich mir zeigt, also wissenschaftlich relevant, oder habe ich mich nur vom eigentlichen Punkt ablenken lassen? Tatsächlich hat die Kunst der Demonstration aber viel mit diesem Punkt zu tun, in dem Aufmerksamkeit in Ablenkung umschlägt und umgekehrt.

Sagen und Zeigen so zu kombinieren, dass dabei etwas sich zeigt, kann damit beginnen, dass eine selbstverständliche Verbindung von Sagen und Zeigen, also zum Beispiel, dass jemand, der mir etwas sagen will, sich mir zugleich zeigen muss, auseinander genommen und in neuer Weise zusammengefügt wird. Dieses Auseinandernehmen und

neu Kombinieren wirkt dann ablenkend und konzentrationssteigernd zugleich. Und wenn man dann zugleich konzentriert und abgelenkt ist, dann kann die Ablenkung unversehens in ein Moment der Evidenz umschlagen.

Oder was meinen Sie? Vielleicht können wir das einmal testen? Wer von Ihnen ist im Augenblick abgelenkt, bitte einmal die Hand heben, wenn's geht, ja, nur zu.

Ja, vielen Dank, das ist ein sehr gutes Ergebnis, und das ist zugleich unsere Handlungsanweisung an Sie, was den heutigen Vortrag angeht, dessen Publikum Sie sind: Versuchen Sie bitte, zugleich abgelenkt und konzentriert zu sein. – Vielen Dank.

VIERTE SZENE

Sibylle Peters tritt ans Rednerpult. Zuvor wurde ein Freiwilliger aus dem Publikum rekrutiert, um während des nun folgenden Vortrags Notizen zu machen. Per Live-Kamera werden diese Notizen über die Vortragende projiziert. Auf dem Rednerpult erscheinen im Folgenden anatomische Zeichnungen – in der Anordnung dem Körper der Vortragenden hinter dem Katheder entsprechend. In dieser Szene wird frei vorgetragen. Der folgende Text ist eine Rekonstruktion; er gibt nicht wieder, dass die Vortragende zwischendurch zuweilen den Faden verliert.

Ein freier Vortrag über den freien Vortrag oder: eine kleine Theorie vom Lehrkörper

Die erste Art von Vorlesung, in der eine neuzeitliche Form von Demonstration als Ereignis zelebriert wurde, war die Anatomievorlesung. In einem abgedunkelten und architektonisch extra zu diesem Zweck entworfenen Raum wurden Leichen geöffnet – das Innere des Menschen kam zum Vorschein, das Verborgene kam ans Licht. Einige bedeutende Anatomen vermachten ihren Körper nach ihrem Tod der Wissenschaft, so wurden die Sezierenden zu Sezierten. Passend dazu stand auf dem Vorsatzblatt der alten Anatomieatlanten der Satz »Nosce te ipsum« – »Erkenne Dich selbst«.

Der Aufruf zur Selbsterkenntnis scheint die Anatomievorlesung mit jener Form des Vortrags zu verbinden, die sich später, um 1800 herum, im Zusammenhang mit der Philosophie des Subjekts entwickelte, nämlich mit dem freien oder wie Schelling sagt, dem genetischen, dem lebendigen Vortrag: Beim lebendigen Vortrag sollte der Prozess der Erkenntnis am Beispiel des Vortragenden selbst anschaulich werden. Auch hier scheint es also darum zu gehen, das verborgene Innere des Menschen nach außen zu kehren. Im Unterschied zur Anatomie ist diese Demonstration menschlicher Erkenntnis jedoch von vornherein ein Selbstversuch: Der Vortragende ist zugleich Leiter und Objekt dessel-

ben. Wohl vorbereitet soll sich der Vortragende doch vom Gang seiner Gedanken leiten lassen, sich der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden aussetzen. Dabei läuft er Gefahr abzuschweifen, abgelenkt zu werden, den Faden zu verlieren. Eine Gefahr, die sich in der Figur des zerstreuten Professors mit seinen körperlichen Ticks personalisiert.

Gegen die skizzierte Parallele zwischen Anatomievorlesung und freiem Vortrag wäre einzuwenden, dass es im Fall der Anatomie um den Körper und im Fall des freien Vortrags um den Geist geht. Doch: Was ist es denn eigentlich, was sich zeigt, wenn der Vortragende den Prozess der Erkenntnis an sich selbst demonstriert? Das Ereignis der Erkenntnis muss sich von jenem Vorgang abheben, in dem der Vortragende ein bereits gegebenes Wissen referiert. Damit das Ereignis der Erkenntnis zur Erscheinung kommen kann, muss daher der Verweis der Rede auf ihren Gegenstand unterbrochen werden. In dieser Unterbrechung des Verweises kommt die Rede in ihrer Materialität zur Erscheinung. Das Ereignis der Erkenntnis ist damit auch ein Moment, in dem der Körper des Vortragenden als Medium zum Ereignis wird. Und so bezeugen die Hörer, die Schüler in ihren Berichten nicht zuletzt gerade das Stocken der Rede, das Blitzen der Augen, das Zucken der Mimik.

Es ist die wissenschaftliche These, die Theorie, die Lehre, die tradiert, die niedergeschrieben wird und die in der Mitschrift als ›Vorlesung‹ firmiert. Die Anekdote – *anek dota*, wörtlich: das nicht Herauszugebende – berichtet von etwas anderem, nämlich davon, wie der Vortragende sich im Zuge der Demonstration der Erkenntnis mit seiner Person dem Publikum ausliefert, und davon, wie gerade dieses Moment des sich Aussetzens die Bindung des Schülers an den Lehrern begründet, obwohl oder gerade weil der Körper des Vortragenden bis auf den für die Rede funktionalen Teil vom Katheder verborgen und damit als nicht Herauszugebendes, Persönliches markiert ist. Das Ereignis der Erkenntnis ist also zugleich ein Moment der Ablenkung, der Zerstreuung, ein Moment, in dem die Mitteilung unterbrochen wird und aufs Neue einsetzt – als ›Mitteilung‹, als etwas, das zwischen dem Vortragenden und dem Publikum geschieht. Ein Moment, den Studierende immer wieder als Initiation in eine lebenslange Bindung an die Wissenschaft erlebt und beschrieben haben. So reproduziert sich im Durchgang durch die Evidenz des Lehrkörpers zugleich die Körperschaft der Universität, die wissenschaftliche Gemeinschaft – lange Zeit ein Männerbund, der den weiblichen Blick, Körper und Geist aus seiner Reproduktion ausschloss.

Wenn die Körperlichkeit und damit die Sterblichkeit des Vortragenden gerade in jenen Augenblicken zur Erscheinung kommt, in denen das Wirken des Geists selbst zum Ereignis zu werden scheint, so klingt darin zugleich jenes alte europäische Todesritual an, bei dem es

um die Aufhebung des Körpers in den Geist und zugleich um die Überführung des sterblichen Körpers in den Körper des unsterblichen Werks geht. Im 19. Jahrhundert wird das Auditorium zu einem sakralen Raum, in dem dieses Ritual vollzogen wird. Denn: Worin besteht die Verpflichtung der Schüler gegenüber dem Lehrer, der sich auf der Szene des Vortrags der Öffentlichkeit aussetzt, um den Prozess der Erkenntnis am eigenen Leib zu demonstrieren? Es ist die Verpflichtung des Bewahrens, die Verpflichtung, das, was im Prozess der Demonstration sich ereignet, dem Vergessen zu entreißen, es niederzuschreiben, so dass die Vorlesungsmitschrift schließlich posthum veröffentlicht werden kann und zwar – das versteht sich – im Namen des Lehrers. Auf diese Weise wird aus dem, was man als Produkt des Auditoriums, des Vortragskollektivs begreifen könnte, das Werk des Vortragenden.

Ich danke Ihnen fürs Mitschreiben.

SECHSTE SZENE

In der fünften Szene hat Matthias Anton die Vortragende durch einen Zaubertrick verschwinden lassen, genauer gesagt: er hat sie in ein weißes Seidentuch hineingezaubert. Nun entrollt er das Seidentuch und die Augen der Vortragenden, die wie durch einen Spalt in den dunklen Kasten des Auditoriums hineinschauen, werden (qua Projektion) darauf sichtbar.

Der erste Lichtbildvortrag fand ungefähr 1660 statt und erzählte von der abenteuerlichen Reise eines Jesuitenpaters ins ferne China und zurück. Den ersten Lichtbildprojektor, die Laterna Magica hat Athanasius Kircher in seinem Buch *Die große Kunst von Licht und Schatten* 1685 beschrieben. Schon kurz danach machte man den Vorschlag, die Laterna Magica in Anatomievorlesungen einzusetzen. Die ersten Motive, die mit der Laterna Magica projiziert wurden, sahen tatsächlich ein bisschen nach Anatomie aus. Sie wurden jedoch nicht im Unterricht eingesetzt, sondern dienten – wie so oft bei der Einführung neuer Medien – einem anderen Zweck, nämlich der vermeintlichen Kommunikation mit dem Jenseits, der Geisterbeschwörung.

Die Leute gingen gern zur Geisterbeschwörungsvorstellung, um zu sehen, wie leicht man sich täuschen kann und um die Grenze zwischen Täuschung, Wahrheit und Fiktion zu erkunden.

Damit wurde das Lichtbild zu einem Bild dafür, dass wir die Welt – wie Descartes und Kant im Verweis auf die Entdeckungen der optischen Wissenschaft lehrten – niemals sehen wie sie ist, sondern immer nur so, wie sie uns erscheint. Die Lichtbildprojektion bot eine Vorstellung vom Konzept der Vorstellung selbst, eine Vorstellung von der inneren Anschauung, die wir uns von den Dingen machen. Evidenz – das meint in der alten Rhetorik eine Art der Rede, die dem Hörer das, wovon die Rede ist, innerlich vor Augen stellt. In der Lichtbildprojektion

wurde dieses innere Anschaulichwerden selbst anschaulich. Dazu trägt der Charakter des Lichtbilds bei: körperlose Erscheinung, Epiphanie, zugleich aber auch Verlebendigung, im Sinne der Evidenz dessen, was plötzlich klar vor Augen steht: ein Bild, das eher als Bild wirkt, denn Bild ist, wie die Vorstellung selbst.

Die Lichtbildprojektion ist eine Technologie der Aufmerksamkeit, eine Technologie, die bestimmte Faktoren von Wahrnehmung isoliert, um sie dann in der gewünschten Weise wieder zusammenzusetzen. Herman Grimm, einer der ersten Kunsthistoriker, glaubte deshalb sogar, dass man mithilfe des Lichtbildprojektors die Qualität eines Gemäldes überprüfen könne, er betrachtete den Lichtbildprojektor als experimentelle Anordnung ähnlich dem Mikroskop.

Das lag nahe, denn tatsächlich ist der Lichtbildprojektor auch als Mikroskop genutzt worden. In Sigmund Theodor Steins Buch »Das Licht im Dienste der wissenschaftlichen Forschung« von 1877 findet sich unter dem Stichwort »Projektions-Experimente für den Unterricht« folgende Auflistung: »Wasserkurve zwischen Glasplatten«, »Projektionsbild magnetischer Kraftlinien«, »Projektion von Tonschwingungen«, »Strahlenbrechung durch Glas«, »Projektion des Sonnenspektrums«, »Untersuchung lebender Wasserthiere«.

Der vielleicht schönste Moment der Evidenzproduktion in diesem Zusammenhang stammt jedoch aus dem berühmten Vortrag, den Louis Pasteur 1864 im Rahmen der sogenannten »Soirée de Sciences« an der Sorbonne hielt, aus jenem Vortrag, in dem Pasteur die Bakterien ins Leben rief und die These, dass Krankheitserreger spontan aus dem Nichts entstehen könnten, widerlegte. In diesem Vortrag kommt er auf die Staubpartikel in der Luft als auf mögliche Träger von Bakterien, ja mögliche Sendboten des Todes zu sprechen. Pasteur sagt:

»Wir sehen sie jetzt nicht, aus demselben Grund aus dem wir bei Tageslicht die Sterne nicht sehen können. Aber wenn wir der Nacht erlauben uns zu umfassen und nur die Staubpartikel erleuchten, werden wir sie ebenso klar sehen, wie die Sterne bei Nacht. Verdunkeln wir also den Saal bis auf einen einzigen Lichtstrahl.«

Die Projektion auf dem Seidentuch fadet langsam ins Weiß. Die Vortragende tritt im Rücken des Publikums auf.

Wenn Sie ganz nah an den Projektor schauen, sehen Sie die Staubpartikel.

Die Projektion geht aus, eine sich drehende Spiegelkugel lässt Lichtpunkte durch den Raum kreisen.

Sternenstaub. Die Sterne sind ohnehin das allerbeste Thema für einen Lichtbildvortrag und das Planetarium überhaupt das Schönste aller

Auditorien. Aber ist Ihnen schon mal aufgefallen, wie merkwürdig es sich mit der Evidenz im Planetarium verhält? Der Rundkino-Effekt gibt uns das Gefühl, dass der Boden unter uns wegsackt, und deshalb leuchtet uns ein, was normalerweise nicht spürbar ist, nämlich die kopernikanische Wende, die Bewegung im Punkt des Betrachters, dass also die Erde sich dreht und nicht etwa der Sternenhimmel um uns herum. Und dabei ist es doch gerade im Planetarium genau umgekehrt.

SIEBTE SZENE

Die folgenden Textabschnitte werden ausschließlich im Licht jeweils einer Wunderkerze gelesen. Sobald die Wunderkerze heruntergebrannt ist, stoppt die Vortragende, eine neue Kerze wird angezündet und der nächste Abschnitt wird gelesen.

Eine kurze Geschichte vom Geistesblitz in sieben Wunderkerzen:

Eine der wichtigsten neuzeitlichen Arten der Demonstration ist das naturwissenschaftliche Experiment. Wie die mathematischen und geometrischen Demonstrationen, mit denen die abendländische Kulturgeschichte des Demonstrierens beginnt, beruht auch das naturwissenschaftliche Experiment auf einer Idee von Evidenz. Es ist ein Verfahren, das dazu führt, dass etwas sich von selbst zeigt. Es bezieht sich jedoch nicht auf ein universell-mathematisches Gesetz, sondern zeigt eine Regelmäßigkeit, die den irdischen Dingen innewohnt. Richtet sich die mathematisch-geometrische Demonstration eher auf die Konstruktion eines zeitlosen, nicht der Veränderung unterworfenen ...

Zunächst hatte es das Experiment schwer, als wissenschaftliches Verfahren anerkannt zu werden. Viele angesehene Gelehrte betrachteten die Experimentalvorführung anfänglich als eine Form von Zauberei. Schließlich wurden dabei Spezialeffekte vorgeführt, die in der Natur üblicherweise gar nicht anzutreffen waren. Bestenfalls, so fand man noch im 18. Jahrhundert, konnten Experimentalvorführungen der Veranschaulichung von Wahrheiten dienen, die es zuvor durch Abstraktion zu gewinnen galt. Man war deshalb der Ansicht, dass Experimentalvorführungen speziell in der Erziehung von Mädchen und Frauen einzusetzen seien, die man für weniger ...

Experimentalvorführungen waren denn auch zunächst keineswegs nur eine Sache der Universitäten, sondern auch eine Sache der Jahrmärkte, der Salons, der Geheimgesellschaften. In jedem Fall aber waren sie Vorträge. Ja, die Experimentalvorführungen machten das Format des Vortrags erst richtig populär. Besonders beliebt waren die Experimentalvorführungen, in denen es um die Entdeckung der Elektrizität ging.

Dabei wirkten Publikum und Demonstrator bei der Entwicklung neuer elektrischer Vorrichtungen zuweilen zusammen. Dem Vernehmen nach wurde sogar die Leidener Flasche, das erste Speichermedium für Elektrizität, auf diese Weise entwickelt: Der Kaufmann Andreas Cusaeus ...

In den Vorführungen der sogenannten Elektrisierer, die über die Jahrmärkte zogen, passierte etwas, es ereignete sich etwas bisher nicht Gesehenes, eine unsichtbare Kraft kam zur Erscheinung in Form eines Blitzes, eines Funkenschlags. Diese Erfahrung veränderte die Erwartungen, die man an Vorträge hatte. Fortan sollte auch in den Vorträgen, die nur aus Worten bestanden, nicht mehr nur ein Text vorgetragen werden. Auch hier sollte sich etwas Verborgenes zeigen – vielleicht in Form eines Geistesblitzes, der plötzlich den Vortragenden und mit ihm das ganze Auditorium durchzuckt. Mit der Elektrizität eröffnete sich ein neues metaphorisches Feld ...

So verglich Heinrich von Kleist den Vorgang der »allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden« mit dem Vorgang der elektrischen Aufladung und Entladung, wie er in der Leydener Flasche geschah. Schließlich hatte sich gezeigt, dass Menschen Elektrizität leiten konnten. Kurz nach Erfindung der Leydener Flasche, also 1746, hatte der französische Elektrisierer Nollet 180 Gardesoldaten in Anwesenheit des französischen Königs Ludwig des XV. einander bei den Händen fassen und einen großen Kreis um eine Leidener Flasche bilden lassen. Dann elektrisierte er den ersten ...

Immer wieder hatten Elektrisierer ihrem Publikum ganz wörtlich die Haare zu Berge stehen lassen und gezeigt, wie elektrische Ladung tote Frösche wieder in Bewegung versetzen konnte. Offenbar flöste Elektrizität dem Nervensystem Leben ein. Und ging es beim lebendigen Vortrag nicht genau darum: dem Geist Leben einzuflößen, die geistigen Kräfte der Zuschauer zur Selbstständigkeit zu erwecken? War der Vortrag also nicht tatsächlich eine besondere Form, Elektrizität fließen zu lassen? Statt lediglich über Elektrizität vorzutragen, schienen die Experimentalvorführungen der Elektrisierer ...

Wozu Elektrizität darüber hinaus gut sein könnte, davon hatten die frühen Elektrisierer übrigens keine besonders genaue Vorstellung. Man warf ihnen daher vor, dass der elektrische Experimentalvortrag trotz aller Versprechen doch eigentlich nur ein Spektakel sei. Kann man den Experimentalvortrag der Elektrisierer also vielleicht als das erste in der Reihe der elektronischen Unterhaltungsmedien betrachten? Ein Medium, das in der Vorführung der elektrischen Effekte nichts anderes tut, als allmählich herauszufinden, wie es selbst mittels

Elektrizität kommunizieren könnte? Haben wir es hier mit dem ersten Medium zu tun, das selbst die Message ...

ACHTE SZENE

Während des folgenden Texts wird die Stimme der Vortragenden mit einem Voice-Changer verändert und erscheint allmählich immer tiefer.

Mit dem kleinen Dorf Hydesville im Staate New York war nicht viel los, bis in den 1840er Jahren die erste Telegraphenleitung der USA den Ort durchquerte. Bald darauf trat im Haus der Schwestern Fox ein übernatürliches Phänomen auf: Scheinbar aus dem Nichts wurden Klopfzeichen laut, die sich als ein quasi-telegraphischer Kanal aus dem Jenseits entpuppten. Der Kanal schien sich alsbald überall dort zu öffnen, wo die Schwestern Fox auftauchten. Die Kunde verbreitete sich schnell und so gingen die Schwestern Fox auf Vortragsreise, um ihre Klopfkommunikation landauf landab für die Kontaktaufnahme mit Verstorbenen zur Verfügung zu stellen. Irgendwann stellte sich heraus, dass die Schwestern das Klopfen mit einer virtuoson Form des Tapdances selbst erzeugten. Nichtsdestoweniger begründete ihr öffentliches Auftreten eine Bewegung: Überall in den USA traten nun Dutzende von weiblichen Medien an die Öffentlichkeit und beanspruchten, die Toten fänden in ihnen eine Stimme. Dabei erwies sich die quasi-telegraphische Klopfkommunikation schnell als zu umständlich: Vor ihren Auftritten fielen die Rednerinnen kurzerhand in Trance, traten ans Rednerpult und ließen dann die Toten frei zum Publikum sprechen. Auch was die Toten den Lebenden zu sagen hatten veränderte sich; es wurde ausführlicher, fundierter, nahm mehr und mehr die Form vollständiger Vorträge an; etwa zum Thema der Transzendentalphilosophie oder der Astronomie oder der Sklaverei.

Dieses Foto zeigt Achsa White Sprague, eine besonders erfolgreiche Vortragende dieser Zeit. Ihre Auftritte machten Eindruck, und bemerkenswert ist, dass kein Anwesender sie jemals des Betrugs bezichtigt hat. Warum eigentlich nicht? Um das zu erklären, gilt es sich zu vergegenwärtigen, dass Frauen niemals zuvor vom Katheder aus das Wort an ein gemischtgeschlechtliches Publikum gerichtet hatten. Damit war die pure Tatsache, dass eine junge Frau in eloquenter und fundierter Weise über philosophische und wissenschaftliche Themen sprach, bereits Beweis genug, dass tatsächlich ein toter Mann durch sie sprach. Und es war tatsächlich dieser Kniff, mit dem Frauen erstmals in großer Zahl das Katheder eroberten – als Medien traten sie auf die Szene des Vortragswesens.

Den nun folgenden Simulationsversuch wollen wir daher dem Andenken von Achsa White Sprague widmen.

Am Rednerpult werden zwei Antennen ausgefahren, ein elektrischer Kontakt wird hergestellt, ein Tuner angebaut.

Wir werden nun – mit Ihrer Unterstützung – versuchen, den Geist einiger verstorbener Vortragender zu beschwören. Dafür haben wir das Katheder in einen elektromagnetischen Vortragsempfänger umgebaut. Der Versuch wird folgendermaßen vor sich gehen.

Durch unsere gemeinsame Konzentration werden wir den Geist einer Vortragenden oder eines Vortragenden zunächst dazu bringen, sich hier auf dieser Tafel, die Sie hier projiziert sehen können, zu manifestieren und zwar mit ihren oder seinen Initialen.

Wir werden diese Initialen dann in den Vortragsempfänger eingeben, um die richtige Frequenz einzustellen. Ich gehe davon aus, dass Sie mit der Methode, Geisterstimmen aus dem Äther zu empfangen alle mehr oder weniger vertraut sind und werde hier nicht weiter ins Detail gehen. Sind Sie bereit?

Versuch folgt.

Der Vortragsempfänger wird eingeschaltet – Rauschen. Auf der Tafel erscheint nach einiger Zeit die Signatur »HA«. Die Buchstaben werden in den Tuner eingegeben. Eine historische Aufnahme tritt aus dem Rauschen hervor:

»Das Wagnis der Öffentlichkeit scheint mir klar zu sein: Man exponiert sich – im Lichte der Öffentlichkeit – und zwar als Person. Wenn ich auch der Meinung bin, dass man nicht auf sich selbst reflektiert in der Öffentlichkeit erscheinen und handeln darf, so weiß ich doch, dass im Handeln die Person in einer Weise zum Ausdruck kommt, wie in keiner anderen ... – im Handeln und Sprechen, das Sprechen ist eine Form des Handelns – wie in keiner anderen Tätigkeit. Also das ist das eine. Das zweite Wagnis ist: Wir fangen etwas an, wir schlagen unseren Faden in ein Netz der Beziehungen; was daraus wird, wissen wir nie. Wir sind alle darauf angewiesen zu sagen, ›Herr, vergib Ihnen, was sie tun, sie wissen nicht, was sie tun‹. Das gilt für alles Handeln, einfach ganz konkret, weil man es nicht wissen kann. Das ist ein Wagnis. Und nur würde ich sagen – abschließend – dass dieses Wagnis nur möglich ist, im Vertrauen auf die Menschen. Das heißt in irgendeinem, schwer zu fassenden, grundsätzlichen«

Rauschen.

Ein zweiter Versuch mit dem gleichen Procedere. Die Signatur »JD« erscheint.

»This will, no doubt, be like a profession of faith. The profession of faith of a professor who will act, as if he were nevertheless asking your permission to be unfaithful or act like a traitor to his habitual practice. So here is the thesis, in direct and broadly simple terms, that I will submit for your discussion. In truth it will be less a thesis or even an hypothesis but a declaring of engagement, an appeal in the form of a profession of faith, faith in the university and within the university faith in the humanities of tomorrow. ... To link in a certain way faith to knowledge, or faith in knowledge, is to articulate movements that could be called performative with constative, descriptive or theoretical movements. A profession of faith, a commitment, a promise, an assumed responsibility, all that calls not upon discourses of knowledge, but upon performative discourses that produce the events they speak of. One will therefore have to ask oneself, what ›professing‹ means, what is one doing, when performatively one professes, or when one exercises a ›profession‹ and singularly the profession of ›professor‹. I will thus rely, and at length, on Austin's classic distinction between performative speechacts and constative speechacts. This distinction will have been an event in this century, and it will first have been an academic event, an academic event ...«

Rauschen.

NEUNTE SZENE

Der Vortrag wird offiziell für beendet erklärt. Das Publikum wird jedoch aufgefordert, Fragen zu stellen und zwar in schriftlicher Form. Die Fragen werden – wieder mithilfe der Live-Kamera über die Vortragende projiziert. Die Vortragende antwortet, ohne die Fragen lesen zu können.

Eine Auswahl von Fragen, die bisher gestellt worden sind:

- a) Was passierte mit den restlichen Soldaten, nachdem der erste elektrisiert worden war?
- b) Es wurde gesprochen über Momente, in denen der Vortragende abgelenkt ist und man selbst somit mehr aufpasst. Warum war dann die Vortragende selbst so selten abgelenkt während ihres Vortrags?
- c) Wie funktioniert der Empfänger?
- d) Was ist der Unterschied zwischen einer *Lecture* und einer *Performance*?
- e) Why was the beginning so good?

Die Antworten:

- a) Vielen Dank, es ist sehr freundlich, dass Sie mich danach fragen. Also, die Vorträge, die mir am meisten bedeuten, sind diejenigen, die in gewisser Weise über sich selbst sprechen, die also nach dem Prinzip der Selbstexemplifikation verfahren. Wie der eben gehörte Vortrag von Jacques Derrida, in dem er über den Akt des ›professor‹ spricht und sich damit im Akt des Vortragens, des ›professor‹, gewissermaßen selbst zum Beispiel wird. Ein anderes Beispiel ist die berühmte Antrittsvorlesung von Michel Foucault »Die Ordnung des Diskurses«, die damit beginnt, dass Foucault von dem Diskurs, dem Vortrag spricht, den er selbst gerade zu halten beginnt.
- b) Ja, es freut mich, dass Sie auf die politische Dimension noch einmal hinweisen. Mir ist der Vortrag in diesem Zusammenhang vor allem als Schnittstelle zwischen Wissenschaft und Öffentlichkeit wichtig. Moderne Wissenschaft basiert ja prinzipiell darauf, dass jede Stimme, die ein Argument vortragen will, Gehör finden muss. Allerdings wissen wir genug über Disziplinen und Diskurse um sicher zu sein, dass wissenschaftliche Einrichtungen selbst diesem Anspruch kaum gerecht werden. Deshalb ist es von Bedeutung, dass gerade der öffentliche Vortrag ein Format ist, das immer schon besonders intensiv von Leuten genutzt wurde, die in den wissenschaftlichen Institutionen keinen Platz fanden. Oft haben solche Leute eine Art parasitärer Strategie entwickelt und sich selbst in den Dienst der sogenannten Popularisierung der Wissenschaft gestellt, das heißt sie haben sich als Mittler zwischen der disziplinären Wissenschaft und der Öffentlichkeit in Szene gesetzt, um auf dieser Basis ihre eigenen, womöglich abwegigen Theorien in den öffentlichen Diskurs einzuschleusen.
- c) Sicher wäre das denkbar, zum Beispiel in einer Art ›Vortrags-Karaoke‹: In einer nach vorne offenen Kabine müsste der Besucher einen Kopfhörer aufsetzen und könnte dann zwischen verschiedenen prominenten historischen Vorträgen wählen, die eingespielt werden – hörbar nur für den Besucher. Der Besucher hätte dann die Aufgabe, den Vortrag durch seine eigene Stimme an die Umgebung zu übertragen, den Vortrag also mitzusprechen. Man könnte in der Einspielung jeweils Pausen programmieren, so dass der Besucher darüber hinaus die Möglichkeit hätte, die Pausen mit eigenen Worten zu füllen.
- d) Kennen Sie dieses Spiel, bei dem eine Person so vor der anderen steht, dass die Arme der hinteren Person als Arme der vorderen Person erscheinen? Die hintere Person denkt sich dann einen Begriff aus, über den die vordere Person vortragen soll. Und während die vordere Person vorzutragen beginnt, ohne zu wissen worüber eigentlich, gibt die hintere Person der vorderen Person nur mittels ihrer Gestik zu verstehen, wovon die Rede sein soll beziehungsweise ob die Vortragende auf dem richtigen Weg ist oder nicht. Ich

meine ..., ich denke, man muss sich das ganz konkret vorstellen: vor – hinter.

- e) Das ist eine sehr gute Frage, die ich nicht durch eine Antwort verderben möchte.

Literatur

- Boehm, Gottfried (1995): »Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache«. In: Ders./Helmut Pfotenhauer (Hg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, München: Fink, S. 23-40.
- Cage, John (1987): »Vortrag über nichts«. In: Ders., *Silence*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 6-36.
- Campe, Rüdiger (2002): »Unwahrscheinliche Wahrscheinlichkeit. Evidenz im 18. Jahrhundert«. In: Roland Borgads/Johannes F. Lehmann (Hg.), *Diskrete Gebote. Geschichte der Macht um 1800*, Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 15-32.
- Crary, Jonathan (2002): *Aufmerksamkeit: Wahrnehmung und moderne Kultur*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Dilly, Heinrich (1994): »Die Bilderwerfer: 121 Jahre kunstwissenschaftliche Projektion«. In: Kai-Uwe Hemken (Hg.), *Im Bann der Medien, Texte zur virtuellen Ästhetik in Kunst und Kultur*, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, S. 134-164.
- Felt, Ulrike (2000): »Die Stadt als verdichteter Raum der Begegnung zwischen Wissenschaft und Öffentlichkeit«. In: Constantin Goschler (Hg.), *Wissenschaft und Öffentlichkeit in Berlin 1870-1930*, Göttingen: Franz Steiner, S. 185-220.
- Fichte, Johann Gottlieb (1910): *Erste und zweite Einleitung in die Wissenschaftslehre und Versuch einer neuen Darstellung der Wissenschaftslehre*, Leipzig: o. Verlagsangabe.
- Fischer, Walter W.G. (Hg.) (1943): *Hochschullehrer. Zeugnisse der Schüler*, Karlsbad und Leipzig: Kraft.
- Fleck, Ludwik (1980): *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und vom Denkkollektiv*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Grimm, Herman(n) (1892/1980): »Die Umgestaltung der Universitätsvorlesungen über neuere Kunstgeschichte durch die Anwendung des Skioptikons«. In: Wolfgang Kemp (Hg.), *Theorie der Fotografie: eine Anthologie*, Bd. I: 1834-1912, München: Schirmer/Mosel, S. 200-205.
- Kant, Immanuel (1974): *Kritik der reinen Vernunft*, Werkausgabe Band 3&4, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Kleist, Heinrich von (1996): *Sämtliche Werke, Briefe I*, Bd.4, Basel/Frankfurt/Main: Stroemfeld/Roter Stern.

- Oesterreich, Peter L. (1999): »Erfindung des Absoluten. Die Entdeckung des rhetorischen Geistes der Metaphysik«. In: *Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch*. Bd. 18: *Rhetorik und Philosophie*, Tübingen: Niemeyer, S. 114-127.
- Pestalozzi, Johann Heinrich (1944): »Wie Gertrud ihre Kinder lehrt«. In: Ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 9, Zürich: Rascher, S. 49-324.
- Peters, Sibylle (2003): »Performative Writing 1800/2000? Evidenz und Performanz in der medialen Refiguration des Wissens«. In: Erika Fischer-Lichte u.a. (Hg.): *Performativität und Ereignis*, Tübingen/Basel: Francke, S. 99-116.
- Peters, Sibylle (2005): »Actio, Affekt, Anschauung: die ›Performance Denken‹. Figuren des wissenschaftlichen Vortrags um 1800«. In: *KulturPoetik*, Bd. 5 (1/2005), S. 31-50.
- Ridl, Peter Philipp (1997): *Öffentliche Rede in der Zeitenwende. Deutsche Literatur und Geschichte um 1800*, Tübingen: Niemeyer.
- Ruchatz, Jens (2003): *Licht und Wahrheit. Eine Mediumgeschichte der fotografischen Projektion*, München: Fink.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (1927): »System des transzendentalen Idealismus«. In: Ders., *Werke*, Bd. 2: *Schriften zur Naturphilosophie*, München: Beck, S. 327-634.
- Schleiermacher, Friedrich (1964): »Gelegentliche Gedanken über Universitäten in deutschem Sinn«. In: Ernst Anrich (Hg.), *Die Idee der Deutschen Universität*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 219-308.
- Stein, Siegfried Theodor (1887): *Die optische Projektionskunst im Dienste der exakten Wissenschaften. Ein Lehr- und Hilfsbuch zur Unterstützung des naturwissenschaftlichen Unterrichts*, Halle: Knapp.
- Strauss, David Friedrich (1895): *Ausgewählte Briefe*, Bonn: Strauß.
- Wenk, Silke (1999): »Zeigen und Schweigen. Der kunsthistorische Diskurs und die Diaprojektion«. In: Sigrid Schade/Christoph Tholen (Hg.), *Konfigurationen: zwischen Kunst und Medien*. München: Fink, S. 292-305.

Zahlen- und Menschenbilder

