

**Sabine Flach: Die Wissenskünste der Avantgarden:
Kunst, Wahrnehmungswissenschaft und Medien 1915-1930**

Bielefeld: transcript 2016, 349 S., ISBN 9783837635645, EUR 39,99
(Zugl. Habilitation an der Technischen Universität Berlin, 2011)

In aktuellen Debatten über Kunst und Wissenschaft identifiziert Sabine Flach ein „markantes Desiderat“ im Unvermögen, nach „dem künstlerischen Wissen und den künstlerischen Epistemem selbst“ zu fragen, geschweige denn danach, „wie sich künstlerisches Wissen beobachten, beschreiben und analysieren lässt“ (S.10). Wie sie in ihrem Buch *Die Wissenskünste der Avantgarden: Kunst, Wahrnehmungswissenschaft und Medien 1915-1930* zeigt, war das nicht immer so. Zur Zeit der historischen Avantgarden bestanden äußerst dynamische Wechselwirkungen zwischen Kunst, Wissenschaft und Medien. Flachs Rekonstruktion dieser Dynamik wird von der Fragestellung angeleitet,

inwiefern „künstlerische Praktiken als spezifische Erkenntnisweise und als Beitrag zur und Intervention in einen wissenschaftlichen Diskurs verstanden werden“ (ebd.) können. Den exemplarischen Fallanalysen kommt die Aufgabe zu, den künstlerischen Epistemem inhärente Denkbewegungen, Theoriebildungen und Handlungsweisen konkret sichtbar zu machen (vgl. S.11).

Methodisch orientiert sich der Zugriff auf das historische Material an Michel Foucaults *Archäologie des Wissens* (Frankfurt: Suhrkamp, 1973) und bestimmt künstlerische Episteme als „eine diskursive Praxis [...], die in Techniken und Auswirkungen Gestalt annimmt“ (S.14). In diesem Sinne geht

es um eine möglichst präzise Erfassung, wie sich zwischen 1915 und 1930 ein „spezifisch künstlerische[s] Wissen im System von Wahrnehmungs- und Lebenswissenschaft, künstlerischer Produktion und Medientechnologie“ (S.16) herausgebildet hat. Als Grundlage für eine „veränderte *Selbst-Definition* der Kunst“ (S.11) in der Moderne wird das Prinzip der Abstraktion als zentrales Reflexionsverfahren und „missing link“ zwischen künstlerischen und wahrnehmungswissenschaftlichen Techniken und Verfahren“ (S.43) erläutert. Im Schnittpunkt von Kunsttheorie (Aby Warburg, Alois Riegl und Wilhelm Worringer) und ästhetischer Praxis (Wassily Kandinsky, Kasimir Malewitsch, Piet Mondrian) umreißt Flach dabei zunächst die Abstraktion als Methode zur „Erkundung des Zusammenhangs von Aisthesis und Medialität“ (ebd.). Nachgezeichnet werden die Suchbewegungen, mit denen die historische Avantgarde „Sinnerzeugung durch Sinneserfahrung“ (S.89) als eine neue Form synthetischer Wahrnehmung jenseits des Nachahmungsparadigmas experimentell herzustellen und zugleich analytisch zu fassen versucht hat.

In ihrer eingehenden Auseinandersetzung mit den Schriften Kandinskys kontextualisiert Flach seine Verabsolutierung der künstlerischen Erkenntnisfunktion, die als Synthese von „Intuition, Inspiration und Kalkül“ (S.109) allen scheinbar objektiven Epistemologien zugrunde gelegt sein will. Anschließend wendet sie sich den Möglichkeiten künstlerischer Theorie und Analyse „bildne-

rischen Denken[s]“ (S.146) zu, wie sie im Suprematismus Malewitschs und dessen Forschungstätigkeit am Staatlichen Institut für Künstlerische Kultur in Leningrad ausgelotet wurden. Malewitschs Position wird die von Michail Matjuschin in einer anderen Abteilung desselben Instituts experimentell erforschte „Theorie des erweiterten Sehens (SOR-WED)“ gegenübergestellt, bei der nicht mehr das Kunstwerk und die künstlerischen Arbeitsprozesse, sondern die Wahrnehmungsfähigkeit des Menschen überhaupt zum Gegenstand des Interesses werden (vgl. S.161). Unter dem Stichwort der „Gedankenphotographie als Gedankenexperiment“ (S.183) geht es dann um das Verhältnis zwischen äußeren, der Wahrnehmung gegebenen und inneren, mentalen Bildern. Wiederum setzt Flach zwei Pole der Diskussion miteinander in Beziehung: Kandinsky und El Lissitzky in Russland sowie zeitgenössische kognitions- und neurologische Forschungen in Frankreich. Beiden Ansätzen gemeinsam sei, dass ihnen als „Verfahren an der Schnittstelle von Gehirn und Seele [...] ein *Mehrwert* eingeschrieben“ (S.201) scheint: „Eben weil sie nicht [...] auf die Repräsentation einer vorgängigen Wirklichkeit zu reduzieren sind, eröffnen sie ein *Neuland* im Wissen vom Menschen: hier die Möglichkeit, sein Unbewusstes zum Gegenstand von Erkenntnis zu machen“ (ebd.). Unter Rekurs auf vom Film inspirierte Theorien des „Optisch-Unbewussten“ bei László Moholy-Nagy und Walter Benjamin folgt eine Erörterung der Frage, wie

ein Sehen, das „über den rein physiologischen Sehakt“ (S.212) hinausreicht, als eine Form kinetischen Denkens konzeptualisiert werden kann. In der Präsentation von ehemals Verborgenen und Unverfügbarem durch die Montage und die Verbindung von Optik und Haptik im medial gelenkten Blick erkennt Flach eine epochale Umformulierung des tradierten Konzepts der Einfühlung, das „nun ganz und gar einem Dispositiv des Sehens“ und der „Vorstellung komplexer Wahrnehmungsphänomene verpflichtet“ (S.233) werde. Arbeiten Walter Ruttmanns frühe *Opus*-Filme (1921-1924) Flach zufolge in gezielter Analogie zum wissenschaftlichen Diskurs an der „Etablierung eines Schauplatzes für das ‚Optisch-Unbewusste‘“ (ebd.), so sieht sie in Nicholas Kaufmanns Ufa-Kulturfilm *Die Ausbreitung der Geschlechtskrankheiten und ihre Folgen* (1919) ein „Ineinandergreifen von wissenschaftlichen, künstlerischen und technischen Entdeckungen und Erfindungen“ am Werk, das alle verfügbaren Darstellungsmethoden und Erkenntnisformen an der Produktion eines „Wissens [...] um das Wahrnehmbare, Sichtbare“, also eines genuinen „Bildwissen[s]“ (S.247), beteiligt.

Das Schlusskapitel, das auf das Kernprinzip der Abstraktion zurückkommt und dessen Linien bis in die Gegenwart zieht, bilanziert, dass „sich Verknüpfungen von künstlerischen und wissenschaftlichen Vorstellungen, mit denen sich die Episteme der Künste zeigen lässt“, nicht über Ähnlichkeiten zu bestimmen seien, sondern es vielmehr „um das *Erkennen einer nicht-konvertierbaren Differenz*“ (S.300) geht. Den Nachweis für die Stichhaltigkeit dieses Grundsatzes führt das Buch durchaus überzeugend, auch wenn die üppige Präsentation der Primärmaterialien zuweilen auf Kosten argumentativer Stringenz zu gehen droht und von Kapitel zu Kapitel auch einige Redundanzen auftreten. Dass Flach die Episteme der Kunst überwiegend aus den Schriften der Avantgarde herausliest und weit aus seltener den Versuch unternimmt, sie aus einer Auseinandersetzung mit den Kunstwerken selbst zu gewinnen, markiert sicherlich ein Desiderat ihrer Vorgehensweise. Wer dies als Anreiz zur Weiterarbeit versteht, dem bietet das Buch eine Fülle von Material und Denkanstößen.

Michael Wedel (Potsdam/Berlin)