

Forum *Wissenschaft und Kunst* der Schering Stiftung

Eine Gesprächsreihe über das Verhältnis zwischen Wissenschaft und Kunst

Dokumentation der Auftaktveranstaltung vom 19.10.2005 zum Thema:

„Künstler als Forscher, Forscher als Künstler? Wissenschaftliche Methodik — künstlerische Kreativität“

Kollaborationen zwischen Wissenschaft und Kunst haben Konjunktur. Die Ausstellungsprojekte lassen sich kaum noch zählen, in denen vor allem die Kunst sich um Zugang zur Wissenschaft bemüht. Und auch der Wissenschaftsbetrieb entdeckt von Zeit zu Zeit sein Faible für die zeitgenössische Kunst, mit deren intuitivem Zugang zum Publikum sich vielleicht die Reserviertheit einer forschungsskeptischen Gesellschaft überwinden ließe. Allerorten also stoßen die Disziplinen aufeinander, so dass man sich bereits fragen könnte, was sie sich auf einem Symposium noch zu erzählen hätten, das nicht längst in Pressemitteilungen, Katalogen und Konferenzdokumentationen gesagt worden sei.

Die erste Überraschung des Symposiums zur wissenschaftlichen Methodik und künstlerischen Kreativität, das die Schering Stiftung Ende Oktober als nicht-öffentliches Hearing veranstaltete, lag deshalb nicht in einer konkreten Antwort auf die praktischen Probleme künstlerisch-wissenschaftlicher Kooperationen. Erstaunlich war die Verve der grundsätzlichen methodologischen Diskussion. Fast schien es, als würde mit dem Expertengespräch eine lang aufgeschobene Aussprache nachgeholt, in der erst einmal all jene blinden Flecke zu benennen wären, die unter den Sachzwängen öffentlicher Projektarbeit allzu häufig übergangen werden. Keineswegs, so der Tenor der Debatte, verspricht schon die bloße Begegnung von Wissenschaft und Kunst interdisziplinäre Revolutionen. Viel grundlegender wäre erst einmal zu klären, wie die methodisch entzweiten gesellschaftlichen Disziplinen zu einer gemeinsamen Sprache fänden. Nicht jeder Dialog, so die Kritik, ist sich der Übersetzungsschwierigkeiten zwischen den beiden Sprachsystemen überhaupt bewusst. Und nicht jeder Zugriff auf die wechselseitigen Arbeitsergebnisse dringt tiefer als bis zu den offensichtlichen Oberflächen und erreicht mehr als die zitathafte Aneignung des ohnehin schon Augenscheinlichen.

Wenn die Frage nach Methodik und Kreativität in den Mittelpunkt des Symposiums gestellt wurde, war dies also nicht bloß die Antwort auf ein Defizit praktischer Verständigung zwischen den Disziplinen, wie Ingeborg Reichle als Moderatorin bemerkte, sondern auch eine Reaktion auf die weitgehende Einseitigkeit der Kollaborationen. Meist sind es Kunst und Geisteswissenschaften, die den Dialog einfordern, dem sich die Wissenschaft dann zögernd stellt. Die methodischen Ansprüche der Wissenschaft hingegen werden in vielen dieser Fälle erst im Verlauf der Zusammenarbeit als Kommunikationsproblem offenbar.

Die Frage der 1. Sektion der Tagung nach dem Kreativitätsbegriff des Experiments war so gesehen ein vergleichender Testfall für die Dialogfähigkeit der Disziplinen, der aus künstlerischer und wissenschaftlicher Perspektive mit höchst unterschiedlichen Einschätzungen beschieden wurde. Wo Mischa Kuball die künstlerische Anverwandlung medizinischer Befunde als forschungsanaloge, aber autonome Modellbildung beschrieb, warnte Anette Sommer gerade vor der Verführung zu Analogien, die immer dann dem Risiko hoffnungsloser Banalisierung verfallen, wenn sie übereilt die methodische Andersartigkeit der anderen Disziplin übergehen. Sommer beschrieb unter der Überschrift „Wie entsteht ein Experiment“ die Entwicklung bioinformatischer Visualisierungen. Am Beispiel großer, aus der Analyse der Genexpressionsmuster klinischer Gewebeproben gewonnener Datenmengen stellte sie hypothesenfreie, intuitive Analysemethoden hypothesengesteuerten, nach externen statistischen Kriterien organisierten Analysen gegenüber und verglich die unterschiedliche Flexibilität des Interpretationsverfahrens bei der Bereinigung von Fehlerquellen und bei der Verknüpfung verschiedenartiger Datenressourcen. Der Vortrag geriet so seinerseits zu einem performativen Experiment. Lag das Augenmerk der Erläuterungen auf dem Weg von der Gewinnung des Datenmaterials zu seiner kreativen Interpretation und nahm dabei die Visualisierung allenfalls den Charakter eines beiläufigen technischen Werkzeuges an, so fiel ihnen die Aufmerksamkeit des nicht-wissenschaftlichen Publikums unweigerlich in eben dem Maße zu, in dem die abstrakte Schilderung der Datenorganisation und –filterung funktional nachrangigen, aber ästhetisch genussfähigen Abbildungen wich. Die Pointe des Vortrags, der Vergleich einer Visualisierung des Profils einer Gewebeuntersuchung mit zwei abstrakten Gemälden Gerhard Richters aus der ersten Hälfte der neunziger Jahre, war deshalb nicht als Verheißung, sondern als Warnung gemeint und formulierte die nachdrückliche Skepsis der Wissenschaftlerin gegenüber künstlerischen Analogien. Schließlich war ihre einladende Gegenüberstellung des malerischen Experiments und der biomedizinischen Illustration nichts anderes als die ironische Inszenierung eines formalen Zufalls. Die verlockende Ähnlichkeit erwies sich als äußerliche und inhaltliche Nebensächlichkeit,

während auf der Ebene kreativer Forschung selbst, also beim interpretativen Umgang mit dem Analysematerial, für dilettantische visuelle Analogien jene intuitiv-ästhetische Handhabe fehlt, um deretwillen die Kunst so gern herbeigerufen wird.

Prompt übergang dann auch die anschließende Diskussion die methodologische Herleitung des Referats und untersuchte stattdessen seine Illustrationen nach ästhetischen Einflüssen. Sie mochte so wie ein unbeabsichtigtes Exempel des gerade vorgebrachten Verdikts gegen ästhetische Aneignungen wirken, das Jeannot Simmen in der Schlussfolgerung zusammenfasste, Analogien zwischen Wissenschaft und Kunst seien vor allem „oberflächliche Missverständnisse“. Umgekehrt hatte jedoch schon Mischa Kuballs vorausgehende Präsentation das Problem der Analogie auf einer ganz anderen Ebene verortet und als Frage nach der Freiheit künstlerischer Modellbildung gedeutet. Kuball präsentierte mit seinem „broca’schen areal“ von 2001/2002 eine Installation, die nicht etwa Forschung fortschreiben wollte, sondern den Wissensbestand der Hirnforschung über das menschliche Sprachsystem für eine unabhängige räumliche Modellbildung nutzte. Kuball bildete weder den medizinischen Kenntnisstand, noch dessen visuelle Modellierungen ab, sondern verleitete das Publikum zu behelfsmäßigen Sinngebungen in einem Chaos zufälliger Zeichen und bildete so die ständige menschliche Bemühung um kognitive Kohärenz in räumlichen Bildern nach. So entstand eine Rauminstallation, die als eine Art begehbare Introspektion der menschliche Sprachsynthese gelten kann. Rotierende Projektoren erzeugen im Zusammenspiel mit Spiegelkuben zufällige Codes. Zugleich repräsentieren die Kuben Hirnareale und versetzen die räumliche Dechiffrierarbeit des Betrachters in eine bildhafte Spiegelung seines eigenen physischen Sinngebungsapparates. Nicht um wissenschaftsjournalistische Visualisierungen also geht es der Kunst in diesem Fall, sondern um die Stiftung räumlich-skulpturaler Bilder, die unabhängig von naturwissenschaftlichen Modellen eine erfahrbare Ahnung sonst nur wissenschaftlich beschreibbarer Prozesse und Erfahrungen liefern.

Kunst, das wurde hier ebenso wie an zwei weiteren Projekten Kuballs deutlich, ist zuallererst ein autonomes ästhetisches System, auch wenn sie sich wissenschaftlicher Quellen bedient oder, wie im Fall des „broca’schen Areal“, biografische Erfahrungen zum Anlass direkter medizinischer Recherchen nimmt. Nicht die Nachbildung der wissenschaftlichen Modelle selbst, sondern die assoziative Entwicklung bildhafter Parallel- und Gegenmodelle ist das Erkenntnisangebot, das die Kunst der Wissenschaft macht, die gegenüber dem entstandenen Werk ebenso in die Rolle einer sekundären Beobachterin zurückfällt wie das wissenschaftlich nicht privilegierte Publikum.

Mit der Warnung vor oberflächlichen Analogieschlüssen einerseits und dem Plädoyer für die künstlerische Emanzipation von der zugrunde liegenden wissenschaftlichen Information andererseits standen sich so von Beginn an zwei gegensätzliche Positionen gegenüber, in denen Holger Schulze nicht nur zwei unterschiedliche Selbstdarstellungen der Disziplinen, sondern zwei gegensätzliche sprachliche Systeme identifizierte, von denen ausgehend Kollaborationen von Wissenschaft und Kunst zunächst vor allem zu einem Übersetzungsproblem gerieten. „False Friends“, falsche sprachliche Analogiepaare, verstellten häufig den Blick dafür, dass die beiden Systeme Wissenschaft und Kunst mit gleichen Methoden und Begriffen völlig unterschiedliche Traditionen und Bedeutungen verbänden. Ein Vergleich der jeweiligen Ziele beider Disziplinen (Bertram Weiss) setze darüber hinaus zunächst einmal die Differenzierung der künstlerischen Genres und Disziplinen selbst voraus (Holger Schulze), ohne die vor allem die Wissenschaft einem irreführenden Bild künstlerischer Methodologie anhängen.

Die Diskussion grenzte so zunehmend die ästhetische Bewertung des wissenschaftlichen Materials selbst („Schönheit der Daten“ als Wahrheitskriterium wissenschaftlicher Urteile, handwerkliche ästhetische Begriffe, Frank Rösl) von einer viel versprechenderen methodologischen Reflektion der Disziplinen ab, in der etwa Künstler und Wissenschaftler als „Experimentatoren“ (Eckhart Gillen) durchaus vergleichbare Rollen einnehmen. Julia Voss plädierte für eine kreative, offen reflektierte Interpretation der Spielregeln möglicher Kollaborationen zwischen Kunst und Wissenschaft, in der erst einmal zu klären sei, was an einer Kooperation der Systeme und ihrer Sprachen wünschenswert sei, wobei insbesondere vor einem praxisfernen, idealisierenden Exotismus im Blick der Disziplinen aufeinander zu warnen sei (Holger Schulze). Dabei sei auch die Wissenschaft historisch zu differenzieren und trete der Kunst heute mit einem weit prozessualeren Kreativitätsbegriff gegenüber als das kursierende Wissenschaftsbild vermuten lasse (Ilona Muráti-Laebe), was sich insbesondere in einem gegenüber der Kunst weit kollektiveren Autorenbegriff niederschlägt (Frank Rösl). Vor der Proklamation der Gemeinsamkeiten und Kooperationen sollten sich deshalb die jeweiligen Disziplinen ihres kritischen Potentials versichern, so Mischa Kuball: Das „Aufbäumen und Aufbegehren gegen das Unhinterfragte“ sei ein Kernbereich künstlerischer Praxis und die Quelle des Zugewinns an Wissen, die sich nur dann mit der Wissenschaft verbinden lassen, wenn beide sich zuvor methodisch „trennscharf“ ihrer Unterschiede bewusst würden.

Eugen Blume grenzte die „unbrauchbare Partnerin“ Kunst dabei noch pointierter vom Kreativitätsbegriff und der Methodik der Wissenschaft ab. Dass Wissenschaftler Künstler seien oder künstlerische Methoden einsetzen sei entweder Legende oder

erschöpfe sich in gelegentlichen Episoden. Während die Kunst immer wieder auf wissenschaftliche Verfahren zurückgreife, seien die institutionell ausgerufenen Kooperationen und ihre Agenten erst einmal nach ihren Interessen zu befragen. Die Wissenschaftsaneignung der Kunst sei immer subjektiv geschehen. Kunst betreibe ihre eigene „Bildwissenschaft“ und folge dabei ihrem eigenen Autonomiebegriff, der sich der wissenschaftlichen Methodologie des Forschungsbetriebs auch dort nicht unterordnen lassen, wo der Künstler zum privatimem Wissenschaftler werde wie bei Duchamps oder Beuys. Blumes Plädoyer gegen die Objektivierung der Kunst wendet sich gegen die Verallgemeinerung der exotischen Sonderfälle, in denen sich Künstler auf Augenhöhe mit einer wissenschaftlichen Spezialdisziplin befinden. Der Künstler als Forscher erscheine in kunsthistorischer Perspektive vielmehr als Erfinder seiner eigenen Wissenschaft. Gerade die radikale Subjektivität, mit der er auch einen Gegenstand wie die Wissenschaft vermesse, sei das spezifische Angebot, das er einer arbeitsteiligen, technologiefixierten Gesellschaft machen könne.

Diese Verteidigung des künstlerischen Subjekts gegen seine Inpflichtnahme durch instrumentelle Programme war nicht nur eine Verteidigung der klassischen Künstlerrolle und des Freiheitsversprechens, das von ihr ausgegangen war. Sie wies die Verantwortung auch an die Wissenschaft zurück, die sich der Eigenheiten und des Eigensinns ihrer Dialogpartnerin Kunst bewusst zu werden habe. Die Kunst, so das Argument, sei dem wissenschaftlichen Diskurs nicht einfach einzuverleiben.

Frank Rösl freilich beschrieb den herrschenden wissenschaftlichen Diskurs selbst bereits als Einengung forschender Kreativität. Die Verständigungsfähigkeit von Wissenschaft und Kunst hänge zunächst nicht von unterschiedlichen Subjektivitätsbegriffen, sondern von der Erweiterung ihrer sprachlichen Möglichkeiten ab. Wissenschaftliche Innovation sei nur durch die Synthese heterogener Wissensquellen und Denkweisen möglich, und bereits mit der Einbindung der Geisteswissenschaften in die biomedizinische Grundlagenforschung sei das wissenschaftliche System durchlässiger für fremde Methodologien geworden. Dabei fördere die Einbindung externer Sprachsysteme, der Rekurs auf Heterotopien die wissenschaftliche Kreativität. Der Künstler werde zum Kompagnon im Labor und mache nicht-lineare Denkansätze verfügbar, die auf traditionellen methodischen Wegen für die Wissenschaft nicht greifbar gewesen seien. Diese Kluft zwischen den Kulturen sei eine Quelle produktiver Kontrastbildungen, die durchaus als Inspirationsquelle für die kreative Forschung nutzbar seien. Der Künstler als visueller Anreger ermögliche so wenigstens einen ersten Schritt zur Utopie eines dritten Weges, auf dem metaphorisches Denken und exakte Forschungspraxis im Sinne Heinrich von Kleists verschmolzen würden.

Diese Schilderung einer möglichen künstlerisch-wissenschaftlichen Praxis formulierte den Gegenentwurf zu Mischa Kuballs bildhaft-analoger Autonomie, die auch produktionsästhetisch einen subjektiven Freiraum in Anspruch genommen hatte. Die skeptischen Rückfragen der Künstler und Kunstwissenschaftler galten also ganz folgerichtig in gleichem Maße dem künstlerisch-wissenschaftlichen Arbeitsverhältnis und der Methodik der wissenschaftlich in Anspruch genommenen Kunst. Bezweifelte Eugen Blume das Gleichgewicht der Laborsituation, in welcher der Forscher sich der Kunst als einer Inspirationsquelle bediene, die Kunst als Zaungast aber nur illustrativ auf die Forschung reagieren könne, beschrieb Holger Schulze die funktionale Hierarchie der Kollaboration als Problem: Solange die Kunst nur Zaungast sei, aber bei wissenschaftlichen Entscheidungsfindungen nicht einmal am Dialog teilnehme, herrsche eine grundlegende Asymmetrie, in der Kunst sehr schnell zum Herrscherlob und Wissenschaftsmarketing verkomme. Zudem jedoch folge in Rösls Schilderung die Wissenschaft einem reduktionistischen Verständnis zeitgemäßer künstlerischer Methodologie (Gerrit Gohlke), indem sie an der Kunst gerade jene naive Ästhetisierung schätze, der diese doch in Wissenschaftskollaborationen entkommen wolle.

Damit stellte sich die Praxisschilderung als verborgene methodische Herausforderung dar, der sich Kunst und Wissenschaft gleichermaßen zu stellen hätten. Denn wenn die Rolle der Kunst nicht die Auswertung wissenschaftlicher Bildmaterialien (Mischa Kuball) und ihre anschließende Einspeisung im Sinne des traditionell Schönen sein könne, wäre erst zu definieren, wie unter den geschilderten Laborbedingungen die Prozessualität zeitgenössischer künstlerischer Methodik anwendbar würde. Das Kollaborationsvorhaben würde damit zu einem Realismusproblem (Gerrit Gohlke) und wäre daran zu messen, wie Kunst die nicht offen zu Tage liegende Logik der Wissenschaft reflektieren könne, statt sich bei Visualisierungen zu bedienen, die selbst bereits nur Modellbilder sind.

Gerade angesichts der Hoffnung auf eine Rolle der Kunst als Mittlerin (Rösl, Gillen) müssten sich die interdisziplinären Ansätze auf methodische anstelle visueller Analogien besinnen, statt Direkttransfers wissenschaftlicher Bildprodukte anzustreben, und damit dem Risiko bloßer Instrumentalisierung als Wissenschaftsmarketing anheim zu fallen (Monika Lessl). Interessanter als solche Transferleistungen sei es, die wechselseitige Adaption von Erkenntnismethoden zum Kooperationsgegenstand zu machen (Christine Heidemann). Ob die Kunst sich dabei von der Subjektivität radikaler Entäußerung (Blume) leiten lassen müsste oder ihr methodisches Interesse an der Wissenschaft gerade aus dem krisenhaften Versagen solcher Subjektivität gegenüber einer spezialisierten Wissensgesellschaft zu erklären sei (Gohlke), mag dabei eine offene Frage der Kunstkritik und –wissenschaft bleiben.

Das Ergebnis der Debatte lag jedoch nicht in einer Antwort auf derartige Fragen oder einer Lösung der Rollenkonflikte im Dialog beider Disziplinen. Die nachdrückliche Forderung, die das Symposium vor allem als praktische Erfahrung zu Tage gefördert hatte, lag vielmehr in einem Aufruf zum methodologischen Dialog zwischen Wissenschaft und Kunst. Hier markierte das Hearing nicht nur einen bislang nicht gedeckten Bedarf an Systematisierung. Es eröffnete auch die Aussicht auf viel versprechende Ergebnisse. Und so wäre die Konsequenz des Symposiums neben dem Wunsch nach Institutionalisierung des Dialogs (anstelle blinder Kollaboration) der Disziplinen die Ermutigung, neben dem Willen zur Zusammenarbeit den Vergleich methodologischer Ansätze nicht zu vernachlässigen. So radikal die Perspektive der Kunst und so autonom ihre Ausdrucksweise sein mag. Gerade auch die Wissenschaft bedarf der methodologischen Reflexion künstlerischer Praxis. Dann jedenfalls, wenn sie die Kooperation sucht und von einer Kunst auf Augenhöhe der Forschung profitieren will.

Gerrit Gohlke

BLUME, EUGEN 5, 6, 7
GILLEN, ECKHART 4, 6
GOHLKE, GERRIT 6, 7
HEIDEMANN, CHRISTINE 7
KLEIST, HEINRICH VON 6
KUBALL, MISCHA 2, 3, 4, 6

LESSL, MONIKA 6
MURÁTI-LAEBE, ILONA 4
REICHLÉ, INGEBORG 2
RICHTER, GERHARD 2
RÖSL, FRANK 4, 5, 6
SCHULZE, HOLGER 4, 6

SIMMEN, JEANNOT 3
SOMMER, ANETTE 2
VOSS, JULIA 4
WEISS, BERTRAM 4