



Nach der Wissenschaft und über die Kunst hinaus

Interdisziplinäre Ansätze in Kunst und Kunstgeschichte

Autorin: Dr. Susanne Witzgall, *Wissenschaftliche Assistentin am Lehrstuhl für Kunstgeschichte, Akademie der Bildenden Künste München* / *Publikation der Dissertation* / **Thema: Kunst nach der Wissenschaft** - *Zeitgenössische Kunst im Diskurs mit den Naturwissenschaften* /

Dissertation: *erschienen in Buchform Verlag für moderne Kunst Nürnberg, unter dem Titel: ‚Kunst nach der Wissenschaft‘ - Zeitgenössische Kunst im Diskurs mit den Naturwissenschaften, ISBN 3-936711-15-1*



Seit gut zwei Jahrzehnten lässt sich in der zeitgenössischen Kunst ein auffällig starkes Interesse an den Naturwissenschaften ausmachen. Susanne Witzgall untersuchte dieses Phänomen in ihrem Buch *Kunst nach der Wissenschaft*, dessen Hauptthesen sie im folgenden Text darlegt. Dabei reflektiert sie an dieser Stelle, inwieweit bei dem künstlerischen Diskurs mit den Naturwissenschaften von interdisziplinären Ansätzen gesprochen werden kann, und welcher interdisziplinären Spielart ihre eigene wissenschaftliche Herangehensweise gleicht.



Im Rahmen meiner Dissertation *Kunst nach der Wissenschaft. Zeitgenössische Kunst im Diskurs mit den Naturwissenschaften* dokumentierte und analysierte ich die künstlerische Auseinandersetzung mit den Naturwissenschaften in den 1990er Jahren. Den Anstoß hierzu gab die Tatsache, dass sich im letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts Ausstellungen, Aktionen und Veranstaltungen häuften, welche die Beschäftigung zeitgenössischer Künstler mit den Naturwissenschaften aufzeigten und forcierten. Tatsächlich lässt sich gerade in den 1990er Jahren eine Welle junger Künstler ausmachen, die in Dialog mit den Naturwissenschaften traten, so dass Kuratoren und Kunsttheoretiker schon eine erneute renaissanceähnliche Vermählung von Kunst und Wissenschaft heraufbeschworen. Bis dato wurde jedoch nicht der Frage nachgegangen, wie das Verhältnis der zeitgenössischen Künstler zu den Naturwissenschaften tatsächlich beschaffen ist bzw. wie sich zeitgenössische Künstler konkret mit den Wissenschaften auseinandersetzen. Meine Arbeit verfolgte deshalb das Ziel, eine erste umfassende Bestandsaufnahme, kunsthistorische Einordnung und geistesgeschichtliche Deutung dieses künstlerischen Phänomens der Gegenwart vorzunehmen.

Ich zeigte in meiner Untersuchung auf, dass sich Künstler im Zuge dieses Diskurses unter anderem naturwissenschaftliche Arbeitsweisen aneigneten, sich an wissenschaftliche Vermittlungsformen anlehnten oder fiktive wissenschaftliche Versuchsanordnungen und Laboratorien installierten. Die Künstler beließen es jedoch nicht bei einer wissenschaftlichen Mimikry und gaben nur scheinbar bestimmte Kompetenzen auf dem Gebiet der Visualisierung und Erkundung der Natur an die Wissenschaften ab. Eine ganze Reihe der analysierten künstlerischen Positionen reflektierten vielmehr die negativen und positiven Potentiale moderner wissenschaftlicher Entwicklungen und spiegelten die mit diesen verbundenen Ängste und Hoffnungen der Öffentlichkeit wieder. Das Laboratorium von Alexis Rockmans *Biosphere*-Serie und Mark Dions Installation *Frankenstein in the Age of Biotechnology* stellen sich beispielsweise als Geburtsorte von monströsen Chimären dar und beschwören in Anspielung auf Mary Shelleys Frankenstein-Geschichte mögliche erschreckende Konsequenzen einer schöpferisch ausgerichteten Wissenschaft herauf¹. Angeregt durch die Texte der Wissenschaftstheoretikerin Donna Haraway bewertete Tyne Claudia Pollmann in ihrer Fotoserie *Ahnen* die biowissenschaftlichen Grenzüberschreitungen dagegen als Chance, die bestehenden Herrschaftsstrukturen, vor allem diejenigen zwischen den Geschlechtern, zu unterminieren².

¹ Vgl. Susanne Witzgall, *Kunst nach der Wissenschaft. Zeitgenössische Kunst im Diskurs mit den Naturwissenschaften*, Nürnberg 2003, S. 164ff und S. 246.



Andere Kunstwerke wiederum scheinen eher wesentliche Charakteristika westlicher Naturwissenschaften aufzuzeigen. So verweisen beispielsweise Arbeiten von Mark Dion, Olaf Nicolai und Gerhard Lang auf die kulturelle Konstruktion naturwissenschaftlichen Wissens sowie dessen Manifestationen in Sammlungen bzw. musealen Präsentationen und entlarven die scheinbare Objektivität wissenschaftlicher Erkenntnis als längst überholten Mythos³. In den computergestützten Installationen *Interactive Plant Growing* von Christa Sommerer und Laurent Mignonneau und *Molecular Informations* von Seiko Mikami wird der distanzierte Forscher und Beobachter zu einem produktiven Akteur, welcher auf die Natur als seinen Untersuchungsgegenstand konkret Einfluss nimmt, ja diese selbst formt bzw. mitkreiert⁴. Dass dieser Einfluss nahezu zerstörerische Züge annehmen kann, thematisieren unter anderem *The Great Munich Bug Hunt* und *On Tropical Natur* von Mark Dion oder die *Natural History*-Serie von Damien Hirst⁵. Hier erweisen sich die naturwissenschaftlichen Strategien als Methoden des Trennens, Isolierens und Zerlegens. Gleichzeitig werfen die künstlerischen Arbeiten damit die Frage auf, inwiefern solche bewährten naturwissenschaftlichen Vorgehensweisen überhaupt eine adäquate ganzheitliche Sichtweise auf den Untersuchungsgegenstand ermöglichen und spielen auf die Unzulänglichkeit einer auf Trennung und Partikularisierung ausgerichteten westlichen Wissenschaft an.



© Gerhard Lang, Der Typische Einwohner aus Schloss-Nauses, 1992/2000

Courtesy Dr. Sourisseaux, Lüdemann und Partner, Darmstadt



Welt ließen sich mühelos erweitern. Sie zeigen, dass die Künstler der 1990er Jahre sich nicht zum gedankenlosen Apologeten naturwissenschaftlicher Methoden und Wahrheitsansprüche machten, sondern versuchten auf Ihre Weise zur „Klärung der Herkunft, der kritischen Analyse und nicht zuletzt der Korrektur solcher Geltungen, Anerkennungen und Wahrheitsansprüche“⁶ beizutragen, wie Wilm Hüffer in seinem polemischen Artikel „Eulen im Blindflug“. Der Ruf nach Interdisziplinarität und die Ohnmacht der Geisteswissenschaften von den Geisteswissenschaften fordert. Hüffer sieht in dem Ruf nach Interdisziplinarität ein Symptom für eine Krise im Selbstverständnis dieser Wissenschaften und wirft insbesondere Jürgen Mittelstraß vor, mit seiner Forderung nach Interdisziplinarität eine Geisteswissenschaft insofern nur auf „eine notwendige Ergänzung jenes technischen Könnens“ zu reduzieren, „als seine Funktion in der Orientierung darüber besteht, wo und wie das praktische Verfügungswissen eine sinnvolle Verwendung finden kann“⁷. Es ist hier nicht zu diskutieren, inwiefern die Kritik Hüffers an Jürgen Mittelstraß berechtigt ist, wohl aber, ob sich eine kritische Reflexion der Naturwissenschaften und eine Forderung nach Interdisziplinarität generell ausschließen oder nicht vielmehr gegenseitig bedingen.

Die Kunst der 1990er Jahre scheint darauf eine klare Antwort zu geben. Ihre kritische Reflexion der naturwissenschaftlichen Ergebnisse und Vorgehensweisen ist – und das manchmal sogar in Personalunion – eng verbunden mit einer Abwandlung und Ergänzung des wissenschaftlichen durch einen ästhetischen, „wilden“ oder vorwissenschaftlichen Blick. Viele der in meiner Untersuchung behandelten künstlerischen Werke zielen auf eine Öffnung naturwissenschaftlicher Strategien ab und fordern einen Zugang zur Wirklichkeit, der über den eingeschränkten Horizont der mechanistisch ausgerichteten Wissenschaften hinausgeht. So dokumentierte Gerhard Lang in seinen *Cloud Walks* neben „wissenschaftlich ‚exakten‘ Messdaten wie Temperatur, Relative Feuchte, Luftdruck etc. [...]“⁸ auch weniger akzeptierte und verifizierbare Daten wie das Geschlecht der Wolke, ihre haptische Qualität oder ihr Aroma und setzt sich damit über die konventionelle Naturforschung hinweg, die nach Foucault seit dem 17. Jahrhundert der Sehkraft „fast ein exklusives Privileg“⁹ zugesteht, während alle anderen Sinne vernachlässigt werden. Auch Jochen Lempert plädiert in seinen 365 Tafeln zur Naturgeschichte

6 Wilm Hüffer, Eulen im Blindflug. Der Ruf nach Interdisziplinarität und die Ohnmacht der Geisteswissenschaften, in: Interdisziplinarität. Chancen, Grenzen, Konzepte, hrsg. von Markus Käbisch, Holger Maaß, Sarah Schmidt, Leipzig 2001, S. 143.

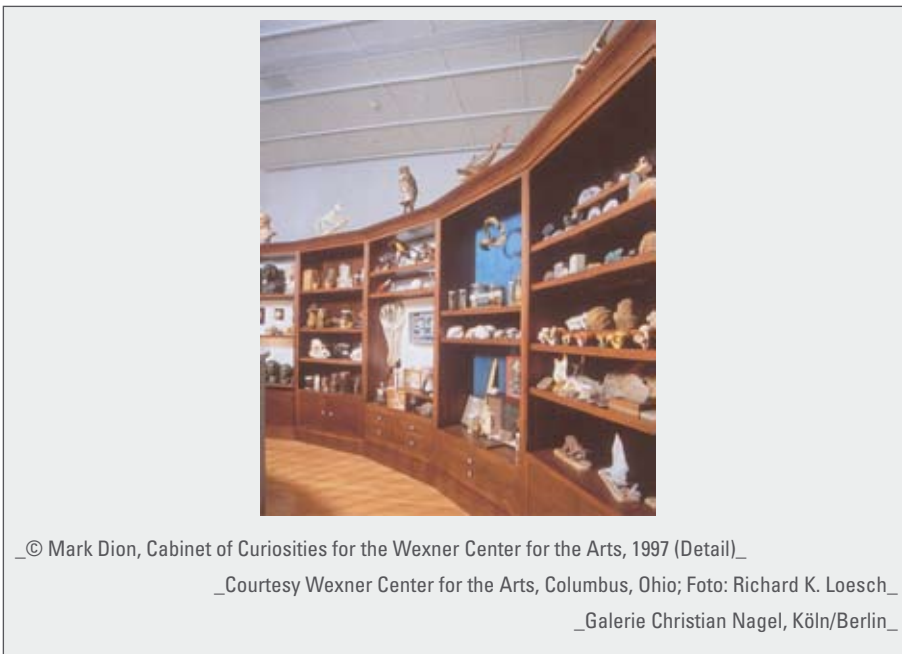
7 Ebd.

8 Susanne Witzgall, „Initiieren von Unsicherheit an einem Ort vermeintlicher Sicherheit“. Auszüge aus einem Interview mit Gerhard Lang, in: Susanne Witzgall, Kunst nach der Wissenschaft. Kunst im Diskurs mit den Naturwissenschaften, Nürnberg 2003, S. 455.

9 Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt am Main 1971, S. 174.



für eine umfassendere Zugangsweise zu den Phänomenen unserer Wirklichkeit, indem er ungewöhnliche taktile und ästhetisch-formale Klassifikationskriterien anlegte oder künstliche, die alltägliche Welt bevölkernde Tiersurrogate als Hybride zwischen Natur und Kultur in seine Naturgeschichte aufnahm¹⁰. Und in *A Tale of Two Seas oder Curiosity Cabinet for the Wexner Center for the Arts* löste Mark Dion die partikularisierten Fachgebiete und ihre rigiden taxonomischen Ordnungssysteme kurzerhand zugunsten eines wunderkammerähnlichen, offenen, kommunikativen Spektakels auf¹¹. In ihm spinnen sich zwischen den Objekt dynamische Bezüge, die zu verschiedenen Verknüpfungen und Deutungen jenseits konventioneller wissenschaftlicher Vorgaben einladen und in ihm findet auch das zwischen wissenschaftlichen Kategorien Liegende, das Mutierte und Monströse seinen Platz. In *ein Haus für Schweine und Menschen* von Carsten Höller und Rosemarie Trockel wird schließlich die Relation von Natur/Objekt und Kultur bzw. Gesellschaft/Subjekt thematisiert und ihre Trennung, welche bisher die epistemologische Basis westlicher Naturwissenschaften bildete, in Frage gestellt¹².



10 Susanne Witzgall, *Kunst nach der Wissenschaft. Kunst im Diskurs mit den Naturwissenschaften*, Nürnberg 2003, S. 115ff.

11 Ebd., S. 257ff.

12 Ebd., S.201ff.



Es ist sicher kein Zufall, dass viele der angeführten künstlerischen Statements den „zwei gedanklichen Suchbewegungen“¹³ ähneln, die Bernhard von Mutius in seinem 2004 erschienenen Buch *Die andere Intelligenz* beschreibt und mit einer erkenntnistheoretischen Wende in der Wissenschaftsauffassung verbindet. Mutius registriert erstens die „Suche nach Alternativen zu den Logiken des Trivialen, Logiken, die aus den vergangenen Epochen überliefert wurden und die uns insbesondere in der Epoche der Industriegesellschaft in Fleisch und Blut übergegangen sind. Überaus bewährte, nützliche und vertraute Logiken also, die beispielsweise in mechanischen Systemen, in den materiellen Herstellungsverfahren und maschinellen Fertigungsprozessen bis heute unverändert gut funktionieren, die aber in der Übertragung auf Prozesse des Lebens und des sozialen Handelns ihre Beschränktheit mehr als zur Genüge bewiesen haben. Die mentalen Modelle, die mit dieser Logik korrespondieren, sind mit Begriffen wie ‚Gegenstand‘, ‚Objekt‘ und ‚objektive Erkenntnis‘, ‚exakte Berechenbarkeit‘, ‚Bestimmtheit und Vorhersagbarkeit‘, ‚Eindeutigkeit‘, ‚Linearität‘ und ‚einfache Kausalität‘ verknüpft.“¹⁴ Diese Suche nach Alternativen zu den Logiken des Trivialen könnte nach Mutius erfolgreich sein, wenn den „dynamischen Relationen der Dinge“ nachgegangen, das „Dazwischen“ aufgespürt und das „In-Beziehung-Denken“ neu gelernt wird. „Gemeint sind ganz unterschiedliche Arten von Beziehungen: funktionale und emotionale, logische, ästhetische und energetische Beziehungen im Raum und Beziehungen in der Zeit. Zu lernen wäre das In-Beziehung-Setzen der eigenen Beobachtung und das Reflektieren des Phänomens der Selbstbezüglichkeit.“¹⁵ Zweitens registriert Bernhard von Mutius „die Suche nach Alternativen zu den Logiken des (ausschließlichen und ausschließenden) Trennens, Teilens und Zerlegens der Dinge.“ Er sieht dabei aber Bestrebungen, nicht die „Grenzziehungen“ zu negieren, „sondern [...] – unter Achtung des Unterschiedlichen – [...] das Ausgeschlossene im Sinne eines „Re-entry“ wieder einzuführen in die Beobachtung.“¹⁶ Beide dieser Denkbewegungen führen nach dem Sozialwissenschaftler „schließlich mit innerer Notwendigkeit zur Einsicht, dass traditionelle Gebietsgrenzen überwinden und disziplinübergreifend zusammenarbeiten muss, wer sich über komplexe Prozesse verständigen will.“¹⁷ Bernhard von Mutius Ausführungen gipfeln also in einem Plädoyer für Interdisziplinarität und auch viele der oben angeführten künstlerischen Arbeiten können als ein solches gelesen werden. Nun könnte man den Kunstwerken natürlich den Vorwurf machen, dass in vielen von

13 Bernhard von Mutius, *Die andere Intelligenz oder: Muster, die verbinden. Eine Skizze*, in: *Die andere Intelligenz. Wie wir morgen denken werden*, hrsg. von Bernhard von Mutius, Stuttgart 2004, S. 16.

14 Ebd., S. 16f.

15 Ebd., S. 17.

16 Ebd. S. 17f.

17 Ebd., S. 19.



ihnen zwar eine Forderung nach interdisziplinärer Erweiterung der Naturwissenschaften herauszulesen ist, aber keine konkreten Ergebnisse präsentiert werden. Woran aber soll man die Ergebnisse und Erfolge von Interdisziplinarität zwischen Natur- und Kunst, bzw. zwischen Natur- und Geisteswissenschaften messen? Nach naturwissenschaftlichen oder künstlerischen bzw. geisteswissenschaftlichen Kriterien?

Entscheidungs- und Bewertungskriterien der untersuchten Kunstwerke sind in erster Linie künstlerischer Natur, getroffen von Künstlern und Kunstbetrachtern. Das gilt auch für die Arbeiten solcher Künstler, die für ihre Werke nach dem Studium einschlägiger naturwissenschaftlicher Lektüren mit Spezialisten anderer Fachgebiete Kontakt aufnahmen. Nana Petzet diskutierte für ihre Performance *Das Zoschkasche Glas* beispielsweise mit einem Professor für Physik an der Universität in Fribourg¹⁸, Christine Borland arbeitete bei *From Life* mit Experten aus dem Bereich der forensischen Medizin zusammen¹⁹ und Sommerer und Mignonneau tauschten sich für ihre interaktive Installation *A-Volve* mit dem Evolutionsbiologen Thomas Ray²⁰ aus. Christa Sommerer beschreibt diese Form der Kollaboration wie folgt: „Das erste Mal haben wir 1995 mit Dr. Tom Ray, einem Evolutionsbiologen und A-Life Wissenschaftlern zusammengearbeitet. Hier bestand die Zusammenarbeit in erster Linie aus Diskussionen zum Thema Evolution, Selektion und wie man ein künstliches System erschaffen kann, das diese Prozesse simuliert. In der Anwendung dieser Prinzipien auf die Medienkunst und in der künstlerischen Umsetzung verließen sich Laurent Mignonneau und ich aber völlig auf unsere eigenen Erfahrungen im Interaktionsdesign und unsere ästhetischen Kriterien. Man könnte also sagen, dass wir uns durch die Zusammenarbeit mit Tom stark inspirieren ließen und Prinzipien und Ideen, die wir in den Diskussionen mit ihm (und durch Literaturhinweise) gelernt haben, auf die Kunst angewendet haben. Die Kollaboration war also sehr lose, eher eine Form der Diskussion und des Gedankenaustausches, allerdings regelmäßig und durchaus intensiv und positiv.“²¹

Aus dem Zitat von Christa Sommerer geht hervor, dass in den 1990er Jahren solche fachübergreifenden Kooperationen meist auf Initiative des Künstlers entstanden, der sich in naturwissenschaftlich-technischen Bereichen Anregungen, Rat und Mitarbeit holte. Der Künstler erweiterte dadurch sein Wissen und vielfach auch ganz konkret seine

¹⁸ Siehe: Susanne Witzgall, *Kunst nach der Wissenschaft. Zeitgenössische Kunst im Diskurs mit den Naturwissenschaften*, Nürnberg 2003, S. 219.

¹⁹ Ebd., S. 156.

²⁰ Ebd., S. 125.

²¹ Christa Sommerer in einem E-mail an die Autorin vom 2. Juni 2003.



technischen Möglichkeiten, suchte jedoch nicht nach einer völlig gleich berechtigten Schnittmenge künstlerischer und wissenschaftlicher Qualitäten. Allerdings kamen wie in dem ambitionierten Amsterdamer Projekt *Formule 2* Kuratoren auf die Idee, Künstler und Wissenschaftler zusammenzubringen, um „Präsentationen“ zu initiieren, die weder den Anspruch eines Kunstwerkes noch einer wissenschaftlichen Arbeit erfüllen, sondern „manche Qualitäten der beiden Disziplinen enthalten“ sollten, die dann auf irgendeine wege Weise „interagieren“²². Im Grunde wollten diese Ausstellungsmacher die Grenzen zwischen den Disziplinen vollständig auflösen, was jedoch einerseits nicht wirklich gelang²³ und andererseits zu Werken führte, die weder in künstlerischer noch in wissenschaftlicher Hinsicht besonders zu überzeugen schienen.

In diesem Fall scheiterte der Versuch, den Hiatus von Kunst und Naturwissenschaften zu überbrücken und diese Disziplinen zu einer Einheit zusammenzuführen. Das gibt nicht zuletzt der Feststellung von Markus Käbisch recht, es sei schwierig, Interdisziplinarität herzustellen, indem man die *Einheit der Wissenschaft* proklamiert, auch wenn sich Käbisch natürlich auf die Einheit von Natur- und Geisteswissenschaften bezieht.²⁴ Die „Rekonstruktion der Wissenschaftseinheit ist“, so Käbisch, „ein eher theoretisches oder genauer *metatheoretisches* Bemühen um Interdisziplinarität“, eine Suche nach einer „einheitlichen Logik von Wissenschaft“ und „bleibt damit meist formal. [...] Die Wissenschaftsdifferenzierung bleibt auch dann irreversibel, wenn die ehrgeizigen Unternehmungen einer holistischen Wissenschaftsrekonstruktion zu einem überzeugenden Abschluss kämen. Hingegen sind Intra-, Multi- und Transdisziplinarität die eher *praktischen* Spielarten interdisziplinären Forschens. Sie zielt auf die Annäherung und Zusammenarbeit der Fächer, ohne die Wissenschaftseinheit dafür unbedingt voraussetzen zu müssen.“²⁵ Unter diesen praktischen Spielarten der Interdisziplinarität aber, genauer gesagt im Bereich des *Multidisziplinären* Forschens, bei dem „die Sichtweise durch Perspektiven unterschiedlicher Disziplinen erweitert wird,“²⁶ würde ich den in meiner Dissertation verfolgten Ansatz verorten.

22 „Aber kauf dir nie eine Afroperücke“. Gespräch mit Peter Henkes, *Formule 2*, in: Tyyne Claudia Pollmann, *the vanity of dogmatizing. Gespräche um Wissenschaft mit Künstlern, Kunstvermittlern, Medizinerinnen & Wissenschaftlern*, Köln 1999, S. 189.

23 „Wir erwarteten, eine bestimmte Eigenschaft zu finden, die Kunst als auch Wissenschaft besitzen. Aber die meisten Besucher sahen die Arbeiten als Kunstwerke an, was enttäuschend war“, so Peter Henkes zu seinem *Formule 2*-Projekt. Vgl. ebd. S. 189.

24 Markus Käbisch, *Sprachlogische Einheitskonzeptionen der Wissenschaft und Sprachvielfalt der Disziplinen. Überlegungen zu theoretischen und praktischen Ansätzen von Interdisziplinarität*, in: *Interdisziplinarität, Chancen, Grenzen, Konzepte*, hrsg. von Markus Käbisch, Holger Maaß, Sarah Schmidt, Leipzig 2001, S. 20.

25 Ebd., S. 21.

26 Ebd., S. 20



Dieser interdisziplinäre Ansatz ergab sich – wenn auch nicht ausschließlich – bereits aus dem Untersuchungsgegenstand. Bei der Analyse der Werke, in denen sich Künstler in den 1990er Jahren mit den Naturwissenschaften – allen voran mit der Gentechnik und der Evolutionsbiologie – auseinandersetzen, beschäftigte ich mich mit biowissenschaftlichen Themen und Arbeitsweisen wie zum Beispiel der DNA-Rekombination²⁷ sowie mit physikalischen Theorien und Begriffen – von der Einsteinschen Relativitätstheorie bis hin zur Quantentheorie bzw. der Definition von Entropie.

Exkurse in die Wissenschaftsgeschichte bestätigten außerdem, dass einige Künstler sich auch bewusst alter traditionsreicher oder sogar überholter wissenschaftlicher Strategien und Präsentationsformen bedienen. So griff Gerhard Lang beispielsweise bei seiner Arbeit *Die typische Kubbefleckung im Schönthal in der Schweiz* oder *Der typische Einwohner aus Schloss-Naues* auf die sogenannte „composit photograph“ von Francis Galton zurück, mit der dieser um 1878 die typischen Gesichtszüge von Kriminellen, Schwindsüchtigen oder Geisteskranken zu erkunden suchte²⁸, Via Lewandowsky experimentierte mit medizinischen oder anatomischen Schraffur-Zeichnungen aus dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts²⁹ und Mark Dion orientierte sich in Installationen wie *A Tale of Two Seas* und *Curiosity Cabinet for the Wexner Center for the Arts* (s. Abb. S.6) an Darstellungsprinzipien der Wunderkammer³⁰.

Ein weiteres Fachgebiet, das ich in meine Untersuchungen mit einbezog, war die Wissenschaftsforschung. Einige Künstler schienen eine Herangehensweise an den Tag zu legen, die dem Vorgehen von ethnologisch bzw. anthropologisch geschulten Wissenschaftlern wie Bruno Latour und Steve Woolgar vergleichbar ist, welche sich seit den 1970er Jahren in wissenschaftliche Labors begaben, um dort Methoden, Repräsentationsweise und Entstehungsbedingungen wissenschaftlichen Wissens zu untersuchen.³¹ Tatsächlich vollzogen einige Künstler in den 1990er Jahren ähnlich diesen Forschern Entstehungspraxis und Manifestationen naturwissenschaftlichen Wissens nach,³² um so – in einer

27 Vgl.: Susanne Witzgall, *Kunst nach der Wissenschaft. Zeitgenössische Kunst im Diskurs mit den Naturwissenschaften*, Nürnberg 2003, S. 136.

28 Vgl.: ebd., S. 113f.

29 Vgl.: ebd., S. 230 ff.

30 Vgl.: ebd., S. 257ff.

31 Ebd., S. 278 ff.

32 Es handelt sich hierbei vielfach um eine Appropriation wissenschaftlicher Methoden oder Repräsentationsweisen. Auf den Begriff der Appropriation kann an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden. Es sei aber erwähnt, dass für Arnd Schneider, Reader in Anthropology der University of East London sowie Lehrbeauftragter der Universität Hamburg, gerade Appropriation zum Verständnispro-



Art Anthropologie der Naturwissenschaften – die westlichen Naturwissenschaften als ein „kulturelles Artefakt“ oder einen „gesellschaftliche(n) Teilbereich(e)“³³ zu reflektieren.

Gerade in der Auseinandersetzung mit der anthropologisch ausgerichteten Wissenschaftsforschung im Rahmen meiner Dissertation offenbarte sich, dass das Studium fremder Disziplinen nicht nur Werkzeuge an die Hand gab, die von den Künstlern aufgegriffenen wissenschaftlichen Inhalte und Strategien nachzuvollziehen, sondern auch ganz neue Sichtweisen auf viele Kunstwerke eröffnete. Die Disziplin übergreifenden Recherchen führten neben dem bereits erwähnten Vergleich bestimmter künstlerischer Betrachtungsweisen mit einer Art anthropologischen Perspektive gewisser Wissenschaftsforscher, auch zur vergleichenden Gegenüberstellung von naturwissenschaftlicher und künstlerischer Simulation³⁴ oder von gentechnischer Rekombination und dem Zerschneiden bzw. Wiederzusammensetzen von bildlichen Informationen in der Kunst³⁵ und unter anderem nicht zuletzt zu der abschließenden These, dass das Verhältnis zeitgenössischer Künstler zu den Naturwissenschaften als „nichtmodern“ beschrieben werden kann³⁶.

Eine Hürde, die bei meinen Exkursen in die anderen Fachgebiete genommen werden musste, war allerdings die Barriere der Verständigung, die eng mit der fachlichen Sprachdifferenzierung verbunden ist. Ähnlich wie viele der untersuchten Künstler wandte ich mich deshalb zum Teil an Spezialisten der entsprechenden Fachgebiete, mit denen ich in ausführlichen persönlichen Gesprächen meine Wissens- und Verständnislücken zu füllen versuchte. Der Vorteil dieser Gespräche bestand darin, dass im unmittelbaren Dialog Verständnisprobleme angesprochen, Fachbegriffe umschiff und auf allgemein verständlichere Begriffe zurückgeführt werden konnten. Ein solches Zurückgehen auf eine „Minimalbasis des gegenseitigen Verstehens [...], wenn spezialisierte Wissenschaftsbegriffe und -inhalte die Verständigung behindern“ fordert auch Markus Käbisch. Interdisziplinarität „muss sich“, nach ihm, „um die Konstruktion eines sprachlichen Anfangsresiduums bemühen, auf dem sich Fachsprache schrittweise aufbaut. Erforderlich ist eine *infradisziplinäre Grundsprache*, die im Zusammenhang menschlichen Lebens gerechtfertigt wird und noch

zesses des Anderen beiträgt. Das bezieht er auch auf die künstlerische Praxis. „Through their appropriating practices,“ so schreibt er, „artists inevitably, and sometimes deliberately, encroach upon anthropological discourses on the representation of others ...“. Arnd Schneider, *Rooting Hybridity: Globalisation and the Challenges of mestizaje and crisol de razas for Contemporary Artists in Ecuador and Argentina*, in: *INDIANA* 21 (2004), S. 95f. Vgl. auch: Arnd Schneider, *On ‚appropriation‘. A critical reappraisal of the concept and its application in global art practices*, in: *Social Anthropology* 11, 2 (2003), S. 215-229.

33 Ulrike Felt, Helga Nowotny, Klaus Taschwer, *Wissenschaftsforschung. Eine Einführung*, Frankfurt/Main 1995, S. 10.

34 Vgl.: Susanne Witzgall, *Kunst nach der Wissenschaft. Zeitgenössische Kunst im Diskurs mit den Naturwissenschaften*, S. 122ff.

35 Vgl.: ebd., S. 136ff.

36 Ebd., S. 292 ff. und S. 333.



vor allen Fachsprachen liegt“³⁷.

Multidisziplinäres Arbeiten, wie ich es für meinen Fall in Anspruch nehmen würde, geht zwar über *Intradisziplinäres Arbeiten* hinaus, welches sehr nahe nebeneinander liegende Fächer verbindet, sieht sich aber nicht selten dem Vorwurf ausgesetzt, dass es – „da die eigene fachliche oder disziplinäre Orientierung [nicht] zur Disposition gestellt wird“ – „nur der wissenschaftlichen Genugtuung dient, einem modischen Trend interdisziplinären Arbeitens gerecht zu werden, ohne aber einen wirklichen Einfluss auf das eigene Forschen damit zu verbinden.“³⁸ Der letzte Vorwurf sollte durch obigen Ausführungen weit gehend entkräftet sein, dem Vorwurf, nur einem modischen Trend zu folgen, lässt sich aber entgegenen, dass mit der von Aby Warburg und Erwin Panofsky begründeten ikonologischen Methode diese Art der Herangehensweise tief in der Geschichte des Faches Kunstgeschichte verankert ist. Hier liegt wohl die wichtigste Wurzel einer verstärkt interdisziplinären Orientierung des Faches, wie sie heute wieder vielfach diskutiert und propagiert wird. Dabei gilt es aber nicht, Gegenstand, Methode, Interesse oder Theorie des Faches über Bord zu werfen oder sich mit diesen in den Dienst naturwissenschaftlich-mechanistischer Modelle zu stellen, sondern – wie es auch die Künstler der 1990er Jahre im Falle der Naturwissenschaften praktiziert und gefordert haben – die Bestandteile der Disziplin kritisch zu reflektieren und zu erweitern bzw. im Rahmen *transdisziplinären* Forschens für die Lösung überfachlicher Probleme einzusetzen.

37 Markus Käbisch, Sprachlogische Einheitskonzeptionen der Wissenschaft und Sprachvielfalt der Disziplinen. Überlegungen zu theoretischen und praktischen Ansätzen von Interdisziplinarität, in: Interdisziplinarität, Chancen, Grenzen, Konzepte, hrsg. von Markus Käbisch, Holger Maaß, Sarah Schmidt, Leipzig 2001, S. 28.

38 Ebd. S. 21. Käbisch bezieht sich hier vorwiegend auf die Kritik von Jürgen Mittelstraß und verweist auf: Jürgen Mittelstraß, Wohin geht die Wissenschaft. Über Disziplinarität, Transdisziplinarität und das Wissen in einer Leibniz-Welt, Frankfurt am Main 1989, S. 75.



Curriculum Vitae

geboren 1966 in Karlsruhe

Studium der Kunstgeschichte, Kunsterziehung und Psychologie in München und Stuttgart

seit 1993 kuratorische Tätigkeiten für verschiedene Museen und Institutionen, unter anderem von 1997-1999 als wissenschaftliche Angestellte des Deutschen Museums, München

Kuratorin von Art & Brain II (1997/1998), La Specola (2000) oder Das zweite Gesicht (2002)

2001 Promotion in Kunstgeschichte an der Universität Stuttgart mit der Schrift Kunst nach der Wissenschaft. Zeitgenössische Kunst im Diskurs mit den Naturwissenschaften

lehrt seit 2003 als wissenschaftliche Assistentin am Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Akademie der Bildenden Künste in München

lebt in München



Dr. Susanne Witzgall