

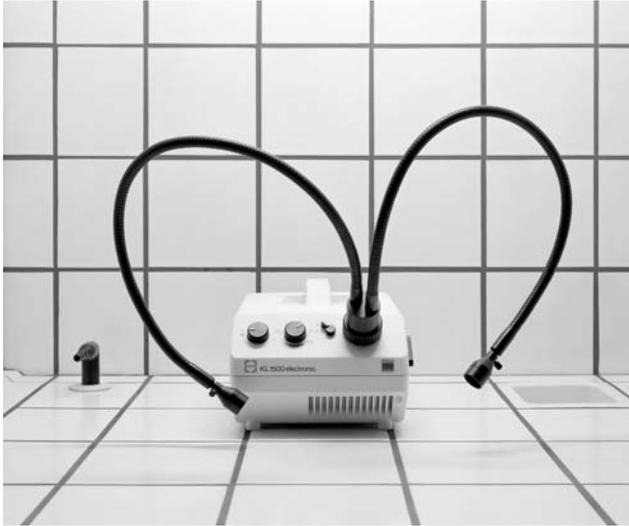


Ingeborg Reichle

Unter Beobachtung: Die Kunst schaut ins Labor

Kunst und Naturwissenschaft sind seit jeher spannungsvoll miteinander verflochten. Mit dem Aufstieg der Genomforschung und in der Folge weiterer naturwissenschaftlicher Disziplinen, die heute unter dem Begriff ›Biowissenschaften‹ firmieren, ist jedoch erneut ein verstärktes Interesse der Kunst an den Naturwissenschaften zu beobachten.¹ Seit dieses Wissens- und Praxisfeld die Manipulation von biologischem Leben auf molekularer Ebene ermöglicht, thematisieren zahlreiche Künstler und Kulturinstitutionen durch Ausstellungen und Symposien die Effekte und Konsequenzen dieser Entwicklung auf das Leben der Menschen und die Natur. Im Zuge dieser Entwicklung fanden in den letzten Jahren viele Künstler ihren Weg ins Labor.² Im Zentrum der Auseinandersetzung der Kunst mit den Biowissenschaften standen bislang insbesondere die Visualisierungen und bildgebenden Verfahren sowie die Schrift- und Informationsmetaphern der Molekularbiologie. So greift der in Lissabon lebende österreichische Künstler Herwig Turk, der hier vorgestellt werden soll, in bemerkenswerter Weise auf das Labor als Ort der Herstellung von wissenschaftlichen Tatsachen zurück. Durch vielfältige Formen künstlerischer Inszenierung der materiellen Kultur des Labors sucht Turk die komplexen Wechselwirkungen zwischen Instrument, experimenteller Praxis und Theoriebildung auszuloten. Gleichzeitig stellt er die gegenwärtige laborwissenschaftliche Produktion von Erkenntnissen³ unter Beobachtung und macht sie visuell erfahrbar. Lange Zeit schenkte man der Instrumentation keine große Aufmerksamkeit, da man annahm, dass man es in den Naturwissenschaften vornehmlich mit Ideen zu tun habe und Instrumente bloße Hilfsmittel zum Abmessen und Beobachten seien.⁴

In den Fotoserien *agglomeration* (2003), *agents* (2007) und *labscapes* (2007) zeigt Herwig Turk einzelne Laborgeräte, vierteilige experimentelle Versuchsaufbauten oder die Innensicht von Laborkühlschränken. In der 18 Fotografien umfassenden Arbeit *agents* löst Turk Laborgeräte



Herwig Turk: »agent LC« (2007), Lambda-Print 100 x 80 cm
(Kaltlichtquelle)



Herwig Turk: »agent MR« (2007), Lambda-Print 100 x 80 cm
(Mikroskop)

aus ihrer zugewiesenen Stellung im effizient organisierten Arbeitsablauf des Laboralltags und zeigt diese isoliert und funktionslos. Der Ausschnitt einer kunstvoll ausgeleuchteten Laborbank mit weiß glänzenden Kacheln und schwarz-grauen Fugen spannt einen Bildraum auf, in dem ein Mikroskop, eine Pipette und eine Kaltlichtquelle mit zweiarmigem Lichtleiter durch die Bildregie des Künstlers zu Akteuren werden. Je drei Lambda-Prints mit den Maßen 100 x 80 cm, die auf eine Aluminiumplatte aufgezogen wurden, zeigen die Geräte

einmal in Frontalansicht und zweimal in profilierter Seitenansicht. Die für den Laien befremdlichen Formen der Geräte entfalten durch ihre Inszenierung eine starke visuelle Kraft und wirken dadurch wie Skulpturen. Die ausgesuchten Instrumente weisen sich als stumme Zeugnisse eines überaus dynamischen Wissensfeldes aus, in dem diese Hilfsmittel schon morgen wieder verschwunden und durch ein effizienteres und leistungsfähigeres Nachfolgemodell ersetzt sein werden. Durch die Konzentration auf laborwissenschaftliche Apparaturen, die im wissenschaftlichen Alltag für gewöhnlich keine große Beachtung finden, spürt der Künstler dem Zusammenspiel der materiellen Kultur des Labors und der Herstellung wissenschaftlicher Erkenntnis nach. Die materiell als auch theoretisch organisierte Praxis des Beobachtens, Messens und Experimentierens sowie das Verhältnis von Erfahrungswissen und Akteuren der Erfahrung sind für Turk dabei von besonderem Interesse.

Mit der Videoinstallation *uncertainty* (2007) stellt Turk ein weiteres Mal ein Laborgerät in den Mittelpunkt des Geschehens. Wieder wird der Ausschnitt einer Arbeitsbank des Labors als Bühnenraum inszeniert. Im Zentrum der Videoprojektion befindet sich ein Schüttelapparat, auf dem ein Glasgefäß mit einer fluoreszierenden Lösung steht und behutsam bewegt wird. Die Kamera, die das Experiment aufnimmt, ist auf einem weiteren Schüttelapparat installiert, dessen Bewegungen synchron zum Gerät mit dem Glasgefäß verlaufen. Anfänglich kaum wahrnehmbar, bewegt sich nicht nur das Glasgefäß, sondern das gesamte Bild der Projektion, so dass die Bewegung des Laborgeräts von der Bewegung der aufnehmenden Kamera überlagert wird. Der Effekt dieser visuellen Irritation wird durch den Umstand hervorgerufen, dass selbst in einem bis ins Detail kontrollierten Experiment die beiden Geräte wohl niemals präzise synchron schwingen. Allerdings wäre bei hinreichend exakter Justierung die Asynchronität für den Betrachter vermutlich nicht oder erst nach langer Beobachtung wahrnehmbar. Mithilfe der sich überlagernden Bilder versucht der Künstler, eine Form der visuellen Evidenz zu erzeugen, welche die Unmöglichkeit eines exakten synchronen Schwingens belegen soll. Auf einem zweiten, gegenüberliegenden Projektionsbild der Videoinstallation (Maße flexibel) wird ein statisches Bild des Schüttelapparats mit dem Glasgefäß und der fluoreszierenden Lösung gezeigt, das im Zuge der Nachbearbeitung der Videoaufnahme vom Künstler artifiziiell ruhig gestellt wurde. In



diesem Kanal wird an den Bildrändern der schwingende schwarze Bildausschnittsrahmen sichtbar, der indiziert, dass ein weiteres Bewegungssystem die ersten beiden überlagert. Der komplexe Aufbau des Experiments kann durch bloße Anschauung nicht entschlüsselt werden. Die inhärenten Bildabläufe werden jedoch über den Gleichgewichtssinn vom Betrachter wahrgenommen. Dieser Sinn, der vorwiegend auf Antizipation von Bewegungen und Lesbarkeit von räumlichen und zeitlichen Strukturen ausgerichtet ist, macht das Experiment *uncertainty* un-mittelbar erfahrbar.

In der Videoarbeit *setting 04*, die Turk zusammen mit dem Künstler und Filmemacher Günter Stöger 2006 umgesetzt hat, wird der Betrachter erneut in ein Labor geführt. Wieder spannt der Ausschnitt einer Laborbank den Raum der Handlung auf, welche auf die schattenhaften Bewegungen zweier Hände reduziert ist. Bühnenhaft ins Bild gesetzt, erscheinen die Hände einer Person als einzige Akteure des Geschehens, verhüllt durch eng anliegende Schutzhandschuhe und den obligatorischen weißen Laborkittel. Von der linken unteren Ecke aus beginnt sich behutsam die Choreografie der Bewegungen der Hände zu entfalten, deren Handlungen eine spezifische Form von gestischem Wissen eingeschrieben ist. Die rasch aufeinanderfolgenden Gesten beschreiben in pantomimenhafter Manier das Vollziehen von Handlungen und Tätigkeiten im Labor, die durch Regeln und Instruktionen genau vorgegeben sind. Die Vorführung der Gesten und Arbeitsrhythmen des experimentellen Prozesses – der zwischen Greifen und Begreifen oszilliert – kommt ohne Materialien, Instrumente, technische Assistenten oder andere Wissenschaftler aus und zielt auf die Interaktion zwischen Erfahrungswissen und den Akteuren der Erfahrung. Als Folge dieser Reduktion lenkt dieses visuelle Arrangement die Aufmerksamkeit des Betrachters gänzlich auf das in den Gesten eingeschriebene Wissen der Person. Die Überblendungen der stetig sich wiederholenden Handlungen spiegeln das Bemühen um eine anschauliche Wiedergabe präziser und routinierter Abläufe im Labor wider. Und doch lassen die um Exaktheit der Handhabung des experimentellen Ablaufs ringenden Hände Abweichungen und kleine Unterschiede erkennen, die erst durch die stetige Wiederholung und zeitversetzte Überblendung der Gesten sichtbar werden. Obwohl die Videoinstallation nur einen kleinen Ausschnitt einer beliebigen Laborbank zeigt, lässt der Künstler durch einige wenige szenische Elemente eine ungewöhn-



Herwig Turk, Günter Stöger: »setting 04« (2006), Videoarbeit

lich verdichtete Aussage über das Labor als Ort entstehen, in dem wissenschaftliche Methoden und Protokolle zur Anwendung gelangen und Materialien und Proben ununterbrochen experimentellen Manipulationen unterworfen werden, bestimmt durch das Wissen und Handeln eines Menschen.

setting 04 entstand durch die Zusammenarbeit des Künstlers mit dem portugiesischen Zellbiologen Paulo Pereira, der am »Institute for Biomedical Research in Light and Image« der Universität Coimbra forscht, sowie in Kooperation mit der portugiesischen Performance-Künstlerin Beatriz Cantinho. Die Aufnahmen wurden im Labor von Paulo Pereira mit einer hochauflösenden Videokamera gemacht. Die Geräusche, welche die Choreografie der Szene begleiten, wurden mithilfe eines Rauntons aus dem Labor generiert, digital auf mehrere Spuren überlagert und zu einer Art Rauschen verdichtet. Das Video zeigt die Hände von Rosa Christina Fernandes, einer Wissenschaftlerin, die am Institut von Paulo Pereira forscht.⁵ Die Abschottung des Körpers der Wissenschaftlerin von der sterilen Laborumgebung verweist darauf, dass das Labor seine epistemische Wirksamkeit unter anderem aus der Differenz schöpft, die es zu seiner Umwelt



Herwig Turk: »uncertainty« (2007), Videoinstallation in der Ausstellung *Peripheral Vision*, Museu das Comunicações, Lissabon (Maße flexibel)

aufbaut. Beatriz Cantinho choreografierte die Gesten und Bewegungen der Wissenschaftlerin und sensibilisierte die Forscherin für wichtige Parameter, wie zum Beispiel die Form und das Gewicht der Dinge, die wiederum Einfluss haben auf die Geschwindigkeit des Bewegungsflusses der Hände. Die Gesten der Wissenschaftlerin ahmen die Prozedur zum Aufbau eines Systems zur Trennung von Proteinen mit SDS-Polyacrylamidgellelektrophorese (SDS_PAGE) nach, in der Zellen aus einer Kultur mit Trypsin verdaut und in fünf neue Kulturen aufgeteilt werden.

In der Videoarbeit *setting 04* kommen experimentelle Handlungen zur Aufführung, die in einer schriftlich fixierten Beschreibung oder einer statischen Bilderreihe wohl nur unzureichend darzustellen sind und somit im Grunde verborgen, also unsichtbar bleiben. Das Vorführen von längst selbstverständlich gewordenen Handlungen im Labor erlangt damit den Status einer Archäologie des Selbstverständlichen und verweist auf das implizite manuelle Wissen in den »Fingerspitzen« des Wissenschaftlers, das in konventionellen text- und bildgestützten Medien bislang keine Berücksichtigung findet.⁶ Die Dynamik der Videosequenz ermöglicht es, den Aspekt des gestischen Wissens bzw. des Handlungswissens im Kontext der Herstellung von Wissen im Labor unter Beobachtung zu stellen, und beschreibt es als ein raumzeitliches Ereignis, in dem Handlungsvollzüge stetig wiederholt werden. Mit dieser Videoarbeit gelingt es dem Künstler, die materiale, vor allem körperliche Seite der

Produktion wissenschaftlicher Tatsachen zu zeigen und visuell erfahrbar zu machen. Indem er das *gestische Wissen* ins Bild setzt und diesem damit die gebührende Aufmerksamkeit schenkt, bricht er die oftmals forcierte Trennung zwischen Epistemologie und Praxis bzw. Theorie und Experiment auf, und dies nicht zuletzt, da die gegenwärtige Forschung in den Naturwissenschaften oftmals nur mehr in komplexen soziotechnischen Systemen stattfindet, welche die »biologische Ausstattung« des Menschen weitestgehend hinter sich gelassen haben.⁷

1 Vgl. I. Reichle: *Kunst aus dem Labor. Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft im Zeitalter der Technoscience*. Wien 2005

2 S. Anker und D. Nelkin: *The Molecular Gaze. Art in the Genetic Age*. New York 2004 / E. Kac (Hg.): *Signs of Life. Bio Art and Beyond*. Cambridge, Mass. 2007

3 Gegenwärtige Forschungen zur materiellen Kultur des Labors beschränken sich oftmals auf historiografische Annäherungen an das Zusammenspiel von Experiment, Instrumentation und Theorie und blenden die gegenwärtige rasante Entwicklung fast vollständig aus.

4 Vgl. Ch. Meinel (Hg.): *Instrument – Experiment. Historische Studien*. Berlin/Diepholz 2000

5 In vielen wissenschaftlichen Publikationen werden die für den mechanischen Ablauf eines Experiments notwendigen Laborassistenten weder benannt, noch wird deren Status reflektiert, vgl. hierzu K. Hentschel (Hg.): *Unsichtbare Hände. Zur Rolle von Laborassistenten, Mechanikern, Zeichnern u. a. Amanuenses in der physikalischen Forschungs- und Entwicklungsarbeit*. Diepholz 2008

6 Auf die Bedeutung von Geschicklichkeit und manuellem Wissen des Wissenschaftlers im Labor bzw. des Experimentators hat zuerst Michael Polanyi in seinen Studien zum »impliziten Wissen« hingewiesen, vgl. M. Polanyi: *Personal Knowledge: Towards a Post-critical Philosophy*. London 1958. Und ders.: *The Tacit Dimension*. London 1967

7 Vgl. H. Böhme: »Was sieht man, wenn man sieht? Zur Nutzung von Bildern in den neuzeitlichen Wissenschaften«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 8. Januar 2005, S. 38

Bildnachweis

mit freundlicher Genehmigung von Herwig Turk © 2008