

Forum *Wissenschaft und Kunst* der Schering Stiftung

Eine Gesprächsreihe über das Verhältnis zwischen Wissenschaft und Kunst

Dokumentation der Veranstaltung am 4. April 2006 im Museum für Fotografie Berlin

„*Wissenschaft und Kunst — getrennte oder vereinte Welten?*“

Nicht immer ist die Wissenschaft ein Traumpartner für die Kunst. Zwar verspricht die Kooperation mit Forschern den Zugang zu jenen komplexen Wissensbeständen, ohne die auch die Kunst die Welt nicht mehr versteht. Häufig aber ist die Verwissenschaftlichung inzwischen von einer Utopie zum Pflichtprogramm geworden, wenn etwa die Kunstakademien sich an den Effizienzmaßstäben einer anwendungsorientierten Hochschulpolitik messen lassen müssen oder wenn Interdisziplinarität zum Schlagwort wird, mit dem eine bildungsbedachte Kulturförderung die Künstler ermahnt, sich nützlich zu machen.

Das Forum „Wissenschaft und Kunst“ der Schering Stiftung tat deshalb gut daran, in seiner zweiten Gesprächsrunde die Perspektive der Künstler zu betonen. Nachdem die erste Tagung im November 2005 die unterschiedlichen Methoden visuell experimentierender Wissenschaftler und forschungsinteressierter Künstler verglichen und damit eine lange überfällige Grundsatzdiskussion aufgenommen hatte, war die Fortsetzungsveranstaltung so etwas wie Feldforschung aus dem Blickwinkel der Kunst, wie sich schon an der Wahl eines Museums als Tagungsort ablesen ließ. Die Kunst trat dabei als durchaus eigenständige und selbstbewusste Forscherin hervor, die freilich nicht das Geschäft der „exakten“ Wissenschaft betreiben will, sondern seit jeher ihre eigenen Parallellabore unterhält.

Isabel Wünsche beschrieb dieses künstlerische Wildern auf wissenschaftlichem Territorium wie eine grenzwissenschaftliche Alternative, in der auch noch nach der historischen Aufspaltung zwischen Wissenschaft und Schönen Künsten seit dem 17. Jahrhundert ganzheitliche Ideale überdauern konnten. Nachdem die Kunst Empirie und Mathematik an die Wissenschaft abgetreten hatte, war dem Künstler als Forscher die Rolle des transdisziplinären Visionärs zugefallen. In den Avantgardebewegungen des 20. Jahrhunderts unternahmen Künstler deshalb immer wieder den Versuch, die inzwischen gefestigten Gegensätze zwischen Wissenschaft und Kunst zu überwinden. Zwischen Konstruktivismus und Futurismus bezog die Malerei und Plastik nicht nur Inspiration aus der Beobachtung biologischer Wachstumsprozesse wie bei František Kupka oder bildete Analogien zu mikrobiologischen Zellstrukturen ab wie in der Malerei Pawel Nikolajewitsch Filonows. Sie forderte auch ein kosmisch-ganzheitliches Denken ein, mit dem der objektivierenden Rationalität der wissenschaftlichen Fachdisziplinen eine universale Utopie entgegengehalten werden könnte.

Mit dieser Rolle des Künstlers als Mittler zwischen den getrennten Welten war freilich nicht nur ein utopisches Programm benannt, das sich ebenso gut als Kritik an einem zweckrationalen Wissenschaftsbegriff lesen ließe. Es scheint sich im Ideal des transdisziplinären Visionärs zugleich auch das Risiko einer immer tieferen Kluft zwischen Wissenschaft und Kunst anzudeuten, wenn der künstlerische Universalist als visionärer Individualist immer weniger mit dem Informationsüberangebot der modernen Forschung mithalten kann. So stellte Matthias Gottwald von der Schering AG Isabel Wünsches historischem Abriss die Perspektive eines modernen Forschungs- und Wissensmanagers gegenüber, für den Wissenschaft unausweichlich zu einer Informations- und Medienfrage wird. Mit der immer weiter zunehmenden Komplexität der Technologien und der immer deutlicheren Analyseelastigkeit der wissenschaftlichen Arbeitsweisen versetzt allein schon die überbordende Wissensproduktion den Künstler in den Stand des Amateurs, der die notgedrungene Spezialisierung der Wissenserschließung in der Forschung mit Eigenmitteln nicht mehr einholen kann. So droht der ganzheitlichen Utopie der Avantgarden gewissermaßen der Verlust ihrer Datengrundlage. Die Beschleunigung des Wissens erzwingt nicht nur Spezialisierung, sie schafft sich auch ihre eigenen Medien, die von der ersten wissenschaftlichen Zeitschrift am Ende des 17. Jahrhunderts bis zu den heutigen Datenbanken und Informationsgewinnungssystemen wissenschaftliche Anschauung zu einem Organisationsproblem werden lassen. Die damit einhergehende wachsende Visualisierung der Information schafft dabei zwar immer mehr illustratives Material, aus dem auch heute Kunst immer wieder schöpft. Sie lässt die Aneignung von Wissenschaft durch die Kunst aber auch immer mehr zu einer Frage der Methodik- und Medienkompetenz werden, die durch die Naturanschauung der russischen Avantgardisten nicht mehr aufzuwiegen ist.

Ausgehend von diesem Befund konzentrierte sich die Diskussion auf das Wechselverhältnis von Wissen und Visualität. Dabei trat noch schärfer als im Herbst 2005 die Frage nach den unterschiedlichen Bildbegriffen im künstlerischen und wissenschaftlichen Diskurs in den Vordergrund. Plädierte etwa Holger Schulze für eine Ablösung der Kunst vom Bildbegriff, um sich gegen einen undifferenzierten und globalisierenden Kunstbegriff zu wenden, gerade weil eine Kunst als methodische „Grenzwissenschaft“ eine transdisziplinäre Offenheit zurückerobern könnte, verwies Isabel Wünsche die Frage an die Wissenschaft selber zurück, die etwa in der Renaissance mit der ausgeprägten Bildhaftigkeit der Mathematik künstlerischen Aneignungen erst den Weg geöffnet habe. Frank Rösls pragmatische Frage nach dem Nutzen interdisziplinärer wissenschaftlich-künstlerischer Visualität, wie er etwa in einer erfindungsreichen Verbildlichung von Laborexperimenten greifbar werde, artikulierte dabei eher einen von außen an die Kunst herangetragenen Bedarf nach kreativem Beistand als das Selbstverständnis der Künstler und der Kunsttheorie.

So geriet die Diskussion über das künstlerische Bild nicht nur zu einer Debatte über die Historizität künstlerischer und wissenschaftlicher Bildbegriffe, sondern führte auch zu der von Frank Rösl angemahnten Auseinandersetzung über das eigentliche Ziel künstlerischer Annäherungen an die Wissenschaft. Mochte auch Sabine Flach noch einmal die zentrale von Künstlerseite formulierte Forderung der ersten Gesprächsrunde anmahnen, vor einer möglichen Annäherung die Differenzen zu formulieren, so stellte sich doch die Frage, ob die Kunst der Wissenschaft nicht jenseits methodologischer Unterschiede ähnlicher sei als angenommen, indem nämlich beide, wie Rolf F. Nohr andeutete, ihr Wechselverhältnis zur Gesellschaft zu überdenken hätten. Ob hier womöglich eine Symmetrie der Spezialisierung (und damit auch der Isolation gegenüber der breiteren gesellschaftlichen Diskussion) anzunehmen sei, blieb eine offene Frage, in deren Erörterung sich jedoch insofern Gemeinsamkeiten abzeichneten als eine ganz grundlegende Begriffsklärung sowohl in

Bezug auf den kursierenden Wissens- wie auch den Bildbegriff angemahnt wurde – sei es in Bezug auf eine voreilige Dominanz der Kategorie „Wissen“, die Dominik Kuroepka kritisierte, der das Material der Informationswissenschaften eher als „Gedanken“ verstanden wissen wollte, sei es in Bezug auf die historische Entwicklung der Geistes- und Naturwissenschaften, deren unterschiedliche Sozialisation ganz unterschiedliche wissenschaftliche Rollenmuster hervorgebracht habe, wie Elke Bippus anmerkte.

Die skeptisch gefärbten, aber pragmatisch orientierten Handlungsvorschläge in dieser Grundsatzdebatte kamen am Ende eher aus dem Lager der Künstler und Kunsttheoretiker. Im mehrfachen Rückgriff auf Isabel Wünsches Schilderung künstlerischer Grenzwissenschaft beschrieb etwa Karl Heinz Jeron den Künstler als Amateur und „Aufzeichner“ sprunghafter Handlungsformen und versuchte sich so an einer Korrektur des historischen Bildes vom transdisziplinären Visionär. Kunst sei nicht primär lösungsorientiert, worin ihm Peter Bexte zustimmte, der den künstlerischen Wirkungsanspruch mit dem Begriff der „Störung“ beschrieb. Wenn Holger Schulze also eine Heuristik der künstlerischen Methoden vorschlug und dabei eine tastende, schrittweise Selbstverständigung aus der künstlerischen Praxis

heraus empfahl, entsprach er der Forderung nach einer „Selbstkritik“ und einem „Selbstbewusstsein“ der Bildproduktion, die Susanne Weirich als Zusammenfassung ihrer künstlerischen Methodik auch den interdisziplinären Kollaborationsprojekten empfahl.

So trafen Wissenschaftler und Künstler am Ende im Plädoyer für das Experiment zusammen, nicht nur, wenn Bertram Weiss für die experimentelle Wechselwirkung als Methodik interdisziplinärer Projekte plädierte und diesen Vorschlag aus intuitiven Experimentalanordnungen in der Physik ableitete, sondern auch wenn Matthias Gottwald den Begriff der „Störung“ übernahm und eine derartige subjektive, assoziative Gegenposition der Wissenschaft als Erkenntnismittel anbot.

Damit war die Konferenz dem Anspruch gefolgt, den ihre Organisatorinnen schon mit der Wahl des Tagungsortes erkennen ließen. Dass das Forum „Wissenschaft und Kunst“ im Museum für Fotografie tagte und den Teilnehmern die Auseinandersetzung mit Boris Hars-Tschachotins und Hannes Nehls wissenschaftshistorisch-biografisch argumentierenden Werk „Makroskop“ ermöglichte, war eine Antwort auf Forderungen nach einer praktischen Konkretion, die während des ersten Symposiums im Herbst 2005 vor allem von Künstlerseite erhoben worden waren. Auf die methodologische Sichtung der ersten Gesprächsrunde war damit eine heuristische Praxisdiskussion gefolgt. Als unausgesprochene Überschrift des Gesprächs hätte man deshalb abweichend vom Tagungsthema die Frage nach dem „Eigeninteresse der Kunst“ wählen können. Es deutete sich an, dass eine Sichtung selbst gewählter künstlerischer „Experimentalanordnungen“ und Methodologien ein klareres Bild jenes Angebots ergeben könnte, mit dem die Kunst vielleicht auch wieder auf den Wissens- und Bildbegriff der Wissenschaft zurückwirken könnte. Das aber setzte voraus, dass nicht nur eine Klärung des Bild- und Wissensbegriffs, sondern auch eine symmetrische Diskussion des nicht selten vollkommen unterschiedlichen Erkenntnisinteresses Bestandteil interdisziplinärer Kooperationen und Projekte würde.

Gerrit Gohlke