

Einleitung

Wissen und Autorität in der Kunst- und Wissenschaftsgeschichte

Während eines Auftritts im Rahmen des Ars Electronica Festivals 1997 erklärte Steve Mann, seine technisch hochgerüstete Performance *My Manager. Externalization of the Locus of Control* sei der Versuch, »die Souveränität des Individuums durch die Illusion ihrer Subversion zu deklarieren«.¹ Tatsächlich spiegelt die Performance als *Détournement* mit Hilfe einer skurrilen, am Körper des Künstlers getragenen technischen Ausstattung jene Strategien der (mitunter auch nur scheinbaren) Externalisierung von Entscheidungs- und Handlungsverantwortlichkeit, die häufig im Machtbereich größerer Institutionen oder Organisationen anzutreffen sind.² Mann, selbst einer der Väter des *Wearable Computing* und damit in die Entwicklung solcher primär militärisch genutzten Technologien direkt involviert, tritt in dieser und in ähnlichen Narrationen als *Cyborg* auf, der uns im Unklaren darüber belässt, welche seiner Handlungen und Entscheidungen von medial verbundenen Autoritäten, seien es Experten oder Vorgesetzte, und welche von ihm selbst getroffen werden.³ (Abb. 1) Während andere emanzipatorische Verfahren darin bestehen mögen, »Vorschriften oder Weisungen auf jeder Befehlsstufe als Behauptungen aufzufassen und nicht als Axiome«,⁴ inszeniert Mann gerade den Verlust der Kontrolle über die eigenen prothetischen Geräte und führt damit die Logik klassischer autoritärer Befehlsketten vor. Die funktionelle Opazität der mobilen Ausrüstung ermächtigt ihn als Einzelnen, seine Souveränität vorgeblich aufzugeben und paradoxerweise gerade durch den Verweis auf eine externe Autorität eigene Handlungsentscheidungen gegenüber Dritten durchzusetzen.

1. Mann, Steve: »Humanistic Intelligence«, in: Stocker, Gerfried/Schöpf, Christine (Hg.): *Ars Electronica Festival 97. Fleshfactor. Informationsmaschine Mensch*, Ars Electronica Center Linz, Wien 1997 (Kat. Ausst.), online Ausgabe, http://90.146.8.18/en/archives/festival_archive/festival_catalogs/festival_artikel.asp?iProjectID=8480 (20. 1. 2012).

2. Als Beispiel wählt Mann den Angestellten, der sich in der Kommunikation mit einem um Preisnachlass bittenden Kunden der Verantwortung für seine (negativen) Entscheidungen entzieht, indem er diese mit den Vorgaben eines tatsächlich oder vorgeblich telekommunikativ verbundenen Vorgesetzten oder den tatsächlichen oder vorgeblichen Beschränkungen eines elektronischen Buchungsproblems begründet.

3. Diese Performance von Steve Mann (wie auch jene unter den Titeln *Sousveillance*, *Safetynet* oder *Maybe Camera*) sind vorwiegend als Erzählungen und durch Fotografien der Ausrüstung dokumentiert. Zur Relation zwischen tatsächlich durchgeführter Performance und deren Dokumentation und Mythenbildung: Widrich, Mechtild: »Can Photographs Make it So? Several Outbreaks of VALIE EXPORT's ›Genital Panic‹«, in: Gelder, Hilde van/Westgeest, Helen (Hg.): *Photography Between Poetry and Politics. The Critical Position of the Photographic Medium in Contemporary Art*, Leuven 2008, S. 53–67; Jones, Amelia: »›Presence‹ in Absentia. Experiencing Performance as Documentation«, in: *Art Journal*, Bd. 56, 4 (Winter 1997), S. 11–18.

4. Sennett, Richard: *Autorität* (1977/2002), Berlin 2008, S. 232.



Abb. 1: Steve Mann, Personal Information Space, WearComp Gerät, 1980.



Abb. 2: Raoul Hausmann, *Mechanischer Kopf*, 1919, Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris.

In den Schlingen dieser künstlerischen Strategie findet sich also ein Changieren zwischen Momenten eines tatsächlichen Delegierens von Entscheidungs- und Erklärungsmacht an epistemische oder andere Autoritäten – und gezielten, auch vorgeblichen, Bezugnahmen auf diese, ganz zum Vorteil eigener Anliegen.⁵ Darüber hinaus jedoch kann der mit anderen Personen und Informationsquellen permanent vernetzte und doch mit Interessen ausgestattete *Cyborg* als Bild stehen für das komplizierte Verhältnis zwischen der Vorstellung von einer Souveränität des Individuums und dessen untrennbarer Einbindung in die größeren historischen Zusammenhänge, innerhalb derer sich erst die von ihm realisierbaren Handlungsoptionen und Möglichkeiten des Sprechens ausbilden.⁶ Dieser

5. Grundsätzlich definiert beispielsweise Joseph Bocheński epistemische Autorität als Relation zwischen einem Träger, einem Gebiet und einem Subjekt, das prinzipiell jeden Satz dieses Trägers zu diesem Gebiet anerkennt. Als hypothetischer Realist beschreibt Bocheński die epistemische Autorität jedoch weiter als jene des Sachverständigen, der keine Handlungen vorschreibt, sondern Sätze anbietet, deren Wahrscheinlichkeit – bezogen auf den Stand des Wissens eines bestimmten Subjektes, dem diese Sätze mitgeteilt werden – zunimmt. Vorausgesetzt wird also eine (auf irgendeine Weise überprüfbare) tatsächliche, wenn auch probabilistische Aussagekraft über die Wirklichkeit. Dieser Auffassung zufolge ist zudem eine illegitime Autorität gar keine. Dieser Aspekt der Definition erweist sich in unserem Zusammenhang als weniger dienlich. Bocheński, Joseph M.: *Was ist Autorität? Einführung in die Logik der Autorität*, Freiburg 1974, S. 57–69, S. 21–23, S. 57–70.

6. Radikaler noch inszeniert STELARC die Vernetzung und (bio-)technische Erweiterung seines Körpers als Dekonstruktion (oder Überwindung) körperlicher Souveränität. Vgl.

Nachfolge des *Mechanischen Kopfes* (1919) von Raoul Hausmann also verweist auf einige Facetten jener Thematik, der sich die Autorinnen und Autoren dieses Bandes widmen.⁷ (Abb. 2)

Der Titel *Autorität des Wissens* steht für ein Set sich ergänzender Fragen, die in den vorliegenden Beiträgen aus der Perspektive der Kunst-, Architektur-, Literatur- und Wissenschaftsgeschichte mit Blick auf eine Reihe heterogener Gegenstände und Untersuchungszeiträume gestellt werden. *Autorität des Wissens* verweist zudem auf ein Feld der Auseinandersetzung innerhalb der Kunst. Wenn also von ›Wissen‹ die Rede ist, dann stets im Sinne jener Erweiterungen, die der Begriff in den vergangenen Jahrzehnten erfahren hat. So erscheint Wissen als historisch veränderlich, mit der lokalen und historischen Besonderheit seiner Entstehung verwoben und von spezifischen materiellen Prozessen, Handlungen und Orten abhängig.⁸ Weiterhin wird davon ausgegangen, dass es Wissensgebiete gibt, die von den Wissenschaften verschieden, bisweilen auch unabhängig sind.⁹ Relevant bleibt jedoch, dass die akademischen Disziplinen als privilegierte Räume und Techniken der Wissensproduktion gelten und besonders effektive Formen entwickelt haben, um Wissen zu generieren, systematisieren und als relativ stabilen und dennoch veränderbaren Zugang zur Welt bereitzustellen.¹⁰ Die Autorinnen und Autoren interessieren sich vor diesem Hintergrund für die Prozesse der Herstellung, Stabilisierung und Transformation von Wissen innerhalb und jenseits des Territoriums der Wissenschaften und fokussieren dabei auf Fragen der Legitimierung und der Beteiligung. Es wird untersucht, welche Akteure involviert sind, wer wann, wo und für welchen Bereich als kompetent gilt, Einfluss nehmen kann und welche Verfahren, Handlungen und Technologien als für die Wissensproduktion zuverlässig angesehen werden. Ein weiterer mit dem Begriff der ›Autorität‹ verknüpfter Aspekt betrifft die Kennzeichnung als Wissen und an diese gekoppelte Strategien der Wirkung und Überzeugung. So ist es von Interesse, wie und von wem etwas als Wissen markiert wird oder bereits als ›wissenschaftlich‹ geltende Verfahren und Darstellungsweisen gezielt eingesetzt werden. Schließlich wird untersucht, auf welche Weise Wissen seine Wirkmacht auf neue Territorien ausdehnt und in welchen Zusammenhängen Wissens Elemente, Praktiken und Technologien beiläufig oder ganz bewusst von

die Website des Künstlers: <http://stelarc.org> (20. 1. 2012) und z.B.: Smith, Marquard (Hg.): *Stelarc. the Monograph*, Cambridge/MA 2005.

7. Zum Erbe des *Mechanischen Kopfes* von Hausmann vgl. auch den Beitrag von Caroline Jones in diesem Band.

8. Zu den ausschlaggebenden Schriften im Anschluss an und in Auseinandersetzung mit Ludwik Fleck, Thomas S. Kuhn, Paul K. Feyerabend zählen u.a.: Latour, Bruno/Woolgar, Steve: *Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts* (1979), Princeton/NJ 1986; Latour, Bruno: *Science in Action. How to Follow Scientists and Engineers through Society*, Cambridge/MA 1987; Rheinberger, Hans-Jörg: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge*, Göttingen 2001.

9. Vgl. Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens* (1969), Frankfurt/M. 1981, S. 260.

10. Vgl. Hagner, Michael/Laubichler, Manfred D.: »Vorläufige Überlegungen zum Allgemeinen«, in: dies. (Hg.): *Der Hochsitz des Wissens. Das Allgemeine als wissenschaftlicher Wert*, Berlin 2006, S. 7–21, S. 10–11.

einem Bereich in einen anderen übertragen, neu gerahmt und dadurch transformiert werden.¹¹ So facettenreich diese Fragen nach der Autorität des Wissens sind, so sehr sind sie stets mit einem Interesse an einem spezifischen Gegenstand verwoben. Entsprechend begegnen die Beiträge ihnen nicht mit allgemeinen Antworten oder gar mit Konzeptionen eines festen Beziehungsgefüges zwischen dem, was ›Kunst‹, und jenem, was ›Wissenschaft‹ genannt wird. Als Fallstudien nehmen sie einzelne Phänomene, Werke, Momente und Prozesse in den Blick, deren Untersuchung sich allerdings sowohl für die Kunst- als auch die Wissenschaftsgeschichte als aufschlussreich erweist.

Stärker noch als es das jüngst für Parallelentwicklungen innerhalb der jüngeren Kunst- und Wissenschaftsgeschichte eingesetzte Bild der ›Doppelgänger‹ nahelegt, sind beide Forschungsfelder auf verschiedenen Ebenen und über zahlreiche Rückkopplungen – nicht zuletzt aufgrund der Wechselbeziehungen ihrer Gegenstandsbereiche untereinander – aufs Engste verwoben.¹² Die Bündelung der Kompetenzen der Kunst- und der Wissenschaftsgeschichte zielt auf einen entsprechenden, aus der Verbindung verschiedener methodischer Ansätze und Stile hervorgehenden Zugang, der der Komplexität und Diversität dieser gegenseitigen Beeinflussungen und Bezugnahmen sowie der Einbettung der Produkte und Praktiken der Kunst, Architektur und der Wissenschaften in größere gesellschaftliche, ökonomische und politische Zusammenhänge gerecht wird.

Ohne diese direkt angehen, geschweige denn beantworten zu wollen, bewegen sich die vorliegenden Fallstudien vor dem Hintergrund der großen und schwierigen Fragen nach dem Verhältnis zwischen der Autorität des Wissens – sowie der Autorität der Wissenden – und der Souveränität des Einzelnen beziehungsweise dem Kerngedanken der Demokratie als »Gleichheit der Bedingungen« und »Regierung der Beliebigen«.¹³ Der Demokratie als »paradoxe Bedingung der Politik«, als »Punkt, in dem jede Berechtigung mit der Tatsache konfrontiert wird, selbst keine letztgültige Berechtigung zu haben«,¹⁴ steht die Meinung gegenüber, Sachkenntnis legitimierte Personen zur Regierung.¹⁵ Auch jene grundsätzliche Autoritätskritik, die Michael Bakunin 1871 unter dem Titel *Gott und der Staat* formuliert, beinhaltet ein Zugeständnis an eine aus der – auch für die Wissenschaften »vernünftigen« und »notwendigen« – Arbeitsteilung hervorgegangene Autorität des Fachmanns. Dieses ist den begrenzten Kapazitäten des Einzelnen geschuldet. Auf der anderen Seite steht freilich der Kampf für eine Aufrechterhaltung der individuellen Urteilskraft und Wahlfreiheit, für ein »unbestreitbares Recht der Kritik und der Nachprüfung«.¹⁶ Der unbedingten »natürlichen« Auto-

11. Zur Tätigkeit des ›Rahmens‹ von Konzepten und historischen Objekten im Unterschied zum statischen Konzept des ›Kontextes‹: Bal, Mieke: *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*, Toronto 2002, S. 134–35, 271.

12. Daston, Lorraine: »Doppelgänger: la science au miroir de l'art, histoires parallèles«, in: *Perspective: la revue de l'Institut National d'Histoire de l'Art*, 3 (2011), S. 405–407.

13. Rancière, Jacques: *Der Hass der Demokratie* (2005), Berlin/Köln 2011, S. 113.

14. Ebd., S. 112.

15. Ebd., S. 91, S. 113.

16. Bakunin, Michail Alexandrowitsch: *Gott und der Staat* (1871), Berlin 1995, S. 59.

rität einer immer unerreicht bleibenden »absoluten« Wissenschaft stellt Bakunin die Unvollkommenheit der tatsächlich praktizierten Forschung und die »achtenswerte, aber relative und sehr vorübergehende, sehr beschränkte Autorität der Vertreter der Spezialwissenschaften« gegenüber.¹⁷ Bei Fragen, die »ein Haus, einen Kanal oder eine Eisenbahn« betreffen, so erklärt Bakunin, »befrage ich die Autorität des Architekten oder des Ingenieurs. [...] Aber ich erkenne keine unfehlbare Autorität an, selbst nicht in ganz speziellen Fragen; folglich [...] setze ich in niemanden unbedingten Glauben. Ein solcher Glaube wäre verhängnisvoll für meine Vernunft, meine Freiheit und den Erfolg meines Unternehmens, er würde mich sofort in einen dummen Sklaven und ein Werkzeug des Willens und der Interessen anderer verwandeln.«¹⁸ Solch leidenschaftlich vorgetragenes Bekenntnis greift Analysen voraus, die Paul Feyerabend rund hundert Jahre später in seiner grundlegenden Schrift *Der wissenschaftstheoretische Realismus und die Autorität der Wissenschaften* (1978) vorlegt. Feyerabend entlarvt das »Märchen« einer »normalen«, »reifen« Wissenschaft (die Thomas S. Kuhn noch kennt) und die Mythologie ihres methodischen Instrumentariums als Grundlagen jedes machtpolitischen Einsatzes der Wissenschaften.¹⁹ Weiter lokalisiert er das Problem einer künstlichen, nach außen – also bei bestimmten Prozessen der Vermittlung, Popularisierung, politischen Meinungsbildung und Entscheidungsfindung – präsentierten Einigkeit von Experten, die tatsächlich heterogene Positionen sowie Interpretationsspielräume verdeckt.²⁰

Zu Feyerabends anschließenden, zentralen Forderungen gehört ein Pluralismus innerhalb der Wissenschaften, der zwar am »Prinzip der Beharrlichkeit« festhält, zugleich aber die Änderung von Paradigmen zum Ziel nimmt, indem Varianten als Alternativen zur vorherrschenden Theorie eingeführt werden. Wenn er aber darüber hinaus für eine konsequente Trennung von Staat und Wissenschaft votiert und eine Verhandlung wissenschaftlicher Ergebnisse und darauf aufbauender Entschlüsse vor einem demokratisch gewählten Laiengremium nach dem Vorbild des Geschworenengerichts vorschlägt, so setzt dies zugleich eine Nachvollziehbarkeit der Argumente und zugrundeliegenden Methoden voraus.²¹ Diesen Forderungen nach einer »Transparenz« der wissenschaftlichen Argumentation vergleichbar, erklärt Richard Sennett, Legitimität sei nur dort zu haben, wo die Entscheidungen, die eine Autorität trifft, »lesbar« und die als Autorität

17. Ebd., S. 62.

18. Ebd.

19. Feyerabend, Paul K.: »Die Autorität der Wissenschaften« (1970), in: ders.: *Der wissenschaftstheoretische Realismus und die Autorität der Wissenschaften*, Braunschweig 1978, S. 164, S. 202; Ders.: »Die Wissenschaften in einer freien Gesellschaft« (1978), in: Ebd., S. 351–367, S. 351. Feyerabend setzt sich auseinander mit: Kuhn, Thomas Samuel: »The Function of Dogma in Scientific Research«, in: Crombie, Alistair (Hg.): *Scientific Change. Historical Studies in the Intellectual, Social and Technical Conditions for Scientific Discovery and Technical Invention, from Antiquity to the Present*, London 1963, S. 347–367 und ders.: *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago 1962.

20. Feyerabend 1978, S. 356.

21. Ebd., S. 364.

auf tretenden Personen identifizierbar und verortbar sind.²² Mehrere Faktoren allerdings komplizieren die Handhabung und Wirksamkeit dieser scheinbar einfachen und grundlegenden Forderungen. Ein erstes Hindernis besteht in der Korrelation jener von Bakunin beschriebenen Beschränkung der Kapazitäten des Einzelnen mit einem stetig fortschreitenden Spezialisierungsgrad der Einzeldisziplinen und Forschungsbereiche. Auch die Offenlegung von Daten und Experimentalabläufen beispielsweise macht ein Vorgehen und eine Argumentation dem Laien nicht unmittelbar zugänglich. Während es Feyerabend um die Aufdeckung theoretischer Irrtümer geht, haben jüngere Positionen die Artikulation der Wissenschaften deutlicher mit Handlungen, Interaktionen verschiedener Akteure und mit materiellen Prozessen in Verbindung gesetzt und in »Ökosysteme« und Netzwerke verknüpfter Laboratorien eingebunden.²³ Ausschlaggebend ist zudem die Einbettung der wissenschaftlichen Praxis in größere Zusammenhänge der Herstellung und Verwendung von Wissen, in die letztlich auch die fachfremden Volksvertreter – und wäre es nur als Multiplikatoren scheinbarer Gewissheiten und etablierter Praktiken – involviert sind. »Lesbar« müsste also nicht nur das Gesamt der Praktiken sein, aus denen Forschungsprozesse und deren Ergebnisse und Deutungen hervorgehen, die Kompetenzen des Laien als »Mythologe« hätten sich aufgrund der Verwobenheit wissenschaftlichen und populären Wissens stets auch auf den Alltag und nach innen zu richten.²⁴

Sieht John Stuart Mills seine individuelle Freiheit durch eine »Tyrannei des vorherrschenden Meinens und Empfindens« bedroht, so beklagt Jacques Rancière eine »von der Logik des oligarchischen Systems getragene Konsens-Vision«, die – innerhalb der Regierungs- und Wirtschaftseliten – nur angepasste immer gleiche Antworten hervorbringt.²⁵ Er interessiert sich vor diesem Hintergrund weniger für das Wesen der Wissenschaften allgemein als für Momente einer Dominanz weniger wissenschaftlicher Institutionen und Lehrmeinungen, die eine Gleichschaltung der vorgebrachten Problemlösungsvorschläge erwirkt.²⁶ Entsprechend besteht auch Bruno Latour auf einer Erweiterung des Falsifikationsprinzips nach Stengers/Despret, derzufolge »nicht nur der empirische Beweis der Theorie« falsifiziert werden muss, »sondern auch die Theorie selbst, das ganze Forschungsprogramm [...], der technische Apparat, das Protokoll.«²⁷ Nicht nur eine

22. Sennett 2008, S. 248.

23. Latour, Bruno: »Spheres and Networks. Two Ways to Reinterpret Globalization. A Lecture at Harvard Graduated School of Design« (Feb. 17, 2009), in: *Harvard Design Magazine*, 30 (2009), <http://www.bruno-latour.fr/articles/article/115-SPACE-HARVARD-09.pdf> (20. 1. 2012), S. 1–2; Ders.: »How to Talk about the Body? The Normative Dimension of Science Studies«, in: *Body Society*, 10 (2004), S. 205–229, S. 221; Ders.: »From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public«, in: ders./Weibel, Peter (Hg.): *Making Things Public. The Atmospheres of Democracy*, Cambridge/MA 2005, S. 14–41, S. 23.

24. Barthes, Roland: *Mythen des Alltags* (1957), Berlin 2010.

25. Mill, John Stuart: *Über die Freiheit* (1859), Stuttgart 1974, S. 12. Rancière 2011, S. 93.

26. Rancière 2011, S. 89, S. 91. Konkreter Gegenstand ist die Rolle der französischen *Ecole nationale d'administration* (ENA) in Paris.

27. Latour 2004, S. 216. Der Autor bezieht sich u.a. auf: Stengers, Isabelle: *Power and Invention: Situating Science*, Minneapolis 1997; Despret, Vinciane: *Quand le loup habitera avec*

verstärkte Aufmerksamkeit für die Artikulationen der am Experiment beteiligten »nichtmenschlichen Akteure«, sondern auch die Involvierung von Personen mit unterschiedlichen politischen Haltungen, Anliegen, Interessen und Ausbildungen macht die Umsetzung dieses Prinzips zumindest wahrscheinlicher.

Ausgerechnet Projekte aber, die unter dem Stichwort der »Interdisziplinarität« eine Verbindung von geistes- und naturwissenschaftlichen Disziplinen – beispielsweise der Kunst- und der Neurowissenschaften – anstreben, laufen mitunter Gefahr, der Vielheit möglicher Ansätze, Methoden, Meinungen und Perspektiven eine Referenz auf einzelne Produkte oder nur einseitig rezipierte (oder zumindest einseitig wiedergegebene) Argumente der jeweils anderen Disziplin entgegenzustellen. Ein Beispiel ist die rhetorisch ins Feld geführte Autorität einer aus ihrem Forschungskontext isolierten, scheinbar positiven Aussage. Der Macht eines nach außen geeinigt auftretenden »Sachverständs« vergleichbar operiert auch eine solche Entnahme einzelner Daten, Modelle oder Theorien aus den fortlaufenden Forschungsprozessen und kontrovers geführten Debatten ihrer Herkunftsdisziplin – und deren anschließender isolierter Import in einen anderen Diskurs.

Welches heterogene Angebot potentiell extrahierbarer Theorien die noch jungen und dynamischen Neurowissenschaften bereitstellen, zeigt sich daran, dass verschiedene kunstwissenschaftliche Autoren – wohlmerkwürdig jeweils mit völlig unterschiedlichen, ja entgegengesetzten Interessen – Ergebnisse und Modelle innerhalb der Neurobiologie aufspüren können, die sich mit ihren jeweiligen Annahmen hervorragend verbinden lassen. David Freedberg beispielsweise interessiert sich für Theorien unmittelbarer körperlicher, im gewissen Sinne auch generalisierbarer Reaktionen auf Gemälde, koppelt also das somatosensorische Empfinden eng an das Sehen – und sucht und erhält hierfür Unterstützung aus der Neurobiologie.²⁸ So interessant eine solche Denkrichtung ist, scheint es mir hingegen aussagekräftig, dass diese Disziplin ebenso Modelle bereitstellt, mit denen sich – im Gegensatz zu Konzeptionen eines generalisierten Subjekts – Fragen nach der historischen, situativen und individuellen Bedingtheit sowie der permanenten Dynamik der Erfahrung von Kunst und Architektur neu fassen, vielleicht auch erweitern und differenzieren lassen. Eine aus einzelnen Feldern der Neurobiologie hervorgehende Kritik des Reflexbegriffs beispielsweise und Argumente für einen verhaltensnahen Wahrnehmungsbegriff lassen sich hervorragend in den theoretischen Werkzeugkasten einer Analyse der hochdynamischen

l'agneau, Paris 2002.

28. Vgl. z.B.: Freedberg, David/Galese, Vittorio: »Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience«, in: *Trends in Cognitive Sciences*, Bd. 11, 5 (2007), S. 197–203; Freedberg, David: »Empathy, Motion and Emotion«, in: Herding, Klaus/Krause-Wahl, Antje (Hg.): *Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen: Emotionen in Nahtsicht*, Berlin 2007, S. 17–51; Battaglio, Fortunato/Lisanby, Sarah H./Freedberg, David: »Corticomotor Excitability During Observation and Imagination of a Work of Art«, in: *Frontiers in Human Neuroscience*, Bd. 5 (August 2011), S. 1–6, <http://www.columbia.edu/cu/arhistory/faculty/Freedberg/Corticomotor-Facilitation.pdf> (20. 1. 2012). Ich danke David Freedberg für wertvolle Diskussionen zu den verwendeten Quellen.

schen Erfahrungsprozesse an Kunstwerken integrieren.²⁹ Auch Argumente für einen Einfluss von Erwartungen und Verhaltenszielen auf perzeptuelle Verarbeitungsprozesse geben Impulse für die Beschreibung möglicher Relationen von Hypothese und Werkbeschreibung innerhalb der kunst- und architekturwissenschaftlichen Forschung.³⁰ Sie lassen sich ebenso für eine Auseinandersetzung mit den Beziehungen zwischen den von uns als kunst- und architekturhistorischen ›Experten‹ bereitgestellten Fachpublikationen, Katalogbeiträgen und ähnlichen Texten (als indirekte, an den Leser kommunizierte ›Wahrnehmungsaufgaben‹) und der am künstlerischen oder architektonischen Werk gemachten Erfahrung fruchtbar machen.³¹

Verschiedene kunstwissenschaftliche Forschungsinteressen eröffnen also völlig unterschiedliche erste Zugänge zum Diskurs. Auch jenseits der Grenzen der eigenen Disziplin ist damit (abgesehen von der zu leistenden Transfer- und Übersetzungsleistung) umso mehr eine Definition des eigenen Standortes, eines Ausgangsinteresses, die Markierung einer Haltung gefordert. In dieser Hinsicht zumindest gilt die Forderung nach Transparenz.

29. Kritik des Reflexbegriffs explizit bei: Platt, M. L./Glimcher, Paul W.: »Neural Correlates of Decision Variables in Parietal Cortex«, in: *Nature*, 400 (1999), S. 233–238; Glimcher, Paul W.: »The Neurobiology of Visual-Saccadic Decision Making«, in: *Annual Review of Neuroscience*, 26 (2003), S. 133–179; ders.: *Decisions, Uncertainty, and the Brain. The Science of Neuroeconomics* (2003), Cambridge/MA 2004; Maunsell, John H. R.: »Neuronal Representations of Cognitive State: Reward or Attention?«, in: *Trends in Cognitive Science*, Bd. 8, 6 (2004), S. 261–265; Vgl.: Zschocke, Nina: »Fluctuating Goals, Alternating Perceptions. How ›Thoughts‹ Change the Visual Appearance of Works of Art«, unpubliziertes Forschungspapier und Vortrag an der Italian Academy, Columbia University, New York City, 27. 2. 2008.

30. Beschrieben wird die Kontrolle von perzeptuellen Verarbeitungsprozessen, etwa der verschiedenen Leistungen der ›Integration‹ (*binding*) und des Erkennens von Objekten durch höhere kognitive Prozesse. Zentraler Bedeutung kommt dem sich im stetigen Wandel befindlichen Konzept der selektiven ›Aufmerksamkeit‹ (*attention*), ihrer verschiedenen Formen und Abhängigkeiten zu. Vgl. z.B.: Treisman, Anne: »Strategies and Models of Selective Attention«, in: *Psychological Review*, Bd. 76, 3 (1969), S. 282–299; Wolfe, Jeremy M.: »Guided Search 2.0: A Revised Model of Visual Search«, in: *Psychonomic Bulletin and Review*, Bd. 1 (1994), S. 202–238; Ders.: »Neurons That Know When to Quit«, in: *Nature Neuroscience*, Bd. 9, 8 (2006), S. 984/985; Huk, A. C./Heeger, David J.: »Task-Related Modulation of Visual Cortex«, in: *Journal of Neurophysiology*, Bd. 83 (2000), S. 3525–3536; Frith, Chris: »The Top in Top-Down Attention«, in: Itti, Laurent et al. (Hg): *Neurobiology of Attention*. San Diego/CA 2005; Moore, Tirin: »The Neurobiology of Visual Attention: Finding Sources«, in: *Current Opinion in Neurobiology*, Bd. 16 (2006), S. 156–165. Fanini, Alessandra/Nobre, Anna Christina/Chelazzi, Leonardo: »Selecting and Ignoring the Component Features of a Visual Object: A Negative Priming Paradigm«, in: *Visual Cognition*, Bd. 14 (2006), S. 584–618; Ipata, Anna E et al.: »LIP Responses to a Popout Stimulus are Reduced if It Is Overtly Ignored«, in: *Nature Neuroscience*, Bd. 9, 8 (2006), S. 1071–1076; Buschman, Timothy/Miller, Earl K.: »Top-Down Versus Bottom-Up Control of Attention in the Prefrontal and Posterior Parietal Cortices«, in: *Science*, Bd. 315 (März 2007), S. 1860–1862; Baluch, Frahan/Itti, Laurent: »Mechanisms of top-down attention. Feature Review«, in: *Trends in Neuroscience*, Bd. 34, Nr. 4 (2011), S. 210–224.

31. Wahrnehmungs- bzw. Verhaltensziele werden im neurowissenschaftlichen Experiment meist durch vom Probanden zu erfüllende ›Aufgaben‹ (*tasks*) festgelegt; Zum Thema des Verhältnisses der Kunstgeschichte zu den Neurowissenschaften – und den Implikationen verschiedener Modelle der Interaktion höherer kognitiver und perzeptueller Prozesse – läuft ein Forschungsprojekt der Autorin.

Darauf, dass Historiker und Kunsthistoriker mit ihrer Tätigkeit zugleich auf das Spektrum am Werk realisierbarer Deutungen und Wahrnehmungen Einfluss nehmen, verweist uns Andrea Fraser mit ihrer 2001 im Guggenheim Museum Bilbao realisierten Performance- und Videoarbeit *Little Frank and His Carp*. (Abb. 3) Fraser interpretiert hier den Audioguide, diese unmittelbare Überlagerung der Kunst- oder Architektur Erfahrung durch einen gesprochenen Text, als Fernsteuerung und Kontrolle der sinnlichen und emotionalen Erfahrung. Als Spiegel bestimmter Paradigmen der Fachwelt fordert die Stimme aus dem Off in Frank Gehrys Bau dazu auf, das modernistische Primat des Sehens zu überwinden: »We are invited to feel. We are invited to touch.«³² Lesbar ist dies auch als entferntes Echo der privatwirtschaftlichen *experience economy*, die nicht mehr durch den Verkauf von Produkten oder Services, sondern von möglichst einprägsamen Erfahrungen Wert- und Preissteigerungen generiert.³³ Frasers Antwort ist jene der vorsätzlichen Naivität und der Übertreibung. Den Vorschlägen vom Tonband leistet sie Folge, reibt sich an Oberflächen und reagiert mimisch mit einem Wechselspiel der Emotionen – bis sie schließlich das Gerät in dem Moment ausschaltet, in dem es sie zu langweilen beginnt.

Wenn wir also nach der *Autorität des Wissens* mit einem Fokus auf die Relationen zwischen den Künsten und den Wissenschaften fragen, dann ist ein Ausgangspunkt die Beobachtung, dass im Rahmen künstlerischer Projekte zwar mitunter wissenschaftliche Mittel und Strategien der Generierung von Wissen aus den Natur- und Technikwissenschaften übernommen oder Daten oder Darstellungsweisen direkt importiert werden, dass jedoch selten der Begriff des »Einflusses« als einfache Relation von Ursache und Wirkung den zugrundeliegenden Prozessen gerecht wird. Auch Abgrenzungen zwischen dem »Wissenschaftlichen« und dem »Nicht-«, »Para-« oder »Pseudowissenschaftlichen« lassen sich weniger auf allgemeingültige Kriterien zurückführen, als dass diese Bezeichnungen als »Akteurskategorien« oder »Kampfbegriffe« aufzufassen und stets in bestimmten historischen Kontexten zu betrachten sind.³⁴ Im Unterschied zu einer klaren zeitlichen Trennung in das, was noch nicht, und das, was endgültig wissenschaftlich

32. Fraser, Andrea: »Isn't This a Wonderful Place? (A Tour of a Tour of the Guggenheim Bilbao)«, in: dies.: *Museum Highlights. The writings of Andrea Fraser*, Cambridge/MA 2005, S. 233–260, S. 235. In ihrer Auseinandersetzung mit den Funktionen des Audioguides bezieht sich Fraser auf die soziologischen Analysen Pierre Bourdieus. Die Funktion der Kunst und ihrer Institutionen diskutiert er erstmals in: Bourdieu, Pierre/Darbel, Alain: *The Love of Art: European Art Museums and Their Public* (1966), Stanford 1991.

33. Pine, Joseph B./Gilmore, James H.: *Experience Economy. Work is Theatre & Every Business a Stage*. Boston/MA 1999, S. 1, S. 12.

34. Pseudowissenschaftlichkeit als Akteurskategorie und Kampfbegriff bei Ash, Mitchell: »Pseudowissenschaft als historische Größe. Ein Abschlusskommentar«, in: Rupnow, Dirk et al. (Hg.): *Pseudowissenschaft. Konzeptionen von Nichtwissenschaftlichkeit in der Wissenschaftsgeschichte*, Frankfurt/M 2008, S. 451–460; Michael Hagner hingegen charakterisiert den Pseudowissenschaftler dadurch, dass er im Gegensatz zu Wissenschaftlern einen naiven Realismus pflegt, der eine bestimmte trivialisierte Form der Epistemologie der Wissenschaften, nicht aber deren tatsächliche Praxis imitiert. Hagner, Michael: »Bye-bye science, welcome pseudoscience? Reflexionen über einen beschädigten Status«, in: ebd., S. 21–50.



Abb. 3: Andrea Fraser, *Little Frank and his Carp*, 2001, Performance und Video, Standbilder.

ist, interessieren die »verschiedenen Ebenen, Schwellen, Brüche«, und »Auseinanderhakungen«, die die Herstellung von Wissen kennzeichnen.³⁵ Von Fall zu Fall stellt sich die Frage, wie souverän sich Künstler und Architekten in durch wissenschaftliche Methoden und Verfahren geprägten Räumen bewegen und welche Strategien ihnen zur Verfügung stehen.

Mehrfach wird in diesem Band auf die Funktion des ›Fehlers‹ aufmerksam gemacht, sei es als Störgeräusch oder unerwartetes Ergebnis innerhalb der wissenschaftlichen Laborpraxis, sei es als künstlerisches Produkt einer laienhaften Aneignung wissenschaftlicher Verfahren.³⁶ Fehler weisen auf bislang Unbeachtetes oder Selbstverständliches hin, lenken die Aufmerksamkeit auf die Grundlagen eines Standardverfahrens oder etablierter Annahmen.

Zwei mal begegnen uns zudem Verweise auf Miguel de Cervantes *Don Quijote*. So hat Jeff Walls *Adrian Walker* ein zerlesenes Exemplar der Taschenbuchausgabe auf der Fensterbank des Laborraumes abgelegt, möglicherweise als an Foucault geschulte, melancholische Referenz an die Grenzen mimetischer Kunst.³⁷ Julika Gittner wählt *Don Quijote* als Sinnbild für ihr paradoxes und zugleich romantisches Festhalten am Ziel einer sozialen Wirksamkeit der Kunst in einem Moment, in dem sie selbst den Glauben an diese längst weitgehend verloren hat. Neben der Beteiligung an Prozessen der Wissensproduktion und Strategien des Einmischens, der Aneignung, der Subversion steht der Künstler als tragische Figur, die, mit verrosteten Waffen statt modernen Gadgets ausgerüstet, auf ein altes Pferd setzt. Gerade deren Fehlschläge aber entfalten Wirkung, lassen die

35. Vgl. Foucault 1981, S. 268, S. 274.

36. Vgl. insbesondere die Beiträge von Hans-Jörg Rheinberger und Christine Heidemann in diesem Band.

37. Auf *Don Quijote* auf der Fensterbank weist hin: Criqui, Jean-Pierre: »Jeff Wall«, in: *Artforum International*, März 1996, S. 96–97; Foucault nennt *Don Quijote* »das erste der modernen Werke, da man darin die grausame Vernunft der Identitäten und Differenzen bis ins Unendliche mit den Zeichen der Ähnlichkeit spielen sieht.« Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge* (1974) Frankfurt/M. 2003, S. 81.

aktuellen wie historischen Bedingungen und Zusammenhänge ihres Scheiterns sichtbar werden.

Beiträge

Jeff Wall hat seine 1992 entstandene, auf unserem Cover abgebildete Fotografie mit dem Titel *Adrian Walker, Artist, Drawing From a Specimen in a Laboratory in the Dept. of Anatomy at the University of British Columbia, Vancouver* ausgestattet. Der porträtierte Zeichner misst sich im Angesicht eines anatomischen Präparats am Ideal der Naturtreue. In ihrem Anachronismus ist diese Szene als Referenz an jene späten anatomischen Atlanten lesbar, die das Medium der Zeichnung bereits nach den Maßstäben der mechanischen Objektivität ausrichteten.³⁸ Bekanntlich war es jedoch die neu entstehende Fotografie, der William Henry Fox Talbot 1844 bescheinigte, den vermittelnden, wissenden Beobachter tatsächlich auszuschalten und die Natur »sich selbst abbilden« zu lassen.³⁹ Als nur »beinahe dokumentarisch« aber bezeichnet Jeff Wall seine eigenen fotografischen Bildverfahren.⁴⁰ Die von ihm ins Bild gesetzten Szenen sind »präzise« und »akkurat« und dennoch Inszenierungen, Rekonstruktionen, Reenactments. Sie nehmen in Anspruch »plausible Schilderungen« nicht einer vor der Kamera tatsächlich abgelaufenen, sondern einer möglichen, erinnerten oder aus verschiedenen Erfahrungen synthetisierten Szene zu sein – und als solche bedienen sie sich der Ästhetik der Objektivität.⁴¹ Die Hochleistungsfotografie des späten 20. Jahrhunderts also setzt Jeff Wall ein, um der wissenschaftlichen Zeichnung ein Bild zu widmen, das selbst wiederum zwischen der idealen Abbildung eines *Typus* und der Logik der mechanischen Aufzeichnung changiert. Das Bild ist, so bemerkt der aufmerksame Betrachter, »zu gut, um wahr zu sein«.⁴²

Bruno Latour sieht in Jeff Walls *Adrian Walker* die »gesamte Ästhetik der Fakten zusammengefasst«. Ausgehend von der Analyse des Bildes befasst sich sein in diesem Band erstmals auf deutscher Sprache publizierter Vortrag *Die Ästhetik der Dinge von Belang* mit der von Alfred North Whitehead als Grundlage des Empirismus diagnostizierten »Aufgabelung der Natur« (*bifurcation of nature*) in primäre und sekundäre Qualitäten. Latour fragt nach dem Grund für die zentrale

38. Zur Geschichte der mechanischen Objektivität (und der wissenschaftlichen Zeichnung): Daston, Lorraine/Galison, Peter: »Das Bild der Objektivität«, in: Geimer, Peter (Hg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt/M. 2002, S. 29–99.

39. Talbot, William Henry Fox: »Der Zeichenstift der Natur« (1844), in: Wiegand, Wilfried (Hg.): *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*, Frankfurt/M. 1989, S. 45–89.

40. Jeff Wall, zit. in: Fried, Michael: »Jeff Wall, Wittgenstein and the Everyday«, in: *Critical Inquiry*, Spring (2007), S. 495–526, S. 505; Quelle: *Jeff Wall. New Work*, Presstext, Marian Goodman Gallery (20. Sept. – 2. Nov. 2002), New York 2002, o. S., online: http://www.mariangoodman.com/exhibitions/2002-09-20_jeff-wall/ (20. 1. 2012).

41. Jeff Wall, ebd.

42. Fried 2007, S. 502.

Bedeutung dieser Unterscheidung in der Begründung des wissenschaftlichen Empirismus seit Locke. Dem »klassischen« Empirismus als epistemologischer Begründung etablierter Vorstellungen von dem, was Wissenschaft ist und leistet – und den für diesen charakteristischen, durch eine Ästhetik sonderbarer »Künstlichkeit« ausgezeichneten Laborsituationen –, stellt er einen bei William James ansetzenden »zweiten Empirismus« entgegen. Dieser geht nicht länger von »Tatsachen« (*matters of fact*), sondern von »Dingen von Belang« (*matters of concern*) aus.

In seinem Beitrag *Un pli entre science et art : Hermann Rorschach et son test* situiert Dario Gamboni die von Rorschach zum Zweck psychologischer Untersuchungen angefertigten visuellen Stimuli an der Schnittstelle von wissenschaftlicher und künstlerischer Bildproduktion. Nicht durch »Neutralität« (Galisson) sieht er die symmetrischen »Rorschachbilder« ausgezeichnet, sondern er nähert sich ihnen mit Hilfe des Begriffs der »Überdeterminierung«. Gamboni argumentiert, dass es sich bei Rorschachs Klecksbildern nicht um eine Abwesenheit von Kunst (oder Künstlichkeit), sondern allein um deren »Unsichtbarkeit« handeln könne. Rorschachs Entscheidung schließlich, bei seinen Untersuchungen den experimentellen Aufbau nicht – wie beispielsweise noch Szymon Hens – primär auf die Inhalte der an den Bildern gemachten Wahrnehmungen, sondern auf deren Anzahl, die Reaktionszeit und ähnlich numerisch erfassbare Daten auszurichten, wird als Versuch einer nachträglichen Annäherung an das wissenschaftliche Ideal der »Neutralität« gewertet, dem die Bilder selbst nicht entsprechen.

Jacqueline Carroy widmet sich unter dem Titel *Eros savant et Eros littéraire. Vingt récits de rêves (1820–1913)* dem Genre des Traumberichts im Spannungsfeld der Literatur- und Wissenschaftsgeschichte des 19. Jahrhunderts. Ausgangspunkt ist eine Reihe von Texten des Literaten und Amateurpsychologen Jacques Le Lorrain, die Ende des 19. Jahrhunderts in der Zeitschrift *Revue philosophique* erschienen. Dieser Außenseiter der sich gerade etablierenden psychologischen Wissenschaften untergräbt die Autorität des Begründers der wissenschaftlichen Oneirologie, Alfred Maury, ausgerechnet dadurch, dass er dessen Traumdarstellungen als imaginativ ergänzt, als »künstlerisch« und »kreativ« charakterisiert. Er löst damit einen Disput innerhalb der akademischen Welt aus, in den er zudem durch eine eigene Traumschilderung eingreift. Stilistisch sachlich, orientiert sich Le Lorrain an Joris-Karl Huysmans' Roman *En rade* zugunsten eines träumerisch mäandernden Schreibens, das Details hinzufügt, um den Traumbericht lebendiger – und damit »wahrer« – zu gestalten. Diesem »über Träume träumen« (*rêver sur les rêves*) steht in der *Revue philosophique* die Dekonstruktion solcher als zu kohärent und verführerisch empfundener »Romane« durch den Akademiker Victor Eggers gegenüber. Ein Echo dieses emblematischen Konflikts lokalisiert Jacqueline Carroy auch in Sigmund Freuds *Traumdeutung*.

In ihrem Beitrag »My Psychology«. Überlegungen zu Paul Valérys *Exploration der Imagination* zum Verhältnis von Kunst und autodidaktisch erschlossener Wissenschaft untersucht Karin Krauthausen den Einfluss und das Wirksamwerden einer in enger Referenz an die Mathematik entwickelten Notation im literarischen und poetischen Werk von Paul Valéry. Krauthausen zeigt wie das, was der

junge Dichter Valéry in seinen *Cahiers* als Forschungsvorhaben zur Imagination beginnt, nicht nur zum Entwurf einer Geometrie mentaler Vorstellungsbilder (einer »Mathematik der Psychologie«) führt, sondern auch zu einer Reflexion über die Notation als Regulatorium der Imagination sowie schließlich zu einer speziellen Schreibpraxis. Krauthausen belegt damit, dass die Mathematik – von Valéry autodidaktisch und über informelle Wege des Austauschs erlernt – den Dichter gerade in jenem Bereich beeinflusst, der literaturnahe Regulierungen und das Notieren selbst betrifft. Die Beobachtung, dass das Geschriebene selbst operativ wirksam ist, interessiert insbesondere im Hinblick auf Aspekte des Unvorhersehbaren innerhalb des Schreibprozesses.

Hans-Jörg Rheinberger widmet sich in seinem Aufsatz *Wissenschaft und Experiment* explizit jenen prozessualen Aspekten des Experimentierens, die in der Regel als »subjektiv« oder »kontingent« verbucht und ausgeblendet werden, da sie dem Autoritätsanspruch wissenschaftlicher Handlungen zuwiderzulaufen scheinen. Ausgehend von seiner Beschreibung des Experimentierens als Form des offenen Welterkundens erörtert er die Rolle des Unschärfe- und des Serendipitätsprinzips bei der Herstellung epistemischer Dinge. Rheinberger zeigt, wie sich das überraschende Hervortreten des Neuen in der Wissenschaftsgeschichte meist zwischen den Polen des technischen und des epistemischen Zufalls abspielt – man findet neue, unerwartete Verfahren, um bereits früher gesteckte Ziele zu erreichen, oder man kommt zu Ergebnissen, nach denen man gerade nicht gesucht hat. Auf das Prinzip der »gezähmten Präzision« oder Max Delbrücks *principle of sloppiness* Bezug nehmend, verortet Rheinberger das ästhetische Moment des Experimentierens dabei gerade in der Kombination von Vertracktheit und Handhabbarkeit von begrenzten, aber nichtsdestoweniger vielschichtigen Systemen. So werde ein Experimentalsystem nicht – wie oft behauptet – als schön oder ästhetisch empfunden, weil es »einfach« ist, sondern weil es sich »auf einer Grenze« bewegt: Es hat eine Struktur, die sich repetieren lässt und die nicht zerfließt, zugleich aber birgt es Ungelöstes.

Christoph Asendorf konfrontiert in seinem Beitrag *Moholy – Kepes – Lynch. Kunst, Wissenschaft und die Arbeit an der Gestalt der Moderne* zwei Fallstudien, die für unterschiedliche künstlerische Konzeptionen von dem, was Wissenschaft ist und leisten kann, stehen. Bei der britischen *Independent Group* um Richard Hamilton in den 1950er Jahren beobachtet Asendorf ein Interesse an durch die Wissenschaften beschriebenen ephemeren und zufälligen Phänomenen sowie an einer aus Wechselwirkungen veränderlicher Faktoren hervorgehenden Relativität und Dynamik wissenschaftlicher und technischer Fragestellungen. Wahrscheinlichkeitsrechnungen und Theorien der Entropie faszinierten in diesem Kontext mehr als Aussichten auf Berechenbarkeit und Gewissheit. Bezugnahmen von Künstlern auf die Wissenschaften und Wissenschaftsliteratur erweisen sich weniger als konkret greifbar denn als Adaption bestimmter Grundannahmen über unterschiedliche Modi der Wahrnehmung und der Weltorientierung. Diese Entwicklungen in Großbritannien kontrastiert Asendorf mit dem sich wandelnden Selbstverständnis des Bauhauses in Deutschland und später in Amerika, ausgehend von einer Abwendung vom Handwerk zugunsten industrieller Rationali-

tät und Technik (unter Walter Gropius und später Hannes Meyer). Kevin Lynch wie auch Gyorgy Kepes stehen für eine Position, die die Aufgabe der Kunst und Architektur als eine an Modellen der Gestalttheorie orientierte Entwicklung von Formen der Welterschließung, der Bildgebung und der Organisation von Information versteht, die also Künstler, Architekten und Wissenschaftler noch gemeinsam »im großen Labor der Zivilisation mit der Arbeit an der Weltordnung befasst sieht«.

Bernd Nicolai untersucht unter dem Titel *Diskursformen gegenwärtiger Architekturforschung. Wissenschaftsmetaphern als Bildstrategien bei Rem Koolhaas/OMA und Herzog & de Meuron* Publikationen, die der theoretischen Rahmung, der Präsentation und der Vermittlung von Architektur und Städtebau gewidmet sind. An den Beispielen der jeweils forschungsorientierten, im Rahmen von Hochschulprojekten mit Studierenden realisierten Publikationen des Studio Basel zum einen und des Office for Metropolitan Architecture (OMA) zum anderen lokalisiert er zwei unterschiedliche Strategien einer Adaption »wissenschaftlich« konnotierter Darstellungsformen. Für die Projekte von Rem Koolhaas/OMA ist eine popkulturelle Transformation der den Wissenschaften entlehnten grafischen Elemente und eine Kombination mit anderen entkontextualisierten Bildern in vielschichtigen Collagen kennzeichnend. Nicolai weist ihnen »eine umfassende, neue Bedeutung im Dienste einer Legitimation der gegenwärtigen Architekturproduktion« nach. Die Publikation *Die Schweiz: Ein Städtebauliches Porträt des ETH Studio Basel* (Diener et al. 2006) hingegen tritt als »phänomenologische Annäherung« und »essayistische Kombination von Analyse und Entwurf« (Schmid) auf und lässt sich, so Nicolais These, in einer schweizerischen Tradition der Kartierung und Landvermessung verorten.

Caroline Jones nimmt in ihrem Essay den Begriff der Erfahrung (*Experience*) zum Ausgangspunkt einer Auseinandersetzung mit der Beziehung zwischen Künsten, Wissenschaften und Technologieentwicklung zu einem Zeitpunkt, an dem der postmoderne Zweifel die Utopien der Moderne längst unterwandert – oder zumindest eine Situation geschaffen hat, in welcher der Glaube an einen Beitrag künstlerischer Arbeit zum Fortschritt der Gesellschaft hinter ironischen Brüchen verborgen oder auf andere Weise getarnt erscheint. Beschrieben werden seit den 1990er Jahren realisierte Kunstprojekte, bei denen die Planung einer Situation (und nicht die Konstruktion von Objekten) sowie die Involvierung einer größeren Anzahl von Personen im Mittelpunkt stehen. Das hier jeweils aufgerufene kollektive Subjekt sei jedoch, so Jones, weder in der Kunst noch in der Wissenschaft als ein universelles, als Einheit zu verstehen, sondern als relational, veränderlich und dynamisch. Aus der Informationstechnologie übernimmt die Autorin die Metaphern der *Server* und *User*, die sie nicht als fixierte Kategorien verstanden wissen möchte, sondern als situationsbedingt und flexibel. Betrachter, Künstler und Kunstwerke übernehmen wechselnd diese Funktionen, je nachdem, ob sie Information aus verschiedenen Quellen sammeln oder Daten und Wissen in neuer Zusammenstellung in ein Projekt einspeisen und anderen »servieren«.

Anhand einer Reihe aktueller Positionspapiere aus dem Umfeld der Kunsthochschulen befasst sich Rachel Mader unter dem Titel *Nameless Science. Künstleri-*

sche Forschung zwischen Institutionalisierung und kreativer Autonomie mit den gegenwärtigen Abgrenzungs- bzw. Anknüpfungsbestrebungen zwischen Kunst und Forschung. Analysiert werden Versuche, eine Legitimierung und Selbstbehauptung der Kunst entweder mittels einer Allianz mit den als Autorität wahrgenommenen Wissenschaften oder im Gegenteil, in einer Hervorhebung und Stärkung der Differenzen zu begründen. Am Beispiel von Kunstprojekten George Steinmanns diskutiert Mader anschließend die Zusammenhänge zwischen künstlerischer Produktion und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, insbesondere der Forderung nach sozialer ›Nachhaltigkeit‹. Sie nimmt die Rolle des kritisch-reflexiven Beobachters, des teilnehmenden Kommentators, in den Blick, die dem Künstler in der Wissensgesellschaft häufig zugeschrieben wird. Ausgehend von den Fragen, was die Wissensgesellschaft von einer künstlerischen Position fordern kann, wo diese partizipieren und wie sie sich distanzieren kann, verortet Mader nicht nur die Möglichkeiten und Grenzen legitimatorischer Diskurse, sondern auch die Grundanliegen der untersuchten künstlerischen Praktiken. So könne »der wissenschaftliche Kontext ein Pool sein, der die künstlerische Praxis nährt und ihr Optionen bietet, die sie aus dem Regelsystem der Kunst befreien«. Gefordert von der Kunst sei dann jedoch, dass sie die Grenzen und Parameter der Wissenschaftlichkeit »in gleicher Weise bearbeitet, wie sie dies im Bezug auf das Kunstsystem tut«.

Christine Heidemann legt in ihrem Beitrag *Dilettantismus als Methode* am Beispiel des Kunstprojektes *One Meter of Jungle* von Mark Dion dar, inwiefern der Künstler einen ganz persönlichen Dilettantismus professionalisiert, welcher es ihm erlaubt, sich als Künstler – und Nichtfachmann – naturwissenschaftlichen Fachgebieten und ihrer Geschichte zu nähern. Wenn Dion im Museum als wissenschaftlich Forschender auftritt, sich in einer fremden Disziplin übt und einem Publikum seine Forschungsarbeit vor Augen führt, lässt er dabei stets auch die Schwierigkeiten, die ihm die Aneignung der fremden Techniken und Verfahren bereiten, sichtbar werden. Er präsentiert sich als Lernender, als interessierter Laie, als Dilettant, dessen Handeln zwischen spielerischer Imitation historischer Forschungspraktiken und tatsächlichem Forschungsinteresse angesiedelt ist. Heidemann zeigt in ihrem Beitrag, dass Dion weniger die Naturobjekte selbst untersucht als vielmehr den wissenschaftlichen Umgang mit ihnen. Durch Auslassungen und Unschärfen thematisiere Dion die Charakteristika derjenigen Handlungen und Techniken der Aufzeichnung, der experimentellen Untersuchung und der Systematisierung, die den Experten vom Laien unterscheiden und seine Autorität begründen.

Im Werk der Künstlerin *Julika Gittner* begegnen wir dem wissenschaftlich Erfassten, Berechneten oder Dargestellten als Gegenstand der Auseinandersetzung und als gestalterischem Hilfsmittel zugleich. Ein Ausgangspunkt für skulpturale und performative Projekte sind mit bestimmten Finanzierungsstrukturen verknüpfte Bestrebungen, den sozialen Nutzen künstlerischer Projekte mittels statistischer Erhebungen nachzuweisen. Ein anderer besteht in der Auseinandersetzung mit staatlich eingesetzten Prüfverfahren, wie sie bei der Vergabe von staatlichen Sozialleistungen zum Einsatz kommen. Gittner imitiert zum einen

mit der Autorität des Wissenschaftlichen assoziierte Verfahren laienhaft. Zum anderen bedient sie sich Strategien der Materialisierung und konfrontiert uns mit gegenständlichen Umsetzungen abstrakter Kategorien, Formeln, Modelle. Aktive Teilnahme verkehrt sich in Gittners skulpturalen Inszenierungen in eine Pseudo-Partizipation, etwa in der Form eines Tests der eigenen körperlichen Fähigkeiten (*Physical Capability Assessment*). Statistische Daten dienen als *brief*, die Skulptur agiert als Messapparatur, das ästhetische Objekt entpuppt sich als Instrukteur.

Die Beiträge dieses Bandes sind aus Veranstaltungen und Forschungsschwerpunkten des Graduiertenprogramms ProDoc Art&Science (Leitung: Philip Ursprung/ETH Zürich, Vincent Barras/Université de Lausanne, Dario Gamboni/Université de Genève, Bernd Nicolai/Universität Bern, Victor Stoichita/Université de Fribourg) hervorgegangen.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Stocker, Gerfried/Schöpf, Christine (Hg.): *Ars Electronica Festival 97. Fleshfactor*, Ars Electronica Center Linz, Wien 1997 (Kat. Ausst.), S. 217.

Abb. 2: Züchner, Eva et al. (Hg.): *Der deutsche Spiesser ärgert sich. Raoul Hausmann 1886–1971*, Berlinische Galerie, Ostfildern 1994 (Kat. Ausst.), S. 189, © Raoul Hausmann/Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP Paris.

Abb. 3: Dziewior, Yilmaz (Hg.): *Andrea Fraser. Works 1984–2003*, Kunstverein Hamburg, Köln 2003 (Kat. Ausst.), S. 220–221.