

Das Museum ein Experimentalsystem?

Überlegungen zu einem Ausstellungsprojekt

Naturwissenschaft im Visier der Kunst

GUIDO BOULBOULLÉ

Drei Werkbeispiele vorweg

Seit 1996 unternimmt der Künstler Gerhard Lang seine *Cloud Walks*. Die Ausstellung der von ihm in systematischen Erkundungen von Wolken entwickelten Nubeologie umfasst die in einem Scheidetrichter gesammelte Wolkenluft, ihre in einem detaillierten Erhebungsbogen erfasste Klassifikation, die Vermerkung des Sammlungsortes, aber auch einen Spazierstock und kostenlose Fotos, die den *Cloud Walk* des Künstlers dokumentieren. Klassifiziert werden wissenschaftliche Merkmale wie Sammlungszeit, Höhe, Luftdruck, Temperatur, Luftfeuchtigkeit. Sie sind gekoppelt mit Feststellungen zu der Wolkenfarbe, ihrem Klang, Geschmack, Geruch, ihrer Form und ihrem Geschlecht (männlich oder weiblich). Die seltsame Mischung von exakter Dokumentation und absurder Klassifikation, von gezielter Erforschung und Spaziergang gleicht der Präsentation einer Forschungsstudie und ihren ausgebündeten Rahmenbedingungen. Einerseits werden die notwendigen Materialien für eine wissenschaftliche Auswertung zusammengestellt, andererseits subjektive Verhaltensweisen und Empfindungen vorgeführt, die den Forscher bewegen.

Knapp zehn Jahre früher, 1987, hielt die junge Künstlerin Nana Petzet einen Vortrag mit dem Titel *Rational Scientific Art*. Vor der auf großen Tafeln dokumentierten Neufassung der Gravitationstheorie eines Prof. Dr. Zoschka referierte sie dessen Thesen und erläuterte sie in einem längeren, in komplexer Fachterminologie gehaltenen Vortrag. Inszenierte und scheinbar

sachkundig beantwortete Zwischenfragen „verstärkten dabei den Eindruck, es handele sich tatsächlich um wichtige naturwissenschaftliche Kenntnisse, andere nährten ebenso wie der leicht ironische Unterton der Vortragenden Zweifel an der Korrektheit der vorgestellten Theorie“ (Witzgall 2003: 214). Die Dokumentation der Performance enthält den vorgetragenen Text, garniert mit Fotos, die sowohl die nüchterne Ordnung eines wissenschaftlichen Vortragssaales und die strenge Sachlichkeit der Referentin am Pult zeigen als auch die handschriftlichen Dokumente der fiktiven Theorie und zuletzt die Leere des verlassenen Raumes mit den verschobenen Stühlen und leeren Kaffeebechern (vgl. Petzet 1987). In der Performance wie in ihrer Dokumentation bleibt zweifelhaft, was wissenschaftlich glaubhaft und was Nonsense ist. Die Vermengung von Kunst und Wissenschaft, ästhetischer Imagination und physikalischer Theorie bezieht ihre Faszination einerseits aus dem fundierten Aufgreifen der naturwissenschaftlichen Terminologie, immerhin hat sich Nana Petzet entsprechend beraten lassen. Andererseits ist die ironische Komponente in der Diktion und in der Dokumentation von Vortragsstil und Vortragssaal unübersehbar. Die Einschätzung des Vortrags als wissenschaftlicher Unsinn, literarische Satire oder als ein künstlerisches Experiment wird abhängig von der gefundenen/erfundenen Form der Präsentation.

Die komplexe Mischung von Wissenschaft und Kunst zeigt sich vor allem in der gegenwärtigen künstlerischen Auseinandersetzung mit der genetischen Forschung und Biotechnologie. Besondere Aufmerksamkeit gewann in letzter Zeit die australische Gruppe *The Tissue Culture & Art Project* (TC&A). In ihrer Performance *Disembodied Cuisine*, 2004 in Nantes gezeigt, produzierte die Künstlergruppe winzige Froschsteaks. Sie wurden aus Skelettmuskelzellen der Kaulquappe eines Krallenfrosches in einer Nährmittellösung von der Gruppe selbst während der Ausstellung gezüchtet. Die Laborsteaks wurden, angerichtet im Stil der Nouvelle Cuisine, bei einem arrangierten Mahl mit geladenen Gästen serviert, gekostet, auch ausgespuckt. Der Ablauf von Produktion und Verspeisung wurde per Video dokumentiert und unter dem Titel *Remains of Disembodied Cuisine* als Teil einer Kunstinstallation gezeigt. Die Intention dieses Werks beschrieb Oron Catts, einer der beteiligten Künstler, mit Nachdruck als ein künstlerisches und nicht ein naturwissenschaftliches Forschungsprojekt, obwohl es neuere Forschungen zur Produktion künstlicher Gewebe aufgreift und weiterführt.

„Seit 1996 haben wir die Entwicklung eines neuen Diskurses, der sich um die menschliche Beziehung zu lebenden Systemen und dem Kontinuum des Lebens dreht, erforscht; dies taten wir durch die Bekanntgabe einer neuen Klasse von Daseinsformen/Wesen – der des Halb-Lebendigen. Diese provozierenden Objekte werden aus lebendigen Geweben komplexer Organismen hergestellt, das dazu gezwun-

gen wird, außerhalb seines Ursprungskörpers zu wachsen und zu funktionieren.“ (Catts 2005: 63)

Die kulturellen Paradoxien neuer Lebensformen wie das Halb-Lebendige sollen verdeutlicht werden, indem die Künstler/Wissenschaftler in Laboratorien Kunstobjekte wie utopische Schweinsflügel (*pig wings*), Schlachtopfer vermeidende Lederprodukte (*victimless leather*) oder eben ungenießbare Stückchen von Froschsteaks herstellen.

Experimentalsysteme in Kunst und Wissenschaft

Die drei vorgestellten künstlerischen Experimente verweisen auf den kulturellen Kontext, in dem wissenschaftliche Forschung Bedeutung gewinnt. Sie machen diesen kulturellen Kontext bewusst, indem sie einerseits die Forschung um Einsichten erweitern, die in ihrer scheinbaren Absurdität die Grenzen wissenschaftlicher Fragestellungen sinnfällig machen. Sie zeigen andererseits, welche kulturellen Muster wissenschaftlicher Arbeit inhärent sind, ohne ihr bewusst zu sein. Sie machen schließlich sichtbar, wie wissenschaftliche Praktiken zur Einlösung kultureller Wünsche und Fantasien plötzlich beängstigend, befremdlich erscheinen. Solche Experimente überschreiten den geläufigen Sprachgebrauch von ‚künstlerischem Experiment‘ in der heutigen Kunstkritik. Dort charakterisiert dieser Begriff die Abweichung vom Gewohnten, die Einbeziehung neuer künstlerischer Materialien, die Entwicklung neuer Bildkonzepte oder die Erprobung neuer Formen der Imagination. Mit Recht hat Herbert Molderings hervorgehoben, dass erstmals Marcel Duchamp mit seinem Werk *3 Stoppages Etalon* dieses einstmals revolutionäre Verständnis von Kunst als Experiment begründet hat. Er hat

„eine Kunst entwickelt, die den Anspruch der Wissenschaft, die ‚Gesetze‘ der Natur und des Lebens zu offenbaren, unterminiert und die imaginativen Verfahren des poetischen und bildnerischen Denkens dagegenstellt. [...] Humor, Ironie und Spiel waren die Erscheinungsformen seiner neuen ‚philosophischen‘ Kunst, die er 1913 mit den *3 Kunststopf-Normalmaßen* begründet hatte. Spiel mit dem Zufall und den Dimensionen, mit Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Wörtern und Bildern, high and low, Kunst und Nicht-Kunst.“ (Molderings 2006: 147)

Duchamp nahm drei Fäden von einem Meter Länge, ließ sie aus einem Meter Höhe auf den Boden fallen und fixierte ihre Verlaufsform. Die zufälligen Kurven der drei Fäden übertrug er auf neue Metermaße aus Holz, die somit als Künstlermaße an die Stelle des gebräuchlichen Lineals treten. Für alle Tei-

le seines Werkes ließ er später eine Kiste bauen, die der entspricht, in der das Urmeter in Sèvres bei Paris aufbewahrt wird.

Von Duchamps Konzept weichen die drei vorgestellten Beispiele ab, auch wenn sie in seiner Tradition stehen. Folgt man ihren Intentionen, dann ist nicht erst die Kunst, sondern bereits die Wissenschaft geprägt von einer Imaginationskraft, die es in fingierten oder in realen experimentellen Ordnungen freizulegen gilt. Kunst wird zu einem Experimentsystem, aber zu einem, das die Wissenschaft selbst als ein offenes Experiment begreift. Für Duchamp schafft der Künstler einen Gegenentwurf zur Wissenschaft. „Kunst ist das einzige, was den Leuten bleibt, die der Wissenschaft nicht das letzte Wort überlassen wollen“ (zit.n. ebd.), so eine seiner Äußerungen am Ende seines Lebens. Seine ironische Skepsis wird zwar von den heutigen Künstlern geteilt, aber sie arbeiten in wissenschaftlichen Laboratorien, zitieren wissenschaftliche Verfahrensweisen und entwerfen eigene wissenschaftliche Versuchsanordnungen, deren künstlerische Intention den wissenschaftlichen Anspruch nicht negiert, sondern erweitert. Sie agieren wie Wissenschaftler und präsentieren wissenschaftliche Methoden und Praktiken, um auf diese Weise die imaginative Kraft experimenteller Wissensordnungen aufzuspüren und sie der ästhetischen Reflexion zu öffnen.

Den Begriff des Experimentsystems, wie ich ihn hier verwende, entnehme ich der wissenschaftshistorischen Untersuchung von Hans-Jörg Rheinberger über die Geschichte der biologischen Proteinsynthese (vgl. Rheinberger 2002). Der Naturwissenschaftler und Philosoph entwickelt darin „Vorstellungen über die materiellen Arrangements, die Laborwissenschaftler im 20. Jahrhundert als ihre ‚Experimentsysteme‘ bezeichnen“ (ebd.: 7). Experimentsysteme dienen der Sichtbarmachung von Differenzen und nicht der Verifikation. Darunter ist zu verstehen, das in modernen Laborexperimenten das Augenmerk auf noch Unbekanntes gerichtet wird, das nicht bereits antizipiert ist und nur noch im Experiment nachgewiesen werden muss.

„Experimentsysteme sind inhärent offene Anordnungen. Eine Experimentalordnung kann mit einem im Bau befindlichen Labor verglichen werden, dessen bereits existierende Wände die Anordnung der neuen zugleich beschränken und ausrichten, und die damit dem Experimentator zugleich die Sicht verstellen und ihn leiten. Ein Labyrinth, das seinen Namen verdient, ist nicht geplant und kann somit auch nicht einem Plan gemäß erobert werden. Es zwingt zum Umherirren. Wer ein Labyrinth betritt und nicht vergessen hat, einen Faden hinter sich abzurollen, der mag wohl wieder zurückfinden. Aber es hat noch keiner den Faden erfunden, der einem sagen würde, wo es nach vorne langgeht.“ (Rheinberger 2005: 57)

Die Metapher vom Labyrinth macht deutlich, wie offen, aber keineswegs beliebig experimentelle Laboranordnungen eingerichtet sein müssen, um in der

Wiederholung des Bekannten das Augenmerk auf das Unbekannte zu richten. Es gilt, sich nicht zu verirren, aber doch neue Wege zu finden, um das Labyrinth zu erkunden. Ein Experiment im traditionellen Verständnis kann als gelückt gelten, wenn etwas Erwartetes gefunden wird dank des Fadens, dem man folgt. Ein Experimentalsystem hingegen dient der Entdeckung des Neuen, zu dem noch kein Faden hinführt, aber einer gespannt werden soll. Wenn Duchamp vom künstlerischen Experiment als einem konservierten Zufall spricht (vgl. Molderings 2006: 122), dann ist das dem modernen Verständnis vom Experimentalsystem durchaus vergleichbar. An die Stelle des notwendigen Verhältnisses von Ursache und Wirkung tritt ein Spiel des Möglichen. Mit dem Laborarrangement soll ein Ereignis sichtbar werden, das sich noch der experimentellen Kontrolle entzieht (vgl. Rheinberger 2005: 59).

Nach Rheinberger ist das Experimentalsystem weniger ein Begriff der Beobachter als vielmehr der Praktiker, die es als eine Einrichtung entwickeln, mit der sie unbekannte Antworten auf noch unklare Fragen suchen, wie Rheinberger mit Nachdruck unterstreicht. Es ist kein bestimmtes Einzelexperiment, das deutlich umrissene Vermutungen bestätigt. Es ist ein komplexes Arrangement, das sich erst in seinem ständigen Auf- und Umbau allmählich verfestigt, um schließlich zu veralten und durch neue Experimentalsysteme ersetzt zu werden (vgl. Rheinberger 2002: 22f.). Ob den Künstlern dieses moderne Verständnis experimenteller Forschung als offene Suche nach wissenschaftlicher Erkenntnis und neuer Modellkonstruktion geläufig ist, sei dahingestellt. Die wissenschaftsinternen Abläufe, die in den Laboratorien zur Entwicklung experimenteller Systeme führen, liegen nicht im Mittelpunkt der neuen Formen von Kunstexperimenten. Oftmals greifen sie längst historisch gewordene Wissenschaftspraktiken, altertümliche Laborsituationen vergangener Zeiten auf, die sie als aktuelle Verfahren des Experimentalsystems Kunst präsentieren. Das gilt etwa für Mark Dions Installationen von längst veralteten Laborräumen, Damien Hirsts kalte Präparationskästen oder Olaf Nicolais Herbarien und Pflanzen. Was sie interessiert, ist, wie sich wissenschaftliche Arrangements als kulturelle Experimentalsysteme entschlüsseln lassen. Sie reflektieren in ihrer ästhetischen Praxis, was Rheinberger als allgemeines Charakteristikum für die wissenschaftlichen Experimentalsysteme unserer Zeit festhält. Sie machen, so Rheinberger, die Laboratorien zu den Orten, wo Bedeutsamkeitsstragien entwickelt werden, „die tief hineinwirken in das, was eine Zeit als wissenschaftliche Kultur – und heute immer stärker als Kultur überhaupt – gelten lässt“ (ebd.: 34). Mit ihren Verfahren, die sie den Wissenschaften selbst entnehmen, entwickeln die Künstler ihre Zweifel an den Bedeutsamkeiten, die sich der wissenschaftlichen Forschungspraxis verdanken. Sie erweitern die Laborexperimente oder sprengen sie auf, um die Differenz auch in der kulturellen Praxis als einen gleichermaßen sinnlichen und nachsinnenden, unabsließbaren Prozess sichtbar werden zu lassen. Künstlerische

Experimentalsysteme sind ästhetische Sichtweisen und Reflexionen, die den Kulturbegriff erweitern, wie ihn die Wissenschaften, insbesondere die Naturwissenschaften, prägen. Weder grenzen sie sich von den Naturwissenschaften ab, wie es Duchamps Konzept impliziert, noch versöhnen sie zwei getrennte Bereiche, wie es in gegenwärtigen Projekten und Ausstellungen immer wieder thematisiert wird.

Das Museum – ein Experimentalsystem?

Lässt sich der Begriff des Experimentalsystems auf das Kunstmuseum übertragen? Die Aufgabe des Museums ist unverändert, Bedeutungsvolles zu erhalten. Es ermöglicht, sich über Bedeutsames, über die symbolischen Werte und Bewertungen, die es auszeichnen, zu verständigen. Das Museum lebt in der Regel vom Dauerhaften, nicht vom Veränderlichen. Entsprechend wird das Bedeutsame in ihm geordnet und gezeigt. Es ist ein Labyrinth nur für die, die noch nicht mit seiner Praxis vertraut sind. Der bedeutungsoffene oder in veränderlicher Systematik neue Bedeutung erzeugende Gegenstand ist nur selten Zentrum musealer Praxis, und wenn, dann begrenzt und ohne die bestehende Ordnung aufzugeben. Die Museen können nicht stets variierende experimentelle Systeme entwerfen. „Um zu neuen Dingen vorzustoßen, muß das System destabilisiert werden – aber ohne vorherige Stabilisierung produziert es nur Geräusch“ (Rheinberger 2005: 69).

Das gilt jedoch nicht für die Ausstellungen. Mit ihnen lassen sich durchaus immer wieder neue Konzepte der Präsentation und Konfrontation inszenieren. Von den Museen werden sie entsprechend genutzt. Sie dienen nicht mehr ausschließlich dem klassischen Ziel, die einzelnen Werke in stilgeschichtliche, thematische oder biografische Entwicklungslinien einzubinden, damit der Betrachter sie besser verstehen kann, sie einzuordnen vermag und Sinnzusammenhänge erkennt. Gegenüber solchen geschlossenen Wissensordnungen werden Ausstellungen auch als experimentelle Arrangements entworfen, um unterschiedliche Erkenntnis- und Lesarten von Kunstobjekten vorzuführen oder ungewohnte Sichtweisen durch neue Bezüge zu erhellen. Solche Ausstellungen folgen experimentellen Intentionen. Ausstellungen, die sich an den Überlegungen zum Experimentalsystem Kunst orientieren, müssten diese Konzepte erweitern.

Aus dem Jahr 2002 stammt Christoph Kellers Installation eines Expeditionsbusses. Es handelt sich um die Andeutung des Zeltlagers eines Feldforschers, der fremde Ethnien aufsucht. In dem VW-Campingbus, dessen Fenster verspiegelt sind, werden Filme über den Schamanismus gezeigt, von Keller aus Archivmaterial eines ethnografischen Instituts zusammengestellt und bearbeitet. Weiteres ethnografisches Filmmaterial wird in dem Zelt gezeigt. Die

Installation entwirft eine seltsame Einheit von der Offenheit eines beweglichen Lagerplatzes und der Präsentation eines abgeschlossenen Expeditionsunternehmens. Der Forscher, der in das Unbekannte aufbricht, stößt auf das erforschte Fremde. *Expedition-Bus* zeigt dem Betrachter, wie überlieferte Sichtweisen den Blick für neue Sichtweisen verstellen. Sie konfrontieren ihn aber auch mit dem Problem, nicht das Fremde, sondern sein eigenes Bild des Fremden zu finden: Die Busscheiben spiegeln ihn selbst und seine Welt.

Christoph Kellers Installation lässt sich in dieser Perspektive als eine künstlerische Auseinandersetzung mit wissenschaftlicher Forschung interpretieren, die sich auf wissenschaftliche Forschungsfilme und Forschungsreisen stützt. Sie konfrontiert den Betrachter mit einer komplexen Forschungssituation, die die Positionen von Forscher und Forschungsgegenstand verwischt. Sie verlangt von ihm die Bereitschaft, sich sinnlich und nachsinnend auf eine kognitiv-experimentelle Materialanordnung einzulassen. Entsprechend gilt für eine Ausstellung, die sich solchen Kunstkonzepten verpflichtet fühlt, daß sie sich als eine Versuchsanordnung versteht, die in varierenden Perspektiven mögliche Lösungen sucht, aber keineswegs eine bestimmte dominierende. Der Betrachter wird in einem solchen Ausstellungskonzept zu einem Forscher und Experimentator, der sich in einem Labyrinth wechselnder Sicht- und Erkenntnisweisen bewegt. Das muss keineswegs zu chaotischer Vielfalt führen. Die zentrale Problematik ist vielmehr, ob es gelingt, in der Anordnung der ausgestellten Objekte gangbare Wege durch die Ausstellung anzudeuten, ohne ihr Ziel festzulegen.

Das Konzept eines Experimentalsystems im musealen Ausstellungsbereich ist nicht an Kunstwerke gebunden, die selbst diesem Konzept in ihrem ästhetischen Selbstverständnis verpflichtet sind. Wohl aber sind die Museen an Konzepte gebunden, mit denen sie natur- und sozialwissenschaftliche Präsentationen auf einen ästhetischen Diskurs hin öffnen. Wenn Gerhard Lang seine *Cloud Walks* in die Wissenschaftsabteilung eines naturkundlichen Museums einfügt, dann kann das ebenso eine experimentelle Versuchsanordnung ermöglichen, die über das Werk hinaus die Wahrnehmung der übrigen Objekte verändert, wie umgekehrt die Einbeziehung nicht-ästhetischer Artefakte in eine Kunstausstellung ihre Objekte in eine experimentelle Versuchsanordnung zu integrieren vermag. Das Problem ist, ob solche Konzepte bestehende Wissensordnungen verfestigen oder aber auf neue Deutungsstrategien hin öffnen.

Christoph Kellers Installation lässt den Betrachter sich nicht nur als Beobachter, sondern ebenso als Teil der Forschungseinrichtung verstehen. Diese Verdichtung seiner Funktion macht einen letzten und wichtigen Aspekt des hier favorisierten Ausstellungskonzeptes sichtbar. Die Ausstellung verwandelt sich in ein Labor, in dessen Kultur sich der Betrachter einfügt. Hans-Jörg Rheinberger spricht in diesem Zusammenhang von Experimentalkulturen, die

sich durch einen ihnen gemeinsamen Laborstil auszeichnen. Für ihn markieren sie „die fluktuerenden Grenzen jener immer wieder spontan entstehenden informellen Wissenschaftlergemeinschaften, die den Informationsfluß des Wissens unterhalb der Ebene wissenschaftlicher Organisationen und Kooperationen in Gang halten“ (Rheinberger 2002: 150). In Anlehnung an Rheinberger ließe sich von einer beweglichen Ausstellungskultur sprechen, die in der Auflösung etablierter Verhaltensweisen und von „institutionell verankerten und verfestigten Kommunikationsstrukturen“ (ebd.) erst den offenen Experimentierraum des Labors ermöglicht.

Schlussbild

Der Biologe und Künstler Carsten Höller hat 2005 seinen *Swinging Room* in Berlin erstmals ausgestellt.

„In den Trapeozid *Swinging Room* kommt man gebückt über eine Treppe von unten. Die Wände sind metallbeschichtet, der Fußboden ist mit Aluminiumplatten belegt. Man befindet sich in einem durchgängig metallischen Körper, der von einer einzigen UV-Neonröhre bläulich erhellt wird. Da die vier Wände und die Decke abgehängt sind, schwingt der Raum leicht.“ (Kühl/Höller 2006)

Obwohl der Fußboden stabil verankert ist, wird die gewohnte Raumorientierung empfindlich gestört. Schwerkraft und Balance werden zweifelhaft, die Wahrnehmung der Raumgrenzen unsicher. Der schwingende Raum gleicht einem Laborexperiment, dem der Besucher als Proband ausgesetzt ist. Dieser Laborcharakter wird noch verstärkt durch die kalte Nüchternheit des Raumes. Das gesamte Arrangement scheint dazu eingerichtet, die unaufhebbare Diskrepanz von sinnlicher Verstörung und wissenschaftlicher Erklärung vorzuführen. Es ist die Inszenierung eines Experiments, das eine bestimmte Erwartung über die Grenzen menschlicher Wahrnehmung immer wieder neu bestätigt und das sich doch in dieser Bestätigung nicht erschöpft.

Literatur

- Catts, Oron (2005): „Put On Your Blue Genes“. In: NGBK (Hg.), *Bio-Tech-Kunst und die Verheißenungen der Biotechnologie*, Berlin.
Kühl, Jürgen/Höller, Carsten (2006): unveröffentlichtes Manuskript, Bremen.
Molderings, Herbert (2006): *Kunst als Experiment. Marcel Duchamps 3 Kunststopf-Normalmaße*, München/Berlin.

- Petzet, Nana (1987): *Rational Scientific Art*. Öffentlicher Vortrag gehalten am 4. Februar 1987 in der Akademie der bildenden Künste München, hg. v. Chritiane Meyer-Stoll, München.
- Rheinberger, Hans-Jörg (2005): „Aufmerksamkeit“. In: ders., *Irritationen*, Berlin, S. 51-75.
- Rheinberger, Hans-Jörg (2002): *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese*, Göttingen.
- Witzgall, Susanne (2003): *Kunst nach der Wissenschaft. Zeitgenössische Kunst im Diskurs mit den Naturwissenschaften*, Nürnberg.

