

## **„Der anthropologische Blick“.**

### **Die künstlerische Reflexion der Wissenschaft oder der Künstler als „Kulturforscher“**

---

SUSANNE WITZGALL

Seit den 1990er Jahren beschwören Kuratoren und Kunsttheoretiker auffallend häufig eine neue Annäherung von Kunst und Wissenschaft, allen voran die Naturwissenschaft. Sie suchen nach Gemeinsamkeiten zwischen den „zwei Kulturen“ (vgl. Snow 1959: 1, 40, Anm. 1)<sup>1</sup>, sehen sich verpflichtet, „die Allianz von Kunst und Wissenschaft neu zu denken“ (Krull 2003: 7) oder den Dialog zwischen Künstler und Wissenschaftler zu forcieren.<sup>2</sup> Tatsächlich scheinen sich zeitgenössische Künstler zum Teil wie Naturwissenschaftler zu gebärden. Sie konservieren Schafe und Wolken, herbarisieren Pflanzen oder entwickeln physikalische Theorien zur Umkehrung der Zeit. Sie legen eigene Naturgeschichten an oder erstellen wissenschaftlich anmutende Illustrationen von Kunststoffblumen. Sie bedienen sich mit anderen Worten Arbeitsweisen und Darstellungsformen der Wissenschaften und ihre Arbeiten gleichen Observatorien, Versuchsanordnungen, Laboren oder wissenschaftlichen Sammlungen und Museen.

---

1 Charles Percy Snows berühmter erstmals 1956 veröffentlichter Aufsatz über die „zwei Kulturen“ wird gerne zitiert, wenn das Verhältnis zwischen Kunst und Wissenschaft Thema ist.

2 Vgl. als ein Beispiel unter vielen: *Eye of the Storm. Artist in the Maelstrom of Science, International Art and Science Conference 19-20 February 1998* (Faltblatt), Royal Institution London, o.J., sowie die Ausführungen auf der Homepage von *The Art Catalyst*: [http://www.artscatalyst.org/general/GENERAL\\_index.htm](http://www.artscatalyst.org/general/GENERAL_index.htm) (09.08.2005).

Allerdings unterwirft sich keiner dieser potenziellen ‚Wissenschaftskünstler‘ oder ‚Künstlerforscher‘ dem Wissenschaftssystem, seinen Gesetzmäßigkeiten, Regeln oder gar Zielen. Die meisten zeitgenössischen Künstler beharren in ihrer Auseinandersetzung mit den Naturwissenschaften stattdessen auf einem genuin künstlerischen Standpunkt,<sup>3</sup> von dem aus sie eben diesen gesellschaftlichen Bereich taxieren. Sie stellen sich nicht *auf*, sondern *neben* die Naturwissenschaften und reflektieren die Spezifika wissenschaftlicher Arbeits- und Darstellungsmethoden oder stellen mögliche Folgen neuester wissenschaftlicher Entwicklungen zur Diskussion. Ihre Kunst fungiert damit als Erkenntniswerkzeug anderer Art und reiht sich in die Phalanx aktueller künstlerischer Positionen ein, die gerade seit Ende der 1980er Jahre unter dem strapazierten Schlagwort *crossover* erneut erhellende Zugänge zu kunstfremden kulturellen Bereichen erschließen. Einigen dieser künstlerischen Positionen wird hier ein nahezu ‚anthropologischer Blick‘<sup>4</sup> unterstellt und sie sind es, deren stärkerer Einbezug in die Kulturvermittlung an dieser Stelle proklamiert werden soll, ohne sie dabei auf ein pädagogisches Vehikel zu reduzieren.

Die von den Künstlern gewählte Perspektive lässt sich im Speziellen mit der ethnologisch geschulter Wissenschaftsforscherinnen und -forscher wie beispielsweise Karin Knorr-Cetina oder Bruno Latour vergleichen, welche Laboratorien „mit den unschuldigen Augen des Reisenden in exotischen Ländern betrachten“ (Harré 1984: 13), bzw. die westlichen Wissenschaften wie ‚primitive‘ oder ‚vorwissenschaftliche‘ Systeme studieren und dabei ‚überholte‘ und ‚sanktionierte‘ Wissenschaften mit demselben Maßstab messen.<sup>5</sup> Latour begab sich gemeinsam mit Steve Woolgar schon Ende der 1970er Jahre in wissenschaftliche Labors, um dort angewandte Methoden und Repräsentationsweisen nachzuvollziehen und die Bedingungen zu studieren, die zur Entstehung wissenschaftlichen Wissens führen. In ihrem Buch *Laboratory Life* (1979) beschreiben Latour und Woolgar ihre zweijährige Analyse von Laborarbeiten in einem kalifornischen Forschungsinstitut und charakterisieren ihren anthropologischen Ansatz wie folgt: „We envisaged a research proce-

3 Das gilt durchaus auch für die meisten Künstler der Transgenic Art und Artificial Life Art, anhand derer Ingeborg Reichle in ihrem jüngst erschienenen Buch *Kunst aus dem Labor* die „Interdependenzen zwischen Kunst und Naturwissenschaft“ untersucht (Reichle 2005: 2).

4 Unter Anthropologie wird an dieser Stelle eine Kulturanthropologie verstanden, die in der Tradition der amerikanischen Cultural Anthropology als „eine andere Disziplinen wie Soziologie, Ethnologie usw. integrierende Wissenschaft angelegt“ ist und „ganzheitlich“ den Menschen und sein Kulturschaffen zu erfassen sucht“ (Gritler 1979: 1, 34). Zum ‚anthropologischen Blick‘ im Kunst-Naturwissenschaftsdiskurs siehe auch Susanne Witzgall (2003: 278ff.).

5 Die Aufgabe der „a priori-Trennungen zwischen ‚sanktionierten‘ und ‚überholten‘ Wissenschaften“ ist nach Latour Grundvoraussetzung für eine Anthropologie der westlichen Wissenschaften (Latour 1998: 127).

ture analogous with that of an intrepid explorer of the Ivory Coast, who, having studied the belief system or material production of ‚savage minds‘ by living with tribesmen, sharing their hardships and almost becoming one of them“ (Latour/Woolgar 1979: 28). Das Ergebnis, zu welchem Latour und Woolgar nach ihren Forschungen in dem biologischen Institut gelangten, lautet, dass wissenschaftliche Fakten nicht einfach erkannt, sondern fabriziert werden. Sie hängen von historischen Umständen wie von vorher konstruierten und akzeptierten Erkenntnissen ab, ebenso wie von den spezifischen Gegebenheiten im Labor – angefangen von dessen Geräteausstattung bis hin zur Informationsstruktur – oder den Wissenschaftlern selbst, ihrer Persönlichkeit, ihrem institutionellen Status, ihren Vorurteilen etc. (vgl. u.a. ebd.: 243).

Auf andere Art und Weise vollziehen auch viele Künstler seit den 1990er Jahren Entstehungspraxis und Manifestationen naturwissenschaftlichen Wissens nach,<sup>6</sup> um so – zumindest in Teilaspekten – die westlichen Naturwissenschaftler als ein „kulturelles Artefakt“ oder einen „gesellschaftliche[n] Teilbereich“ (Felt/Nowotny/Taschwer 1995: 10) zu reflektieren. Ausgangspunkt ist dabei auch für sie meist die unscheinbare Frage ‚Wie‘, welche nach Knorr-Cetina „in der Anthropologie schon lange die Forschung dominiert“ – sie fragen, „wie das Unternehmen der Naturwissenschaft in der Praxis vor sich geht“ (Knorr-Cetina 1984: 48f.), wie Erkenntnisse produziert werden und wie der Naturwissenschaftler handelt, und scheinen dabei zu annähernd vergleichbaren Einsichten zu kommen. Zumindest stellen ihre Kunstwerke den lange unangefochtenen Anspruch westlicher Wissenschaften, universelle und objektive Erkenntnisse über die Natur zu vermitteln, die jedem Kontext, jeder Berührung mit Gesellschaft und Geschichte entzogen sind, infrage. Sie betonen die kulturelle Konstruiertheit naturwissenschaftlichen Wissens und seiner Repräsentationsweisen, das zerstörerische Wesen mancher wissenschaftlicher Strategien oder die Beschränktheit wissenschaftlicher Methoden.

Ein Künstler, der in vielen seiner Arbeiten auf die Kontextgebundenheit bzw. soziale Konstruiertheit naturwissenschaftlicher Theorien, Fakten und Vermittlungsformen hinweist, ist der US-amerikanische Künstler Mark Dion.

6 Es handelt sich hierbei vielfach um eine Appropriation wissenschaftlicher Methoden oder Repräsentationsweisen. Auf den Begriff der Appropriation kann an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden. Es sei aber erwähnt, dass für Arnd Schneider, Reader in Anthropology der University of East London sowie Lehrbeauftragter der Universität Hamburg, gerade Appropriation zum Verständnisprozess des Anderen beiträgt. Das bezieht er auch auf die künstlerische Praxis. „[T]hrough their appropriating practices“, so schreibt er, „artists inevitably, and sometimes deliberately, encroach upon anthropological discourses on the representation of others“ (Schneider 2004: 95f.; vgl. auch Schneider 2003: 215-229). Ich danke Arnd Schneider für diese Literaturhinweise, ebenso wie für die kritische Durchsicht dieses Textes.

Zu diesem Zweck schlüpft er – ähnlich dem Anthropologen bei der teilnehmenden Beobachtung von Wissenschaftlern – nicht selten selbst in einen Laborkittel, fingiert wissenschaftliche Arbeitssituationen und Versuchsaufbauten oder inszeniert naturkundlich anmutende Sammlungen, wie beispielsweise in *Adventures in Comparative Neuroanatomy*. Mit dieser Rauminstallation richtete Dion 1998 im Deutschen Museum Bonn, einem Museum für zeitgenössische Wissenschaft und Technik, ein altertümlich wirkendes Sammlungskabinett mit über 80 tierischen und vier menschlichen Gehirnpräparaten, mit anatomischen Tafeln sowie phrenologischen Schädeln und Büsten ein (vgl. hierzu auch Witzgall 1998). Die Präparate stellte er linear aufgereiht in einem Regalschrank zur Schau, welcher der Möblierung ehemaliger Kuriositätenkabinette nachempfunden ist.



Mark Dion, *„Adventures in Comparative Neuroanatomy“*, Detail, 1998, Installationsansicht im Deutschen Museum Bonn. Foto: Hans-Joachim Becker, Deutsches Museum München

Die systematische Anordnung der Gehirnpräparate selbst verwies allerdings auf die Zeit nach der Aufklärung, in der das polymathische Sammelsurium der Wunderkammern Sammlungen weichen musste, die eindeutigen wissenschaftlichen Ordnungsprinzipien gehorchten (vgl. u.a. Stafford 1998: 262-287). Dions nachtblaue tafelähnliche Fläche den Präparaten gegenüber, auf der in weißer Spiegelschrift die Namen der Lebewesen standen, von denen die entsprechenden Gehirne stammten, lässt dabei anklingen, dass es, wie Michel Foucault ausführt, zur Errichtung einer solchen systematischen Ordnung der

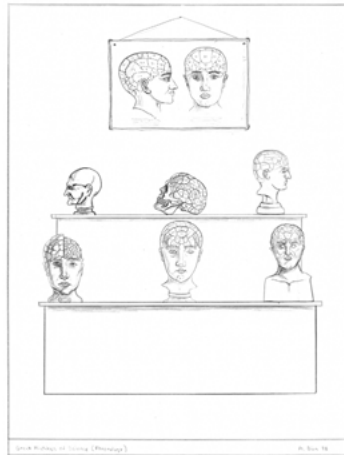
Benennung der Dinge bedurfte (vgl. Foucault 1999: 207) – einer Benennung, in der sich das Wesen der Dinge spiegelt.

Dion spielt mit ambivalenten Versatzstücken insofern auf den Beginn der wissenschaftlichen Systematisierung bzw. auf den Beginn der neuzeitlichen wissenschaftlichen Forschung an. Aber auch auf die privaten Ursprünge vieler Schausammlungen und auf ihre individuelle Prägung durch die sammelnde oder forschende Persönlichkeit verweist die Installation, denn der Betrachter steht in keiner Replik eines öffentlichen wissenschaftlichen Museums. Gerade die Wandvertäfelung und der Orientteppich verleihen der Dion'schen Inszenierung eher die Atmosphäre einer privaten Studien- bzw. Lehrsammlung. Präparate und phrenologische Objekte deuten dabei auf eine Person hin, die sich neben der vergleichenden Gehirnforschung auch für die Frage nach dem Ort und dem Aufbau der Seele interessierte. Die Ende des 18. Jahrhunderts von Franz Joseph Gall begründete Phrenologie oder Schädellehre lokalisierte die Seele bzw. das ‚Seelenorgan‘ nämlich auf der Oberfläche der Gehirnrinde und wies gewissen psychischen Leistungen bestimmte Zonen der Hemisphären zu (vgl. Schott 1987: 5). Die Thesen der Schädellehre haben sich allerdings längst als nicht haltbar erwiesen, sie gehören, wie Dion auf einer seiner Vorzeichnungen zu dem Projekt notierte, zu den *Great Mistakes of Science*<sup>7</sup>, und auch die systematische Anordnung der Gehirnpräparate im Regalschrank entspricht einem veralteten Forschungsstand um 1900.<sup>8</sup>

Mit seiner spezifischen Auswahl und Präsentation der Sammlungsstücke zeigt Mark Dion insofern auf, dass Sammlungen und Museen bzw. das hier repräsentierte Wissen von der entsprechenden Sammler- oder Forscherpersönlichkeit und von sich wandelnden wissenschaftlichen Theorien geprägt sind. Er evoziert damit Zweifel an der Zeitlosigkeit und Objektivität naturwissenschaftlichen Wissens und dessen institutioneller Vermittlung. Nicht zuletzt fordert der Künstler durch die Präsentation überholter Forschungsergebnisse in einem Museum für zeitgenössische Wissenschaft und Technik dazu auf, auch die historische Relativität und kulturelle Konstruktion der neueren, ‚sanktionierten‘, im Museum präsentierten Errungenschaften der Wissenschaft nicht aus den Augen zu verlieren.

7 Bisher unveröffentlichte Zeichnung von 1998.

8 Die ausgestellten Gehirne sind ein kleiner Teil der vergleichend-anatomischen Hirnsammlung Ludwig Edingers (1855-1918).



Mark Dion, *„Great Mistakes of Science (Phrenology)“*, Entwurfszeichnung zur Installation *„Adventures in Comparative Neuroanatomy“*, 1998. Courtesy Galerie Christian Nagel, Köln/Berlin.

Dion selbst verweist als Inspirationsquelle für seine Arbeiten auf Schriften Michel Foucaults und Donna Haraways. Haraway beschäftigte sich von Anfang an mit der Naturwissenschaft, vor allem der „Biologie als eine[m] Prozess kultureller Produktion“ (Haraway 1995: 98). Und Dion selbst zählt Donna Haraway ebenso wie den Biologen Stephen Jay Gould zu den Wissenschaftsautoren, die Wissenschaft als etwas ansehen, „das gesellschaftlich bedingt ist, das etwas mit Ideologie zu tun hat, das nicht losgelöst ist von wirtschaftlichen, gesellschaftlichen, persönlichen Bedingungen, der persönlichen Psychologie, persönlichen Obsessionen sowie religiöser Ideologie“.<sup>9</sup>

Die Überzeugung, dass in die Produktion des Wissen über die Natur, in die Fabrikation naturwissenschaftlicher Fakten, persönliche, historische oder gesellschaftliche Faktoren mit eingehen, ist nun untrennbar mit der Auffassung verbunden, dass Naturwissenschaftler die Natur nicht nur entdecken, sondern auf die zu erforschende Natur ganz konkreten Einfluss nehmen. So beschreibt Donna Haraway in ihrem Aufsatz *Teddy Bear Patriarchy* die naturwissenschaftlichen Vorgehensweisen des Sammelns, Konservierens und Präparierens auch als Methoden der Tötung und Zerstörung, in welche sich soziale

9 „Es ist offensichtlich, dass es mir darum geht, das methodische Vorgehen oder einzelne Aspekte des methodischen Vorgehens zu beleuchten“, Auszüge aus einem Interview mit Mark Dion (vgl. Witzgall 2003: 429).

Herrschaftsverhältnisse und Hierarchien eingeschrieben haben (vgl. Haraway 1984).

Genau hierauf scheint unter anderem die *Natural History*-Serie von Damien Hirst anzuspielen. Der Künstler eröffnete sie 1991 mit der Arbeit *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, einem in Formalin konservierten und in lebensechter Stellung präparierten Tigerhai mit aufgerissenem Maul. Der Hai ist Hirsts erstes und bis dato wohl auch größtes und spektakulärstes Präparat, das er in einer über fünf Meter langen und über zwei Meter hohen, rechteckigen, durch weiß lackierte, dicke Stahlrahmen streng konturierten Glasvitrine einem verblüfftem Kunstpublikum zur Schau stellte. Dem eingelegten Hai ließ der Brite dann weitere Tiere ins antiseptische Nass folgen.<sup>10</sup> Die Formalin-Präparate reihen sich als Einzelarbeiten hintereinander. Hirst begreift sie jedoch auch als Bestandteil einer umfassenden Serie, die er, wie gesagt, *Natural History* nennt (vgl. Hirst 1997: 278f.). Mit diesem übergeordneten Titel macht der Künstler noch einmal deutlich, wo der irritierte Betrachter angesichts der in wissenschaftlicher Manier konservierten und präparierten formalinetränkten Kadaver nach Wesensverwandten suchen soll. Der Titel verweist unmittelbar auf die wissenschaftlichen Präparate der Naturkundemuseen (Natural History Museums).

Gerade im unmittelbaren Vergleich erweisen sich allerdings Differenzen zwischen Wissenschafts- und Kunstobjekt, die eine explizite künstlerische Aussage treffen. So werden große Säugetiere wie Schafe oder Kühe gewöhnlich nicht in Flüssigkeit und dazu notwendigen überdimensionalen Vitrinen eingelegt, sondern im trockenen Zustand haltbar gemacht.<sup>11</sup> Auch ist die Präsentation der Tiere in aufrechten, lebensechten Posen zwar für Trocken-, aber nicht für Feuchtpräparate üblich. Nicht zuletzt unterscheiden sich Hirsts Vitrinen neben ihrer Größe zum Teil auch durch ihre kantigen Formen und wuchtigen Rahmen von den herkömmlichen wissenschaftlichen Konservierungsgläsern. Mit der Betonung der rechteckigen Vitrinenformen, deren Strenge häufig durch kräftige Stahlrahmen gesteigert wird, und der streng gestaffelten Anordnung von zusammengehörigen Behältern nimmt Damien Hirst vor allem auf die konturierende und ordnende Funktion von Vitrinen Bezug.<sup>12</sup> Vitrinen als typische Hilfsmedien der Wissenschaft verwahren die Untersuchungsobjekte nicht nur, sondern isolieren sie gut sichtbar für die Forschung und verwalten sie.

10 Ein Katalog von Hirsts Tierpräparaten vor 1996 ist zu finden in Thümmel (1997: 29ff.).

11 Vgl. *Abhandlung von Naturalien-Cabinetten, oder Anleitung wie Naturalien-Cabinette eingerichtet, die natürlichen Körper gesammelt, aufgehoben und conserviret werden müssen*, hg. von C.v.M. Leipzig 1771, S. 33; zit.n. Schott (1998: 75).

12 Hirst vergleicht seine Vitrinen mit einem Raster, das über die Natur gelegt wird und hilft, diese ordnen und erfassen zu können (vgl. Hirst 1996: 56).

Dass Hirst in seinen Arbeiten auf diesen isolierenden Aspekt der Konservierung anspielt, wird insbesondere in *Isolated Elements Swimming in the Same Direction for the Purpose of Understanding* (1991) deutlich. Die 38 in rechteckigen Plexiglaskästchen konservierten und in einen Laborschrank geschichteten Fische gleichen zunächst einer wissenschaftlichen Speziessammlung, in der Fische wie „isolierte Elemente“ aufgereiht sind. Die lebensechte Präparation und gleiche Ausrichtung der Flossentiere, die – wie auch der Titel treffend bemerkt – scheinbar „in dieselbe Richtung schwimmen“, parodiert allerdings einen Fischschwarm.<sup>13</sup> Dadurch entsteht ein Vexierbild, in dem sich – hervorgerufen ganz offensichtlich durch den Akt der Konservierung – die Metamorphose von Fischen in Elemente, das heißt von Lebewesen in tote Materie vollzieht, in dem also das wissenschaftliche *Procedere* einen Fischschwarm in eine stereotype Aufreihung isolierter Dinge ohne Zusammenhang verwandelt.<sup>14</sup>

Die naturwissenschaftlichen Methoden erweisen sich in den Arbeiten von Hirst insofern als Strategien, welche produktiven Einfluss auf ihren Untersuchungsgegenstand nehmen, ihn objektivieren, aus seinem ursprünglichen Zusammenhang herauslösen, isolieren und eventuell sogar abtöten. Hirsts *Natural History*-Serie wirft damit auch unterschwellig die Frage nach dem Erkenntniswert der Naturwissenschaften und nach den Möglichkeiten auf, durch Wissenschaft eine adäquate Repräsentation der Wirklichkeit zu erhalten. So scheint sie beispielsweise – gerade durch die paradoxe Präparation seiner Feuchtpräparate in lebensechten Posen – zu problematisieren, inwieweit der von seinem ursprünglichen Kontext isolierte abgetötete Leib eines Lebewesens diesem überhaupt noch entspricht und angemessene Einsichten über es liefern kann. So konstatiert Hirst 1995:

„This fucked up way to look at something and it's already dead by the time when you look at it and you try to understand what was it like when it lived. That kind of contradictions, in a way like relationships, how people destroy each other. It's a kind of what's wrong with scientific approach or something.“<sup>15</sup>

Die zeitgenössische Kunst scheint die wissenschaftlichen Methoden und Darstellungsweisen zum Teil also recht kritisch zu hinterfragen, was aber nicht als generelle Verurteilung des naturwissenschaftlichen Ansatzes verstanden werden darf. Das zeigt auch eine ganze Reihe aktueller Werke, die neben der

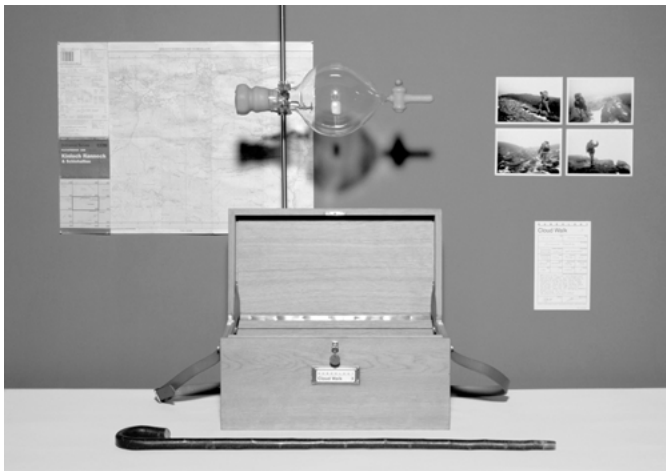
13 Vgl. hierzu auch: Charles Hall (1992).

14 Auf diese Verwandlung verweist auch eine Bemerkung des Künstlers, der über seine Fische äußert: „They all face the same way yet they can't make contact the way they do in the sea.“ (Hirst, zit.n. Gordon Burn 1997: 9)

15 Interview mit Damien Hirst vom 3.3.1995 in Berlin (vgl. Thümmel 1997: 245).

anthropologisch anmutenden Analyse der wissenschaftlichen Herangehensweise diese in spezifischer Weise abwandeln und ergänzen wollen.

Exemplarisch hierfür stehen die *Cloud Walks* von Gerhard Lang. Das sind expeditiionsähnliche Performances, in denen der Künstler seit 1996 meist auf hohe Berge wandert und die an den Berghängen aufsteigenden Wolken mit wissenschaftlicher Akribie dokumentiert, kategorisiert und schließlich sogar sammelt bzw. konserviert. Hierzu saugt er eine Probe der Wolke in einen Scheidtrichter, den er dann sorgsam versiegelt und in einer extra angefertigten mit Samt ausgeschlagenen Transportkiste mit ins Tal nimmt. Hier, in den irdischen Museen und Galerien, bildet die Wolkenkonserve dann das Zentrum eines Arrangements, das, ergänzt durch Spazierstock, Schwarz-Weiß-Fotos des Walks, durch eine topographische Karte mit der zurückgelegten Wegstrecke und dem Fundareal sowie ein standardisiertes Blatt mit ausführlichen Daten zu Umstand des Wolkenfangs und den Eigenschaften der Wolke, Forschungsreise und Naturphänomen dokumentiert. Von der Wolke ist in ihrem gläsernen Gefängnis mit bloßem Auge allerdings nichts mehr zu sehen. Ihre Anwesenheit im Glas lässt sich weder optisch noch experimentell verifizieren, denn einmal für die Untersuchung befreit, ist der flüchtige Gast nur allzu schnell entfleucht. Auch hier werden also ähnlich wie bei Damien Hirst konventionelle naturwissenschaftliche Methoden – in diesem Fall wiederum das Sammeln und Konservieren – durch eine etwas abgewandelte Anwendung (natürlich versucht die Wissenschaft nicht ernsthaft Wolken in Scheidtrichtern zu konservieren) hinterfragt und ihr Erkenntnisgewinn ein ums andere Mal infrage gestellt.



Gerhard Lang, *Cloud Walk 3*, 1997. Foto: Gerhard Lang

Zudem dokumentiert Gerhard Lang auf seinen Datenblättern neben „wissenschaftlich ‚exakten‘ Messdaten wie Temperatur, relative Feuchte, Luftdruck etc. auch weniger akzeptierte und verifizierbare Daten wie das Geschlecht der Wolke, ihre haptische Qualität oder ihr Aroma“<sup>16</sup> und verleiht den atmosphärischen Erscheinungen Namen wie *Schiehamata Turbulenta* oder *Lomonda Subdola*, die sich keineswegs an der auf Luke Howard fußenden Klassifikation der Bewölkung orientieren. Langs binominale Nomenklatur lässt auf eine Typisierung nach Fundort, Charakter und Geschlecht der Wolke schließen und behandelt insofern die Schicht-, Schäfchen- oder Schleierwolke als lebenden Organismus. Diese Brüche mit der Wissenschaftstradition konterkarieren den naturwissenschaftlichen Habitus der Arbeit, welcher in der Ausstellung *post naturam – nach der Natur* 1998 im Hessischen Landesmuseum Darmstadt noch eine Potenzierung erfuhr. Denn hier war *Cloud Walk 3* (1998) in der ornithologischen Abteilung ausgestellt, wo sich die Arbeit das Deckmäntelchen einer allgemein akzeptierten, ernst zu nehmenden Naturwissenschaft umlegte, welche neben dem Vogel die Wolke als einen ebenfalls unsten vagabundierenden Bewohner der Lüfte einer detaillierten Erforschung unterzieht.

Die *Cloud Walks* persiflieren auf diese Weise die rigiden und einschränkenden naturwissenschaftlichen Regeln und Übereinkünfte, welche zum Beispiel festlegen, was als lebender Organismus zu bezeichnen ist, oder „was denn, um wissenschaftlichen Ansprüchen zu genügen, gemessen werden soll und wie“ (Witzgall 2003: 455). Mit der Aufnahme von Aroma und haptischer Qualität der Wolke spielt Lang beispielsweise auf die Einseitigkeit der konventionellen Naturforschung an, die nach Foucault seit dem 17. Jahrhundert der Sehkraft „fast ein exklusives Privileg“ (Foucault 1999: 174) zugesteht, während alle anderen Sinne vernachlässigt werden. Gleichzeitig offenbart sich in den *Cloud Walks* nun allerdings der Ansatz zu der erwähnten Erweiterung des wissenschaftlichen Procedere. Denn Lang ergänzt und modifiziert die adaptierten wissenschaftlichen Methoden des Dokumentierens und Klassifizierens nun durch ein konkretes, auf umfassenderen sinnlichen Qualitäten basierendes Vorgehen.

Die Reflexion der naturwissenschaftlichen Zugangsweise zur Welt und die Forderung, diese zu erweitern, wie sie in den exemplarisch ausgewählten Werken deutlich geworden sind, eröffnen neue Einsichten in eines unserer gesellschaftlichen Systeme, seine Geschichte, seine Methoden und Erkenntniswerkzeuge samt ihrer Beschränktheiten und Unzulänglichkeiten. Dies könnte Anregung sein, gerade Künstler mit einem kritisch-analytischen Blick auf kul-

16 „Initiieren von Unsicherheit an einem Ort vermeintlicher Sicherheit.“ Auszüge aus einem Interview mit Gerhard Lang (in: Witzgall 2003: 455).

turelle Bereiche und Phänomene, Künstler mit einem nahezu ‚anthropologischen Blick‘, verstärkt in bestimmte Vermittlungsarbeiten mit einzubeziehen, beispielsweise in Form von Ausstellungen in entsprechenden kunstexternen Kontexten. So erhalten *Adventures in Comparative Neuroanatomy* von Mark Dion, aber auch die *Cloud Walks* von Gerhard Lang gerade im wissenschaftlichen Kontext, mit dem sie wechselwirken, den sie aufgreifen, durchleuchten und kommentieren, eine besonders pointierte Aussagekraft.<sup>17</sup>

Der ‚anthropologische Blick‘ des Künstlers bleibt dabei, wie oben bereits angedeutet, keineswegs auf die Auseinandersetzung mit den Naturwissenschaften beschränkt und traf nicht erst in den 1990er Jahren Phänomene der eigenen Kultur. So lässt er sich zunächst mit dem „anthropologischen Ansatz“ (Metken 1996: 12) der „Spurensicherer“ in Verbindung bringen, die Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre häufig in Annäherung an ethnografische und archäologische Methoden den eigenen kulturellen Wurzeln nachspürten oder ihr eigenes gesellschaftliches Umfeld in Augenschein nahmen.<sup>18</sup> Vor allem aber lässt er sich ganz ähnlich ausgeprägt in der Kunst der sogenannten Institutional Critique der 1960er und 70er Jahre ausmachen, die das Kunstsystem als „anthropological site“ (ebd.: 182) einer genaueren Erforschung unterzogen. Künstler wie Hans Haacke, Marcel Broothaers oder Michael Asher thematisierten in ihren Arbeiten damals die institutionellen, sozialen, wirtschaftlichen, politischen und historischen Bedingungen des „Betriebssystems Kunst“<sup>19</sup>, dessen Prozesse und Strukturen. Gleichzeitig plädierte Joseph Kosuth in seinem Aufsatz *Der Künstler als Anthropologe* für eine neue Rolle des Künstlers als Anthropologe seiner eigenen Kultur. Nach Kosuth ist dieser Künstler sich bewusst, mit seiner künstlerischen Tätigkeit Teil einer sozialen Matrix zu sein, welcher er selbstreflexiv und selbstaufklärerisch den Spiegel vorhält. Die Aufgabe des Künstlers-als-Anthropologe, als eines Kulturforschers, ist es, so Kosuth, „ein Modell von Kunst zu erarbeiten, das zum Verständnis von Kultur beitragen soll“ (Kosuth 1981: 120). Seit Ende der 1980er Jahre findet dann der institutionskritische Ansatz seine Fortsetzung und Weiterentwicklung in Arbeiten von Louise Lawler oder Andrea Fraser, aber eben

17 Das solche quasi-anthropologischen Projekte innerhalb einer Institution aber durchaus auch Gefahren mit sich bringen können, darauf hat Hal Foster bereits in anderem Zusammenhang verwiesen: „However, for all the insight of such projects, the deconstructive-ethnographic approach can become a gambit, an insider game that renders the institution not more open and public but more hermetic and narcissistic, a place for initiates only where a contemptuous criticality is rehearsed“ (Foster 1996: 12).

18 Zu den Ähnlichkeiten und Differenzen zwischen dem „anthropologischen Ansatz“ der „Spurensicherer“, zu denen unter anderem Christian Boltanski, Claudio Costa, Nikolaus Lang und Anne und Patrick Poirier zählen, und dem der jüngeren Künstlergeneration vgl. Witzgall (2003: 310ff.).

19 Zum Begriff ‚Betriebssystem Kunst‘ vgl. u.a. Wulffen 1994.

auch in der Auseinandersetzung des ‚Künstlers-als-Anthropologen‘ mit diversen anderen kunstfernen gesellschaftlichen Teilbereichen der eigenen Kultur. Darunter fallen die Naturwissenschaften ebenso wie beispielsweise der Kapital- oder Immobilienmarkt, dessen kulturelle Praktiken die Künstlerin Maria Eichhorn durch die Gründung einer Aktiengesellschaft (2002 anlässlich der *documenta XI*) oder den Erwerb eines Grundstückes (1997 anlässlich der *Skulptur.Projekte Münster*, vgl. Eichhorn 1997: 131-137 u. 2002: 68) exponierte bzw. untersuchte.

Und auch der ethnologische Blick selbst kann sich den anthropologischen Tendenzen vieler zeitgenössischer Künstler nicht entziehen.<sup>20</sup> Das beweist Christoph Kellers *Expedition-Bus*, der 2002 für die Ausstellung *Science + Fiction* realisiert wurde. Vor einem verspiegelten Campingbus war hier ein mobiles Filmarchiv mit ethnografischen Filmen über Schamanismus aufgebaut, die als Produkte westlicher Kultur für den ethnologischen Blick auf das Andere stehen. Darüber hinaus repräsentiert die Projektion von ethnografischen Filmausschnitten auf die Frontscheibe des Busses den Blick des Ethnologen als Reisenden aus dem Inneren seines hoch zivilisierten Gefährtes. Die Reflexion dieses Blicks legt nun vor allem die Verspiegelung des Busses nahe, da sich in ihm das Filmarchiv ebenso wie der Ethnologe spiegelt, der das Gefährt besteigt, um in die Fremde aufzubrechen. Daneben spiegelt sich im Bus natürlich auch der Besucher, der eine weitere Metaebene in die Arbeit hineinträgt, indem er wiederum als Erforscher des ethnologischen Blickes gespiegelt wird.



Christoph Keller, ‚Expedition-Bus‘, Detail, 2002, Installationsansicht ‚Science + Fiction. Zwischen Nanowelt und globaler Kultur‘, Sprengel Museum Hannover, 2002. Courtesy Esther Schipper, Berlin

20 Hal Foster spricht 1996 gar von einer ethnografischen Wende („ethnographic turn“) in der zeitgenössischen Kunst (vgl. Foster 1996: 181f.). Zum komplexen Verhältnis von Anthropologie und zeitgenössischer Kunst siehe darüber hinaus Schneider/Wright (2005).

Was man bei der Beobachtung des westlichen wissenschaftlichen Blickes unter anderem entdecken kann, beschreibt Keller so:

„Das Interessante an dem Projekt ist, dass das eigentlich zu Filmende, nämlich die Magie oder das, was der Schamane macht – Schamanen reisen in die Unterwelt, sprechen mit den Geistern und verändern dort etwas oder begeben sich in Ekstase und steigen den Lebensbaum auf usw. – nicht filmbar ist. Also gibt es von vornherein eine gewisse Unmöglichkeit, dies wissenschaftlich auf Filmen zu dokumentieren.“ (Keller 2003: 47)

Das heißt, durch die Spiegelung der ethnologischen Forschung wird unter anderem auch die Begrenztheit ihrer Darstellungsverfahren deutlich, mit der sich vor allem eine poststrukturalistisch geprägte Anthropologie beschäftigt. Ihre Selbstbespiegelung führt zu einer generellen Problematisierung der Repräsentationsfähigkeit einer anderen Kultur, die im Grunde jegliches Verstehen negiert (vgl. Funk o.J.).

Der *Expedition-Bus* von Christoph Keller spannt den Bogen zum anfangs erwähnten ethnologischen Blick, den Wissenschaftsforscher wie Latour und Woolgar von fremden Kulturen auf die eigene transferierten, und den Keller in dieser Arbeit selbst einer Reflexion unterzieht. Hier wird die Sichtweise des Ethnologen oder im weiteren Sinne auch des Anthropologen aus einer quasi anthropologischen Perspektive betrachtet. Die Erkenntnisse, die man dabei gewinnt, lassen sich natürlich auch auf die Perspektive übertragen, aus der die vorgestellten Künstler zwar nicht die Erkenntniswerkzeuge eines fremden Stammes, aber diejenigen eines ihnen weitgehend fachfremden Bereiches ihrer eigenen Kultur betrachten. Die zeitgenössischen Künstler sind sich als Erben der Institutional Critique der persönlichen, sozialen, politischen oder historischen Prägung ihres Blickes jedoch durchaus bewusst. Sie lenken ihn fernab jeglichen Anspruchs auf Vollständigkeit, Objektivität und ewiger Gültigkeit auf den Gegenstand ihres Interesses, aber dennoch nicht ohne den bewussten oder auch unbewussten Anspruch, gerade durch eine integrierte kulturelle Tätigkeit in der eigenen Gesellschaft zum Verständnis ihrer kulturellen Mechanismen, Produkte, Werte und Erkenntnisformen beizutragen.

## Literatur

- Burn, Gordon (1997): „Is Mr. Death in?“. In: Damien Hirst (Hg.), *I Want to Spend the Rest of My Life Everywhere, with Everyone, One to One, Always, Forever, Now*, London.
- Eichhorn, Maria (1997): „Erwerb des Grundstücks Ecke Tibusstraße/Breul, Gemarkung Münster, Flur 5“. In: Klaus Bußmann/Kasper König/Florian

- Matzner (Hg.), Skulptur.Projekte in Münster 1997, Ausst. Kat., Westfälisches Landesmuseum, S. 131-137.
- Eichhorn, Maria (2002): „Maria Eichhorn“. In: Documenta 11\_Plattform 5: Ausstellung/Exhibition (Kurzführer), Ostfildern-Ruit, S. 68.
- Felt, Ulrike/Nowotny, Helga/Taschwer, Klaus (1995): Wissenschaftsforschung. Eine Einführung, Frankfurt am Main.
- Foster, Hal (1996): *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge/London.
- Foucault, Michel (<sup>15</sup>1999): *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main.
- Funk, Julika (o.J.): Positionen der Anthropologie. Überblickdarstellung und kommentierte Bibliographie, wie bereitgestellt unter: <http://www.uni-konstanz.de/FuF/ueberfak/sfb511/publikationen/kultanth.htm> (Zugriff: 09.08.2005).
- Gritler, Roland (1979): *Kulturanthropologie*, München.
- Hall, Charles (1992): „A Sign of Life“. In: Jay Jopling (Hg.), *Damien Hirst, Institute of Contemporary Arts, London*.
- Haraway, Donna (1995): „Wir sind immer mittendrin. Ein Interview mit Donna Haraway“. In: Carmen Hammer/Immanuel Stieß (Hg.), *Donna Haraway, Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt am Main/New York.
- Haraway, Donna (1984): „Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936“. In: *Social Text. Theory, Culture, Ideology*, No. 11, New York 1984/85, S. 20-64.
- Harré, Rom (1985): „Vorwort“. In: Karin Knorr-Cetina, *Die Fabrikation von Erkenntnis. Zur Anthropologie der Naturwissenschaft*, Frankfurt am Main.
- Hirst, Damien (1997): *I Want to Spend the Rest of My Life Everywhere, with Everyone, One to One, Always, Forever, Now*, London.
- Hirst, Damien (1996): „Interview. Damien Hirst – Marcelo Spinelli“. In: Ulrike Rüdiger (Hg.), *Faustrecht der Freiheit, Ausst. Kat., Kunstsammlung Gera, Neues Museum Weserburg Bremen*.
- Keller, Christoph (2003): „Alles hatte so harmlos angefangen... – zur Perspektive des ethnografischen Blicks“, ein Gespräch mit Thomas Spring. In: Stefan Iglhaut/Thomas Spring, *science + fiction. Zwischen Nanowelt und Globaler Kultur*, Berlin.
- Knorr-Cetina, Karin (1984): *Die Fabrikation von Erkenntnis. Zur Anthropologie der Naturwissenschaft*, Frankfurt am Main.
- Kosuth, Joseph (1981): „Der Künstler als Anthropologe“. In: Joseph Kosuth, *Bedeutung von Bedeutung/The Making of Meaning. Texte und Dokumentationen der Investigationen/Selected Writings and Documentation of Investigation on Art Science 1965*, Ausst. Kat., Staatsgalerie Stuttgart,

- Kunsthalle Bielefeld 1981. Der Aufsatz wurde erstmals veröffentlicht in: *The Fox* 1, No.2 (1975), S. 87-96.
- Krull, Wilhelm (2003): „Science + Fiction. Zwischen Nanowelt und Globaler Kultur“. In: Stefan Iglhaut/Thomas Spring (Hg.), *Science + Fiction. Zwischen Nanowelt und Globaler Kultur*, Berlin.
- Latour, Bruno (1998): *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt am Main.
- Latour Bruno/Woolgar, Steve (1979): *Laboratory Life. The Social Construction of Scientific Facts*, Sage Library of Social Research, Vol. 80, Beverly Hills.
- Metken, Günther (1996): *Spurensicherung – Eine Revision. Texte 1977-1955*, Fundus-Bücher, Bd. 139, Amsterdam.
- Reichle, Ingeborg (2005): *Kunst aus dem Labor. Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft im Zeitalter der Technoscience*, Wien/New York.
- Schneider, Arnd (2004): „Rooting Hybridity: Globalisation and the Challenges of mestizaje and crisol de razas for Contemporary Artists in Ecuador and Argentina“. In: *INDIANA* 21, 2004.
- Schneider, Arnd/Wright, Christopher (Hg.) (2005): *Contemporary Art and Anthropology*, Oxford.
- Schneider, Arnd (2003): „On ‚appropriation‘. A critical reappraisal of the concept and its application in global art practices“. In: *Social Anthropology* 11, 2 (2003), S. 215-229.
- Schott, Heinz (Hg.) (1998): *Der sympathetische Arzt. Texte zur Medizin im 18. Jahrhundert*, München.
- Schott, Heinz (1987): „Das Gehirn als ‚Organ der Seele‘. Anatomische und physiologische Vorstellungen im 19. Jahrhundert. Ein Überblick“. In: *Philosophia Naturalis*, Nr. 24 (1987).
- Snow, Charles Percy (1959): *The Two Cultures and the Scientific Revolution*, Cambridge.
- Stafford, Barbara Maria (1998): *Kunstvolle Wissenschaft. Aufklärung, Unterhaltung und der Niedergang der visuellen Bildung*, Amsterdam/Dresden.
- Thümmel, Konstanze (1997): „Shark Wanted“. *Untersuchungen zum Umgang zeitgenössischer Künstler mit lebenden und toten Tieren am Beispiel der Arbeiten von Damien Hirst*, zug. Univ. Diss. Freiburg i.Br.
- Witzgall, Susanne (2003): *Kunst nach der Wissenschaft. Zeitgenössische Kunst im Diskurs mit den Naturwissenschaften*, Nürnberg.
- Witzgall, Susanne (1998): „Das Kabinett der Gehirne“. In: Mark Dion. *Adventures in Comparative Neuroanatomy, Art & Brain II* (Faltblatt), Deutsches Museum Bonn.
- Wulffen, Thomas (1994): „Betriebssystem Kunst. Eine Retrospektive“. In: *Kunstforum*, Bd. 125, 1994, S. 50-58.

