

undisciplined thinking\_

3/2020\_text

**Judith Elisabeth Weiss** \_ WissensKünste. ein Modell für  
Interdisziplinarität

*undisciplined thinking\_ is a research platform founded by Katrin Solhdju and Margarete Vöhringer. Inspired by Sigrid Weigel's work it explores the tensions between disciplined academic culture and the complex world surrounding us, and facilitates the publication of new, interdisciplinary analyses through the most hybrid forums of all – the internet.*

more\_ [undisciplined thinking\\_](#)

## Zum Konzept WissenKünste

Als Sigrid Weigel 2001 das Forschungsprojekt *WissensKünste. Die Kunst zu wissen und das Wissen der Kunst* am Zentrum für Literatur und Kulturforschung Berlin (ZfL) initiierte, befand sich die Erforschung einer Verschränkung der Paradigmen Kunst und Wissenschaft noch in den Kinderschuhen. Die Venedig Biennale war fünfzehn Jahre zuvor mit dem kuratorischen Vorstoß des Themas „Art & Science“ kläglich gescheitert. Zu diffus und zu weit war der Bogen gespannt von der wissenschaftlichen Farbenlehre über die Bilderzeugung am Computer bis hin zur Alchimie. *Der Spiegel* (Ausgabe 27/1986) stichelte in seiner Besprechung über den „Wust beliebig herbeigekarrierter Belegstücke“. Das Problem ist damit formuliert: Die Werte- und Begriffssysteme von „Wissen“ respektive „Kunst“ sind so weit gefasst, dass jegliche Kunst Wissen ist und jedes Wissen Kunst. Mit diesem tautologischen Kurzschluss kommt man freilich nicht weit.

Für die Profilierung des Konzepts der „WissensKünste“ am ZfL diene zunächst die Verschränkung von Kunst mit den Ingenieurs- und Biowissenschaften. Seit den 1990er-Jahren werden die Mensch-Maschine-Schnittstellen in den Wissenschaften und die Entwicklung von Kybernetik, künstlicher Intelligenz und digitaler Technologie von der Kunst begleitet. Ebenso beziehen zahlreiche künstlerische Positionen Stellung zu den Auswirkungen der Biowissenschaften. Dabei bedienen sich Künstler selbst der Methoden und Techniken der Ingenieurwissenschaften und der Synthetischen Biologie. Transgenese, Gewebekultur,



Transgenic Art: Eduardo Kac, *GFP Bunny*, 2000, © Eduardo Kac

Hybridisation und Selektion von Tieren und Pflanzen, Homotransplantation, Synthese künstlich erzeugter DNA-Sequenzen, Neurophysiologie, Biorobotik oder der Einsatz von Visualisierungstechnologien der Molekularbiologie sind nicht mehr bloß künstlerische Themen, sondern auch selbst zu Instrumentarien der Künste geworden. Ihre Resultate haben unter dem Label *Bio-Art*, *Laborkunst*, *Transgenic Art* und *Artificial Life Art* eine internationale Debatte um die Beziehung von

Mensch und Natur und von Kunst und Naturwissenschaft und deren Formen der Medialisierung ausgelöst (Reichle 2005). Das Projekt *WissensKünste* wollte aufzeigen, dass es sich bei diesen Werken nicht nur um eine Form der künstlerischen Reproduktion wissenschaftlicher Sachverhalte handelt, sondern auch um einen Prozess der Dekonstruktion. Ein wesentliches Moment der Brisanz in der Anwendung von Technologien der Synthetischen

Biologie für die Produktion von Kunstwerken liegt nämlich darin begründet, dass die verborgenen Objekte und Methoden aus dem Labor durch die Ausstellung als Kunst in den öffentlichen Raum überführt werden und hier möglicherweise die der Wissenschaft innewohnenden Phantasmen sichtbar machen.

Mit Blick auf diese Zusammenhänge war das Forschungsprojekt der WissensKünste motiviert „durch die Einsicht, daß angesichts der Diskrepanz zwischen der rasanten technologisch-wissenschaftlichen Entwicklung und deren nachhinkender kulturtheoretischer Deutung und Beurteilung nichts dringender gefordert ist, als Formen für einen offensiven und produktiven Austausch zwischen Künstlern und Wissenschaftlern, zwischen ästhetisch-experimentellem Vermögen und theoretisch-analytischer Anstrengung zu entwickeln und zu erproben“ (Weigel 2001, S. 2). Das Kompositum „WissensKünste“ steht dabei für den Brückenschlag zwischen Kunst und (Natur)Wissenschaft und versteht sich als Intervention in die historische Forschung und als Korrektur der Wissenskonzepte in einer technologisch-wissenschaftlich geprägten Kultur. Es reagiert einerseits auf die Tendenz in der zeitgenössischen Kunst, theoretische Reflexionen und wissenschaftliche Erkenntnisse in die künstlerische Praxis einzubeziehen. Es greift andererseits wissenschaftliche Diskurse auf, die die Geschichte der Künste als „faszinierendes Archiv“ zur Untersuchung der kulturellen, symbolischen und medialen Kontexte ihrer eigenen Methoden und Gegenstände nutzen (Weigel 2005, S. 21). Die Befragung der Faszinationsgeschichte eines Wissens der Künste und einer Kunst des Wissens zielt programmatisch auf einen wechselseitigen Dialog, der die Kunst als epistemische Praxis und die poetisch-ästhetischen Dimensionen der Wissenschaft gleichermaßen herausstellt. Das Sammeln, Konservieren, Archivieren, Dokumentieren, Experimentieren, Klassifizieren, Simulieren, Rekombinieren, Rekonstruieren und Analysieren, kurz das Forschen ist zur gängigen Praxis in der zeitgenössischen Kunst geworden. Die künstlerische Adaption wissenschaftlicher Verfahren, Modelle und Repräsentationsweisen zeigt sich beispielsweise in der Einrichtung fiktiver wissenschaftlicher Arbeitsplätze, versuchsähnlicher Attrappen, observatoriumsähnlicher Situationen und der Durchführung von Experimenten und Scheinexperimenten. Zugleich ist die Unverzichtbarkeit der traditionell von der Kunst beanspruchten Domänen des Impliziten, des Unbeabsichtigten, der Intuition und des Nichtwissens für das wissenschaftliche Forschen selbst von der Wissenschaftstheorie geltend gemacht worden (Krohn 2006). Mit der Einbeziehung dieser Dimensionen der Wissensproduktion, die sich weder kontrollieren noch systematisch erfassen lassen und daher von der Epistemologie lange vernachlässigt worden sind, ergibt sich eine systematische Nähe von Wissenschaft und Kunst. Mit der Betonung einer gegenseitigen

Bedingtheit der Paradigmen „Wissen“ und „Kunst“ besinnt sich das Konzept der „WissensKünste“ auf gemeinsame Erkenntnisweisen, die im Zuge der disziplinären Trennungsgeschichte von Kunst und Wissenschaft, von Natur- und Geisteswissenschaft, von Theorie und Praxis verloren gegangen sind. In der Verflechtung von Kunst (*techné*) und der mit wissenschaftlichem Anspruch denkend-betrachtenden *theoría* werden Oppositionspaare wie etwa Kalkül und Intuition, Fakt und Fiktion, Experiment und Kreativität, abstraktes Denken und Imagination nicht mehr eindeutig den jeweiligen Wissenskulturen zugeordnet.

### Die Auflösung von Polaritäten

Innerhalb der Kunst strebt Joseph Beuys (1921-1986) ein umfassendes Konzept an, das die polarisierten Bereiche von Kunst und Wissenschaft in einen größeren grundsätzlichen Zusammenhang stellt und dadurch eine *neue* Erkenntnis der Welt ermöglichen soll: „[...] Durch Recherchen und Analysen kam ich zu der Erkenntnis, dass die beiden Begriffe Kunst und Wissenschaft [...] diametral entgegenstehen, und dass aufgrund dieser Tatsachen nach einer Auflösung dieser Polarisierung in der Anschauung gesucht werden muss, und dass erweiterte Begriffe ausgebildet werden müssen“ (Beuys in Adriani/ Konnertz/ Thomas 1973, S. 41,42). Mit der Forderung eines „erweiterten

Kunstbegriffs“ bzw. eines „erweiterten Kunstwissenschaftsbegriffs“ verbindet Beuys die Ansicht, dass Kunst in einem Wechselverhältnis mit gesellschaftlichen, ökonomischen, politischen, aber auch wissenschaftlichen Bedingungen zu begreifen sei. Kunst als Praxis sei demnach anhaltende Forschung, die nicht im Namen vermeintlicher Rationalität, sondern mit Blick auf eine Erkenntnispraxis erfolge, ebenso wie das Leben ihm zufolge einer „Akademie“ gleiche. In der Installation *Arbeitsplatz eines Wissenschaftlers/Künstlers* (1961-1967) – einem Arrangement von Gegenständen aus Technik, Kunst und Naturwissenschaft – manifestiert sich auf programmatische Weise die Ansicht, dass das „Wissenschaftliche [...] im Künstlerischen enthalten“ sei (Beuys in Adriani/ Konnertz/ Thomas 1973, S. 42). Das in der Nachfolge Beuys‘ sich etablierende Konzept der künstlerischen Forschung (*artistic research*) postuliert die Gleichberechtigung von sinnlicher und begrifflicher Erkenntnis. Um die Bezüge von Ästhetischem und Epistemischem in diesem Sinne zu klären, muss Forschung von ihrer



Joseph Beuys, *Arbeitsplatz eines Wissenschaftlers/Künstlers*,  
Farboffsetlithographie  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2020

wissenschaftlichen Engführung emanzipiert und verschiedene Weisen der Wissensproduktion müssen anerkannt werden. Künstlerische Forschung begreift Kunst nicht vom abgeschlossenen Werk her, sondern rückt den Prozess als Phase der Untersuchung oder Entwicklung einer Arbeit ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Damit vollzieht sich ein veränderter Umgang mit dem Werkbegriff: Die Kunst wird von der Pflicht zum Bild befreit und der Werkbegriff um Kategorien wie Konzept, Performanz oder Interaktion erweitert. Die Überschreitung des konventionellen Bildkonzepts in Theorie und Praxis geht mit wissenschafts- und kulturpolitischen Bestrebungen einher, Orte, Institutionen und Situationen zu schaffen, an denen künstlerisch-praktische und wissenschaftlich-theoretische Perspektiven zusammentreffen. Seit den 1990er-Jahren entfaltet sich zudem ein theoretischer Diskurs, der das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft mit seiner wechselvollen Geschichte der Konvergenzen und Divergenzen zu fassen sucht. Die Bemühungen richten sich darauf, das asymmetrische Verhältnis von Kunst als das Sinnliche und Wissenschaft als das Rationale wie auch die hierarchische Verteilung von forschenden und beforschten Positionen aufzulösen. An dieser entscheidenden Zäsur im Selbstverständnis der Kunst setzt das Konzept der WissensKünste an, indem es allerdings vom Schema der Divergenz oder Konvergenz Abstand nimmt und auf einen eher vergleichenden und interaktiven Dialog zwischen Künstlern und Wissenschaftlern setzt. Es fokussiert nicht das in Bildern repräsentierte Wissen und die visuelle Präsentation von Wissen, sondern stellt die Generierung und Strukturierung von Wissen in den Vordergrund. Über die Darstellungs- und Visualisierungsfunktionen von Bildern hinaus richtet sich das Interesse auf das Bild als Erkenntnismedium und -modell, als Träger von Sinn und Evidenz und als Erzeuger von Fakten. Damit kommt das Wissen der Bilder ins Spiel: Diese werden nicht mehr nur als ästhetische Darstellungen betrachtet, sondern an ihnen stellt sich die Frage, wie sie an der Produktion von Wissen beteiligt sind (Flach/Weigel 2011, S. 19). Um jedoch „Kunst“ zu sein bedarf Forschung stets eines ästhetischen Rahmens. Im Bereich der interaktiven Medienkunst wird etwa konkret erforscht, wann sich Daten in ein Bild verwandeln und damit vom „epistemischen Ding“ der Wissenschaft zum „ästhetischen Ding“ der Kunst übergehen (Rheinberger 2006; Tröndle/Warmers 2012, S. 102).

### **Produktivität und Probleme des Konzepts für die kulturwissenschaftliche Forschung**

Eine weitere Ebene, Kunst und Wissenschaft miteinander zu vergleichen und in Beziehung zueinander zu setzen, besteht in der Betrachtung der Darstellung und der

Darstellungsmethoden. Ob sich folglich ein Wissen als wissenschaftlich oder künstlerisch zu erkennen gibt, ist keine Frage der Disziplin, sondern eine des Darstellungsmodus. Die Kunst entzieht sich aber gerade den Darstellungsmodi der Wissenschaft, um auf das zu weisen, was nicht Gegenstand einer analytischen Betrachtung sein kann und sich darum exakter Methoden entzieht. Wenn Jochen Lempert wissenschaftliche Prinzipien der Dokumentation und Klassifizierung in *365 Tafeln zur Naturgeschichte*

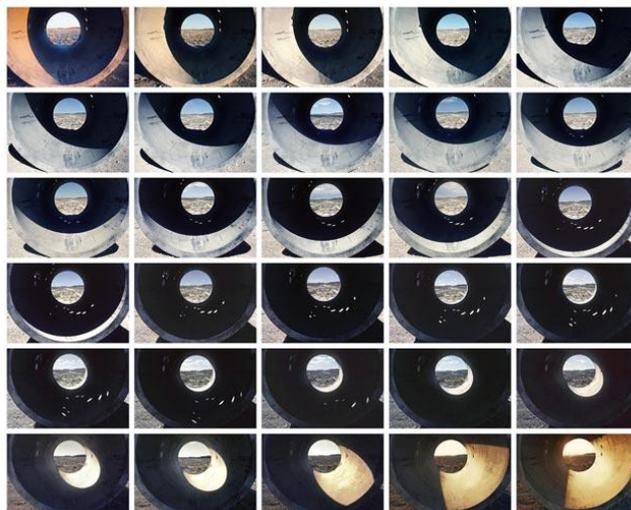


(1990-97) anwendet und Techniken der Naturverwaltung offen legt, aber untypische Klassifikationskriterien gelten lässt, wendet er sich gerade gegen das rigide Regelwerk und die eingeschränkte Spezialisierung konventioneller Darstellungsweisen der Naturwissenschaften. Das bevorzugte Metier der Kunst ist nicht das Auffinden eines Kausalnexus, das Streben nach allgemeingültigen Aussagen und das Aufstellen von Gesetzmäßigkeiten. Die kritische Kunst – und in der Moderne soll sie kritisch sein – verfolgt Differenzstrategien, die nicht unter die Bedingung exakter Rahmung und Eingrenzung fallen, sondern sich den Registern der Zwecksetzung entziehen (Mersch 2009, S. 39, 40). Sie nimmt sich der Untilgbarkeit eines nicht aufgehenden Rests an. Entsprechend ist ihr Thema das Ausgeschlossene, das sich zunächst jeglicher Kanonisierung verweigert. Dies gilt für die zeitgenössische Kunst umso mehr, als diese stets auf ihrem dezidiert experimentellen Anspruch bestanden hat – im Gegensatz zur klassischen Ästhetik, die mit dem Werk dem Ideal der Vollendung und ihrem „Ewigkeitswert“ der geglückten Gestalt folgt (Benjamin 1976, S. 10).

Die Frage, ob ästhetische Strategien das Dispositiv „Wissen“ überhaupt subversiv durchkreuzen können (Bippus 2012, S. 108), lässt sich nur exemplarisch beantworten. In der Kunst des 20. Jahrhunderts lassen sich vielfältige, teils konkurrierende Ansätze eines Kunst-Wissenschafts-Diskurses unterscheiden. Wassily Kandinsky und die Maler des Kubismus diente die Wissenschaft als Legitimation einer neuen Formensprache, Marcel Duchamp und Max Ernst verfolgten wissenschaftsparodistische Ansätze, Prozesskünstler der 1960er/70er-Jahre nutzten die Wissenschaften zur Formulierung und Realisierung eines neuen Kunstkonzeptes, James Turrell und Nancy Holt gestalteten ihre Arbeit nach Art eines wissenschaftlichen Observatoriums, die ökologische Kunst der 1970er-Jahre setzte die Wissenschaften in vielen Fällen für konkrete umweltpolitische Ziele ein und zahlreiche

Positionen der 1990er-Jahre stellen die Appropriation wissenschaftlicher Arbeitsweisen, den Entwurf fiktiver wissenschaftlicher Arbeitssituationen und Versuchsaufbauten und die Anlehnung an naturwissenschaftliche Ausdrucks- und Darstellungsweisen in den Vordergrund ihrer Arbeit.

Die Intention dieser künstlerischen Arbeiten besteht grundsätzlich nicht in der Erzeugung wissenschaftlicher Resultate, sondern in der künstlerischen Taxierung der Wissenschaften aus der Perspektive des Zeitzeugen bzw. in der künstlerischen Transzendierung der Wissenschaften (Witzgall 2003). Kategoriale Unterscheidungen in „Kunst, die auf (anderer) Forschung beruht, sodann in Kunst, die Forschung (oder deren Methoden) für sich verwendet, und in Kunst, deren Produkte Forschung sind“ (Klein 2001, S. 1) entwerfen die künstlerische Forschung als Generator eigenständiger Formen der Wissensbildung. Produktiv kann dies allerdings erst dann werden, wenn sich *tatsächlich* Wissen einstellt, wenn *tatsächlich* neue Erkenntnisse gewonnen werden. Paradoxerweise ist es das Nichtwissen, das als eine besondere Form des „Wissens der Künste“ gilt und das unabhängig von expliziten Wissensproduktionen operiert (Fisher/ Fortnum 2013). Dieses wiederum wurde auch für die wissenschaftliche Forschung konstatiert: Forschung ist eine Suchbewegung, die sich auf der Grenze zwischen dem Wissen und Nichtwissen bewegt, denn ihr Grundproblem besteht darin, dass man nicht genau weiß, was man nicht weiß. (Rheinberger 2007, S. 87).



Nancy Holt, *Sunlight in Sun Tunnels*, 1976, 30 Fotografien, aufgenommen alle 30 Minuten von 6.30 h bis 9.00 h am 14. Juli 1976, © Nancy Holt und VG Bild-Kunst, Bonn 2020

## LITERATUR:

- Adriani, Götz/ Konnertz, Winfried/ Thomas Karin, *Joseph Beuys*, Köln 1973.
- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt 1976.
- Bippus, Elke (Hg.), *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zürich, Berlin 2009
- Bippus, Elke, „Modellierungen ästhetischer Wissensproduktion in Laboratorien der Kunst“, in: Martin Tröndle/ Julia Warmers (Hg.), *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft. Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst*, Bielefeld 2012, S. 107-126.
- Busch, Kathrin, „Wissenskünste. Künstlerische Forschung und ästhetisches Denken“, in: Elke Bippus (Hg.), *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zürich, Berlin 2009, S. 141-159.
- Fisher, Elizabeth/ Fortnum, Rebecca, *On not knowing. How artists think*, London 2013.
- Flach, Sabine, „LifeSciences – Kunst – Medien“, in: *Trajekte* Nr. 3, 2. Jahrgang, Berlin 2001, S. 20-23.
- Flach, Sabine/ Weigel, Sigrid (Hg.), *WissensKünste. Das Wissen der Künste und die Kunst des Wissens*, Weimar 2011.
- Klein, Julian, „Was ist künstlerische Forschung?“, in: *Kunsttexte.de*, 2/2011.
- Krohn, Wolfgang, „Künstlerische und wissenschaftliche Forschung in transdisziplinären Projekten“, in: Martin Tröndle/ Julia Warmers (Hg.), *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft. Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst*, Bielefeld 2012, S. 1-20.
- Krohn, Wolfgang (Hg.), *Ästhetik in der Wissenschaft. Interdisziplinärer Diskurs über das Gestalten und Darstellen von Wissen*, Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Sonderheft 7, Hamburg 2007.
- Kunstforum International, *Dialog und Infiltration. Wissenschaftliche Strategien in der Kunst*, Band 144, Rupperichteroth 1999.
- Mersch, Dieter/ Ott, Michaela (Hg.), *Kunst und Wissenschaft*, München 2007.
- Mersch, Dieter, „Kunst als epistemische Praxis“, in: Elke Bippus (Hg.), *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zürich, Berlin 2009, S. 27-48.
- Reichle, Ingrid, *Kunst aus dem Labor. Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft im Zeitalter der Technoscience*, Wien 2005.

- Rheinberger, Hans-Jörg, *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Göttingen 2001.
- Rheinberger, Hans-Jörg, „Über die Kunst das Unbekannte zu erforschen“, in: Friese, Peter/ Boulboulé, Guido/ Witzgall, Susanne, *Say it isn't so. Naturwissenschaften im Visier der Kunst*, Ausstellungskatalog Weserburg | Museum für moderne Kunst Bremen, Heidelberg 2007.
- Tröndle, Martin/ Warmers, Julia (Hg.), *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft. Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst*, Bielefeld 2012.
- Weigel, Sigrid, „WissensKünste“, in: *Trajekte* Nr. 3, 2. Jahrgang, Berlin 2001, S. 17-19.
- Weigel, Sigrid, „Die Vermessung der Engel. Bilder an Schnittpunkten von Kunst, Poesie und Naturwissenschaften in der Dialektik der Säkularisierung“, in: Welsh, Caroline/ Stefan Willer (Hg.), *„Interesse für bedingtes Wissen“. Wechselbeziehungen zwischen den Wissenskulturen*, München 2008, S. 21-54.
- Welsh, Caroline/ Stefan Willer (Hg.), *„Interesse für bedingtes Wissen“. Wechselbeziehungen zwischen den Wissenskulturen*, München 2008.
- Witzgall, Susanne, *Kunst nach der Wissenschaft. Zeitgenössische Kunst im Diskurs mit den Naturwissenschaften*, Wien 2003.

#### Ausstellungskataloge:

- Ars Electronica* 1993, 1996, 1999, Wien, New York
- Theatrum naturae et artis. Theater der Natur und Kunst: Wunderkammern des Wissens*, Martin Gropius-Bau, hg. v. Horst Bredekamp, Jochen Brüning, Cornelia Weber, Berlin 2000
- Wissenskünste*, Weserburg | Museum für moderne Kunst Bremen, hg. v. Monika Fleischmann u. Wolfgang Strauss, 2006, <http://eculturefactory.de/CMS/index.php?id=348>
- Say it isn't so. Naturwissenschaften im Visier der Kunst*, Weserburg | Museum für moderne Kunst Bremen, hg. v. Peter Friese, Peter, Guido Boulboulé, Susanne Witzgall, Heidelberg 2007.
- Dopplereffekt. Bilder in Kunst und Wissenschaft*, Kunsthalle Kiel, hg. v. Petra Gördüren u. Dirk Luckow, Köln 2010.
- Natural Reality, Künstlerische Positionen zwischen Natur und Kultur*, Ludwig Forum für Internationale Kunst, Stuttgart 1999
- Science within Art*, Cleveland Museum of Art, Cleveland 1980.