

**“Avantgardenkünstler als Wissenschaftler und Begründer neuer Wissenschaften. Zur Konfiguration von künstlerischem Wissen im Verhältnis von Kunst, Lebenswissenschaften und Medientechniken, 1900 - 1930.“**

Die Kunst- und Wissenschaftsgeschichte ebenso wie die literaturwissenschaftliche Forschung thematisiert jüngst auf veränderte Art und Weise wieder den Künstler als Subjekt und Autor, seine Konstruktionen und Repräsentationen. Parallel dazu hat das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft ein breites Feld an Aufmerksamkeit und Aktivitäten entwickelt.

Als Desiderat einer Erforschung des Verhältnisses von Kunst und Naturwissenschaft zeigt sich eine Fragestellung, die für die geplante Untersuchung leitend ist: Können künstlerische Praktiken als spezifische Erkenntnisweise und als Beitrag zur und Intervention in den wissenschaftlichen Diskurs verstanden werden, bzw. um welche künstlerischen Tätigkeiten handelt es sich dabei? Dieser Frage liegt die Beobachtung zugrunde, daß eines der Kennzeichen der Moderne eine veränderte Selbst-Definition der Kunst ist. Es geht in den künstlerischen Konzepten nun weniger um die permanente Entwicklung von Neuem, in welchem sich Stile und Darstellungskonventionen permanent ablösen. Besonders mit den Avantgarden in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts kann von einer Weiterführung der traditionellen Kunstbegriffe nicht mehr gesprochen werden. Es läßt sich zeigen, daß für die Kunst der Moderne der Bezug zu einer Kanonisierung nicht gelten kann, die ja implizieren würde, von einer Metaebene aus das Kunstwerk zu bewerten. Indem der Künstler der Moderne diese Metaebene selbst eingenommen hat, ist die künstlerische Praxis nicht mehr der Nachvollzug einer Vorlage, sondern das Kunstwerk ist selbst ein Ort des Erkenntnisgewinns, indem es gleichzeitig mit oder, in der radikalen Umkehrung, vor einer wissenschaftlichen Theorie entsteht.

Im Mittelpunkt dieser Forschungsarbeit stehen also künstlerische Theorien, Arbeitsweisen, Verfahren und Methoden, die Teil eines *spezifisch künstlerischen* Wissens im System von Naturwissenschaft, Kunst und Medientechnologie sind, bzw. entscheidenden Anteil an ihrer Ausbildung hatten. In den Blick geraten damit auch unterschiedliche Künstlertypen und ihre Funktion durch die wissenschaftliche Klassifikation<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Wichtig für das Projekt ist jene neue Art der Autorschaftsproblematik, die sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts ausbildete, und zwar in Gestalt jener Autortypen, die Foucault als “Diskursivitätsbegründer” (“fondateurs de discursivité”) bezeichnet hat. Weder mit “literarischen oder künstlerischen Autoren” noch mit “Begründern von Wissenschaften” identisch, durchkreuzen sie vielmehr beide Kategorien – so wie sie selbst auf beiden Gebieten zu finden sind: Freud ist nur das bekannteste Beispiel, mit dem Foucault argumentiert hat.

Im Rahmen dieser Untersuchung stellt sich zunächst die Frage nach dem spezifischen Wissen der Kunst und über Kunst, das innerhalb eines Systems, in dem unterschiedliche Erkenntnisweisen aufeinandertreffen, nicht unberücksichtigt bleiben kann.<sup>2</sup> Um diese Fragen zu klären, soll die theoretische und praktische Arbeitsweise des Künstlers in konkreten „Räumen des Wissens“<sup>3</sup>, wie etwa der Russischen Akademie der Künste und Wissenschaften, dem Bauhaus, dem seit 1891 bestehenden CAL Tech in Kalifornien, dem VkhUTEMAS (dem State Art Technical Studios) in Moskau oder dem von Hans Cürliß gegründeten Institut für Kulturforschung in Berlin untersucht werden. D.h. gewählt werden konkrete *Schauplätze*, das sind historische Konstellationen der Zirkulation oder Wechselbeziehung von Paradigmen, Instrumenten, Modellen, Begriffen zwischen einzelnen Fachwissenschaften und Diskursen. Gegenstand der Untersuchung sind dann exemplarische Fälle wie etwa die „Theorie des additionalen Elements“ von K. Malewitsch oder die „Theorie des Sorwed“ von M. Matjuschin. Mit solchen ausgewählten aktiven Kooperationen zwischen Künstlern und Wissenschaftlern aus verschiedenen Ländern, die einen sichtbaren Grad von Institutionalisierung angenommen haben, im Hinblick auf die *spezifischen Weisen* und konkreten Dimensionen (wie Gegenstand, Material, Technik, Instrument etc.) können die Bedingungen des Austausches im Hinblick auf eine Bestimmung des künstlerischen Wissens überhaupt erst befragt werden.

Das heißt, es geht um die an den unterschiedlichen Orten (Institutionen, Instituten und Instanzen der Wissensproduktion) sich ausbildenden Räume<sup>4</sup> (Labore, Versuchsgärten, Ateliers) mit ihrer Verknüpfung von performativen und materialen Elementen, an und mit denen sich experimentelle Demonstrationen und Beobachtungssituationen entwickeln, durch die sich künstlerische Erkenntnisweisen etablieren können.

---

<sup>2</sup> Geht es nicht mehr darum, daß der Künstler Kunstwerke schafft, deren Sinn einzig im Werk selbst zu finden ist, macht gerade deren kontextuelle Einbindung deutlich, daß Künstler und Wissenschaftler zwar in ihren jeweiligen Feldern, aber mit den gleichen Verfahren und Methoden arbeiten. Für das Projekt gilt es daher zu fragen: Welche konkreten Verfahren und Methoden ermöglichen einen Wissenstransfer zwischen Künsten und Naturwissenschaften und was befördern sie? Welche Funktion besetzen bsp. die Abstraktion, die Unschärfe oder die Serialität in diesem Verhältnis? Es kann jedoch nicht darum gehen, nachträglich Brücken zwischen Kunst und Wissenschaft zu konstruieren. Das Projekt untersucht vielmehr, wie unter dem Prozeß der Spezialisierung Wissenstransfers möglich und notwendig wurden. Es geht also nicht um die Nacherzählung offensichtlicher Verwandtschaften, sondern um eine archäologische Rekonstruktion jener Spuren, die eine Transdisziplinarität überhaupt erst möglich machten.

<sup>3</sup> Rheinb Hagner, Michael / Hans-Jörg Rheinberger / Bettina Schmidt-Wahrig (Hg.): *Objekte, Differenzen und Konjunkturen. Experimentalsysteme im historischen Kontext*. Berlin, 1994.

<sup>4</sup> Vgl. zur Unterscheidung von Orten und Räumen des Wissens Rheinberger, Hans-Jörg / Michael Hagner / Bettina Wahrig-Schmidt (Hg.): *Räume des Wissens*. Berlin, 1997.

Es geht also *nicht* darum, zu erforschen welche Fähigkeiten und Talente eine Person zum Künstler qualifizieren und wie künstlerische Qualifikation nachgewiesen werden kann,<sup>5</sup> sondern zunächst um folgende Problemfelder:

Wie generiert und etabliert sich künstlerische Erkenntnis?

Was wäre das spezifische *Wissen der Künste*?

Welche Theorien werden von Künstlern entwickelt, um ihr spezifisches Wissen in Zusammenhang zu naturwissenschaftlichem Wissen zu bringen? Im Zusammenhang damit: Welche Methoden und Verfahren werden vom Künstler für seine Tätigkeit gewählt und welchen Einfluß haben diese auf die generierte Erkenntnis?

Stellen die künstlerischen Arbeiten zu Themen und Fragen aus den Wissenschaften einen Beitrag dar, der aufgrund der spezifischen Betrachtungs- und Erkenntnisweise der Künstler als Intervention bewertet werden kann?

Kann dieser Austausch Effekte für die Fragestellungen, Experimentalanordnungen und Erklärungen haben?

Welcher epistemische Status kommt einem künstlerisch-experimentellen Verfahren im Vergleich zur Forschung zu?

Was wären die Eigenheiten des szientifischen Wissens, die sich – sei es abgrenzend oder analogisierend – auf die Künste beziehen?

Wie kommt künstlerisches Wissen im szientifisches Wissen zum Einsatz?

Wie und unter welchen Bedingungen entwickeln sich neue Erfahrungsräume, und auf welche Weise greifen Wissenschaft und Kunst mit und durch die Etablierung der technischen Verfahren ineinander?

Welcher Zusammenhang besteht zwischen Sehen, Zeigen und Wissen in den Wissenschaften und wie unterscheidet bzw. verknüpft sich dieser mit dem in den Künste? Im Zusammenhang damit: Wie etablieren sich durch die Arbeitsweise des Künstlers und am Künstler neue Ordnungssysteme des Sichtbaren?

Mit der Frage nach dem Wissen (der Künste und der Wissenschaften) ist dabei auf das engste die Frage nach dem *Nicht-Wissen* in seinen verschiedenen Formen verbunden: nach den blinden Flecken und Ausschlüssen, dem Raum der Negation und des Unbewußten, der das Pendant des Wissens bildet und diesem seine Kontur und sein Relief gibt.

---

<sup>5</sup> Vgl. dazu Tom Holert. Tom Holert: Künstlerwissen. Studien zur Semantik künstlerischer Kompetenz im Frankreich des 18. und frühen 19. Jahrhundert. München, 1998. Holert geht in seiner Studie jedoch dezidiert der Frage der Geniebildung nach.

Im einzelnen resultieren daraus Fragen wie bsp.: Was meint bsp. Kandinsky, wenn er für die künstlerische Tätigkeit die Einführung experimenteller Labormethoden fordert? Zu welchen Veränderungen im klassischen Künstlerbild führen Forderungen wie diese und wie wirken sie wiederum zurück auf diesen neuen Künstlertypus der Avantgarde? Vielmehr noch: Welche Durchkreuzungen von künstlerischer und wissenschaftlicher Arbeit ergeben sich durch solche Forderungen? Wie lassen sich die Werke von Ernst Ludwig Kirchner unter der Perspektive seiner Auseinandersetzung mit Darwins Theorien neu bewerten? Welche Weiterführungen der Evolutionstheorien konnte Paul Klee mit künstlerischem Wissen erarbeiten? Welche Funktion hatte das Künstlerwissen von Franz Marc in seiner Tätigkeit als Vorarbeiter für industriell hergestellte Tierpräparate? Welche Funktion hatte der Künstler in den physiologischen Laborversuchen, die die Frage der Besonderheit des Künstlers, sein Genie, verstanden als spezifisches Wissen des Künstlers, klären sollte?<sup>6</sup> Wie arbeitete der Künstler selbst an diesem Diskurs mit, welche Diagnosen ergeben sich durch einen künstlerischen Einfluß auf wissenschaftliche Ergebnisse?<sup>7</sup> Wie wirken die unterschiedlichen Schauplätze auf dieses jeweilige Wissen ein? Wie gehen ästhetische Komponenten – also Methoden und Verfahren des Künstlers – in den Diskurs über Künstleruntersuchungen ein?<sup>8</sup>

Besonders deutlich wird der Prozeß der Interaktion von Kunst und Wissenschaft an künstlerischen Arbeiten, die sich mit der Entwicklung der Life Sciences (seit etwa 1840) auseinandersetzen. Auffällig ist an diesen Kunstwerken, daß sie fast ausschließlich mit zeitgemäßen Medientechniken arbeiten. Die neuen Medien, wie etwa Photographie und Film, verändern Künste und Wissenschaften gleichermaßen, da sich mit ihnen und durch sie sowohl Verfahren der Gegenstandsreduktion bis zur Abstraktion als auch solche der Experimentalisierung verbinden lassen. Für die Künste ist damit Medialität zwischen den

---

<sup>6</sup> Deutlich wird, daß die kulturellen Projektionen, die das Künstler-Genie bislang in einen ‚göttlichen‘ Zusammenhang stellen, durch die Einbindung des Künstlers in ein wissenschaftliches System abgelöst werden, indem dieser nun objektiviert und damit erklärbar wird.

<sup>7</sup> Lange-Eichbaums Studie 1927 ist grundlegend für den Zusammenhang von Künstlerdasein und pathographischen Erscheinungen. Die Metaphern, die Lange-Eichbaum zur Erläuterung der jeweiligen Defekte verwendet, stammen eindeutig aus der Kunstsphäre, die er untersuchte. Die im Mittelpunkt seiner Untersuchungen stehende ‚Bio-Graphie‘, sollte einer Photographie gleichen, mit einem gleichfalls sicheren Sinn für die Wahrheit. Die Biographien der Geisteswissenschaften nämlich zeichnen sich dadurch aus, das sie ‚überzeichnet‘ sind, oder ‚geformt‘.

<sup>8</sup> Mit diesen Fragestellungen wird der Diskurs über Künstler, Künstlerpsychen und Künstlerpathographien entscheidend neu perspektiviert. Liegen zum Zusammenhang der Untersuchung des Künstler-Subjektes als -passiver - Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen bereits zahlreiche Untersuchungen vor, so soll in dem hier skizzierten Untersuchungsfeld der aktive Einfluß des Künstlers und künstlerischer Tätigkeit in wissenschaftliche Diskurse untersucht werden. Gleichermäßen wird der Schwerpunkt auch hier auf die materiale Kultur gelegt, ebenfalls ein Desiderat in den bislang vorliegenden Studien. Dort wurde bislang bsp. auf die Art und Weise, wie eine Landschaft dargestellt wurde, geachtet.

Künstler und seinen Gegenstand als Werkzeug und Instanz des Blicks geschaltet, während Naturwissenschaftler sich in ihren Forschungen von ästhetischen Aspekten leiten ließen<sup>9</sup>.

Auch das Medium Film dient der Erörterung von Fragestellungen, die für Wissenschaftler und Künstler von Interesse sind. Im Hinblick auf Untersuchungen zur Wahrnehmungsphysiologie sind die Filmversuche von Vikking Eggeling, Leopold Survage und Hans Richter explizit<sup>10</sup>.

Deutlich wird in allen Fällen, daß das künstlerische Wissen rationale Wissens- und Kompetenzansprüche artikuliert und mit wissenschaftlichem Wissen verglichen werden kann.

Konzepte wie Richard Wrigleys “art knowledge”<sup>11</sup> (ein Begriff, der von John Ruskin geprägt wurde) und Gernot Böhmes “Kunstwissen”<sup>12</sup> stellen Versuche dar, einen solchen Vergleich zu ermöglichen. Allerdings legt Böhmes methodologische Skizze über “Kunst als Wissensform” ihren Schwerpunkt auf die Rezeption, auf den “Umgang und (die) Teilhabe an Wissensinhalten”, die im Kunstwerk zu suchen sind.

In der geplanten Untersuchung soll hingegen explizit das Tun des Künstlers und seine Integration in ein Wissen produzierendes System für die Moderne untersucht werden. Grundlegend dazu ist der moderne Begriff von Wissen, der sich seit dem 18. Jahrhundert mit einer Vielzahl von – hierarchisch geordneten – Wissenstypen zusammensetzt. Dieser ist geprägt von einer ständigen Veränderung der Wissensorganisation und Wissensauffassung, von Prozessen der professionellen Spezialisierung und der Ausdifferenzierung neuer Disziplinen. Wo und wie ereignet sich dabei der Diskurs über künstlerisches Wissen? Innerhalb und außerhalb der Institutionen? Wie läßt sich dieser Prozeß an den unterschiedlichen Textsorten und Artikulationsformen ablesen? Wie werden die Kenntnisse

---

<sup>9</sup> So basieren bsp. Darwins Publikationen “On the Origin of Species” von 1859 und “The Descent of Man” von 1871 auf gezielt eingesetzten photographischen Strategien. Der Biologe Ernst Haeckel wiederum verbreitete Darwins Theorien zwischen 1899 und 1904 durch Lithographien der Radiolaria, einem einzelligen Meereslebewesen. Von besonderem Interesse sind in diesem Zusammenhang die Arbeiten von Edward Steichen, der vermutlich der erste Künstler war, der direkt auf genetischen Erkenntnissen beruhende Arbeiten herstellte. Der Photograph hybridisierte in den Jahren von 1920 bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkrieges Delphinium-, Cloeme-, und Nicotiana-Arten, zudem Mohn- und Sonnenblumen und verglich den genetischen Vorgang mit dem technischen Ablauf der Erstellung einer Photographie, da beider Prinzip die Möglichkeit der permanenten Variation und Transformation sei.

<sup>10</sup> Der Filmer Wsewolod Pudowkin versuchte in seinem Film “Die Mechanik des Gehirns” von 1925, die Reflexlehre von Pawlow zu popularisieren und die Vorgänge der zerebralen Mechanik zu ergründen, indem er sie filmisch repräsentierte. Um dies zu erreichen, verwendete er spezielle Montagetechniken und den Wechsel zwischen der Totalen und des Details, gemäß der Grundannahme der Psychologie, daß der Wechsel der Perspektiven Aufmerksamkeit erzielt und somit Konstanz der Aufmerksamkeit nur in der Bewegung möglich sei. Ziel von Pudowkin war eine Aufhebung der Trennung von Labor und ‘Lebenswelt’, da für ihn beide Sphären ineinander ragen

<sup>11</sup> Wrigley, Richard : The Origins of French Art Criticism. From the Ancien Régime to the Restoration. Oxford, 1993.

<sup>12</sup> Böhme, Gernot: Kunst als Wissensform. In: Ders.: Für eine ökologische Naturästhetik. Frankfurt/Main, 1989.

und Eigenschaften herausgebildet, die über das normative theoretische Wissen hinausgehen, jedoch bislang unbehandelt geblieben sind?<sup>13</sup> Wenn sich besonders an künstlerischer Erkenntnis zeigen läßt, daß Wissen sozial konstruiert ist, schließt sich die Frage an, wie spezifiziert werden kann, daß das, was jeweils der Wissensform Kunst zugeordnet wird, von diskursiven Kontexten und sozialem Wissen abhängt. Heinrich Dilly hat in diesem Zusammenhang darauf verwiesen, daß es für eine Erforschung der künstlerischen Erkenntnis nicht nur darum gehen kann, “wie sich das nomologische Wissen auf Seiten der Künstler gewandelt hat”, sondern auch darum, “wie es auf Seiten des Publikums verändert werden kann.”<sup>14</sup> Michael Baxandall charakterisiert diese Nutzung der Kompetenz des Publikums durch die Künstler als „Medium“.<sup>15</sup> Umberto Eco beschreibt die Beziehung von Wissensvorräten und Kunst mit dem Begriff der „epistemologischen Metapher“.<sup>16</sup> Andere Forschungsprojekte tragen den Titel „Ästhetik des Wissens“<sup>17</sup> oder „Poetologie des Wissens“<sup>18</sup>, um die Beziehungen zwischen künstlerischem und wissenschaftlichem Wissen neu ausloten zu können. Darüber hinaus werden Kunst und Wissenschaft unscharf ineinandergeführt, indem etwa der Annahme gefolgt wird, daß die Hervorbringungen der Wissenschaftler jenen der Maler und Dichter ähnlich oder gar – unter der Annahme einer grundsätzlichen Kreativität für beide Bereiche – mit ihnen vergleichbar sind.

Allen diesen Forschungen fehlt entweder der Ansatz, künstlerisches Wissen nicht als natürliche Begabung, sondern als sozial und kulturell konstruierte Erkenntnis zu verstehen, die erlernbar und erweiterbar ist.

Für die Untersuchung wird zu erarbeiten sein, *wie* der Künstler in den Diskurs integriert werden kann. So expliziert etwa Michel Foucault, daß die Kunst dezidiert *nicht* Einlösung vorgängiger Ideen oder äußerer Determinanten ist, ebenso wendet sie Theorie nicht an oder illustriert sie. Mit diesem Angriff Foucaults auf eine Analyse der Kunst durch einen ikonographischen Ansatz wird umso deutlicher, daß die angemessene Erforschung der

---

<sup>13</sup> Eine große Rolle für die Extrapolation künstlerischen Wissens spielen dabei enzyklopädische Kunstwörterbücher des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts, in denen künstlerische Wissen alphabetisch katalogisiert werden sollte. Eine große Aufgabe sah man darin, die “geheime” Sprache des Ateliers zu systematisieren, alles mit dem Ziel, sich über Kunst eindeutig verständigen zu können.

<sup>14</sup> Dilly, Heinrich: Der kunsthistorische Nachthimmel. Ein Beitrag zur Kritik kunsthistorischer Praxis. In: Andreas Berndt/Peter Kaiser / Angela Rosenberg / Diana Trinker (Hg.): Frankfurter Schule und Kunstgeschichte. Berlin, 1992, S. 69-84: S. 72.

<sup>15</sup> Baxandall, Michael: Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts. Frankfurt/Main, 1984, S. 57: S. 57.

<sup>16</sup> Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk. Frankfurt/Main, 1: S. 160f.

<sup>17</sup> Vgl. dazu: Prolegomena zu einer Ästhetik des Wissens. Zentrum für Nordamerika-Forschung. Frankfurt/Main, 1994f.

<sup>18</sup> So der Titel einer Tagung des Instituts für deutsche Sprache und Literatur. Universität zu Köln, 21-25 März, 1995.

Transfers von Wissen zwischen Kunst und Naturwissenschaft Kunst zunächst aus einer ideengeschichtlichen Perspektive herauslösen muß. Anstelle von Interpretationen, die nach Einflüssen oder Intentionen fragen, wird für das Projekt also die "Positivität des Wissens" für ein Kunstwerk angenommen,<sup>19</sup> das ihm Autonomie sichert und in ein komplexes Feld aus Rückkopplungen und Regulationen zwischen Theorie und Praxis versetzt. Zu klären ist also, welches künstlerische Wissen der Möglichkeit einer Aussage, eines künstlerischen Akts und ihres jeweiligen Verstehens zugrundeliegt, sowie, wie dieses Wissen kommuniziert und durch ästhetische Praktiken transformiert und in Zusammenhang mit wissenschaftlichem Wissen gebracht werden kann.

Untersucht werden sollen diese Fragen für den Zeitraum von ca. 1900 bis 1930. Dieser historische Zeitraum der ‚klassischen Avantgarde‘ kann als eine Zeit der (Wieder)Entdeckung wahrnehmungsorientierter Experimente und Denkformen angesehen werden. Vor diesem Hintergrund gilt es, das Zusammenwirken von Wissenschaft, Kunst und Technik als einen offenen Zusammenhang zu denken und die Avantgarde-Bewegung unter ausdrücklichem Bezug auf wissenschaftsarchäologische Spuren als großangelegte Experimentalanordnung zu beschreiben. Für den Untersuchungszeitraum des Projekts wird Avantgarde also als eine sich durch Personen und Institutionen formierende *Experimentalkultur*<sup>20</sup> verstanden, deren Kennzeichnung die Entstehung eines *Schauplatz des Wissens* seit 1840 ist, in dem *unterschiedliche Diskurse aufeinandertreffen*<sup>21</sup>:

1. ein medizinisch-biologistisch-kognitionswissenschaftliche Diskurs, für den zum einen die Frage nach dem Verhältnis von Wahrnehmung und Sehprozessen im Mittelpunkt stand. Zum anderen die Untersuchung des Gehirns, um das Denken analysieren zu können, die sich – durch Freuds Studien veranlasst – mit einem psychophysischen Diskurs verband, das Bewusste und das Unbewusste zu lokalisieren. Darüber hinaus wurde ein biologistischer

---

<sup>19</sup> Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Frankfurt/Main, 1973: S. 276f.

<sup>20</sup> Damit wird die Interpretation der Avantgardekunst und des Avantgardekünstlers neu perspektiviert, indem sie aus einer vornehmlich politisch verstandenen Haltung herausgelöst werden. Es wird mit diesem Ansatz nicht nur den unterschiedlichen ‚Trennungsgeschichten‘ nachgespürt werden, sondern es soll gleichzeitig ein Phänomen überwunden werden, daß für die Kunsttheorie der Moderneforschung geradezu stigmatisch ist: die nationale Ausrichtung „While everyone seems to agree that as a phenomenon modernism is radically ‚international‘, constantly cutting across national boundaries, this quality is certainly not reflected in the majority of critical studies of modernism.“ (Eysteinnsson : The Concept of Modernism. Hier zitiert nach Vargish / Mook 1999 : S. IX. S.)

<sup>21</sup> Insbesondere für die Hirnforschung spielt zudem ein sakraler Diskurs eine bedeutende Rolle, der - mitunter durch den Rückgriff auf theosophische und monistische Vorkriegsreligiosität bzw. die Anbindung an die gleichzeitig stattfindende okkulte Praxis –diesem neuen Wissenssystem eine geradezu phantastische Übersinnlichkeit und der Untersuchung des Gehirns die entsprechende Dignität sowie den Wissenschaftlern die notwendige quasi-religiöse Autorität verlieh. Über Strahlung als naturwissenschaftliches Phänomen wird die religiöse Frage nach dem Werden des Lebens wieder eingeführt.

Diskurs durch die Beschäftigung mit Fragen der Molekularbiologie, der Organik und den LifeSciences avant la lettre etabliert. Verbunden wurde dies mit einer Sprache, die sich biologistischer Metaphern bediente, um die Notwendigkeit, zur Erkenntnis des künstlerischen Wissens an die Ursprünge zurückkehren zu müssen, zu unterstreichen. Diese Metaphern werden auch in der zeitgleichen theoretischen Reflexion verwendet.

2. ein medien-technologischer Diskurs, der, angeregt durch die Erfindung der Röntgenstrahlen, in das Innere des menschlichen Körpers vorzudringen vermochte und somit an einer Ausweitung des Blicks nicht nur durch weitere mikroskopische Aufnahmen molekularer Bereiche des menschlichen Körpers arbeitete, sondern vielmehr das Nicht-Sichtbare abbilden wollte. Medien, auch die Photographie und der Film induzieren ein neues Wissen vom Menschen,

3. ein künstlerisch-bildwissenschaftlicher Diskurs, indem die Ausarbeitung des Abstraktionsparadigmas der modernen Kunst wesentliche Grundlagen lieferte. Zum einen zu den Möglichkeiten, Nicht-Sichtbares (also etwa organische bzw. zelluläre Prozesse, bzw. das Denken selbst) darzustellen, um somit Unsichtbares und Bewusstes/Unbewusstes miteinander zu verbinden und zum anderen, abstrakte Darstellungen zu erkennen, um ihnen sodann Sinn zu verleihen.

Zugrunde gelegt wird also die paradigmatische Diagnostik der Moderne, die sich in ihrer Selbst-Verpflichtung auf ein Prinzip der *Komplexitätssteigerung* erklärt<sup>22</sup>. Dann kann es in der Folge nicht mehr darum gehen aufzuzeigen, wie die unterschiedlichen Bereiche – hier das Zusammentreffen von Kunst, Naturwissenschaft, und Medien – und ihre Vorgängig- bzw. Nachträglichkeit für die Ausformung eines Schauplatz des Wissens jeweils eine unhintergehbare Rolle spielen, vielmehr steht nun die *Modellbildung* zur Disposition, bei der die Komplexität menschlicher Artefakte und Leistungen greifbar werden soll. Für die Analyse der an dieser Modellbildung beteiligten Komponenten spielt das künstlerische Wissen eine anderen Wissensformationen gegenüber *gleichberechtigte* Rolle. *Wie* das künstlerische Wissen an diesem Schauplatz sichtbar wird und welche konkrete *Funktion* es übernimmt, klärt sich etwa dann, wenn man z.B. Verfahren und Strukturen der *Konstruktion* und der *Verschiebung* in den Blick nimmt. Zentrale Funktion übernimmt dann die *Kombinatorik* von Elementen, bei der die Differenz zwischen darin liegt, *wie, was und woraufhin* jeweils sortiert und aussortiert wird. *Das* jeweils ist dann immer wieder im *Einzelnen* zu befragen. Mit der

---

<sup>22</sup> Unter der Annahme des Prinzips der Komplexitätssteigerung wird es auch möglich, die Verbindungen zwischen Moderne und Avantgarde anders, als eine Reaktion aufeinander, zu bestimmen.

*Konzentration* auf die *Konstruktion*, als einem Zwischenreich zwischen Kunst und Wissenschaft werden *Praktiken* und *Wege*, die den Ergebnissen vorangehen, wichtig.