

# WISSENSCHAFT UND KUNST

## Exemplarische Positionen

Symposium der „ARGE „Wissenschaft und Kunst“ der  
Österreichischen Forschungsgemeinschaft

26..27.11.2010, Akademie der Bildenden Künste Wien

### „Das Experiment des Findens als Brücke zwischen Kunst und Wissenschaft?“<sup>1</sup>

Univ.Prof. Dr. Eva Koethen  
Universität Hannover, Philosophische Fakultät,  
Institut für Gestaltungspraxis und Kunstwissenschaft,  
Bismarckstrasse 2, 30173 Hannover  
eva.koethen@igk.phil.uni-hannover.de

Als Einführung in den Fragenkomplex „Experiment“ möchte ich Ihnen das Thema in den folgenden Facetten vorstellen: Zunächst als Kennzeichnung der *Verfahrensweise* des Experimentierens, das den Stellenwert der Erfahrung deutlich macht - der *neuzeitlichen* Erfahrung, die sich von der emanzipatorischen Rolle der Empirie als Perspektive des Subjekts zur Instanz wissenschaftlicher Überprüfung wandelte. Diese Wandlung rückt das künstlerische Experiment von der um Objektivität bemühten Wissenschaft ab und eröffnet durch seine Kultivierung der *Wahrnehmung* ein experimentelles Feld des *Findens*. Im Prozess der Wahrnehmung wiederum kommt das konstruktive Moment der Anschauung zum Zuge – als Brücke (der Ästhetik) zwischen Kunst und Wissenschaft? Zum Abschluss meiner Ausführungen ziehe ich eine eigene Arbeit im Rahmen der Ausstellung „Mozart. Experiment Aufklärung“ (2006) in der Wiener Albertina heran.

#### Experimentieren

Der Philosoph Jürgen Mittelstrass beschreibt in „Neuzeit und Aufklärung“ eine wichtige Wendung in der Wissensgewinnung: „Während das theoretische Können darin beruht, wahre Sätze aufzustellen, und das praktische Können darin, Handlungen nach besser und schlechter zu beurteilen, gibt das poetische Können an, was sich überhaupt machen lässt.“<sup>2</sup> Das aber kann man nur ausprobieren, was zu einer nicht prognostizierbaren Tätigkeit führt, die sich „Experimentieren“ nennt. Experimentieren heißt, sich Erfahrungen auszusetzen, die erst im Nachhinein auszuwerten sind; es unterliegt deshalb weder apriorischer Theorie noch stößt einem dabei etwas gänzlich Unbeabsichtigtes zu. Es ist vielmehr ein reflektierter Modus des Handelns, der sowohl von Entscheidungsregelungen wie von Offenheit hinsichtlich neuer Erkenntnisse getragen wird. Ein Experiment bringt Wissen erst aus dem tatsächlichen Verlauf eines strukturierten Prozesses hervor und zieht eine eigene Erfahrung mit den in Frage stehenden Dingen nach sich. Der Biologe Hans-Jörg Rheinberger nennt diese Verfassung „Extimität“ und beschreibt die spezifische und übergängliche Anordnung eines Experimentalsystems folgendermaßen: „Es (gibt) kein notwendiges Verhältnis zwischen Ursache und Wirkung, keine automatische Entwicklung, keine vorherbestimmte Richtung, sondern allein die Möglichkeit, unvorwegnehmbare Ereignisse herbeizuführen und sie gegebenenfalls auf das System, im Sinne einer Verkettung, zurückwirken zu lassen.“<sup>3</sup> Da das System ergebnisoffen und durch Mehrdeutigkeit gekennzeichnet ist, entwickeln sich Fragestellungen und Lösungswege erst aus dem fortschreitenden Verlauf des Experiments heraus. Um in dieser permanenten Übergangssituation relevante Fragen zu gewinnen und herauszustellen, bedarf es in einem Zuge der Involviertheit in den (praktischen) Gang der Untersuchungen und der reflexiven (theoretischen) Distanz des kenntnisreichen Überblicks. So kommt es zu einer (logisch paradoxen) Gegenläufigkeit, die erst im Zusammenwirken von Können

---

<sup>1</sup> Erweiterte Fassung des auf dem Symposium gehaltenen Vortrags

<sup>2</sup> Mittelstrass, a.a.O. S.349

<sup>3</sup> „Über die Kunst, das Unbekannte zu erforschen“, S. 60 f.

und Erkennen unvorhersehbare, neue Einsichten hervorbringt – sogenannte Emergenzen. Unterlaufen wird dabei die starre methodische Trennung zwischen Erkenntnissubjekt und -objekt, denn je erfahrener der Experimentator im Umgang mit den Phänomenen wird, desto mehr gibt das Untersuchungsfeld seine inhärenten Möglichkeiten frei. Rheinberger spricht deshalb von einer „intimen Exteriorität“, die man als eine verinnerlichte, verkörperte Verlaufsform von reflektierten Erfahrungen aus der Praxis bezeichnen kann; *Erfahrenheit* als eine in aufmerksamer Forschungstätigkeit erworbene Intuition und Fähigkeit, um sich mit dem „Forschungsding“ auszutauschen. Um in eine Art Wechselwirkung zu treten, indem ich, obwohl ich das experimentelle „setting“ konstruiert habe und ihm deshalb äußerlich bleibe, dennoch in ihm hause. Solch ein „Unter-einem-Dache-Wohnen“ bedeutet nichts anderes, als in einem selbst initiierten Tätigkeitsfeld mit einem „epistemischen Ding“ verbunden zu sein und es so „von innen her“, von seinen (mir noch unbekannt) Eigenschaften kennenzulernen.

In der Kunst ist das eine geläufige Erfahrung. Wenn ich das Werden eines Dings erlebe, indem ich es kraft meiner Sinne mache, nehme ich am Prozess des lebendigen Herausbildens teil. Ich handle für mich und lasse gleichzeitig die Dinge geschehen; ich erfahre dabei ein Stück eigenes Leben, das mir gleichwohl entgegen tritt. Es ist ein bewusstes vorsätzliches Anstoßnehmen, das die Dinge zum Gegenstand ihrer eigenen „Aufführungen“ macht; es ist quasi eine inszenierte Performance, die die Dinge, entgegen ihrer scheinbaren Bekanntheit, ihr eigenes Rätsel entfalten lässt.

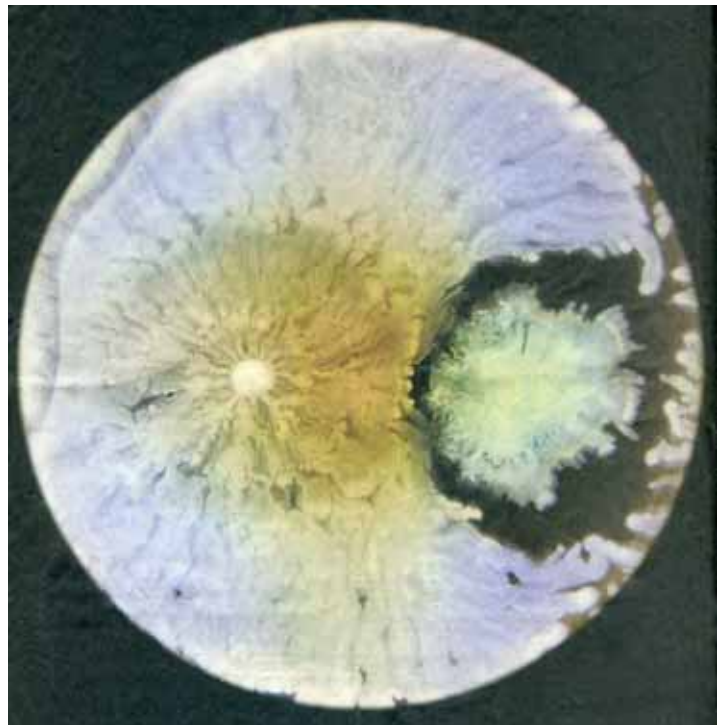
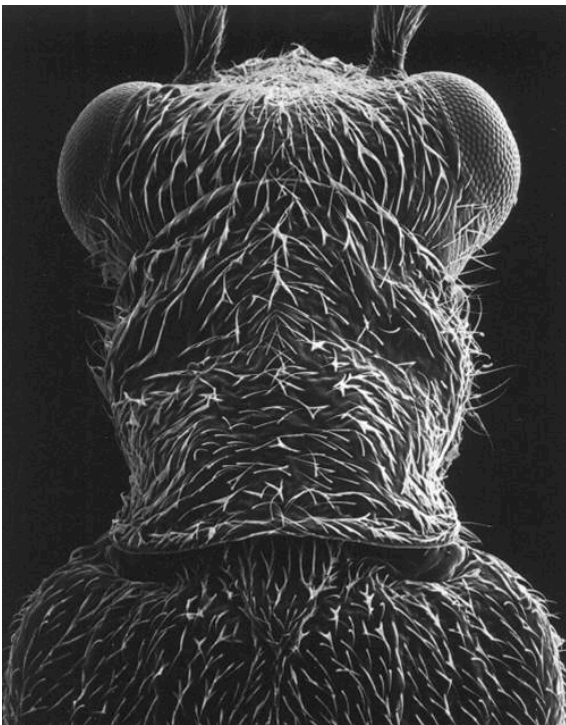


Abb. 1 (li) Claudia Fährenkemper, „Käferkopf“ aus der Serie „Imago“

Abb. 2 (re) Edgar Lissel „Sphaera Incognita“, Begegnung 2007

Anschaulich wird dieser Umstand beispielsweise in den Fotoarbeiten von Claudia Fährenkemper (Abb. 1), die mit ihren Aufnahmen von Käferköpfen eine Verbindung zwischen naturwissenschaftlichen Verfahren mit dem Rasterelektronenmikroskop und eigenartigen Portraitanmutungen herstellt. Damit bleibt die Künstlerin zwar den Formen der Natur selbst auf der Spur, eröffnet jedoch in einem Zug einen ganz unvorhersehbaren Deutungsraum. Indem der Elektronenstrahl das beobachtete Objekt zwangsläufig zerstört, kann die Künstlerin nie genau wissen, was das Gerät aufzeichnet. Sie erlebt das gewonnene Foto vielmehr als Selbstüberraschung, die ihre Einbildungskraft herausfordert.<sup>4</sup> Geheimnisvoll erscheint auch das Werk „Begegnung“ von Edgar

<sup>4</sup> Auch die Biologin France Bourély berichtet von ihrer großen Begeisterung, durch die zigfache Vergrößerung im Elektronenmikroskop eine so tiefe Struktur und Schönheit bei Kleinstlebewesen zu finden.

Lissel (Abb. 2), der mit Vorliebe mit Biologen zusammenarbeitet.<sup>5</sup> Im rechts abgebildeten Versuchsaufbau beobachtet der Fotograf, wie zwei unterschiedliche Bakterienkulturen zusammenkommen, ein im Labor generiertes, genmanipuliertes und ein so genanntes wildes, naturbelassenes Bakterium. Ersteres wuchert heftig um die wilde Variante herum; es entstehen Tentakel und sich ständig verändernde Farben, bis sich schließlich zwei Zentren herausbilden, die sich niemand erklären kann. Für die Biologen stellen diese Fotografien, die im Übrigen äußerst aufwändig zu bewerkstelligen sind, eine massive Aufforderung für die Suche nach plausiblen Begründungen dar, während Lissel sich für die Aussagekraft der Bilder begeistert und das Augenmerk auf Lesart und Metaphorik gelenkt wird. Das geschieht allerdings nicht, um gegenüber hieb- und stichfesten wissenschaftlichen Ergebnissen ins Unverbindliche auszuweichen, sondern um den Wahrnehmungshorizont des Untersuchungssystems zu erweitern und an der hohen Qualität der Fotoexperimente zu zeigen, wie ein Vorgehen ohne konkrete Erkenntnisziele Anschauung und Denken bereichern kann. Genauer: wie durch Steigerung der ungerichteten Aufmerksamkeit künstlerische Motive erst in den Petrischalen geboren werden oder aus dem „blinden“ Elektronenmikroskop Bilder aufscheinen, die durch analoge Weiterbearbeitung ungeheure körperliche Präsenz erlangen (s. Fährenkemper). Durch ihre Fokusverschiebung, die zugleich bereichernd und präzise ist, sensibilisieren die Künstler die wissenschaftliche Forschung für die Konstruktivität ihrer Prozesse und die Interpretationsbedürftigkeit ihrer Ergebnisse.

Die Beziehung und Wechselwirkung zwischen einer wohl präparierten Bühne der Erkenntnis und dem, was es beim Aufführen der Forschungstätigkeit an Unbekanntem zu sehen gibt, das also, was man den „Stoffwechsel“ des Experimentierens nennen kann, funktioniert auch oder sogar in der formalsten aller Wissenschaften, der Mathematik. „Nachdem der Mathematiker eine neue formale Welt geschaffen hat, passiert etwas Seltsames: Plötzlich zeigen die Objekte ihm ihr eigenes Gesicht. Sie haben andere, verborgene Eigenschaften, die man dann wieder rauskriegen möchte. Insofern existieren die Objekte ganz bestimmt real“, sagen die beiden Mathematiker Reinhard Diestel und Stanislas Dehaene.<sup>6</sup> Hieran anknüpfend erweist sich die laut Rheinberger beste Definition von Wirklichkeit als äußerst aufschlussreich. Sie stammt von Michael Polanyi und besagt, dass aus der Perspektive der Forschung Wirklichkeit „die Fähigkeit eines Dings (ist), sich in Zukunft wider die Erwartung zu verhalten.“<sup>7</sup>

Die in unterschiedlichsten Bereichen „hausende“ verinnerlichte Verlaufsform des reflektiven Handelns wirkt als mächtiger Motor der Kreativität. Als spezifischem Können der Poiesis kommt diesem (*Wirklichkeiten*) *hervorbringenden* Handeln gravierende Bedeutung und gewaltige Dynamik zu. Es wird zum verbindenden Element von Wissenschaft und Kunst, zu deren gemeinsamem experimentellen Charakter, der sie antreibt, um etwas Neues, zuvor Unbekanntes zu generieren. In diesem gemeinsamen Zug steckt noch etwas von der Unmittelbarkeit und Selbstüberraschung außerwissenschaftlicher Erfahrungskunde, die sich zutraute, der Dinge erst in einem wechselseitigen Spiel *gewahr zu werden*. Sich unvoreingenommen der Erfahrung auszusetzen, greift denn auch etymologisch zurück auf die unberechenbare Bewegung des Fahrens, das „Gefahr“ bedeutet. Als Fahrender weiß man nämlich nicht, was auf einen zukommt, sondern bewegt sich ins Ungewisse von Raum und Zeit hinein. Es wird einem kein Standort des Überblicks gewährt, sondern es taucht eins nach dem anderen unvermittelt auf: als Fragmente von Dingen, als elementare Verläufe und Funktionen. Nichts ist, alles wird; alles erscheint nah, direkt, existenziell. Die Gefährlichkeit der Erfahrung ist denn auch im Wort „Ex-peri-ment“ verborgen – und zwar sowohl im lateinischen „periculum“, der Gefahr, als auch im griechischen „peira“, was Versuch, Wagnis meint.

---

<sup>5</sup> Lissel erhielt dieses Jahr das österreichische Staatsstipendium für künstlerische Fotografie. Beide Künstler zeigen noch bis Januar 2011 einige ihrer faszinierenden Werke in der Berliner Ausstellung „Mikrofotografie“.

<sup>6</sup> In: Christoph Drösser „Eine Welt für sich“.

<sup>7</sup> Hans-Jörg Rheinberger „Iterationen“, S. 71

## Erfahrung und Wahrnehmung

Obwohl Wissenschaft und Kunst in dem beschriebenen Prozess gleichziehen, unterscheiden sie sich in ihrer Gewichtung des Erfahrungsmoments und in dessen qualitativer Bestimmung. Der Schriftsteller und Philosoph Paul Valery, der tagtäglich erkenntnistheoretische Überlegungen anstellte, notiert in seinen erst postum veröffentlichten „Cahiers“: „Wir wissen von uns nur, was die Umstände aus uns herausholen – und wir tun jedenfalls nicht mehr, als auf das zu antworten, was in unserer Substanz erscheint oder aber was in ihr verborgen ist. (...) Unsere Freiheit selbst (...) ist eine Antwort unseres Zustands (...). Die hervorstechende Leistung der Kunst und jeder Spekulation (denn auch das Zeichnen zum Beispiel ist eine wahrhaftige Spekulation, wie die Philosophie oder die Analysis) ist Handlungen und Handlungserzeugnisse aus uns hervorzurufen, von denen wir nicht wussten, dass wir sie ‚bargen‘.“ Denn unser „Denken ist ernsthaft allein durch den Körper und dieser ist als sensibles Bezugsinstrument das Eichmaß der Gewissheit. (...) Das Erscheinen des Körpers verleiht (dem Denken) sein Gewicht, seine Kraft, seine Konsequenzen und seine endgültigen Wirkungen.“<sup>8</sup> Valery erinnert hier an die subjektive Bedingtheit unseres Erfahrungshorizontes und unseres Empfindungs- und Wahrnehmungsvermögens, an die *Voraussetzung* der Poiesis unserer Experimente in der Aisthesis unserer sinnlichen Wahrnehmungskapazität. Unserer konzeptionellen Intelligenz wird sinnliche und geistige Sensibilität zumindest zu-, wenn nicht vorgeordnet, und so auf eine Sichtweise und (innere) Verfassung reflektiert, aus der heraus erst in Erfahrung zu bringen ist, was alles mit einem Wissensgewinn verbunden sein könnte. Damit aber findet man sich auf seinen subjektiven Erkenntnisprozess zurückgeworfen, der auf der Leiblichkeit beruht und tief in die Gefilde des Unbewussten hinabreicht. Der Phänomenologe Bernhard Waldenfels spricht vom „Leibkörper als einem Inbegriff von Modalitäten (...), als eine Art und Weise, wie uns dies oder jenes in der Welt, an uns selbst und bei Anderen begegnet.“<sup>9</sup> Und auch der Neurowissenschaftler Antonio Damasio resümiert seine Forschungen dahingehend, dass der Geist „aus Sicht der evolutionären Biologie, der Ontogenese (der individuellen Entwicklung) und seiner gegenwärtigen Funktionen von Gehirn-Körper-Interaktionen ab(hängt). (...) (Der Körper) liefert einen *Inhalt*“, hebt Damasio hervor, „der wesentlicher Bestandteil normaler geistiger Funktionen ist.“<sup>10</sup> Was schließlich die *Wahrnehmung* betrifft, so diene sie „nicht weniger dazu, auf die Umwelt einzuwirken, als Signale von ihr zu erhalten.“<sup>11</sup> Nicht zuletzt formulierte schon Friedrich Nietzsche eine für das 19. Jahrhundert provozierende Sichtweise: „Werk- und Spielzeuge, Sinn und Geist: hinter ihnen liegt noch das Selbst. Das Selbst sucht auch mit den Augen der Sinne, es horcht auch mit den Ohren des Geistes. (...) Hinter Deinen Gedanken und Gefühlen (...) steht ein mächtiger Gebieter, ein unbekannter Weiser – der heißt Selbst. In deinem Leibe wohnt er, dein Leib ist er.“<sup>12</sup>

Die angeführten Zitate lassen sich dahingehend zusammenfassen, dass unsere Erkenntnisse über die Wahrnehmung der Welt letztlich auf das (für) Wahr-Nehmen dieser Erkenntnisse zurückführt und *hinter* dessen Einsichtigkeit nicht zu gelangen ist. Eine solche Rückkoppelung trägt kaum dazu bei, den *allgemeinen* Wissensfortschritt voranzutreiben<sup>13</sup>, sondern erzeugt, indem die jeweiligen Bedingtheiten der Subjektivität ins Spiel kommen, Reibungsverluste. Diese(r) Umstand oder Umständlichkeit begrenzt die Eigendynamik der Experimente, erweitert sie aber gleichzeitig um die Komplexität und Intensität der individuellen Erfahrungsdimension. Kunst und Wissenschaft entfalten sich von hierher in unterschiedliche Richtungen: Der Wissenschaft dient das Experiment zur Herstellung einer Gewissheit, die Allgemeingültigkeit beansprucht, während es in der Kunst eher zur Ausweitung und Bereicherung von deren Spielräumen beiträgt. Zu Beginn der Neuzeit versucht der Künstler-Ingenieur Leonardo da Vinci die „esperientia“ durch „certezza“, Gewissheit und Deutlichkeit, zu kennzeichnen; gleichzeitig formuliert er, dass eine Erkenntnis die nicht durch

---

<sup>8</sup> Cahiers, Bd. 6. S. 158 f.

<sup>9</sup> „Phänomenologie der Aufmerksamkeit“, S. 137f.

Dieser Leibkörper nimmt mit einer primären Un-geschiedenheit seiner Sinne wahr und fühlt sich von vielfach gemischten Eindrücken der Dinge berührt.

<sup>10</sup> Damasio „Descartes Irrtum“, S. 301 u. 302

<sup>11</sup> Damasio, a.a.O. S. 301

<sup>12</sup> „Die Reden Zarathustras“, a.a.O., S. 300.

<sup>13</sup> Vgl. Rheinberger, der verfolgt, wie durch den Experimentalprozess in der Wissenschaft Neues entsteht (s. „Über die Kunst...“, S. 83)

die Sinne gegangen sei, nur eine schädliche Wahrheit erzeuge. Dieses Vertrauen in die Empirie war eine ungeheure Emanzipationsleistung, um die mittelalterlichen Glaubensdogmen hinter sich und das Subjekt als Prüfinstanz zu- zu lassen - bis hin zur allmählichen Verwandlung der subjektbezogenen Erfahrung in *wissenschaftliche* Empirie, die, indem sie über eine gesicherte Methodik Allgemeingültigkeit beanspruchen konnte, schließlich als Kontrollinstrument bloßen Erfahrungswissens fungierte.

In diesem Sinne trennt sich die Wissenschaft von der Kunst, lassen, wie Paul Valery betont, „die Werke der Kunst keinen ‚Fortschritt‘ in der Menschheitsentwicklung zu, sondern nur in der Existenz des einzelnen Künstlers“ – eben „weil ihr Gegenstand exakt begrenzt (...) wird durch die Fähigkeiten eines einzelnen Menschen.“<sup>14</sup> Im künstlerischen Bereich fungiert die sinnliche Wahrnehmung nicht als Einschränkung der Erkenntnisbemühungen, die es zu kontrollieren gilt, sondern stellt jenen grundlegenden Prozess dar, der in den subjektiven Bedingungen der Leiblichkeit verankert ist und gegenüber jedweden Forschungsfortschritt regressive Momente impliziert. Denn das Wahrnehmen als „Gewahr-werden“ eines Anderen, Fremden spielt in der Kunst eine tragende Rolle – vor und innerhalb jedweder bewältigenden Aneignung. Wahrnehmen wird in diesem Kontext als ein in die Verfügbarkeit der Welt getriebener Keil verstanden, der das Unbekannte und Unvorhersehbare anschauen und als Erfahrungsraum erhalten will. „Fremdheit (so Waldensfels) nicht zu denken als das, was uns noch nicht bekannt und noch nicht verständlich ist, sondern als das, was sich als Fernes, Abwesendes *zeigt*“<sup>15</sup> und nicht zu vereinnahmen ist. Wahrnehmen ist dementsprechend ein Betrachten von Aneignungswidrigem, um einen *Zwischenraum* der Unvoreingenommenheit zu gewinnen, in dem die Dinge *sich* geben und uns *ihre* Möglichkeiten enthüllen, um eigene Orte des Unbestimmten einzuräumen - Spielräume, an denen das (vor)gegebene Andere nicht nur als Stimulus zu seiner Überwindung gebraucht, sondern als „Mitspieler“ eines offenen Geschehens entdeckt wird. „Handeln beruht dann auf einem Vorhaben, das sich nie in ein sicheres Haben verwandelt“<sup>16</sup> und damit die Selbstüberraschung und Fülle der Welt nicht weiter zu reduzieren trachtet.

## (Er)Finden

An dieser Stelle ist das *Finden* als eine eigene Qualität des Experimentierens auszuweisen: und zwar als jener offene Prozess der Begegnung mit einem Unbekannten, der nicht im Gegensatz zur Suche steht, sondern der die *Suchbewegung* von ihrer inzwischen vorrangig gewordenen Ergebnis- und Erfolgsfixierung befreit.<sup>17</sup> Man sollte dabei nicht vergessen, dass das aufmerksame Anschauen, geduldige Beobachten und mimetische Annähern speziell in der Naturwissenschaft eine eigene Tradition hat. Bis ins 19.Jh hinein erhält sich in deren Forschungstätigkeit ein „poietisches“ Gemisch aus staunender Verwunderung über die Vielfalt der vorgefundenen Phänomene und präzisen Formen ästhetischer Aneignung, wie es uns etwa Alexander von Humboldt hinterließ (Abb. 3).

---

<sup>14</sup> „Cahiers“, Bd. 6, S. 23f.

<sup>15</sup> „Sinnesschwellen“, S. 29

<sup>16</sup> Waldensfels „Der Stachel des Fremden“, S. 102

Damit entsteht ein anderer Maßstab. Entspricht möglicherweise der Verpflichtung der Wissenschaft auf Wahrheit im Sinne von Allgemeingültigkeit die Ausrichtung der Kunst an (subjektiver) Wahrhaftigkeit, sprich: an einer Authentizität, die nur über den Umweg des Experimentierens zu gewinnen ist? (s. a. Eva Koethen „Der künstlerische Raum zwischen Echtheitsanspruch und Stimmigkeit der Erfahrung“)

<sup>17</sup> Diese aktive Geste des Findens müsste allerdings von einem herumirrenden Navigieren im World wide Web unterschieden werden, sofern es einem Sich-Treibenlassen in der Unendlichkeit beliebiger Zerstreungen gleichkommt – mit dem unterschwelligem Wunsch auf eine *sensationelle Beute* zu stoßen.

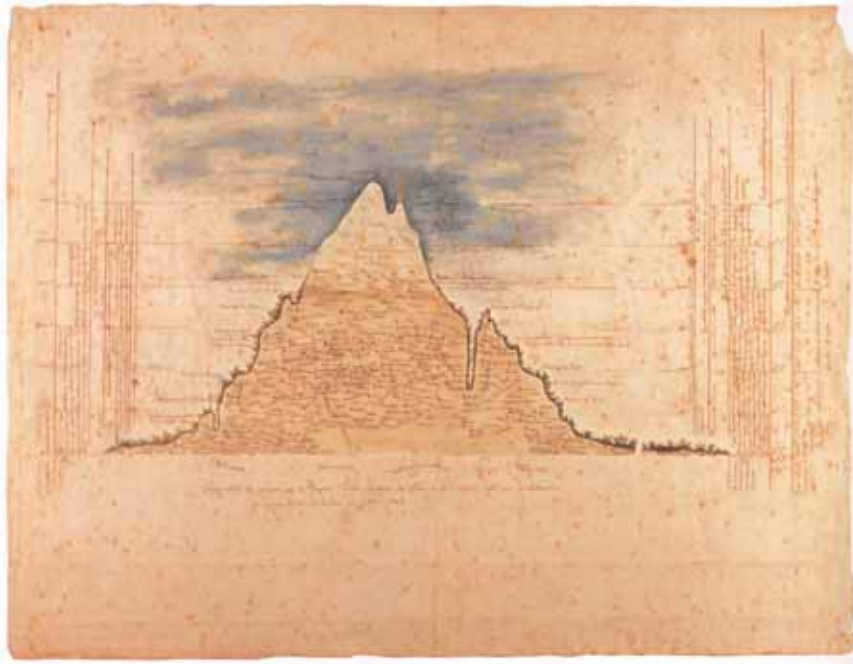


Abb. 3 „Geographie des Plantes res de L'Equateur“, 1803

Am Beispiel dieser Studie zeigt sich, dass seine wissenschaftlich motivierten Zeichnungen und Aquarelle, die ihm zur anschaulichen Klärung der Forschungsergebnisse dienten, eine eigene synthetische Kraft besitzen, nicht nur den Reiz artistischen Könnens. Ihre Ästhetik bezeugt einen lebendigen und vielschichtigen Prozess, in dem das wissenschaftliche Datenmaterial angeeignet wird: aus der ganzen Fülle der Wahrnehmung und ihren bewussten oder unbewussten Analogiebildungen heraus.<sup>18</sup> Wie der Philosoph Wolfram Högbe erklärt, geht diese Fähigkeit auf unsere „semantische Resonanznatur“ zurück. Er spricht vom vektorialen Raum unseres Daseins, bei dem „aus der Tiefe der Unbestimmtheit im Hintergrund unserer Wahrnehmungen sich ihre Sinnhaftigkeit (speist)“. Eine höhere Sensibilität für Unbestimmtheit befähigt zu einem „Hindurchsehen“ des semantischen und sensorischen Feldes und zum Wagnis, „sich der Eigendynamik frei bewegender Sinns substanzen auszusetzen (...), so dass in eine porös werdende Bedeutung Assoziationen einsprudeln können, die in der Starrheit unserer Standard-Bezüglichkeit keine Chancen haben, uns zu überraschen.“<sup>19</sup>

In der Wissenschaftslandschaft des 21. Jh. spielen derartige Faktoren kaum noch eine Rolle. Aufmerksamen und langwierigen Beobachtungen ohne aufwändige experimentelle Apparaturen werde keine nennenswerte Beachtung geschenkt, stellte etwa der indische Verhaltensbiologe Raghavendra Gadagkar im Berliner Wissenschaftskolleg fest. Dabei könnte die menschliche Beobachtungsgabe, gepaart mit solchen taxonomischen und auch philologischen Fähigkeiten, die über korrektes Festschreiben hinausweisen, einiges zum Erhalt der natürlichen Lebensgrundlagen und zur globalen Verbundenheit beitragen. Mit einem immer weiter fortschreitenden Verschwinden der Vielfalt von Tieren, Pflanzen oder Lebensweisen hingegen reißt das *Netz von Wechselbeziehungen*, das unsere Erde erst zu einem gemeinsam bewohnbaren Planeten macht. Dass ein entwickeltes Wahrnehmungsvermögen tatsächlich Erstaunliches zu leisten vermag, wenn es den Prozess des Findens als Experimentierfeld versteht, möchte ich an dieser Stelle zumindest andeuten. (s. Abb.4 u.5)

---

<sup>18</sup> Zur Spannung, in der diese ästhetische Haltung zu Humboldts Kunstbegriff steht, s. E. Koethen „Annäherungen an Kunst im Bildungsprozess“, S.65ff.

<sup>19</sup> Högbe: „Metaphysik und Mantik“, S. 41



Abb. 4 (o.) Gunnar Brehm: aufgespießte Schmetterlinge als Bestandsaufnahme der Arten  
 Abb. 5 (u.) Jasper Johns „Between the Clock and the Bed“, 1981

In den beiden Abbildungen stelle ich Ihnen ein aktuelles Bildbeispiel aus jener im Schwinden begriffenen Naturwissenschaft vor (Abb. 4) und bringe es in Korrespondenz mit einem Werk der zeitgenössischen Bildenden Kunst (Abb. 5). In Kauf nehmend, dass das Gemälde von Jasper Johns hier nur als Anschauungsbeleg dient und selbstverständlich keinerlei interpretatorische Annäherung intendiert ist, wage ich zu behaupten, dass sich dem aufmerksamen Betrachter ein struktureller Zusammenhang beider Bilder eröffnet. Eine Art Verwandtschaft zwischen der form- und farbrythmischen Gestaltung der Malerei und der sorgfältigen Reihung von Schmetterlingen, die mit eben dieser Anordnung die Frage stellen, wo eine neue Art beginne, bzw. wann und wie sich eine Art in eine andere verwandle? Was diese völlig unterschiedlichen Bilder verbindet, ist das äußerst differenzierte Umgehen mit Formen, die einander ähnlich sind und Entwicklungen zum Ausdruck bringen. Linien, Winkel und Symmetrien, die übergreifen, unmerklich ineinander übergehen und in Spannung zum „Attraktor“ der farblichen Kontrastierung stehen. Um es kurz zu fassen und in unseren Kontext zu stellen: Es geht bei beiden, wenn auch mit gänzlich anderen Absichten und Mitteln, um eine Suche nach dem „Muster, das verbindet“. Ein Verbindungsmuster des Lebendigen, das der Anthropologe Gregory Bateson als *ästhetisch* qualifizierte, da die Aufmerksamkeit den Gestalten, Formen und Relationen zu widmen sei. Ein Muster, das den

Forscher die Verbindung zwischen Geist und Natur, so sein gleichnamiges Buch, erkennen ließ. „Welches Muster verbindet den Krebs mit dem Hummer und die Orchidee mit der Primel und all diese vier mit mir? Und mich mit Ihnen? Und uns alle sechs mit den Amöben in einer Richtung und mit dem eingeschüchterten Schizophrenen in einer anderen?“ fragt Bateson in „Geist und Natur, eine notwendige Einheit“<sup>20</sup>

Spätestens an dieser Stelle ist die besondere Wahrnehmungsfähigkeit hervorzuheben, die nach Novalis auch der „Zauberstab der Analogie“ genannt wird. Auf „die Wahrnehmung vager Ähnlichkeiten eingestellt zu sein, ist das Kennzeichen der Intelligenz“ zitiert Hogrebe Douglas Hofstadter<sup>21</sup> und erinnert an eine „Ähnlichkeitsvirtuosität“, die den künstlerischen Umgang mit unbestimmten Sinn(es)dimensionen erlaubt. „Wenn unsere kognitive Kompetenz normalerweise auf die Registratur von Invarianten und Konstanten geeicht ist, auf die Wahrnehmung sich durchhaltender Strukturen, dann verdankt sich unser Gewahren des kontingenten Geschehens der Referenz offenbar einer eigenen Sensibilität, einer Empfänglichkeit für Gelingendes, kurz: einem *sensus contingentiae*, der sich letztlich als *Seele der Referenz* (beide Herv. W.H.) zu erkennen gibt. Dieses Kontingenzorgan ist ein fundamentaler Aspekt unserer Deutungsnatur.“<sup>22</sup> Können wir demgemäß wahrnehmen, in welcher Weise Muster sich verbinden, verschieben und zu entwickeln vermögen?<sup>23</sup> Ein gleichermaßen offenes wie entwickeltes Anschauungsvermögen scheint dazu in der Lage zu sein. Wie sonst käme einer auf die Idee, dass Körper sich morphologisch so verändern, dass sie *etwas anderes* werden?, fragt der Historiker Philipp Sarasin im Hinblick auf die revolutionäre Evolutionstheorie Charles Darwins. Eine Erklärung dafür, die sich allerdings nur dem rückblickenden Forscher erschloss, finde sich in Darwins Autobiografie. Darin schreibt er am Ende seines Lebens, dass einen nur eine sehr, sehr lange Reise auf eine solche Idee bringen könne. Und es war tatsächlich eine lebenslange Forschungsreise, auf der Darwins Ideen entlang seiner phänomenalen Beobachtungsgabe sich entwickeln und reifen konnten. „Auf dem Weg durch einen Kontinent sehe man all diese unendlichen Formen gleichsam ineinander übergehen“, so dass eine Art genialer Übersetzung stattfindet. „Darwin übersetzt das Reisen durch den Raum in eine Spekulation in die Tiefe der Zeit. Man könnte sagen, dass er diese einander ähnlichen Organismen mit einer Art Frühform des kinematografischen Blicks wahrnahm.“<sup>24</sup> Der äußerst genaue und tiefgründige Blick des Forschers erkannte die *fließenden Bewegungsmuster*, die ein genealogisches Rekonstruieren erlauben und ein relationales Denken erfordern. Wie der Kunsthistoriker Horst Bredekamp herausfand, war Darwins bevorzugtes Bild für die Evolution und Organisation des Lebens nicht der hierarchisch strukturierte Baum, sondern die Koralle, die für eine anarchische Kraft des Ornaments und schöpferischen Überflusses steht. Indem ihre einzelnen Stränge sich verzweigen und wieder zusammenwachsen, bildet sich eine in alle Richtungen erweiterbare Ordnung nach Art eines Netzes oder Rhizoms.

---

<sup>20</sup> Bateson „Geist und Natur“, S.15

<sup>21</sup> Hogrebe: „Metaphysik und Mantik“, S. 41

<sup>22</sup> Hogrebe, a.a.O. S. 32

<sup>23</sup> Die evolutionäre Entwicklungsbiologie scheint hier neue Perspektiven zu eröffnen. Nach Andreas Weber hat sie „nachgewiesen, dass die Körperstrukturen aller Tiere mit denselben Schaltelementen zusammenhängen: Genetische Sequenzen, die bei uns mit dem Aufbau der Arme in Verbindung stehen, bringen beim Krebs Beine hervor, beim Vogel Flügel. Für ein neues Merkmal braucht es keine Kette sinnvoller Miniänderungen. Eine leichte Abwandlung der Schaltsequenz reicht. Den Rest besorgt der Organismus, weil dieser kein Befehlsempfänger genetischer Gesetze ist, sondern ein System, das sich beständig selbst hervorbringt.

Biologen beginnen die neben dem Zufall, den Darwin in die Biologie holte, neben dem objektiven Gesetz, das die Physiker vererbt haben, dritte notwendige Komponente von Lebendigkeit zu verstehen: Freiheit. Das Genom erscheint im neuen Bild der (evolutionären Entwicklungsbiologie) als Teil einer sich selbst organisierenden Ganzheit; quasi als Nervensystem der Zelle, als ihr Wahrnehmungsapparat. In Augen von Forschern wie Carrol ist die Geschichte der Arten keine Biografie der Sieger, sondern drückt schlicht Wandel aus, das Verstreichen der Zeit und das Ausloten ihrer unerschöpflichen Möglichkeiten durch deren empfindlichsten Sensor: das Leben.“ Andreas Weber „Hat Charles Darwin recht behalten? Ja. Aber! In: „Zeit Literatur“ 42, 2008, S.20

<sup>24</sup> „Nichts bleibt je, wie es ist“, Gespräch mit Philipp Sarasin



Unvoreingenommen zu beobachten, umfassend wahrzunehmen und auch entlegene Muster miteinander in Beziehung zu sehen, kristallisiert sich als ein wesentliches Element des Experimentierens heraus: als das Experiment des Findens. So fordert auch eine aktuelle Ausstellung in Berlin mit dem Titel „Weltwissen“ dazu auf, genau hinzusehen und immer entlang der in Frage stehenden Dinge zu prüfen, was es mit ihnen auf sich habe. Da wir allzu leicht dem Mythos des Experiments verfielen, lasse erst ein gesundes Misstrauen gegenüber Ideen und Idealen erkennen, dass die Dinge, Instrumente und Apparaturen den Maßstab dafür setzen, was jeweils als wissenschaftlich gelte. Wer also erfahren wolle, was Wissenschaft ist, solle seine Untersuchungen damit beginnen.<sup>25</sup> Und wer wissen will, was die Kunst in ihrem Experimentieren hervorbringt, muss sich ohnehin auf den konkreten Fall einlassen.

### **Experiment „Fruchtbarer Niedergang“**

Zum Abschluss stelle ich Ihnen ein Beispiel aus meiner künstlerisch-wissenschaftlichen Arbeit vor, das direkten Bezug zu dieser Stadt hat: meinen Beitrag zur Mozart-Ausstellung „*Experiment Aufklärung*“ 2006 in der Wiener Albertina.<sup>26</sup> „Produktive Dekadenz“ lautete mein Thema, eine begriffliche Paradoxie von Erzeugungskraft und Niedergang, der ich auf die Spur kommen wollte, indem ich die gegenläufigen Tendenzen und zwiespältigen Verbindungen, die die *Fruchtbarkeit eines Abstiegs* ausmachen, der *Wahrnehmung* überantwortete.

Inhaltlich ging es mir um das große geistige Spannungsfeld des 18. Jhs, um gesellschaftliche Konvention, Schönheit und sinnliche Erfüllung auf der einen Seite und um revolutionäre Experimente mit dem Unbekannten und Ausbildung eines (utopischen) Möglichkeitsbewusstseins auf der anderen. Mir schien, dass der widersprüchliche Begriff „produktive Decadence“ dann Sinn machte, wenn darunter eine Geisteshaltung zu verstehen ist, die nicht den Gegensatz zwischen überholter Tradition und innovativem Fortschritt untersucht, sondern das Hinabsteigen in kulturelle Erinnerung als eigenen Gang des ästhetischen Hervorbringens erkundet. Einen solchen Abstieg beschrieb der Künstler Paul Klee im 20. Jh. als die „besondere Art des Fortschreitens nach der Richtung kritischen Zurückdringens“. Diese paradoxe Geisteshaltung setzt das bewahrende Gedächtnis mit seinen angesammelten Erfahrungsschätzen der Freiheit des Experimentierens und Entwerfens aus und beides ins Verhältnis zueinander. Sie setzt auf ein Balance-Spiel zwischen allseits offenen Potenzialen, deren Unvereinbarkeiten einander herausfordern, und, anders als im ausgleichenden Kompromiss, das Divergente immer neu zur Verhandlung bringen. In eben dieser Verfassung durchlebte Mozart jene geschichtliche Epoche der Dekadenz, die sich im ästhetischen Feld des Rokoko mit einer aufs Höchste gesteigerten Lust am Nuancenreichtum präsentierte. Als Künstler verfügte er über das sinnliche Differenzierungsvermögen dieser untergehenden Welt, bewegte sich aber gleichzeitig entlang des Zukunftshorizonts, indem er die aufklärerische Freiheit des Individuums ganz selbstverständlich beanspruchte. Mozarts Werke waren gleichermaßen vom großen Reichtum der Tradition wie von künstlerischer Unabhängigkeit getragen und schufen damit eine produktive Wendung der epochalen Dekadenz im 18. Jahrhundert, wie sie in seiner Musik dauerhaft verkörpert ist.

Um noch im 21. Jahrhundert erfahrbar zu machen, wie das historisch Ausdifferenzierte in neuer Weise fruchtbar werden kann, ist die paradoxe Begrifflichkeit in einen konkreten Wahrnehmungsraum zu überführen. Darin müssen der Genuss des Überlieferten, die Faszination des technischen Fortschritts und das spielerische Experimentieren als lebendige sinnliche Wechselwirkungen erscheinen. Unter dieser Prämisse entstand meine Ausstellungsidee, das produktive Hinabsteigen in die Tradition in einem offenen Prozess bildnerischer Arbeit zu vergegenwärtigen. (s. Abb. 6)

---

<sup>25</sup> Ralf Grötter „Experimentieren, Irren, Erkennen“, a.a.O., S.39

<sup>26</sup> Künstlerisch-wissenschaftliche Beteiligung am Ausstellungsprojekt „Mozart. Experiment Aufklärung“ in der Albertina in Wien (siehe Abbildung im Ausstellungskatalog) und Aufsatztitel: „Ambiguität als künstlerische Haltung und ästhetisches Muster“ in: „Mozart. Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts.“, Essayband, beide Hatje Cantz Verlag, 2006



Abb. 6 Eva Koethen: „Die Fülle, die Süße, die Maske und das Spiel“, Ausstellungsentwurf, 2005

In der Montage aus Fotografien von malerischem Rokoko, Raumkonstruktionen und Figurationen des postmodernen Alltags entwickelt sich ein unvorhersehbares ästhetisches Muster, das eine als Bildboden real begehbare Brücke zwischen dem 18. und 21. Jahrhundert bildet. Diese wörtlich: zu Füßen gelegte Bild-Brücke wird zusammengehalten von dem gleichformatigen Raster großer Fotografien, die das Verspielte des Rokoko neben architektonische Entwürfe aus Historie und Moderne setzen und von den Motiven her auch an den Raumbegriff Boulees anknüpfen. Dazwischen entfaltet sich bildliche Alltagspoesie, die sich in unbestimmbarer Weise auf das Ganze überträgt und gerade dadurch die heterogenen Einzelelemente in ihrer Eigenart hervorhebt. Die Spannung zwischen der zu Grunde gelegten rationalen Ordnungsstruktur, dem fototechnisch bedingten „Erfassungsraster“, und der Vielfältigkeit abgebildeter Realität, bringt die Wahrnehmung in Fluss. Die der Bildlichkeit eigentümliche Verräumlichung wird gleichzeitig enträumlicht, indem die entstehenden Bilderflüsse Rhythmen hervorbringen, die verschiedenartigste Dinge gleichsam „musikalisch“ verknüpfen. Als sinnliche Resonanz auf die Herausforderung der begrifflichen Paradoxie entsteht eine bildnerische Ordnung der Ambiguität, die auch in einem poetischen Text zum Ausdruck kommt.<sup>27</sup>

<sup>27</sup> Verortung ins Offene

Die Wahrnehmungsordnung des aufrechten Gangs / sieht ab vom Gegenüber / beginnt sich in Grund und Boden zu fragen / physisch und imaginär zugleich / betritt sie den Spielraum der Bilder / wo Bruchstücke der Wirklichkeit / sich lustvoll in Szene setzen.

Der gezeigte Bildentwurf wurde allerdings nicht verwirklicht, da im Ausstellungskontext in der historischen Albertina nur Fotoaufnahmen vom barocken Wien präsentiert werden sollten. Diese Bedingung lenkte mein Experiment in eine neue Richtung. Um die Idee einer Brücke zur Gegenwart beibehalten zu können, wählte ich eine Art Transitraum der Museumsarchitektur, jenen Ort der Kreuzung zwischen den Habsburgischen Prunkräumen und dem langen Durchgang zur Propter Hominis-Halle, der auch den alltäglichen Servicebereich beherbergt. (s. Raum 5 in Abb. 7 u. Abb 8)



Abb. 7 (li.) Säle im ersten Geschoss des Museums  
 Abb. 8 (re) Teilansicht des Raums mit dem Fotoboden  
 „Überschreitungen des Barock“, 2006

Damit aber verlagerte sich meine „Bildbrücke über die Jahrhunderte“ auf eine aktuelle Sicht des Wiener Barock, die von massenhaften Museumsbesuchern (und Bediensteten) wortwörtlich überschritten werden musste. Beschreibt der Kurator Herbert Lachmayer im Ausstellungstext die „hermeneutische Sensibilität“ des Fußes eines aufmerksamen Betrachters, so begehen in der tatsächlichen Ausstellungspräsentation Abertausende von Füßen die barocken Bilder. Aus dem „zu Füßen Liegen“ wird ein „mit Füßen Treten“, so dass auf der Oberfläche der auf dem Boden ausgebreiteten Fotografien ganz unvorhergesehene materielle Strukturen auftauchen. Die immense Alltagsbeanspruchung zeitigt im viel besuchten Museum sehr eigenwillige Gebrauchsspuren, die sich der Erscheinungsfäche der Bilder nicht nur von oben aufprägen. So erkennt man schon nach kurzer Zeit das Muster des Kachelbodens, das sich vom historischen Marmor-Grund bis in die Bildschicht der Fotografien durchdrückt. Was der Kunstsoziologe Lutz Hieber im Katalog „Tritt-Bilder“ als eine erstaunliche Widerständigkeit des modernen Fotomaterials gegen Schuhwerk bezeichnet, kommt durch alltägliche Massenbenutzung an seine Grenzen. Das polymorphe historische Gedächtnis, das im fotografischen Raster der Bilder geronnen ist, wird überlagert von den Gewichten der Gegenwart, buchstäblich: vom physisch-schweren Alltagsgewicht der Menschen; es wird gleichsam unterlagert von der materiellen Struktur der Fliesen, genauer noch: unterhöhlt von den Leerstellen zwischen ihnen. Das Raster der historischen Marmorfliesen tritt als eigene zu Grunde liegende Ordnung in Erscheinung, quer zu den künstlerisch angeordneten Bildstrukturen. (Beispiele: Abb. 9-11)

---

Die Rasterordnung fügt verschlungene Welten / Tiefenwirkung und Zauber der Oberflächen / zum ungeschliffenen Parkett. / Seh-Brücke über Zeiten-Sprünge / Bildfläche zum Tanz von vielen Füßen / nach unbekanntem Rhythmen welchen Jahrhunderts?



Abb. 9-11: Details „Struktur-Überlagerungen“, Ausstellungsdocumentation 2006

Anschauliche Sinnströme, die sich in „ikonografischen Pfützen“ (Lachmayer) zeigen, werden durch die Gewichtigkeit des Alltagsbetriebs beliebig überlagert: Willkürliche „Verletzungen“ wie Abdrücke von Stiletto-Absätzen oder Striemen und Schlieren von den Rollwagenrädern des Cateringservices lassen einzelne Bildpassagen verschwinden und rücken Teilstücke in den Vordergrund. Die Erscheinung der historischen Dinge wird nicht nur in ihrer Leuchtkraft gedämpft, indem eine schützende Schicht aus modernem Kunststoff über die Bodenbilder gebreitet werden muss und deren abstrakte Rasterung unterstreicht, sondern sie wird durch die alltäglichen Zwecke des aktuellen Museumsbetriebs in ganz zufälliger Weise belegt: verschmutzt, verkratzt oder einfach stumpf getrampelt.

Dennoch bleibt etwas sichtbar und wird vielleicht erst durch den exzessiven Gebrauch sichtbar. Es ist weniger das Nachleben des Barock in der heutigen Zeit als das Trittmuster der geschäftigen Gegenwart, welche die geschichtlichen Bedeutungsebenen überlagert. Das, was sich auf den eingeschliffenen Verkehrsbahnen des Museumsbetriebs befindet, wird massenhaft überrannt und überrollt und muss seiner ikonischen Würde entsagen (s. Abb. 12).



Abb. 12: Detail „Begehung“, Ausstellungsdocumentation 2006

„Du lebst und tust mir nichts“, sagte einmal der Kunsthistoriker Aby Warburg über das Bild. Umgewendet kann auch die reale Museumsbesucherin dem Bildnis unter ihr nichts antun.<sup>28</sup> Vielmehr lässt sich beobachten, wie aktuelles Leben Spuren der Kontingenz auf geschichtlichem Leben hinterlässt. Es zeigt sich, wie das Hineintreten ins Bild dessen lebendiger Wirkung nichts anhaben kann, wie sich im Gegenteil die Sensibilität für die Fragilität des Lebens intensiviert, in diesem Fall für die Schutzbedürftigkeit des weiblichen Leibes.

So gilt es, die Ablagerungen, Durchkreuzungen und Verschiebungen wahrzunehmen und auch eine brutale Gleichgültigkeit gegenüber dem Bild als tragendem Grund auszuhalten. Nicht zuletzt deshalb, weil das Konzept der tatsächlichen Begehung die Verletzlichkeit der ausgebreiteten Dinge bewusst exponiert - ohne sie damit preiszugeben und auszuliefern, vielmehr um sie immer wieder einer realen Berührung anzubieten. Bildlich zu Füßen gelegt, darf sich die Lebendigkeit barocker Fülle in einen lebendigen Grund und Boden des Übertretens und Überschreitens verwandeln, in neue Muster der Überlagerung.

Mit dieser eigenen Art des Nachlebens der (barocken) Bilder, das an die Alltagserfahrungen der Gegenwart anknüpft, beende ich nicht nur das „Experiment Aufklärung“, sondern auch meine Ausführungen zum Thema.

### **Literatur:**

- Bateson, Gregory: „Geist und Natur, eine notwendige Einheit“, 3. Aufl. Frankf. a.M., Suhrkamp 1993
- Damasio, Antonio: „Descartes Irrtum“, Ullstein, 3. Aufl., List 2006
- Drösser, Christoph: „Eine Welt für sich“ in: „Die Zeit“ v. 10.7.2008
- Grötter, Ralf: „Experimentieren, Irren, Erkennen“, in: „Berlin Hauptstadt für die Wissenschaft 2010“, Das Magazin zum Jubiläumsjahr
- Hogrebe, Wolfram: „Metaphysik und Mantik. Die Deutungsnatur des Menschen“. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992
- Koethen, Eva: „Annäherungen an Kunst im Bildungsprozess“ (dt./engl.), Hamburg, edition Zebra 2001
- Koethen, Eva: „Ambiguität als künstlerische Haltung und ästhetisches Muster“ in: „Mozart. Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts.“, Essayband, Hatje Cantz, 2006
- Koethen, Eva: „Der künstlerische Raum zwischen Echtheitsanspruch und Stimmigkeit der Erfahrung“, Vortrag im Rahmen der Ringvorlesung „Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion“ an der Leibniz Universität Hannover (Veröffentlichung im Transcript-Verlag 2011)
- Mittelstrass, Jürgen: „Neuzeit und Aufklärung“, Berlin, New York, 1970
- Nietzsche, Friedrich: „Die Reden Zarathustras“. In: Ders.: Werke in drei Bdn. Hrsg. von Karl Schlechta. Bd. 2. Köln: Hanser 1994
- Rheinberger, Hans-Jörg: „Iterationen“, Berlin, Merve 2005
- Rheinberger, Hans-Jörg: „Über die Kunst, das Unbekannte zu erforschen“. In: „Say it isn't so“. Naturwissenschaften im Visier der Kunst. Anlässlich der Ausstellung in der Weserburg, Museum für Moderne Kunst. Hrsg. von Peter Friese. Bremen 2007.
- Sarasin, Philipp: „Nichts bleibt je, wie es ist“, in: Die Zeit, 8.1.2009
- Valéry, Paul: „Cahiers/Hefte“. Hrsg. von Hartmut Köhler und Jürgen Schmidt-Radefeldt. 6 Bände. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1987–1993.

---

<sup>28</sup> In anderen Ausstellungssituationen herrscht meistens eine Scheu vor, Bilder überhaupt zu betreten – vielleicht, weil in der realen Berührung eines „Seh-objekts“ das Sub-jekt seinen Status des Unterworfen-Seins erfährt, anders als beim gewohnten Gegenüber eines Bildes an der Wand.

Waldenfels, Bernhard: „Der Stachel des Fremden“. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990.  
Waldenfels, Bernhard: „Sinnesschwellen“. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999.  
Waldenfels, Bernhard: „Phänomenologie der Aufmerksamkeit“. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004.  
Weber, Andreas: „Hat Charles Darwin recht behalten? Ja. Aber!“ In: „Zeit Literatur“ 42, 2008

## Abbildungen

- Abb. 1 Claudia Fährenkemper, „Head of a Beetle / Käferkopf“ 10-04-5 (aus der Serie „Imago“, Internet)
- Abb. 2 Edgar Lissel: „Begegnung“, 2007, Entwicklung zweier Bakterienkulturen (FAZ vom 21.02.2009)
- Abb. 3 Alexander von Humboldt „Geographie des Plantes res de L'Equadeur“, 1803, Tinte und Aquarell auf Papier (= Vorstudie zu Humboldts berühmtesten und wichtigsten Werk „Geographie der Pflanzen in den Tropen-Ländern“) in:
- Abb. 4 Gunnar Brehm: aufgespießte Schmetterlinge als Bestandsaufnahme der Arten in: „Weißt Du, wieviel Falter fliegen?“ (Die Zeit v. 12. 2. 2009)
- Abb. 5 Jasper Johns: „Between the Clock and the Bed“, 1981
- Abb. 6 Eva Koethen: „Die Fülle, die Süße, die Maske und das Spiel“, Ausstellungsentwurf, 2005, Katalog „Tritt-Bilder“, 2005, S. 47
- Abb. 7 Säle im ersten Geschoss des Albertina-Museums (Museums-Fleyer „Plan“ dt./engl.)
- Abb. 8: Teilansicht des Raums mit dem Fotoboden: Eva Koethen „Überschreitungen des Barock“, Ausstellungsdocumentation 2006
- Abb. 9-11 Beispiele (Details „Struktur-Überlagerungen“), Ausstellungsdocumentation 2006
- Abb. 12 Beispiel (Detail „Begehung“), Ausstellungsdocumentation 2006

## Eva Koethen

ist Bildende Künstlerin und Kunstwissenschaftlerin, seit 1996 Professorin und seit 1998 Leiterin eines Instituts an der Philosophischen Fakultät der Leibniz Universität Hannover. Nach dem Abschluss ihres Studiums an den Kunstakademien in München und Berlin folgte ein weiteres in Kunstgeschichte, Philosophie und Psychologie und die Promotion zum Dr. phil. Seit den 80er Jahren betreibt sie ihre künstlerische Arbeit in Parallelität und Wechselwirkung zu theoretischen Untersuchungen und rückt dieses Spannungsfeld auch im Kontext von Vermittlungsfragen in den Blick. Sie lebt in Berlin und ist mit Malerei-Installationen und fotografischen Arbeiten an internationalen Ausstellungen beteiligt.

homepage: [www.eva-koethen.de](http://www.eva-koethen.de)