

Kunstraum Aarau

Kunst und – oder Wissenschaft?
Eine Diskussion

Unter dem Titel «Was macht die Kunst von morgen?» eröffnet der Kunstraum Aarau am 23. Mai 2004 anlässlich einer Matinée eine Diskussionsreihe, die nach den Konstellationen und Faktoren fragt, welche künftig die Kunst bestimmen könnten. 5 Referentinnen und Referenten aus den unterschiedlichsten Wissensbereichen wurden dazu um einen persönlichen Diskussionsbeitrag angefragt.

Die Autorinnen und Autoren der Diskussionsbeiträge, in der Reihenfolge ihrer Vorträge:

Dr. Daniel Bisig, Zürich, Biologe und Künstler

Dr. Anke Zürn, Zürich, Chemikerin und Künstlerin

Bruno Jehle, Gontenschwil, Unternehmer IT

Rayelle Niemann, Zürich / Kairo, Kuratorin und Künstlerin

Prof. Dr. Rudolf Künzli, Aarau, Direktor der FHA Pädagogik

Dieses Tisch-Gespräch mit Gästen wurde auf Video aufgezeichnet und als Vorlage für den vorliegenden Text transkribiert. Die Diskussion findet ihre Fortsetzung in einem thematischen Salongespräch am 22. Mai 2005, im Kunstraum Aarau, anlässlich des Festivals Science & Cité.

Inhaltsverzeichnis

- | | |
|--|-----------|
| 1. Einleitung | < 11:10 h |
| 2. Referat Dr. Daniel Bisig
Diskussion | 11:10 h |
| 3. Referat Dr. Anke Zürn
Diskussion | 11:51 h |
| 4. Referat Bruno Jehle
Diskussion | 12:26 h |
| 5. Text Rayelle Niemann
Diskussion | 13:04 h |
| 6. Referat Prof. Dr. Rudolf Künzli
Diskussion | 13:25 h |
| 7. Impressum | > 13:47 h |

1. Einleitung

Ausgangspunkt des aufgezeichneten Gespräches ist folgende These von Gerfried Stocker, künstlerischer Leiter der Ars Electronica, dem Festival für Kunst, Technologie und Gesellschaft in Linz, aus dem Jahre 2001:

«Die Kunst von morgen wird gemacht von den Engineers of Experience (Ingenieure der Erfahrung) in ihren Werkstätten der Welterfindung und Welterschaffung. Sie wird inszeniert zwischen Las Vegas und Tate Modern, zwischen IT-Algorithmen und Proteinsequenzen.»

Das Selbstverständnis der Künstlerin, des Künstlers, ist stark im Wandel begriffen. Berührungspunkte mit der Wirtschaft werden abgebaut. Die künstlerische Arbeit wird zur Symbiose zwischen Kunst, Design, Wissenschaft und Kommerz. Die Fähigkeit, Künstler, Business-Mann und Wissenschaftler in Personalunion zu sein, ist zum oft entscheidenden Erfolgskriterium geworden.

Die veränderten Rahmenbedingungen künstlerischen Arbeitens im Kontext der Weiterentwicklung in Technologie, Wissenschaft und Forschung eröffnen neue eigenständige Aktionsfelder und Reflexionsräume. Die Kunst tritt aus ihrer Isolation heraus und mischt sich aktiv in die verschiedensten Lebens- und Wissensbereiche ein, stellt gesellschaftsbezogene Fragen und gestaltet unsere Kultur aktiv mit. Die Kunst wird im Diskurs innerhalb der Medien immer stärker von der Wissenschaft verdrängt. Seit Jahren wird der kulturwissenschaftliche und moralische Diskurs über die neuen Möglichkeiten der Forschung fast ausschliesslich von wissenschaftlichen und wirtschaftlichen Positionen bestimmt. Die Kunst steht in dieser Situation vor der Entscheidung, neue Entwicklungen zu kommentieren und an diesen Entwicklungen gestaltend teilzunehmen.



2. Dr. Daniel Bisig, Zürich

1989 – 1994 ETH Zürich, Masters in Natural Sciences
1994 – 1998 ETH Zürich PhD in Protein Crystallography, Doctorate in Natural Sciences
1997 ETH Zürich, Information Technology I & II
Seit 2001 Universität Zürich, Labor für Künstliche Intelligenz, Senior Researcher / Oberassistent

Extracurricular

2004 «rdr», experimenteller Videofilm, Transmediale 04, Minimal Dissociations
2003 «BioSonics», interaktive Alife-Installation, Abstraction Now Group Exhibition in Vienna
2002 VideoReading zusammen mit der Autorin Rita Roedel, Kulturraum Thalwil
2001 «Present Ostrawa», experimentelles Video

1999 – 2001 «Röhre», experimentelles Video; VideoEx Zürich, Lichtspieltage Winterthur,
1999 – 2001 «Noise Music Computer Kompositionen», Audio-CD EigenSchall
1998 Gruppenausstellung «Computer Graphik und Fotogramm», Digivision, Zürich

Wir sind am AI-Lab etwa 25 Personen. Die Forschungsfelder, die wir dort abdecken, sind Künstliches Leben (AI) und Künstliche Intelligenz (KI). Das sind beide synthetische Wissenschaften. Wir versuchen künstliche Systeme zu bauen, seien dies nun Roboter oder Computersimulationen, mit dem Ziel, dadurch Eigenschaften von natürlichen Systemen zu verstehen. Bei der Künstlichen Intelligenz geht es darum, Formen von Intelligenz zu verstehen, also Lernfähigkeit, Erinnerungsvermögen oder auch die Kontrolle der Fortbewegung. Das Forschungsgebiet Künstliches Leben besitzt einen breiteren Fokus. Dort geht es um Fragen, die ganz allgemein mit dem Leben zu tun

haben. Also der Fähigkeit, sich im Laufe der Evolution anzupassen, zu einem erwachsenen Organismus heranzuwachsen und ähnliches. Wir grenzen uns relativ klar ab von der klassischen Vorstellung der KI. Für uns ist intelligentes Verhalten nicht ausschliesslich das Resultat von mentalen Fähigkeiten, sondern ergibt sich vielmehr aus dem Zusammenspiel zwischen mentalen Fähigkeiten, dem Körper des Agenten, also seiner Morphologie, seiner sensorischen Systemen, sowie seiner Umwelt.

Viele der Roboter, die wir am AI-Lab entwickeln, dienen dem Studium der Fortbewegung mit vier oder zwei Beinen. Anhand eines Roboters, dessen Berührungssensoren auf Schnauzhaaren von Ratten aufbauen, versuchen wir herauszufinden, wie sich Ratten und Mäuse mit Hilfe ihrer Schnauzhaare orientieren. Um zu verstehen, wie die Augenmorphologie und das Verhalten bei Insekten zusammen spielen, haben wir einen Roboter mit einem künstlichen Insektenauge gebaut. Dieser Roboter versucht, in einem Evolutionsprozess die Morphologie seines Auges auf eine bestimmte Aufgabe hin zu optimieren.

Ich habe innerhalb dieses Laboratoriums eine kleine Gruppe zusammengestellt, die Ideen aus der Forschung, wie sie am Labor betrieben werden, mit Ideen aus der Kunst zu kombinieren versucht. Zu diesem Zweck hat diese Gruppe verschiedene Projekte initiiert, an deren Realisierung Künstler und Wissenschaftler gemeinsam arbeiten. Von solchen Projekten erhoffen wir uns einen breiten interdisziplinären Austausch, welcher für Wissenschaftler und Künstler in Sachen Thematik und Methodik sehr inspirierend ist. In diesen Projekten geht es auch darum, bei den Beteiligten eine Gesprächskultur zu entwickeln, also ein gemeinsames Vokabular zu finden und sich gegenüber der anderen Person verständlich machen zu können.

Die klassische Zusammenarbeit zwischen Künstlern und Wissenschaft besteht häufig darin, dass der Künstler den Wissenschaftlern als reinen Technologielieferanten behandelt, während umgekehrt der Wissenschaftler erwartet, dass der Künstler seine wissenschaftliche Arbeit illustriert. Wir möchten natürlich über diese triviale Form der Zusammenarbeit hinauskommen.

Im Kunstbereich interessiert mich hauptsächlich die prozessorientierte Kunst, welche ich hier als Generative Kunst bezeichnen will. Das beschränkt sich aber nicht nur auf Generative Kunst, sondern meint allgemein Arbeiten im Bereich der Neuen Medien und algorithmischen Kunst. Also Kunst als ein nicht abgeschlossenes Werk, sondern Kunst als aktiver und anpassungsfähiger Protagonist.

Ich denke, dass es zwischen diesem Ansatz von Kunst und dem, was das Labor macht, grosse Überschneidungsbereiche gibt. Es geht in beiden Bereichen u.a. darum, etwas hervorzubringen, welches aktiv auf seine Umwelt reagiert.

Die Zeit für eine Zusammenarbeit von Wissenschaft und Kunst ist sehr günstig. Günstig deshalb, weil Wissenschaftsgebiete wie Artificial Life und Artificial Intelligence im Umbruch begriffen sind. Sie versuchen sich neu zu definieren, oder überhaupt zu definieren. Ähnliches gilt auch für die Generative Kunst.

Es besteht ganz Allgemein die Tendenz, die Fühler in Nachbarbereiche auszustrecken. Man sollte Kunst und die Neuen Medien nicht so hermetisch abgeschlossen betrachten. Ich denke, das ist eine ausgezeichnete Gelegenheit, Inputs einzubringen, auch wenn diese aus einem ganz anderen Bereich kommen. Die Wissenschaft ist immer häufiger dazu gezwungen, aus finanziellen Gründen auf wirtschaftliche Interessen zu reagieren. Die Wirtschaft hat damit einen sehr grossen Einfluss auf die Gestaltung der Forschungsagenden. Einen noch grösseren Einfluss hat die Wirtschaft notabene, wenn es darum geht, Forschungsergebnisse in Produkte umzuwandeln und diese dann auf die Gesellschaft niederprasseln zu lassen. Ich denke, es ist wichtig, dass Wissenschaft und Kunst hier einen Gegenpol und eine Gegenmacht bilden. Ich denke, da kann die Kunst eine wichtige Rolle spielen. Die Kunst soll selber Prioritäten auch im Wissenschaftsbereich etablieren. Die Kunst soll nicht nur kommentieren, sondern aktiv mitgestaltend wirken, wenn die Wissenschaft sich auf gesellschaftliche Themen und Werte auswirkt.

Nun zu den 4 Projekten, die ich gerne vorstellen möchte und welche allesamt in unserer Gruppe entstanden sind:

Das erste Projekt heisst «BioSonics».

Die Idee des Projekts bestand darin, eine Installation zu bauen, die es Zuschauern erlaubt, mit einem komplexen System auf spielerische Art und Weise umzugehen. Das komplexe System ist in diesem Fall eine sehr abstrahierte Wachstumssimulation. Es geht um einen Organismus, welcher ausgehend von einer einzelnen Zelle zu wachsen beginnt und dabei zunehmend grössere und komplexere Formen entwickelt. Dieses Wachstum kommt durch das Zusammenspiel zwischen einer einfachen Morphologie und einem chemischen System zustande. Die Morphologie ist sichtbar und die Chemikalien sind hörbar. Die Benutzer interagieren nicht direkt mit dem System, sondern über die Chemikalien. Die Chemikalien reagieren auf Töne und produzieren auch selber Klänge. Wenn ein Benutzer Geräusche produziert, werden diese via Mikrophon erfasst und mit den Klängen verglichen, die das System selbst erzeugt. Sind diese ähnlich

genug, beginnt der Organismus zu wachsen. Die Idee dabei ist, dass das System sowohl autonom ist, da es auch von alleine wächst, gleichzeitig aber vom Benutzer beeinflusst werden kann. Dazu muss sich der Benutzer auf das System einlassen. Es ist also mehr eine Kommunikation als eine Kontrolle zwischen Benutzer und System. Die Benutzeraktionen werden durch die chemischen Prozesse umgewandelt, und am Schluss tragen sowohl die Benutzer wie auch das System selber zum Gesamtergebnis bei.

Das zweite Projekt steckt noch mitten in der Arbeit. Es ist eine Zusammenarbeit mit Prof. Tazunemi von der Universität Soka in Japan. Die Idee besteht darin, mittels Schwarm-Algorithmus Töne und Bilder live zu generieren. Schwarm-Algorithmen werden normalerweise verwendet, um Fisch- oder Vogelschwärme zu simulieren. Hier ähnelt das Verhältnis zwischen Benutzer und Schwarm dem eines Dirigenten und eines Orchesters. Die einzelnen Agenten im Schwarm bzw. Musiker haben gewisse Fähigkeiten, um Bilder und Töne zu generieren, aber wann sie das machen und in welcher Form sie das

machen und wie das Zusammenspiel zwischen den Agenten funktioniert, das beeinflusst der Benutzer durch seine Bewegungen. Das System funktioniert in diesem Fall folgendermassen: Bestehendes Video-, und Tonmaterial wird fragmentiert, d.h. das Videomaterial wird in kleine rechteckige Bereiche zerteilt, das Tonmaterial in Frequenz- und Zeitbereiche aufgespalten und diese Fragmente werden dann zufällig auf die Agenten verteilt. Die Agenten bewegen sich im zweidimensionalen Raum und gleichzeitig versuchen sie das, was sie machen, mit dem, was die Nachbaragenten machen, zu synchronisieren. Das heisst, sie versuchen etwas darzustellen, das bezüglich des Ausgangsmaterials Sinn macht. Oder einfacher gesagt: Wenn ein Agent links oben einen Bildausschnitt darstellt, versucht ein Agent rechts unten einen entsprechend passenden Bildausschnitt zu wählen. Der Benutzer kann die Bewegung der Agenten steuern, er kann sie anlocken und er kann sie verscheuchen. Dadurch kann er die Dichte der Agenten und ihre Richtung verändern. Die Synchronisation funktioniert je nach Dichte der Agenten und ihrer Fortbewegungsgeschwin-

digkeit mehr oder weniger gut. Dadurch tauchen aus einer Suppe aus Bild- und Tonfragmenten immer wieder Bereiche auf, die an das Originalmaterial erinnern. In der momentanen Programmversion verwende ich 2000 einzelne Bild-Fragmente, die an der Agenten-Position sichtbar sind. Die Agenten sind nun im Prozess, sich zu synchronisieren. Man erkennt nun nach und nach immer mehr, was im Film eigentlich vorhanden ist. Das wird sich nun auch gleich wieder auflösen, weil ich momentan nicht mit dem System interagiere. Die Interaktion erfolgt mit einer Kamera die meine Bewegungen wahrnimmt. Wenn meine Bewegungen die Agenten anziehen, würde in bestimmten Regionen wieder das Originalmaterial erscheinen. Die Ton-Synchronisation ist leider noch nicht implementiert. Auch hier besteht die Idee darin, dass bei der Synchronisation die zeitlichen Fragmente so gelagert werden, dass zeitgleiche Töne zeitgleich kommen und die Frequenzausschnitte der Töne in der richtigen Tonhöhe gespielt werden.

Das Projekt «eSkin» ist ebenfalls noch in Arbeit. Dieses Projekt ist eine Zusammen-

arbeit zwischen Jill Scott und mir. Jill Scott ist Medienkünstlerin und Dozentin an der Hochschule für Gestaltung und Kunst in Zürich. Die Anfangsphase wurde an der Fachhochschule Aargau durchgeführt und momentan sind wir daran, Geld zu suchen, damit wir das Projekt weitertreiben können. In diesem Projekt möchten wir ein Interface entwickeln, welches in seiner Funktionalität die menschliche Haut imitiert. Das Interface ist also eine künstliche Haut, die über ähnliche sensorische Eigenschaften verfügt wie die menschliche Haut. Das heisst, das Interface ist empfindlich gegenüber Druck, Temperatur und Vibration. Wir möchten dieses Interface zum Beispiel bei Tanzperformances einsetzen, damit Tänzer durch ihre Bewegungen miteinander kommunizieren können und fähig sind, einen multimedialen Raum zu steuern. So können sie ihre Bewegungen nicht nur rein visuell vermitteln, sondern auch verborgene Aspekte der Bewegungen und des Raumgefühls über visuelle oder akustische Phänomene mitteilen. Das ganze haben wir als Installation am Zentrum für Mikroelektronik in Windisch präsentiert. Die Installation muss man sich so vorstellen:

Es gibt drei Projektionsflächen, auf die von hinten projiziert wird. Diese bilden eine Art Unterraum im Raum und innerhalb von diesem Raum können sich die Benutzer frei mit den Interfaces bewegen. Die Position der Interfaces wird erfasst, und die Daten werden an einen Computer weitergeleitet. Der steuert eine multimediale Präsentation, welche unter anderem Aufnahmen von 3 Tänzerinnen zeigt. Durch die Interaktion können die Bewegungen der virtuellen Tänzerinnen beeinflusst werden. Der nächste Schritt in diesem Projekt wird nun sein, das Interface komplett neu zu gestalten. Es soll nicht mehr ein tragbares Interface sein, sondern eher wie ein Kleidungsstück. Zum Beispiel als Armband, das sich direkt auf der Haut tragen lässt. Und es soll nicht nur als Weiterleiter von Daten fungieren, sondern soll auch die Trägerin oder den Träger direkt über die Haut stimulieren. Es übernimmt somit eine Rolle, die der Aufgabe der normalen Haut zukommt. Ein Kommunikationsmittel zwischen der Aussenwelt und dem eigenem Körper. Es kann also Empfindungen aus der Aussenwelt erfassen und in neue Empfindungen umwandeln.

Das letzte Projekt hat eben erst gerade begonnen. Dieses Projekt ist Bestandteil des AIL Programms, AIL steht für Artists in Labs, das von der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich organisiert wird. Dieses Programm ermöglicht es Künstlern, während 4 oder 6 Monaten an einem wissenschaftlichen Institut ein Projekt zusammen mit Wissenschaftlern durchzuführen. Bei uns sind zur Zeit 2 Künstler, eine 3. Person wird im August kommen. Die beiden Künstler arbeiten mit mir und einem Informatiker zusammen. Das Projekt heisst «goApe», es ist eine Weiterentwicklung von einem vorhergehenden Projekt der beiden Künstler. Die Künstler sind Margarete Jahrmann und Max Mooswitzer aus Österreich. Das vorhergehende Projekt war eine Spielmodifikation, das heisst, die Künstler haben ein bestehendes Spiel sowohl visuell wie auch in seinem Verhalten verändert. Anstatt dass man sich in diesem Spiel gegenseitig umbringt, hat dieses Spiel E-mails generiert, die alle an den amerikanischen Präsidenten geschickt wurden. Die Idee des Projekt «goApe» ist wieder, dass man ausgehend von bestehenden Elementen eine Simulation erzeugt, die

ein beliebiges Verhalten generieren kann. Der Anspruch ist allerdings relativ hoch. Das System soll für Wissenschaftler brauchbar sein, die biologische Simulationen durchführen wollen, gleichzeitig soll es auch für Kunstinstallation einsetzbar sein. Der Schwerpunkt ist, dass mithilfe dieses Systems Sozialverhalten studiert werden kann. Und zwar sowohl Sozialverhalten in simulierten Tierpopulationen, aber auch Sozialverhalten zwischen Computerspielern in einem Multiusersystem. Und es geht auch um Sozialverhalten unter den Programmierern selber. Es ist ein Open-source-Projekt, es wird also hoffentlich mehr und mehr Leute geben, die sich daran beteiligen. Wir möchten die Beiträge dieser Programmierer und ihre Interaktionen messen und mit diesem System auswerten, um Aussagen zu machen, wer über wen dominiert.

Rudolf Künzli:
Wissenschaft war ja schon immer der Kunst verwandt und nah. Sollte sie auf jeden Fall sein. Was macht es nun deiner Meinung nach heute besonders reizvoll, die Wissenschaft mit der Kunst zu verbinden? Ich

meine, es hiess schon vor 200 Jahren: Jetzt oder nie.

Daniel Bisig:
Ich fürchte, es wird auch in 200 Jahren noch heissen: Jetzt oder nie. Also, es gibt mehrere Gründe, weshalb ich denke, dass es heute besonders reizvoll ist. Einen davon hab ich bereits erwähnt. Es gibt viele Bereiche in der Wissenschaft, in denen eine Neuorientierung stattfindet – und auch Bereiche in der Kunst. Es gibt auch auf der rein praktischen Ebene immer mehr Schnittpunkte. Zum Beispiel die ganze Computertechnologie, Informatik. Das sind ähnliche Werkzeuge, die Wissenschaftler und Künstler benutzen. Und es gibt auch in der Hardware sehr viele Entwicklungen, die ursprünglich für die Ausbildung in der Robotik gedacht waren, auf die sich die Künstler stürzen.

Rudolf Künzli:
Versteh ich das richtig, dann trifft man sich sozusagen in der Entfremdung? Von beiden Seiten her?

Daniel Bisig:

Man trifft sich über das tote Werkzeug.

Man entdeckt Gemeinsamkeiten quasi beim Shopping. Wenn man sich Material beschafft und mit diesem arbeitet und sich über das Internet austauscht und Fragen bezüglich Technik stellt, merkt man, dass zum Teil Künstler oder eben Wissenschaftler antworten. Die Bereitschaft, generell Kunst und Wissenschaft zu kombinieren, ist leider nach wie vor sehr gering. Die meisten Wissenschaftler sind in einem so engen Arbeitsablauf eingebunden, dass sich wenig Freiraum bietet. Es geht vor allem darum, die eigene Dissertation so schnell wie möglich und so gut wie möglich abzuschliessen. Alles, was dem möglicherweise hinderlich sein könnte, ist eigentlich unerwünscht. Ich denke, dass auf der Wissenschaftsseite die Bereitschaft für einen Austausch noch nicht wirklich vorhanden ist, ausser bei so komischen Ausnahmen wie wir es sind. Eine ähnliche Erfahrung habe ich auch bei einem Vortrag von Leuten der EPFL (Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne) gemacht. Da gibt's einen Doktoranden, der schon Projekte mit Künstlern durchgeführt hat, und auch da

sind die Ergebnisse in der Forschungsgruppe recht gut gelungen. Der Ansatz, der am besten funktioniert, ist der PR-Ansatzpunkt. Unser Professor stürzt sich auf alles, was irgendwie nach medialer Präsenz aussieht. Und ob die Medienpräsenz erreicht wird, indem er an einer Konferenz einen Vortrag hält oder ob er Roboter für ein Theater bereitstellt, ist ihm egal.

Rudolf Künzli:

Was versprechen Sie sich als Wissenschaftler von der Kunst? Man kann das auf der einen Seite ja tatsächlich so begreifen, dass da viel Verwandtschaften und Gemeinsamkeiten gegeben sind. Trotzdem gibt es unterschiedliche Systeme. Die eine Institution heisst Wissenschaft, die andere Kunst. Warum sind das getrennte Systeme und was verspricht sich das eine System vom anderen?

Daniel Bisig:

Ich werde nur die eine Frage «Was verspricht sich die Wissenschaft von der Kunst?» beantworten, die andere Frage überlass ich jemand anderem. Ich denke, dass die Wissen-

schaft immer wieder Gefahr läuft, anerkannte und etablierten Dogmen durchzubeten und dann ziemlich blind wird gegenüber anderen Ansätzen. Ich denke, es ist sehr wichtig, dass der einzelne Wissenschaftler das auch immer wieder reflektiert. Er kann, und er muss auch, um anerkannt zu werden, innerhalb von einer gewissen Schiene aktiv sein, aber er soll sich dessen bewusst sein, und er soll sich innerhalb seiner Nische einen eigenen Weg finden. Ich denke, da kann man von der Kunst schon mal einiges lernen.

Rudolf Künzli:

Ist das ein Gewinn für die Wissenschaft oder für den Wissenschaftler?

Daniel Bisig:

Beides! Hoffentlich. Für den Wissenschaftler ist es wohl auch so etwas wie Lebensqualität. Er läuft ja immer wieder in Gefahr, auf einen Trend aufzuspringen und diesen dann tot zu reiten, obwohl sich die Hinweise immer wieder vermehren, dass er in eine Sackgasse führt. Wenn man breiter bleibt, ganz allgemein, dann zeigt sich eher immer

wieder ein Ausweg aus einer Sackgasse. Das bezieht sich nun mehr auf die Arbeitsweise und auf das Konzeptuelle. In der Praxis erhoff ich mir auch, dass der Austausch etwas bringt. Gerade im Hinblick auf die künstliche Intelligenz, wenn es darum geht, den menschlichen Körper zu verstehen als Bestandteil und Voraussetzung für intelligentes Verhalten, da haben die Künstler einen immensen Vorsprung gegenüber der Wissenschaft. Die Künstler beschäftigt sich seit Urzeiten mit dem eigenen Körper und wie sich dieser in der Umwelt verhält. Genau das entdecken wir Wissenschaftler erst. Wenn man da von diesen Erfahrungen der Kunst profitieren kann, ist das sicher ein Vorteil.

3. Dr. Anke Zürn, Zürich

- 1985 – 1992 Kunstakademie Stuttgart, Studium der Kunsterziehung
- 1986 – 1994 Universität Stuttgart, Chemie für das Lehramt an Gymnasien
- 1994 – 1998 Max-Planck-Institut für Festkörperforschung Stuttgart, Forschungsarbeiten
- 1998 Max-Planck-Institut für Festkörperforschung Stuttgart / Universität Stuttgart, Promotion in anorganischer Chemie
- 1998 – 2001 Atelier im selbstverwalteten Künstlerhaus Dortmund sowie Mitglied des Vorstands und des Kuratoren-Teams
- Seit 2001 ETH Zürich, Assistenz am Laboratorium für anorganische Chemie
- Seit 2001 Atelier in Zürich

www.ankezuern.com

Am Max-Planck-Institut für Festkörperforschung habe ich im Bereich anorganische

Chemie die Zusammenhänge von Kristallstrukturen visuell erforscht. Genauer gesagt forschte ich, wie sich die Atome im Raum ordnen und wie man diese Strukturen visuell mit Grafiken und Flächen darstellen kann. Im Anschluss daran habe ich beschlossen, mich von der Wissenschaft zu verabschieden und nur noch Kunst zu machen. Nach drei Jahren im Künstlerhaus Dortmund erhielt ich dann eine Anfrage aus Zürich. Ob ich nicht Lust hätte mitzumachen beim ETH World Projekt der anorganischen Chemie, wo es um die Neuen Medien und deren Nutzbarkeit in der Lehre und der Forschung der Chemie geht. Seitdem bin ich wieder in der Forschung tätig. Aber auch nicht ganz, denn letztendlich mache ich vor allem auf die Lehre bezogene Dinge. Meine jetzige Tätigkeit kann man mit Didaktikdesign bezeichnen. Visuelles Forschen und Ausarbeiten von Zusammenhängen von Kristallstrukturen und chemischen Systemen für die Lehre. Es ist nicht ganz das, was ich eigentlich gerne machen würde. Es ist mehr ein Vermitteln von Wissen, das wir haben, als ein Erforschen von Systemen, die wir noch nicht kennen. Daneben arbeite ich natürlich weiterhin

als Künstlerin, und was ich gleich sagen möchte: Meine Arbeiten im Kontext der Kunst und im Kontext der Wissenschaften haben auf den ersten Blick überhaupt nichts miteinander zu tun. In der Kunst arbeite ich eher mit alltäglichen Materialien und Themen, es hat auch nichts mit neuen Medien zu tun, ausser vielleicht mal zufällig oder zu Dokumentationszwecken. Ich denke, das Gemeinsame meiner beiden Arbeiten ist, dass ich visuell arbeite, visuell erforsche und Zusammenhänge aufzeige. Das ist eigentlich das hauptsächlich Gemeinsame.

Nun möchte ich gerne auf mein persönliches Wissenschafts-Kunstverhältnis eingehen. Ich habe während meiner Doktorarbeit ganz schnell gemerkt, dass der Kontextbezug unglaublich wichtig wird, wann was als Kunst und wann was als Wissenschaft gesehen wird. Denn der Kontextbezug funktioniert sozusagen als Lese-Instruktion. Ich habe gemerkt, dass, wenn ich sage: «Ich bin Künstlerin» und eine Abbildung aus der Kristallographie zeige, diese von vielen Leuten schlichtweg als Kunst rezipiert wird. Das heisst, dass bereits die Berufsbezeichnung den Kontext festlegt. Ich habe dann

während meiner Doktorarbeit einfach verschwiegen, dass ich Künstlerin bin, um nicht diese Kontextverschiebung zu bekommen. Ich war auch erstaunt, dass Personen immer nur die Abbildung als Kunst gesehen haben und nie auf die Idee kamen, den Arbeitsprozess dahinter verstehen zu wollen. Ich denke, ich kann heute auch kritischer damit umgehen. Was für mich aber unglaublich wichtig ist, ist den Kontext klarzustellen und auch die Konnotation des Materials, des Umfeldes, des Ortes und des sozialen Raumes. Heute nehme ich dies viel bewusster in meine Arbeit mit hinein.

Nun zum Thema «Was macht die Kunst von morgen?»: Also, was sie genau macht, weiss ich natürlich auch nicht. Ich denke, man wird immer alle vorhandenen Techniken und Methoden benutzen und auch immer neue Methoden und Techniken erschliessen. Ich denke auch, dass speziell die Kunst sich immer auch neue Techniken besonders kritisch erarbeiten wird. Und wenn diese neuen Techniken eine wirtschaftliche Relevanz haben, diese speziell gefördert werden. Das ist überall das gleiche und birgt eine gewisse Gefahr. Damit müssen wir lernen umzuge-

hen. Künstler und Künstlerinnen sind natürlich Teile der Gesellschaft. Das heisst, wir werden uns alle mit der Gesellschaft und ihren Zusammenhängen auseinandersetzen. Ich denke, Kunst wird weiterhin auch politisch sein. Sie muss nicht, aber sie wird auch politisch sein. Wie gesagt, der Kontextbezug spielt vermehrt eine Rolle. Genauso denke ich, dass in der Kunst wahrscheinlich die Medien-, die Technikwahl wesentlich stärker reflektiert werden. Die Kunst wird sich auch weiterhin mit der Wahrnehmung, deren Grenzen und der Wahrnehmbarmachung beschäftigt. Da werden sich die Kunst und die Wissenschaft besonders treffen. Momentan ist der Forschungskontext in der Kunst ziemlich hip. Aber ich denke, dass es schon früher solche Erscheinungen gegeben hat. Bezüglich des Verhältnisses von Wissenschaft und Kunst denke ich, dass es eine Verschiebung von Seiten der Wissenschaft geben wird. Die Wissenschaft hat sich bislang selber eine gewisse Objektivität und Reproduzierbarkeit von Forschungsergebnissen auferlegt. Da gibt es schon Grenzen, wo man spürt, dass man gewisse Systeme nicht mehr erforschen kann, gerade wenn es um

die Wahrnehmung und deren Grenzgebiete geht. Das alles ist einfach viel zu komplex, um objektiv argumentieren zu können. Und genau in diesem Bereich, wenn es darum geht, das Gebiet der Wahrnehmung und ähnliche Systeme zu untersuchen, fängt ja die Wissenschaft nun an, mit grossem Interesse auf die Kunst zuzugehen. Es gibt momentan sehr viele Wissenschaftler, die vom Wissenschaftskontext zum Kunstkontext wechseln, um dort ihre Arbeit fortzusetzen. Das hängt wohl auch mit den grösseren Freiheiten im Kontext der Kunst zusammen. Man kann die wissenschaftlichen Kriterien beibehalten, hat aber zusätzlich weitere Möglichkeiten. Wenn wir von der Kunst von morgen sprechen, würde ich als Künstlerin auch gerne darüber sprechen, was die Kunst von morgen braucht und was mit dem Künstler oder der Künstlerin von morgen passiert. Ich denke, das sollte man immer im Hinterkopf behalten. Altersvorsorge und Sozialversicherung, Folgerechte, Förderung von Projekträumen oder die Förderung von Events. Im Moment werden in Zürich vor allem Events gefördert und nicht Projekträume. Und, was

mich als deutsche Staatsbürgerin (und somit als Ausländerin) natürlich betrifft: die Aufenthaltserlaubnis. Je nachdem, welche Aufenthaltserlaubnis man hat, ist es einem erlaubt, selbständig zu arbeiten oder eben nicht. Denn wenn du Künstlerin bist, bist du selbständig erwerbend, aber viele Länder erlauben dir nicht, selbständig tätig zu sein, wenn du nicht die entsprechende Aufenthaltserlaubnis hast. Zudem kann man als Ausländerin nur Projekte (gemeint sind Forschungsprojekte, gefördert z.B. durch den Nationalfond etc.) einreichen, wenn man eine feste Anstellung hat oder wenn man wenigstens eine Anstellung während des Projektzeitraumes hat. Mein Wunsch an die Forschungsförderung der Kunst ist, auch Projektanträge zu ermöglichen, welche die Finanzierung des Projekt-Antragstellenden miteinbeziehen. Damit auch die Möglichkeit besteht, Leute aus dem freischaffenden Kunstbereich in die Forschungsförderung miteinzubeziehen. Nun zurück zur Wissenschaft und zur Forschung. Ich habe neulich versucht, einen Forschungsantrag zu schreiben. Das Thema war die visuelle Erforschung komplexer Sys-

teme und deren Anwendungen in der Festkörperforschung. Plötzlich wusste ich aber nicht mehr, in welchem Fachbereich ich mich nun bewerben sollte. Mein Wunsch an die Forschungsförderung der Kunst (und an die Forschungsförderung im Allgemeinen) ist, dass sie sich im interdisziplinären Bereich mehr öffnet. Ich merke halt einfach, dass je nach dem, in welchem Fachbereich ich mich eintrage, es heisst: «Nein, das ist nicht das, was wir unter Forschung verstehen». In Chemie heisst es ganz klar: «Nein, das ist keine Forschung». Und wenn ich mich bei Pädagogen und Soziologen eintrage, heisst es auch: «Nein, das ist keine Forschung, das ist Design.» Je nach Fachbereich wird es dann nicht als Forschung angesehen. Und das ist auch ein Problem bei der Antragstellung von Forschungsprojekten. Plötzlich merkst du, dass je nachdem, in welchem Bereich du deinen Antrag stellst, es heisst: «Geh doch da hin oder da hin».

Gast aus dem Publikum:
Vielleicht liegt es einfach am Selbstbewusstsein, wie man etwas anbietet. Da gibt es

diesen schönen Satz: Wenn ich eine wissenschaftliche Arbeit als Kunst präsentiere, wird es als Kunst wahrgenommen. Funktioniert das auch anders herum?

Anke Zürn:

Es wird sicher schon so angenommen, aber es gibt da ja noch diese ethische Auflage der Reproduzierbarkeiten in den Wissenschaften, welche man dann vielleicht auch berücksichtigen sollte. Also diese Objektivität und Reproduzierbarkeit der Ergebnisse.

Gast aus dem Publikum:

Wer glaubt da heute noch dran?

Anke Zürn:

Viele! Zumindest an die Transparentmachung. Das ist schon noch eine Art Auflage. Wenn nun Herman de Vries eine ethno-pharmazeutische Arbeit im Kontext der Wissenschaft präsentiert, ist das kein Problem. Aber ich denke, dass diese Arbeit einfach schon wegen seiner Biografie in den Kontext der Kunst gestellt wird, obwohl er eigentlich Agraringenieur ist. Ich vermute, dass de Vries hat auch bewusst den Kontext der

Kunst gewählt, weil es ihm eine andere Zugangsebene ermöglicht. Für ihn macht es vermutlich keinen Unterschied, eine solche Arbeit im Wissenschaftskontext zu präsentieren, ausser, dass er sich im Kontext der Wissenschaft vielleicht gewisse Grenzen aufgelegt.

Daniel Bisig:

Wollen wir Kunst als Wissenschaft akzeptieren? Ich habe mir vorgenommen, von allem was ich mache, sowohl einen künstlerischen Output also zum Beispiel eine Ausstellung oder einen Artikel in einer Kunstzeitschrift und einen wissenschaftlichen Artikel zu präsentieren. Ersteres ist heute leicht, das Letztere zum Teil sinnlos kompliziert. Die Hauptkritik, die ich typischerweise eingefangen habe, ist, dass ich ungenügend quantifiziere. Wenn ich jetzt behaupte, mein «BioSonics» eigne sich zum intuitiven Verständnis von komplexen Systemen, dann muss ich dazu mindestens 2000 Personen, die damit interagiert haben, interviewen. Fragebogen generieren, auswerten, vergleichen mit bestehenden Methoden und so weiter und so fort. In der Wissenschaft wird also nicht akzeptiert,

dass man einen explorativen Beitrag leistet, also eine Denkanregung. Das gilt nicht.

Anke Zürn

Ja, eine Frage ist nicht mehr unbedingt wünschenswert. Es ist nur das Ergebnis, das zählt. Ich verstehe das aber nicht, weil es eigentlich auch ein Teil der Wissenschaftskultur ist - weil Fragen zu stellen, sollte eigentlich auch schon ein Ergebnis sein. Ich finde es eine Unsitte, dass nur noch Ergebnisse gefragt sind. Also, eine gute neue Frage sollte doch eigentlich auch publiziert werden.

Daniel Bisig:

Zu der Finanzierung: Also da ich bin auch ratlos. Wir haben versucht, Kunstprojekte über den Nationalfonds, über KTI zu finanzieren. Ich habe bisher noch nichts gefunden, das tatsächlich den Austausch fördern würde. In der Regel wird man immer abgeschoben. Vom Nationalfonds zu Pro Helvetia usw. Die Leitplanken sind extrem eng. Kunst und Wissenschaft zu verbinden ist am einfachsten, wenn man an einem grösserem Projekt beteiligt ist, das eine unbestrittene

wissenschaftliche Komponente hat, weil eine unbestrittene Kapazität dabei ist und sich dann innerhalb von diesem Rahmen einen Freiraum erhält. Aber die Bereitschaft, wirklich etwas zu finanzieren, das in einem diffusen Bereich ist, ist kaum vorhanden.

Rudolf Künzli:

Ich denke, dass das Verhältnis des Wissenschaftlers zur Kunst in der Form, wie Sie es dargestellt haben, nämlich da, wo die Grenzen der beiden Systeme gegeneinander durchlässig werden, im Prinzip nicht eine ganz neue Erscheinung ist. Diese Öffnung der Grenzen wird selber wiederum systemkonstitutiv für die Wissenschaft. Für die Kunst ist es meines Erachtens gar nicht so selten, dass Wissenschaft als Kunst verkauft wird z.B. bei den Computergrafiken, wobei hier oft relativ schnell die Frage auftaucht, ob dies wirklich Kunst sei. Umgekehrt scheint es ein viel schwieriger Prozess zu sein, dass sich Kunst tatsächlich als Wissenschaft versteht. Obwohl das auch historisch gesehen gar keine Neuerscheinung ist.

Félix Stampfli:

Dort besteht auch die Sprachfalle zwischen Kunst und kunstvoll. Computergenerierte Formen und Körper werden häufig als kunstvoll bezeichnet oder empfunden. Ich denke nicht, dass diese per se Kunst sein können. Es kommt auch drauf an, in welchem Kontext sie entstanden sind.

Fabienne Genoud:

Ich frage mich schon die ganze Zeit, wo der Austausch zwischen Kunst und Wissenschaft jenseits dieser ganzen Technologiegeschichte noch stattfindet.

Anke Zürn:

Ich denke, dass der Schwerpunkt des Dialogs zwischen Kunst und Wissenschaft auf die Technologie gesetzt wird. Das ist auch das, was ich vorhin gemeint habe mit der wirtschaftlichen Relevanz. Es werden einfach die wirtschaftlich relevanten Techniken gefördert. Es ist zum Teil auch einfach opportunistisch. Denn du musst ja von etwas leben. Du nimmst dann halt auch einfach mal ein Stipendium an, obwohl du eigentlich was anderes machen willst. Es ist ja auch

nicht uninteressant. Meistens sind es Festivals oder Projekte im Zusammenhang mit den neuen Medien, die unterstützt werden. Ich würde mir halt einfach wünschen, dass Stipendien in Bezug auf die Techniken offener vergeben würden.

Daniel Bisig:

Ich möchte ein bisschen den Technik-Hype verteidigen: Techniken wie die Gentechnologie, die Technik der Robotik oder einfach Technologien im weitesten Sinn, das sind Techniken, die haben ein immenses Potenzial und ein sehr unklares Feld, wohin sie sich bewegen werden. Darum denke ich, dass diese Technologien absolut notwendig sind – natürlich nicht in diesem ausschließenden Sinne, dass alles andere nicht notwendig ist. Aber es ist absolut notwendig, dass sich hier die unterschiedlichsten Geister engagieren. Und zwar engagieren nicht nur im Sinne vom abgeben einer kritischen Beurteilung, sondern im Sinne von einer aktiven Mitarbeit. Darum bin ich der Meinung, dass es zum Spannendsten überhaupt gehört, wenn sich Künstler in solchen Fragen engagieren.

Bruno Jehle:

Ich habe als Laie dazu eine Frage: Was die Finanzierung der Tätigkeit betrifft, gibt es einen wesentlichen Unterschied zwischen Wissenschaft und Kunst. Bei der Wissenschaft gibt es einen Forschungsauftrag, der wird in einer Zielsetzung formuliert. Wie ist es bei der Kunst? Es ist ja entscheidend, wo man sich hinstellt. Ist es der Markt, der entscheidet?

Anke Zürn:

Es ist ein eigener Forschungsauftrag, den man sich stellt.

Bruno Jehle:

Ist es auch ein Forschungsauftrag, Kunst zu machen? Wo bewegt man sich da?

Anke Zürn:

Ich denke, dass dies jede Person selbst definiert. Ich bin eigentlich meine eigene Forschungs-Auftragsgeberin. Ich bin selbständig und mache meine eigene Forschung nach meinen eigenen Kriterien. Und die Finanzierung muss ich auch selber suchen. Der grosse Unterschied ist, dass die meisten

Künstler eigene Arbeiten machen. Also nicht für einen Markt arbeiten, sondern das machen, was sie interessiert und die meisten haben einen Zweitjob, mit welchem sie ihre Arbeit finanzieren. Das ist der grosse Unterschied zur Wissenschaft. Im Prinzip finanziere ich mit meinem Job in der Wissenschaft meine Kunst. Ich denke, dass es den meisten so geht.

Daniel Bisig:

Ich denke, etwas, das den Geldgebern an der Kunst nicht gefällt, ist, dass es keine Erfolgskriterien gibt.

Anke Zürn:

Oder nur eigene Erfolgskriterien. Man muss überleben, gut. Und es ist natürlich auch ein Wechselspiel. Wie viel Freiheiten gibst du für wie viel Geld. Und Geld heisst dann natürlich auch wieder Freiheit. Freiheit, etwas machen zu können.

Rudolf Künzli

Kann man das generell beantworten? Ich denke, man kann das weder für das Wissenschaftssystem noch für das Kunstsystem

generell beantworten. Auch in der Wissenschaft gibt es in dem Sinne «Unverzweckte, nur dem eigenen Antrieb erfolgende Forschung», die partiell auch finanziert wird. Dazu sind Systeme, wie sie beispielsweise der Nationalfonds vorsieht. Dann gibt es eine sehr funktional ausgerichtete, zweckorientierte Forschung, das ist dann beispielsweise die KTI (Kommission für Technologie und Innovation des Bundesamtes für Berufsbildung und Technologie BBT) oder DORE, die ganz andere Standards setzen. Ich denke, in der Kunst ist das ähnlich, aber das wisst ihr vermutlich besser. Die Frage aber ist in der Tat, was passiert, wenn Kunst sich mit Wissenschaft verbindet? Verändert sich dieses System nachher? Auf welches Feld würde sich die Kunst begeben, wenn sie sich mit der Wissenschaft einlässt?

Anke Zürn:

Es ist ja jetzt auch so, dass in der Kunst auch Fördermittel bei DORE beantragt werden. Und es bewirkt daher, dass es DORE ist, dass es wieder einen Anwendungsbezug hat.

Félix Stampfli:
Kannst du uns erklären, was DORE ist?

Anke Zürn:
Das ist die Fördermöglichkeit vom Nationalfonds für die Fachhochschulen (DORE - Do Research - ist ein Förderinstrument des Schweizerischen Nationalfonds SNF für praxisorientierte Forschung an Fachhochschulen). Dies vor allem für praxisorientierte Forschung (in den Bereichen Soziale Arbeit, Gesundheit, Musik und Theater, bildende Kunst, Erziehung, angewandte Psychologie und angewandte Linguistik). Und da fallen eben alle Fachhochschulen, auch Kunst-Fachhochschulen, rein. Und alle Kunstforschungsprojekte müssen praktisch anwendungsbezogen sein. Da Kunst eigentlich auch Grundlagenforschung heisst, bin ich gespannt, was passiert. Der Forschungsauftrag der Fachhochschulen ist auch anwendungsbezogen. Das funktioniert so eigentlich nicht. Da passiert auch sicher was.

Rudolf Künzli
Das macht es nun auch schwierig: Was

ist der Markt oder die Referenz bei der Grundlagenforschung?

Anke Zürn:
Das Interesse. Das menschliche Grundinteresse.

Rudolf Künzli
Und dann die wissenschaftliche Reputation. Wie auch immer die zustande kommt.

Félix Stampfli:
Jetzt sind wir an einem Punkt angelangt, welchen ich interessanterweise häufig erlebe, wenn es um die Auseinandersetzung mit Kunst geht. Am Schluss landen wir oft bei den Produktionsbedingungen. Dabei werden die inhaltlichen Belange oft beiseite gekippt. Ich finde es eine sehr wichtige Frage. Es geht dabei auch darum, ob Kunst Auftragnehmerin sein kann. Ich denke, Kunst generiert sich a priori selber. Es ist eine Forschung oder ein Auftrag, und die Künstlerin gibt sich den Auftrag selber.



4. Bruno Jehle. Aarau / Gontenschwil

- 1982 – 1984 Technischer Leiter der Firma Color Print in Zürich
- 1984 – 2000 Inhaber Litho AG, Druckvorstufe, 20 MA
- 1994 – 2000 Inhaber Echo Communications AG, Internet Service Provider, 10 MA
- 2000 – 2005 Inhaber Vision Information Transaction AG, 8 MA

Extracurricular

- 1982 – 2003 Gründung und Betreuung von Entwicklungshilfeprojekten in Südindien, Peoples Clinic Trust und RISDT (Rural India Self Development Trust), 250 MA
- 1990 – 2000 Engagement in der Geldreformbewegung, Herausgabe einer Schriftenreihe (10 Ex.) zum Thema Geldreformbewegung und alternative Geldmodelle
- 2000 – 2001 Expo-Projekt «Geld, Wert, Information» mit Pippilotti Rist

Ich freue mich sehr, heute hier zu sein. Doch fühle ich mich auch ein wenig als Aussen-seiter. Ich gehöre zu den Leuten, die in letzter Zeit wenig Kontakt hatten zum Kunstbetrieb. Ich erachte es als Privileg eines Aussen-seiters, zu reflektieren und vielleicht auch unbequeme Gedanken zu äussern. Ich bin in Zürich aufgewachsen und vor etwa 30 Jahren in den Aargau gekommen. Ich war jung, ein bewegter Mensch und lebte in einer Wohngemeinschaft in der Nähe von Lenzburg. Wir waren nach Kräften bemüht, neue Gesellschaftsmodelle experimentell zu erleben; dabei haben wir viele Erfahrungen gemacht, beispielsweise Genossenschaften gegründet. Ich komme also aus dieser Ecke, das hat mich bis heute geprägt. Ich wurde aufgefordert zu beschreiben, was ich mache. Ich bin Unternehmer, aber kein Kapitalist. Mich interessieren gesellschaftliche Bedürfnisse, mich interessieren gesellschaftliche Ressourcen. Wenn man Bedürfnisse und Ressourcen zusammenbringen kann, heisst das nicht unbedingt, dass es ein kapitalistisches Unterfangen ist. Es können, wenn es nicht-kapitalistische Interessen sind, allerdings auch sehr riskante Unterfangen sein.

Warum habe ich heute eine solche Distanz zu Kulturbetrieben? Das hat viele Gründe. Vielleicht hatte ich eine zu idealistische Perspektive, wie ich sie heute auch ansatzweise aus Statements heraushörte, was Kunst ist. Für mich ging es im Wesentlichen um Erkenntnissuche. Ich hab mich bewusst aus dem Kulturbetrieb zurückgezogen und mich stark im sozialen und sozialpolitischen Bereich engagiert. Nicht in Parteipolitik. Aber ich komme noch im Verlauf der Geschichte darauf zurück. Ich möchte um Verständnis bitten, dass meine Erzählung etwas autobiografisch ist, da ich keine hochstehenden Positionen im Kulturbetrieb ausfülle. Gegenwärtig steht mir das möglicherweise zu, sonst wüsste ich nicht, was ich erzählen sollte. Für mich ist heute der Kulturbetrieb so etwas wie die Familie, ich mag sie, ich gehöre dazu, aber ich habe auch meine Berührungspunkte. Ich gehe nicht gerne an jedes Familienfest. Man hat da seine Wurzeln, aber man hat da auch seine Verletzungen davongetragen. Ich habe eine Fotoarbeit gemacht und habe mich in dieser mit Spuren und Spurenlesen beschäftigt. Sie heisst «Wasser und Brot». Ich wollte eigentlich den

Umgang unserer Kultur mit dem, was irgendwo für symbolisch wie heilig steht, ergründen. Auf der Bild-Spur-Ebene. Auf dem Weg bin ich dann in Indien gelandet und habe das ganze Engagement umgelegt auf den Aufbau eines Entwicklungsprojektes in Südindien. Ich lebte dann in einer etwas kuriosen Spaltung. Auf der einen Seite arbeitete ich auf dem Zürichberg und auf der anderen Seite in Leprakolonien in Südindien. Das hat zwar auf bestimmten Ebenen viel miteinander zu tun. Auf anderen Ebenen aber gar nichts. Der wesentliche Unterschied ist der, dass Zürich darunter leidet, dass da zuviel Geld fließt – das weiss die ganze Welt, die Zürcher wahrscheinlich am wenigsten und in Indien gibt's Gegenden, da fließt zu wenig Geld. Das ist allgemein bekannt.

Die Gründe, weshalb ich mich entfernt habe, sind ganz pragmatische. Ich habe eine grosse Familie mit 5 Kindern, ich lebe in Gontenschwil, und Kinder sind nicht immer kompatibel mit dem Kulturbetrieb. Ich habe mich sehr gefreut, als eben beim ersten Teil ein Kind neben mir gesessen ist. Meine Frau ist da eine sehr Provozierende, die gerade in

Kunstangelegenheiten Stellung bezieht. Sie sagt, man sollte Kinder als Prüfsteine des Wertes des Kulturbetriebes betrachten. Wozu die Sache, wenn Kinder keinen Zugang finden? Kinder schaffen auch ökonomische Realitäten. Und ökonomische Realitäten passen nun mal schlecht zusammen mit einer idealistischen Perspektive. Dazu kam, dass mein Engagement in Geldreformangelegenheiten mich immer stärker absorbierte. Die Konsequenz war, in dieser Spaltung zu leben. Auf der einen Seite in Zürich, im Auge des Zyklons, wie die Inder sagen, bezüglich des Geldes, und auf der anderen Seite in Südindien, wo es fast nur staubige Strassen gibt. Ich weiss konkret, was «Brain Drain» bedeutet. Nach etlichen Jahren haben wir dann versucht, Wege zurück zum Kulturbetrieb zu finden. Wir haben das Talent-Experiment hier in Aarau aus der Taufe gehoben. Es war ein Versuch, eine ungenügende, eine wirklich antiquierte Gelddefinition in der Gesetzgebung spielerisch und quasi erkenntnisbringend zu nutzen. Nämlich Tauschkreise aufzubauen, um damit die Geldfunktion, auch die Geldschöpfung, aufzuzeigen. Es war immer mein Anliegen, die

Geldfrage zurück in den Kulturbetrieb zu bringen. In den 90er Jahren ist das ansatzweise gelungen, in den letzten Jahren ist es wieder sehr ruhig geworden. Denn es gibt Leute, die glauben, sie hätten ein Monopol auf Ausbeutungstheorie, die verstehen dann keinen Spass, wenn auf Geldreformebene Ansätze diskutiert werden und diese in den Kulturbetrieb gebracht werden. Da muss man mit Rufmord rechnen. Ganz konkret: Das haben wir alles erlebt. Irgendwann fragt man sich natürlich: Wozu tu ich das? Ist ja eigentlich nicht bequem.

Heute hab ich noch zu tun mit dem Kulturbetrieb. Letzten Monat machte ich eine Bild-datenbank für das Auktionshaus Dobia-schofsky. Ich habe etwa 8000 Fotos bearbeitet, von Bildern, die verkauft werden. Seditentierte Kunst des letzten Jahrhunderts, könnte man sagen. Was jetzt noch als Leinwände da ist und einen Handelswert hat. Für mich ist es sehr interessant, so was wie einen Screensaver vorbei laufen zu lassen und zu sehen, was diese Menschen inspiriert hat. Welchen Wert hat diese Kunst heute? Manchmal glaube ich, etwas zu spüren.

Mechanismen der Chiffrierung, wobei durch einen Schleier eine Kraft wahrgenommen wird. Undeutlichkeit der Aussage begünstigt den Wert. Wenn dies zusammentrifft mit einem anders gearteten Bedürfnis, aus welchen sozialen, kulturellen Gründen auch immer; Bedürfnisse, eben diese Schleier wahrzunehmen, dafür Geld auszugeben und an etwas teilzunehmen – als etwas Grösseres als sich selbst erlebt – dann kann ein Werk vielleicht wertvoll werden und zum Beispiel in einem Auktionshaus später gehandelt werden. Mal abgesehen davon, dass rare Güter, die nicht wieder herstellbar sind, Sammlerwerte besitzen. Etwas anders formuliert: Es ist durchaus denkbar, dass vielleicht eine etwas neurotische Haltung sich Bahn bricht, Kunstwerke zu schaffen. Und es ist denkbar, dass eine wiederum komplementär geartete, neurotische Haltung Kunstwerken Wert beimisst. Und dass man sie kauft, weil man sich Heilung verspricht. Es ist bewusst eine Provokation – ich bin auch daran interessiert, darüber zu diskutieren. Aus der Distanz, und wenn man Tausende von Bildern an sich vorbei laufen sieht, was übrig bleibt nach Galerien, nach aufgeregten Diskussio-

nen über neue Technologien, ist die Frage: «Was wird die Kunst der Zukunft sein?» Ich glaube, daran wird sich nichts ändern. Wenn ich daran denke, wie diesen Kunstprojekten und wie diesen Projekten Wert zugemessen wird, dann kommt mir unwillkürlich die Firma Matel in den Sinn, die Barbiepuppen machen. Die sind sehr daran interessiert, neue Mechanismen oder neue Verfahren der emotionalen Bindung von Kindern zu finden. Und wenn die Kunst ihnen dabei hilft, ist auch eine Förderung mit drin. Und weil das auch diffuse, hinter Schleier liegende Prozesse sind, auf beiden Seiten, denke ich, dass dies ungefähr dem Geist der Zeit entspricht.

Biotechnologie! Es ist interessant, wir haben heute ja über Robotik gesprochen, aber noch viel spannender wird es, wenn wir über Biotechnologie sprechen. Wenn wir darüber sprechen, Lebewesen zu verändern, künstlerisch zu gestalten. Ich glaube, die Biotechnologie hätte grosses Interesse, auf der Kulturseite rezensiert zu werden. Hier bestehen hervorragende Chancen, da werden reichlich Gelder fliessen. Ich möchte damit eigentlich

nur auf diese Marktverhältnisse hinweisen. Was unser Unterfangen betrifft, nämlich die Metaebene, Geld in den Kulturbetrieb zu führen und zu diskutieren, waren wir nicht erfolgreich, abgesehen von ganz wenigen Ausnahmen. Sei es aus Unfähigkeit, sei es aus Desinteresse, sei es aus Instinkt, gewisse Machtfragen beiseite zu lassen. Eine der wenigen Ausnahmen war die Galerie «O2» und die Künstlergruppe «Loë Bsaffot» mit dem Knochengeld auf dem Prenzlauer Berg, die sich sagten: «Geld soll sein wie Knochen, wenn zuviel auf einem Haufen liegt, soll es stinken». Und die dann Kunstgeld machten und für zwei Monate auf dem Prenzlauer Berg auch Geschäftsleute dazu überreden konnten, dieses anzunehmen. Im Übrigen gab es nicht viele relevante Kulturprojekte, die rezensiert wurden. Es tönt nun vielleicht alles sehr kritisch, sehr negativ. Ich denke, es ist legitim, dass man auch markante Positionen in die Diskussion führt. Wenn ich mich frage, worauf ich hoffe oder was wünschbare Prozesse wären, im Kulturbetrieb, dann merke ich, dass mir dies nicht leicht fällt. Ich habe viel erlebt, was ich eigentlich in der Form nicht mehr wiederholen

möchte, aber ich habe die Hoffnung behalten, dass die Kunst zurückfindet zu ihren sozialen Wurzeln. Ein kleines Beispiel: Ich habe Freunde in Holland, die zwar nicht im Kulturbetrieb sind, die aber nach meiner Meinung eine sehr wertvolle Kulturarbeit leisten. Sie sammeln und prüfen Mechanismen von gelebter Solidarität im Zusammenhang mit Kapital. Kleines Beispiel: Diese Leute haben mich darauf aufmerksam gemacht, dass eine der ersten Versicherungen die Winterthur-Versicherung war. Und dass im Mittelalter die städtischen Gesellschaften ein Solidaritätsgesetz hatten, dass wenn ein Strassenzug abbrennt, die Anderen ihnen dabei helfen, diese Strassen wieder aufzubauen. Es war also eine Sicherheit, die nicht auf Kapitalbildung, sondern auf gelebter Solidarität beruhte. Wenn das stimmt, was sie mir erzählt haben, es ist auch gut so denkbar, scheint Winterthur einmal weitgehend abgebrannt zu sein, und das Modell der gelebten Solidarität wurde in Folge der grossen Zahl der Betroffenen nicht mehr tragfähig. So begann man Kapital zu bilden, damit in einem Ausnahmefall, wenn Solidarität nicht mehr gelebt werden kann, eine zweite Säule

der Sicherheit gebaut ist. Es ist interessant, wie das Prinzip Kapitalbildung, Geld, Zins in unserer Kultur eigentlich alle anderen Mechanismen plattgedrückt hat. Wenn man heute nach einem Unfall das Prinzip Solidarität in den Vordergrund rückt, sagen einem die Nachbarn: Spinnst du eigentlich? Dafür zahlen wir ja Versicherungsprämien.

Ich wünschte mir, dass der Kulturbetrieb Wege zurück zur gesellschaftlichen Relevanz findet und sich Mechanismen, Utopien und Modellen zuwendet, die gesellschaftliche Relevanz haben. Wir leben zunehmend in verschärften Verteilungskämpfen. Wir haben eine Effizienzsteigerung unserer Wirtschaft von ca. 2 – 4 Prozent, und anstatt dass wir Kultur und Bildung stärker fördern würden, lassen wir es zu, dass unsere ganze Gesellschaft in Sachzwängen gefangen ist. Der wesentlichste Teil unserer Kultur, das Geldwesen, ist geprägt von intellektueller Abstinenz. Ich denke, der Kulturbetrieb hat hier Aufgaben zu erkennen und zu erfüllen. Er muss es nicht, aber ich wünschte es mir. Ich träume davon.

Daniel Bisig:
Ich habe Mühe mit dem Begriff der gesellschaftlichen Relevanz, weil es eine Anspruchshaltung ausdrückt gegenüber der Kultur. Funktionalisierung der Aufgabe. Und ich denke, dass sollte in der Freiheit der Entscheidung des jeweiligen Künstlers liegen: Ob er eine Aufgabe wahrnimmt, wie sie auch andere Institutionen oder NGOs wahrnehmen; ob er die auch wahrnehmen muss.

Bruno Jehle:
Ich verstehe das. Ich möchte eine kleine Anekdote erzählen. Ich wurde von Pippilotti Rist eingeladen, das Thema Geld für die Expo fruchtbar zu machen. Ich hatte diese Einladung dankbar angenommen, wir hatten ein Dossier erfolgreich durch die Jury gebracht. Die Spielregeln jener Zeit waren, dass jetzt das Projekt realisiert werden kann. Es hatte sehr klare und präzise Definitionen darin. Harald Szemann und eine Szenografenfirma aus Amerika standen zur Auswahl zur Umsetzung des Dossiers. Die Nationalbank wurde angegangen für die Finanzierung. Es waren 15 Millionen gesprochen. Das gipfelte letztendlich darin, dass unser

Dossier so ungefähr ins Gegenteil verdreht wurde. Dass dieses Dossier heute keinen Autor hat, kann man überprüfen, denn die Nationalbank hat Harald Szemann verboten, meinen Namen auch nur zu erwähnen, weil sie fürchteten, die Autorenschaft zu thematisieren (Bilanz Juli 2002 «Das vorletzte Tabu» von Jörg Becher). Das mag ja viele Gründe haben, aber einer der ganz Wesentlichen: Geld ist eine zentrale Machtfrage. Die Art und Weise, wie unsere Gesellschaft das Geldwesen organisiert, entscheidet über die Verteilung. Ich spreche anderen nicht ihre Legitimation ab, sich für ihre Dinge einzusetzen. Ich kritisiere, was mir kritisierenswert scheint. Es ist in der Schweiz wie vernagelt. Wir sind ein Ort des Geldwesens. Wir sind weltweit für unser Bankwesen bekannt. Der Kulturbetrieb bietet nichts, oder nur ganz wenig zu diesem Thema. Es ist eine unserer Ressourcen für unseren Wohlstand, es ist ja mit Händen zu greifen, welche Diskrepanz hier besteht. Wie da eine Verdrängung von äusserst relevanten gesellschaftlichen Realitäten vorstatten geht!

Daniel Bisig:
Eine Möglichkeit, sich damit auseinanderzusetzen, ohne es im Kunstwerk selbst zu kommunizieren, ist die Frage, wie ich Geldgeber überhaupt angehe. Brauche ich überhaupt eine Finanzierung im klassischen Sinne, oder kann ich nicht auch eine Gruppe bilden, damit es anders funktioniert? Oder sich auch Gedanken darüber zu machen, welche Ansicht transportiert wird, mit dem Geld, das ich da bekomme. Ist es Geld von der UBS, habe ich automatisch die Gesinnung der UBS im Projekt. Will ich diese Gesinnung in der Form? Oder will ich die nicht? Dass man sich auf dieser Ebene Gedanken macht.

Félix Stampfli:
Die Shedhalle in Zürich z.B. behandelt ja genau solche Fragen auf dem Podest der Kunst. Es geht um die Prozesse und um den Kontext, in welchem die ganze Geschichte passiert. Wir haben schlechte Erfahrungen gemacht mit erzieherischer Kunst.

Bruno Jehle:
Was heisst «erzieherische Kunst»? Das wäre

vielleicht eine separate Diskussionsrunde wert. Was will Kunst? Will sie Erkenntnisse fördern oder will sie das nicht? Wenn sie Erkenntnisse fördern will, ist sie es - oder ist sie es nicht? Wann ist sie erzieherisch, wann ist sie es nicht? Ich sehe die Problematik, und ich glaube, dass es genügend Felder gibt. Geldwesen ist doch so etwas wie Strassenbau, Verkehrswesen, Gesundheitswesen, Bildungswesen. Das wird aber im gestalterischen Prozess komplett ausgeblendet. Das hat ja geradezu religiöse Züge. Das Thema wird nicht intellektuell durchdrungen. Und für mich sind das immer auch Felder, wo die Kunst gefordert ist, genau in solchen Feldern. Sie tut es nicht in dem Bereich! Ich frage mich, wieso.

Anke Zürn:
Ich glaube, es gibt schon viele Arbeiten, die sich mit dem Thema Geld, Wert und Macht auseinandersetzen. Zum Beispiel diese Ausstellung «Mäuse, Mäuse». Oder diese Aktion im Helmhaus, wo die 50'000 Franken versteckt waren. Und die dann gestoppt wurde. Das sind schon so Ansätze.

Bruno Jehle:
Ja, die dann gestoppt wurden.

Anke Zürn:
Und es gibt doch da diesen Künstler, der diese Tauschaktion gemacht hat. Der Geld tauscht, bis fast nichts mehr übrig ist.

Rudolf Künzli:
Ich denke, das ist ein ganz entscheidender Punkt. Natürlich hat Kunst auch jetzt eine gesellschaftliche Relevanz in hohem Masse. Es fragt sich nur, was für eine. Beispielsweise zur sozialen Distinktion. Kunst dient der sozialen Distinktion. Wer es hat, hat es, der andere nicht. Oder ein anderes Beispiel: Cannes hat einen Filmpreis verliehen, die goldene Palme für «Fahrenheit 911». Ich denke nicht, dass man das über diese Schiene in den Griff kriegt. Ich denke, Kunst ist sozusagen ein Phänomen, welches sämtliche Bereiche unseres Lebens bearbeitet. Ich denke auch, dass Kunst Macht hat. Und zwar enorme Macht. Bei Bruno Jehle höre ich heraus, dass Kunst ihre Macht in einem ganz bestimmten Sinne verwenden soll. In einer ganz bestimmten Funktionalität eines

ganz bestimmten gesellschaftlichen Verständnisses von Leben und Zusammenleben. Wenn es das ist, würde sich Kunst sozusagen zu Markt machen oder zu einer Gesellschaftspolitik. Und das halte ich in der Tat für problematisch. Das heisst jetzt nicht, dass Kunst nicht belehrend sein darf. Mein Gott, Kunst ist immer belehrend. Aber ihre Belehrung darf nicht gerichtet sein, sonst verliert sie sozusagen ihre Kraft. Dann wird sie einfach Didaktik. Natürlich, das andere Modell, das sie angesprochen haben mit Matel, klar. Kunst ist immer gefährdet in der einen oder anderen Weise sich in gewissem Sinne zur Helfershelferin des Kapitals zu machen. Gerade wenn sie sich mit fortgeschrittenen Technologien befasst. Das, was Sie die sozialen Wurzeln genannt haben, das würde mich noch interessieren. Was meinen Sie mit: Kunst müsse zu ihren sozialen Wurzeln zurückkehren? Das hab ich nicht ganz begriffen. Was sind denn die sozialen Wurzeln der Kunst?

Bruno Jehle:
Das ist eine gute Frage. Vielleicht auch etwas, das ich nicht befriedigend beantworten

kann. Für mich steht die soziale Relevanz als etwas Wichtiges in einem Kulturbetrieb. Als das, was in einem hermetischen Kulturbetrieb abläuft. Und die systembedingten Mechanismen, die sich reproduzieren und ausdehnen. Im Zweifelsfall gehe ich da hinaus. Ich gehöre noch dazu, ich gehöre zur Familie derjenigen. Es ist ja bezeichnend, es ist Sonntagmorgen, 11 Uhr. Ich gehöre zur Kirche der Kunstgläubigen, ja. Vielleicht noch einen Blick zurück. Reformation. Es gab eine Zeit, da war das, was man denkt, sehr stark definiert von der Kirche. War es Diggelmann, der das gesagt hat: Einer Gesellschaft geht es relativ gut, wenn die Mächte Markt, Staat und Kirche im Gleichgewicht stehen. Für mich ist die Kunst ein Stück weit Kirche geworden. Die Kirche hat ihr Gewicht verloren, die Kunst gewinnt an Gewicht. Wenn man die Zeit vor der Reformation betrachtet, dann hatte es eine absolut wesentliche soziale Relevanz, was die Kirche als denkbar erachtete. Die Dogmen der Kirche. Ich glaube, dass die Kunst einen wesentlichen Beitrag geleistet hat, das Denken zu befreien. Und es würde mich nicht wundern, wenn man in 50 Jahren auf diese

Zeit zurückblickt und sagt, dieses Geschrei nach Wachstum, dabei haben sie ein Geldproblem. Die können ja den Mehrwert, den sie mit jährlicher Effizienzsteigerung erschaffen, gar nicht nutzen. Und keiner sieht es. Das ist für mich so etwas wie die Zeit vor der Reformation. In dem Zusammenhang glaube ich, gibt es eine Wurzel, wie auch ein Betätigungsfeld. Aber ist doch irgendwie komisch, dass das so wenig wahrgenommen wird.

Rudolf Künzli:

Das weiss ich eben nicht. Ob das so wenig ist. Da bin ich ein wenig skeptisch. Ich habe eher noch den Eindruck, Kunst macht das.

Bruno Jehle:

Vielleicht konsumiere ich die falschen Medien. Kann ja sein.

5. Rayelle Niemann, Kairo / Zürich

- 1979 – 1983 School for Nutrition, Wales & London, England
- 1984 – 1988 Studium Kunstgeschichte, Video und Film, Städel Frankfurt, HdK Braunschweig
- 1987 – 1993 Aufbau versch. alternativer TV-Stationen. Journalistische Arbeit beim European Business Channel, Zürich
- Seit 1990 Ausstellungen und Events, z.T. in Kooproduktion; Publikationen und Vorträge
- Auswahl
- 2002 SwissMiniNature, Expo 02
- 2000 Physical Vehical, ICA, London
- 1999 Salon 99, Kunsthaus Aarau
- 1997 Virale Kunst, Museum für Gestaltung, Zürich
- 1995/96 Inventar, Mein/e Nachbar/in ist Künstler/in, Helmhaus Zürich
- 1994 25 Jahre Stonewall, versch. Veranstaltungsorte Zürich

Félix Stampfli:

Rayelle Niemann lebt z. Zt. in Kairo. Sie hat uns als Beitrag einen Brief geschrieben. Sie arbeitet als Ausstellungsmacherin und Kuratorin. Sie publiziert und macht Kunst im aktionistischen, diskursiven Bereich. Zu Beginn des Kunstraum Aarau 1992 realisierte sie die für uns wichtige Ausstellung «Vom Verschwinden des Körpers». Ich habe gestern den Katalogtext nochmals gelesen. Und ich bin eigentlich erstaunt, dass bereits Aussagen sowohl auf die Digitalisierung hinweisen, als auch auf die Caves und auf weitere Belange der Virtuellen Realität. 1999 kuratierte sie im Aargauer Kunsthaus eine Ausstellung mit dem Titel «Salon 99», wo sie viele Künstler und Künstlerinnen zum Dialog zusammenbrachte.

Rayelle Niemann: Kunst von Morgen - Was ist Kunst heute?

Zur Klärung des Begriffes Kunst bedürfte es ein eigenes Forum. Nur kurz sei angemerkt, dass einundzwanzig Menschen, befragt nach Kunst, einundzwanzig unterschiedliche

Antworten geben werden. Auch in diskursinternen Diskussionen werden die Positionen unterschiedlich sein.

Diversität ist ein guter Boden für kreatives Potenzial. Dass einzelne Ausrichtungen an unterschiedliche Interessen gebunden sind, ist immanente Bedingung. Ohne zielgerichtetes Interesse gibt es keine Aktion. Jede Aktion mit Ziel impliziert eine Botschaft. Manchmal ist die Botschaft die Botschaft. Manchmal ist die Verpackung die Botschaft.

Nach fast zwanzig Jahren Tätigkeit im breiten Rahmen des Kunstbetriebes - das Wort Betrieb beinhaltet bereits Hierarchie, Struktur, Produktion, Produkt, verknüpft mit Nachfrage (suggeriertem desire) und Angebot - ist mir die Kunst weiterhin am liebsten, die einen Prozess eröffnet. Wenn ich meine eigenen Aktivitäten im Rückblick betrachte, so waren diese solche, die die Mittel der Kunst benutzten, um politische und gesellschaftliche Themen zur Disposition zu stellen. Die Einbeziehung unterschiedlicher Wissensbereiche und Vernetzung verschiedener Perspektiven war / ist eine Selbstverständlichkeit. Das Rotieren um den eigenen

Bauchnabel war mir immer suspekt. Auch war / ist bestimmend, dass eine Sprache – die des medialen Ausdrucks, der Form und der Worte – gefunden wird, die im Grösseren verständlich ist und sich nicht ausschliesslich an elitäre Kreise richtet. Entwicklungsprozesse sind ein Teil des Menschheitskonzeptes. Erneuerungen gehören dazu, genauso wie vermeintliche Regression. Alles ist Teil eines Ganzen.

Wenn wir heute vom «neuen Selbstverständnis» von KünstlerInnen sprechen, im Zusammenhang mit Berührungsgängsten mit der Wirtschaft, so ist dies jedoch gar nicht neu. Denn seit jeher standen KünstlerInnen, vor allem Männer, im Dienste von Kirche, Königshäusern, gut betuchten Feudalherrschaften und Privatleuten. Aufträge wurden erledigt, es gab Angestellte, es gab Meister. Zum Teil ging / geht es um grosse Geldsummen. Immer ging / geht es um Existenz, nicht nur von einer Person, sondern von einigen. Und um die Präsentation, Festhaltung einer bestimmten Geschichte, einer bestimmten Perspektive von Geschichte, um einen Kommentar dieser.

Die Ausführung grosser Werke, die heute nach wie vor den Kanon der Kunstgeschichte bestimmen, waren oft gemeinschaftlich ausgeführte Arbeiten, die sich auf Fähigkeiten begründeten, die zu erlernen waren, bzw. die ein gewisses Talent voraussetzten. Nur wenige Namen, vergleichend mit dem grossen Heer der Ausführenden, sind in die Kunstgeschichte eingegangen.

Wenn ich das Thesenpapier zur Neuausrichtung des Kunstraumes Aarau lese, wird im Hintergrund das Wort «Genie» lebendig. Gleichzeitig eröffnet es für mich die grundsätzliche Frage, wo ich mich als Künstlerin positionieren möchte. Auch das Wort «Erfolg» steht zur Disposition und impliziert bereits bestimmte Kriterien, die zu erfüllen sind, um diesen zu erreichen. In diesem Papier ist eine Direktive angelegt, die in sich bereits ein bestimmtes Selbstverständnis von künstlerischem Tun beinhaltet.

Auch wäre der Begriff des Paradigmenwechsels näher zu untersuchen. Das breite Spektrum der Wissenschaft ist nicht nur rein technologisch ausgerichtet. Vielmehr beinhaltet es auch soziale und gesellschaftliche

Phänomene, die sich nicht an Formeln und Gleichungen festmachen lassen. Weiche Grenzen, hybride Erscheinungsformen, der schwache und starke Faktor Mensch als bestimmende historische Komponente stehen nach wie vor im Mittelpunkt. Um ihn kreisen selbst definierte Interessen technologischer Entwicklungen und politischer Ausrichtungen. Ob diese ihm, dem Menschen, im Grossen und Ganzen dienen oder entgegenwirken, sei hier erstmal offen gelassen. Fest steht nichts desto trotz, dass sich Interessen meist um eine kleinere Gruppe akkumulieren, als dass sie der «Allgemeinheit» zu Gute kommen. Dies hat vor allem in den letzten Jahren auf die Rückbesinnung zum Individuum geführt. Parallel dazu entwickelten sich Strömungen, die vielleicht mit der Idee einer «Internationale» verglichen werden können. Globalisierung und Anti-Globalisierungsbewegung. Das globale Dorf wurde bereits Ende der achtziger Jahre von der Medienkunst ausgerufen. Das mobile Telefon wurde zum Symbol der «Befreiung» der «dritten Welt». Das Internet versprach ebenfalls Revolution und Auflösung hierarchischer Ordnung, trotz der Tatsache, dass nach wie

vor Millionen von Menschen nicht lesen und schreiben können, von Krieg und Hunger vertrieben, landlos umherirren. Technische Entwicklungen, die eine «Demokratisierung» der Welt in Aussicht stellten, vergrössern oft die Kluft zwischen arm und reich, zwischen Bildung und Nichtbildung, führen diese Unterschiede noch extremer und absoluter vor Augen, und – sie untermauern schlussendlich die Vorherrschaft der so genannten «ersten Welt».

Wo ist die Kunst in all dem?

Die Kunst «...zwischen Las Vegas und Modern Tate, zwischen IT-Algorithmen und Proteinsequenzen...» interessiert mich persönlich höchstens als Phänomen. Als Phänomen des Zeitgeistes, als Phänomen der Übersättigung der «ersten Welt» und schlussendlich als Phänomen der Stagnation und Gleichschaltung. Ich bin nach wie vor interessiert an der Um- und Weiterschreibung eines Kanons, der bis jetzt vor allem in einer Dimension der Ignoranz auszumachen war.

Im Hinblick auf all die consciousness-rising-groups, post-colonial- and cultural studies,

gender sciences glaube ich, dass es höchste Zeit ist, Verantwortung zu übernehmen und bereit zu sein, Privilegien und Macht zu teilen. Es kann nicht Aufgabe der Kunst sein, reinen Narzissmus zu befriedigen. Kunst kann für eine Metapher stehen, der tieferes Kennen und dadurch Bemächtigung für eine Infragestellung zu Grunde liegen. Kunst ist wichtig als Freiraum, den sie im Vergleich zu rein politischen Mandaten haben kann. Strategien der Kunst bergen ein Potenzial in sich, das Menschen der unterschiedlichsten Herkunft erreichen kann, ohne dass sich daraus neue ideologische und somit einengende Strukturen begründen. Kunst muss sich einmischen. Kunst kann bewegen und auslösen. Kunst als statisches Produkt ist uninteressant. Hingegen ist Kunst als Prozess eine Möglichkeit, mehr über sich und die Welt wahrzunehmen, daran teilzuhaben und die Welt zu formen. Die Kunst der Leere, die permanente Repetition des Kreisens um das Eigene, ist ein denkbar langweiliges und unergiebiges Konzept.

Fabienne Genoud:

Rayelle Niemann hat gemeint, dass, wenn sie unser Papier liest, dieses Wort des Genies wieder lebendig wird. Ich habe mich dann grundsätzlich gefragt, wie das denn heute ist mit dem Genius, der ja einerseits wegfällt in der Netzwerkarbeit, die immer wieder propagiert wird und auch stattfindet, dass also die Autorenschaft sozusagen wegfällt. Ich habe mich eigentlich gewundert, dass sie sagt, wenn sie das lese, werde des Wort Genie lebendig. Ich habe mich gefragt, wo sie das herausgespürt hat.

Das andere war die Internationale, die sie angesprochen hat. Die Globalisierungs- und die Antiglobalisierungsbewegung, die ich auch wieder auf die Netzkunst bezogen habe. Die Netzkunst ist ja nicht fassbar und somit auch nicht vermarktbare, was für den Antiglobalisierungsprozess sprechen würde.

Anke Zürn:

Vielleicht noch zum Internationalen. Ich denke, das ist einfach das Phänomen, dass wir nicht mehr so ortsgebunden sind. Sondern weltweit interagieren, also nicht nur über das Internet, sondern generell. Es ist heute of-

fensichtlich alles viel mehr miteinander verknüpft als zuvor.

Félix Stampfli:

Was mir auch bei allen Beiträgen auffällt, ist, dass Kunst sich einmischen soll...

Anke Zürn:

Bei mir ist es eher ein «kann sich einmischen». Oder ein «wird sich einmischen». Es ist eher dieses «auch». Ich sehe es nicht unbedingt als eine Verpflichtung, sondern eher, dass es passieren wird, weil auch einfach das Interesse da sein wird.

Daniel Bisig:

Bei mir ist das «Einmischen» mehr im Sinne von «Mitspielen im Sandkasten» gemeint. Eine Vielfalt aufzeigen, die sonst eben nicht aufgezeigt würde, wenn nur Fachpersonen da mitmischen würden. Die Künstler haben eben vielleicht andere Zielsetzungen; diese entwickeln sich während ihrer Aktivitäten. Aber nicht zwingend im Sinne von Engagement.

Rudolf Künzli:

Mich würde interessieren, was uns eigentlich am Betrieb stört. Was ist das Störende am Kunstbetrieb, beispielsweise? Brauchen wir einen Betrieb?

Bruno Jehle:

Dabei juckt's mich gleich. Ich denke, dass jedes System dazu neigt, sich auszudehnen. Kein System ist gleich. Ob dies nun ein Kunstbetrieb ist, ob es ein Bildungssystem ist, ob es eine politische Idee ist. Systeme neigen dazu, die Möglichkeiten zu nutzen zur weiteren Existenz, zur Ausdehnung. Das finde ich auch problematisch am Kunstbetrieb. Da geht es eigentlich um innere Systemabläufe. Es sind Sachzwänge. Wachstumswang. Selbsterhaltungstrieb.

Rudolf Künzli:

Leistet denn der Betrieb nicht auch funktional Standardsetzung? Gibt es denn Qualität ausserhalb des Betriebs?

Bruno Jehle:

Gibt es ein Recht ausserhalb des Systems?

Rudolf Künzli:
Ja, sicher gibt es das.

Bruno Jehle:
Aber das ist ja eine ganz verwandte Frage. Das System definiert die Qualität und verwaltet die Ressourcen. Und eigentlich funktioniert jedes System so, dass das gefördert wird, was den Erhalt des Systems begünstigt. Und das ist eigentlich im Kulturbetrieb eine problematische Sache; weil es nichts Neues schafft, sondern repliziert, was schon vorhanden ist. Oder nur so viel Neues zulässt, wie unbedingt nötig ist, um weiter zu existieren. Darin sehe ich das Problem.

Daniel Bisig:
Betrieb tönt für mich halt auch irgendwie nach Aufstülpen eines Organisationsschemas. Eines Organisationsschemas, das dann irgendwie die üblichen 80 Prozent abdeckt und die restlichen 20 Prozent zerdrückt.

Anke Zürn:
Umgekehrt...

Daniel Bisig:
Ja, oder vielleicht noch schlimmer. Ein solcher Betrieb funktioniert nie für experimentelle Kunst.

Stephan Müller:
Zu dieser Diskussion noch zwei Bemerkungen: Die Erste ist die Funktion des Geldes. Da scheint mir, dass eigentlich alle vom Geld gesprochen haben. Dass die Fördermittel beispielsweise falsch verteilt und anwendungsorientiert sind. Das Zweite ist, dass wir hier auf der sprachlichen Ebene sind. Es wurde vorhin auch in dem Brief aus Ägypten über das Leben und Schreiben geschrieben. Wir könnten ja auch alle ein Musikinstrument in der Hand halten und diese Diskussion musikalisch führen. Wir haben uns jetzt einfach für die Sprache entschieden. Das ist ein sehr minimaler Bestandteil der Kommunikationsmittel. Es ist mir wichtig, dass wir uns dessen bewusst sind, dass wir uns in einer sehr schmalen Ebene der Sprache ausdrücken.



6. Dr. Rudolf Künzli, Aarau

- > Studium der Germanistik, Philosophie und Publizistik
- > Lehrer und Weiterstudium Pädagogik
- > Wissenschaftlicher Mitarbeiter, später Direktor am Institut für die Pädagogik der Naturwissenschaften in Kiel
- > Professor für Pädagogik an der Universität Kiel
- > Rektor des Didaktikum in Aarau
- > Direktor der Pädagogischen Hochschule Aargau

Eigentlich hätte ich jetzt sehr viel mehr Lust, diese Diskussion weiterzuführen. Doch nun zu meinem Beitrag. Zu meiner Person: Ich bin weder aktiver Künstler, noch bin ich aktiver Wissenschaftler. Ich war das mal, aber jetzt habe ich einen administrativen Job. Ich mache die Lehrerbildung im Kanton. Ich habe mich von meiner ganzen Biografie her immer mit der Frage des grundlegenden Verständnisses von Wahrnehmungsmöglichkeiten und Erkenntnisprozessen beschäftigt. Ich habe meine Dissertation seinerzeit über

Ästhetiktheorie geschrieben. Ich bin dieser Fragestellung mein Leben lang treu geblieben. Ich habe sie versucht mit den Naturwissenschaften zu koppeln. Mit Chemie beispielsweise. Ich war während 6 Jahren in der Abteilung Chemie / Didaktik am Institut in Kiel. Und habe mich dort von ganz woanders herkommend in naturwissenschaftliche Bereiche hineingedacht. Das ist die Herkunft meines Denkansatzes. Ich bin weitgehend der Tradition eines philosophischen Denkens verpflichtet. Ich habe die vorliegenden Thesen zur kulturellen Transformation der Kunst im Zeitalter ihrer technologischen Produktion geschrieben. Das tönt ein bisschen nach Walter Benjamin, der den Aufsatz zum Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit geschrieben hat. Ich komme dann später noch kurz dazu.

Vielleicht noch etwas zu meinem Kunstverständnis. Ich könnte es genau so formulieren, wie es Gerfried Stocker formuliert hat. Für meine Begriffe ist es ein sehr generelles Kunstverständnis. Es trifft für einen Robert Barry genauso zu wie für Sol LeWitt oder John Cage in der Musik. Das sind für mich

Exponenten eines solchen Kunstverständnisses. Sie experimentieren mit der evolutiven Ausstattung des menschlichen Erkenntnisapparates. Wenn ich es kurz formulieren müsste, würde ich sagen, Kunst ist der funktionale freigestellte Experimentierraum für die kulturelle und zivilisatorische Einverleibung, der je ökonomisch und technologisch erreichten Handlungsspielräume und Instrumente. Das heisst, Kunst ist für mich auch eine Metatätigkeit. Eine Tätigkeit über Tätigkeiten. Und ihr Gegenstand ist die Gesellschaft, das Ganze menschlicher Weltaneignung in ihrem jeweils fortgeschrittensten Stand technischer und sozialer Instrumentierung und Innovation. Kunst produziert ideale Fernrohre, oder Mikroskope oder dergleichen, mit deren Hilfe wir die Welt neu sehen können. Sie überschreitet in gewissem Sinne die Grenzen unseres Mesokosmos, auf den wir kulturell oder evolutionsbiologisch einjustiert sind.

Nun zu Walter Benjamin: Die technische Reproduktion von Kunst macht diese gleichsam selbständig gegenüber dem Original. Sie ist anders als etwa die handwerkliche

Reproduktion, nicht einfach Fälschung im Verhältnis zum Original, sondern sie bekommt eine eigene Qualität. Die technische Reproduktion macht das Kunstwerk verfügbar, löst es ab von seiner Herkunft. Mit allen ihren Vor- und Nachteilen. Die Überwindung von dieser Einmaligkeit und von dieser Einzigartigkeit zu Gunsten von Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit ist das Kriterium etwa der modernen Kunst nach der technischen Reproduzierbarkeit. Walter Benjamin spricht in dem Zusammenhang von einem gewachsenen Verständnis für die Gleichartigkeit der Welt. Und verbindet die technische Reproduzierbarkeit der Kunst mit einer Ausweitung von Demokratie. Dieses Auratische im Singulären haben wir natürlich immer noch. Die grossen Inszenierungen in Museen sind der Versuch, diese Einmaligkeit, die längst verloren ist, wiederzugewinnen. Wenn man sieht, wieviel Geld zum Teil für ein einzelnes Bild bezahlt wird, hat das auch mit einer künstlichen Re-Auratisierung der Kunst zu tun. Dieser Text von Walter Benjamin ist ja von 1937. Nun, was hat sich geändert? Zu meinen «Thesen im Zeitalter ihrer technologischen Produktion»: Und ich denke,

hier hat sich etwas Grundlegendes verändert. In dem Masse nämlich, in dem die Trennung zwischen Software und Hardware flussend wird, indem Werkzeuge zu Denkzeugen werden, wird Kunst sowohl ökonomisch wie technologisch zur anderen Produktivkraft neben der Wissenschaft. Sie wird eine Produktivkraft, möglicherweise. So wie die Wissenschaft auch. Wenn das nun so weitergeht, hat das natürlich massive Folgen. Kunst produzieren wird dann etwa zur Feldforschung. «Field Research» war der Titel einer Ausstellung der Kunsthalle in Hamburg, wo verschiedene, moderne Kunst ausgestellt wurde. Wo sozusagen Feldforschung von Kunst betrieben wurde. Die Frage, die ich mir in dem Zusammenhang stelle: Welches ist der Gewinn, welches sind die Verluste solcher Transformationen? In dem Masse, in dem Kunst integraler Teil des produktiven Weltumbaus wird, verliert sie möglicherweise ihre distanzierende, ihre transzendental kritische Funktion. Möglicherweise. Ich weiss es nicht genau. Das heisst: Sie begibt sich sozusagen auf Glatteis. Wenn sie sozusagen selber in die eigene, unmittelbare Produktion von Werkzeugen einsteigt, mit

denen wir die Welt technisch verändern, macht sie sich schmutzig. Wenn man so will. Jetzt kann man sagen, Kunst soll sich einmischen. Was heisst denn das: Einmischen? Sie soll sich schmutzig machen. Die Finger schmutzig machen. Und dann eben nicht nur «nach Brot» gehen, sondern in der Tat, nach einem bestimmten Auftrag, sich schmutzig machen. Wenn Kunst sich unter das Gesetz des Nutzens begibt, kommt sie dann darin um? Wird Kunst damit zum Gewerbe? Eine Art höheres Kunstgewerbe? Es stellt sich für mich hier analog zur Wissenschaft auch die Frage der Finalisierbarkeit. In der Wissenschaft gab es die Diskussion, ob Wissenschaft finalisierbar sei. Kann man Wissenschaft überhaupt auf ganz bestimmte Zwecke ausrichten? Das wurde gross diskutiert, seinerzeit, in der sowjetischen Wissenschaft oder in der Deutschen Physik. Oder die «Lysenko-Story» (Trofim Denissowitsch Lysenko, 1898 - 1976, war zur Regierungszeit von Josef Stalin der führende Biologe der UdSSR): Da ging es um die Vererbungslehre, die eingesetzt worden ist zur Erzeugung des sozialistischen Menschen. In den 70er Jahren des letzten

Jahrhunderts war, wie schon erwähnt, die grosse Diskussion: Ist Wissenschaft unmittelbar in den Dienst der Gesellschaft zu stellen? Ist sie finalisierbar oder braucht sie einen Spielraum? Wir müssten diese Diskussion möglicherweise neuerdings auch für die Kunst führen.

Von der Medienkunst und der Videokunst zur Gebrauchtssoftware - höheres Powerpoint! Daniel Bisig hat ja ganz schön gezeigt, wie er mit seinen Instrumenten gleichzeitig Kunst und ein Analyseinstrument zur Erforschung der Erkenntnismöglichkeiten produzieren kann!

Dann habe ich eine abschliessende Frage, die mich schon immer interessiert hat: Warum heisst ein Fachhochschuldepartement «Gestaltung und Kunst»? Und nicht einfach «Gestaltung»? Oder nicht einfach «Industrial Design»? Ist vielleicht Industrial Design die Zukunft der Kunst? In einem sehr weiten Sinne, meine ich. Industrial Design. Als eine Form, Didactic Design. Hat Kunst dort ihre moderne Bestimmung gefunden? Im Industrial Design? Und das andere

braucht sie noch so ein wenig als Hintergrund? Als Re-Auratisierung?

Daniel Bisig:
Ich möchte etwas sagen zu: die Kunst geht unter, sie werde zum Design. Zu funktionalen Anforderungen. Sie biedert sich sehr der Wissenschaft und der Technologie an. Im Prinzip geht es ja immer um die Individualität, die einfliesst in die Kunstwerke. Wenn die nicht mehr erkennbar ist, dann ist es für mich wirklich eine reine Technoshow. Dann ist die Kunst wirklich untergegangen. Und nicht, weil sie gewisse Mechanismen braucht.

Rudolf Künzli:
Ich denke nicht, dass ich eine Antwort darauf geben muss. Ich gehe einfach davon aus: Der Versuch, die Individualität zu retten, dafür eignet sich die Kunst tatsächlich sehr gut. Aber sie verdeckt, was Walter Benjamin die Gleichartigkeit genannt hat. Wir bilden uns wahnsinnig viel ein auf unsere Individualität. Warum eigentlich? Wenn man das biologisch oder genetisch sieht, sind wir uns

eigentlich ungemein viel verwandter als ungleicher.

Anke Zürn:
Wir sehen die Differenzen. Vor allem von aussen.

Bruno Jehle:
Da kommt mir wieder die Firma Matel in den Sinn. Wäre es für Sie denkbar, dass ein künstlerisch gestaltetes Haustier, welches bestimmte Mindestanforderungen bezüglich Produktion und Vermarktung einer international tätigen Firma erfüllt, als Kunst bezeichnet werden kann?

Rudolf Künzli:
Ja!

Bruno Jehle:
Ja?

Rudolf Künzli:
Ja. Klar. Aber das ist ausserhalb meines ethischen Bewertens meines Prozesses. Und das ist eine ganz andere Geschichte. Aber sonst ja, klar.

Ein Teilnehmer:

Mir hat sehr gut gefallen, was Sie da gesagt haben, weil es so ein wenig den Pessimismus rausgenommen hat. Und auch, dass Sie diese Standardisierung, der am Begriff des Betriebs hängt, nicht verteufelt haben. Von der Systemtheorie her kennt man, dass, bevor man etwas Neues macht, man ganz stark radikalisiert werden muss. Nur so kann etwas Neues entstehen. Zum Beispiel die Funktion des Geldes, des Betriebes. Deleuze hat ein wunderbares Buch geschrieben über Differenz und Wiederholung und hat genau das reflektiert. Ich finde das ganz wunderbar, hat mir sehr gut gefallen.

Anke Zürn:

Ich habe eigentlich ziemliches Vertrauen, dass sich die Kunst ihren Freiraum erhalten wird. Wie auch in der Forschung. Ich denke, das wird bleiben.

Daniel Bisig:

Ich sehe es so, dass ein gemeinsamer Nenner nicht in Sicht ist.

Rudolf Künzli:

Ich glaube an die Widerständigkeit. An die systematisch und inhärente Widerständigkeit von Kunst wie von Wissenschaft. Sie wird sich allen immer widersetzen. Davon bin ich überzeugt. Darum bin ich sehr zukunftsfröhlich und überhaupt nicht pessimistisch.

Stephan Müller:

Und wenn die Kunst sterben würde, würde man darüber streiten, wie der Grabstein genau aussehen müsste.



7. Impressum

Herausgeberin:

Kunstraum Aarau

Ochsengässli 7, CH-5000 Aarau

Im Rahmen des Festivals Science & Cité

2005

Redaktion:

Fabienne Genoud, Stephan Müller,

Félix Stampfli (Schlussredaktion)

Transkription: Rachel Bühlmann

Bildmaterial: Video-Aufzeichnung der

Matinée vom 23.5.2004, Kunstraum Aarau

Gestalterische Umsetzung, Layout:

Andrea Gsell

Druck: Druckerei Suter AG, Oberentfelden

Wir danken den Autorinnen und Autoren für
die Zurverfügungstellung der publizierten
Inhalte.

© 2005 bei den Autorinnen und Autoren &
Kunstraum Aarau / Schweiz

┌ kunstraum aarau ┘

Der Verein Kunstraum Aarau führt seit 1990 einen Ausstellungsraum mit dem Zweck, Veranstaltungen der bildenden Kunst und deren Grenzbereiche zu ermöglichen. Er vermittelt und unterstützt insbesondere nicht-etablierte Sichtweisen.

Der Kunstraum Aarau wird unterstützt durch Beiträge von:
Mitgliedern, Gönnern, Sponsoren
Bundesamt für Kultur
Aargauer Kuratorium
Stadt Aarau

Kunstraum Aarau
Ochsengässli 7, CH-5000 Aarau
info@kunstraumaarau.ch

www.kunstraumaarau.ch