

RENATE WIESER

LABORE DER KUNST.
ÜBER UNMÖGLICHE ANATOMIE UND
EINEN MILCHGLAS-FETISCH

Bruno Latour setzt die Methoden der Akteur-Netzwerk-Theorie in einen ungewöhnlich weit gefassten Kontext. Die Argumentation, mit der er das wissenschaftsphilosophische Feld beschreibt, das er zu überwinden versucht, dient als Ausgangspunkt meiner hier vorgelegten Auseinandersetzung. Ich möchte Latours Einordnung und Begründung mit einigen Beispielen konfrontieren, die aus dem Bereich der Kunst stammen. Seine Theorie wird daraufhin befragt, ob sie den angeführten Installationen und Ausstellungen als Untersuchungsgrundlage nützlich sein kann. Dabei beschäftige ich mich mit Latours eigener Zielsetzung und lege weniger Augenmerk auf Fragen, die die Methoden der ANT betreffen – das von Latour formulierte Selbstverständnis bildet also das zentrale Interesse dieser Auseinandersetzung.

Latour polarisiert und beschreibt die Akteur-Netzwerk-Theorie als einen Ausweg aus den seiner Ansicht nach festgefahrenen, Scheuklappen tragenden, sozial- und kulturwissenschaftlichen Forschungstraditionen. Dieser Versuch der Erneuerung hat seinen Preis: Theoretische Bezüge müssen vereinfacht und vereinheitlicht, Problemstellungen auf eine gut handhabbare Formel gebracht werden. Die ANT tritt als rettende Instanz auf, die, von theoretischem Ballast befreit, eine unvoreingenommene Arbeitsmethode bereitstellt.

In seinen früheren Arbeiten bezog sich Latour zunächst auf die Wissenschafts- und Laborforschung. Von den dabei entstehenden Fragestellungen angeregt, entwickelte er gemeinsam mit anderen TheoretikerInnen einen erneuernden, die Objekt/Subjekt-Dichotomie überwindenden Ansatz. Das dabei entstehende Konzept versuchte er zu einer allgemeinen Gesellschaftstheorie und zu einer politischen Philosophie auszubauen.¹ Gerade in dieser Ausweitungsbewegung stellt er den Objektstatus des Kunstwerks dem des naturwissenschaftlichen Gegenstands gegenüber.² Im Folgenden soll nun diese Gegenüberstellung nachvollzogen und an zwei Beispielen überprüft werden. Der Fo-

¹ Etwas ausführlicher findet man diese Entwicklung bei Ingo Schulz-Schaeffer, „Technik in heterogener Assoziation. Vier Konzeptionen der gesellschaftlichen Wirksamkeit von Technik im Werk Latours“, in: Georg Kneer/Markus Schroer/Erhard Schüttpeitz (Hg.), *Bruno Latours Kollektive. Kontroversen zur Entgrenzung des Sozialen*, Frankfurt/M., 2008, S. 108-15: 109.

² Besonders in Bruno Latour „How to be Iconophilic in Art, Science, and Religion?“, in: Caroline A. Jones/Peter Galison (Hg.), *Picturing Science, Producing Art*, New York, NY, London, 1998, S. 418-440: 422.

kus liegt dabei auf einer Analyse von Latours Symmetrieproblematik und deren Implikationen für die Betrachtung von Kunst.

1. Allgemeines Symmetrieprinzip

Das allgemeine Symmetrieprinzip ist eine der Denkfiguren, die helfen sollen, den Weg für die neue Forschungsmethode zu ebnen. In *Wir sind nie modern gewesen* leitet Latour das allgemeine Symmetrieprinzip von einer Problemstellung her, die er über zwei zueinander konträr verstandene Begriffe klärt, den Begriff der ‚Reinigung‘ und den der ‚Vermittlung‘. Sein Gedankengang geht etwa wie folgt: Die Moderne gründe sich einmal auf die ‚Arbeit der Reinigung‘ – der strikten Trennung von Natur und Gesellschaft. Für diese Trennung sei die Annahme grundlegend, dass die Objekte vorgefunden und erforscht werden können, die Gesellschaft aber von den Subjekten erzeugt und gestaltet wird. Diese Trennung sei zwar ‚verfassungsgebend‘ für die Moderne, müsse aber von einem impliziten Verständnis einer ‚Vermittlung‘ unterlaufen werden, um zu funktionieren. Für die moderne Praxis gelte nämlich auch, dass Natur im Labor hergestellt werde und Gesellschaft zu komplex sei, um von Subjekten bewusst gestaltet zu werden.³

Es gibt in diesem Verständnis somit einerseits die Vorstellung von gesellschaftlicher oder politischer Macht, die die Subjekte repräsentiert und andererseits von Naturkraft oder wissenschaftlicher Macht, die die Objekte repräsentiert.⁴ Diese Trennung betrifft aber nur das explizite Verständnis einer basalen Einteilungsmöglichkeit in Natur und Kultur, denn andererseits zeichne sich Latour zufolge die Moderne gerade durch die tatsächliche Vermehrung von Hybriden aus, von Vermittlern zwischen diesen beiden Bereichen. So sieht er die sozialwissenschaftliche Forschung vor die Aufgabe gestellt, einerseits diese Teilung zu überwinden und andererseits einen Umgang mit den seiner Ansicht nach unbeachteten Hybriden und Vermittlern zu finden. Wichtig ist dabei immer, zwei Verfassungen zu unterscheiden, mit denen Latour arbeitet: Einmal die Verfassung der Moderne, die er in ihren offen ausgesprochenen und implizierten Annahmen diagnostizierend überwinden will und zum anderen die von ihm neu vorgeschlagene „nichtmoderne Verfassung“⁵. Der von ihm

³ Latour bezieht sich bei diesem Konzept auf Shapin und Schaffer, die den Konflikt zwischen Hobbes und Boyles nachvollziehen. Hobbes steht stellvertretend für politische Theorie und Boyles für experimentelle Naturwissenschaft, beide sind aber nicht auf ihr Feld zu reduzieren: „Boyle erfindet nicht einfach einen wissenschaftlichen Diskurs und Hobbes leistet nicht dasselbe für die Politik. Boyle erfindet einen politischen Diskurs, aus dem die Politik ausgeschlossen werden soll, während Hobbes eine wissenschaftliche Politik ersinnt, aus der die Experimentalwissenschaft ausgeschlossen werden muß. Mit anderen Worten, sie erfinden unsere moderne Welt [...]“. Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen*, Frankfurt/M., 2008, S. 40.

⁴ Ebd., S. 42 f.

⁵ Ebd., S. 188.

gewählte Begriff der Verfassung zeigt auch, wie grundlegend er den beabsichtigten Einschnitt empfindet.

Die Subjekt/Objekt-Dichotomie wird hier natürlich nicht zum ersten Mal in der sozial- oder geisteswissenschaftlichen Theoriebildung thematisiert und es ist überraschend, dass diese grundlegende philosophische Problemstellung als relativ leicht zu überwinden verstanden wird – eine der bekanntesten Neukonzeptionen Latours besagt, dass die Kategorien Subjekt und Objekt überhaupt zu meiden und eine theoretische Gleichbetrachtung von menschlichen und nicht-menschlichen Wesen zu entwickeln sei. Um dieses grundsätzliche Problem zu umgehen, seien also nur einige wenige aber grundlegende Denktraditionen ins Lot zu bringen. Anschließend könne man in der neu justierten Forschungslandschaft endlich zu arbeiten beginnen. Diese Justierung der philosophischen Grundlagen und ‚verfassungsgebenden‘ Konzepte hat Latour seiner Ansicht nach vorgelegt und es obliegt „den Anderen“, wie er schreibt, dieser Verfassung zu folgen und in seinen Worten „das Parlament der Dinge ein[zu]berufen“.⁶ Mit dem Versuch, die Teilung der disziplinären Grenzen zwischen Gesellschafts- und Naturwissenschaften zu überwinden, wird eine andere wissenschaftspolitische Arbeitsteilung eingeführt: unterschieden wird nun zwischen dem verfassungsgebenden Philosophen einerseits und den um die Anwendung der Methode bemühten fleißigen Ameisen andererseits.

Im Folgenden soll weniger überprüft werden, ob diese neue Verfassung des wissenschaftlichen Arbeitens wirklich vorliegt, so dass sie jetzt nur noch des emsigen Angewandtwerdens bedarf. Vielmehr geht es um die Frage, ob das Verständnis der Moderne, welches in *Wir sind nie modern gewesen* doch recht statisch beschrieben ist, so auch für die Kunst und Kunsttheorie übernommen werden kann. Latour sieht es in diesem Zusammenhang auch als notwendig an, die Ästhetik bei der Betrachtung von Kunst auszuschließen, ein Ausschluss, dessen Problematik im Folgenden mitreflektiert werden muss, wenn am Beispiel von zwei künstlerischen Arbeiten die Möglichkeit erörtert wird, Kunst zum Gegenstand einer ‚Laborstudie‘ zu machen und dabei Latours Theorie zu überprüfen. Um mich dieser Fragestellung anzunähern, habe ich Arbeiten gewählt, die eine Laborsituation schaffen, oder anders ausgedrückt, deren installativer Aufbau an ein Labor erinnert.

⁶ „Ich habe meine Arbeit als Philosoph und Verfassungsgeber getan, indem ich die verstreuten Themen der vergleichenden Anthropologie gesammelt habe. Andere werden das Parlament der Dinge einberufen können.“ Dieser Satz steht fast am Ende (S. 192) von Latour (2008), *Wir sind nie modern gewesen*, und kündigt schon den Titel von Latours folgendem Buch an. (Bruno Latour, *Das Parlament der Dinge*, Frankfurt/M., 2010). Da im *Parlament der Dinge* das Thema Kunst nicht vorkommt, werde ich mich nicht darauf beziehen. Meine Zusammenfassung von Latours Theorie bezieht sich hauptsächlich auf die Texte, in denen er Kunst erwähnt und kann so auch nicht allen Facetten seiner Argumentation gerecht werden.

2. Objekt/Subjekt-Dichotomie und das Kunstwerk

Latours Ausgangssituation, die Problematisierung der Subjekt/Objekt-Dichotomie, wurde an der Gegenüberstellung von gesellschaftlichem Subjekt und naturwissenschaftlicher Objektivität entwickelt. Die aus ihr gefolgerten Erkenntnisse für die wissenschaftliche Praxis sollen aber allgemein Gültigkeit beanspruchen – sie werden vom Bereich der Wissenschaftsforschung auf Fragen der Religion, der Ökonomie, der Mode oder eben auch auf die der Kunst übertragen.⁷ Bezugnahmen auf die Kunst tauchen in einigen seiner Monografien kurz auf und werden in kürzeren Texten zentral thematisiert. Über eine Gegenüberstellung der jeweiligen Objektkonzepte in der Naturwissenschaft und in der Kunst deutet Latour einen Brückenschlag an. Allerdings ist die Argumentation teilweise widersprüchlich und es fällt nicht leicht, die Rolle der Kunst in diesem Gesamtkonzept zusammenfassend darzustellen. Er liefert, was die Sache nicht leichter macht, in den wenigsten seiner Texte Beispiele für eine Auseinandersetzung mit einer künstlerischen Arbeit und konkretisiert seine Thesen zumeist an naturwissenschaftlicher Forschung, also anhand der Wissenschaftsforschung und deren Auseinandersetzungen mit verschiedenen Laborsituationen.

Um auf Stärken und Schwächen der Wissenschaftsforschung hinzuweisen, vergleicht er diese unter anderem mit verschiedenen Disziplinen, die sich mit Kunst beschäftigen: Einmal dient die Kunstsoziologie dazu, die Probleme aufzuzeigen, die die Soziologie mit nicht-menschlichen Akteuren habe⁸, ein anderes Mal werden die Vorteile, die die Kunstgeschichte bei der Beschreibung ihres Untersuchungsgegenstandes habe, als modellgebend für die Betrachtung von naturwissenschaftlicher Forschung beschrieben.⁹ Es handelt sich dabei aber nicht um eine genaue Auseinandersetzung mit diesen einzelnen Disziplinen. Was mit *der* Kunstsoziologie oder *der* Kunstgeschichte gemeint ist, lässt sich an den wenigen genannten Namen nur schwer ablesen und die Vorstellungen davon, was die angesprochene Disziplin für Methoden und Zielsetzungen verfolgt, bleiben sehr allgemein. Eine eigenständige Kunsttheorie lässt sich bei Latour nicht finden. Allerdings hilft seine Kunstauffassung, die er an einigen Stellen ausführlich bespricht, Rückschlüsse auf sein Verständnis gesellschaftlicher und wissenschaftsphilosophischer Zusammenhänge zu ziehen.

Um das auf die Wissenschaftsforschung angepasste Projekt, welches sich mit der Trennung von Natur/Kultur und naturwissenschaftlichem Objekt/politischem Subjekt auseinandersetzt, auszuweiten und zu verallgemeinern, kommen jene Objekte in Latours Blickfeld, die eine Sonderstellung für die Sozial- und Geisteswissenschaften innehaben. Kunstwerke und religiöse Objekte sei-

⁷ Latour (2008), *Wir sind nie modern gewesen*, S. 70 f.

⁸ Bruno Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, aus dem Englischen von Gustav Rossler, Frankfurt/M., 2007, S. 401.

⁹ Latour (1998), *How to be Iconophilic*.

en dabei Untersuchungsgegenstände, die für die verschiedenen Disziplinen besonders schwer zu fassen seien. So stelle für die ‚kritische Soziologie‘, Latour meint damit beispielsweise Bourdieu, das Kunstwerk nur eine Projektionsfläche sozialer Macht dar, während es traditionell für die Ästhetik mit einem „Kern unaussprechlicher Schönheit“¹⁰ aufgeladen sei und somit von gesellschaftlichen oder politischen Zusammenhängen weit entfernt. Egal welche der beiden Sichtweisen betrachtet wird, sie werden angeführt, um die Unfähigkeit des jeweiligen ‚modernen‘ wissenschaftlichen Denkens herauszustellen, materielle Handlungsmacht des Werks und Verknüpfung zum gesellschaftlichen Kontext innerhalb einer einzigen Untersuchung unterzubringen. Hoffnung setzt Latour aber in die Kunstgeschichte – er beschreibt dies an einer Studie der Kunsthistorikerin Svetlana Alpers¹¹:

The social history of the visual arts could teach history of scientific activity quite a lot in matter of mediations, since the beauty of a Rembrandt, for instance, could be accounted for by multiplying the mediators – going from the quality of the varnish, the type of market force, the name of all the successive buyers and sellers, the critical accounts evaluating the painting throughout history, the narrative of the theme and its successive transformations, the competition among painters, the slow invention of a taste, the laws of composition and the ways they were taught, the type of studio life, and so on in a bewildering gamut of heterogeneous elements that, together, composed the quality of a Rembrandt (Alpers, 1988). In art history the more mediators the better and, even now, it is my impression that there is very little in the cultural studies of science at the level of details, heterogeneity, and instability of the best social history of art. Deploying mediations without threatening the work itself – l'œuvre – remains an art history specialty.¹²

Entscheidend erscheint mir in Latours Gedankengang die Annäherung von Kunst und Wissenschaft. Die Untersuchung von Kunst habe den Vorteil, das Werk immer als Medium begriffen zu haben und je mehr ein Kunstwerk zwischen verschiedenen Bereichen vermittele, je mehr assoziative Verbindungen mitschwingen, um so reicher und interessanter erscheine es. Es sei schwieriger, einen naturwissenschaftlichen Forschungsgegenstand durch solche Vermittlung angereichert zu betrachten, denn laut der modernen Verfassung drohe er seine Objektivität einzubüßen, sobald er sich mit der Welt außerhalb des Labors verbinde. Eine Annäherung beider Bereiche würde hier helfen:

But when science began to be seen as a mediating visual activity, then the visual arts offered a fabulous resource; they had always thought of themselves in terms of mediation and never bothered enormously about the representing Mind nor the represented World, which they took as useful but not substantial vanishing points.¹³

¹⁰ Latour (2007), *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, S. 406 f.

¹¹ Svetlana Alpers, *Rembrandt's Enterprise. The Studio and the Market*, Chicago, IL, 1988.

¹² Latour (1998), *How to be Iconophilic*, S. 422.

¹³ Ebd.

Es bestehe also durchaus die Hoffnung, durch die Annäherung von Kunst und Wissenschaft festgefahrene Dichotomien zu überwinden und den jeweiligen Untersuchungsgegenstand als Amalgam aus und vor allem als Medium zwischen projizierter und materieller Handlungsmacht begreifen zu können. An der Untersuchung des Rembrandts könne ein gelungener Umgang mit der Vielfältigkeit von Mediatoren abgelesen werden, die dazu beitrage, das Werk als reicher und vielfältiger begreifen zu können.

Kunst und Wissenschaft müssten diejenigen wissenschaftsphilosophischen und ästhetischen Prämissen, die Latour zur modernen Verfassung zählt, überwinden, dann verspräche die neue Untersuchungsmethode in beiden Bereichen neue Erkenntnisse jenseits disziplinärer Grenzen hervorzubringen. Bei deren Überwindung müssten sich sowohl Wissenschaftsforschung als auch Kunstgeschichte von ihrem Theoriegebäude befreien, doch

[...] it was much more difficult to extirpate scientific activity from its epistemological past than to free art history from aesthetics, but once the two moves were completed, a vast common ground was opened and, in the recent years, a flurry of studies have „vascularized“ the connection between visualization in science and the visual arts.¹⁴

3. Mit sechs Fingern zählen



1 – Eric Duyckaerts: *La Main à deux pouces*

Anstatt Latours Weg einer Annäherung der Wissenschaftsforschung an die Kunst(geschichte) zu verfolgen, beziehe ich mich im Folgenden auf Kunst, die sich an die Wissenschaft annähert. Die beiden von mir in diesem Text vorge-

¹⁴ Ebd.

unauffällig und befremdlich, wenn sie mit jeweils drei Fingern zwei Scheren gleichzeitig nutzt (vgl. Abb. 1 und Abb. 2). Einige skizzenhafte Buntstiftzeichnungen zeigen anatomische Studien, die sich jeweils mit Muskeln, Bändern oder Knochenbau auseinandersetzen und die mit Notizen versehen sind (vgl. Abb. 3). Sie erinnern an ein Lehrbuch der Anatomie. Duyckaerts hat auch einige Gipsmodelle hergestellt. Gerade bei dieser plastischen Umsetzung fällt auf, dass er seine *Hand* symmetrisch konzipiert hat, sie spiegelt Daumen, Zeige- und Mittelfinger und verzichtet auf die beiden anderen. Wenn sich eben diese drei Finger an einer Hand zweimal an den Fingerkuppen berühren, vermittelt das Modell die veränderte Bewegungsmöglichkeit, die eine solcherart gespiegelte Anatomie mit sich bringen würde (vgl. Abb. 4).



4 – Eric Duyckaerts: *La Main à deux pouces*

Gleichzeitig wird das Körperbild der eigenen Hand bei der Betrachtung dieser Modelle verändert oder auch verfremdet. Es kann sich eine distanzierte Wahrnehmung im Sinne eines objektivierenden Empfindens darüber einstellen, wie die Fünf-Finger-Anatomie menschliche Bewegungsabläufe und letztlich alltägliche Anordnungen gestaltet.

In drei Videos erklärt Duyckaerts die Grundannahmen seiner Forschung.¹⁵ Die menschliche Evolution habe in einem dem Homo sapiens vorausgehenden Stadium eine solche Hand hervorgebracht und werde höchstwahrscheinlich wieder zu dem Zwei-Daumen-Modell der Hand zurückkehren. Dies ließe sich beispielsweise daraus ableiten, dass die Handwurzel aus ungewöhnlich vielen, nämlich aus acht Knochen, bestünde. Dass auch die Vergangenheit eine solche Hand kannte, werde aus der nachweislichen Bedeutung des Duodezimalsystems in der Mathematik ersichtlich. Die Zahl „12“ sei schließlich immer ein

¹⁵ <http://www.documentsdartistes.org/artistes/duyckaerts/media/pouce.html>, zuletzt aufgerufen am 19.02.2011.

wichtiges Fundament des Zählens und Messens gewesen. So würden zwölf Inches zu einem Foot zusammengefasst. Dass beispielsweise beim britischen Währungssystem 1971 das Dezimalsystem eingeführt wurde und seither nicht mehr jeder Schilling in 12 Pence umzurechnen ist, stellt Duyckaerts zufolge eine viel zu voreilige Entscheidung dar.

Nun ließe sich Duyckaerts Arbeit als Parodie einer naturwissenschaftlichen Forschung in eine Reihe mit zahlreichen anderen Kunstprojekten der letzten Jahre stellen. Wissenschaftsparodie ist schon fast zu einem Genre der aktuellen Kunst geworden. Viele Arbeiten sind dabei entstanden, die ein eher einfaches und wenig informiertes Bild von naturwissenschaftlicher Forschung vermitteln. Auch *La main à deux pouces* parodiert naturwissenschaftliches Vorgehen, die Präsentation der Evidenz dieser ehemaligen oder zukünftigen anatomischen Abweichung ist offensichtlich absurd und bemüht sich nicht, eine Strategie des Fakes oder der Wissenschaftskritik zu verfolgen. Duyckaerts verbirgt den Abstand zu evolutionsbiologischen Untersuchungen nicht und sieht sein Projekt auch nicht als Beitrag zu einer solchen Forschung im eigentlichen Sinne. Trotzdem vermitteln die verschiedenen beteiligten Akteure (Video, Plastik, Zeichnung, Künstler ...) einen Zusammenhang, der über das unbeteiligte, nur äußerliche Merkmale nachstellende Persiflieren hinausgeht.

Vergleicht man Duyckaerts Arbeiten mit anderen Projekten, die sich das Labor als Blaupause aneignen, so stellt man fest, dass er sich auf sein Thema in besonderer Weise einlässt. Ich denke, man kann dieser Arbeit nicht absprechen, trotz ihres parodistischen Charakters wissenschaftstheoretische Reflexion zu leisten. Ein Aspekt betrifft das kognitive Körperbild: Die Betrachtung der veränderten Anatomie hilft die eigene neu wahrzunehmen. Sie lässt verständlich werden, welche Handlungsmacht die eigene Hand ausübt, wie ihre Eigenschaften und Möglichkeiten auf viele Vorgänge einwirken und die Verbindungsmöglichkeiten des handelnden Menschen mitbestimmen. Auch reflektiert sie die gegenseitige Abhängigkeit von mathematischer Konvention und Physiognomie.

Andererseits ist der Besuch in einer Ausstellung mit dem hier beschriebenen Aufbau nicht mit dem in einem wissenschaftlichen Labor zu vergleichen. Ein Ausstellungsraum ist im Gegensatz zu einem Labor meist eine statische Anordnung und nicht auf Entwicklung im Sinne der Beantwortung einer Forschungsfrage ausgelegt. Sie wirft zwar Fragen bei den BesucherInnen auf, diese sollen aber nicht evaluiert und weiterentwickelt werden. Die BesucherInnen wiederum kommen mit einem ungefähren Wissen von dem, was sie dort erwartet, in die Ausstellung. Sie bringen ein Grundverständnis des Konzepts Museum, Ausstellung oder Kunst mit. Dabei hoffen sie auf eine Anregung, auf ein Erlebnis, welches man aber nicht vereinheitlichen kann. Man kann nicht festlegen, welche Gedanken und Empfindungen sich beim Besuch einstellen. Ein Wissenschaftsforscher, der nie mit Kunst in Berührung gekommen ist und keinerlei Konzept von Kunst mitbringt, würde Duyckaerts Arbeit vielleicht vor allem absurd finden und sich über das geringe Verständnis der un-

tersuchten Materie wundern. Einen solchen Wissenschaftsforscher gibt es aber nicht. Auch würde man dieser Installation kaum vorwerfen können, sich nicht an die biologischen Fakten zu halten und die eigenen Entdeckungen nicht genau genug auf ihre Richtigkeit zu prüfen. Dass die verschiedenen Visualisierungen gerade nicht biologischen Tatsachen entsprechen und deshalb ihren Wahrheitsanspruch gar nicht unter Beweis stellen müssen, ist schließlich das Konzept der Arbeit. Es mag sein, dass dies als inspirierend oder auch als sehr albern empfunden wird, die Differenz zur Naturwissenschaft bleibt in jedem Fall grundlegend.

4. Kunst und Wissenschaft

Es wäre nun aber kurzsichtig, die Differenz zwischen Duyckaerts Installation und einem naturwissenschaftlichen Labor darin zu sehen, dass es in der Kunst keinen naturwissenschaftlichen Wahrheitsanspruch gebe. Vielmehr kann Duyckaerts Arbeit durchaus als bestätigendes Beispiel einiger Gedankengänge Latours gelesen werden. So sieht Latour das, was er als moderne Verfassung bezeichnet, zuerst von der Wissenschaftsforschung in Frage gestellt und bezieht sich unter anderem auf die Theorien von David Bloor, Mitbegründer des als *strong programme* bezeichneten Zweigs der Wissenschaftssoziologie. Latour beruft sich bei der Entwicklung des allgemeinen Symmetrieprinzips auf Bloors Forderung nach einer Symmetrisierung von wahren und falschen Aussagen im Rahmen der Untersuchung von wissenschaftlichen Kontexten.¹⁶ Dieses habe zwar die epistemologische Forderung nach einer nur auf wissenschaftlichen Erfolg ausgerichteten Wissenschaftsgeschichte infrage gestellt¹⁷, würde aber in eine Sackgasse führen: „Auch Bloors Prinzip ist demnach asymmetrisch. Zwar nicht mehr, weil es nach Art der Epistemologen eine Unterteilung in Ideologie und Wissenschaft vornimmt, sondern weil es die Natur ausklammert und dem Pol der Gesellschaft das ganze Gewicht der Erklärung aufbürdet.“¹⁸ Latour wirft dem Bloor'schen Symmetriegesetz also vor, Wissenschaft generell nur als soziale Konstruktion zu verstehen, bei der nicht mehr zwischen wahren und falschen wissenschaftlichen Aussagen unterschieden wird. Diese Symmetrisierung will er um einen entscheidenden nächsten Schritt erweitern. Um die Einseitigkeit des Sozialkonstruktivismus zu überwinden, sei es notwendig, die nicht-menschlichen Wesen einzubeziehen, also dem allgemeinen Symmetrieprinzip Geltung zu verschaffen.¹⁹

Auch die Zwei-Daumen-Hand bleibt nicht dabei stehen, eine falsche wissenschaftliche Aussage zu treffen und die soziale Konstruktion wissenschaftli-

¹⁶ Latour (2008), *Wir sind nie modern gewesen*, S. 122 f.

¹⁷ Ebd., S. 123 f. Latour nennt an dieser Stelle vor allem die französische Epistemologie, speziell Canguilhem, aber auch Bachelard.

¹⁸ Ebd., S. 126.

¹⁹ Ebd., S. 128.

cher Fakten so sichtbar werden zu lassen. Die Behauptung ihrer zukünftigen oder vergangen Existenz ist zwar falsch, die einzelnen Teile der Installation wirken aber unberührt vom wissenschaftlichen Wahrheitsanspruch auf die Wahrnehmung von Handlungsmacht der menschlichen Anatomie. Es ist gerade die Zusammenstellung der verschiedenen Teile der Installation, die über die vielfältige Vermittlung von anatomischen und gesellschaftlichen Bezügen ein Geflecht von Assoziationen ermöglicht. Die Vervielfältigung der Vermittler – also die zahlreichen in der Ausstellung verwandten Materialien und die naturwissenschaftlichen Bezüge, die diese eröffnen – lässt erst die Arbeit entstehen. Trotzdem erscheint ein ‚following the actors‘, also eine Ausrichtung nach den vor Ort vorzufindenden Vernetzungen, nicht leicht umsetzbar. Die Elemente der Installation stehen relativ statisch in der Ausstellung und der Prozess ihrer Herstellung gibt keine großen Rätsel auf. Werden beispielsweise für eine anatomische Skizze (vgl. Abb. 3) Anleihen bei den Abbildungen eines Medizinalatlas genommen, ist das weder überraschend noch von großer Aussagekraft. Meiner Ansicht nach wäre es aber durchaus lohnend, den epistemologischen Assoziationen nachzugehen, die Duyckaerts verschiedene Modelle aufrufen. Es gibt verschiedene Themenstellungen, die von dieser Arbeit adressiert werden können. So könnte sie als eine Auseinandersetzung mit der Evidenz wissenschaftlicher Bilder und Modelle oder visueller Nachweise gelesen werden. Auch als Kommentar zum historischen und biologischen Zusammenhang von Zahl/Zählen und Körper/Verkörperung, oder von Zahlrepräsentation/Stellenwertsystem. Da Latour aber wissenschaftliches Denken komplett von seiner epistemologischen Vergangenheit befreien will²⁰, muss er für diejenigen Assoziationsketten keinen methodischen Umgang finden, die sich mit eben diesem Vergangenen beschäftigen.

Die Zwei-Daumen-Hand funktioniert also gut als Beispiel für die Vervielfältigung von Vermittlern, einem Konzept, auf das Latours Augenmerk fällt. Neben dem von mir eingeforderten epistemischen Kontext muss die Installation auch im Ausstellungskontext situiert werden. Diese Situierung kann aber nicht nur innerhalb des singulären Ereignisses der tatsächlichen Ausstellung erfolgen, sondern setzt auch ein basales Verständnis von moderner Kunst voraus. Dies ist wichtig, um den Ort der Installation, das Vorverständnis derjenigen, die ihn besuchen, und derjenigen, die für diesen Ort eine Arbeit konzipieren, einbeziehen zu können.

Ebenso wie die Epistemologie ist die Ästhetik in Latours Augen unbrauchbarer Ballast, der überwunden werden muss.²¹ Allerdings führt er die Fehler der Ästhetik nicht in eigenständigen Publikationen auf, sondern behauptet nur, dass diese die Kunst zum unerforschbaren Geheimnis stilisiere.²² Für das Ver-

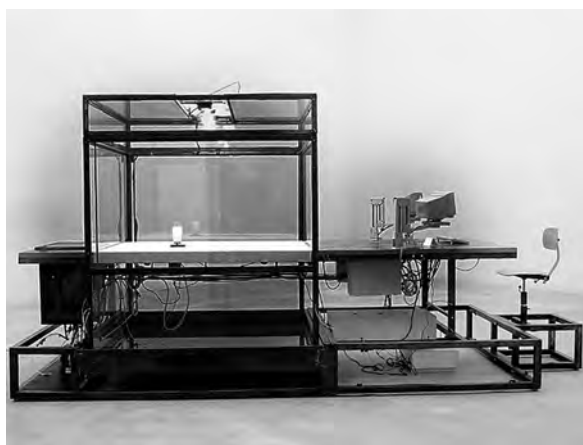
²⁰ Wie weiter oben zitiert: Latour (1998), *How to be Iconophilic*, S. 422.

²¹ Dass Latour mit der Ablehnung der Ästhetik eine für die letzten Jahre typische Haltung einnimmt und welche Facetten und blinde Flecken diese Haltung hat, sollte mit Jacques Rancières Theorie abgeglichen werden. In: *Das Unbehagen in der Ästhetik*, Wien, 2007, S. 11-25.

²² Unter anderem in Latour (2007), *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, S. 407.

ständnis eines Ausstellungsortes sind ästhetische Theorien wichtig, nicht als Konzepte, die die Kunst geprägt haben, also nicht als Formgeber, sondern durch ihren koevolutionären Austausch. Ästhetische Theorien bei der Betrachtung von Kunst prinzipiell außer Acht zu lassen, wie Latour es vorschlägt, ist nur dann möglich, wenn weder diejenigen, die die Ausstellung besuchen, noch die Kunstschaffenden jemals vorher mit diesem Theoriebereich in Berührung gekommen sind.²³ Gerade die Interaktion von Kunst und Wissenschaft, mit der sich Duyckaerts beschäftigt und der Latour ein gewisses Maß an Möglichkeiten zuschreibt, wird von der Ästhetik nicht ausgeblendet, sondern thematisiert. So muss die Kunst nicht von der Ästhetik befreit werden, um die Opposition zur Wissenschaft zu überwinden, denn das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft ist eine zentrale Auseinandersetzung einiger wichtiger ästhetischer Theorien.

5. Milch verschütten

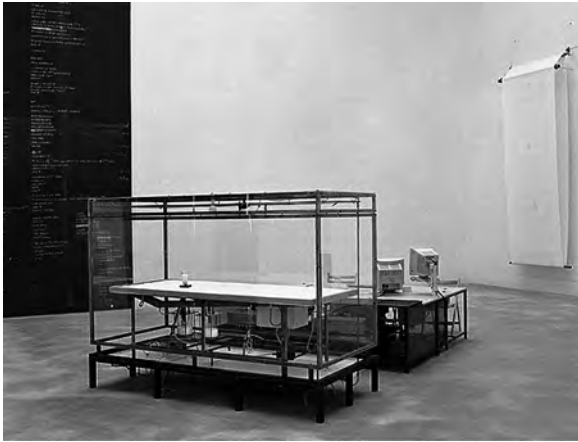


5 – Peter Dittmer: *Die Amme*

Die zweite Arbeit, die ich hier vorstellen möchte, *die Amme* von Peter Dittmer, ist eine interaktive Installation. Das Publikum kann an einem Computer ein ‚Gespräch‘ mit einer Sprachsoftware führen – die BesucherInnen schreiben an einer Tastatur, und die Software wählt aus einem Datensatz eine wahrscheinlich korrespondierende Antwort. Hier erinnert der Aufbau der Arbeit offensichtlich an ein Labor. Der Computerarbeitsplatz ist mit Geräten in einem großen Glaskasten verkabelt, Elektronik und Mechanik sind gut sichtbar. An

²³ Bei Duyckaerts, der auch Philosophie studiert hat, findet sich eine direkte Beschäftigung mit ästhetischen Theorien. Unter anderem hat er ein Buch mit dem Titel *Hegel ou la vie en rose*, Paris, 1992, publiziert.

der Wand hinter dieser Anordnung ist auf einer Kreidetafel ein Versuchsaufbau skizziert. In dem Glaskasten befindet sich, mittig und von oben beleuchtet, ein Glas Milch (vgl. Abb. 5 und Abb. 6).



6 – Peter Dittmer: *Die Amme*

Als Reaktion auf die Äußerungen des Publikums kann die Mechanik das Glas umkippen und die Milch verschütten. Dies passiert unerwartet und nur bei manchen Eingaben, und dieses Ereignis steht als Reaktion dafür, dass sich *die Amme* über eine Eingabe ‚ärgert‘.

Der Aufbau suggeriert einen im Glaskasten beobachtbaren Forschungsgegenstand, die BesucherInnen werden eingeladen mit Sprache zu experimentieren, ihre Neugierde wird durch die unberechenbare Emotionalität der Anordnung geweckt. Das Computerprogramm nimmt dabei Anleihen bei der Erforschung Künstlicher Intelligenz. Damit bezieht Dittmer sich auf einen Forschungsgegenstand, der eine Sonderstellung zwischen Informatik und Naturwissenschaft einnimmt: Das technisch modellierte Verhalten, welches als eine Annäherung an und eine Übersetzung von der Vorstellung und dem Wissen über bestimmte Phänomene erzeugt wurde. So sind beispielsweise Kognition oder Sprache nicht am lebenden Gegenüber zu untersuchen, sondern an der Übersetzung und Interpretation durch den/die ProgrammiererIn. *Die Amme* ist aber kein Projekt zur Erforschung von Künstlicher Intelligenz und sie ist auch keine werbewirksame Darstellung dieses Forschungsgebiets. Sie erinnert an ELIZA, ein von Joseph Weizenbaum 1966 entwickeltes Computerprogramm, das Eingaben mit passenden Fragen zu beantworten scheint.²⁴ ELIZAs Sprachmodus ist von der Psychotherapie Carl Rogers inspiriert.²⁵ Sie versucht, stets

²⁴ <http://dieamme.de/amme5/dokumente/dieamme.pdf>, S. 4, zuletzt aufgerufen am 19.02.2011.

²⁵ Joseph Weizenbaum/Gunna Wendt, *Wo sind sie, die Inseln der Vernunft im Cyberstrom? Auswege aus der programmierten Gesellschaft*, Freiburg, 2006, S. 95.

freundlich nachzufragen und simuliert das Interesse und Mitgefühl einer Therapeutin. *Die Amme* hat einen weit weniger ‚freundlichen Charakter‘ und ‚antwortet‘ gerne auch beleidigend oder mit dadaistischen Sprachfetzen. Der riesige Aufbau, in dem das Milchglas verschüttet und wieder nachgefüllt wird, macht auch als ein anzeigendes Element der Untersuchung eines Emotionsparameters wenig Sinn. Dittmers hätte hier ein schlichtes Computer-Icon benutzen können, das auf dem Bildschirm erscheint. Das Milchglas ermöglicht aber im Vergleich zum Icon unerwartete kulturelle Assoziationsketten, die bei den verschiedensten BesucherInnen auch je nach eigener Erfahrung unterschiedlich ausfallen können. Die möglichen soziokulturellen Verbindungen bleiben vage genug, um eine relativ große Spanne möglicher Deutungsansätze zu erlauben. Die schriftlichen Eingaben der BesucherInnen wurden von Dittmers zwar ausgewertet und flossen in die Weiterentwicklung des Programms ein²⁶, es wäre aber unsinnig zu behaupten, dass das Ziel der Ausstellung die Erforschung und Evaluation der Eintritt zahlenden BesucherInnen ist. Dem Projekt von Duyckaerts ähnlich, beschäftigt sich Dittmers *Amme* mit einem wissenschaftlichen Kontext, versucht aber nicht, in diesem ergebnisorientiert zu forschen, zumindest im Ausstellungskontext geht es nicht um Weiterentwicklung oder Überprüfung einer Forschungsfrage. Wieder ist es der Ausstellungsraum, der Kontext eines Museums oder – allgemeiner – der Kunst, der die Erwartung an diese Arbeit vorbestimmt. Das Interesse, das mit dem Besuch in diesem speziellen Raum verbunden wird, richtet sich nicht auf die Information, die man über ein als objektiv verstandenes Forschungsprojekt bekommen möchte. BesucherInnen erwarten, eigene Assoziationsmöglichkeiten angeregt durch den ausgestellten Aufbau entwickeln zu können. Bevor ich einige weitere Bemerkungen zur *Amme* machen kann, möchte ich auf Latours kuratorisches Tätigwerden eingehen.

6. Faitiche und Iconoclash

Die Rolle, die die moderne Kunst und der Ort des Kunstmuseums für Latour haben, lässt sich an seiner Stellungnahme zu *Iconoclash* nachvollziehen. *Iconoclash* war eine Ausstellung, die 2002, kuratiert von Peter Galison, Dario Gamboni, Joseph Leo Koerner, Bruno Latour, Adam Lowe, Hans Ulrich Obrist und Peter Weibel, am Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) in Karlsruhe veranstaltet wurde.²⁷ Sie stand unter dem Motto: *Jenseits der Bilderkriege in Wissenschaft, Religion und Kunst*. Latours Verständnis dessen, was er als *Iconoclash* beschreibt, hängt mit seinem Projekt einer Symmetrisie-

²⁶ <http://dieamme.de/amme5/dokumente/dieamme.pdf>, S. 15, zuletzt aufgerufen am 19.02.2011.

²⁷ Latour hat 2005 zusammen mit Peter Weibel im ZKM in Karlsruhe eine weitere groß angelegte Ausstellung mit dem Titel *Making Things Public. Atmospheres of Democracy* kuratiert. Er gab ein Interview zu beiden Ausstellungen in: *Kunstforum international*, Bd. 190 („Denken 3000“, hg. v. Birgit Richard und Sven Drühl), 2008, S. 64.

rung der Wissenschaftsforschung zusammen.²⁸ Das religiöse Motiv des Bildersturms dient Latour als zentrale Metapher für seine Kunst, Wissenschaft und Religion verbindende Denkbewegung. Ikonoklasmus ist dabei nicht nur die Zerstörung heiliger Bilder oder Denkmäler, sondern allgemeiner die Archäologie des Hasses und des Fanatismus, der sich an Bildern entzündet und diese vernichten will.²⁹ Dabei ist unter Bild auch all das zu fassen, was in der ‚modernen Verfassung‘ als Objekt verstanden werden kann – also auch ein Forschungsgegenstand in der Naturwissenschaft. Religion und Naturwissenschaften glichen sich laut Latour darin, dass ihre Gegenstände als nicht-menschlich gemacht objektiviert werden. Ein Bilderstürmer in der Wissenschaftsforschung bliebe sozusagen bei der Erkenntnis stehen, seine Gegenstände als menschlich-gemacht zu entlarven, so wie eine religiöse Erscheinung als absichtsvoll von einem Scharlatan inszeniert hingestellt werden könnte. Im Gegensatz zum Ikonoklasmus versteht Latour unter der Wortneuschöpfung Iconoclash eine Auseinandersetzung mit dem ambivalenten Status des Bildes, bei der noch nicht klar ist, ob die Aktion, die zu folgen hat, destruktiv oder konstruktiv sein wird.³⁰

Auch der Fetisch ist ein begrifflicher Brückenbauer zwischen den verschiedenen Bereichen.³¹ Unter Fetisch versteht Latour einen religiösen Gegenstand, der entweder als nicht von menschlicher Hand geschaffen angesehen wird, oder der von den BilderstürmerInnen als letztlich menschlich-geschaffen (sozial konstruiert) entlarvt werden kann. Ähnlich wie Iconoclash ist *Faitiche* eine Wortschöpfung, die helfen soll, die Ambivalenz im Umgang mit den nicht-menschlichen Wesen auszudrücken und dem allgemeinen Symmetrieprinzip Geltung zu verschaffen. Es beschreibt ein Amalgam von Fetisch und Fakt und bringt zum Ausdruck, dass die Sozialwissenschaften oft mit einer Mischung aus sozialer Zuschreibung und tatsächlicher Handlungsmacht zu kämpfen haben.³²

Zeitgenössische Kunst, so schreibt Latour, ist im Gegensatz zu Religion und Naturwissenschaft die Sphäre des Menschlich-Gemachten schlechthin. Er

²⁸ Latour legt zu Anfang eines Textes in der zur Ausstellung erschienen Publikation dar, dass die verschiedenen Kuratoren eine unterschiedliche Auffassung von dem hatten, was unter dem Ausstellungsmotto zu verstehen sei. Bruno Latour, Peter Weibel (Hg.), *Iconoclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Cambridge, MA (u a.), 2002, S. 16.

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd.

³¹ Der Fetisch in Kunst und Naturwissenschaft wird ausführlich behandelt in: Antoine Hennion/ Bruno Latour, „Objet d’art, objet de science: note sur les limites de l’anti-fétichisme“, in: *Sociologie de l’Art*, 6 (1993), S. 7-24.

³² In *Die Hoffnung der Pandora*, Frankfurt/M., 2002, S. 340, beschreibt Latour die Unterscheidung zwischen Fakt und Fetisch als Kennzeichen des Modernisten und „Merkmal [...] seines psychosozialen Profils“. Dabei ist die Figur des *Faitiches* also auch als sehr allgemeiner Begriff zu verstehen: „Modernisten sind Bilderstürmer. Sie besitzen all die Wut und Gewalt, die nötig ist, um *Faitiches* zu zerschlagen und zwei unversöhnliche Feinde hervorzubringen: Fakten und Fetische.“

definiert moderne Kunst als einen Exzess von Ikonoklasmus.³³ Bei Latour scheint Bilderstürmerei in der zeitgenössischen Kunst für die beständige Auseinandersetzung und Zerstörung der religiös metaphysischen Kunstbegriffe zu stehen. Ständig befände sie sich in Ablehnung dagegen, zum Fetisch aufgeladen zu werden. Er beschreibt sie als Labor, in dem versucht wird, die Kunstwerke von jeglicher kultischen Verehrung fernzuhalten. „A fabulous large-scale experiment in nihilism. A maniacal joy in self-destruction. A hilarious sacrilege. A sort of deleterious an-iconic inferno.“³⁴ – so versteht Latour die Auseinandersetzung, die in der Kunst mit dem eigenen aufgeladenen Status geführt wird. Doch je mehr mit der Tradition der Hochstilisierung von Kunst gebrochen werden soll, desto besser kann Kunst diesen Status halten. „The more art has become a synonym for the destruction of art, the more art has been produced, evaluated, talked about, bought and sold, and, yes, worshipped.“³⁵ Eine der von Latour für die Ausstellung ausgewählten Arbeiten ist Imi Knoebels *30 Keilrahmen*.³⁶ Zu dieser Arbeit könnte man seinem Gedankengang folgend sagen, dass die Ausstellung der Keilrahmen hier wie eine Enttarnung der Bilder zu sehen ist: Nur das Grundgerippe des Arbeitsmaterials wird gezeigt – eine in diesem Sinne ikonoklastische Bewegung. Trotzdem ist Knoebel ein erfolgreicher Künstler und die Arbeit wird als wertvoll erachtet, anders gesagt, als kultischer Gegenstand.

Mit dem Begriff Ikonoklasmus wiederholt Latour seinen zentralen Vorwurf, sich mit Wissenschaft nur unter dem Aspekt ihrer sozialen Konstruiertheit auseinanderzusetzen. Auf eine sehr einfache Formel gebracht, lässt sich der Vorwurf darin zusammenfassen, dass für Latour vielen kritischen TheoretikerInnen die Unvoreingenommenheit gegenüber ihren Forschungsfeldern fehlt. In der als fanatisch geltenden Bewegung des Bildersturms versuchen sie blind zu enttarnen. Der zeitgenössische Kunstmarkt und die moderne Ausstellungspraxis ist dann Inbegriff und Metapher dieses als wahnhaft beschriebenen Prozesses, Enttarnung und Fetischisierung beschleunigen sich in einer selbstzerstörerischen Spirale. Es bleibt nun dahingestellt, ob man den Kunstmarkt wirklich so ernst nehmen muss. Ob er wirklich dieses wahnhafte Perpetuum mobile abgibt, oder vielmehr mit solchen Bildern seinen eigenen

³³ Zeitgenössische Kunst wird im Katalog zu *Iconoclash* unter einem Gesichtspunkt diskutiert, der sich von dem im Abschnitt 4 zur Kunstgeschichte vorgestellten, unterscheidet. An folgendem Satz lässt sich aber eine Unterscheidung zwischen Ausstellung und Museum ableiten, die an den zuvor beschriebenen Zusammenhang anknüpft: „Are not museums the temples in which sacrifices are made to apologize for so much destruction, as if we wanted suddenly to stop destroying and were beginning the indefinite cult of conserving, protecting, repairing?“ Moderne Kunst steht für eine Art Hyper-Ikonoklasmus während das Museum die vergangenen Zerstörungsakte wiedergutzumachen sucht. Latour/Weibel (2002), *Iconoclash*, S. 17.

³⁴ Ebd., S. 22.

³⁵ Ebd.

³⁶ Eine Liste der von Latour ausgewählten Arbeiten findet sich online unter: [http://hosting.zkm.de/icon/stories/storyReader\\$59](http://hosting.zkm.de/icon/stories/storyReader$59), zuletzt aufgerufen am 19.02.2011.

geheimnisvollen Status aufrechterhält, ist tatsächlich ein spannendes Thema, dem man mit der Methode der ANT zu Leibe rücken sollte.

Für Dittmers *Amme* möchte ich hier einige weitere Gedankengänge skizzieren, die mit Latours Begriffen arbeiten. Im Gegensatz zu Knoebels Keilrahmen bezieht sich *die Amme* nicht primär auf Kunst und Ausstellungspraxen, sondern auf ein Bild der Naturwissenschaft. Der Aufbau der Arbeit erinnert an ein Labor, und Dittmers hat in jahrelangem Experimentieren das Sprachverhalten seiner Software entwickelt und verfeinert. Techniken, die mit Zufall und Annäherung experimentieren, werden in der Sprachausgabe der *Amme* umgesetzt. Hier fließen Überlegungen und Beobachtungen zu Sprachvermögen und Kommunikationsverhalten ein. Der große Glaskasten mit dem Milchglas, den ich zuvor schon als unnötig für die technischen Aspekte der Arbeit beschrieben habe, kennzeichnet die Arbeit als Kunst. Er ist zwar nicht von Nöten, um die Sprachexperimente durchzuführen, erweitert aber die Assoziationsketten, die bei der Beschäftigung mit der Installation möglich werden. Im Gegensatz zu einem naturwissenschaftlichen Labor kennzeichnet und thematisiert *die Amme* ihre narrativen, als kulturelle Anspielungen gestalteten Elemente. Sie wirft bewusst Fragen auf, die auf Dichotomien wie Natur/Kultur oder subjektives Sprach- und Empfindungsverhalten/objektiver Mechanismus verweisen. Dies fängt mit dem Namen der Installation an: Eine Amme ist ein Ersatz für die ‚eigentliche‘ Mutter, ihr hängt die Vorstellung des kulturell Hervorgebrachten an, eines Einschnitts in einen als natürlich verstandenen Ablauf. Ihre Rolle entkoppelt emotionale Bindungsvorstellungen. Die Sprachsoftware ist nicht-menschliches Gegenüber und der Status des Sprechens und der ‚ausgeschütteten‘ Gefühlsregungen wird zum paradoxen Phänomen. Trotzdem, oder gerade deshalb, findet sich in der Kommunikation mit der *Amme* das Begehrensverhältnis des Austausches. Die Installation befindet sich weniger in der Spirale zwischen Enttarnung und Aufladung, sondern stellt ihr Dasein als *Faitiche* offen zur Schau. Sie setzt diesen Aspekt von Latours Denken in einer räumlichen Anordnung um und eignet sich weniger als Forschungsgegenstand der ANT – sie ist selbst ein ungewöhnlicher Forschungsbericht.

7. Ausblick

Duyckaerts und Dittmers wenden sich Gegenständen zu, die ihre Forschungsfragen oft nicht einfach in das als objektiv verstandene Reich der *hard sciences* überführen können – sowohl Evolutionsbiologie als auch Künstliche Intelligenz verwischen die Grenzziehung von Fakt und Fiktion.³⁷ Evolutionsbiologie und Künstliche Intelligenz sind zwei wissenschaftliche Bereiche, die oft

³⁷ Latours Konzept des *Faitiche* wurde von Donna Haraways Überlegungen zur Verflechtung von Fakt und Fiktion angeregt. Donna J. Haraway, *When Species Meet (Posthumanities)*, Minneapolis, MN, London, 2007, S. 3 f.

eine Zusammenarbeit mit Personen und Institutionen in der Kunst eingehen. In den letzten Jahrzehnten haben sich groß angelegte Ausstellungen und Veranstaltungen, wie beispielsweise die *Ars Electronica* in Linz, gerade diesen Themen zugewandt. Diese Institutionen haben mit Bezugnahme auf biologisch-technisch ausgerichtete Thematiken maßgeblich definiert, was unter dem Motto Kunst und Wissenschaft verstanden wird. Latours Vorwurf, dass sich die Kultur- und Sozialwissenschaften den Naturwissenschaften oft mit einer sehr einseitigen Haltung nähern, entweder mit unreflektierter Affirmation oder mit einer sozialkonstruktivistischen Haltung, könnte auch auf diesen Bereich der Kunst ausgeweitet werden. Viele der Arbeiten, die unter das Motto ‚Kunst und Wissenschaft‘ gestellt wurden, versuchten einen naturwissenschaftlichen Kontext ohne eigene Stellungnahme wiederzugeben oder aber Naturwissenschaft als generelle Scharlatanerie zu entlarven. Arbeiten wie *die Amme* oder *La main à deux pouces* schaffen es im Gegensatz dazu, gerade die Grenzziehungen zwischen naturwissenschaftlicher und kultureller Handlungsmacht infrage zu stellen. Sie stehen dafür ein, eine symmetrische Auseinandersetzung auch im Format der Installation auszutesten.

Leider hilft die Theorie Latours mit ihrer paternalistisch anmutenden Forderung nach einer nicht-modernen, vom theoretischen Ballast befreiten ‚vereinfachten‘ Praxis wenig dabei, experimentell neue Untersuchungsweisen zwischen Kunst und Wissenschaft zu entwickeln. Epistemologische oder ästhetische Theorien müssen in vielen Fällen genauso in Vermittlungsketten einbezogen werden, wie andere Einflussfaktoren auch. Zumindest müsste ein methodischer Umgang für diese Faktoren gefunden werden, wenn sich die ANT nicht auf einen letztlich doch verengten Bereich von Forschungsgegenständen beschränken will.

Literatur

- Alpers, Svetlana, *Rembrandt's Enterprise. The Studio and the Market*, Chicago, IL, 1988.
- Haraway, Donna, *When Species Meet (Posthumanities)*, Minneapolis, MN, London, 2007.
- Hennion, Antoine/Latour, Bruno, „Objet d'art, objet de science: note sur les limites de l'anti-fétichisme“, in: *Sociologie de l'Art*, 6 (1993), S. 7-24.
- Latour, Bruno, *Die Hoffnung der Pandora*, Frankfurt/M., 2002.
- Ders., *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt/M., 2007.
- Ders., *Wir sind nie modern gewesen*, Frankfurt/M., 2008.

- Ders., „How to be Iconophilic in Art, Science, and Religion?“, in: Caroline A. Jones/ Peter Galison (Hg.), *Picturing Science, Producing Art*, New York, NY, London, 1998, S. 418-440.
- Ders./Weibel, Peter (Hg.), *Iconoclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Cambridge, MA (u a.), 2002.
- Duyckaerts, Eric, *Hegel ou la vie en rose*, Paris, 1992.
- Rancière, Jacques, *Das Unbehagen in der Ästhetik*, Wien, 2007.
- Schulz-Schaeffer, Ingo, „Technik in heterogener Assoziation. Vier Konzeptionen der gesellschaftlichen Wirksamkeit von Technik im Werk Latours“, in: Georg Kneer/ Markus Schroer/Erhard Schüttpelz (Hg.), *Bruno Latours Kollektive. Kontroversen zur Entgrenzung des Sozialen*, Frankfurt/M., 2008, S. 108-152.
- Weizenbaum, Joseph/Gunna Wendt, *Wo sind sie, die Inseln der Vernunft im Cyberstrom? Auswege aus der programmierten Gesellschaft*, Freiburg, 2006.
- Zybok, Oliver/Bruno Latour, „Eine Methode zum Schutz vor akademischen Fragen. Ein Gespräch mit Oliver Zybok“, in: *Kunstforum international*, Bd. 190 („Denken 3000“, hg. v. Birgit Richard und Sven Drühl), 2008.