

Elke Bippus
Landschaft – Karte – Feld

*Modelle der Wissensbildung
zwischen künstlerischer und
wissenschaftlicher Praxis*

Felder zeichnen

Die Tätigkeit eines Wissenschaftlers, einer Wissenschaftlerin wird weniger mit einem Zeichnen denn mit einem Bezeichnen assoziiert. Etwas liegt vor und wird analysiert, klassifiziert, benannt und bestimmt. Die Beschreibung eines Feldes ist dabei abhängig von spezifischen Interessen, Objekten und Spielregeln, die von den Akteuren angenommen werden. Der Wissenschaftler versucht einen Überblick zu gewinnen, indem er einen Standort außerhalb des Feldes einnimmt, einem Feldherren vergleichbar, der das Geschehen auf dem Schlachtfeld aus der Distanz beobachtet. Zugleich agiert er auf/in dem Feld. Das wissenschaftlich zu beackernde Feld ist insofern fern und nah. Die Gegenstände können als Objekte vor einem liegen und – ist man im ›Tun‹ und damit im Feld – distanzlos nahe rücken.

Die Kunst der Moderne reflektiert diese Bewegung zwischen Nähe und Ferne, indem sie eine perspektivisch abbildhafte Malerei verschränkt mit einer Malerei, welche die Bildfläche vor Augen führt und damit »eine Anschauung als eine Reflexion über das Bildanschauliche wie [...] über das nur Bildmögliche selbst«¹ möglich werden lässt. So etwa

¹ Max Imdahl, Ikonik. In: Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?* München 21995 (1994), S. 300-324, hier S. 308.



Vincent van Gogh
Kornfeld, die Mohnblumen
Juni 1889
Kunsthalle Bremen

Vincent van Goghs 1889 entstandenes Gemälde »Kornfeld, die Mohnblumen«. Das Bild zeigt mehrere in die Tiefe weisende Linien: der Weg links, die roten Kornblumen in der Mitte und die Furchen des Getreidefeldes. Die Linien treffen in einem Fluchtpunkt knapp unterhalb des oberen Bildrandes zusammen. Gezeigt wird allerdings nicht der gemeinhin zu erwartende Himmel. Dieser ist vielmehr durch horizontal gelegte Pinselstriche, die als ansteigende Berge gelesen werden können, verstellt. Die Tiefenillusion wird so, wie auch durch den materiellen Farbauftrag dekonstruiert. Mit dem Bild »Kornfeld, die Mohnblumen« wird der Horizont zugunsten der Flächigkeit des Bildes aufgegeben und das Bild als Bild selbst reflektiert.

Mich interessiert im Folgenden das »Feld« als ein Modell der Wissensbildung, das sein Machen, d.h. sein Zeichnen, seine Medialität, mit anderen Worten den performativen Anteil der Beschreibung, des Bezeichnens reflektiert. Ich werde versuchen, das Feld als ein Konzept zu (*be-*)zeichnen, das

sich aus denjenigen der Landschafts- und Kartendarstellung entwickelt.² Das Feld verknüpft meines Erachtens Anteile beider Darstellungsweisen und ist für das ausgehende 20. und den Beginn des 21. Jahrhundert maßgebend geworden. Nicht allein im bildkünstlerischen Bereich, sondern auch in diversen Wissenschaftsdisziplinen, wie etwa in der Ethnologie, ist der Begriff des Feldes bedeutsam.³

Landschaft und Karte sind als konkurrierende Modelle beschrieben. Charakteristisch für die Landschaft ist das polarisierende Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt, die Dialektik von Nähe und Distanz, die Horizontbezogenheit und das vertikale Bildsystem. Im Unterschied dazu ist für die Karte der Überblick und die Distanz eigentümlich und die Visualisierung von Welt als ein horizontales Phänomen.

Von Leonardo da Vinci ist die erste Landschaftsdarstellung überliefert, der ein Naturstudium vorausging und in der die Natur als individuell und topografisch bestimmt aufgefasst ist. Obwohl solche realistischen Darstellungen zunächst der Grafik vorbehalten waren, war Mitte des 15. Jahrhun-

² Meine Thesen zu Landschaft und Karte gehen in großen Teilen zurück auf den Vortrag »Kunst und Bild als Medium der Erkenntnis« von Gottfried Boehm, den er am 27. Januar 2005 an der Hochschule für bildende Künste Hamburg gehalten hat.

³ Vgl. z. B. Bettina Beer (Hg.), *Methoden und Techniken der Feldforschung*. Berlin 2003.



Leonardo da Vinci
*Das Arnotal vom Monte
Albano aus gesehen*
5. August 1473
Uffizien Florenz



Jan Vermeer
Der Soldat und das lachende Mädchen
1655–60, Frick Collection, New York

derts die mittelalterlich symbolische Landschafts- und Bedeutungsperspektive nahezu von dieser neuen Auffassung abgelöst.⁴ Neben der Landschaftsmalerei bildete sich die Karte als selbständiger Bildtypus aus. Die Bilder Jan Vermeers erinnern beispielsweise daran, dass die Holländer die ersten waren, die Karten als Wandbehänge herstellten, und dass Karten wie Bilder präsentiert worden sind.

⁴ In Holland gewann die Landschaftsmalerei im 17. Jahrhundert eine bis dahin unbekannt Selbständigkeit. Das Interesse an topografischer Exaktheit förderte die Entstehung von Stadtansichten, die an der Wende zum 18. Jahrhundert hervortraten.

Landschaftsmalerei und Zentralperspektive

Die in Florenz um 1425 durch Filippo Brunelleschi u. a. entwickelte wissenschaftliche Perspektive⁵ bot den Ansatz für eine dem frühbürgerlichen Wirklichkeitssinn entsprechende neue Konzeption der Landschaftsmalerei. Die Landschaftsmalerei verbindet wie gesagt Nähe und Distanz. Ihr ist einerseits ein Verhältnis zum Horizont eingeschrieben, der den Wahrnehmungsraum kennzeichnet, die Landschaft strukturiert und der keine von der Wahrnehmung unabhängige Objektivität besitzt. Andererseits werden die Betrachter von der Natur distanziert, sie nehmen einen exzentrischen Standpunkt vor dem Bild ein, das ihnen als ein *vertikales* System *gegenüber* steht, dem vertikalen Schnitt durch die Sehpyramide entsprechend, der das Bild perspektivisch strukturiert.

Die zentralperspektivische Technik der Landschaftsmalerei vermag es einerseits, die Dialektik von Nähe und Distanz in geordneter und überschaubarer Weise ins Bild zu setzen und andererseits, das Situative einzubeziehen. Dennoch lässt die Landschaftsmalerei den *Erfahrungsraum* weitgehend unberührt. Sie ist vornehmlich an den Sehsinn adressiert. Die körperliche und räumliche Bedingtheit der Wahrnehmung tritt zugunsten des Abgebildeten ebenso in den Hintergrund wie die Medialität der Darstellung selbst.

⁵ Vgl. dazu Samuel Y. Edgerton, *Die Entdeckung der Perspektive*. München 2002.

Das Modell der Karte

Die neuzeitliche Landkarte folgt anderen Bildprämissen. Sie erfasst Landschaft nicht der Logik des Horizontes entsprechend, das Auge fliegt vielmehr über die Landschaft. Die Karte zeichnet ein horizontales Bild, das des Horizontes als Bezugssystem gerade nicht bedarf. Der Blickpunkt des Betrachters wird eliminiert, wie Christine Buciglucksmann in ihrer grundlegenden Arbeit »Der kartographische Blick der Kunst« schreibt. Die Karte drängt die Topografie in eine dezentrierte, horizontlose Ebene und ermöglicht so, seinen Standort zu bestimmen, seine Wege zu finden. Die Karte als generiertes übersichtliches systematisches Bild unterstützt einen ordnenden Blick.

In der Karte ergänzen sich Sehen und Lesen. Landkarten zeigen keine optischen Unschärfen. Landkarten handeln von der Welt als einem *horizontalen* Phänomen *unter* unseren Füßen. Karten verwandeln die Welt in Projektionsnetze, in Schreibflächen. Sie lassen den Globus zur Fläche werden. Der Tisch ist der Ort der Karte, selbst wenn sie an einer Wand hängt, bleibt ihr die Horizontalität eingeschrieben.

Die Karte wurde im ausgehenden 17. Jahrhundert als bildkünstlerisches Darstellungsprinzip von der Landschaftsmalerei in den Schatten gestellt. Dies rührt unter anderem



Francesco Bertelli, *Padua*
zirka 1629

von der Scheidung von Kunst und Wissenschaft her. Dem entsprechend heißt es in einer Untersuchung über das Verhältnis von Karte und Kunst aus den 1980er Jahren: die »Kartenmalerei als eine Sparte der dekorativen Kunst gehört in die unpräzise, vorwissenschaftliche Zeit der Kartographie. Als die Kartographen weder genug geographisches Wissen noch die vermessungstechnischen Möglichkeiten besaßen, genaue Karten zu erstellen, konnten sie der Phantasie und ihren künstlerischen Fähigkeiten freien Lauf lassen.«⁶ Erst im 20. Jahrhundert gewann die Kartografie im bildkünstlerischen Bereich an neuer Attraktivität. Ihr war eine Krise des Landschaftsbildes vorausgegangen, die sich seit Ende des 18. Jahrhunderts angebahnt und zu interessanten neuen Bildfindungsmethoden geführt hat, die sich vom Ordnungsprinzip der Zentralperspektive lösten. Alexander Cozens favorisierte beispielsweise die Technik des »Blottings« zur Bildkonstruktion.

⁶ Ronald Rees, zit nach Svetlana Alpers, *Kunst als Beschreibung: holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*. 2. durchgesehene Aufl. Köln 1998 (1985), S. 223.



Alexander Cozens
*A New Method of Assisting the
Invention in Drawing Original
Compositions of Landscape*
1785-1786

1785/86 hatte er einen Traktat veröffentlicht, in dem er seine Methode zur Unterstützung der Erfindung von Landschaften vorstellte. In »New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape« zeigt Cozens auf mehreren Radierungen Kleckso- grafien oder Flecken (*blottings*), die als Ausgangspunkt und Inspirationsquelle neuer Landschaftskompositionen dienen sollten.⁷ Dieses Verfahren zur Bildkomposition trat neben die Methode des Kopierens alter Meister und das Naturstudium.

Im 19. Jahrhundert wurde der Horizont in seiner konstitutiven Funktion für das Landschaftsbild immer mehr verdrängt. So beispielsweise bei Claude Monet, später bei Wassily Kandinsky, Frantisek Kupka oder Franz Marc.⁸ Die traditionelle Frontalperspektive wurde in den Augen

⁷ Die Maler sollten sich auf einen Landschaftstyp, den sie nicht vor Augen hatten, konzentrieren und mit einem breiten Pinsel Tuscheflecken auftragen und tupfen. In dem abstrakten Flächenmuster sollten Positiv- und Negativformen gleichermaßen formbildende Funktionen haben.

zahlreicher Künstler den veränderten Wahrnehmungsweisen in der modernen, dynamischen Welt nicht mehr gerecht.⁹ Die Zentralperspektive zeigte zwar in den Blickachsen die Verbindung zwischen Subjekt und Objekt an, sie unterschlug jedoch den Boden, auf dem wir stehen. Also die zeitliche, räumliche und körperliche Ebene, von der aus wir uns in ein Verhältnis mit dem Gesehenen stellen.

Felder kartografieren

Eine Landkarte gilt allgemein als eine geografische Darstellung, die etwas sichtbar macht, das man sonst nicht hätte sehen können. »Wie die Linsen brachten die Landkarten die Objekte dem Auge näher.«¹⁰ Die Landkarte ist jedoch kein bloßer Maßstabstransfer, sondern sie bringt einen Raum hervor, der Sichtbares und Lesbares (Diagramm und Legende) koppelt. Sie setzt die Welt zusammen und zerlegt sie. Dafür kommen spezifische Abstraktions-

⁸ Diese Veränderung der Raumauffassung entsprach ebensolchen auf dem Gebiet der Mathematik, die seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in nicht-euklidische Raumgrößen vordrang. Auch Fotografie und Film trugen zu neuen Raumperspektiven bei und die Psychoanalyse befasste sich mit dem unbewussten Raum.

⁹ Rodtschenko hat mit seinen Fotografien versucht »den Menschen anzugewöhnen, von neuen Blickwinkeln aus zu sehen.« Alexander Michailowitsch Rodtschenko, Die Wege der modernen Fotografie. In: A. M. Rodtschenko. Aufsätze. Autobiographische Notizen. Briefe. Erinnerungen. Dresden 1993 - S. 153-159, hier S. 158.

verfahren zum Zuge, wie das Netz, die Oberfläche, das Raster oder das Gitter.¹¹ Das kartografische Netz unterscheidet sich von der perspektivischen Gitterstruktur der Renaissancemalerei. Eine Karte ist indexikalisch, sie verweist auf das Territorium, ohne eine Ähnlichkeit mit ihm zu haben. Sie steht in einem relationalen Verhältnis zu ihrem Objekt.

In der zweiten Hälfte der 1950er Jahren vollzog sich in der Kunst geradezu eine kartografische Wende, durch die das Verhältnis von Subjekt und Objekt anders denkbar wurde. Dabei lassen sich grob betrachtet zwei Richtungen benennen. Auf der einen Seite stehen jene Kartografien, die einen identifizierenden territorialen Überblick in einer Oberflächenmalerei geben, und in selbstreflexiver Weise ihre Bildlichkeit offen legen. Zu diesen Kartografen-Künstlern zählt etwa Jasper Johns. Auf der anderen Seite haben Künstler wie Richard Long, Hamish Fulton, Robert Smithson, On Kawara, Adrian Piper oder Douglas Huebler die *Funktion der Raumorientierung* von Karten hervorgetrieben. Sie zeichneten keine Karten, sondern benutzten den Spielraum und die Funktionsweise von Karten für ihre künstlerischen Handlungen.

¹⁰ Alpers (wie Anm. 6), S. 234.

¹¹ Vgl. Christine Buci-Glucksmann, *Der kartographische Blick der Kunst*. Berlin 1997, hier S. 222.



Jasper Johns, *Map*, 1961
The Museum of Modern Art
New York.
Schenkung Mr. and Mrs
Robert C. Scull



Richard Long
A Line Made by Walking, 1967

Richard Long begibt sich beispielsweise *in* die Natur, lässt sich von seiner Umgebung gefangen nehmen, und nutzt ausschließlich die Materialien, die er in ihr vorfindet. In seinen Arbeiten ist es der *Ortswechsel des Körpers*, der die *Linie* zieht und eine *Zeichnung* hinterlässt: Fußabdrücke in der Oberfläche, zueinander gefügte Steine, Stöcke oder Rinden. Der von Long kartografierte Raum, »verweist auf dasjenige, was ihn begründet: die Spur der Zustände, die auf einem Marsch durchlaufen werden.«¹² Douglas Huebler hat in *Duration Piece No.7* fünf Punkte – ABCD – auf



Douglas Huebler
Duration Piece, 1968
 Kunsthalle Hamburg



dem Stadtplan von New York markiert; zwei am Broadway, zwei an der Avenue of the Americans und einen an deren Schnittpunkt, dem Herald Square. An diesen Punkten machte er zu verschiedenen Zeiten Fotos. Konzeptuell legte er fest, dass der Besitzer der Arbeit jedes Jahr

¹² Vgl. Christine Buci-Glucksmann, *Der kartographische Blick der Kunst*. Berlin 1997, S. 166.

am 29.II. an einem der folgenden Punkte ein Foto aufnehmen solle. Am 29.II.1973 sollte schließlich von allen Punkten ein zweites Foto gemacht werden.¹³

Das ›Feld‹ als Handlungsraum

Leo Steinberg hat in seinem Text *Other Criteria* von 1972 das ›horizontale Bild‹, das er mit einer Landkarte verglich, als Handlungsraum im Unterschied zum Darstellungsraum bestimmt. Die Bilder Robert Rauschenbergs haben seines Erachtens diesen Paradigmenwechsel vom vertikalen zum horizontalen Bild vollzogen. Die bemalte Fläche ist kein Analogon einer visuellen Naturerfahrung, sie ist kein ›Fenster‹, sondern ein Ort des Bildes als Text.¹⁴ Die

¹³ Die Arbeit wurde nicht verkauft und als sie 1978 von einem Sammler erworben wurde existierten lediglich zwei vom Künstler aufgenommene Fotos. Die neuen Besitzer Elisabeth und Gerhard Soht nahmen Kontakt mit Huebler auf, der sein Konzept erweiterte und die Künstlerin Carole Gallagher beauftragte, die fehlenden Fotos herzustellen. Vgl. Ortrud Westheider, ›Kleine Geschichte der Konzeptkunst‹ In: Uwe M. Schneede (Hg.): *Konzeptkunst in der Hamburger Kunsthalle. Die Sammlung Elisabeth & Gerhard Soht*. Hamburg 1997 - S. 9-68, hier S. 41-43.

¹⁴ ›Yet these pictures no longer simulate vertical fields, but opaque flat-bed horizontals. They no more depend on a head-to-toe correspondence with human posture than a newspaper does. [...] The horizontality of the bed relates to ›making‹ as the vertical of the Renaissance picture plane related to seeing.‹ Leo Steinberg, *Other Criteria*. In: Ders., *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*. New York 1972 - S. 55-91, hier S. 84 und S. 90.

Wahrnehmungsweise des Bildes verändert sich, die symbolischen Elemente der Bildtafel werden gelesen: das horizontale Bild ist mit operationalen Prozessen verschränkt.

Mit diesem oben beschriebenen Paradigmenwechsel der kartografischen Wende ist also nicht eine bloße Aneignung von Karten gemeint, es werden vielmehr zwei Modelle verschränkt, »zwei Flächen einander gegenübergestellt, diejenige der Karten und diejenige des Tafelbildes«,¹⁵ genauer des Landschaftsbildes. In dieser Verschränkung entsteht ein Modell der Wirklichkeitserfassung, das ich hypothetisch mit dem Begriff des Feldes verbinden und zur Anschauung bringen möchte. Das Feld ist ein zu beackerndes Areal, eine eingegrenzte, zu bestellende Fläche. Die zweidimensionale Fläche wird gepflügt, auf ihr wird etwas ausgesät, das – so die Autorin Barbara Köhler – geräumig wird, »wenn die Saat aufgeht, wenn das Korn, zumal der Mais auf dem Feld hoch steht, zum Körper in ein umhüllendes Verhältnis tritt«.¹⁶

Die Kultur des Feldes, die Agrikultur, beruht auf einer Nähe. Auf einem Feld/Acker wird die Natur als ein Ort,

¹⁵ Buci-Glucksmann (wie Anm. 11), S. 71.

¹⁶ Barbara Köhler, Vortrag zum Start der Reihe »Forschung im Felde der Kunst«, 24.10. 2001 Hochschule für Gestaltung Zürich, unveröffentlichtes Vortragsmanuskript.



Jackson Pollock
Fotografien
von Hans Namuth
1950

als eine Situation erfahren. Auch das Schlachtfeld ist nur für den Feldherren, der außerhalb, am Rand des Feldes, idealiter auf dem Feldherrenhügel, Stellung einnimmt, mit Überblick verbunden. *Auf* dem Schlachtfeld ist man nicht Herr seiner Handlung, man ist teil einer konstellativen Anordnung.

Im Bereich der Kunst hat insbesondere Jackson Pollock das Bild zu einem Feld werden lassen, auf dem er agiert. Indem er das vertikale Bild in die Horizontale gebracht hat, und die Methode des »Drippings« zur Bildproduktion einsetzte – er ließ die Farbe direkt aus der Dose auf das Bild tropfen oder brachte diese mittels Stöcken und groben Pinseln auf –, nahm er sich den Überblick und wurde Teil einer Konstellation von Produktion, Reaktion und Unvorhersehbarem.



Walter de Maria,
Lightning Field, 1977
[in New Mexico, USA]
Dia Art Foundation
New York

Die traditionell mit der Karte verbundene Vorstellung eines absolut souveränen Subjekts, das den Raum (körperlos) überblickt, wird von der kartografischen Kunst seit den 1960er Jahren negiert. Die Kartografen wandern wie Long gleichsam durch ihre ›Karten‹. Es geht nicht um einen Überblick, sondern um die Erfahrung, die man machen kann, wenn man sich in ein Feld begibt. Das »Lightning Field« des Land Art Künstlers Walter de Maria fordert auch die Bewegung der Betrachter ein. Die Besucher des auf der Hochebene New Mexikos befindlichen Feldes nehmen die Veränderung des optischen Phänomens durch die natürlichen Lichteinflüsse und ihre Bewegung wahr. Das kartografierte Feld wird zum Wahrnehmungs- und Handlungsraum des Subjekts. Das »Lightning Field« bewirkt unterschiedliche Erfahrungen, je nach dem, ob es aus der Distanz, einem Landschaftsbild vergleichbar, gesehen oder aber begangen wird. Seit den 1960er Jahren schaffen avancierte bildkünstlerische Konzeptionen *Environments*. Sei es, dass die Betrachter nahe vor das Bild treten sollen, oder installative Raumarbeiten die Betrachter umfassen.

Die mit dem Modell des Feldes einhergehende Verschiebung des Interesses auf die Handlung trägt der Performanz der Darstellung Rechnung, also dem Machen, Konstruieren, dem Hervorbringen von Wirklichkeit in einer konstellativen Anordnung, in der man nicht alleiniger Herr ist. Eine performative Darstellung lässt deutlich werden, dass sie keine bloß konstative Abbildung ist, sondern Wirklichkeiten, Bilder, Vorstellungen *hervorbringt*. In zweierlei Hinsicht ist eine performative Darstellung selbstreferentiell: einerseits liefert sie eine Selbstbeschreibung dessen, was sie tut, und andererseits ist sie Teil dessen, was dargestellt wird.

Felder der Wissenschaften

»Die Wissenschaftler beherrschen zwar die Welt« schreibt der Wissenschaftshistoriker Bruno Latour, »aber nur so weit, wie ihnen die Welt in Form zweidimensionaler, überlagerbarer und kombinierbarer Inskriptionen entgegenkommt.«¹⁷ Landschaftsmalerei und Karte sind meines Erachtens Darstellungsweisen, die das Bild (der wissenschaftlichen) Beherrschbarkeit von Welt produzieren. Das Feld kann im Unterschied dazu als ein Modell beschrieben werden, das diese reflexive Positionierung des Subjekts

¹⁷ Bruno Latour, Zirkulierende Referenz. Bodenstichproben aus dem Urwald am Amazonas. In: Ders., *Die Hoffnung der Pandora*. Frankfurt/Main 2002, S. 36–95, hier S. 41.

dem Objekt gegenüber verschiebt. Auch wenn man sich das Feld zunächst zweidimensional vorstellt, so haben die vorausgegangenen Überlegungen das Feld in seiner Räumlichkeit und seinem Aspekt der Nähe zur Erscheinung gebracht. Auch die Begriffsgeschichte, wie sie etwa im »Historischen Wörterbuch der Philosophie« nachlesbar ist, verschränkt Feld und Raum.¹⁸

Die Raumbezogenheit des Feld-Begriffs tritt auch in den Gesellschaftswissenschaften hervor, so in der Anthropologie, Ethnologie und Soziologie, in denen die Feldforschung zu den empirischen Forschungsmethoden gehört. Unter Feldforschung wird die systematische Erforschung von Kulturen oder bestimmten Gruppen verstanden, indem man sich *in deren Lebensraum* begibt und das Alltagsleben der Menschen zeitweise *teilt*. Mithilfe eines oder mehrerer Informanten und durch gezieltes Fragestellen sowie *teilnehmende Beobachtung* werden wissenswerte Informationen über die betreffende Kultur oder Gruppe gesammelt. Der Forscher oder die Forscherin versucht, dabei möglichst »objektiv« zu beobachten und zu be-

18 Siehe: Joachim Ritter (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Darmstadt 1989 Bd. 7. S. 925.

19 Ethnografie bzw. Ethnographie ist eine Methode der Ethnologie, vermittels derer die Eindrücke aus der teilnehmenden Beobachtung in der Feldforschung verschriftet, oder mit Medien aufgezeichnet werden.

schreiben.¹⁹ Grundvoraussetzung, damit dies funktionieren kann, ist ein hoher Grad an *Selbstreflexion* über die eigenen Wurzeln und kulturellen Vorurteile – sowie eine intensive Auseinandersetzung mit der eigenen Rolle und Vorgehensweise.

Möglichst objektiv ist hier also von dem Primat der Objektivität zu unterscheiden, wie es im 19. Jahrhundert galt. Dort erstrebten die Wissenschaftler die Selbstdisziplin von Heiligen. Angestrebt wurde, dies haben die Wissenschaftshistoriker Lorraine Daston und Peter Galison aufgezeigt, eine mechanische Objektivität. Durch technischen Schutz versuchte man der Interpretation, der Selektion, und dem Urteilsvermögen – alles Faktoren die als subjektive Versuchung angesehen wurden – zu begegnen. Die mechanische Objektivität sollte zur »höchsten Sorgfalt und Exaktheit [führen], [sowie zu] unermüdlicher Ausdauer, übernatürlicher Sinnesschärfe und [...] [einen] unstillbaren Arbeitseifer[s]«²⁰ garantieren. Dem gesellschaftlichen Wissen konnte unter dieser Konzeption von Wissenschaft kein Platz zugebilligt werden und auch heute noch wird es in der Produktion von wissenschaftlichem Wissen weitestgehend verdrängt. Allerdings gibt es wiederum – denkt man

20 Lorraine Daston / Peter Galison, Das Bild der Objektivität. In: Peter Geimer (Hg.), *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. Frankfurt/Main 2002 - S. 29–99, hier S. 32.

an die Ökonomisierung der Wissenschaften – gute Gründe, der Wissenschaft wie der Kunst ihren relativ autonomen Raum zu erhalten. Das *Feld* mit seinen Implikationen der Nähe, der teilnehmenden Betrachtung, der Selbstreflexion des Bodens, von dem aus man agiert, scheint mir allerdings ein Modell, das verspricht, diesem Dilemma zwischen Einbezug des gesellschaftlichen Wissens und autonomer künstlerischer wie wissenschaftlicher Forschung und Praxis in kritischer Weise begegnen zu können. Dies, weil es einerseits ein Feld ist, also etwas abgestecktes, sozusagen eine Laborsituation mit Regeln und andererseits auch Unvorhersehbares in seiner konstituierenden Funktion einräumt.

Felder zeichnen

Die Wissenschaften sind im Umbruch begriffen. Wie die Wissenschaftstheorie zeigt, gibt es eine »epistemologische Krise« in Natur- und Geisteswissenschaften, die deren Grundlagen betrifft. Vor allem wurde wissenschaftstheoretisch die Vorstellung verabschiedet, die Geschichte des »exakten Wissens« sei ein linearer Prozess. Allgemein anerkannt ist, dass die »alltäglichen Formen wissenschaftlicher Praxis zur *Gestaltung* von Erkenntnis ebenso wesentlich

21 Hans Erich Bödeker / Peter Hanns Reill / Jürgen Schlumbohm: Einleitung. In: Dies. (Hg.), *Wissenschaft als kulturelle Praxis*, 1750–1900. Göttingen 1999 – S. 11–15, hier S. 11.

beitragen wie die konkreten sozialen Orte, an denen diese Praxis stattfindet: das Laboratorium, die Klinik, die Bibliothek, das Seminar usw.«²¹ Wie etwas erforscht und verstanden wird, ist von der Kultur, der jeweiligen Zeit und den Gruppen bedingt, die forschen. »Die soziale Rolle des Wissenschaftlers oder der Wissenschaftlerin, sein bzw. ihr Bemühen, in einem sich stets wandelnden gesellschaftlichen und kulturellen Kräftefeld eine Identität auszubilden, beeinflusst die Wahl von Untersuchungsgegenständen und -methoden nachhaltig.«²² Darüber hinaus wird deutlich, dass in den so genannten exakten Wissenschaften kreative Prozesse wirksam sind, die gemeinhin als »künstlerisch« verstanden werden. Wissenschaft gilt heute als eine kulturelle Praxis, die Wissen schafft. Wissenschaftliche Bilder nutzen dabei wie wissenschaftliche Texte auch rhetorische Stilmittel, um zu überzeugen. Rhetorische Strategien bei der Bildkommunikation werden insbesondere bei wissenschaftlichen Kongressen eingesetzt, aber auch um etwa Patienten *augenfällig* von bestimmten – für Laien zumeist nicht überprüfbaren – Sachverhalten zu *überzeugen*. Bilder, welche in vermittelnder Absicht veröffentlicht werden, sind immer auch Ausdrucksträger des Zusammenspiels wirtschaftlicher, politischer, institutioneller, technologischer und kognitiver Momente, die bei der Herstellung von ebendiesen Bildern am Werke waren.

22 Ebd.

Die hier nur kurz skizzierten wissenschaftshistorischen Veränderungen lassen das ›Feld‹ als Modell wissenschaftlicher Forschung in mehrererlei Hinsicht attraktiv werden. Die Feldforschung begibt sich in den Raum der Untersuchung, was dazu führt, dass gerade kein Gegenstand vor einem liegt, der der Herrschaft des Blicks unterworfen werden könnte. Im Gegenteil, sie wählt einen Zustand, in dem sie sich den Überblick nimmt, um dem Unbekannten, nicht Vorhersehbaren Raum zu geben, dem Verfahren Pollocks vergleichbar, der sich bewusst den Überblick über sein Bild genommen hat. Durch die teilnehmende Beobachtung und möglichst objektive, vor allem genaue Beschreibung zeichnet der Wissenschaftler sein Tun in das Forschungsfeld ein. Ob es dabei gelingt, dass dieses in seiner konstitutiven Bedeutung zum Vorschein kommt, sich abzeichnet und ablesbar ist, wie das Verfahren Pollocks in seinen Bildern, muss sich jeweils erweisen und hängt im Wesentlichen von der Rhetorik der Darstellung selbst ab.

Der Text basiert auf einem Vortrag von Elke Bippus innerhalb eines gemeinsamen Projekts, *Felder zeichnen*, mit Katharina Hinsberg. Er steht im Kontext des von der Fritz Thyssen Stiftung geförderten Projektes »Kunst des Forschens«

Impressum

Gestaltung: Katharina Hinsberg

Druck: Druckerei Krull GmbH, Neuss

© Graphisches Konzept: Das böhmische Dorf, Wien

Auflage: 500

ISBN: 3-930924-10-20