



Bodo-Michael
Baumunk



68 | 69

Wissenschaftskabinett

Nachbemerkungen zu ›Sieben Hügel‹

»Zeichen setzen für eine Welt von morgen. Aufklärung und Orientierung bieten, ist das Ziel der Zukunftsausstellung im Martin-Gropius-Bau« hieß es in der Ankündigung der ›Sieben Hügel. Bilder und Zeichen des 21. Jahrhunderts‹. Die ›Show‹ war ein wichtiges Experiment bei der Suche nach neuen Präsentationsformen von Wissenschaft und wurde dementsprechend kontrovers kommentiert. Bodo-Michael Baumunk war einer der beiden Leiter dieser Millenniumsausstellung.

Eine für manchen verstörende Erfahrung: Nicht mehr der Mensch stand im Mittelpunkt jener versuchsweisen Weltsichtung im Martin-Gropius-Bau, sondern eine dynamische Erde – und ihre subatomaren bis molekularen Partikel. »Dieses forschende, katalogisierende Piesacken von Zellen, Atomen, Genen, aber auch Planeten, diese Durchforstung und Kartierung von Natur, Kultur und Religion« flößte dem Kritiker der *Süddeutschen Zeitung* heiligen Schauer ein, er nannte die Ausstellung ›Sieben Hügel‹ einen »Vorgeschmack auf die Apokalypse ... auf eine Erde, ... in der die schwindende Flora nur mehr als gigantische Apotheke für neue Pharmazeutika und Genpatente zu dienen hat, ... auf einen unvorstellbar wüsten, nachtschwarzen Weltenraum, in den die Erdbewohner nach irgendeinem Zeichen von Leben starren, wie der im Meer treibende Schiffbrüchige nach der rettenden Palme oder dem Segel am Horizont Ausschau hält«. Andere Beobachter vermeinten im Martin-Gropius-Bau eher eine allzu gut gelaunte ›Enzyklopädie der Berliner Republik‹ oder fragwürdigen ›psychedelischen Zukunftsglamour‹, bald ›Beliebigkeit‹, bald die sakrale Weihestimmung einer bindungsstarken neuen ›Wissenschaftsreligion‹ vorzufinden. Offensichtlich lud gerade die aufreizende Abwesen-

heit plakativer gesellschaftlicher Kontexte in dieser von Technik und Naturwissenschaften beherrschten Schau zu jener Vielfalt und Polarität der Deutungen ein, deren einzige Gemeinsamkeit in dem offensichtlichen Bemühen lag, das Unternehmen möglichst schnell in einen gewohnten kulturellen Bezugsrahmen einzuordnen – schon deshalb, weil die naturwissenschaftlichen Gewissheiten vieler Rezensenten sich eher auf Leib und Seele als auf dunkle Materie, vomeronasales Organ und Neutrino erstreckten. Dadurch rückte das in der Tat dominierende Element der ›Gestaltung‹ der sieben Ausstellungsbereiche in den Vordergrund eines Argumentierens, das oft genug übersah, dass hier nicht einfach ein gefälliges Design, sondern ein Medium für zentrale Botschaften der Ausstellung vorlag. Im Lichthof ein glühendes und funkelndes Riesenlaboratorium in den architektonischen Formen der frühen Weltausstellungen, deren Stahl- und Glas-Monumentalität einen pointensicheren Kontrast zu den unsichtbaren, fast immateriellen ›Kernen‹ darstellte; gefolgt von einem spielerischen Plüsch- und Plastik-›Dschungel‹, der die Verinnerweltlichung der Natur sinnfällig machen sollte; ein ›Weltraum‹, dessen Anklänge an die Pop-Art-Ära daran erinnerten, dass die großen Visionen



der Weltraumfahrt bis heute von den Heroentaten der sechziger Jahre zehren und eine wirkliche Zukunft hier kaum noch in Sicht ist; eine ›Zivilisation‹, deren Architektur katastrophisch und beklemmend wirkte; im ›Glauben‹ eine geborstene Weltkugel als Abbild des zerbrochenen Lebenszusammenhangs, den Religionen einmal darstellten; ›Wissen‹ im Spannungsfeld zwischen wohl geordneten Endlagern historischer Informationsträger und einer Art Drehscheibe für global bewegte Datenströme; ›Träumen‹ schließlich, die Räume der Sinne, menschlichen Subjektivität und Phantasie durch die Auskleidung mit buntem Papier gleichsam entkörperlicht.

Man stelle sich die Ausstellung noch einmal ganz anders vor: die Einzelbeiträge von Teilchenphysikern, Geoforschern, Neurologen, Astronomen als Abfolge von unverbundenen Informations-Countern, in denen sich jedes Forschungsinstitut mit seinen Arbeitsergebnissen präsentiert hätte. Solche Ausstellungen nach dem Prinzip von Science fairs gibt es durchaus und sie finden regen Zulauf. Niemand würde in einem solchen Fall nach einer ›These‹ des Ganzen fragen, die offensichtlich pragmatischen Interessen oder dem reinen Zufall geschuldete Anordnung kritisieren und die Erklärung von ›Zusammenhängen‹ vermissen – da sie offensichtlich nicht existieren. Offenbar lag das Spezifikum und das Skandalon der ›Sieben Hügel‹ darin, dass sie solche disparaten Beiträge unter das Dach einer überwölbenden ästhetischen Form gebracht hatte, in der das visuelle Material der Naturwissenschaften selbst eine hohe Anmutungskraft erlangte und sich mit den zahlreichen ausgestellten Kunstwerken, die sich auf naturwissenschaftliche Themen bezogen, für den flüchtigen oder voreingenommenen Betrachter bis zur Unterschiedlosigkeit amalgamierte. Es genügte offenbar bereits, die digitale Aufzeichnung neuronaler Erregungsmuster nicht auf einem simplen Monitor laufen zu lassen, sondern sie in eine monumentale stilisierte Schädelkalotte zu projizieren, um diese neue Qualität zu erreichen.

»Während sie nichts mehr kennt als die Effekte, bricht sie deren Unbotmäßigkeit und unterwirft sie gleichermaßen ... Die so genannte übergreifende Idee ist eine Registraturmappe und stiftet Ordnung, nicht Zusammenhang« – nein, hier ist nicht von der Ausstellung ›Sieben Hügel‹ die Rede, der Befund stammt aus Horkheimers und Adornos Generalabrechnung mit der ›Kulturindustrie‹ ihrer Zeit. Tatsächlich finden sich in der Ausstellung zahlreiche Indizien, die sich damit mühelos in Einklang bringen lassen: Es war kein Zufall, dass die zentrale Abteilung ›Kern‹ einem der großen Ausstattungsmagier Hollywoods anvertraut wurde. Unübersehbar war die gelegentlich unbekümmert hier stattfindende Enteignung der ›künstlerischen Autonomie‹, jener zählbaren Marotte des 19. Jahrhunderts, die seltsamerweise noch bei den Künstleringenieuren der Electronic art fortlebt; die Ableitung der individuellen ›Aura‹ des Kunstwerkes in eine suggestive Gesamtinszenierung; das Partizipationsversprechen, das in der allseits geforderten, allmählich zum Fluch der Museumswelt werdenden ›Interaktivität‹ liegt und sich auch hier in Wahrheit in einer begrenzten Zahl vorgegebener Wahlmöglichkeiten erschöpfen musste; die programmatische ›Kindgerechtigkeit‹ als Maßstab für die Zumutbarkeit schwieriger wissenschaftlicher Sachverhalte.

Freilich geriet der über die Ausstellung richtenden Kulturkritik ein wesentlicher Unterschied aus dem Blickfeld. Radio, Film und Fernsehen, an denen die Paradigmen der ›Kulturindustrie‹ entwickelt wurden, kennen nur eine Wahrnehmungsebene, die dem passiven Konsumenten frontal gegenübersteht. In einer Ausstellung, jedenfalls in dieser Ausstellung, konnte und sollte der Besucher frei im Raum agieren; der an Details desinteressierte Panoramablick auf die Ausstellungsszenarien mochte ein problematisches Ineinsetzen von Besonderem und Allgemeinem in ihr sehen, in der Nahsicht löste sich alles wieder auf – in die unantastbaren, nur ihrem eigenen Entstehungszusammenhang verpflichteten Beiträge von Universitätsinstituten, Museen, Gelehrten und



Künstlern. Die Ausstellung entstand wie kaum eine vergleichbare als ein kollektives Werk, dessen Leitung eher in Moderation und Ideenmanagement als einem wie auch immer gearteten auktorialen Prinzip bestand. Schon ihre Grundkonzeption hatte keine Ähnlichkeit mit einem ›Drehbuch‹; hier lag eher eine Art ›Partitur‹ vor, die sich erst durch die wissenschaftlichen Mitarbeiter, extern planenden Kooperanten und Künstler, nicht zuletzt die beauftragten sieben Ausstellungsgestalter realisierte. Dieser offenen Form der Produktion entsprach die Erwartung an das Publikum: die Angebote der Ausstellung zielten nicht auf ›adressierbare Speicher‹ ab, sondern auf »Assoziationsspeicher, von denen Inhalte nach Ähnlichkeitskriterien abrufbar sind, auch wenn sie mit sehr unvollständigen Informationen gefüttert werden«, wie Wolf Singer das Funktionieren neuronaler Systeme unlängst in einem Interview beschrieben hat.

Durchaus verstand sich die Ausstellung in der Tradition jener Popularisierung von Naturwissenschaften, wie sie das 19. Jahrhundert in Erkenntnis der mit der heutigen Situation vergleichbaren Defizite in der naturwissenschaftlichen Bildung zu hoher Blüte brachte. Aber im Gegensatz zu den Zeiten von *Atlantis*, *Isis* und *Sirius*, wie sich diesbezügliche Journale – auch damals schon in der Titelwahl ihren nüchternen Themen mit dem Clair-Obscur des Zaubenhaften und Geheimnisvollen aufhelfend – nannten, im Gegensatz zu den Zielgruppen der Humboldt und Oken, der Haeckel und Bölsche, haben sich heute die Grundvoraussetzungen geändert. Schon die *Volksbildung* der Zwischenkriegszeit, etwa die berühmte hygieneaufklärerische *Gesolei* 1926 oder das Deutsche Museum, verstanden es vom Beginn an, Zahlen, Formeln und Statistiken in wirkungsvolle interaktive Maschinerien zu übersetzen. Heute steht man vor einer gänzlich gewandelten Ausgangslage: In einer zunehmend illiteraten Gesellschaft, angesichts immer abstrakterer, sinnenferner Gegenstände und nur noch von hoch spezialisierten Wissenschaftlern in Teilbereichen überschaubarer Schlüsseldisziplinen wie der Teilchenphysik, der Neurologie oder

Genetik mit atemberaubend beschleunigtem Erwerb von Erkenntnis, kann ›Popularisierung‹ nicht mehr Vereinfachung zur erleichterten Lesbarkeit sein und schon gar nicht die exekutive Verbreitung von Wissenschaft als unanfechtbare Autorität. Unter diesem Aspekt gewinnt die Frage nach der visuellen Repräsentanz der Wissenschaften heute ein ganz anderes Gewicht und verweist direkt auf den hohen Gestaltungsaufwand der ›Sieben Hügel‹. Im Kern geht es um die Kommunikation der Wissenschaften in der Öffentlichkeit. Goethe, dem schon die Benutzung von Mikroskopen zuwider war, weil sie mit seinem der Kunst verschwisteren Verständnis von Naturwissenschaft nicht in Einklang standen, ließ am bildlichen Instrumentarium der Naturwissenschaften seiner Zeit – Tabellen, chemischen Formeln, Statistiken – kein gutes Haar, er nannte sie »unzulängliche Surrogate«, »hieroglyphische Überlieferungsweisen«, die sich »an die Stelle der Natursetzen und die wahre Erkenntnis hindern, anstatt sie zu befördern«, und Martin Heidegger hat einmal eine Art philosophischen Tagesbefehl herausgegeben: »Schönheit gibt es überhaupt nicht in den Wissenschaften«. Darauf war diese Ausstellung eine Replik. Zwischen den Naturwissenschaften und den Künsten liegt immer noch ein Niemandsland, und in diesem Niemandsland, könnte man sagen, haben die ›Sieben Hügel‹ ihren geographischen Standort, wohin beide Seiten ihre bald beherzten, bald zögerlichen Ausfallschritte machen. Freilich: Künstler und Wissenschaftler arbeiten mit denselben Maschinen – Computern. Der Abstand wird schmaler. Glomeruli-Bilder, farbliche Markierungen des Honigbienenhirns und ihres Erinnerungsvermögens für Düfte, die dreidimensionale Reise durch die Genstrukturen, die fast skulpturale mathematische Darstellung des Wharp-Effektes als Raketenantrieb – es war in der Ausstellung mitunter schwer zu entscheiden, was genuine Kunst war oder eigentlich nur digitales Schaubild wissenschaftlicher Forschung. Man könnte so weit gehen zu sagen: Der Kosmos selbst gestaltete die Ausstellung mit in Form der Funken und

Lichtsignale, die auf Myonen-Detektoren vom Einschlagen kosmischer Teilchen in jedem Augenblick im Gropius-Bau zeugten: Teilchendetektoren als die neuen Leinwände eines naturwissenschaftlichen Zeitalters.

Wie selbstverständlich musste die Suche nach neuen Bildformeln den Umweg über die vormoderne Wissenschaft nehmen: das alte Universalmuseum der ›Kunst- und Wunderkammer‹, die barocke Wissenschaftsallegorie, die spektakulären Bildräume in den Illustrationen etwa von Scheuchzers »Physica Sacra« oder Athanasius Kirchers »Mundus Subterraneus«. Schon diese Arrangements jedoch gaben auf den ersten Blick ihren theatralischen Illusionscharakter preis. Nichts anderes geschah auf den ›Sieben Hügeln‹, nichts anderes als die pure Metaphorik wird das FU-Institut für Experimentalphysik dazu bewegt haben, seine für die Ausstellung erarbeitete Installation als »Atomares Kupferstichkabinett« zu bezeichnen. Die Totalität des enzyklopädischen Weltwissens war selbst in den größten fürstlichen Kammern nie mehr als ein Ideal, dessen praktische Unerfüllbarkeit das fortdauernde Streben nach Erkenntnis gerade durch die strikte ästhetische Ordnung solcher Sammlungen immer wieder herausgefordert haben mochte.

Die Ausstellung zielte eben nicht auf eine Harmonisierung zwischen Wissenschaft und Kunst ab, sondern auf Dissonanz. Eines der Mittel war der Rückgriff auf archaische Kontextualisierungen – etwa in der »Naturalis Historia« des älteren Plinius, der in einem Atemzug über Gesteine und Marmorskulpturen, über Erze *und* Bronzestandbilder, über Edelmetalle *und* die skandalöse Moral des Römischen Reiches schrieb. Kontrapunkte wurden insbesondere gegenüber der augenschmeichelnden Suggestivkraft der digitalen Bilder gesetzt. Was ist authentisch, konnte sich der Besucher fragen, das historische Erscheinungsbild der Athena von Pergamon im Goldschmuck, das

die perfekte archäologische Rekonstruktion und die hoch entwickelte Computergrafik in Szene setzte, oder die beigesellte vom Zahn der Zeit gezauste, ihres Zierrates beraubte originale Marmorgöttin, die dennoch auch in ihrem fragmentarischen Zustand raumbherrschend blieb. In den ergreifenden Zeichnungen von Anton Räderscheidt, in denen dieser sich in Form von Selbstporträts mit den Folgen eines Schlaganfalls auseinander gesetzt hat, konnte man Beispiele für das Nebeneinander, die fruchtbare Ergänzung des wissenschaftlichen und künstlerischen Diskurses sehen und die sehr subjektive Antwort auf die nachbarschaftlich ausgestellten Furcht erregenden Bestecke, mit denen einst eine irrigerweise von ihren Zielen überzeugte Schädelforschung ›Elitehirnen‹ zu Leibe gerückt war. Indem die Ausstellung den glänzenden Firnis vermeintlicher Ganzheit, den sie ›gestalterisch‹ über ihre individuellen Bestandteile gelegt hatte, im selben Augenblick wieder aufbrach, verstand sie sich als Entwurf eines durchaus zu Optimismus und Neugier einladenden neuen Kommunikationsdesigns für die Wissenschaften – das jedoch selbst hinter kosmetischer Glätte die tiefen Furchen von Zweifel und Unruhe sichtbar macht.

Die Ausstellung zielte eben nicht auf eine Harmonisierung zwischen Wissenschaft und Kunst ab, sondern auf Dissonanz.