

Von der Wissenschaft zur Kunst – zum 80. Geburtstag von Uwe Sleytr

Verena Winiwarter, 18.7.2022

[leicht redigiertes Redemanuskript]

Zunächst möchte ich Dir, lieber Uwe, danken, für die Einladung, zu Deinem Fest zu sprechen. Ich fühle mich sehr geehrt; bin aber auch ein wenig herausgefordert, zumal ich ja keine Kunsttheoretikerin oder Kunsthistorikerin bin.

Uwe Sleytr ist einer jener Künstler, die die Interpretation ihrer Werke mitliefern, er hat mir im Vorfeld sehr viele Informationen zur Verfügung gestellt (dafür jedenfalls herzlichen Dank), man könnte sogar meinen, dass er zu jenen gehört, die die Beschreibung von Werk und Person am liebsten völlig unter Kontrolle behalten möchten. Doch, lieber Uwe, nur die Fremdbeschreibung hat Überraschungswert und meine unbescheidene Hoffnung ist, dass meine Ausführungen Dich überraschen werden.

Alle, die die vom Künstler autorisierte Version bevorzugen, seien auf die (übrigens wirklich exzellent gestaltete) Website und seine eigenen Publikationen verwiesen¹. Doch wir bleiben hier bei der Überraschung. Die ist der Wissenschaft ebenso eigen wie der Kunst. Der Wissenschaftshistoriker Hans-Jörg Rheinberger unterscheidet bei seiner Untersuchung der RNA-Forschung die „technischen Dinge“ von den „epistemischen Dingen“. Die technischen Dinge sind jene im Labor verwendeten Reagenzien und Apparate, die als bekannt und kontrolliert betrachtet werden, das epistemische Ding ist jenes, dem man seine Geheimnisse abluchsen will. Das epistemische Ding (die Probe, das Unbekannte) ist der Quell der Überraschung². Uwe Sleytr trat als Wissenschaftler den epistemischen Dingen nahe, um sie unter der Kontrolle der technischen Dinge des Labors zur Produktion von Überraschungen zu nützen. Als Künstler ist Uwe Sleytr darauf bedacht, den Überraschungsraum der Rezipient:innen seiner Werke soweit wie möglich zu kontrollieren, die Kunst im Auge des Betrachters quasi zum technischen Ding zu machen, statt sie als epistemisches Ding zu begreifen, dem die Bedeutung erst in der Interaktion abgerungen werden muss. Denn diesen Prozess der Bedeutungsgewinnung hat er bei der künstlerischen Arbeit durchlaufen, und er will uns als Rezipient:innen das Ergebnis dieses Prozesses, seine eigene Interpretation des Kunstwerks, nahelegen. Ich hingegen erlaube mir in den nächsten Minuten, die Kunstwerke als epistemische Dinge, als Emanationen des Künstlers, dessen Kunstwerke seine eigene Interpretationsfähigkeit bei weitem übersteigen, zu begreifen und mich auf eine eigene Analyse einzulassen.

Von Martin Bernhofer für den Radiosender Ö1 auf seine Doppelbegabung hin befragt, beschreibt Uwe Sleytr die Differenz der Systeme, indem er die Regelmäßigkeit der Wissenschaft betont, die Kunst transzendiere das Reich der Regel, sie mag für ihn das Reich der (Regel-)Freiheit sein³. Ich biete Ihnen und Dir, lieber Uwe, eine andere Differenz an, indem ich mit Niklas Luhmann argumentiere, dass Wissenschaft und Kunst in der Moderne zwei funktional differenzierte Subsysteme mit je eigenen Codes sind. In der Wissenschaft ist die

¹ <http://art-and-science.eu/>

² Hans-Jörg Rheinberger, Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas. Wallstein, Göttingen 2002 (Original in Englischer Sprache 1997).

³ <http://art-and-science.eu/wp-content/uploads/2019/08/DIM-190619-Von-der-synthetischen-Biologie-zur-Kunst-Uwe-Sleytr.mp3> (Alle Rechte beim österreichischen Rundfunk)

Differenz, auf die es ankommt, jene zwischen wahr und nicht wahr, während in der Kunst originär-originell versus imitierend, nachahmend die entscheidende Differenz ist. Jeder reife Künstler ist zur Originalität gezwungen⁴. Allerdings darf er zunächst, im Lehrlingsstadium, seine Meisterschaft als Kopist beweisen.

An dieser Stelle ist ein biographisches Detail interpretierenswert, das belegt, dass der Jubilar diese Differenz wohl kennt. Wer das Glück hat, bei Sleytrs zum Tee geladen zu werden und einer kleinen Führung durch den kunstvoll (in doppeltem Sinn) gestalteten Haushalt teilhaftig zu werden, der bekommt auch eine Maske zu sehen, die der jugendliche Künstler nach einem Bild gestaltet hat. Seine Gattin hat das Original bei einem Museumsbesuch in Neuseeland dann zufällig entdeckt. Diese Geschichte erzählt Uwe sehr stolz und zeigt dadurch, wie gut er die Regeln des Kunstsystems versteht. Während der Stempel des Wertvollen in Deiner Wissenschaft, lieber Uwe, auf die peer-reviewte Publikation in einer hochrangigen Zeitschrift und auf das Patent gedrückt wird, ist die Aufnahme in eine Sammlung oder der Ankauf durch ein Museum das Pendant dazu in der Kunst. Dass der kleine Uwe es geschafft hat, eine Maske so gut nachzumachen, dass diese in einem Museumsobjekt erkannt werden kann, adelt das Jugendwerk.

Uwe Sleytr beschreibt die Differenz anders, wenn er gefragt wird, aber er kennt die Differenz, so wie Luhmann sie analysiert. Das mag diese Anekdote andeuten.

Lassen Sie mich nach dieser Vorbemerkung bei der Maske verbleiben und nunmehr etwas substanzieller in Uwes Kunst eintauchen. Dazu möchte ich Ihnen zunächst die von Uwe entworfene Einladung ins Gedächtnis rufen.

Eine Gipsmaske des jungen Sleytr, abgenommen von einem Freund, ein Spiel mit der Vergänglichkeit, die Totenmaske des Lebenden. Sie ist blicklos auf eine der vielen Masken ausgerichtet, die der Künstler gestaltet hat. Zunächst paraphrasiere ich Uwe Sleytr als Interpreten seiner Kunst. Es geht um Evolution, mit den Mitteln der Kunst möchte er die Grenzen der Wissenschaft überschreiten, im Reich der Freiheit über die (synthetische) Biologie spekulieren. Seine Maske mit blicklosen Augen kann das nicht, doch wir blicken in eine posthumane Zukunft, die wir nicht verstehen können: Kein Wesen kann verstehen, was aus ihm erwachsen ist. Uwe Sleytr zeigt uns, wie die Evolution NACH uns weitergehen wird, eigentlich nicht einmal, WIE, sondern dass. Allerdings: Die Vervielfachung der Sinnesorgane entspricht einem evolutionären Trend: Je mehr Sinnesorgane, desto mehr Verhaltensweisen sind möglich.

Soweit paraphrasiere ich die Interpretation des Künstlers. Wir sehen in einem anderen seiner Werke, wie die Maske zu einem Doppelnückgrat werden kann, wenngleich auch hier vorstellbar bleibt, dass wir es mit einem zur Maskierung geeigneten Objekt zu tun haben. Zur Materialität dieser Objekte werde ich noch kommen.

Allerdings geht es Uwe Sleytr nicht um das Objekt, sondern um den Prozess der Evolution, dem ein höchst zufälliger Mechanismus zugrunde liegt, die Mutation. Das zufällige Entstehen von Varianten bildet in Kombination mit einem davon unabhängigen zweiten Prozess, der Selektion, die Triebkraft der Evolution. Die Zufälligkeit, aber vielleicht auch die

⁴ Luhmann gilt als schwer verständlich. Empfehlenswert ist die von Dirk Baecker herausgegebene Sammlung seiner Vorlesungen: Niklas Luhmann. Einführung in die Theorie der Gesellschaft, Carl-Auer-Verlag, Heidelberg, 2009.

Prozesshaftigkeit selbst sind in statischen Objekten nur schwer sichtbar zu machen. Es gehört zur Kunstfertigkeit des Jubilars, dass es ihm gelungen ist, Bilder von höchster Dynamik zu schaffen, in denen die Zufälligkeit durch das Schütten gefärbten Wassers sichtbar wird. Man könnte dies fast als ökologische Weiterentwicklung betrachten, doch ich will bei den Masken bleiben. Gerade bei einem der Schütt-Bilder kann durch Ausschnittwahl die weiterhin vorhandene Maskenhaftigkeit verdeutlicht und ebenso auf die durchaus beängstigende Anmutung dieser Objekte hingewiesen werden.

Masken. Masken auf der Einladung, die erste selbst gestaltete Maske hängt immer noch an prominenter Stelle bei Sleytrs, der Künstler nennt seine Objekte generell Masken – hier orte ich die Leerstelle der Selbstbeschreibung, hier setzt die Substanz meiner Fremdbeschreibung an.

Zunächst referiere ich, was der Künstler selbst zur Verfügung stellt: Die Kunstwerke sind aus Lehm geformt. Uwe Sleytr folgt dabei keinem vorgezeichneten Plan. Die Interaktion zwischen dem Material und dem Künstler ist hochgradig körperlich. Mit der Kraft der Muskeln in Fingern, Fäusten, Ellbogen bearbeitet er den feuchten Lehm. Dieses Material hat – fast so wie Honig – die Eigenschaft, die Wahrnehmung der Körpergrenzen aufzulösen, es ist hochgradig libidinös, Uwe's Arbeit mit dem feuchten Lehm würde Lotte Ingrisch vermutlich als chymische Hochzeit beschreiben, für mich ist sie ein Akt der Transzendenz durch Leiblichkeit. Wir können uns die evolutionär aus uns entstehenden Wesen nicht vorstellen, doch vielleicht können wir sie mit dem Körper erschaffen, so wie Gott den Menschen aus Lehm geformt hat.

Ja, Gott. Gott der Allmächtige hat nicht mit dem Finger geschnippt, um Adam zu schaffen, er hat ihn aus Lehm geformt, nach seinem Ebenbild, aber mit der Freiheit ausgestattet, seinen Schöpfer zu überraschen. Uwe formt Masken aus Lehm. Die Parallele ist unübersehbar, allerdings meine ich, dass der Künstler, der in seinem Schöpfungsakt die Weisheit des Körpers nützt, um in eine nicht mehr kognitiv erfassbare Zukunft vorzustoßen, in einer anderen Rolle tätig ist. Dazu komme ich noch.

Nach der Formung und Trocknung lässt Uwe dem Lehm keine Freiheiten mehr. Ich komme nicht umhin, zu denken: „Evolution, ja, aber kontrolliert“. Er brennt und vergoldet die Skulpturen, zwingt das Material in eine Dauerhaftigkeit, über deren psychohygienische Funktion ich hier nicht spekulieren möchte. Vielmehr geht es mir darum, zu überlegen, warum die Objekte vom Künstler als Masken bezeichnet werden.

Um die Spur der Maske zu verfolgen, habe ich den Theaterwissenschaftler Alfred Schäfer, der gemeinsam mit Michael Wimmer im Jahr 2000 einen bemerkenswerten Sammelband in der Springer-Reihe „Grenzüberschreitungen“ herausgegeben hat, zum Fremdenführer erkoren⁵. Das Buch der beiden unterstreicht die Bedeutung von Masken und Maskierungen im modernen Denken. Masken, so die Grundidee, stören die im cartesianisch geprägten Menschenbild angelegten dualistischen Vorstellungsstrukturen wie auch die Grundfesten unserer Logik. In ihrer Einleitung diskutieren die beiden Wissenschaftler, welche Bedeutung(en) Masken in säkularen, aufgeklärten Gesellschaften haben könnten, in denen sie die ursprüngliche, archaische Rolle der Maskierung als Medium im schamanistischen Ritual des Kontakts mit dem Übernatürlichen verloren haben.

⁵ Alfred Schäfer, Michael Wimmer (Hg.), Masken und Maskierungen. Masken und Maskierungen, Leske + Budrich Verlag 2000.

Sie schreiben: „Dem Umgang mit Masken haftet auch heute noch etwas Geheimnisvolles und Unheimliches an. Zwar tritt dies überall da, wo von Masken Gebrauch gemacht wird, hinter die eindeutig erkennbaren Zwecke und praktischen Funktionen zurück. Doch nicht erst in ihren Zweckentfremdungen oder in ihren Verwendungen in anderen Kontexten kommt der unheimliche Charakter von Masken wieder zum Vorschein, sondern bereits ihre bestimmungsgemäße Verwendung kann gemischte Gefühle auslösen: ein Gesprächspartner mit Sonnenbrille ebenso wie eine mit Gasmasken bewährte Polizeitruppe, ein mit Vollkörpermaske ausgestatteter Nukleararbeiter oder ein ebenfalls von oben bis unten maskiertes Ärzteteam im Operationssaal. Der primäre Zweck solcher wie wohl der meisten im Alltags- und Berufsleben gebräuchlichen Masken ist zwar der Schutz vor Verletzungen, Ansteckungen, Kontaminationen oder Berührungen welcher Art auch immer und weniger der Schutz vor der Sichtbarkeit selbst oder die Darstellung anderer Personen oder Gestalten, aber die Wirkung auch dieser alltäglichen Masken geht nicht in ihrer Funktion auf. Selbst der Mittelcharakter von denjenigen Masken, deren Bedeutung ganz auf die Schutzfunktion reduziert ist, verbraucht sich nicht in der Zweckrealisation, sondern bringt eigenständige und nur schwer definierbare Wirkungen vor und hinter der Maske mit ins Spiel, die vollends dominant werden, wenn Masken zweckentfremdet verwendet werden, wie z.B. im Film >>Blue Velvet<< durch den Einbrecher mit der Gasmasken oder auch in >>Das Schweigen der Lämmer<< mit dem Nachtsichtgerät.“⁶ Die Autoren fragen sich im Anschluss an diese Diagnose, wie zu erklären sei, dass Masken Wirkungen haben, wenn diese Wirkungen weder durch eine kollektiv geteilte Bedeutung erklärt werden kann, noch durch die Macht einer transzendenten Instanz, auf die sie verweisen. Sie kommen zum Schluss, dass Masken als Einfallstor einer schwer fassbaren Form der Fremdheit dienen.

Die Metapher vom „Einfallstor“ bringt sie auf den analytischen Begriff des Mediums. Sie beziehen sich dabei auf Gotthard Günthers epochale Technikphilosophie, und zitieren aus dessen „Bewußtsein der Maschinen“. Masken sind weder mit dem Reich der Dinge, noch mit dem Reich der Ideen identifizierbar. Sie evozieren eine Zwischenrealität, eine Welt zwischen Wirklichkeit und Fiktion, Mensch und Gott, Leben und Tod, Mensch und Tier, Frau und Mann. Als Mittler, als Zwischen- oder Mittelglieder sind sie weder das Eine noch das Andere und doch nicht Nichts, und so verkörpern sie ein Drittes, ein >>mittleres Jenseits<<, das von der Irreflexivität des Dings ebenso verschieden ist wie von der Reflexivität des Bewusstseins⁷.

Masken eignet eine Eigengesetzlichkeit, die sich der Verfügung durch die Subjekte nur partiell erschließt. Sie stören dadurch die im cartesianischen Menschenbild angelegte Subjekt-Objekt-Relation und die sich daraus ergebenden dualistischen Vorstellungen (inklusive wohl jener von der Doppelbegabung des Jubilars). Bleiben wir einen Augenblick bei Gotthard Günther, aus dessen Amerikanischer Apokalypse ich einen wichtigen Satz zitieren möchte:

„Für das weltanschauliche Bewusstsein einer kommenden Kulturstufe wird [also] der Kausalnexus nicht mehr wie für uns das einzige Realitätsschema sein, in dem sich Wirklichkeitsvorgänge abspielen.“⁸

Während die duale Logik der Moderne die Kausalität und damit die Wissenschaft ins Zentrum stellt, ist nach Günther eine posthumane Welt nicht mehr in diesem Schema allein verhaftet.

⁶ Op. cit. 12.

⁷ Op.cit. 26.

⁸ Gotthard Günther, Die Amerikanische Apokalypse. In: Kurt Klagenfurt (Hrsg.): Technik- und Wissenschaftsforschung. Band 36. Profil Verlag, München / Wien 2000, 144.

Man kann das als Aufwertung der Kunst lesen, die dann nicht mehr als das Über-flüssige, das Zusätzliche, sondern als gleichermaßen fundamental für das In-der-Welt-sein betrachtet würde, jenseits der Kausalität, aber in der Realität.

Uwe Sleytr ist ein Kind der Moderne. Geboren im Juli 1942 wächst er in den Wunderjahren der 1950er heran, in einer Familie, die künstlerische Aktivitäten fördert, der Großvater hat gutes Schnitzwerkzeug und ist bereit, dem jungen Uwe dessen Handhabung zu vermitteln. Uwe wird sich fortan als Handwesen ebenso be-greifen wie als Kopfwesen. Doch die Welt ist dem Fortschritt verschrieben, die Biotechnologie die paradigmatische Wissenschaft der Nachkriegszeit: 1962, da ist Uwe 20, erhielten Crick, Wilkins und Watson für ihr räumliches Modell der DNA den Nobelpreis für Physiologie oder Medizin, vier Jahre zuvor hatte Crick das zentrale Dogma der Molekularbiologie formuliert und damit die Beziehungen zwischen Nukleinsäuren und Proteinen beschrieben, die mit der synthetischen Biologie in mancher Hinsicht überwunden werden.

Als Uwe seinen 30er feiert, erscheint der Bericht des Club of Rome zu den Grenzen des Wachstums und die Nachkriegsutopie von der quasi-unendlichen Verfügbarkeit billiger Energie in Gestalt des Öls aus dem nahen Osten bekommt durch die Ölpreisschocks von 1973 und 1979 Risse. Im selben Jahr zeigt die Abstimmung von Zwentendorf, dass das Projekt der Moderne nicht nur beim Öl an seine Grenzen stößt. Uwe Sleytr ist 44, als der Reaktorunfall von Tschernobyl die Welt erschüttert, doch mit 47 erlebt er das Ende des Eisernen Vorhangs, am 9. November fällt die Berliner Mauer und die Welt wird aus den Fesseln des Kalten Kriegs vorläufig (damals allerdings wohl als „endgültig“ vorgestellt) befreit. Uwe Sleytr emeritiert 2010, knapp vor 9/11.

Das humanistische Selbstverständnis der Moderne, stellt das ebenso autonom wie authentisch konzipierte Subjekt als Individuum ins Zentrum. Die Moderne will an die Überlegenheit der Vernunft glauben, und degradiert darob die Einwände von Denkern wie Horkheimer und Adorno zu Zwischenrufen. Dieses Selbstverständnis ist, wie wir wissen, durch zunehmende Mediatisierung überhaupt erst möglich. Die Medien schaffen das Apriori der Sinneswahrnehmung, eine andere Form dieser Diagnose von Bolz formulierte Marshall McLuhan mit dem Diktum von „the medium ist the message“. Anders gesagt: Menschen sind durch diejenigen Formen der Wahrnehmung, die sie über die von ihnen zugelassenen Mittlerkanäle, in ein bestimmtes, eingeschränktes Weltverhältnis gestoßen. Heutige Mediatisierung geht mit der Präferenz für die visuelle Wahrnehmung und deren Fragmentierung in tweets oder Instagram-Reels einher.

Uwe Sleytr kämpft als synthetischer Biologe in der Rolle des Prometheus an vorderster Front der Moderne, ob er sich dabei gelegentlich auch als Zauberlehrling fühlt, teilt er nicht mit. Die prometheische Scham eines Günther Anders bringt er jedenfalls nicht zum Ausdruck.⁹

Doch Uwe Sleytr ist als Mensch in die mediatisierte Welt globaler Strukturen geworfen, die nicht ohne moralische Dilemmata bleiben können. Ihnen begegnet Uwe im persönlichen Austausch mit einem koketten Verweis darauf, was er nicht für ein simpler Naturwissenschaftler sei. Das, lieber Uwe, glaube ich Dir allerdings nicht, wiewohl ich Deine Koketterie in diesem Zusammenhang charmant finde und jedenfalls ehrlicher, als die Allwissenheitsannahme, die andere Naturwissenschaftler über sich haben.

⁹ Günther Anders, Die Antiquiertheit des Menschen. Band I: Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution. C. H. Beck, München 1956, 7. Auflage ebenda 1987.

Uwe Sleytr braucht einen Weg, um mit der Grausamkeit der Vorstellung, dass wir mit Hilfe seiner Techniken dabei sein könnten, uns selbst abzuschaffen, ohne der Evolution auch nur eine Chance zu geben, aus uns noch etwas zu machen, zu Rande zu kommen. Die Masken des Uwe Sleytr sind Mittler, der Künstler kein Gott, sondern Schamane, ein Vermittler zwischen der Welt organischer Evolution und jener der posthumanistischer Mensch-Maschine-Synthese. Seine geistigen Verwandten sind Posthumanisten wie Nick Bostrom¹⁰.

Doch seine Methode ist gänzlich anders, er stellt der technischen Mediatisierung eine andere Art der Mediatisierung entgegen. Er gräbt sich in den Lehm, gebiert skulpturale Emanationen, die er anschließend fast alchimistisch unter Blattgold bannt, um ihre Prozesshaftigkeit später mit hoher Kunstfertigkeit durch Beschüttung wieder aufzudecken. Er pendelt zwischen Kontrolle und Kontrollverlust. Schlussendlich stellt er seine Produkte vor verzerrende Spiegel (BILD 5), in denen sie sich in Farben und Formen auflösen, die in der Anmutung ein wenig der Pop-Art der 1960er Jahre ähneln. Uwe, ich mag die Zerrbilder, doch das künstlerische Programm der Masken als Mittler ist Deine bedeutendste Leistung.

Lassen sie mich schließen: Die Maske in der Moderne mag nichts mehr verbergen, sie ist sogar als Medium der Enthüllung denkbar, so will Uwe sie lesen: Als Einladung zur Imagination posthumaner Welten. Doch mit Schäfer und Wimmer lese ich sie auch als Medium der Verwandlung, als Metamorphosenobjekte, die dem modernen Subjekt in ihrer irritierenden Lebendigkeit erlauben, seine eigene Selbstfremdheit und seine Besessenheit von Fremdem zur Schau zu stellen.

Uwe Sleytr ist ein Künstler, der der Zerrissenheit der Moderne und damit der eigenen Zerrissenheit mit dem archaischen Ritual der Maske beizukommen versucht. Die Maske macht den Schamanen zum Mittler, die Masken des Uwe Sleytr sind persönlicher, als die Transzendierung über die Wissenschaft hinaus, von der er selbst interpretierend spricht.

Die Masken des Uwe Sleytr vermitteln über den Graben der Doppelbegabung hinweg, über einen Graben, der sich auch als ein Graben zwischen dem libidinösen Hand- und dem über-ich-affinen Kopfwesen denken lässt. Sie heilen oder verbergen zumindest die Zerrissenheit und schaffen das eine Subjekt, dem Leiblichkeit und Geist gleichermaßen gegeben und aufgegeben sind. Erst in der Maske ist Uwe Sleytr, Kind der Moderne und der damit verbundenen Trennungen, ganz, und erst in der Maske ist er (auf paradoxe Weise) ganz er selbst.

¹⁰ Unter anderem: Nick Bostrom, Julian Savulescu: Human Enhancement. Oxford University Press, 2011.