

Über „Leonardo im Labor“. Teil IV

Text: [Peter Tepe](#) | Bereich: [Über „Kunst und Wissenschaft“](#)

*Übersicht: Nach der eigentlichen Rezension in den [Teilen I-III](#) werden in Teil IV einige Begriffe, Thesen und Argumente aus Sabine B. Vogels Abhandlung *Leonardo im Labor – Kunst & Wissenschaft im 21. Jahrhundert* (in: *Kunstforum International*, Bd. 277, Oktober 2021, S. 50–189), diskutiert –und zwar vor dem Hintergrund des kürzlich erschienenen zweiteiligen Artikels *5 Jahre w/k: Was bisher geschah*.*

Im abschließenden Teil IV bringe ich nach der eigentlichen Rezension in den [Teilen I-III](#) das w/k-Programm verstärkt ins Spiel. Nach [Teil III](#) schrieb ich zunächst den zweiteiligen Artikel [5 Jahre w/k: Was bisher geschah](#). Vor diesem Hintergrund werden nun einige Begriffe, Thesen und Argumente aus Sabine B. Vogels Abhandlung, die bislang nur erwähnt worden sind, diskutiert. Verweise auf [5 Jahre w/k](#) erscheinen in der folgenden Form: vgl. Abschnitt x.

Mein Ziel ist es, all denen, die sich wissenschaftlich oder künstlerisch oder einfach interessehalber mit dem Thema *Kunst und Wissenschaft* beschäftigen, ein *Theorieangebot zur Erschließung des gesamten Feldes* zu machen. Diese Theorie kann dann auch einem Vergleichstest mit konkurrierenden Ansätzen unterzogen werden, was Erkenntnisfortschritte erleichtert.

Kunst und Wissenschaft

„Kunst und Wissenschaft – das sind zwei Bereiche, die zwar konträren Regeln folgen, aber doch immer wieder eng aufeinandertreffen.“ (54)

Das ist richtig. Aus [5 Jahre w/k](#) ergibt sich, was den Zugang zum Thema *Kunst und Wissenschaft* betrifft, allerdings eine Veränderung der Perspektive: Verbindungen vielfältiger Art zwischen Wissenschaft und (bildender) Kunst stehen im Zentrum des Interesses:

- Es gibt *wissenschaftsbezogene Kunst*, die sich weiter aufgliedern lässt z.B. in mathematikbezogene, physikbezogene, biologiebezogene, philosophiebezogene Kunst; vgl. Abschnitt 1.
- Es gibt *technik- bzw. technologiebezogene Kunst*, die ebenfalls vielfältige Varianten aufweist; vgl. Abschnitt 2.
- Es gibt mehrere Formen der *Kooperation zwischen Kunst, Technik und Wissenschaft*; vgl. Abschnitt 3.
- Es gibt *Grenzgänger zwischen Kunst und Wissenschaft*, insbesondere auch zwischen *Kunst, Technik und Wissenschaft*; vgl. Abschnitt 4.
- Es gibt verschiedene Spielarten der *kunstbezogenen Wissenschaft*; vgl. Abschnitt 5.
- Es gibt das große Feld der *künstlerischen Forschung*, auf das ich weiter unten genauer zu sprechen komme; vgl. Abschnitt 6.

Man stelle sich eine große weiße Wand vor, auf der alle existierenden Verbindungen zwischen Wissenschaft und (bildender) Kunst als Linien aufgezeichnet sind: Einige Linien durchkreuzen einander;

es kommt zu Parallelen, zu Verdichtungen an besonderen Stellen – eine *Landkarte der Verbindungslinien* wird erkennbar.

Wenn man über *Kunst und Wissenschaft* nachdenkt, liegt es zunächst nahe, sich zwei als große Blöcke dargestellte eigenständige Bereiche vorzustellen, die einander an einigen Stellen direkt berühren und zwischen denen es auch Kontakte anderer Art gibt. Dieses nicht falsche, aber vereinfachte wird nun ersetzt durch das komplexere Bild einer Landkarte der Verbindungsformen zwischen Wissenschaft und Kunst, welches die *Pluralität der Verbindungsmöglichkeiten* bewusst macht.

Verhältnis zu Leonardo da Vinci

Vogel stellt in ihren Gesprächen Fragen der folgenden Art:

„Künstler*innen, die sich für Technologien interessieren, können in der Tradition von Leonardo da Vinci gesehen werden – würdet ihr zustimmen?“ (96)

„Sehen Sie künstlerische Forschung in der Tradition des forschenden Künstlers als ein zeitgenössisches Leonardo da Vinci-Modell?“ (125, 132)

„Sind alle Medienkünstler*innen in ihrer Methodik kleine Leonardo da Vincis?“ (170)

Im Licht des w/k-Konzepts erscheint Leonardo primär als Urvater der *Grenzgänger zwischen Kunst, Technik und Wissenschaft* – ein herausragender bildender Künstler befasst sich auch intensiv mit der Lösung technischer und wissenschaftlicher Probleme. Lutz Hengst spricht von der „Überschneidung ausgeprägten Forschergeistes mit künstlerischer Produktivität“ (132).

Was vom Techniker und Wissenschaftler Leonardo über den zu seiner Zeit bereits von anderen erreichten Entwicklungsstand hinausgeht, muss von Technik- und Wissenschaftshistorikern untersucht werden. Hier sind im Einzelnen sicherlich Einschränkungen zu machen:

„Matthias Eckoldt weist in seinem Beitrag ‚Leonardo da Vinci: Das überforderte Genie‘ [...] nach, dass viele Details der Erfindungen damals bereits bekannt waren. Vor allem aber seien viele Konzepte funktionsunfähig.“ (55)

Seine *Sonderstellung unter den Grenzgängern* wird Leonardo jedoch behalten. In w/k besteht ein besonderes Interesse daran, Grenzgänger vorzustellen – auch solche, die in anderen Kunstformen beheimatet sind; vgl. Abschnitt 4. Dass die in *Leonardo im Labor* vertretenen Künstlerinnen und Künstler Leonardo noch in anderer Hinsicht als *Vorläufer eigener Bestrebungen* und als Vorbild begreifen können, ist legitim. Ein Beispiel: „Für unsere Zeit sehe ich das Leonardo-Prinzip in Teamarbeit“ (170).

Experimente in Wissenschaft und Kunst

„Anders als in den akademischen Disziplinen kommen Künstler*innen [...] bei ihren

Experimenten und Erfindungen ohne ein Verifizieren und Falsifizieren von Hypothesen aus. Sie können illustrieren, interpretieren, simulieren und sogar fabulieren.“ (64f.)

Aus der von mir vertretenen Kunst-und-Wissenschaft-Theorie ergibt sich auch bezogen auf das Thema *Experimente* ein Differenzierungsvorschlag:

- Experimente in der Kunst (z.B. mit Farben und Materialien) lassen sich als *Versuche* begreifen, die bei der Verwirklichung künstlerischer Ziele unternommen werden. Ergebnisoffen wird dies und jenes ausprobiert.
- Dieses Vorgehen ist mit anderen Versuchen verwandt, die in nichtwissenschaftlichen Lebensbereichen unternommen werden, z.B. von einem Bäcker oder Koch, der bestimmte Zutaten und deren Mischungen ausprobiert, um eine neue Brotsorte oder eine neue Sauce zu kreieren.
- Hier spreche ich von *Experimenten im weiteren Sinn*, die von den in den Erfahrungswissenschaften durchgeführten, strikt auf kognitive Ziele ausgerichteten *Experimenten im engeren Sinn* zu unterscheiden sind. Erfahrungswissenschaftliche Experimente sind mit dem Bestreben verbunden, die untersuchten Phänomene besser als bisher *erklären* bzw. *theoretisch durchdringen* zu können; Experimente im weiteren Sinn sind in der Regel mit dem Bestreben verbunden, neue Phänomene – ein neues Kunstwerk, eine neue Brotsorte, eine neue Sauce usw. – *herzustellen*.
- Mit der Rede von Experimenten im weiteren Sinn korrespondiert die Rede vom Verifizieren und Falsifizieren von *Hypothesen im weiteren Sinn*: Der nach einer innovativen Brotsorte strebende Bäcker unterzieht mehrere solcher Hypothesen einer kritischen Prüfung – er verwirft eine Hypothese etwa, weil sie zu aktuell unlösbaren Problemen beim Backvorgang führt oder weil das Ergebnis seinen Geschmacksvorstellungen nicht entspricht.
- Entsprechend kann auch von einem bildenden Künstler gesagt werden, dass er bei der von einem bestimmten Kunstprogramm gesteuerten Gestaltungsarbeit Hypothesen im weiteren Sinn prüft und dabei zu Bestätigungen und Entkräftungen seiner Annahmen gelangt.

Science Art

Der in *Leonardo im Labor* mehrfach (z.B. auf den Seiten 65–68) verwendete Begriff der Science Art (SciArt) weist in dieselbe Richtung wie der w/k-Begriff der wissenschaftsbezogenen Kunst, der in *5 Jahre w/k* folgendermaßen definiert ist:

„Wissenschaftsbezogene Kunst liegt vor, wenn eine Künstlerin oder ein Künstler im Arbeitsprozess auf Theorien und/oder Methoden und/oder Ergebnisse dieser oder jener Wissenschaft zurückgreift. Die Wissenschaftsrezeption findet dabei stets im Rahmen eines individuellen Kunstprogramms statt, das Teil einer größeren Kunstströmung sein kann, aber nicht muss.

Das ‚und/oder‘ zeigt an, dass in der künstlerischen Wissenschaftsrezeption unterschiedliche Akzente gesetzt werden können: Eine Künstlerin, die sich z.B. mit der Quantenphysik auseinandersetzt, kann sich a) primär oder sogar ausschließlich mit einer bestimmten Theorie befassen; sie kann sich b) aber auch auf Methoden der Quantenphysik konzentrieren oder c) in der künstlerischen Arbeit nur auf bestimmte

Ergebnisse dieser Wissenschaft reagieren – ferner können a), b) und c) auf verschiedene Weise miteinander kombiniert werden.“

„Aus dem Begriff der wissenschaftsbezogenen Kunst können, wenn man die einzelnen Wissenschaften ins Auge fasst, *speziellere Begriffe* abgeleitet werden, z.B. die der mathematikbezogenen, physikbezogenen, chemiebezogenen, biologieberzogenen, soziologiebezogenen, philologiebezogenen, philosophiebezogenen Kunst.

Darüber hinaus kann auf einer allgemeineren Ebene zwischen *naturwissenschaftsbezogener* und *geistes- bzw. kulturwissenschaftsbezogener* Kunst unterschieden werden.

Bei der näheren Bestimmung dieser einzelnen Kunstformen kann wie bei der Definition der wissenschaftsbezogenen Kunst vorgegangen werden: *Mathematikbezogene* Kunst etwa liegt vor, wenn eine Künstlerin oder ein Künstler im Arbeitsprozess auf Theorien und/oder Methoden und/oder Ergebnisse der *Mathematik* zurückgreift.“

Meine These ist, dass der so verstandene Begriff der wissenschaftsbezogenen Kunst eine *Präzisierung* des Begriffs der Science Art darstellt. Um das im Einzelnen *nachzuweisen*, müssten natürlich verschiedene Definitionen der Science Art gesichtet und mit meiner Bestimmung verglichen werden; das würde an dieser Stelle zu weit führen.

In einigen Fällen verweist *Science Art* aber auch auf das, was in w/k als kunstbezogene Wissenschaft bezeichnet wird. Die Definition findet sich in Abschnitt 5; vgl. dazu den w/k-Beitrag von Anne Hemkendreis *Eisige Hieroglyphen: Wilson Bentleys Schneekristalle*, der auch in englischer Übersetzung vorliegt.

Künstlerische Forschung

Der Begriff der künstlerischen Forschung steht nach Vogel

„für Forschung als Kunstpraxis, deren Ziel es ist, bestimmtes Wissen zu vermitteln oder zu erweitern. Künstlerische Forschung (kurz KF) vereint etablierte wissenschaftliche Methoden mit künstlerischen Praktiken. [...] In der KF wird eine konkrete wissenschaftliche Fragestellung mit oft unkonventionellen methodischen Ansätzen verfolgt. Dieser Ansatz ist in der Kunst keineswegs neu, Künstler*innen integrieren seit Jahrhunderten wissenschaftliche Arbeitsweisen in ihre Kunst – man denke nun an Leonardos Anatomiestudien. Aber die dafür bereitstehenden Forschungsgelder und die dafür gegründeten Universitätsinstitute sind eine junge Entwicklung.“ (69)

Die folgenden Ausführungen über künstlerische Forschung, die wiederum auf eine Differenzierungsstrategie hinauslaufen, stützen sich auf meine Reihe *Über Konzepte der künstlerischen Forschung*, die im Mythos-Magazin erscheint; bislang liegen die Lieferungen 1, 2.1, 2.2 und 3 vor. In w/k sind Zusammenfassungen veröffentlicht worden.

Ich unterscheide zwischen drei Diskursen: künstlerische Forschung erstens als bildungspolitisches

Konzept, zweitens als Kunsttheorie und drittens als Programmatik, der einzelne Künstlerinnen und Künstler in ihrer Praxis folgen. Ich beginne mit dem dritten Diskurs.

Künstlerinnen und Künstler, die sich der künstlerischen Forschung zuordnen, verstehen *Unterschiedliches* darunter, z.B. Recherchen bestimmter Art zu unternehmen, über die Prämissen der eigenen künstlerischen Tätigkeit nachzudenken, nach einer bestimmten Methode vorzugehen (die etwa fordert, die künstlerische Arbeit stets mit der Produktion reflektierender Texte zu verbinden). In der Kunstpraxis sind also mehrere Verständnisse der künstlerischen Forschung wirksam, die mit den jeweils verfolgten künstlerischen Gestaltungszielen zusammenhängen. Diese konkreten Auffassungen von künstlerischer Forschung können – wie künstlerische Ziele überhaupt – im Prinzip *nebeneinander bestehen*; das schließt indes nicht aus, dass die künstlerische Position a von b *kritisiert* wird. Auf der wissenschaftlichen Ebene lassen sich die unterschiedlichen Verständnisse von künstlerischer Forschung genauer bestimmen.

Bei den Theorien der künstlerischen Forschung, welche als *Kunsttheorien* einzuordnen sind, können zwei Gruppen unterschieden werden: Künstlerische Forschung wird von der einen Gruppe betrachtet als etwas, was von Kunst anderer Art abgrenzbar ist, während die andere die Forschung als Bestandteil *aller* Kunstproduktion sieht. Beide Grundpositionen, die einander logisch ausschließen, werden in mehreren Varianten vertreten. Eine als Kunsttheorie auftretende Theorie der künstlerischen Forschung kann wie alle wissenschaftlichen Theorien kognitive Stärken und Schwächen aufweisen, z.B. einer konkurrierenden Theorie hinsichtlich der Erklärungskraft und der Konformität mit den relevanten Fakten über- oder unterlegen sein; Entsprechendes gilt für den jeweils verwendeten Begriff der künstlerischen Forschung.

Nimmt man schließlich den bildungspolitischen Diskurs über künstlerische Forschung in den Blick, so ist Folgendes zu beachten:

- Einen zentralen Stellenwert hat der Begriff der künstlerischen Forschung im Kontext des Bologna-Prozesses erlangt, dessen Hauptziel es war, die gestuften Studiengänge – Bachelor, Master, Promotion – europaweit einzuführen, und zwar nicht nur an Universitäten, sondern auch an Kunsthochschulen. Bei der Umstrukturierung der Kunsthochschulen war und ist bei vielen die Überzeugung leitend, dass nicht nur Wissenschaftler forschen und Erkenntnisse erlangen, sondern auch Künstler – wenngleich auf andere Weise als Wissenschaftler.
- Unter künstlerischer Forschung ist hier primär eine *bestimmte Art der Kunstausbildung* zu verstehen.
- Das von Henk Borgdorff vertretene Konzept – mit dem einige Formen der Kunstausbildung in verschiedenen Ländern weitgehend im Einklang stehen – läuft auf eine *wissenschaftsähnliche* Kunstausbildung hinaus. Ausführlich diskutiere habe ich dieses bildungspolitische Konzept in *Über Konzepte der künstlerischen Forschung 1*; das ist eine von mehreren Möglichkeiten, ein Kunststudium zu gestalten.
- Künstlerinnen und Künstler können nach ihrem Studium weiterhin dem dort erlernten Kunstprogramm folgen – sie können aber auch zu einer anderen Kunstauffassung übergehen, wobei sie diese in einigen Fällen ebenfalls als künstlerische Forschung begreifen. Daraus (und aus weiteren Faktoren) erklärt sich der bereits festgestellte Tatbestand, dass in der Kunstwelt *unterschiedliche* Konzepte der künstlerischen Forschung vertreten werden, die von den

bildungspolitischen Konzepten, welche an Kunsthochschulen umgesetzt worden sind, stark abweichen können.

- Bei Klärungsversuchen zeigt sich, dass sich die von einzelnen Künstlerinnen und Künstlern betriebene künstlerische Forschung in einigen Fällen genauer bestimmen lässt als wissenschaftsbezogene Kunst, als kunstbezogene Wissenschaft, als Kooperation zwischen Wissenschaft und Kunst gemäß dieser oder jener Kooperationsform.

Da die genauere Bestimmung auf wissenschaftlicher Ebene stets vorzuziehen ist, gelten z.B. die obigen Ausführungen über wissenschaftsbezogene Kunst auch für diejenigen Formen der künstlerischen Forschung, welche sich der wissenschaftsbezogenen Kunst zuordnen lassen. Im Blick zu behalten ist die Frage, ob es Formen der als künstlerische Forschung begriffenen Kunstpraxis gibt, die sich *nicht* in die behandelten Gruppen einordnen lassen.

Medienkunst

Der Begriff der Medienkunst hat in w/k bislang keine größere Rolle gespielt. Üblicherweise werden darunter mit künstlerischem Anspruch auftretende Fotos, Videos, Filme, Computerspiele (und noch einiges mehr) verstanden. Im Vorfeld einer intensiveren Beschäftigung mit dem Thema stelle ich vorläufige Überlegungen dazu an, welche Formen der Medienkunst für w/k von besonderem Interesse sind. Aus der Unterscheidung mehrerer Verbindungsformen zwischen Wissenschaft und Kunst ergibt sich direkt, dass Medienkunst für das Online-Journal relevant ist, wenn es sich um Fotos, Videos, Filme usw. handelt,

- die in dieser oder jener Hinsicht wissenschaftsbezogen sind,
- die auf Kooperationen zwischen Künstlern, Technikern und Wissenschaftlern beruhen,
- an denen Grenzgänger zwischen Kunst und Wissenschaft beteiligt sind,
- die von Künstlerinnen und Künstlern stammen, welche sich der künstlerischen Forschung zuordnen.

Etwas genauer bestimmen möchte ich in diesem Zusammenhang das Verhältnis der Medienkunst zur technikbezogenen Kunst. In *5 Jahre w/k: Was bisher geschah* finden sich (Teil I, Abschnitt 2) folgende Aussagen:

„Technikbezogene Kunst *im weiteren Sinn* liegt vor, wenn eine Künstlerin oder ein Künstler im Arbeitsprozess auf diese oder jene *ältere* Technik zurückgreift. Technikbezogene Kunst *im engeren und für w/k relevanten Sinn* liegt vor, wenn eine Künstlerin oder ein Künstler im Arbeitsprozess auf diese oder jene *neuartige* Technik zurückgreift. Eine Kunst, die beispielsweise eine ältere Technik wie das Weben verwendet, gehört zur technikbezogenen Kunst im weiteren Sinn, eine Kunst, die sich neuer Formen der Medientechnik bedient, hingegen zur technikbezogenen Kunst im engeren Sinn.

Die Technikrezeption findet dabei stets im Rahmen eines individuellen Kunstprogramms statt, das Teil einer größeren Kunstströmung sein kann, aber nicht muss. Da hierfür in vielen Texten auch das Wort ‚Technologie‘ benutzt wird, schlage ich vor, auf einer allgemeinen Ebene die Wortverbindungen *technikbezogene Kunst* und *technologiebezogene Kunst*

gleichbedeutend zu verwenden.“

Demnach gehört *jede* Form der Medienkunst insofern zur technikbezogenen Kunst, *als sie sich einer bestimmten Technik bedient*: der Foto-, der Video-, der Filmkamera, des Computers usw. Für w/k sind aber, wie schon aus dem bisher Ausgeführten hervorgeht, nur einige Formen einer solchen technikbezogenen Kunst relevant. Ich beziehe mich zunächst auf das Gespräch mit Gerfried Stocker:

„Wir haben mit jeder technologischen Entwicklung viele künstlerische Aktivitäten, die sich damit beschäftigen. Am bekanntesten sind die Futuristen, aber es gibt keine Epoche, in der sich nicht Künstler*innen damit beschäftigen, wie neue Technologien unser Leben verändern.“ (166)

Die *künstlerische Auseinandersetzung mit neuen Formen der Technik/Technologie* (zu der auch diejenige mit neuen Formen der Medientechnik gehört) kann in w/k genauer untersucht werden. Aus einer solchen Auseinandersetzung können auch neue Anwendungen von Technologien hervorgehen. Auf besonderes w/k-Interesse stoßen solche Formen der Medienkunst, die zusätzlich Aspekte der vorhin genannten Art aufweisen: Wissenschaftsbezüge, Kooperationen, Aktivitäten von Grenzgängern, Selbstzuordnungen zur künstlerischen Forschung.

Peter Weibel setzt im Gespräch mit Vogel einen besonderen Akzent: Er unterscheidet

„zwei [...] Typen von Medienkünstler*innen. [...] Die einen verwenden die Geräte, wie sie ihnen von der Industrie vorgegeben sind. [...] Die Künstler*innen konzentrieren sich darauf, mit den Hilfsmitteln der Industrie spannende narrative Filme mit schönen Bildern zu drehen. [...] Der zweite Künstler*innentypus [...] arbeitet gegen die industriellen Apparate an. Er arbeitet nicht nur gegen die kommerziellen Industriefilme à la Hollywood, sondern auch gegen die Art und Weise ihrer Verwendung der Apparate. [...] Er macht keine schönen Bilder, wie sie aus der Tradition der Malerei ableitbar sind, sondern er macht Bilder, wie sie ausschließlich mit der jeweiligen Maschine zu machen sind. Er zeigt in seinen Werken, wie die Apparate funktionieren und wie diese Apparate Bilder konstruieren. Schließlich zeigt er auch, wie die Apparate nicht nur die Bildwelten, sondern auch die Weltbilder konstruieren. Er setzt die Apparate, Maschinen und Medien erkenntniskritisch, erkenntnistheoretisch ein.“ (87)

Ich spreche hier von *Medienkunst, die von einer kritischen Theorie getragen wird, welche in ausgeformter Form vorliegen kann, aber nicht muss*. „Louis Althussers Theorie der ideologischen Staatsapparate“ (89) fungiert in einigen Fällen als Leitfaden. Solche *ideologiekritische Medienkunst* wird von Weibel auch als „Critical Engineering“ (89) bezeichnet. Da eine entfaltete kritische Theorie häufig als *wissenschaftliche* Theorie auftritt, kann die ideologiekritische Medienkunst zumindest in solchen Konstellationen auch als *wissenschaftsbezogene* Kunst eingeordnet werden.

„Mein Ziel als Künstler war, die herrschende Ideologie, welche auch durch die Bild- und Tonapparate konstruiert wurde, subversiv zu unterlaufen, zu dekonstruieren und zu

destruieren. [...] Medienkritik als Wirklichkeitskritik. Klarerweise habe ich auch Künstler*innen bevorzugt, welche auf diese Weise arbeiteten.“ (89)

Bis auf Weiteres halte ich fest, dass folgende Kunstformen für w/k relevant sind:

- Auseinandersetzungen von bildenden Künstlerinnen und Künstlern im Allgemeinen und Medienkünstlern im Besonderen mit neuen Techniken/Technologien,
- bildende Kunst im Allgemeinen und Medienkunst im Besonderen, die von einer *kritischen* bzw. *ideologiekritischen Theorie* getragen wird.

Einladung

Alle an *Leonardo im Labor* beteiligten Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler sind eingeladen, im Online-Journal Beiträge zu frei gewählten Aspekten des Großthemas *Kunst und Wissenschaft* zu veröffentlichen; daraus könnte sich eine fruchtbare Zusammenarbeit ergeben. Mit den im Band behandelten Künstlerinnen und Künstlern ist ebenfalls eine Kooperation möglich: Sie können z.B. neue Schnittstellenprojekte in w/k präsentieren.

Beitragsbild über dem Text: Doppelseite aus [Kunstforum International, Bd. 277 \(2021\). S. 52-53.](#)

Tags

1. Gerfried Stocker
2. Grenzgänger
3. kunstbezogene Wissenschaft
4. künstlerische Forschung
5. Leonardo im Labor
6. Lutz Hengst
7. Medienkunst
8. Peter Tepe
9. Peter Weibel
10. Sabine B. Vogel
11. wissenschaftsbezogene Kunst