

## „Forschung im Ästhetischen“.

### Antrittsvorlesung ZHdK

1.

Dass Kunst experimentell verfährt, scheint ein Gemeinplatz. Das Studio des Künstlers, des Malers ebenso wie des Komponisten, war immer schon ein Ort produktiver Unruhe, eine Stätte der Unordnung, die die anhaltende Praxis des Suchens, Verwerfens, des Abbruchs und Neuanfangs sowie der unendlichen Anstrengung, das Unausdrückbare zu treffen, befeuerte. Man vergleicht es heute, verführt durch die Betrachtungen der Wissenschaftsgeschichte, als „Labor“ oder Experimentalsystem, dabei hat James Elkins bereits in den 1990er Jahren eher auf die Nähe zwischen dem Atelier und der alchemistischen Küche hingewiesen, in der die Substanzen im *Testus*, dem zentralen Geschirr der Alchimisten, unentwegt neu gemischt und durchgekocht werden.<sup>1</sup> Die Kunst des frühen 20. Jahrhunderts sowie später der 1960er Jahre, sei es die bildende Kunst oder die Neue Musik, setzte darüber hinaus auf das Experimentelle, und zwar genau in diesem Sinn, allerdings bleibt die Frage, was genau unter dem ‚Experiment‘ bzw. einer ‚Forschung im Ästhetischen‘ zu verstehen sei und wie sich dieser Begriff von Forschung wiederum zu dem der Wissenschaften, und zwar nicht nur der Naturwissenschaften, sondern auch der sogenannten *Humanities*, verhält.

Um gleich die Richtung meiner Antwort anzudeuten: Die These meiner Überlegungen besteht in der Behauptung, dass das Experimentelle einen genuinen Zug in der „Arbeit im Ästhetischen“ bildet, wobei ich die Formulierung „Arbeit im Ästhetischen“ sozusagen als Pendant und Widerpart zur Hegelschen Formulierung von der Philosophie als einer „Arbeit im Begriff“ verwende. Damit ist dreierlei angezeigt: *Erstens* ist die Kunst weit eher mit der Philosophie und der philosophischen Forschung als mit den Wissenschaften und der wissenschaftlichen Forschung verschwistert, wobei sich auch hier die Frage stellt, was eigentlich ‚philosophische Forschung‘ heißt; *zweitens* wahrt die Kunst bzw. die künstlerische Forschung gegenüber der Philosophie einen Eigensinn bzw. eine Widerborstigkeit, die sie nicht nur als eine ‚andere Art von Philosophie‘, sondern auch als ‚etwas anderes als Philosophie‘ ausweist, wobei mir das Heideggersche Bild von den Parallelwelten des „Denkens“ und „Dichtens“ vorschwebt, die beständig miteinander laufen und einander bedürfen, und die sich doch nirgends berühren. *Drittens* spreche ich von einer ‚Forschung‘ bzw. ‚Arbeit im Ästhetischen‘ und noch nicht von Kunst oder künstlerischer Forschung, um zum einen darauf hinzuweisen, dass der Grund dieser Forschung, dieser spezifischen Form von Arbeit *im* Sinnlichen, d.h. *in* Wahrnehmungen liegt – und das gilt auch für die Konzeptkunst, von der die philosophische Ästhetik, allen voran Arthur Danto gesagt hat, sie operiere im Immateriellen und daher in der *Indifferenz* zwischen Sinnlichkeit und dem Nichtsinnlichem, denn auch Konzepte bedürfen der Skizze, der Diagrammatik, der Präsentation usw. Zum anderen umfasst die ‚Forschung im Ästhetischen‘ noch etwas mehr als Kunst – sie umfasst das Design wie ebenso die vielfältigen ästhetischen Praktiken des

---

<sup>1</sup> James Elkins, *What Painting is*, London 1999

Kuratierens und Ausstellens, gegenüber denen die künstlerische Expertise anderes bedeutet bzw. eine spezifische Ausprägung darstellt, die das betrifft, was ich als ästhetisches oder besser: als *artistisches Denken* bezeichne. Mir wird es im Folgenden darum gehen, diese verschiedenen Punkte etwas genauer auseinanderzuhalten, d.h. Differenzierungen in einem Terrain vorzuschlagen, das inzwischen nachhaltig durch jenes Dickicht überwuchert worden ist, was so kontrovers unter dem Topos der „künstlerischen Forschung“ diskutiert wird.

2.

Um einen angemessenen Weg aus diesem Labyrinth zu finden, beginne ich mit einem der zahllosen Experimente, die Marcel Duchamp bereits in den 10er Jahren des 20. Jahrhunderts durchgeführt und sogar als sein wichtigstes Werk bezeichnet hat: Die *Trois Stoppages Étalon* von 1914 [Bild]. Dazu ließ Duchamp im dreifachen Wurf drei, am Pariser Urmeter geeichte Bindfäden aus einer Höhe von genau einem Meter auf eine horizontale Fläche fallen. Jedesmal ergaben sich durch den freien Fall, den Luftwiderstand und andere Randbedingungen andere Figuren, die er sorgfältig wie ein Präparator auf eine Leinwand fixierte, um an ihnen noch unbekannte ‚Maß-Stäbe‘ zu entwickeln, deren gekrümmte Kanten jedem ernst zu nehmenden Messungsversuch Hohn sprachen.<sup>2</sup> Die Dreifachheit des Falls gemahnt dabei ebenso sehr an das Prinzip der Wiederholung, bei der hier allerdings jedesmal etwas anderes herauskommt, sodass ‚Wiederholbarkeit‘ als exoterisches Prinzip der Wissenschaften unterlaufen wird, wie an das ‚Dreimaltun‘ oder ‚Dreimal sagen‘ der Beschwörung oder des religiösen Ritus, was die Exoterik der Wissenschaften an ihren *esoterischen* Ursprung erinnert. Dekuvriert wird so die Phantasmatik jeglichen wissenschaftlichen Anspruchs auf Beweisführung und Allgemeingültigkeit: „Es gibt keinen realen Grund, Kausalität zu verwenden. Warum sie nicht ironisch verwenden, indem man eine Welt erfindet, in der die Dinge anders herauskommen als in der gewöhnlichen“, kommentierte Duchamp.<sup>3</sup> Man könnte sagen: Die Indetermination des Resultats diskreditiert das metrische System als Willkür. Dazu passt die Schrumpfverson des in Platin gegossenen Urmeters in Gestalt eines alltäglichen Bindfadens, der der Längeneinheit ihr exaktes Maß beraubt. Labilität steht hier gegen strenge Fixierung; gleichzeitig entsteht durch die Wiederholung des Falls eine Serie von *Einzelfällen*, die jedes Mal das *singuläre Maß* eines zufällig gekrümmten – oder besser ‚gekräuselten‘ – Raumes wiedergibt, der die Eindeutigkeit und Verlässlichkeit der euklidischen Geometrie wie überhaupt der physikalischen Welt destituiert.<sup>4</sup> Entsprechend verkörpern die *Trois Stoppages Étalon* [Bild] das Gesetzlose des Realen und damit Heterogenen, das sich den Zugriffen einer systematisch verfahrenen Wissenschaft widersetzt: „Wenn ich vorschlage, die Gesetze der Physik und Chemie und auch andere ein wenig zu verzerren, so geschieht das, weil ich Sie glauben machen möchte, dass diese Gesetze bis zu einem gewissen Grade instabil sind“, heißt es bei Duchamp weiter, „selbst die Schwerkraft ist eine Form von Zufall oder Konvention, da nur aufgrund des Fallens ein Gewicht schwerer ist, wenn es fällt, als

<sup>2</sup> Marcel Duchamp. Ausstellung im Museum Ludwig Köln, Köln 1984, S. 144ff.

<sup>3</sup> Zitiert nach Steiner, Theo, *Duchamps Experiment. Zwischen Wissenschaft und Kunst*, München 2006, S. 248, 249. Vgl. ferner auch Molderings, Herbert, *Kunst als Experiment. Marcel Duchamps 3 Kunststoff-Normalmaße*, München Berlin 2006 sowie ders., *Kunst als Wissenschaftskritik*, in: Say it isn't so, hg. v. Peter Friese et al., Heidelberg 2007, S. 45-63.

<sup>4</sup> Es darum irreführend, Duchamps *Trois Stoppages Étalons* in ihrer Krümmung auf den nichteuklidischen Raum zu beziehen: Dies hieße erneut, den Maßstab der Interpretation aus der Naturwissenschaft, d.h. einem der Kunst *Fremdem* zu beziehen.

wenn es aufsteigt. Links und Rechts haben Geltung, da sie Ihnen erlauben, einen Klang der Dauerhaftigkeit in der Situation zu bewahren.“<sup>5</sup>

Ersichtlich handelt es sich um eine ganz andere Art von Experiment wie das wissenschaftliche, aber ein nicht minder exaktes und beweiskräftiges. Die künstlerische Praxis partizipiert hier an Wissenschaftskritik, die sich dezidiert *ästhetischer Verfahren* bedient, um ihr *Argument* zu führen, nicht nur, um deren Methodologie auf den Prüfstand zu stellen, sondern auch, um sie mit ihrem *Anderen*, ihrer *Kontingenz* und *Grundlosigkeit* zu konfrontieren – eine Subversion, die allerdings kaum einen Wissenschaftler je interessierte, geschweige denn überzeugt hätte. Sucht man zu verstehen, *um was für eine Art von Experiment* es sich dabei handelt, ist man auf die 'Pataphysik Alfred Jarrys verwiesen, deren Grundsätze er mit sichtlicher Referenz an das Goethesche *Faust*-Motiv in dessen Roman *Heldentaten und Lehren des Dr. Faustroll* von 1911 entwickelt hat. Beruhte Goethes *Faust* selbst auf einer Wissenschaftskritik im poetischen Gewand, weil diese, wie er den Lehren seiner Zeit vorhielt, sich nicht an die Phänomene, die Anschauungen, d.h. ans *Asthetische* hielt, steigert sie Jarry zu einer beinahe sardonischen Verspottung. Denn die 'Pataphysik bildet im Unterschied zur Metaphysik als der Grundlage der europäischen Wissenschaften eine *Wissenschaft vom Partikularen* statt des Allgemeinen, der Ausnahme statt der Regel bzw. des Nebensächlichen statt des Gewöhnlichen, die aber gerade dadurch prädestiniert scheint, zur *Grundlagendisziplin des Ästhetischen* zu avancieren. „Ein Epiphänomen ist das, was zu einem Phänomen hinzukommt“, heißt es in der Diktion des Dr. Faustroll,<sup>6</sup> darum erschließe sich die Etymologie von 'Pataphysik von *epi meta ta physika*, d.h. dem, was zur Metaphysik „hinzukommt“. Das Hinzukommende ist das Unscheinbare oder Randständige, deren Bereiche sich nach Jarry ebenso weit erstrecken wie das Universum selbst. Wir haben es also mit einer ‚zweiten Physik‘ zu tun – einer Physik gleichsam des Gesetzlosen oder Entgehenden, das sich keiner Generalisierung fügt.

3.

Jarrys Parodie, die, wie alle Parodien einen tiefen nichtparodistischen Kern aufweist, hatte übrigens einen immensen Einfluss auf die gesamte nachfolgende Generation von Dadaisten und Surrealisten, darunter auf Künstler wie Max Ernst, Man Ray und Joan Miró, wie auch auf die Schriftsteller Boris Vian oder Dario Fo. Zudem ging in den 1960er Jahren aus der pataphysischen Vereinigung und dem imaginären *Collège de 'Pataphysique* die u.a. durch Raymond Queneau initiierte Gruppe *Oulipo* hervor, der neben George Perec zeitweise auch Italo Calvino und Umberto Eco angehörten. Der sich auf diese Weise erschießende weite Konnex macht deutlich, dass die Wurzeln der pataphysischen Intervention tiefer reichen, als es zunächst den Anschein haben mag, denn sie betreibt, wie es gleichermaßen Gilles Deleuze in *Klinik und Kritik* unterstrichen hat, das künstlerische Parallelprogramm zu jenen unzähligen philosophischen Philosophiekritiken, wie sie sich seit Beginn des 20. Jahrhunderts – sei es von Friedrich Nietzsche her oder bei Heidegger, Adorno, Wittgenstein, im Poststrukturalismus und schließlich in der Dekonstruktion Jacques Derridas, dessen Arbeit sich vielleicht am Direktesten mit der pataphysischen Bewegung verknüpfen lässt – in Umlauf waren: „Die 'Pataphysik (epi meta ta physika),“ so Deleuze, „hat präzise und ausdrücklich folgenden Gegenstand: die große Kehre, die Überwindung der Metaphysik (...). So dass man das Werk Heideggers als eine Entfaltung der 'Pataphysik begreifen kann, und zwar in

<sup>5</sup> Marcel Duchamp. Ausstellung im Museum Ludwig a.a.O., S. 144.

<sup>6</sup> Vgl. Jarry, Alfred, *Heldentaten und Lehren des Dr. Faustroll*, Berlin 1968.

Übereinstimmung mit den Prinzipien von Sophotatos dem Armenier und seinem ersten Schüler Alfred Jarry.“<sup>7</sup>

Was dies im Einzelnen bedeutete, erschließt sich wiederum unmittelbar durch die *Trois Stoppages* Duchamps [**Bild**], die eben nicht nur eine Karikatur der wissenschaftlichen Praxis darstellen, sondern in ihrem Ergebnis lauter *Singularitäten* präsentieren. ‚Forschung im Ästhetischen‘ hat diesen Sinn: Es handelt sich um eine ‚Er-Forschung‘ des Singulären, die mit lauter *singularia* argumentiert, um eine Aussage aus der *Abweichung* zu treffen. Die Abweichung ist aber die Regel im Sinnlichen. Mein langer reflexiver Umweg führt damit zur Begründung der „ästhetischen Erkenntnis“ zurück, wie sie im 18. Jahrhundert bereits Alexander Baumgartens in seiner *Aesthetica* zu fundieren suchte und deren Kern die Lehre von den paradoxen „*veritas singularis de contingentibus*“, den singulären und kontingenten Wahrheiten bilden. Jede Wahrnehmung, das war auch die Einsicht von Gottfried Wilhelm Leibniz, auf den sich Baumgarten bezog, geht auf das Einzelne, das Zufällige zurück, weil zwei Dinge vom Standpunkt der Anschauung aus niemals gleich sein können: Immer gibt es geringfügige Unterschiede oder Symptome ihrer Besonderheit. Darum haftet das Ästhetische am Jeweiligen, den einzigartigen Qualitäten des Sichtbaren, Tastbaren oder Hörbaren, gleichsam am Geschmack der Dinge und ihrer spezifischen räumlichen wie zeitlichen Konstellationen. Ihre Dimension ist folglich das Nichtallgemeine, dem stets die Inkompatibilität oder Devianz innewohnt, welche buchstäblich aus der Reihe, der Iterabilität der Zeichen und damit auch der Wiederholbarkeit als Prinzip jeder Identifizierung tanzt und nur als Differenzen adressierbar erscheint. Dem entspricht die pataphysische Einsicht: Sie zielt gesehen auf die Gewahrung der Einzigkeit des Einzelnen. Die ästhetischen *epistēmē* nehmen daran ihren Maßstab.

Tatsächlich beruhen die künstlerischen Strategien seit je auf solchen *Differenzpraktiken* – sie suchen die Besonderheit einer Sache, ihr Auffälliges, gleichsam ihr ‚Mal‘, ihre Versehrtheit oder Nichtpassung auf, und wenn sie forschen, dann im Sinne einer Auslotung des Disparaten oder Irregulären, in den Worten Duchamps, den *inframincen*, jene subtilen Mikrophenomene, die im Winkelschlag der Aufmerksamkeit untergehen: wie das Geräusch, das die Kleidung macht, wenn sie aneinander reibt, oder der Geruch des Mundes, so das Beispiel Duchamps, der noch dem Rauch anhaftet, welcher ihn ausbläst. Es ist die je spezifische Färbung des Bodens, der täglich betreten wird und dadurch nicht mehr auffällt, oder der Schatten, der sich ungesehen in einer Nische verfängt wie die Nuance, von der sich *diese* Projektion durch die Beschaffenheit *dieses* bestimmten Apparates, der spezifischen Helligkeit seiner Lampe in Relation zu den Stunden ihres Verbrauchs und dem leichten Grau der Projektionsfläche von allen anderen unterscheidet. Leibniz nannte sie „*petit perceptions*“, kleine Nebenwahrnehmungen, die gleichsam im Vorübergehen verhuschen, das Nicht- oder Kaumgesehene, das wie ein Phantom im Moment seines Erscheinens aufblitzt und entwischt und gerade deshalb auf besondere Weise die Domäne der Kunst trifft: Winzigste Farbnuancen oder kleinste noch hörbare Abstände zwischen zwei Tönen, die Nichtanwesenheit der Stille, wie das Rauschen, das jeden Klang oder jedes Geräusch grundiert oder auch das Ereignis, das nicht gesagt werden kann. Immer wieder haben die Künste auf solchen Schwellen zugearbeitet, etwa durch Ausstellung von nur über große Zeitläufe verfolgbare Materialerosionen, durch Einzug feiner Haarrisse im Gewebe der Texte, die die Sinnproduktion stören, oder durch Rhythmusveränderungen, die zeitliche Zäsuren markieren bis hin zur schwer erträglichen Gewalt sich überlagernder Klänge, die sich zu einem indifferenten Chaos amalgamieren – wohingegen die Sprachen der Wissenschaften vor

---

<sup>7</sup> Deleuze, Gilles, *Klinik und Kritik*, Frankfurt am Main 2000

allem das Gesetzmäßige verfolgen, und seien es nur die Gesetze einer Wahrscheinlichkeit. Wie die Wissenschaft nicht anders kann als gebieterisch über ihre Gegenstände zu herrschen und von ihnen den notwendigen Tribut zu fordern, hält sich umgekehrt die Kunst am ästhetischen ‚Unter-Schied‘, dem unhörbaren Bindestrich des „Schieds“, der seine jeweiligen ‚Unterschiede‘ trennt und welcher entgegen aller Anerkennung von Identität den *nichtidentifizierbaren Fall*, seine *Idiosynkrasie* ausmacht.

4.

Beschränkt sich die Heterogenität des ästhetischen und wissenschaftlichen Experiments tatsächlich auf diese Differenz zwischen dem Singulären und dem Allgemeinen? Ich meine, dieser Unterschied legt lediglich eine *erste Spur* – und ich möchte dieser im weiteren noch ein paar andere Spuren hinzufügen. Dazu sei auf einen Aspekt der *Trois Stoppages Étalon* eingegangen, der bisher noch gar nicht angeklungen ist **[Bild]**. Denn es handelt sich nicht nur um ein Experiment, das parasitär am gewöhnlichen wissenschaftlichen Experiment zehrt, sondern in erster Linie um ein *Experiment über das Experimentieren* selbst, gleichsam ein ‚Meta-Experiment‘. Wir haben es also mit dem Gestus einer *Auto-Referenzialität* zu tun, der zugleich, so meine These, ein Spezifikum des eigentlich *künstlerischen Forschens* ausmacht, denn es geht nicht nur nicht um die Generierung von Resultaten, sondern um die Evokation einer Erfahrung *im* und *mit* dem Experimentellen, die gleichzeitig in deren Kritik mündet. Diese Erfahrung hat die Besonderheit, dass wir im Laufe des Experiments *in sie hineinverwickelt werden*, sodass das Experiment nicht auf eine Tatsache außerhalb von uns zielt, sondern auf uns selbst zurückweist. Denn vor allem untersucht der dreimalige Wurf des Fadens die eigentümliche Performanz des Experimentierens, gleichsam sein theatrales Setting – und ich füge beiläufig hinzu, dass der ‚Wurf‘ nicht nur einem ‚Versuch‘, dem *exagium* im Unterschied zum *experimentum* ähnelt, wie er sich am Grund des Wortes ‚Essay‘ befindet, sondern auch an die gleichzeitige Homologie mit dem Ausdruck ‚Ent-Wurf‘ mahnt, der an zentraler Stelle den ‚Wurf‘ als ‚Sprung‘ stark macht, wie er für die künstlerische Praxis maßgeblich erscheint. Zugleich erlaubt der Bindfaden eine Assoziation mit dem ‚Fädeln‘, dem ‚Ausloten‘, dem im Englischen das ‚fathom‘, der Faden oder das Lot der Seefahrt entspricht, das metaphorisch auch für die Erforschung überhaupt steht. Zudem inszeniert Duchamp das Penible jeder Versuchsanordnung, sein instituiertes Pathos, auf eine geradezu übertriebene Weise. Dazu gehören die vermeintlichen Laborbedingungen, die Ausräumung jeder Zufälligkeit durch die gewählten Dimensionsmaße der Längeneinheit: der Urmeter als Eichmaß, der genau ein Meter lange Bindfaden, die Höhe von exakt einem Meter etc., dessen penetrantes Identitätsvokabular ebenso die Parameter des ‚Versuchs‘ wie dessen Legitimierung determinieren, wie gleichermaßen dessen säuberliche Aufzeichnung, Archivierung und Veröffentlichung usw. Wir sind – darauf zielt Duchamp – mit einer ‚Urszene‘ des Forschens konfrontiert, deren Nukleus der ‚Versuch‘, die ‚Suche‘ oder ‚Untersuchung‘ wie auch die Probe, Prüfung, Testung oder Befragung und Ermittlung und deren vielfältige Heuristiken bildet. Doch stützen wir im gleichen Augenblick, denn alle diese verschiedenen Ausdrücke dürfen nicht als Synonyma gelesen werden, sondern Forschung selbst beruht schon auf einem Pluralismus unterschiedlicher, zuweilen auch sich widersprechender Praktiken, die aus ihr keineswegs jene Einheitlichkeit machen, wie ihr begriff sie nahezulegen scheint.

Es lohnt, bei dieser Beobachtung noch etwas zu verweilen. Denn die Nichteinheitlichkeit gilt gleichermaßen fürs Experimentelle, denn es gibt *philosophische Gedankenexperimente*, die mehr der Logik einer *reductio ad absurdum* folgen; es gibt die *Sozialexperimente* der Sozialwissenschaften, die,

wie das berühmte Milgram-Experiment, nicht repräsentativ sein müssen, aber implizite soziale Strukturen aufdecken; es gibt natürlich die *Experimente der Physik*, die ihren Ausgangspunkt nicht bei Fragen, sondern bei Theorien und Hypothesen, d.h. in der Regel bei mathematischen Modellen nehmen und für deren Überzeugungskraft sie einen Anhalt suchen; es gibt darüber hinaus die *technischen Experimente*, die Funktionen testen – und es gibt die *Experimente der Kunst*, die, das ist von mir vertretene These an dieser Stelle, einen ganz anderen Charakter besitzen und zugleich die *Praktiken des Experimentierens* selber auf den Prüfstand stellen und konterkarieren. Dass zudem das Verständnis von wissenschaftlicher Objektivität einem historischen Wandel unterliegt, hat insbesondere die Wissenschaftshistorikerin Lorraine Daston gezeigt, sodass auch das, was jeweils unter Forschung oder Experiment im Bereich der Wissenschaften verstanden wird, von der Zeit abhängt. Geht man wiederum dieser Spur nach, finden sich eine Reihe von Aspekten, die auch für die Auslotung, das ‚Aus-Fädeln‘ der Differenzen zwischen wissenschaftlichem – sei es natur-, sozial- oder geisteswissenschaftlichem – Experiment und dem ästhetisch-künstlerischen Experiment von entscheidender Bedeutung sind. So findet sich in Heideggers *Beiträgen zur Philosophie* eine kurze Erzählung vom sich verändernden Status des Empirischen und des Experimentellen vom Beginn der Metaphysik in der Antike an bis zu den, wie er sich ausdrückt, „Maschinenwissenschaften“ der Gegenwart, den Technosciences, wie man heute sagen würde, wobei er mindestens fünf Stufen unterscheidet, die ebenfalls das ‚Er-fahren‘ und die Erfahrung je anders konturieren: „Die lange Geschichte des Wortes (und d.h. zugleich der Sache), das mit dem Namen ‚Experiment‘ anklängt, darf nicht dazu verleiten, dort, wo experimentum und experii und experientia vorkommen, nun auch schon die Kenntnis des heutigen ‚Experiments‘ oder auch nur die unmittelbaren Vorstufen dazu finden zu wollen.“<sup>8</sup> Vielmehr sei für sie ein beharrlicher Übergang von der *passio* zur *actio* kennzeichnend, deren vorläufig letztes Stadium die mathematischen Naturwissenschaften darstellen. Bedeutete nämlich *empería* nach Aristoteles ursprünglich „auf etwas stoßen und zwar solches, was einem zustößt“, etwas, das „ohne unser Zutun uns begegnet“,<sup>9</sup> erscheint damit die Erfahrung wesentlich als ‚Wider-fahrnis‘, um Zug um Zug durch das „Zugehen auf etwas“, das „Sich-umsehen“, „Auskundschaften“ und Beobachten abgelöst zu werden. Im einem dritten Schritt wandelt sich dann das Erfahren zu einem „Er-proben“,<sup>10</sup> das aktiv verfährt, um Effekte hervorzulocken und zu verfolgen, begleitet, so Heidegger, durch „Eingriff oder Verschärfung des Zugehens (...) mit gewissen Hilfsmitteln“, d.h. unter Aufwendung technischer Instrumente wie dem Mikroskop oder Teleskop.<sup>11</sup> Dazu gehöre dann gleichzeitig auch das Sammeln, Ordnen und Klassifizieren als Formen der Unterwerfung des Beobachteten unter ein begriffliches Schema. Erst dann, als technisch-probabilistische Zurüstung, setze in einem vierten Schritt die methodische Empirie unter „Vorgriff aufs Regelhafte“ und „beständig Wiederkehrende“ bei gleichen Bedingungen ein, wodurch das Erfahrbare allererst unter das Gesetz der *Kausalität* gezwungen werde.<sup>12</sup> Ausdrücklich hebt dabei Heidegger auf das Prinzip der Wiederholbarkeit als Garanten für „Allgemeingültigkeit und ‚Objektivität‘“ ab,<sup>13</sup> was die gleichzeitige systematische Ausschaltung von Randbedingungen durch Stereotypisierung und die „Beständigkeit der Instrumente“ erfordert.<sup>14</sup> Verglichen wird sie mit der Gewalt des „Ver-suchs“ im Sinne eines, wie Heidegger sich ausdrückt, „in

<sup>8</sup> Heidegger, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*. Frankfurt/M 1989, S. 159.

<sup>9</sup> Ebenda, S. 160.

<sup>10</sup> Ebenda, S. 161.

<sup>11</sup> Ebenda, 161, 165.

<sup>12</sup> Ebenda.

<sup>13</sup> Ebenda, S. 166.

<sup>14</sup> Ebenda.

Versuchung bringen(s)', eine Falle stellen, in den Fall bringen“, das nurmehr ‚Fälle‘, d.h. die bloße Tatsache, *dass etwas ist* bzw. *dass etwas nicht ist*, als die binäre Unterscheidung von Existenz und Nicht-Existenz hervorbringt, wodurch das Erfahrbare unter das Prinzip seiner einfachen Entscheidbarkeit gestellt werde.<sup>15</sup> Die ganze Logik des neuzeitlich-wissenschaftlichen Experiments, wie es sich im 19. Jahrhundert etabliert und im 20. Jahrhundert zur Norm entwickelt, ist daran orientiert. Schlusspunkt dieser Entwicklung sei dann fünftens, so Heidegger, die restlose Mathematisierung des Experiments, die mit der Präjudizierung ihrer Gegenstände<sup>16</sup> und ihrer Reduktion auf Messung<sup>17</sup> den Erfahrungsbegriff selbst liquidiere. „Weil die neuzeitliche ‚Wissenschaft‘ (Physik) mathematisch ([und] nicht empirisch) ist, deshalb ist sie notwendig *experimentell* im Sinne des *messenden Experimentes*.“<sup>18</sup> Heidegger besteht also auf der Trennung zwischen der Empirie im griechischen Sinne der *empería* und dem Experimentalcharakter der Wissenschaften im modernen Sinne, dessen Kern das überhaupt Messbare, d.h. das als Zahl ausdrückbare *Datum* ist, das über induktive Wahrscheinlichkeitsreihen *normiert* wird, um das Singuläre in seinem Eigensinn restlos zu tilgen.

5.

Der scheinbar idiosynkratische Experimentalbegriff Duchamps sowie die ‚Pataphysik Jarrys und die *inframincen* bilden ihr exaktes Gegenbild. Sie führen auf die ‚Er-Fahrungen‘ im Wortsinne des *Fahrens* und der ‚Widerfahrnis‘, der Begegnung und des Zustoßens zurück. Ihre Ankunft ist nicht das Ergebnis einer gerichteten Kette von Methoden im Sinne des *meta-hodos*, der Verfolgung eines bestimmten Weges, sondern sie kommen ungebeten, stellen sich ein, zuweilen unverhofft und blitzartig. Sie verlangen darum nach anderen, gleichsam weglosen, also *amethodischen Empfänglichkeiten*, die sich entlang der *Auffälligkeit einer Spur* entfalten, als Aufmerksamkeit für die – *epi meta ta physika* – fragilen, gewöhnlich übersehenen, hauchdünnen Grenzphänomene, wie sie die ‚Forschung im Ästhetischen‘ anleitet. Wollte man daher das künstlerische Experiment in die Heideggersche Verfallsgeschichte der *empería* einordnen, wäre man auf die erste Stufe zurückverweisen: Das Empirische als Passivität einer ‚Entgegennahme‘. Das bedeutet auch: Die künstlerische oder ästhetische Forschung vollzieht die *Errettung des Empirischen* gegenüber dem Zugriff mathematisch vorentschiedener Wissenschaftlichkeit.

Genau dieser Umstand geht aber in den heutigen Debatten um ‚Kunst als Forschung‘ verloren. Vielmehr greift man umgekehrt auf das Vorbild der Wissenschaften und vor allem der naturwissenschaftlichen Forschung und damit implizit auf deren Kriterien zurück, wo der forschende Charakter der Künste begründet werden soll. So hat z.B., mit der Absicht, die Kunst gerade gegenüber den Wissenschaften aufzuwerten und sie diesen gleichzustellen, der Leiter der *Documenta 11*, Okwui Enwezor deren umgekehrte Depravation dadurch forciert, dass er in einem Gespräch mit dem Wissenschaftshistoriker Peter Galison die Wissenschaft als „ein Modell für eine neue Art der künstlerischen Kompetenz“ vorschlug: „Wie könnte sie ein neues Modell für die Produkte liefern, die im Atelier entstehen?“<sup>19</sup> Die Verkennung besteht hier darin, die Kunst an eine Wissensproduktion anzuschließen, die ihrerseits spätestens seit den 1980er einem tiefgreifenden

---

<sup>15</sup> Ebenda, S. 162.

<sup>16</sup> Ebenda.

<sup>17</sup> Ebenda, S. 163.

<sup>18</sup> Ebenda.

<sup>19</sup> In: *Documenta 11*, Obrist/Vanderlinden 1999, S. 101

Wandel unterworfen ist, wie sie die soziologische Wissenschaftsforschung unter den Stichworten von *mode 1* und *mode 2* diskutiert hat.<sup>20</sup> Deren Analyse, des im Zuge der beiden Modi sich verändernden Forschungsbegriffs und dessen Verflechtung wiederum mit Kunst und künstlerischer Forschung bedarf noch einmal eines eigenen Umwegs, den ich hier, mit Blick auf die Zeit, allerdings nur andeuten kann. *Mode 1* und *mode 2* steht dabei für den Übergang von einer an Grundlagenforschung orientierten Prinzipienwissenschaft – *mode 1* – zu den ‚technischen Pragma-Wissenschaften‘ – *mode 2* –, die sich in direkter Anbindung an ökonomische Strukturen in Großforschungsanlagen, Industrien, außeruniversitären Institutionen oder selbständigen Instituten unter Prämissen strikter Anwendbarkeit und Verwertbarkeit vollzieht. Die Entwicklung korrespondiert mit einer Auflösung disziplinärer Ordnungen zugunsten einer Transdisziplinarität, die gleichzeitig an einer Pragmatisierung des Wissens arbeitet. *Mode 2* ist folglich gleichbedeutend mit einem Wechsel von den sogenannten ‚harten‘ Wissenschaften zu den Technosciences, deren Pendant in den Geisteswissenschaften jene ‚*condition postmoderne*‘ darstellt, wie sie Jean-François Lyotard bereits 1979 als eine Transformation der Wissenschaften von der *Legitimität zur Performativität* beschrieben hat. Ihre Kennzeichen bilden nicht länger die Diskursivität und Rationalität des Wissens, sondern dessen Produktivität und Effektivität, die nicht in Geltung gründet, sondern in *Design*.

Enwezors Intervention wie auch die Diskussion um ‚künstlerische Forschung‘ schließt daran unfreiwillig an, wenn sie die Künste einseitig an den Erfordernissen der *creative industry* angleichen und weder die Frage nach ihrer eigentlichen ‚Kunsthafigkeit‘ noch nach ihrem epistemologischen Eigensinn stellen, vielmehr allein nach ihrem Ort in der aktuellen Wissenszirkulation und ihrer Distribuierung von Kreativität. Es ist dieser Verdacht, dass die *Mode 2-Wissenschaften* ein Modell für die forschenden Künste liefern, den ebenfalls Henk Borkdorff in seinem Aufsatz *The Mode of Knowledge-Production in Artistic Research* von 2007 geäußert hat,<sup>21</sup> sodass wir es mit einer ‚Parallelaktion‘ zu tun bekommen, worin sich die Künste bruchlos an die Technowissenschaften assimilieren und sich ihrerseits technizistisch aufrüsten. Doch wären eben hier die entscheidenden Differenzen im Begriff von Forschung wie auch im Begriff des Experimentellen zwischen Kunst und Wissenschaften in Anschlag zu bringen, um auf die Andersartigkeit, die Alterität des Ästhetischen hinzuweisen und eine grundlegende Verschiebung in der Debatte zu induzieren. Denn vergleicht man nur den zugrunde liegenden Charakter der jeweiligen Experimentalverfahren, sind wir mit derart profunden Strukturdivergenzen konfrontiert, das es unmöglich scheint, eines auf das andere zu beziehen. Verbindet nämlich das klassische Experiment Nichtwissen mit Wissen auf eine prospektive Weise, indem von Theorien bzw. Hypothesen ausgegangen wird, um sie entweder zu bestätigen oder zu widerlegen, gehört neben den *Normen der Öffentlichkeit und Veröffentlichung* und der *Kontrolle der Rahmenbedingungen* die wissenschaftstheoretisch so genannte *Wahrheitsdefiniertheit* zu dessen konstitutiven Prinzipien. Alle *mode 1*-Wissenschaften orientierten sich am zumindest kontrafaktischen Ideal einer Wahrheitsgerichtetheit, was für die *mode-2*-Wissenschaften nicht mehr, wenigstens nicht mehr in diesem Maße gilt, weil heute selbst Experten kaum mehr den Verlauf und die Ergebnisse hochtechnischer Versuchsreihen nachvollziehen können, geschweige denn sie zu wiederholen vermögen, weil ihnen z.B. das entsprechende Equipment fehlt.

<sup>20</sup> Vgl. die Studien *The New Production of Knowledge* (1994); *Re-Thinking Science* (2001)

<sup>21</sup> Henk Borkdorff, *The Mode of Knowledge-Production in Artistic Research*, in: Sabine Gehm, Pirkko Husemann, Katharina von Wilcke (Hg): *Knowledge in Motion. Perspectives of Artistic research and Scientific Research in Dance*, Bielefeld 2007, p. 73-79



Die damit verbundene chronische Opazität dessen, was Wissenschaft ist und heißt, hat wiederum der Künstler John Issac in seiner sarkastischen Skulptur *Say it isn't so* von 1994 aufgespießt **[Bild]**: Eine selbst schon im weißen Laborkittel provokativ auftrumpfende Laborratte, zu einem ‚Mad scientist‘ mutiert und fast schon ihr Gleichgewicht verlierend **[Bild]**, hält uns ihren ‚Beweis‘ im Reagenzglas entgegen, der buchstäblich ‚nichts‘ zeigt, uns gleichzeitig aber auch nicht die mindeste Chance lässt, das vermeintliche ‚Resultat‘ überprüfen zu können. Entsprechend stützt sich das technowissenschaftliche *mode-2-Experiment* nicht mehr auf Theorien und Gesetze, sondern auf seine Funktionalität im Kontext technisch-ökonomischer Prozesse. Das bedeutet: Experimente der Technosciences unterstehen einer anderen Logik: Ihr Maßstab bildet ihre Konstruierbarkeit, sodass ihr Ziel letztlich nicht in der Generierung von Wissen besteht, sondern in der *Erzeugung stabiler Objekte*. Das ist in der Medizin ebenso wie in der Genetik, der Klimaforschung oder in den Nanowissenschaften der Fall, wenn es beispielsweise darum geht, mittels Simulationen evolutionäre Prozesse oder Klimaentwicklungen nachzuzeichnen, wobei weniger ihr Kausalnexus entscheidet, als vielmehr einzig ihre Modellierbarkeit.<sup>22</sup> Sie entstammen folglich mathematischen Modellwelten, die nicht wahrheitsdefinit argumentieren, sondern, wie man sagen könnte, ‚pragmadedefinit‘. D.h. sie besetzen eine Stelle in einem abstrakten Möglichkeitsraum ohne Nachhaltigkeit, der von vornherein einen Bruch mit dem Realen unterhält.

6.

Hingegen erweist sich das künstlerische Experiment von so anderer Natur, dass es schwer fällt, es unter denselben Begriff zu subsumieren. Wir haben einige entscheidende Parameter bereits aufgezählt: ‚Er-Fahrung‘ im Sinne einer Passage, einer ‚Widerfahrnis‘, in deren Verlauf sämtliche Akteure sich ihrerseits verändern und zu ‚Anderen‘ werden. Dann geht es allein um die Hingabe an ein Ereignis, dessen maßgebliche Kennzeichen *erstens* seine Singularität, *zweitens* das Andere im Selben, d.h. die Nichtwiederholbarkeit – man könnte auch sagen: eine ‚Ethik der Gabe‘ bildet, welche *drittens* der *passio* den Vorrang vor der *actio* erteilt. Das bedeutet auch: Statt die Kontexte zu kontrollieren dekontrolliert die Kunst die Bedingung von Erfahrung und hält sie offen für Unvorhersehbares, und statt auf einen Fortschritt in der Erkenntnis, einem Zuwachs an Objektivität oder auf die Stabilisierung konstruktiver Modelle zu zielen, statuiert es unter den Beteiligten eine *Erfahrung von Erfahrung* und damit ein nicht zu entgehendes Moment von *Selbstreflexivität*.

Lassen Sie mich an dieser Stelle noch einen kleinen Schritt weitergehen und dazu einen abschließenden Gedanken formulieren. Es gehört nicht nur zu den spezifischen Engführungen der Gegenwart, den Naturwissenschaften den unbedingten Vorzug zu erteilen und sie zum Paradigma von Erkenntnis und Wissenschaftlichkeit zu erheben, sondern ebenso hartnäckig an Objekten oder Ergebnissen festzuhalten, die in die Wissensökonomie eingespeist werden können und ihre Verwertbarkeit sichern. Aus diesem Grunde zählen die chronisch unverwertbaren oder nutzlosen Einsichten der Humanities, ihre nicht auf Zukünftigkeit, sondern auf die Vergangenheit und ihre Geschichtlichkeit gehenden Forschungen wenig. Ähnliches trifft auch für die Künste zu. Zwar haben sie den unbestrittenen Vorteil, als Motoren für Innovativität zu gelten, doch scheint das, was sie allererst ausmacht, nämlich die Statuierung einer *Reflexivität in Wahrnehmungen* – also jenes

---

<sup>22</sup> „Das technowissenschaftliche Experiment tritt somit in einen Raum schier grenzenloser technischer Möglichkeiten ein.“ Alfred Nordmann: Experiment Zukunft. Die Künste im Zeitalter der Technowissenschaften, in: Anton Rey, Stephan Schöbi (Hg): Forschung. Positionen und Perspektiven, subtexte 03, Zürich 2009, S. 8-22, hier: S. 17

Resultat, das ich im Laufe meiner Überlegungen stark gemacht habe – kein anerkennungswürdiger Wert zu sein, weil es in der Kurzfristigkeit ökonomischer Verwertungsketten nicht aufgeht, obgleich es doch einzig die Reflexivität ist, die uns im Verständnis unserer Humanität zu vertiefen vermag. Eine Kultur, heißt es bereits bei Aristoteles, die in der Wissenschaft Fortschritte macht, in der Ethik aber Rückschritte, macht mehr Rückschritte als Fortschritte. Man muss dem Satz gleichzeitig das für die Antike selbstverständliche Gewicht des Ästhetischen hinzufügen. Das bringt mich zu der Verwunderung, warum die Antike als demjenigen Erbe, auf das wir uns in Bezug auf die Begründung der Wissenschaften und ihr forschendes Selbstverständnis immer noch gerne berufen, nicht nur zwei Wissensformen unterschied – nämlich jene *epistēmē*, die auf die *theoria*, die Erschauung und damit ‚Ansicht‘ des Ganzen geht, und jene, die der *technē* entstammt und deren Ideal sich mit der *phronēsis*, der Klugheit verbündet, die sich stets ihrer Relativität und Endlichkeit bewusst bleibt. Es ist aufschlussreich, dass der *theoria*, der Schau oder dem Sehen das Ästhetische immer schon als Maßstab, als Paradigma einwohnte, wie es ebenso sehr erhellend ist, dass das andere Wissen, die *epistēmē* der *phronēsis*, die der *poiēsis*, d.h. dem Tun oder Herstellen als ihrer höchsten Tugend entspringt, im 18. Jahrhundert mit dem *esprit* oder dem Witz konnotiert wurde, die der *ratio*, der Vernunft als Supplement und Widerpart an die Seite gestellt war. Zwei miteinander korrespondierende Erkenntnisweisen also, wobei der *esprit*, der Witz oder auch die *phronēsis* jene schwer zu fassende praktische Erkenntnis darstellt, die nicht mit dem ‚impliziten‘ oder ‚stummen Wissen‘ verwechselt werden darf, auf die sich die Wissenschaftsgeschichte im Namen Michel Polanyis beruft und die wiederum manche Kunsttheoretiker auf die *epistēmē* der Künste zu applizieren versuchen. Sie gehört vielmehr zu dem, was man dem Witz jenseits seiner Gewitztheit auch zuschreiben kann: nämlich seine rebellische Natur, seine Subversion oder Aufsässigkeit wie auch eine bestimmte ‚Listigkeit‘, deren bevorzugtes Terrain wiederum die Kunst bildet.

Und die Forschung? Ich sprach davon, dass die Antike nicht nur zwei unterschiedliche, aber aufeinander bezogene Wissensformen unterschied und habe Ihnen dennoch die andere Seite, das ‚sondern auch‘ vorenthalten. Es ist nun interessant, dass in den antiken Diskursen, die die Grundbegriffe der Wissenschaften und ihrer Wissenschaftlichkeit bis heute prägen, der Begriff der Forschung nur eine nebensächliche Rolle spielt. Anders gewendet: Für das Vokabular der Wissenschaft ist Forschung, ganz im Gegensatz zum heutigen Verständnis, kein entscheidendes Thema, keine leitende Größe, kein konstitutives Merkmal, auch wenn man Aristoteles, im Gegensatz zu Platon, zu den eher ‚forschenden‘ Philosophen zählt. Mehr noch: Im antiken Vokabular sind neben zwei Wissensbegriffen auch zwei verschiedene Begriffe für die Forschung im Sinne der Suche, der Untersuchung oder Nachforschung und Befragung gebräuchlich: *ereuna* einerseits sowie andererseits *zētēsis*. Führt man beide Worte auf ihre etymologischen Quellen zurück, verweist *ersteres* – ich verschärfe mein Argument und spitze zu – auf das Ausgraben von Wurzeln, das Herausziehen von Kenntnissen aus dem Rohen und Ungebildeten, während *letzteres* auf den Wortstamm *zē* oder indoeuropäisch *dja* zurückführt, was soviel wie ‚erlangen‘, ‚streben‘ oder auch ‚aufsuchen‘ heißt. *Zētein* oder *zēteomai* nennen entsprechend die Praxis des Prüfens und Nachforschens, wie es wiederum dem *zētētes*, dem Richter, bzw. dem *zētētikos*, d.h. jenem Philosophen obliegt, der zu sich selbst in skeptischer Distanz steht und seine Philosophie als Selbsterfahrung versteht. Im Gegensatz zur *ereuna exetasis*, der Ausforschung im Sinne der Herauslesung oder dem Verhör bezeichnet also die *zētēsis* etwas anderes: eine Forschung, die erneut eine Weise der ‚Er-fahrung‘ adressiert, die sich selbst miteinbezieht und die vom Hören und

Sehen ausgeht, um durch sie hindurch eine Selbsterforschung zu betreiben, die ihr *kritēion*, ihr Maß im *krinein*, dem Scheiden oder Unterscheiden in der Bedeutung einer ästhetischen Kritik findet.

Forschungen im Ästhetischen und im besonderen das Forschen der Künste haben darin ihren Ort. Sie verfahren im zweiten Sinne forschend, nicht *ereunistisch*, sondern *zetetisch* – ein Forschen also, das die Sinnlichkeit, wie es Jacques Rancière ausgedrückt hat, auf immer neue Weise aufteilt (*partage*), indem es in die Bereiche der Wahrnehmung und des Wahrnehmbaren andere Schneisen, Unterteilungen oder Gliederungen einzieht und dadurch das bislang Unsichtbare, das Unerhörte oder Kaum Wahrgenommene, eben die *inframincen* Duchamps allererst aufdeckt und erschließbar macht. Für die Antike war die Duplizität beider Forschungsweisen, ihre wechselseitige Notwendigkeit stets virulent, doch ist ihre Irreduzibilität im Laufe der Geschichte und der zunehmenden Dominanz einer bloß noch ereunistisch verfahrenen Forschung im Zeitalter der Aufklärung und der Wissenschaften sukzessive verloren gegangen. Heute bildet ihre unverzichtbare Stätte die Kunst, die Ästhetik. Sie bilden darum keinen Zusatz oder Schmuck, ein kulturelles Dekor, das wir uns neben den ‚ersten‘ Wissenschaften als deren Ausstattung und Vergnügen leisten, sondern ihr notwendiges Korrektiv.

Forschung im Ästhetischen wie ebenfalls das Forschen der Künste ist von dort her zu verstehen. Dieser Art sind z.B. auch die Experimente – und das ist am Schluss meine Referenz an die Musik – des amerikanischen Komponisten Alvin Lucier. Was ist Klang? Was bedeutet Klingen vor dem Hintergrund des Nichtklangs, der Stille? Was wäre, darüber hinaus, der Hintergrund der Differenz von Hintergrund und Vordergrund, von Klang und Stille? Man ist geneigt, an dieser Stelle an den Raum und seine Resonanzen zu denken. Aber ist der Raum eine abstrakte, eine transzendente Größe, die die philosophische Reflexion als eine Bedingung der Möglichkeit, eine Apriorität von Wissenschaft postuliert, wie es Immanuel Kant in seiner *Ersten Kritik* getan hat? Oder lässt sich der Raum *als* Raum auch hörbar, d.h. erfahrbar machen? Alvin Luciers *I am sitting in a room* bildet ein solches Experiment – der Auflösung der Stimme in Klang, der zuletzt den Klang des Raumes, seine eigentümliche Höhlung als Bedingung unserer Erfahrung wiedererfahrbar macht .... **[Musik]**