

Volkmar Mühleis

## Kunst und Experiment

Die Künste werden seit Aristoteles durch eine Inventivität charakterisiert, die in einem mediumspezifischen Rahmen stattfindet, der selbst wiederum gesellschaftlich bestimmt ist. Sport zum Beispiel folgt heute noch dieser Vorstellung: Auf einem spezifischen Feld sind vielfache Kombinationen, Möglichkeiten, Überraschungen möglich, doch mit dem Spiel akzeptiert man die Spielregeln, stellt man nicht das Feld selbst in Frage. Das gilt in der Musik oft auch für Ausführungen komponierter Werke, und ebenso für den Komponisten, der sich eines Instruments bedient, um sich mit ihm in die Tradition seiner Kunstformen einzuschreiben. Die Aktualität dieser Konzeption beweist sich nach wie vor darin, das schon bei Aristoteles die Verständlichkeit der Regeln, des Spiels, des Artefakts von drei Faktoren gesichert werden: Kommunikativität (verständliche Sprache), Technik (Poietik), Ökonomie (Kunst als Auftragsarbeit).

Das Kommunikative hat mit den Informationstechnologien in der Kunst des 20. Jahrhunderts stark zugenommen, die Digitalisierung forciert eine Erneuerung repräsentativer, informierbarer Kunstformen und die Ökonomisierung der Gesellschaft – bis hinein in die jüngsten Krisen – hat ebenso die Künste erfasst. Kunst im Dreieck von Kommunikation, Technologie und Ökonomie wird heute ebenso rückgebunden an deren repräsentative Regeln.<sup>1</sup>

Der Anspruch an die moderne Kunst – im Unterschied zum Sport – bleibt darüber hinaus ihre kritische Funktion, und zwar in einem erneuernden Sinn: Dass nicht nur Spielregeln eines Mediums erprobt werden, sondern mit den Regeln das Medium selbst verändert wird, die

---

<sup>1</sup> Vgl. die folgende Aussage des Installationskünstlers Ilya Kabakov: „Anders als beim Herstellen von Bildern besteht der erste Arbeitsschritt bei einer Installation darin, daß du dein Projekt jener Institution vorzulegen hast, wo es realisiert wird. Nach meiner Erfahrung muß das Projekt in einem absolut verständlichen Entwurf präsentiert werden, obwohl nichts vorliegt (...). Der kleinste Fehler von deiner Seite – zum Beispiel die Nachfrage »Und was, wenn es nicht gelingt, diese Decke zu bauen?« – bedeutet die Niederlage sowohl des Projekts als auch deiner selbst als der Person, die es vorschlägt. Du erlebst ein solches Fiasko, daß dein nächstes Projekt vielleicht nicht einmal geprüft wird. Ich will damit sagen, daß ein Projekt, das ein Künstler heute vorschlägt, sich deutlich von den unbestimmten Projekten der Künstler früherer Zeiten abhebt.“ (Kabakov, Ilya; Groys, Boris, *Die Kunst der Installation*, München, 1996, S. 41)

Voraussetzungen des eigenen Tuns in all ihrer Tragweite mit zur Disposition stehen, erscheinen, sichtbar werden. Das ist die Konsequenz aus Kants Ästhetik, in der Repräsentationen mit den wandelbaren Formen einer ‚produktiven Einbildungskraft‘ entstehen – sprich dank der Aufhebung von Verständlichkeit und Befriedigung des Gefühls der Einzelne sich gezwungen sieht, neue oder andere Worte für das Unverständliche, Ambivalente zu finden.<sup>2</sup> ‚Kunst‘ im ästhetischen Sinn ist eine Radikalisierung der Inventivität: nämlich den Findungsreichtum von der Verstörung der Regeln her zu denken, mit der neue Regeln entstehen.

Diese Radikalisierung war aber nichts anderes, als die Einschreibung *imaginärer* oder *anschaulicher* Ambivalenzen in einen übergreifenden Paradigmenwechsel. Um ihn zu sehen, bedarf es einer Vergrößerung des Fokus weit über die Kunst hinaus. Der entscheidende Paradigmenwechsel westlicher Weltanschauung war einst jener von metaphysischen Ordnungsvorstellungen zu kontingenten. Dieser Wechsel wurde in der Naturphilosophie und -wissenschaft zuerst manifest: Seit dem 17. Jahrhundert gilt etwa nicht mehr als wahr, was der natürlichen Ordnung entspricht, sondern was beweisbar ist. So entspricht es nicht der natürlichen Ordnung, dass der Mensch zum Mond fliegen kann, schließlich kann er von Natur aus weder fliegen noch im luftleeren Raum agieren – doch er hat es bewiesen, Jahrhunderte nachdem Cyrano de Bergerac schon von der *Reise zum Mond* geträumt hat.<sup>3</sup> Der Erfolg der Mathematisierung von Natur als Physik, Chemie, Biologie u.a. führte jedoch wiederum zur ‚Krisis‘ der Wissenschaften, wie Husserl es 1936 beschrieb, indem sie nämlich vergessen machten, worauf sie gründen.<sup>4</sup> Ab wann gefährdet die Eigendynamik selbstreferentieller Forschungsweisen den Menschen selbst? Diese Frage stellten Karl Jaspers, Hannah Arendt und andere nachdrücklich im sogenannten Atomzeitalter – wann muss unterbunden werden, was der Eigenlogik der Wissenschaften nach möglich ist? Welche Erkenntnisse führen zu welcher Nutzung? Und zu welchem Nutzen, zu welcher Gefahr?

Der ‚Boden‘, so Husserl, bleibt der einer situativen Gebundenheit des Menschen: So kontingent die Situation selbst auch sei, die Gebundenheit ist es nicht. Merleau-Ponty führte in seinem Essay *Das Auge und der Geist* (1960) daraufhin gerade die ‚Kunst‘ ins Feld, um

---

<sup>2</sup> vgl. Teichert, Dieter, »Wie innovativ ist Kants Begriff der ästhetischen Idee?«, in: *Kreativität*, Bd. 2, hrsg. v. G. Abel, Berlin, 2005 sowie Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. v. K. Vorländer, Hamburg, 1990

<sup>3</sup> vgl. de Bergerac, Cyrano, *Die Reise zum Mond*, Frankfurt/M, 1991 (im Original 1657 veröffentlicht)

<sup>4</sup> vgl. Husserl, Edmund, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, Hamburg, 1996

diese Situativität weiterhin thematisiert zu sehen. Die grundsätzliche Frage für das Kunstverständnis ist nun, wie sich die ästhetische ‚Kunst‘ damit weiterhin zur übergreifenden kontingenten Weltordnung verhält – ist sie nur Teil jener selbstreferentiellen ‚Ausweitung der Kampfzone‘, um ein Schlagwort von Houellebecq zu gebrauchen, oder gar eine Alternative hierzu?<sup>5</sup>

Denn erstens ist die ‚Krisis‘ der Wissenschaften nach wie vor virulent, wie das biogenetische Paradigma heute beweist, mit all den damit einhergehenden Fragen an die Kontingenz der Natur. Was bedeutet etwa die gattungsbedingte Gleichheit des Menschen im Lichte formalistischer Kontingenztheorien? Zweitens ist die Frage, wie die neuzeitliche, radikale Kontingenz von Ordnungen situativ rückgebunden werden kann.

Mit Merleau-Ponty könnte man etwa folgendes antworten: Zum einen nötigt allein eine radikale Ungewissheit zu *Neufindungen*, während die metaphysische Gewissheit Findungen im Logischen sah, der mimetischen Poetik und kombinatorischen Rhetorik gemäß. Zum andern kann diese Ungewissheit nicht äquivalent zur Gewissheit sein, da sie sonst gleichfalls einer absoluten Aussage entspräche, die sie per se nicht decken kann. Die Radikalität der Kontingenz liegt somit nicht in deren *Totalität*, vielmehr in ihrer nie abzuschüttelnden Mitbestimmung der Welt, als Kehrseite des Sichtbaren, als Unsichtbares.

Während Merleau-Ponty mit dieser Sichtweise einen alternativen Begriff der ästhetischen ‚Kunst‘ andeutete, ein ‚drittes Kunstverständnis‘, wenn man so will (indem er den autopoietischen, selbstreferentiellen Gehalt wieder situativ aufbrach und als weltlich motiviert beschrieb), scheint dieser Versuch heute vielfach passé, wenn man sich die zahlreichen Projekte vor Augen führt, in denen gerade Künstler und Naturwissenschaftler zusammen arbeiten. Die ‚Krisis‘ der Wissenschaften ist nicht überwunden – und die Künste finden sich sehr viel selbstverständlicher wieder in genau jenem selbstreferentiellen Formalismus zurecht, der seit der Mitte des 20. Jahrhunderts zur Disposition stand. Was sind die Gründe dafür?

Zunächst einmal sind ‚Kunst‘ und die moderne Naturwissenschaft Kinder desselben Gedankens: dem Axiom kontingenter Ordnungsfindung, ob im Makro- oder Mikrobereich

---

<sup>5</sup> Sehr anschaulich wird die Logik selbstreferentieller Ausdifferenzierungen im systemtheoretischen Denken von Niklas Luhmann, ohne dass man darin der Problematik dieser Logik gewahr wird. Historisch lässt sich neben den modernen Wissenschaften und der ästhetischen Kunst auch die kapitalistische Ökonomie als ein gutes Beispiel dieser nur sich selbst geschuldeten Logik sehen.

(während der Physiker rational die kontingenten Gesetze der Natur zu bestimmen suchte, gab das natürliche Genie der ‚Kunst‘ ihre kontingenten ‚Regeln‘); zweitens herrscht im Kunstbereich spätestens seit den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts ein Übergewicht der Kommunikativität gegenüber dem Aspekt der Stummheit und Materialität von ‚Kunst‘ (während Adorno noch die widerständige Materialität des Kunstwerks pries, zelebrierte Andy Warhol bereits das Interview als Kunstform); drittens sind künstlerische Ausdrucksformen durch die technologische Entwicklung und Dominanz inzwischen verstärkt in das mathematische Kalkül eingepasst – ein jedes digitalisierte Bild ist formuliert, repräsentiert, spricht ein vektorielles Spielfeld; viertens drängt die marktwirtschaftliche Ökonomisierung den Forschungs- und Kunstbereich zueinander – die Universität muss sich ebenso ‚rentieren‘ wie der Kunstbetrieb, und Projektanfragen für Fördergelder gleichen sich mittlerweile auf wissenschaftlicher wie künstlerischer Seite, nicht zuletzt weil der oftmals gemeinsame Förderer, der Staat, selbst strenger haushalten muss; fünftens ist die Wohlstandsgesellschaft – in der einst Konsum und Pop Art florierten – in der Krise. Nach der ‚Spaßkultur‘ kehrt, so scheint es, nun der ‚Ernst des Lebens‘ zurück, spricht der wissenschaftliche Ernst in das Leben der Kunst.

Die Künste waren immer mit Studien und Experimenten verbunden, wie Aristoteles bereits sagte: Jede Kunst sei ein ‚Erproben‘.<sup>6</sup> Dabei war damals schon der Begriff des ‚Versuchs‘, des ‚Experiments‘, keineswegs naturphilosophisch oder -wissenschaftlich determiniert, wie Künstlerlegenden und Mythen der Antike zeigen.<sup>7</sup> Wenn die moderne und aktuelle Kunst nicht schlichtweg Sinnbild ist – etwa die Makroordnung im Erfahrbaren zu spiegeln bzw. anschaulich zu machen –, welche genuin *künstlerischen* Formen des Experiments besitzt sie dann?

Das ‚Erproben‘ der Künstler und Studenten kann sich aus heutiger Sicht auf bekannte ‚Sprachspiele‘ beschränken, auf rhetorische Felder, poetische Operationen. Das wäre das eingangs erwähnte, kunsttechnische Modell seit der Antike (I). Es kann zudem von der Beweislast des Bestehenden ausgehen und den Zweifel zum Motor ihrer Dissoziation machen, zur Gewinnung neuen Materials, zur Montage, Assemblage, Recyclage neuer Ordnungsformen und Medien, bis hinein in ihre gesellschaftlichen, politischen,

---

<sup>6</sup> vgl. Aristoteles, *Die Nikomachische Ethik*, Sechstes Buch, 4. Abschnitt, 11-15

<sup>7</sup> vgl. Koch, Nadia J., »Sprechen über Kunst‘ in der Antike. Eine Topographie«, in: *Vor dem Kunstwerk – Interdisziplinäre Aspekte des Sprechens und Schreibens über Kunst*, hrsg. v. H. Hausendorf, München, 2007 sowie Kris, E.; Kurz, O., *Die Legende vom Künstler – Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt/M., 1980

wirtschaftlichen Voraussetzungen. Das wäre das ästhetische Modell seit der Aufklärung (II). Man kann es aber auch von dem formalistischen Primat dieses Verdachts lösen und ebenso regenerativ begreifen, indem es nicht nur löst, verschiebt, verstört und der Beobachtung darbietet, sondern Wirksames nutzt, verdichtet, verstärkt. Der Rhythmus einer Musik etwa ist oft vergleichbar einem Element, das trägt, stimuliert, Überschüsse generiert, ohne dass die künstlerische Charakteristik einer Komposition oder Improvisation darunter leidet. Eine Bewegung ist mehr als ihre lösbaren Einzelschritte. Die Lebendigkeit einer Bewegung generieren nicht die Einzelschritte, es ist die Qualität ihrer Folge. Diese Qualität erreicht keine Kombinatorik oder Berechnung der Schritte. Während das naturwissenschaftliche Experiment über die Berechnung nicht hinaus kommt, die eigene ‚Axiomatik‘ nicht verlassen kann (den ‚Algorithmus‘), kann die Theatertournee eines Schauspielers etwa als Experimentierfeld gesehen werden, eben jede Vorstellung den Bogen dieser Lebendigkeit und Bewegung neu zu erreichen, der das Publikum mit in die Aufführung nimmt, *weil* er es zum Staunen und Nachdenken bringt, zu Empathie und Kritik anregt (so wie es seit der Antike tradiert wird). Der gleiche Schauspieler könnte zudem versuchen, das Experimentierfeld selbst zu erweitern und seine Rolle nicht länger nur *darin* zu verorten (so wie es seit der kritischen Aufklärung, der Ästhetik der Fall ist). Und er könnte das Experimentieren schließlich selbst kritisch betrachten, indem er es absetzt von dessen formalistischer ‚self-fulfilling-prophecy‘, mit der gerade Wissenschaft und Ökonomie das ‚Erproben‘ oftmals weiterhin intensivieren. Vor allem darin läge meines Erachtens heute die Dringlichkeit *künstlerischer* Experimente.

Die situative Vertiefung in die doppelseitige Kontingenz des Sicht- und Unsichtbaren hinein käme einer Annäherung daran gleich, was der Begriff des ‚Elements‘ hier zu leisten vermag. Element lässt sich als ein Zwischenbegriff der Gegensätze verstehen, wie er zwischen Aktivität und Passivität, Form und Materie u.a. sich zeigt. Der Gegenstand der Psychologie etwa, die Seele, entzieht sich als *passio*, als Leidenschaft, wie Bernhard Waldenfels angemerkt hat, der Opposition von Passivität und Aktivität, Gegebenheit und Machbarkeit.<sup>8</sup> Sie bildet ein Element, das regenerativ wirken kann, ohne willentliche Intention. Eine Regeneration auch als Stimulans, nicht nur als Sättigung eines Mangels. Um ein alltägliches Beispiel zu nennen: Wer Spaß am Fahrradfahren gewonnen hat, fährt lieber rad als er es unbedingt müsste. Diese Kraft, die man nicht schlichtweg in Händen hat, die sich indirekt einstellt, wirkt nur dank des Takts, des Rhythmus, des ‚Respekts‘, mit dem man ihr begegnet

---

<sup>8</sup> vgl. Waldenfels, Bernhard, *Bruchlinien der Erfahrung – Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik*, Frankfurt/M, 2002

– vergleichbar wie ein Fremder sich nur unseren Fragen öffnet, wenn er Vertrauen gewinnt, ein Geben und Nehmen entsteht, das nicht kalkuliert ist, das die Alterität nicht zu vereinnahmen sucht. Wo das künstlerische Experiment an modernistischer Radikalität, Intensivierung, Beschleunigung verlieren könnte, gewänne es ‚Boden‘ dort, wo nicht länger selbstreferentiell gedacht und gelebt wird, sondern Nachhaltigkeit weiter diskutiert würde. Denn genau sie entgeht autopoietischen Systemen – aus Mangel an Welt.

In seiner fragilen Zwischenposition behauptet das Element sich durch Wiederholung, einer nie gesicherten Wiederholung, die flüchtig ist und nur in der Ausdauer an Kontinuität gewinnt. Kunst würde durch Ausdauer politisch, nicht durch Aktionismus. Wenn Jacques Rancière heute den Zusammenhang von Kunst und Politik mit Blick auf Schillers politischer Adaption der kantischen Ästhetik diskutiert, dann löst auch er nicht die Politik aus dem formalistischen Modus einer bloßen Durchbrechung des Bestehenden.<sup>9</sup> Rancière hat sicher recht, wenn er die Spielräume zwischen Politik und Kunst darin sieht, dass die Kunst Ungereimtheiten, Ambivalenzen, Paradoxe sichtbar machen könnte, und – da Politik im Wahrnehmbaren beginnt, bei der Frage ‚wer ist sichtbar und wer nicht?‘ – diese künstlerische Sichtbarkeit ebenso politische Relevanz bekommen würde, wenn sie nämlich öffentlich in ihrer Dringlichkeit erkannt wird und zur Neuausrichtung des Sichtbaren führt. Nur führt der theoretische Weg hier nicht allein zurück zu Kant und Schiller, sondern über die Einschreibung ins autopoietisch Kontingente hinaus.

Ich möchte vor diesem Hintergrund an künstlerische Experimente der letzten fünfzig Jahre erinnern, die sich nicht an wissenschaftlichen oder theoretischen Maßstäben orientiert haben, hemmungslose Experimente, wenn man so will. Sie stehen für mich unter einem verschmitzt vielsinnigen Ausspruch von Robert Filliou: „Creation becomes easily for me recreation. Search – I search for happiness and joy – becomes research.“<sup>10</sup> Es sind Experimente von Habitualitäten, Verhaltensweisen, Gewohnheiten, die Witz und Ironie nicht ausschließen, und deren Einsehbarkeit, Verständlichkeit aus der Situation erwächst, Situationskomik, Situationskunst, wie es gleichfalls zum Schlagwort der sechziger und siebziger Jahre wurde – *les situationistes*. Das künstlerische Experiment sollte wiederholbar sein, eine Geste, die man verschiedentlich erproben kann, in der man die eine oder andere Art situativ bevorzugt, und

---

<sup>9</sup> vgl. Rancière, Jacques, *Das Unbehagen in der Ästhetik*, Wien, 2007

<sup>10</sup> aus einem Gespräch von Allan Kaprow und Robert Filliou von 1968, zitiert in *Künstler in der Lehre – Texte von Ad Reinhardt bis Ulrike Grossarth*, hrsg. v. E. Bippus u. M. Glasmeier, Hamburg, 2007, S. 83

das erkennbar ist für andere, wie Ironie verständlich und doch nicht festgeschrieben, institutionalisiert. Das dokumentierte, ausgestellte, verhandelte Experiment mag Kunst im Sinne von Kunstwissenschaftlern, Ausstellungsmachern oder Galeristen sein, es ist nicht länger Experiment. Der ‚Versuch‘ ist für den Künstler viel eher die Möglichkeit, seine Arbeit der Repräsentativität zu entziehen, ohne deshalb auf Kommunikation, Technik und Ökonomie verzichten zu müssen, sondern gerade deren Zwischenformen zu ergründen – des Ironischen, Amateuristischen, abseits auch der Konkurrenz miteinander.

Ich denke, dass die Kritik am formalistischen Absolutheitsanspruch kontingenter Experimentierbarkeit erneuert und verschärft werden müsste, um alternativ zur vorherrschenden Mathematisierung in Forschung, Technologie und Wirtschaft die Kunst an eigene Weisen des Experiments zu erinnern, die über die bloße Spielfreude hinaus gehen, weil sie *Rückschlüsse zulassen* und *Entscheidungen zur Disposition stellen*, so dass Kunststudenten ihre Lehrer fragen können: Warum hast du das so gemacht?

Dr. Volkmar Mühleis  
Sint-Lucas Visual Arts, Gent