

„The Institute would be experimental in that...” - Institutionelle Bedingungen experimenteller Kunstpraxis in historischer Perspektive

Rachel Mader, Kunstwissenschaftlerin, Zürich

Das Experiment ist im aktuellen Kunstbetrieb ist gleicher Weise institutionalisiert, wie es vage benutzt und im kunsthistorischen Gebrauch bis anhin kaum reflektiert wurde.¹ Auffällig ist dabei nicht nur die Vielfalt der Ausprägungen in inhaltlicher und organisatorischer Perspektive, sondern ebenso die Unterschiedlichkeit der Akteure, die sich für die experimentelle künstlerische Praxis zu engagieren beabsichtigen. Prominent wie kaum jemand sonst stellt das *National Institute for Experimental Arts* im australischen Randwick seine Hinwendung zur experimentellen Praxis ins Zentrum all seines Tuns, welches – das lässt der Blick auf die Homepage des Institutes bereits erahnen – in die unterschiedlichsten Felder ausgreift. Mit Wendungen wie „dynamic experimental research“, „innovative theory“, „cross-disciplinary collaboration“ oder “Exploring the parameters of disciplines through research-led creative practice, leading to new interdisciplinary formations, technologies and applications” wird die inhaltliche Ausrichtung nicht nur beschrieben, sondern zugleich mit viel versprechenden Perspektiven schmackhaft gemacht.² Mit nicht weniger zukunftsweisender Verve verspricht das *Curtis R. Priem Experimental Media and Performing Arts Center* Forschung und Auseinandersetzungen zwischen Kunst und Wissenschaft, wie sie nie zuvor gesehen worden sind und verspricht Ausgangspunkt zu sein von „innovative ideas“, die aufgrund ihrer Neuartigkeit und Relevanz bald Teil der globalen Debatten würden.³ Eine etwas politischere Ausprägung erhält das Experiment in dem durch den Soziologen Bruno Latour – einem der frühen Theoretiker des naturwissenschaftlichen Experimentes - ins Leben gerufene Masterstudiengang

¹ Kein mir bekanntes kunstwissenschaftliches Begriffslexikon führt die Termini ‚Experimentell‘ bzw. ‚Experiment‘ auf. Die bibliographische Recherche zum Experiment in der Kunst führt zu einer sehr geringen Anzahl von Treffern überhaupt und darunter zudem lediglich eine Handvoll Publikationen, die das Experiment als zentrale Kategorie problematisieren. Eine dieser wenigen Schriften hat der Kunsthistoriker Herbert Molderings verfasst. In *Kunst als Experiment. Marcel Duchamps „2 Kunststoff-Normalmasse“* (München: Deutscher Kunstverlag 2006) plädiert er für einen Paradigmenwechsel in der Kunst über den durch Duchamp genutzten Moment des Experiments. Dadurch würde das seit der Renaissance dominante Verständnis von Kunst als Fenster zur Welt abgelöst durch einen Bildbegriff, den er als „Stil des experimentellen visuellen Denkens“ bezeichnet. Molderings 2006, S. 10. Molderings verfolgt zudem ein Forschungsprojekt, in dem das Experiment zu einer der zentralen Kategorien des künstlerischen Schaffens des 20. Jahrhunderts erhoben wird, es trägt den Titel: *Die Experimentalisierung der Kunst im 20. Jahrhundert* und es wurde von Molderings im Rahmen eines Fellowships am Gutenberg Forschungskolleg an der Universität Mainz vertieft bearbeitet.

² Vgl. <http://www.niea.unsw.edu.au/> (Zugriff : 20.12.2011) ; die Zitate entstammen alle der Website.

³ Vgl. <http://empac.rpi.edu/> (Zugriff : 20.12.2011).

Master in Experiments on Arts and Politics, in der es – wie der Name sagt – nicht nur um die kreative Verbindung zwischen Kunst und Wissenschaft, sondern ebenso um die Einbindung politischer Dimensionen und Ansprüche in dieses Konglomerat geht.⁴ In anderer Weise, aber nicht minder politisch positioniert sich das Projekt *Experimental Art School*, das aus einem Konvolut lose zusammengehaltener Einzelpersonen und Gruppierungen besteht und über unsystematisch auftauchende Projekte an die Öffentlichkeit tritt. Kürze und Inhalt ihrer Selbstbeschreibung entbehren nicht eines gewissen anarchischen Charmes, wenig wird definiert, die Möglichkeiten maximal offen gelassen: „The Experimental Art School aims to examine and practice art in every possible manifestation. To look forwards, backwards, upside down and sideways. It’s a system of self organising cells that are independent.“⁵ Dass aber mit dem Begriff des Experimentellen heute in keinster Weise selbstredend ein kritischer Impetus verbunden ist zeigt das Beispiel des Bloomberg Space. Es handelt sich dabei um den kuratierten Ausstellungsraum des ausgesprochen erfolgreichen Dienstleistungsunternehmens mit Fokus Finanzen und Business, der im Parterre von dessen Headquarter im Zentrum von London seinen Angestellten und der breiten Öffentlichkeit zugleich innovative künstlerische Positionen zu zeigen gedenkt. Seine Ausstellungsserie mit dem Namen *Comma* bewarb das Unternehmen anlässlich einer Infomail mit dem Slogan „A dynamic new series of commissions enabling artists to experiment and expand their practice“, der allerdings durchaus Grenzen kennt.⁶ So brauchte es zwei Anläufe bis die Fotokünstlerin Lidwien van de Ven ihre Arbeiten unter den von Bloomberg vorgegebenen Bedingungen zeigen konnte. Führte der Einwand des Kurators von Bloomberg bezüglich eine ihrer Fotografien im ersten Fall zum Rückzug der Künstlerin, so galt es für die Künstlerin auch beim zweiten Versuch einer Commission sich kompromissbereit zu zeigen. Erneut konnte sie nicht alle die von ihr vorgeschlagenen Bilder zeigen, einige wurden aus politischen Gründen als zu heikel empfunden, obwohl sie gerade wegen des Fokus ihrer Arbeit auf die Repräsentation von Religion und Poli-

⁴ Vgl. <http://blogs.sciences-po.fr/speap/> (Zugriff : 20.12.2011).

⁵ Vgl. http://www.experimentalartschool.com/Experimental_art_school/experimental_art_school.html (Zugriff: 20.12.2011).

⁶ Dieser Slogan entstammt einer Mail, die das Unternehmen über die Mailingliste e-flux versandte und worin sie die Ausstellung des Künstlers David Lamelas für den Sommer 2011 ankündigte. Aktuell verwenden sie auf ihrer Website verwandte, aber nicht wortgleiche Beschreibung ihrer Ausrichtung: „Bloomberg SPACE is not a conventional corporate art collection, but rather a dynamic space, where artists and audience can explore new ideas and relationships in an innovative way.“ Vgl. <http://www.bloombergspace.com/about.html> (Zugriff: 20.12.2011).

tik, in jüngeren Jahren mit spezifischem Fokus auf den Nahen Osten, für diese Reihe ausgewählt wurde.⁷

Von Interesse an dieser in keinster Weise umfassenden Auslegeordnung sind nicht nur die unterschiedlichen Konnotationen bei offenkundiger und einhelliger Attraktivität des Begriffes für diese unterschiedlichsten Akteure. Auffallend ist der Grad der Institutionalisierung der die Diskussion um das künstlerische Experiment erreicht hat, dies gerade auch angesichts des Mangels einer kunsthistorischen Reflexion dieser je nach Kontext sehr grundlegenden Kategorie. Gerade aber die Verbindung von Vagheit in der Bestimmung und latentem Versprechen dieses Begriffes scheint zu seiner Durchsetzung beigetragen zu haben. Zu Beginn seiner Institutionalisierung, die ich auf die späten 1940er Jahre festlege, eine These die ich gleich noch untermauern werde, wurde allerdings um das Experiment gerungen, stellte es gar eine der zentralen Kategorien dar anhand derer kulturpolitische Gefechte und Positionierungen ausgetragen wurden. Wenn ich also im Folgenden über die Institutionalisierung einer experimentellen Praxis in der Kunst rede, dann geht es nicht nur um einzelne Ausprägungen, sondern ebenso darum diejenigen gesellschaftlichen und kulturellen Bedingungen an die Oberfläche zu bringen, die diese Praxis ermöglichten und - so die These dieses Textes – innerhalb der sie zum Bestandteil einer kulturellen und sozialen Logik geworden sind.

„The Institute would be experimental in that...“

Bis vor wenigen Wochen hat das 1947 gegründete Institute of Contemporary Arts sich und sein Tun auf seiner Homepage als „at the forefront of artistic experiment since its formation“ beschrieben.⁸ Diese mittlerweile einer gekürzten Version der Selbstbeschreibung zum Opfer gefallene Erwähnung des Interesses für das künstlerische Experiment stand allerdings auch im Zentrum derjenigen Überlegungen, die in den späten 1940er Jahren überhaupt zur Gründung des Institutes geführt haben. Im ersten gedruckten Dokument, einem 8-seitigen Faltblatt mit dem Titel *Statement of Policy and Aims of the proposed Institute*, mit dem das ICA

⁷ Diese Informationen hat mir die Künstlerin selbst anlässlich eines persönlichen Gespräches im Juni 2011 gegeben.

⁸ Die zitierte Passage musste den folgenden, insgesamt sehr viel kürzeren und zugespitzten Angaben weichen: „The ICA was founded by a group of radical artists in the 1940s and exists to challenge the foundations of contemporary art.“ Vgl. <http://www.ica.org.uk/12350/About-us/About-Us.html> (Zugriff: 20.12.2011).

sich und seine Absichten der Öffentlichkeit vorzustellen gedachte, wurde das Interesse für das Experimentelle als einer von vier Schwerpunkten ihres zukünftigen Tuns bezeichnet. Dem Format entsprechend, handelt es sich doch trotz der grafischen Aufbereitung um eine Projektskizze, ist die Beschreibung dieses inhaltlichen Kriteriums allgemein und die Argumentation nicht vollkommen stringent gehalten. So werden im Abschnitt zum experimentellen Charakter der zukünftig in den Räumen des ICA zu sehenden Kunst allem voran dessen dezidierte Abgrenzung gegenüber einer kommerzialisierten Produktion erwähnt: „The Institute would be *experimental* in that it would undertake definitive projects. It would exhibit paintings and sculpture which promise no profit to the commercial galleries, show films which commercial cinemas cannot book, perform musical compositions which are seldom heard in the concert hall or on the radio, and produce plays which have no chance on the commercial stage.“ Aufschlussreicher scheinen dagegen die im restlichen Text platzierten Hinweise auf Kriterien mit denen das geplante Institut zu beschreiben versucht wird. So ist die Rede von Aufträgen, die „courageous in character“ sein sollen, von Künstlern die „new forms of social expression“ suchen würden, vom Interesse an einer „living art“, was einzig meint, dass es um Kunst lebender Künstler und Künstlerinnen gehen solle. Auffallend aber ist die mehrfach erwähnte Ausrichtung in die Zukunft, der das ICA eine produktive Basis bieten möchte, „a common ground for a progressive movement“ ist etwa zu lesen. Dass dafür einiges an Recherchen und Forschung in unterschiedlichsten Feldern wie etwa der Anthropologie oder dem ökonomischen Fundament von Kunst notwendig sein könnten, wird ebenfalls angekündigt und damit der kooperative Geist des Unterfangens betont. Wenig erstaunlich denn auch die dezidierte Abgrenzung von jeglicher Form historischen Arbeitens („We repeat: we do not seek to interpret the past“), eine Attitüde, die in der abschliessenden Losung „a programme which projects itself into the unknown dimensions of the art to the future“ gipfelt.⁹ Und auch im offenen Brief an ausgewählte Tageszeitungen mit dem das Vorhaben in aller Kürze vorgestellt werden sollte betonte Herbert Read, Gründer und erster Chairman des ICA, den wichtigen Status des Experimentes, würde es doch die vitalste Phase im künstlerischen Arbeitsprozess bezeichnen.¹⁰

⁹ Einsehbar im *Hyman Kreitman Reserach Centre* (zukünftig zitiert mit HKR) unter der Reference Number TGA 955/1/1/10.

¹⁰ Press clippings (Microfiche), einsehbar in HKR, File ICA.

Von Belang sind diese gleichsam als Vorsätze zu verstehende Ankündigungen, weil just über sie bereits anlässlich des ersten öffentlichen Auftrittes des ICA gestritten wurde. Der interne Streit wurde ausgelöst durch die erste Ausstellung mit der das Institut sich und seine Aktivitäten der breiten Öffentlichkeit ein erstes Mal vorzustellen gedachte. Die erste, noch in angemieteten Räumen realisierte Ausstellung zeigte unter dem Titel *40 Years of Modern Art* Gemälde und Skulpturen der sogenannten *Modern Movements* der vorangehenden vierzig Jahren. Bereits während den Vorbereitungen äusserte Jacques B. Brunius, Schauspieler, Literat und Gründungsmitglied des ICA, Skepsis, ob diese Ausstellung mit den Intentionen des Institutes experimentelle Positionen zeigen zu wollen übereinstimmen würden, seien doch all die gezeigten Künstler bereits anerkannt und keine neuen Positionen vertreten.¹¹ An der Sitzung vom 5. Mai 1948 kommt es dann erstmals zum internen Streit darüber, was experimentelle Kunst sei und unter Zuhilfenahme welcher Kompromisse für diese in der breiten Öffentlichkeit zu kämpfen sei. Die intern als wenig mutig charakterisierte Ausstellung *40 Years of Modern Art* mit der das ICA einem breiten, uneingeweihten Publikum hätte vorgestellt werden sollen war nämlich ein grosser Erfolg und wurde in der Folge von Herbert Read als erfolgreiche Propagandamassnahme dargestellt. Weitere, mit harten Worten und persönlichen Anschuldigungen angereicherte Vorwürfe flogen hin und her: das 11-seitige Protokoll dokumentiert die gehässige Debatte innerhalb der die einen sich darüber beklagten nicht zu Sub-committee-Meetings eingeladen und deshalb von der Auswahl der Bilder ausgeschlossen worden zu sein, während andere schlicht sachliche Unkenntnis und Geschmacklosigkeit zur Disqualifizierung sämtlicher bis dahin organisierter Events ins Feld führten. In einem abenteuerlichen Diskussionsverlauf sprach sich der von den Kollegen als reaktionärer Geist degradierte Schriftsteller Geoffrey Grigson dafür aus, dass das ICA sich dezidiert der „experimental art“ zu verschreiben hätte, während er die Ausstellung *40 Years of Modern Art* als unnötiger Kompromiss bezeichnete. Die daraufhin an derselben Sitzung aufgeworfene Frage darüber, ob denn im Komitee Einigkeit darüber bestehe was experimentelle Kunst sei, wurde von den einen mit der Forderung nach neuen Strukturen und von Grigson mit dem apodiktischen Votum „there existed an agreed dividing line between experimental art and compromise“ beantwortet.¹²

¹¹ J.B. Brunius, Protokoll der Sitzung vom 19. Nov. 1947, vgl. HKR: TGA 955/1/1/1.

¹² Vgl. dazu das Protokoll der Sitzung vom 5. Mai 1948, vgl. HKR: TGA 955/1/1/1.

Damit waren weder die Kämpfe um die künstlerische Ausrichtung, noch um die Positionierung des Institutes geregelt. Vielmehr traten sie gerade in den frühen Jahren und damit in der Phase der Konstituierung zu unterschiedlichsten Momenten erneut an die Oberfläche. Mit anhaltender Intensität wurde im ICA etwa dann über die inhaltliche Ausgestaltung gestritten, wenn sich eine jüngere Generation zu Wort zu melden begann. Dass dies im ICA bereits in den frühen 1950er Jahren der Fall war hat mit der spezifischen Situation zu tun, in der sich England nach dem 2. Weltkrieg befand. Gemeint ist damit allem voran die politische Isolation, die auch in Kultur und Kunst ihren Niederschlag fand.¹³ Sich dem internationalen Kunstdiskurs anzuschliessen – dies auch eine der Missionen des ICA - war also zu gleicher Zeit das Bedürfnis mindestens zweier Generationen und äusserte sich in entsprechend unterschiedlichen Vorstellungen darüber was zeitgenössische Kunst sei und wie man sich dafür zu engagieren habe.

Die in jüngeren kunsthistorischen Analysen als Vorläufer der Pop Art rehabilitierte *Independent Group* fand in den frühen 1950er Jahren im ICA vorerst als loser Diskussionszusammenhang zusammen.¹⁴ Die noch junge Kunstinstitution war aber nicht nur Ausgangspunkt, Versammlungs- und Austragungsort zahlreicher Veranstaltungen und Ausstellungen der Gruppe, sondern wurde selbst sehr bald Gegenstand ihrer „kritischen Intelligenz“, um es mit einer auf sie gemünzten Wendung des Zeitgenossen und Kunstkritikers Lawrence Alloway zu sagen.¹⁵ Trotz engen personellen und organisatorischen Verbindungen warfen die Vertreter der Independent Group der älteren Garde des britischen Kunstsystems, und dazu gehörten für sie letztlich auch einzelne Gründerväter des ICA wie Herbert Read und Roland Penrose, einen verknöcherten Traditionalismus in mehrfacher Hinsicht vor. Im Gegensatz zu ihren älteren Mitstreitern verstanden sie sich als dezidiert anti-elitär, anti-akademisch, Hierarchiekritisch und offensiv interessiert an den aus Amerika langsam einsickernden Populär- und Massenkulturellen Phänomenen. Entsprechend unterschiedlich gestaltete sich die erste,

¹³ Besonders ausführlich und luzide trägt die britische Kunsthistorikerin Margaret Garlake in ihrer Publikation *New Art, New World. British Art in Postwar Society* nicht nur Faktoren und Gründe der Isolation zusammen, sondern beschreibt das wachsende Bewusstsein der Briten hinsichtlich ihres Status in der westlichen Welt und die Massnahmen, die in der Kulturpolitik zu einem erneuten internationalen Anschluss führen sollten. Margaret Garlake, *New Art, New World. British Art in Postwar Society*, New Haven/London 1998.

¹⁴ Detaillierte Informationen zu Entstehung und Wirken der Independent Group, sowie zu deren Verhältnis zum und einzelnen Kooperationen mit dem ICA finden sich in der Publikation: *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, Katalog zur Ausstellung im ICA, London / Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia / The Museum of Contemporary Art, Los Angeles / University Art Museum, University of California at Berkeley / Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990.

¹⁵ Lawrence Alloway, Introduction, in: *The Independent Group 1990* (wie Anm. 14), S.9.

vorwiegend durch Richard Hamilton, einem der frühesten Mitglieder der Independent Group, organisierten erste Ausstellung *Growth and Form* der Gruppe, die 1951 als einer von zwei Beiträgen zum umstrittenen, da ausgesprochen patriotisch ausgerichteten *Festival of Britain* eröffnet wurde.¹⁶ In der Ausstellung sollten die durch die moderne Wissenschaft an die Oberfläche gelangten neuen Bildwelten in ihrer einzigartigen Schönheit und Visualität gezeigt werden. Entsprechend versammelte *Growth and Form* keine Kunstwerke im herkömmlichen Sinne, sondern lediglich in unterschiedlichster Manier aufgearbeitete Ansichten einst zur wissenschaftlichen Analyse hergestellter visueller Datensätze. Trotz bissiger und nicht in jedem Fall unberechtigter Kritik unterschiedlicher Zeitgenossen an *Growth and Form* entsprach die Ausstellung dennoch weit mehr dem anlässlich der Eröffnung der eigenen Räumlichkeiten geäußerten Credo Herbert Reads, das ICA verstehe sich als ein „experimental laboratory“ als die erste Ausstellung *40 Years of Modern Art* des ICA.¹⁷ Sie ignorierte weitgehend die bestehenden Kategorisierungen kunstwissenschaftlicher und kuratorischer Rezeption. Mit künstlerischer Attitüde gestaltete sie ein raumgreifendes installatives Setting, in dem etwa eine Zeichnung der Zellteilung nebst einer Fotografie einer nicht näher definierten „form under stress“ oder Projektionen kristalliner Strukturen präsentiert wurden. Der Verzicht auf erklärende Plaketten innerhalb der Ausstellung, sowie die Ausgestaltung der Begleitpublikation als interdisziplinäre wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Form in Natur und Kunst (Titel: *Aspects of Form. A symposium on Form in Nature and Art*) zeugt vom ernsthaften und weitgreifenden Versuch visuelle Kultur nicht nur im engen Rahmen anerkannter Gattungen und Kategorisierungen abzuhandeln.¹⁸ Und damit muss auch diese Ausstellung als ein Prozess des Aushandelns von künstlerisch-kuratorischen Positionen vor dem Hintergrund einer sehr spezifischen kulturpolitischen Ordnung gelesen werden, in der es nicht nur unterschiedliche Schauplätze mit unterschiedlichen Konnotationen und Zielen (z.B. das *Festival of Britain* und *Growth and Form* im ICA) gibt, sondern ebenso ausgesprochen divergierende Interessen und Perspektiven der in diesen Prozessen tätigen Akteuren. Mit dieser komplexen und beinahe anachronistischen Konstellation unterschied sich Grossbri-

¹⁶ Eine kritische Besprechung des Festivals findet sich bei Garlake, *New Art, New World* 1998 (wie Anm.13), S. 73ff.

¹⁷ Toni del Renzio etwa, selber Mitglied der Independent Group, kritisierte die in *Growth and Form* eingenommene Perspektive als naiv, während hingegen Le Corbusier die Angehensweise anlässlich seiner Eröffnungsrede zur Ausstellung als „sensitive“ und poetisch lobt. Vgl. *The Independent Group* 1990 (wie Anm. 14), S.17.

¹⁸ Diverse Unterlagen zu *Growth and Form* befinden sich im Archiv des ICA, HKR: TGA 955/1/12/26.

tannien zudem durchaus von der zeitgleichen Situation auf dem europäischen Festland oder auch von den USA, wo die Entwicklung in vorerst entlang eindeutigerer Kategorien stattfand.

Freiräume und Alternativen: experimentelle Praxis in den 1970er Jahren

Die 1970er Jahre sind wenn es um die strukturelle Basis innovativer Praxen im Kunstbetrieb geht ein besonders intensiver und fruchtbarer Moment, der mit einer zunehmenden Politisierung der Kunstszene insgesamt zusammenfällt. In weiten Teilen der westlichen Welt entstanden eine Vielzahl von häufig selbstorganisierten Räumen und weiteren künstlerischen Initiativen, deren inhaltlicher Fokus durch eine „shared attitude of experimentation, immediacy, and urgency“ gekennzeichnet waren.¹⁹ Gemeinsam war den meisten dieser Strukturen, die zumeist eigene Räumlichkeiten betrieben, eine Distanzierung gegenüber den traditionellen und etablierten Häusern, die zu jener Zeit die Szene noch weitgehend dominierten. Eine Charakterisierung der in diesen neuen Institutionen gezeigten künstlerischen Positionen ist nicht nur auf Grund der enormen Vielfalt schwierig, sondern auch weil, das scheint retrospektiv einschätzbar, sie sich stilistisch nicht in prinzipieller Manier von allem absetzten, was innerhalb der hegemonialen Strukturen zu sehen war. Die präsentierten Positionen zeichneten sich vielmehr vor allem dadurch aus, dass sie noch nicht anerkannt waren, also in den grossen Häusern noch nicht gezeigt und von Galerien noch nicht vertreten wurden. Und so scheint es legitim die experimentelle Haltung jener Jahre in mindestens gleicher Weise als künstlerischer Aufbruch wie als kulturpolitisches Statement zu lesen, bei dem es darum ging sowohl das herrschende Kunstverständnis als auch den Betrieb radikal und umfassend zu demokratisieren. Diese Einschätzung wird auch dadurch gestützt, als dass etwa in den USA auch dank einer demokratischen Regierung das National Endowment for the Arts bereits ab 1971 mit ihrem eigens dafür geöffnerten *Workshop Program* systematisch alternative Kunsträume mitfinanzierte.²⁰

Und dass auch das Etikett *experimentell* angesichts der kulturpolitischen Veränderungen einen Charakterwandel erfahren würde scheint logisch. So zumindest sahen es auch einige

¹⁹ Jacki Apple, Introduction, in: *Alternatives in Retrospect. An historical Overview 1969-1975*, Katalog zur Ausstellung New Museum New York, 1981, S. 5.

²⁰ 1982 waren bereits 50% der existierenden *alternative spaces* vom NEA mitfinanziert. Vgl. dazu Roberta Pear, Reagans's Arts Chairman Brings Subtle Changes to the Endowment, in: *The New York Times*, April 10, 1983, S. 71.

Zeitgenossen, die bereits Ende der 1970er Jahre – immer noch bezogen auf den US-amerikanischen Kontext – zu einem *anti-alternative-space-movement* aufriefen, weil sie ebendiese *alternative spaces* als Teilnehmer eines oberflächlichen Schicks einer *bohemian ambiance* bezeichneten. Im Unterschied zu den alternativen Galerien traten Kollektive wie Group Material und Galerien wie Fashion Moda in der South Bronx und ABC No Rio im East Village mit dezidiert kunst- und sozialkritischen Stellungnahmen an die Öffentlichkeit: „We invite everyone to question the entire culture we take for granted“, beschrieb etwa Group Material sein Projekt und wollte sich damit von der von unterschiedlicher Seite als formalistisch bezeichneten Avantgarde-Kunstszene absetzen.²¹

In London entwickelte sich die alternative Szene, wobei diese Bezeichnung für den englischen Zusammenhang nur bedingt benutzt werden kann, zeitlich leicht verzögert: weitere selbstorganisierte Orte (nach dem ICA) mit erklärtem Interesse an innovativen und wenig etablierten künstlerischen Positionen entstanden erst Ende der 70er Jahre und in grösserem Ausmass und auch hier als Effekt eines kulturpolitischen Wandels erneut in den frühen 1990er Jahren.²²

Einer dieser Orte ist Beaconsfield, 1995 offiziell gegründet und hervorgegangen aus einer Künstlerinitiative mit dem Namen Nosepaint, die bereits seit mehreren Jahren allerdings ohne festen Raum unkonventionelle künstlerische Projekte initiiert und durchgeführt hat. Wohl dem Umstand gewahr, dass eine inhaltliche Hinwendung zum künstlerischen Experiment heute zu wenig aussagekräftig ist, umschreibt die artist-led Initiative ihre Mission mit typähnlichen bzw. aktualisierten Begrifflichkeiten wie „a critical space for creative enquiry“, ihren Ort als „a laboratory“ und die Arbeitsweise als Modell einer „innovative collaboration“.²³ Auch Artangel, eine 1985 durch das Arts Council ins Leben gerufene Organisation nutzt ein differenziertes Vokabular um ihre der künstlerischen Innovation verschriebene

²¹ Der in den *alternative spaces* häufig anzutreffende Stil wurde von mehreren Kritikern übereinstimmend als neo-expressionistisch bezeichnet. Der amerikanische Kunstkritiker Donald Kuspit interpretiert diese Wiederaufnahme als Ausdruck eines nostalgischen und konservativen Geistes. Dieser Stil vermöge als politische Haltung nicht über den Galerieraum hinaus zu verweisen und so die Versprechen ihrer Geste nicht einzulösen. Vgl. Donald Kuspit, Gallery Leftism, in: *Vanguard*, November 1983, S. 22-25.

²² Als eine der ersten künstlerischen Positionen die sich selbst als Alternative zur bestehenden Szene verstanden haben wollte kann die Artists' Placement Group, die sich 1966 gründete, bezeichnet werden. 1979 wurde die Matt's Gallery im Londoner East End gegründet, die sich als erste artist run Gallery in London bezeichnet. Diese vereinzelt Informationen sind zu finden im Ausstellungskatalog *Blast to Freeze. Britische Kunst im 20. Jahrhundert* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002), eine umfassende Auflistung dieser und ähnlicher institutioneller Unterfangen in England ist bis anhin nicht geleistet worden.

²³ Die Zitate sind der Website von Beaconsfield entnommen: <http://beaconsfield.ltd.uk/about/> (Zugriff: 22.12.2011).

Programmatik Interessierten schmackhaft zu machen: Die Projekte basieren auf „open-ended conversations“, zielten auf ein „creating of visionary works which impact upon the way we view our world, our times and ourselves in unusual and enduring ways“ und orientierten sich ganz generell am „exceptional, unfamiliar“ und „outstanding“.²⁴ Was bei Artangel als leicht hypertrophierte Einzigartigkeit beworben wird, scheint bei Beaconsfield noch sehr viel stärker eine Arbeitshaltung zu charakterisieren. Entsprechend musste Beaconsfield um staatliche Unterstützung kämpfen und hatte dabei auch immer wieder das Glück von den spezifisch neu eingerichteten Fördergefässen profitieren zu können. Diese wiederum experimentierten ihrerseits selbst damit wo wann welche Förderung angebracht wäre. So sah es auch zu den Gründerzeiten des ICA aus, wenn auch mit unterschiedlichen Vorzeichen. Das ICA erhielt bereits sehr früh Gelder des ebenfalls noch jungen Arts Councils of Great Britain, was dieses unter anderem damit begründete, dass es so indirekt experimentelle, gemeint sind gewagte und potentiell umstrittene künstlerische Positionen unterstützen könnte, was es mit direkten Beiträgen an entsprechende Ausstellungen und Künstler nicht hätte tun können.²⁵

Konstellationen des Experimentellen

Die bis jetzt skizzierten Elemente einer experimentellen Ästhetik für die es Institutionen brauchte und heute offenbar noch sehr viel mehr braucht erwiesen sich auf Grund spezifischer zeitlicher und kontextueller Kriterien äusserst heterogen. Auch der bereits erwähnte nahezu umfassende Mangel an kunsthistorischer Reflexion einer solchen ist angesichts der offensichtlichen Omnipräsenz des Experimentellen im zeitgenössischen Kunstdiskurs erstaunlich. Am Ehesten finden sich Überlegungen zum Experimentellen in kunstwissenschaftlichen Abhandlungen, die sich für die Funktionsweise des Kunstsystems interessieren und dort vor allem unter dem Schlagwort des ‚Neuen in der Kunst‘, das dabei jeweils zu einem der zentralen, wenn auch umstrittenen Parameter der (Kunst-)Betriebslogik erhoben wird.

²⁴ Die Zitate entstammen der aktuellen Website von Artangel : http://www.artangel.org.uk/about_us, (Zugriff: 22.12.2011)

²⁵ Vgl. dazu das Zitat von Philip James vom Arts Council aus dem Jahre 1951 in dem dieser bestätigt, dass „they (das ICA) not only arrange their own exhibitions, many of which relieve the Arts Council of a certain responsibility, especially in the field of avant-garde art. (P. James, Arts Council Paper 298, 19 February 1951), zitiert nach Anne Massey, *The Independent Group. Modernism and mass culture in Britain*, Manchester and New York: Manchester University Press, 1995, S. 25.

Nebst Boris Groys' Überlegungen zu Stellenwert und Mechanismen des Neuen²⁶ ist auf Peter Bürgers Theorie der Avantgarde zu verweisen, in der dieser sich auf Adornos Ästhetische Theorie und dessen Diskussion des Neuen bezieht, innerhalb der wiederum dem Experiment eine durchaus zentrale Rolle zugeordnet wird.²⁷ In gewohnt paradoxer und auf den der Wendung inhärenten Widerspruch verweisender Art betont Adorno die „Autorität des Neuen“ genauso wie dessen „Unwiderstehlichkeit“ und Notwendigkeit.²⁸ In jedem Fall aber entwickeln sich diese Komponenten nur in strikter Abhängigkeit zu gesellschaftlichen Konstellationen, eine These die für die Jahre der verdichteten Institutionalisierung der experimentellen Ästhetik in besonderem Masse und in sehr spezifischer Weise zutrifft. Ich spiele hier auf jene Überlegungen an für die in jüngerer Zeit unter Stichworten wie ‚kognitiver Kapitalismus‘ oder ‚kreativer Imperativ‘ vielfältige Diskussionen in Kunst, Kultur und Wissenschaft hervorgebracht haben. In diesen mittlerweile sehr weitgreifenden und kontroversen Debatten besetzt die Innovation, dies durchaus auch im Sinne einer experimentellen Praxis, innerhalb der neuen Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung eine zentrale Funktion, sie ist ihr Motor schlechthin. Die sogenannte „projektbasierte Polis“ beschreibt dabei die dominante Arbeitsform, deren Modalitäten erstaunliche Übereinstimmungen mit traditionell ausschliesslich kreativen Praxen zugeordneten Arbeitsweisen beinhalten.²⁹

Bezogen auf die eingangs geschilderte Breite der Institutionen, die sich heute einer experimentellen Ästhetik verschrieben haben zeigt sich gerade diese enge Verzahnung zwischen gesellschaftlichem Anspruch und individueller kreativer Praxis als grundlegende Problematik. Exemplarisch taucht dieses Spannungsverhältnis heute auch im Themenfeld der sogenannten künstlerischen Forschung auf. Gleichsam innerhalb dieser spezifischen Konstellation erst entstanden befindet sich dieses Ansinnen seit Anbeginn in der paradoxen Situation sich gleichzeitig definieren und legitimieren zu müssen. Dass sich diese Ausgangslage auch pro-

²⁶ Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999 (Erstausgabe: München/Wien: Carl Hanser Verlag, 1992).

²⁷ Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

²⁸ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989 (9. Auflage), S. 38 bzw. 37.

²⁹ Der Terminus „projektbasierte Polis“ entstammt der Analyse *Der neue Geist des Kapitalismus* der SoziologInnen Luc Boltanski und Ève Chiapello (Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2006; französische Erstausgabe: Paris: Éditions Gallimard, 1999). Im deutschen Sprachraum hat diese Debatte in den letzten zehn Jahren eine ganze Flut von Publikationen hervorgebracht, von denen sie zahlreiche ganz grundsätzlich auf die Überlegungen und Ergebnisse aus der Studie von Boltanski und Chiapello beziehen. Die hier erwähnten haben daher lediglich exemplarischen Charakter: Marion von Osten (Hrsg.), *Die Norm der Abweichung*, Zürich: Edition Voldemeer, 2003; Gerald Raunig/Ulf Wuggenig, *Kritik der Kreativität*, Wien: Turia + Kant, 2007; Ulrich Bröckling, *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.

grammatisch nutzen lässt zeigt der Verweis auf eine 2008/2009 an der New Yorker Cooper Union University durchgeführte Veranstaltung mit dem Titel *Nameless Science*. Dabei beschrieb der für Ausstellung und Begleitsymposium Verantwortliche Henk Slager das Feld als ein „as-yet undefined sanctuary for creative experiment and knowledge production“.³⁰ Die Problematik dieses Schutzgebietes besteht nun aber genau darin, dass seine Verwertung in Kunst und Wissenschaft bereits erheblich fortgeschritten sind und es nahezu unmöglich ist künstlerische Forschung unabhängig oder gar jenseits ihrer institutionellen Adaption zu denken.

Meine Ausführungen zielen in dem Sinne also genauso auf eine Klärung dessen wann was genau als Experimentell gegolten hat oder gilt, als ebenso darauf zu bestimmen, welche Koordinaten des Systems einbezogen werden müssen, wenn just darüber geredet werden soll. Deswegen meine ich, dass zum jetzigen Zeitpunkt nicht gesagt werden kann das künstlerische Experiment sei angesichts seiner Omnipräsenz und Vielgestaltigkeit in seiner Bedeutung ausgehöhlt oder gar entpolitisiert. Vielmehr haben wir es hier mit einem derjenigen Phänomene zu tun für welches Soziologen und Historikerinnen den Begriff der Diskursexplosion benutzen. Damit gemeint ist, dass Begriffe oder mitunter auch ganze Denkmuster innerhalb der aktuellen heterogenen Gesellschaft ein Eigenleben führen und sich vorerst weitgehend unreflektiert und durchaus paradox entwickeln. Die Konsequenz daraus ist die Gleichzeitigkeit unterschiedlichster Ausprägungen einer einst sehr viel deutlicher bestimmbareren Gemengelage. Heute mehr denn je angebracht scheint mir deshalb eine dezidiert kunstpolitisch informierte Analyse experimenteller Ästhetik, ohne dass dabei aber ästhetische Fragen in den Hintergrund oder als sekundär gedacht werden sollten. Und genau in dieser Scharnierfunktion scheint mir die Diskussion um die experimentelle Ästhetik auch für die Kunstwissenschaft von exemplarischer Bedeutung.

³⁰ Henk Slager zitiert nach den einführenden Worten auf dem Flyer zur Ausstellung vgl. <http://www.apexart.org/exhibitions/slager.htm> (Zugriff: 23.12.2011).