

DIETER MERSCH

## KUNST ALS EPISTEMISCHE PRAXIS

### ÄSTHETISCHE REFLEXIONEN DER WISSENSCHAFTEN

Dass Kunst und wissenschaftliche Forschung eine Verbindung eingehen, gehört zu den Grundpositionen postavantgardistischer ästhetischer Praxis. Im Gegensatz zur klassischen Avantgarde scheint Kunst spätestens seit den 1960er Jahren weniger durch eine anhaltende Selbstbefragung medialer Formen des Ästhetischen mit den Mitteln eben dieser Formen determiniert zu sein; sie scheint sich vielmehr als Arbeit an den kulturellen Bedingungen sozialer Praxis zu verstehen. Diese Arbeit zeigt sich als punktuell und relativ zu jener Situation, der sich die Kunst ebenso verdankt wie sie auf diese reagiert. Nicht länger verfolgt sie dabei den Anspruch auf eine übergreifende Wahrheit, wie Michael Foucault gesagt hat,<sup>1</sup> sondern sie interveniert auf je unterschiedliche und pragmatische Weise in die Prozesse, denen sie ihre Herkunft verdankt, ohne allgemeine Geltung zu behaupten. Foucault hat darin insbesondere den Übergang vom »universellen« zum »spezifischen Intellektuellen« ausgemacht, denn an die Stelle des »Genies«, wie er sich ausdrückte, des »Sängers der Ewigkeit«, der einst bleibende Werke zu schaffen suchte, wie auch an die Stelle des Grenzgängers, des »Opfers« der Gesellschaft oder der »Ausnahmeerscheinung« trete die Praxis des »Exemplarischen«, die sich am Eingriff und den konkreten Veränderungen, die sie zu induzieren vermag, orientiere. Wir haben es dann mit einem Feld von Praktiken, mit lokalen und temporalen Strategien zu tun, die ihre Wirkung im Besonderen zu entfalten suchen und vor keiner Sektion des Realen, gleich welcher Ausprägung, Halt machen. Dazu gehören Bereiche der Sozialarbeit genauso wie Computerspiel oder Prostitution, wie auch die Wissenschaften und das Labor mit ihren je spezifischen Voraussetzungen. Wie jede andere Institution, jedes andere Feld oder jedes gesellschaftliche Subsystem, werden auch Wissenschaften und Labortätigkeiten zum Ort und Gegenstand künstlerischer Reflexion; doch kommt es dabei sowohl darauf an, wie diese Reflexion im Einzelnen geschieht, als auch auf die Frage, was die ästhetische Befragung sozialer Realitäten

<sup>1</sup> Vgl. Michel Foucault: *Der Staub und die Wolke*, Bremen 1982, S. 65, sowie S. 62f. passim.

oder auch der Wissenschaften jeweils bedeutet, was sie leisten kann und woher sie sich legitimiert – zumal umgekehrt die Wissenschaften seit den 1960er Jahren ihrerseits bemüht waren, die Grenze zur Kunst hin zu überschreiten und, wie sich z.B. anhand von Chaostheorie, Nanophysik und Biotechnologie bis heute demonstrieren lässt, ihre genuine Ästhetizität zu unterstreichen.

Aus diesem Grunde wird die Interdependenz oder gegenseitige Durchdringung zwischen Kunst und Wissenschaften unterschiedlich konnotiert. Kann diese Interdependenz seit der frühen Neuzeit auf eine lange Geschichte zurückblicken,<sup>2</sup> wird sie heute einerseits unter dem Topos der Entgrenzung diskutiert, insofern sich Kunst und Wissenschaften ähnlichen Intuitionen oder Praktiken verdanken und die Wissenschaften, vor allem in ihrer Bildproduktion, sich anheischig machen, der künstlerischen Arbeit nachzueifern, während auf der anderen Seite die Kunst wissenschaftliche Verfahrensweisen, nicht selten unter missverständlichen Prämissen, adaptiert, um sich in ihrem eigenen Tun zu objektivieren. Die gegenwärtige Kunstpraxis ist zudem in Technologien und Medien fundiert, die umgekehrt den *Technosciences* entstammen, sodass es an Schnittstellen zu gegenseitigen Überbritten oder Hybridbildungen kommt. Demgegenüber haben andere, wie **Umberto Eco**, strenge Trennung obsolet erscheinen lassen. Denn die wissenschaftliche Forschung, vor allem in ihrer experimentellen Arbeit, bedürfe genauso der Intuition wie die künstlerische Praxis, sodass beide von der gleichen Basis zehren und ihr Konnex in einer immer auch ästhetisch determinierten Produktivität bestehe. Es gebe deshalb »keinen Unterschied (auf der höchsten Stufe) zwischen der kühl-spekulativen Intelligenz und der Intuition des Künstlers. Es gibt etwas Künstlerisches in der wissenschaftlichen Entdeckung und etwas Wissenschaftliches in dem, was die Naiven »geniale Intuition des Künstlers« nennen. Das beiden Gemeinsame ist die glücklich gelungene Abduktion».<sup>3</sup>

Der Gedanke lässt sich zu einem »Imperativ der Innovation« fortsetzen, der nicht nur für die Kunst der Avantgarde, sondern auch für die avancierten Formen der Wissenschaften zu gelten scheint.<sup>4</sup> Dann beträfe allerdings das Ästhetische

2 Vgl. Dieter Mersch, Michaela Ott: »Tektonische Verschiebungen zwischen Kunst und Wissenschaft«, in: dies. (Hg.): *Kunst und Wissenschaft*, München 2007, S. 9–31.

3 Umberto Eco: »Die Abduktion in Uqbar«, in: ders.: *Über Spiegel und andere Phänomene*, München 1988, S. 200–213, hier: S. 210.

4 Vgl. Marion von Osten: *Norm der Abweichung, T-G*, Band 3, Zürich, Wien, New York 2003.

der Wissenschaften deren Schöpferisches, welches jedoch allein auf der Ebene des Zusammenhangs zwischen »Entdeckung« und »Forschung« verbleibt. Mit Blick auf die konkreten künstlerischen und wissenschaftlichen Praktiken ist aber auch von tiefer liegenden Parallelen gesprochen worden, die die Methoden selber betreffen: insbesondere die Recherche als Vorbedingung sowohl natur- als auch geisteswissenschaftlicher Herangehensweisen, oder (z.B.) ethnomethodologische Verfahren und die Aneignung technischer oder mathematischer Modelle, wie sie in der Poetik, den Kompositionslehren und der computergenerierten Malerei vor allem der 1950er und 60er Jahre charakteristisch war.<sup>5</sup> Hinzu kommen spezifische Methoden wie die Präparation oder die algorithmischen Simulationen, die im Zuge einer allgemeinen Kybernetisierung von Technik und Wissenschaften grundlegend für eine eigene Kunstform wurden, wie sie George David Birkhoff, Abraham Moles und Max Bense zu propagieren suchten und in deren »exakte« ästhetische Pragmatik sich Herbert W. Franke, Frieder Nake und andere hineinräumten.<sup>6</sup> Immer wieder haben in diesem Sinne Künstler sich als Wissenschaftler versucht, indem sie naturwissenschaftliche Methoden verwendeten oder aufwändige Materialbearbeitungen und fotografische Techniken von der Röntgenologie bis zu Computertomografien und stochastischen Prozessen ausprobierten, wie die Beispiele Man Rays, Jannis Xenakis, François Morellet oder Eduardo Kac, um nur einige zu nennen, demonstrieren. Umgekehrt und mit gleichem Recht hegten Wissenschaftler ästhetische Ansprüche an ihre Resultate, wie sie in jüngster Zeit etwa aus der Chaostheorie oder nanophysikalischen Visualisierungstechniken hervorgingen.<sup>7</sup> *Scientia sine arte nihil est, arte sine scientia nihil est*, lautet eine oft zitierte Sentenz des Pariser Architekten Jean Vignot aus dem späten 14. Jahrhundert, wobei die Ausdrücke *scientia* und

5 Vgl. dazu Bernhard Holeczek; Lida von Mengden (Hg.): *Zufall. Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Heidelberg 1992, S. 105ff., S. 113ff., S. 271ff., S. 299ff.; Max Bense: *Das Auge Epikurs. Indirektes über Malerei*, Stuttgart 1979, Manfred Eigen; Ruthid Winkler: *Das Spiel. Naturgesetze steuern den Zufall*, München, Zürich 1975, S. 344ff.; Amir D. Aczel: *The Artist and the Mathematician: The Story of Nicolas Bourbaki, the Genius Mathematician Who Never Existed*, New York 2006.

6 Vgl. dazu exemplarisch Peter Weibel: *Jenseits von Kunst*, Wien 1997; *Vom Chaos zur Endophysik. Wissenschaftler im Gespräch*, Florian Rötzer (Hg.), München 1994.

7 Vgl. etwa Friedrich Cramer; Wolfgang Kaempfer: *Die Natur der Schönheit*, Frankfurt a.M., Leipzig 1992; H.-O. Peitgen; P.H. Richter: *The Beauty of Fractals. Images of Complex Dynamical Systems*, Berlin, New York, 1986; ferner Jochen Hennig: »Das Neue im traditionellen Gewand. Zum Wechselspiel von Formtradition und Differenz in der wissenschaftlichen Bildpraxis«, in: Martina Heßler, Dieter Mersch (Hg.): *Bildlogik. Beiträge zur visuellen Epistemik* (im Erscheinen).

ars in den Zeitkontext zurückzustellen wären, dem sie entstammen, weil dann klar würde, dass *Scientia* so wenig mit den modernen »Wissenschaft« gemein haben, wie *Ars* mit »Kunst« im autonomen Sinne, vielmehr mit etwas, was der Kunstfertigkeit und dem Glauben näher steht, als es zunächst den Anschein haben mag.

Es ist darüber hinaus auffallend, dass diese Adaptierung besonders für Zufallgenerierungen zutrifft, die, worauf unlängst auch Wolfgang Ivers hingewiesen hat, sowohl im Rahmen avantgardistischer Produktionen als auch in der wissenschaftlichen Simulation eine tragende Rolle spielen.<sup>8</sup> Allerdings darf ihre Ähnlichkeit nicht über ihre spezifische Differenz hinwegtäuschen: Der wissenschaftliche Zufall, der in Gestalt der Stichprobe, der Monte-Carlo-Methode, des Primzahlverfahrens und ähnlichem vornehmlich der Statistik, der Zahlentheorie oder dem Wahrscheinlichkeitskalkül angehört, dient durchweg der Erzeugung von Emergenzeffekten, deren mathematische Modellierung nur von ferne mit dem Problem des Schöpfers in der Natur korreliert, während der künstlerische Zufall keiner Zweckmäßigkeit gehorcht, sondern vorzugsweise einer »Wendung des Bezugs« durch die Umlenkung von Aufmerksamkeiten.<sup>9</sup> Aleatorik zielt auf die Entsubjektivierung des ästhetischen Materials sowie auf die Destruktion von Autorschaft. So haben denn auch John Cages Zufallskompositionen nichts mit der Erweiterung des Raums von Kreativität zu schaffen, sondern mit der Derangierung der Hierarchien zwischen Intentionalität und Nichtintentionalität bzw. Werk und Ereignis.<sup>10</sup> Der künstlerische Zufall privilegiert hier den Vorrang von »Nichts«, aus dem »Etwas« erst entspringt, sodass »Sein« zum »Ereignis« wird, während der wissenschaftliche Zufall das Ergebnis bestimmter Produktionen darstellt, für die erst Regeln und Randbedingungen geschaffen und kontrolliert werden müssen. Im einen Fall haben wir es folglich mit einer negativen Praxis der Reduktion zu tun, im anderen mit einer positiven Praxis der Konstruktion. Die Parallelisierung künstlerischer und

8 Vgl. Wolfgang Ivers: »Kreativität durch Zufall. Das große Vorbild der Evolution und einige künstlerische Parallelen«, in: Günter Abel (Hg.): *Kreativität*, Hamburg 2006, S. 1185–1210.

9 Vgl. Dieter Mersch: »Die Frage der Alterität: Chiasmus, Differenz und die Wendung des Bezugs«, in: Ingolf U. Dalferth, Philipp Stoellger (Hg.): *Hermeneutik der Religionen*, Tübingen 2007, S. 35–57; ders.: »Spiele des Zufalls und der Emergenz«, in: Krasimira Kruttschkova, Arno Böhler (Hg.): *Maske und Kothurn* (im Erscheinen).

10 Zu Cage vgl. Dieter Mersch: »John Cages Textkompositionen« in: *MUSIKTEXTE, Zeitschrift für Neue Musik* 15, 1986, S. 18–22; ders.: *Ereignis und Aura*, Frankfurt a.M. 2002, S. 278ff.; sowie ders.: »Stille als Ereignis. Zur Ortschaft des musikalischen Geschehens«, in: Institut für Neue Musik Darmstadt (Hg.): *Sinnbildungen. Spiritualität in der Neuen Musik*, Mainz 2008, S. 46–58.

wissenschaftlicher Verfahren führt deshalb in die Irre: Wie das Beispiel der Zufallsgenerierung lehrt, macht die Anwendung wissenschaftlicher Methoden oder bestimmter mathematischer Funktionen noch keine Kunst, sondern ihre mögliche Verbindung erweist sich als verstörender oder sperriger, als es die Anwendung verwandter Methoden nahe legt.

### BESTIMMUNG DER WISSENSCHAFTLICHKEIT VON WISSENSCHAFT

Es erscheint daher sinnvoll, sich zunächst auf das zu besinnen, was die Eigenart der Wissenschaften im Unterschied zur Kunst ausmacht. Dabei zeichnen sich insbesondere naturwissenschaftliche Verfahren gewöhnlich durch drei wesentliche Parameter aus: *Identität*, *Universalisierung* und *Kausalität*.<sup>11</sup> Identität betrifft die Gleichheit des erhobenen Datums, die Identifizierbarkeit eines Details als dieses im Unterschied zu anderem sowie die Einheit der Bezeichnung, des Begriffs; die Universalisierung die Verallgemeinerbarkeit der Resultate bzw. die Allgemeingültigkeit der Gesetze, die der Relativität des Raumes und der Zeit widerstehen; schließlich die Kausalität die Begründbarkeit des Wissens, seine, zumindest partielle, Einordnung in logische oder zuweilen auch empirische Ursache-Wirkungs-Ketten.<sup>12</sup> Medium der Wissenschaften ist dabei der Satz, der vorwiegend sprachliche Diskurs, und wenn auch in jüngster Zeit zahlreiche Bildverfahren die wissenschaftliche Argumentation bevölkern und die bildliche Epistemik ein Thema der Wissenschaftsforschung geworden ist, so beanspruchen diese jedoch Legitimität allererst im Zusammenhang von Theorien, verbleiben also durchweg vor der Grundlegung des wissenschaftlichen Satzes und erweisen sich damit als ebenso protologisch wie vor sprachlich. Sie werden mithin erst gültig, wenn sie durch den Diskurs beglaubigt und nobilitiert werden. Anders ausgedrückt, die bevorzugte epistemische Form der Wissenschaften ist bis heute die Prädikation: Wissen und Erkenntnis sind Funktionen einer allgemeingültigen Aussage, deren Kern die Bestimmung von etwas »als«

11 Vgl. exemplarisch Stephan Körner: *Erfahrung und Theorie*, Frankfurt a.M. 1970; Elisabeth Ströker: *Einführung in die Wissenschaftstheorie*, München 1973.

12 Der Begriff der Kausalität wird hier auf die Logik des Grundes und damit der Erzeugung diskursiver bzw. argumentativer Ketten erweitert; die Durchgängigkeit empirischer Kausalität, ist dagegen spätestens seit der Quantenphysik strittig geworden. Vgl. dazu auch Gregor Schiemann: *Werner Heisenberg*, München 2008.

*etwas* ist, das die Form benennbarer Eigenschaften hat. Erst Bestimmungen können folglich auf ihre Wahrheit hin geprüft und kritisiert werden, wie schon Aristoteles wusste, der die Wahrheitsrelation überhaupt dem Urteil zuschrieb. Bei der diskursiven Erkenntnisweise der Wissenschaften handelt es sich also – im Gegensatz zu den Künsten – in erster Linie um die *Produktion eines Wissens, das sich vermöge der »Als«-Funktion der Prädikation ausspricht* und aufbewahrt, um darin sein generelles Recht und seine Gültigkeit zu beanspruchen.

Die Erzeugung wissenschaftlichen Wissens folgt dabei den Prozeduren argumentativer Begründung, die allerdings je nach Disziplin oder Feld sehr verschiedene Ausfallen kann. So erfolgt die Produktion naturwissenschaftlicher Erkenntnisse durchweg in dem Sinne *methodisch*, dass sie sich auf die Grundlage dreier Annahmen bzw. Verfahren stützt, wie sie sich im Verlauf des rationalistischen 18. Jahrhunderts ausgebildet und seit Mitte des 19. Jahrhunderts als verbindlich etabliert haben: *Erstens: Logizität* und *Mathematisität* der Aussagen, soweit Logik und Mathematik die einzigen Wissenschaften zu sein scheinen, die aus Prämissen beweisbares und damit universelles Wissen hervorzubringen erlauben. Dann wird die »Als«-Bestimmung wesentlich repräsentiert durch den mathematischen Satz als allgemeine Form des naturwissenschaftlichen Gesetzes. Am Grund der Natur steht die Zahl, die Relation oder die Proportion. Sie erweist sich als nicht nur durch eine Formel ausdrückbar, sondern auch als solche berechenbar, wenn auch zumeist nur partiell oder approximativ. Dabei ist unerheblich, ob der Formelausdruck algebraisch, als Grenzwert, als Serie von Differenzialgleichungen oder als stochastische Funktionen beschreibbar ist. *Zweitens* durch das *wiederholbare* und im Wesentlichen *exoterische* Experiment, das *qua* Wiederholbarkeit seine Identität garantiert und *qua* Exoterik Öffentlichkeit und damit auch Überprüfbarkeit oder Kritizierbarkeit durch, im Grundsatz, jedermann gewährleistet. Beide Seiten des Experiments sind unverzichtbar: Die Identität verweist auf die Stabilität der Ergebnisse, die dafür sorgt, dass die Versuchsanordnung *idealtier* immer auf dasselbe Resultat hinausläuft, was künstliche Einschränkungen von Ort und Zeit sowie die Kontrollierbarkeit der Bedingungen des Versuchsraumes, der Abläufe usw. nötig macht. Der Anspruch auf Exoterik hingegen institutionalisiert ein Diskursprinzip, das zwar nie vollständig erfüllt werden kann, wohl aber seit der Aufklärung als ebenso kontrafaktisches wie regulatives Prinzip rationaler Kontrolle fungierte. Auch hier ist wiederum unerheblich, ob das Experiment der Theorie vorausgeht, die es als solches erklärt, wie zunächst die traditionelle Wissenschaftstheorie glaubte, oder das Experiment der Theorie im Sinne der Vorhersage folgt und für deren Ver-

rifikation oder Falsifikation sorgt. Schließlich beruht drittens die Formulierbarkeit naturwissenschaftlicher Gesetze auf der Unterstellung eines *Kausalnexes*, der den explanativen Teil übernimmt: Was nicht logisch oder mathematisch deduzierbar ist, muss mindestens induktiv über eine Ursache-Wirkungs-Folge wenn nicht direkt herleitbar so doch indirekt überprüfbar sein. Der empirische Nachweis übernimmt neben der Logik des *modus ponens* in der Struktur der Argumentation die Schlüsselrolle der Begründung oder Widerlegung und steht daher gleichermaßen für die Rationalität des Verfahrens wie für die Vernünftigkeit seiner Ergebnisse.

Die jüngere Wissenschaftsgeschichte hat allerdings an diesem wissenschaftsphilosophisch idealisierten Bild eine Reihe notwendiger Korrekturen angebracht. Fünf charakteristische Beispiele seien angeführt. So hat *erstens* Lorraine Daston auf die Geschichtlichkeit des darin unterstellten Objektivitätsbegriffs aufmerksam gemacht und herausgestellt, dass das Prinzip wissenschaftlicher Geltung selbst der Zeitlichkeit und damit Relativität von Diskursen unterliegt und vielfache Wandlungen erlebt hat – zuletzt im 19. Jahrhundert, in dessen Verlauf im Zuge einer Subjektivitätskritik das Ideal einer rationalen Objektivität einer »mechanischen«, d.h. von aller Intuition und Widerständigkeit des Subjekts gereinigten und durch Apparaturen und Automaten ersetzten Objektivität gewichen ist.<sup>13</sup> Ian Hacking hat darüber hinaus *zweitens* das »Eigenleben von Experimenten«<sup>14</sup> beschrieben, worin sich Intentionalitäten und Nichtintentionales unentscheidbar mischen. Experimentelle Praktiken schreiben ihre eigenen unvorhersehbaren Dynamiken; sie folgen nicht nur theoretischen Vorhersagen, vielmehr erzeugen sie nicht selten Differenzen oder Instabilitäten, die bei ihrem Auftreten nicht vorausgedacht waren und die die eindeutige Zuordenbarkeit zwischen Signal und Störung, Fall und Unfall usw. erodieren lassen.<sup>15</sup> Sie bilden zugleich Anlässe zu weiteren Fragen und Entwicklungen, sodass in der Entwicklung der Wissenschaften zugleich ein Unvorhersehbares liegt. Zudem hat *drittens* Hans-Jörg Rheinberger das Ensemble von

13 Lorraine Daston: »Die Kultur der wissenschaftlichen Objektivität«, in: Stefan Iglhaut u. Thomas Spring (Hg.): *Science + Fiction. Zwischen Nowell und globaler Kultur*, Berlin 2003, S. 45–64; sowie dies.: *Wunder, Beweise und Tatsachen. Zur Geschichte der Rationalität*, Frankfurt a.M. 2001.

14 Ian Hacking: *Einführung in die Philosophie der Naturwissenschaften*, Stuttgart 1983, S. 150.

15 Vgl. Lorraine Daston, Peter Galison: »Das Bild der Objektivität«, in: Peter Geimer (Hg): *Ordnungen der Sichtbarkeit*, Frankfurt a.M. 2002, S. 29–99. Die Autoren haben die Aufmerksamkeit der Bildforschung auf Störungen gelenkt, die wiederum mit Differenzen als dem nicht Planbarem verwoben sind.

Inskriptionen kenntlich gemacht, die das Labor als einen Raum charakterisieren, zu denen ebenso Instrumente wie »epistemische Dinge«, aber auch Aufzeichnungen, Dialogformen, Medien und Praxisstile sowie die ganze »Unordnung« der Situation gehören, die eine geordnete Experimentfolge begleiten und mitkonstituieren. Ein Experimentalsystem kann demnach als eine lokale, institutionelle, soziale und technische Arbeitseinheit der Forschung verstanden werden,<sup>16</sup> die einem sich vielfach überlagernden Wechselspiel zwischen Anschlüssen, Unterbrechungen und Neuansetzungen unterliegt, das kaum in einen einheitlichen Theorierahmen zu zwingen ist. Experimente hängen darum nicht nur von ihrem Ablauf und ihrer Deutung ab, sondern vom kompletten Setting materieller und immaterieller Bedingungen, die in ihr Arrangement eingehen und sie einer Vielzahl von Zufällen, Störungen und dergleichen aussetzen. In einem Text mit dem Titel *Augenmerk* verweist Rheinberger außerdem auf die Bedeutung der von der wissenschaftlichen Vernunft vernachlässigten »stummen« Dimensionen des Wissens wie des »impliziten« Wissens (Michael Polanyi), der Unschärfen, der blinden Suche sowie Bezirke des Unbeachtigten (Jacques Derrida), die weder zu kontrollieren sind noch sich vollständig beherrschen lassen.<sup>17</sup> Rheinberger zieht daraus, ähnlich wie Eco, die Konsequenz einer systematischen Nähe zwischen Kunst und Wissenschaften: »Was sich in den »hyperrealen« Räumen des modernen Labors ereignet, steht den Produktionen des Ateliers (und damit ist der Raum aller Künste gemeint), gemeinhin näher als man zumeist annimmt.«<sup>18</sup> Viertens hat Helmar Schramm die inszenatorische Struktur und den Spektakelcharakter besonders der Experimentalkultur des 17. und 18. Jahrhunderts betont, die den exoterischen Charakter der Wissenschaften, ihre Beziehung zwischen Öffentlichkeit und Kritik mitkonstituiert, zuweilen aber unbotmäßig unterläuft, weil sie sich mit Magie verschwistert.<sup>19</sup> Man kann diesen Spektakelcharakter mit gleichem Recht auf heutige Situationen übertragen, wie die öffentliche Wirksamkeit von Großexperimenten am CERN oder die Phantastik der Nanophysik bezeugt. Und schließlich hat fünftens Bruno Latour am Beispiel ethnographischer Feldforschungen auf die Anstrengungen der Aufbereitung und

<sup>16</sup> Vgl. Hans-Jörg Rheinberger: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Frankfurt a.M. 2001, S. 8.

<sup>17</sup> In: Hans-Jörg Rheinberger: *Iterationen*, Berlin 2005, S. 61f.

<sup>18</sup> Ebd., S. 24.

<sup>19</sup> Helmar Schramm: *Karneval des Denkens*, Berlin 1996; ders. (Hg): *Bühnen des Wissens. Interferenzen zwischen Kunst und Wissenschaft*, Berlin 2002.

Verfügbarmachung von Gegenständen aufmerksam gemacht – mit anderen Worten darauf, wie aufwändig sich das »Herbeischaffen« der Tatsachen und ihre Transformation in Modelle und Zeichen gestaltet.<sup>20</sup> Er hat damit den »Eigensinn« der Dinge selber, ihre Würde und Widerständigkeit zum Thema gemacht und gezeigt, dass die Beherrschbarkeit und Kontrollierbarkeit der Experimentalanordnungen wie der Situationen des Labors nicht nur illusorisch bleibt, sondern sich gleichzeitig einer Restriktion verdankt, die von Anfang an die Bedingungen der Wissenserzeugung ebenso begleitet wie ihnen entgeht.<sup>21</sup>

Dies sind nur Beispiele, die das Gefüge der Wissensproduktion ebenso destabilisieren wie sie ihre wissenschaftstheoretische Idealform problematisch erscheinen lassen. Doch trifft ihre Kritik nicht die methodischen Grundlagen selber, die für wissenschaftliche Verfahren weiterhin unangefochten sind und für den »Sinn« von Wissenschaftlichkeit essentiell bleiben: *erstens der Anspruch auf Wiederholbarkeit und damit das Prinzip von Identität*, auch wenn diese faktisch nie gewährleistet sein kann, zweitens der Anspruch auf *Logizität und Rationalität*, garantiert durch Mathematik und Kausalität – sie kreieren, zumindest für die Naturwissenschaften, bis heute das spezifische Ethos ihrer Epistemik, sowie *drittens* das Prinzip der *Universalisierbarkeit*, auch wenn ihr Wahrheitsanspruch historisch relativiert worden ist. Alle drei Grundsätze erweisen sich als konstitutiv dafür, was wir unter wissenschaftlicher Erkenntnis verstehen – fehlt eine der Bedingungen, büßt Erkenntnis ihren ebenso rationalen wie allgemeingültigen Status ein und Wissen wird prekär.

## DIE KUNSTHAFTIGKEIT DER KUNST

Nachdem grob die Selbstverständnisse wissenschaftlicher Episteme skizziert wurden, wird ihr Abstand zu künstlerischen Verfahrensweisen augenfällig. Doch folgt daraus weder, dass die Begriffe der Erkenntnis und des Wissens notwendig an diese gekoppelt sind, noch dass Wissen und Erkenntnis allein aus ihnen hervorgehen. Vielmehr bilden sie – so die *erste These* in einer Reihe von fünf – nur eine Art der Wissensproduktion, von denen andere Erkenntnispraktiken zu unterscheiden wären, die die Ansprüche auf Diskursivität unterlaufen bzw. auf einer Metaebene

<sup>20</sup> Bruno Latour: »Zirkulierende Referenz«, in: ders.: *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*, Frankfurt a.M. 2002, S. 36–95.

<sup>21</sup> Bruno Latour: *Wir sind nie modern gewesen*, Frankfurt a.M. 2008.

reflexiv werden lassen. Ich möchte als zwei alternative Wissensformen Philosophie und Kunst benennen, erstere nur kurz, letztere etwas ausführlicher.

*Zunächst:* Die philosophische Erkenntnis ist von anderer Art als die wissenschaftliche. Dies mag überraschen, verdanken sich doch beide der diskursiven Argumentation. Doch kann ihre Differenz bereits für das Denken der Antike reklamiert werden: Wissen, die *episteme*, betrifft – gleichermaßen nach Platon wie nach Aristoteles – in der Hauptsache die *techné* sowie die *mathemata* – letzteres bezeichnet das Wort für das allgemeingültige Wissen, die durch den Sprachgebrauch für die beweisenden Wissenschaften, die mathematischen in Gestalt von Arithmetik und Geometrie als Idealformen nur adaptiert worden sind. Die Philosophie, die der *sophia* und den *sophistes* zugeordnet war, ist davon unterschieden. Nicht nur bedeutet das Wort *sophia* »Weisheit« im Unterschied zu den *mathemata*, den »Kenntnissen«, vielmehr ist mit den Weisheiten ein *ethos* konnotiert, das sich in praktischen Haltungen verkörpert. Weisheit bezeichnet ein »Metawissen«, das in Lebensformen eingebettet ist. Seit René Descartes lässt sich das philosophische Wissen zudem als Reflexionswissen ausweisen, das nach den Bedingungen der Erkenntnis und ihrer Begrifflichkeit sowie den Grundlagen von Denken und Wissenschaft fragt, ihrer Kategorialität und Medialität. Das philosophische Wissen im Allgemeinen folgt also nicht selbst einer Methode, sondern bedeutet die Kontinuierung und Radikalisierung von Reflexionen, wie sie Sokrates, der nicht umsonst zum Archetypus des Philosophen schlechthin avancierte, anhand seiner besonderen, »maieutischen« Frageförmigkeit vorführte. Nichts anderes gilt für Descartes, der den methodischen Zweifel an den Beginn seines Philosophierens rückte, was zugleich bedeutet, dass die einzige Methode, die der Philosophie gemäß wäre, die ist, die Methoden selber auf den Prüfstand zu stellen. Sie ist, anders gewendet, genuine Skepsis – ohne damit präjudizieren zu wollen, dass das philosophische Denken zwangsläufig auf einen Skeptizismus zuläuft. Deswegen »zersetzt« das philosophische Denken: Wo Wahrheit behauptet wird, fragt es nach deren Grund und gerät nicht selten in deren »Abgrund«; wo ein Verfahren, auch das argumentative selber, als gültig gesetzt wird, fragt es nach dessen Geltungsbereich und entdeckt seine Relativität; wo die Skepsis selber systematisch wird, wo sie jede Alternative auszuschließen scheint, zeigt sie deren Grenzen und weist auf das Paradox jedes Absoluten. Philosophie kann als diskursive Nichtmethodik und amethodische Diskursivität charakterisiert werden: Ihr Ziel ist ihr Weg.

Eine andere, mit Philosophie eng verwandte, aber dennoch von ihr unterschiedene Weise reflexiver Praxis bildet die Kunst. Die zweite These lautet dann, dass die

Kunst der Philosophie näher steht als die Philosophie den Wissenschaften – eine Einsicht, die man etwa bei Mark Rothko findet, der die künstlerische Arbeit mit der Dichtung oder der Philosophie parallelisierte. Sie findet sich gleichermaßen auch bei Ludwig Wittgenstein, der in seinen posthum erschienenen *Philosophischen Untersuchungen* die philosophische Arbeit als eine Serie therapeutischer »Bereinigungen« charakterisierte, die, von unterschiedlichen Seiten herkommend, verschiedene Sprachspiele ebenso entfesselt wie demystifiziert. Die Philosophie gleiche einer Anzahl von »Beulen«, die »sich der Verstand beim Anrennen an die Grenzen der Sprache geholt« habe – und sie, die Größe oder Schwere der Beulen und des dabei erfahrenen Schmerzes, wie man ergänzen könnte, geben Auskunft über die Tiefe der Fragen und ihrer Entdeckungen.<sup>22</sup> Die künstlerische Arbeit in ihrer rastlosen Bemühung, ihrem Scheitern, Neuansatz und beharrlichen Ringen um eine nicht zu treffende Aussage erscheint von gleicher Art. Doch ist ihr bevorzugtes Metier nicht das der diskursiven Kritik im weitesten Sinne des Ausdrucks *krinein*, des Urteilens und Deutens, eines Ausdrucks, der ursprünglich der Sphäre des Rechts entstammte und nach den »Kriterien« und ihrer Legitimität fragte, sondern – und darin scheint sie wiederum der wissenschaftlichen Praxis verwandter – das *Experiment*. Dennoch wäre das künstlerische Experiment wiederum sorgsam vom Experimentalsystem der Wissenschaften zu trennen. Denn weder handelt es sich um eine Systematik noch um eine auf exakter Methodologie fußende Tätigkeit, auch wenn für die künstlerische Arbeit ebenfalls umfangreiche Vormaßnahmen, Ressourcenprüfungen oder eingeübte Prozeduren und erlernte Wissensformen vonnöten sind, die allerdings mehr einem *tacit knowledge*, einer ebenso stillen wie praxisgebundenen Erkenntnis entspringen wie einer diskursiven Tradierung.

Auch geht es nicht um Identitätsproduktionen im Sinne von Wiederholbarkeit oder um das Auffinden eines Kausalnexus, der durchgeführte Experimente erklärbar machte, sondern um eine spezifische Form »experimenteller Reflexivität«. Kennzeichen der Kunst ist mithin, so die dritte These, dass sie das Prinzip der Reflexion, das sich für die Philosophie ebenfalls als leitend erweist, den Strategien eines »Austestens« und Experimentierens unterstellt. Der Charakter experimenteller Reflexivität folgt aus der Besonderheit des ästhetischen Vollzugs, der auf Wahrnehmungen und nicht auf argumentative Bestimmungen oder Diskurse referiert, der daher im Sinnlichen und nicht im Begrifflichen operiert. Notwendig bleiben

<sup>22</sup> Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt a.M. 1971, § 119, S. 68.

solche Strategien mit Singularitäten verknüpft, denn die Wahrnehmung stößt, wie schon Gottfried Wilhelm Leibniz wusste, stets nur auf Einzelnes, d.h. je »dieses« im Sinne des Einfachen und Einzigartigen, nicht des Allgemeinen. Dinge und Individuen sind, auch wenn sie unter den gleichen Begriff fallen, immer anders; darum lassen sich aus Wahrnehmungen allein nicht »Wahrheiten« beziehen, wohl aber *Aufmerksamkeiten*. Sie gehen der Auffälligkeit der Spur voran. Aus diesem Grunde erfordern singuläre Reflexionen experimentelle Arrangements, weil sie sich nicht, wie diskursive Reflexionen, auf symbolische Ordnungen und damit auf einen ebenso abstrakten wie generellen Symbolismus berufen können, sondern sich immer nur von neuem am jeweiligen Objekt oder Material erproben müssen. Die künstlerische Praxis bezieht ihre Riskanz und Prekarität aus dieser Anstrengung einer ebenso weg- wie ziellosen Probe im Singulären, wie sie beispielsweise in der fortgesetzten Praktik der Trennung und Verbindung disparater Materialien, der Unterbrechung medialer Strukturen, der überraschenden Kontrastierung und Kombination von Perspektiven, der graphischen Verzerrung, der Suche nach dem Absoluten im Konkreten, der Gestaltung an den Grenzen der Wahrnehmbarkeit oder ähnlichem ihren Niederschlag findet. Die Eigenwilligkeit ästhetischer Erfahrung hat hier ihren Ort, doch erscheint dabei das Repertoire ihrer Möglichkeiten ebenso unbestimmt wie von zufälligen Entdeckungen durchsetzt. Stets erweist sie sich ausschließlich auf Konkretes bezogen, das gegen jede Form verbindlicher Methodik seine eigene Art von Widerständigkeit und Unheimlichkeit wahrt und gegenüber allen Versuchen der Figuration auf penetrante Weise aufässig bleibt.

Gleichzeitig wird deutlich, dass das künstlerische Experimentieren geradezu konträär zum wissenschaftlichen Experiment ausgerichtet ist. Denn wo dieses die Dinge und Instrumente einer Identitätspraxis unterwirft, um ihnen generelle Aussagen oder verborgene Gesetzmäßigkeiten zu entlocken, handelt es sich bei der ästhetischen Praxis um das Zusammenfügen des Unvereinbaren oder die Assoziation von Störendem, die, weil sie sich an sinnlichen »Gegebenheiten« entzündet, nicht systematisierbar sind. Anstatt um das analytische Bestreben der *Disjunktion*, der Zerteilung und Auflösung wie der Statuierung von Differenzen, die die Phänomene klassifizierbar und bestimmbar machen, geht es der Kunst um *Konjunktionen*, um das gleichermaßen trennende wie verbindende »Und«, das auf provisorische Synchronthesen zielt und noch das Unwahrscheinliche vereint, sowie um *situative Interventionen*, die die im Spiel befindlichen Elemente herausfordern und buchstäblich gegen den Strich bürsten. *Konjunktion* und *Intervention* – um lediglich zwei Beispiele experimenteller Reflexivitäten herauszugreifen – fungieren dabei als »ästhetische

Argumente«, die in ihrer Berechtigung und Geltung der diskursiven Argumentation in nichts nachstehen. Doch gegen die Forderung nach Allgemeingültigkeit und deren Fundierung in Begriffen behaupten sie ein ebenso plötzliches wie grundloses Sich-Ereignen von Andersheit, wie sie gleichermaßen gegen die Konstruktivität der Laborsituation das Überraschende und Pathische betonen, dasjenige, was unter-schwellig und verborgen bleibt und in der Widerstrebigkeit und Untilgbarkeit von »Ex-istenz« als dem nicht aufgehenden Rest und Grundbedingung aller Mediatisierung zum Ausdruck kommt.<sup>23</sup> Das gilt für alle Künste – von der Dichtung über die Musik bis hin zur Performance sowie deren gegenseitige »Verfransung« (Adorno): **Kunst durchquert die Begriffe, »mischt sie auf«, debalanciert ihr Gefüge, treibt sie in Widersprüche, um gerade das auszustellen, was von ihnen nicht eingefangen werden kann, sowie gleichermaßen ihr Thema das Undarstellbare, Ausgeschlossene oder Liegengebliebene ist, das sich jeder Kanonisierung verweigert.**

Bevorzugt kommen dazu Differenzstrategien zur Anwendung, deren Ereignishaftigkeit in konträren Konstellationen, Chiasmen oder Vexierungen zu finden ist, aus denen das hervorspringt, was nicht unter die Bedingung exakter Rahmung und Eingrenzung fällt, sondern sich vielmehr den Registern von Zwecksetzung und Teleologie entzieht. Darum spielen Risse oder Interferenzen eine außerordentliche Rolle, ebenso wie Sprünge und Paradoxa, die nach einem treffenden Wort von Joseph Beuys die »phantastische Eigenschaft« besitzen, »etwas aufzulösen und es in einen Nicht-Zustand zu versetzen. Aus dem Nichts heraus ergibt sich dann ein neuer Impuls, der einen neuen Beginn setzt.«<sup>24</sup> Der Sprung weist gleichsam auf den Ort einer nichtableitbaren Alterität, wie ebenfalls das Paradox zu seiner Bewältigung des Ausgangs der Logik des Weder-noch in die Unwahrscheinlichkeit einer Nicht-Logik der »Vexierung« bedarf. Künstlerische Praktiken bilden deren Einübung. Sie können daher – so die *vierte These* – überhaupt als *Differenzpraktiken* gekennzeichnet werden. Differenz bedeutet hier nicht »Unterscheidung« im Sinne von Bestimmung, sondern vielmehr Bruch. Das bedeutet: Kunst situiert sich in einem Raum sinnlicher Zerwürfnisse oder Frakturen, die sich der Rekonstruktion durch den philosophischen oder kunsttheoretischen Diskurs sperren und nur aufs Exemplarische verwiesen sind. Das *Exemplum* widersetzt sich dem Verfahren

<sup>23</sup> Zum Begriff der »Ex-istenz« als das Herausstehende, Überschüssige vgl. Dieter Mersch: *Was sich zeigt, Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002; sowie ders.: »Absentia in Praesentia. Negative Medialität«, in: Christian Kleming (Hg): *Mediale Gegenwärtigkeit*, Zürich 2007, S. 81–94.

<sup>24</sup> Joseph Beuys in: *Beuys, Kounellis, Kiefer, Cucchi, Ein Gespräch*, Zürich 4. Aufl. 1994, S. 144.

ebenso wie jeglicher Kanonik. Dennoch konstituiert sich auf diese Weise – als abschließende  *fünfte These* – eine Erkenntnispraxis eigenen Rechts. Sie erscheint der wissenschaftlichen wie der philosophischen ebenbürtig, wenn nicht sogar in mancher Hinsicht überlegen.<sup>25</sup>

### KUNST ALS EXPERIMENTALPRAXIS

Es scheint allerdings, dass diese Kennzeichnung vorzugsweise für die Moderne, die Kunst der Avantgarde zutrifft, die stets auf ihrem unterschieden experimentellen Anspruch bestanden hat, nicht aber für die klassische Ästhetik, die mit dem Werk dem Ideal der Vollendung folgt und ihrem – in den Worten Walter Benjamins – »Ewigkeitswert« der geglückten Gestalt.<sup>26</sup> Soll Kunst aber überhaupt als epistemische Praxis charakterisiert werden, muss sie auch für diese gelten, was zugleich erfordert, den Blick auf jene Produktionsprozesse zu lenken, die gleichfalls dem Werk zugrunde liegen. Während jedoch die klassische Produktionsästhetik von der Inspiration des Künstlers, dem »schöpferischen Wahnsinn« des Genies ihren Ausgang nahm, beschränkt sich der Begriff der epistemischen Praxis im engeren Sinne auf die künstlerische Werkstatt und ihre Dispositive. Zu ihnen gehören die Strategien der Intuition genauso wie Versuch und Irrtum, die Verzweiflung oder das Gelingen aus Zufall, wie sie unterhalb des künstlerischen Formwillens immer schon im Spiel waren. Es gehört zu den unausrottbarsten Mystifikationen der Romantik, zu glauben, der Künstler ziehe seine Einfälle in einem Augenblick und in bereits vollendeter Gestalt aus sich. Vielmehr zählten Suche und Experiment immer schon zu den Grundbedingungen seiner erratischen Arbeit. Überdies ist aufschlussreich, dass über die Werkästhetik hinaus mit der beginnenden Moderne gerade diese Bedingungen künstlerischer Produktivität selber ins Zentrum rückten und zum Gegenstand einer expliziten Reflexion gemacht wurden. Kunst als Praxis gewinnt damit einen selbstreferenziellen Zug. Sie geht nicht länger vom Resultat und des-

<sup>25</sup> Die Überlegenheit beruht auf dem Modus des Zeigens, der mit Evidenzpraxis verwoben ist. Vgl. dazu hinsichtlich der Bildpraxis auch Dieter Mersch: »Blick und Entzug. Zur Logik ikonischer Strukturen«, in: Gottfried Boehm; Gabriele Brandstetter; A. von Müller (Hg.): *Bild – Figur – Zahl*, München 2007, S. 55–69.

<sup>26</sup> Vgl. Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a.M. 1976, S. 10.

sen Idealität aus, welche sich im Zuge romantischer Melancholie zunehmend aushöhlten und fragmentierten, sondern vom Begriff der »Arbeit«, den Umwegen und Fallstricken sowie den Zäsuren und Sackgassen ästhetischer Probebohrungen, die alogisch verfahren und durch permanente Verwerfungen und Neuansätze markiert sind, um sich im Weglosen zu verlieren oder überraschende Auswege zu finden. Statt des Werks gerät so unterschieden die Prozesshaftigkeit der Arbeit in den Fokus, wie sie vor allem die frühe Avantgarde mit der Metapher des Experiments belegte. Anders ausgedrückt: **Das Experiment als Metapher ästhetischer Praxis pointiert nicht so sehr das Selbstverständnis der avantgardistischen Moderne, vielmehr bezieht diese ihr Pathos aus der genuin experimentellen Natur der künstlerischen Arbeit schlechthin.**

Der Umstand spiegelt sich im emphatischen Gebrauch des Etiketts »experimentell« für eine Reihe von Kunstgattungen des 20. Jahrhunderts – vor allem die Malerei und die Musik. Denn der Ausdruck wendet zunächst die Perspektive vom Künstler auf jene tentativen Strategien, wie sie Joseph Beuys als das eigentlich Kunsthafte der Kunst unter Permanenz zu stellen suchte, indem er das Leben mit der »Akademie« verglich und diese als das ganze Leben pries: Kunst, als Praxis, ist demnach anhaltende Forschung, die in jedem Moment eine ungeteilte Aufmerksamkeit erfordert, weshalb umgekehrt keine Nichtigkeit zu gering ist, um nicht von der künstlerischen Arbeit aufgelesen und beobachtet zu werden. Entsprechend haben wir es mit einem Geschehen zu tun, das so wenig Abschluss duldet wie Untreibung. In ähnlichem Sinne verglich auch **Edgar Varèse** den Künstler mit dem Experimentator: **»Die wirkliche Basis eines schöpferischen Werkes ist Experimentieren – kühnes Experimentieren!«**<sup>27</sup> lautet sein Selbstbekenntnis, und Karlheinz Stockhausen setzte noch hinzu: »Jede schöpferische Leistung von Rang ist ein Wagnis, ein Experiment.«<sup>28</sup> Durchweg dominierte hinsichtlich der Praktiken neuer Musik die Rede von einer »Klangforschung«, die sich zwar der Sprache exakter Wissenschaften bediente, ihr aber im Grunde und der Ausrichtung nach diametral entgegenstand. Es gehörte zu den Selbstmissverständnissen der Nachkriegszeit, sich auf die nüchterne Klarheit der Wissenschaften zu berufen, um sowohl eine Legitimität als auch eine Sprache für das zu finden, was tatsächlich anderen Zielen entgegenstrebte. Wenn Kunst sich mit Forschung verglich, dann nicht im Namen

<sup>27</sup> Edgar Varèse: »Rückblick auf die Zukunft«, in: *Musik-Konzepte*, Bd. 6, München 1978, S. 15.

<sup>28</sup> Karlheinz Stockhausen: »Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer«, in: *Aktuelles*, Bd. 2, Köln 1964, S. 238.

von deren vermeintlicher Rationalität, sondern mit Blick auf eine Erkenntnispraxis, die Oskar Becker treffend als »Abenteuerlichkeit des Künstlers« und »vorsichtige Verwegenheit des Philosophen« beschrieb.<sup>29</sup>

Erneut findet sich der Vergleich zwischen Kunst und Philosophie, die sich vielleicht nirgends näher standen, als im Werk von John Cage, der die spezifische Praktik des Ästhetischen aus dem Singulären und Pathischen zu präzisieren suchte. In seiner *Experimental Music* von 1958 wird sie als »Geschehenlassen eines Ereignisses« gefasst, das sich von der expliziten Versuchsordnung und ihren Bedingungen radikal ablöst. Das Experimentelle ist dann nicht nur das Tastende und Probierende, sondern korrespondiert zugleich mit dem unvoreingenommenen Zulassen dessen, was *sich gibt*. Jenseits aller *actio* und damit der Praxis der Beherrschung und Kontrolle des Labors fokussiert Cages Verständnis eines *Experimentierens*, das bezeichnenderweise das Verbum statt des Nomens bevorzugt, die Evokation von Wahrnehmungen, die die Einübung einer Haltung von Passivität ins Zentrum stellt und damit deutlich macht, dass wissenschaftliche und künstlerische Forschung disparate Richtungen einschlagen. Denn entscheidend ist für Letztere nicht das Betreten und Erforschen neuer Räume, die das avantgardetheoretische Klischee der Wahrnehmungserweiterung bedienen, sondern die Erforschung der Sache selbst, d.h. in diesem Fall die Einzigartigkeit des Tons oder Klangs in seinem Verhältnis zur Stille, das ihn allererst als solchen hervortreten lässt, sodass die dadurch sich einstellende Erkenntnisweise sich auf die »Intensität des Augenblicks« und seiner Entgegennahme bezieht, wie sie Cage u.a. in *Silence* betonte.<sup>30</sup>

Das bedeutet zugleich: Das Experimentieren geschieht nicht um des Experimentellen willen; es verfolgt nicht das Ziel einer Wissensproduktion, um eine allgemeine Aussage zu formulieren oder eine Gesetzmäßigkeit zu entdecken, sondern es dient der Reflexion von Musik bzw. der ästhetischen Praxis und ihrer Medialität selber, wie sie sich einzig im Exemplarischen vollzieht. Solche Reflexivität verlangsamt folglich auch nach Strategien, die das Mediale gleichermaßen unterlaufen wie durchqueren oder im Sinne Roland Barthes' defigurieren, um in die überlieferten Praktiken der Sinnproduktion »Risse« zu schlagen und sie als solche zu dekurvieren. »What is the nature of an experimental action?« fragt deshalb Cage in seiner *History of Experimental Music in the United States*, deren Überlegungen

einen Teil von *Silence* ausmachen, und antwortet schlicht: »It is simply an action the outcome of which is not foreseen.«<sup>31</sup> Kurz, das ästhetische Experiment der Moderne verfolgt eine Unvorhersehbarkeit, keine naturgesetzliche Vorhersage; sein Credo ist die Indeterminiertheit, die Unbestimmtheit ebenso wie die Unbestimmbarkeit, nicht die Normativität kausaler Ableitungen. Die Cage'sche Definition des Experimentellen, schreibt denn auch kommentierend Heinz-Klaus Metzger, »fällt mit der Indetermination zusammen,«<sup>32</sup> die in die künstlerische Produktion das Moment von Widerfahrnis einschreibt. Indeterminationen, Unbestimmtheiten lassen sich nicht kontrollieren – sie können nur entgegengenommen werden. Dann wäre die Erkenntnisweise von Kunst nicht nur die Erforschung des Unerforschten, sondern sogar des Unerforschlichen schlechthin, dessen, was sich den Zugriffen des Begriffs und den Zudringlichkeiten der Methode verweigert, nicht indem es etwas zu erklären sucht, sondern indem es am Erklärbaren irre wird und Lücken und Bruchstellen aufzeigt. Entsprechend lässt sich die künstlerische Arbeit am Experiment als eine Arbeit des *zeitigens Sichzeitens* charakterisieren, das gegen die Aussage und deren Identitätsstrategie im Sinne Theodor W. Adornos auf die Rettung von Nicht-Identität setzt. Eben dies ist auch die Schlussfolgerung, die Metzger zieht: »Wenn wir annehmen, dass jedem Kunstwerk, das etwas taugt, ein derartiger Vorgang zugrunde liegt [...], dann würde sich daraus die definitonische Konsequenz ergeben, dass jedes Kunstwerk, das stringent ist und etwas bedeutet, experimentell wäre seinem Wesen nach.«<sup>33</sup>

#### VON HEGELS ÄSTHETIK DER DARSTELLUNG ZU NIETZSCHES ÄSTHETIK DES BRUCHS

Indessen ruft die Idee von Kunst als epistemischer Praxis überhaupt eine Tradition auf, die das Ästhetische mit Wahrheitsvollzug in Verbindung bringt und ihr einen, wenn auch vordiskursiven, Erkenntnisanspruch zubilligt. Sie findet sich bereits bei Immanuel Kant, der der ästhetischen Erfahrung eine Funktion von Einstimmung und Ausrichtung der Erkenntniskräfte zuschrieb, allerdings nur, um sie zugleich

31 John Cage: »History of Experimental Music in the United States«, in: ebd., S. 69.

32 Heinz-Klaus Metzger: »Zum Begriff des Experimentellen in der Musik«, in: *Zeitschrift für Experimentelle Musik des Vereins für experimentelle Musik e.V. München*, München 1983, S. 42.

33 Ebd., S. 48.

29 Oskar Becker: *Dasein und Dawesen. Philosophische Aufsätze*, Pfullingen 1963, S. 126.

30 »Each moment is absolute, alive and significant.« John Cage: *Silence*, London 1980, S. 113.

wieder in den Vorhof metaphysischer Erkenntnis zu verbannen. Demgegenüber haben die Kunsttheorien des deutschen Idealismus, namentlich von Georg Wilhelm Friedrich Hegel und Friedrich Wilhelm Josef Schelling, aber auch der Romantiker wie Friedrich Schlegel und andere, das Ästhetische aufgewertet und der Kunst eine außerordentliche Erkenntnisweise bescheinigt, die sie im Wesentlichen in Prozessen der *Repräsentation* oder *Darstellung* fundiert sahen. Gerade in ihrer Darstellungungsweise unterscheiden sich nach Hegel die Künste von Religion und Philosophie, die gleichfalls um die Wahrheit ringen, jedoch auf der Basis unterschiedlicher Medien.<sup>34</sup> Wenn daher Kunst und Wissenschaften miteinander verglichen und in Beziehung zueinander gesetzt werden, dann hauptsächlich in diesem, auf Darstellung und Darstellungsmethoden beruhenden Verständnis. Die Hegelsche Kunsttheorie ist in dieser Hinsicht bis heute leitend geblieben. Dann beruhte allerdings die epistemische Kraft des Ästhetischen einzig darauf, wie Philosophie und die Wissenschaften etwas zur Ansicht und Erscheinung zu bringen, doch das derart Angeschaut anders zu repräsentieren als Diskurs und Denken der Philosophie, wobei die Kluft im Medialen gründet, die bereits einen Mangel bezeichnet. Zwar vermag auch die Kunst das Absolute zu erkennen, doch verbleibt ihre Erkenntnisweise *unterhalb* des geoffenbarten oder begrifflich ausreflektierten Wissens und damit auch unterhalb ihrer entwickelten Rationalität.

Allerdings reicht es nach dem Vorausgegangenem keineswegs aus, sich allein auf disparate Darstellungsweisen und ihre Grenzen zu beziehen, vielmehr kommt es auf die *Praxis der Künste* im Unterschied zu den Praktiken der Wissenschaften an. Nicht in ihrer Repräsentationalität, sondern in ihrer Performativität erweisen sie sich als verschieden – und der entscheidende Ausgangspunkt für eine »epistemische Theorie der Künste« muss m.E. darin liegen, dass sich beide Praktiken auf Unterschiedliches berufen und sich dabei »blind« zueinander verhalten, soweit sie sichtbar oder wissbar machen, was im Fokus der jeweils anderen ausgeblendet bleibt oder bedeutungslos erscheint. Was die Kunst sucht, interessiert im Allgemeinen die Wissenschaften nicht, so wie umgekehrt das, was die Wissenschaften analysieren, im Horizont von Kunst fremd bleibt. Damit hängen auch unterschiedliche Begriffe von Erkenntnis und Wahrheit zusammen; denn während die klassischen Ästhetiken von einem einheitlichen und absoluten Wahrheitsverständnis ausgingen

gen, das sein Kriterium zuletzt aus dem Maßstab des philosophischen Begriffs bezog, handelt es sich nunmehr darum, dass beide disparate *Regionen* und damit auch disparate *Wissensformen* bewohnen.

Ihre Verschiedenheit kulminiert dabei nicht zuletzt in einem Verständnis des Experimentellen, das die naturwissenschaftliche Identitätsproduktion von der künstlerischen Differenzpraktik radikal abscheidet. Solche Differenzpraktiken können ihr Vorbild wiederum in der rationalitätskritischen Kunsttheorie Friedrich Nietzsches finden. Dies sei an dieser Stelle nur angedeutet.<sup>35</sup> Denn im Begriff des *Dionysischen* formulierte Nietzsche den äußersten Gegenpol zur Hegelschen Kunstphilosophie. Kunst ist gerade keine geistige Tätigkeit, der es um Repräsentation oder symbolische Darstellungen geht, vielmehr »ent-springt« sie der Praxis des *Bruchs*, der *Nichtidentität*. Deswegen verbindet Nietzsche mit dem Dionysischen die »Vernichtung der gewöhnlichen Schranken und Grenzen des Daseins«.<sup>36</sup> Kunst ist nicht länger bestimmt durch den Akt der Formgebung, sondern durch eine differenzstiftende Tätigkeit, eine Praxis der Entgrenzung, die die Masken der Illusion entblößt und den »innersten Kern der Dinge« selber offen legt.<sup>37</sup> Anders ausgedrückt: die Kunstvorstellung Nietzsches ist im Unterschied zur klassischen Ästhetik nicht eine der Gestalt oder der Darstellung, sondern des *Ereignisses*. Das bedeutet auch: Kunst vermag sich nur indirekt zu artikulieren. Sie bedarf der Intervention, der Umkehr, des Risses. Entsprechend gibt es für sie kein gültiges *Medium*, kein adäquates Ausdrucksmittel, es sei denn die Zerreißung und Durchtrennung aller Mittel und Medien. Sie geschieht nicht um ihrer selbst willen, sondern als deren buchstäbliche »Re-flexion«. Dann ist die künstlerische Erkenntnis auch nicht in Begriffen des »Als« oder der Form und ihrer Bestimmung formulierbar, sondern sie fällt aus dem Rahmen dessen, was sich überhaupt sagen oder gestalten lässt, weil es ihr um die *Weise* des Sagens und Gestaltens, um ihre *Medialität* selbst geht. Sie zeigt sich damit von anderer Art als das Sagbare und sein Begriff: Sie verlässt den Diskurs und durchquert die Zirkel der Wissenschaften, um auf das zu weisen, was nicht Gegenstand einer analytischen Betrachtung sein kann und sich darum

35 Vgl. weiterführend Dieter Mersch: »Ästhetik des Rausches und der Rausch der Differenz. Produktionsästhetik mit Nietzsche«, in: Thomas Strässle, Simon Zumsteg (Hg.): *Trunkenheit. Kulturen des Rausches*, Amsterdam New York 2008, S. 35–49.

36 Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*, Kritische Studienausgabe I, München 1999, S. 56.

37 Ebd., S. 103.

34 Zu einer Auslegung Hegels im Lichte der Medialitätsdebatte vgl. Dieter Mersch: *Medientheorien zur Einführung*, Hamburg 2008, S. 34ff.

exakter Methoden entzieht. »Vielleicht«, heißt es deshalb in Nietzsches *Geburt der Tragödie*, »ist das Nichtverständliche doch nicht auch sofort das Unverständige? Vielleicht giebt es ein Reich der Weisheit, aus dem der Logiker verbannt ist? Vielleicht ist die Kunst sogar ein nothwendiges Correlativum und Supplement der Wissenschaft?«<sup>38</sup>

Nietzsche entdeckt damit sowohl zwei unterschiedliche Wahrheiten als auch zwei verschiedene Erkenntnisweisen, die sich zueinander quer oder gegenläufig verhalten, weil es die eine mit der *Darstellung* und dem *Symbolischen*, die andere mit der *Aufhebung und Destruktion aller Darstellungen und Symbolisierungen* zu tun hat, um in deren »Abgründigkeit« ein anderes, von der Sprache und ihren Verkörperungen nicht gedecktes Wissen zu finden – ein Wissen des Undarstellbaren sowie gleichermaßen das Undarstellbare als Wissen des Schocks und der »Ver-Zweiflung«. Die erste Wahrheitsform verfährt wesentlich positiv, die zweite negativ. Doch bedeutet das nicht, den künstlerischen Akt lediglich als oppositionelle Seite der Wissenschaften, als deren Korrektur oder Kompensation aufzufassen, wie es gewöhnlich geschieht; vielmehr handelt es sich beim Ästhetischen um die Entdeckung einer Erkenntnispraxis eigenen Rechts, die weder auf die wissenschaftliche Erkenntnis noch auf das philosophische Denken reduziert werden kann, die gleichsam ein anderes Terrain bewohnt und daher auch andere Fragen stellt und andere Antworten provoziert. Sie wäre der Wissenschaft ebenso wie der Philosophie ein Gegenüber, die deren Verfehltes und Ungedachtes sowie ihr Ausgeschlossenes oder »Ungemeintes« zum Thema macht und sich damit auf andere Weise zur Welt verhält, als diese es je könnten. Nietzsches Kunstphilosophie bietet dafür allenfalls ein Modell. Unabhängig von seiner Gültigkeit, auch unabhängig davon, dass es, wie man betonen muss, weiterhin am Paradigma der Darstellung klebt, gerade indem es dieses zu zerbrecen sucht, weist es gleichwohl auf eine Zukunft voraus, die weit radikaler verfahren kann, wenn sie Kunst, Wissenschaft und Philosophie in ein gleichberechtigtes Spiel zu bringen sucht.

Stattdessen begnügte sich Nietzsche lediglich mit der romantischen Verkehrung ihrer Hierarchie: Indem er das Ästhetische und die Wissenschaften als einander korrespondierende Episteme enthüllte, spielte er sie zugleich gegeneinander aus, um Letztere unterhalb der ersteren zu positionieren und so den Hegelschen Anspruch auf den Vorrang des begrifflichen Denkens ein für allemal abzuweisen:

»Nun aber eilt die Wissenschaft, von ihrem kräftigen Wahne angespornt, unaufhaltsam bis zu ihren Grenzen, an denen ihr im Wesen der Logik verborgener Optimismus scheitert. Denn die Peripherie des Kreises der Wissenschaft hat unendlich viele Punkte, und während noch gar nicht abzusehen ist, wie jemals der Kreis völlig ausgemessen werden könnte, so trifft doch der edle und begabte Mensch, noch vor der Mitte seines Daseins und unvermeidlich, auf solche Grenzpunkte der Peripherie, wo er in das Unauffhellbare starrt. Wenn er hier zu seinem Schrecken sieht, wie die Logik sich an diesen Grenzen um sich selbst ringelt und endlich sich in den Schwanz beißt – da bricht eine neue Form der Erkenntnis durch, die tragische Erkenntnis, die, um nur ertragen zu werden, als Schutz und Heilmittel die Kunst braucht.«<sup>39</sup>

Kunst als epistemische Praxis kann davon lernen; doch bedarf sie des Pathos nicht mehr, so wenig wie der Tragödie als existenzielles Therapeutikum; es genügt vielmehr, im Einzelnen jene Reflexionen im Medialen zu vollziehen, worin die künstlerischen Arbeiten ihre eigenen, ideosynkratischen Forschungsperspektiven realisieren, ohne sich gegenüber den wissenschaftlichen rechtfertigen zu müssen oder ihnen irgend nachzustehen.

ELKE BIPPUS (HG.)

**KUNST DES FORSCHENS**  
PRAXIS EINES ÄSTHETISCHEN DENKENS

diaphanes

Erscheint als Band 4 der Schriftenreihe des Instituts für Gegenwartskunst,  
Zürcher Hochschule der Künste, [www.ifcar.ch](http://www.ifcar.ch).

## INHALT

Einleitung	7
<b>PRAKTIKEN DES WISSENS</b>	
Dieter Mersch Kunst als epistemische Praxis	27
Hannes Rickli Livestream Knurrhahn	49
Peter Piller Vorzüge der Absichtslosigkeit	65
Christoph Schenker Einsicht und Intensivierung Überlegungen zur künstlerischen Forschung	79
Gabriele Gramelsberger Epistemische Praktiken des Forschens im Zeitalter des Computers	91
Martin Beck Souveränität und Kontrolle	109
Ute Vorkoeper Das Fragliche des Forschens Oder: Einer Kunst der Forschung geht es um Verantwortung	125
<b>PRODUKTIVE VERSTRICKUNGEN</b>	
Kathrin Busch Wissenskünste Künstlerische Forschung und ästhetisches Denken	141
Katharina Hinsberg Perseiden, <i>Perceides</i>	159
Beatrice von Bismarck Zeit/Raum-Forschung: Ausstellung Zu Julie Aults und Martin Becks Wiener <i>Installation</i>	173

2. Auflage

ISBN 978-3-03734-080-6

© diaphanes, Zürich-Berlin 2009/2012  
[www.diaphanes.net](http://www.diaphanes.net)

Alle Rechte vorbehalten

Layout und Druckvorstufe: zedit, Zürich

Druck: Pustet, Regensburg