

Eva Koethen

Das Experiment des Findens als Verfahrensweise der Kunst
Gemeinsamkeiten mit - und Differenzen zur - Wissenschaft

Impressum
artecLab paper 14

Eva Koethen

Das Experiment des Findens als Verfahrensweise der Kunst
Gemeinsamkeiten mit - und Differenzen zur - Wissenschaft

Eva Koethen, Künstlerin (www.eva-koethen.de) und Kunstwissenschaftlerin, ist Professorin an der Leibniz Universität Hannover und Leiterin des Instituts für Gestaltungspraxis und Kunstwissenschaft der Philosophischen Fakultät (www.phil.uni-hannover.de).

Laboratory for Art, Work and Technology
Universität Bremen
Enrique-Schmidt-Straße 7 (SFG)
D-28359 Bremen
www.arteclab.uni-bremen.de

Redaktion: Bernd Robben
ISSN 1860-9953

Copyright © artecLab-paper, Bremen, November 2009
Satz und Herstellung im Eigenverlag

Inhalt:

Vorwort	4
Abstract	6
Frage-Horizont	8
Wahr-nehmen	13
Künstlerisches und wissenschaftliches Vorgehen	14
Vielfältigkeit erfahren	23
Literatur:	27

Vorwort

Die Idee zu den folgenden Ausführungen entstammt einmal mehr den Wechselwirkungen zwischen theoretischen Überlegungen und Erfahrungen aus der eigenen künstlerischen Praxis, die sich als Raum „dazwischen“ eher subversiv als strategisch auswirken, die vielmehr in der Art des Wahrnehmens sich niederschlagen und Sichtweisen verändern. Es geht um jenes unkalkulierbare Wechselspiel, in das Sehen, Denken und Handeln geraten, in welchem (Welt)Anschauungen sich herstellen und gleichzeitig transparent werden. Solche offenen Prozesse sowohl persönlich zu durchlaufen als auch sie in jeweiliger und vielfältiger Hinsicht theoretisch zu reflektieren, macht seit jeher den Hintergrund meines Lehr- Lern- und ästhetischen Bildungskonzepts aus. Eben dieses Ineinandergreifen der distanzierten „Schau“ des Denkens mit den Impulsen spontanen Handelns bringt es mit sich, dass man immer schon in die Prozesse involviert ist, die es reflexiv zu erfassen gilt. In einem Zug wird bereits *eingeeübt*, was gleichermaßen Gegenstand der Betrachtung ist: die Gewinnung von Erkenntnissen in der Kunst. Indem dabei der subjektive Faktor der Erfahrung in besonderer Weise zum Tragen kommt, steht künstlerischen Untersuchungen kein Objekt gegenüber, vielmehr unterlaufen sie den Subjekt-Objekt-Dualismus der traditionellen Wissenschaft. Ihre Forschungen bringen keine allgemeingültigen Aussagen hervor, sondern *zeigen* sich in der Intensität und Qualität der künstlerischen Artikulationen und Wissensgenerierung selbst.

In der Zusammenarbeit mit dem ArtecLab seit 2003 ergab sich ein konkreter Anstoß zu diesem Text. Es war Frieder Nake, der anlässlich der dortigen Vorstellung meiner „Experimente der Wahrnehmung im künstlerischen Raum“ meinte, es müsse einmal eine „Philosophie des Findens“ geschrieben werden. So hoch war das Ganze keinesfalls aufzuhängen, aber ich fühlte mich motiviert, einige Gedanken zu Papier zu bringen. Die geplante Erweiterung zu einem interdisziplinären Austausch mit Bernd Robben konnte aus zeitlichen und organisatorischen Gründen leider nicht verwirklicht werden.¹

¹ In der vorliegenden Form war der Text ein Beitrag zur Ringvorlesung „Experimente in den Künsten“ an der Philosophischen Fakultät der Leibniz Universität Hannover und wird in diesem Rahmen 2010 veröffentlicht. Der Aufsatz findet ebenso Eingang in das zum Ende des Jahres fertig gestellte Buch von Eva Koethen und Bertram Schmitz zum Thema „Konstitution von Wirklichkeit in Kunst und Religionen“.

Über die Jahre ist indessen zu beobachten, dass die eher stillschweigend geübten erkenntnisträchtigen Verfahren der Kunst in den (Hochschul-) öffentlichen Diskurs geraten und Gehör zu finden scheinen: indem sie über ihre jeweilige, exemplarisch-konkrete Genese und Bildungsrelevanz hinaus gesellschaftlich fokussiert und als „Praxen des Wissens“ und „Kunst des Forschens“ exponiert werden.

Abstract

„Wenn die Werke der Kunst keinen ‚Fortschritt‘ in der Menschheitsentwicklung zulassen – sondern nur in der Existenz des einzelnen Künstlers - so deswegen, weil ihr Gegenstand exakt begrenzt ... wird durch die Fähigkeiten *eines einzelnen* Menschen.“² Mit diesen Worten erinnert uns der Philosoph und Schriftsteller Paul Valery daran, dass in der Kunst die Subjektivität des Fragehorizontes viel gewichtiger ist als in der Wissenschaft, und dass im gleichen Zug auch die Frag-Würdigkeit der Welt stärker vom *Leibkörper* (Bernhard Waldenfels) der jeweiligen Erkenntnissubjekte geprägt ist. „Das Erscheinen des Körpers verleiht (dem Denken) sein Gewicht, seine Kraft, seine Konsequenzen...“, um noch einmal Valery zu zitieren.³

Die „Re-gression“ auf individuelle Bedingungs-lagen erweitert jedoch gleichzeitig den Raum der Erfahrung und damit das künstlerische Spielfeld. Indem die Erkenntnisgewinnung in hohem Maße in der Sensibilität des Wahrnehmungsvermögens verankert ist, entsteht ein eigener Resonanzraum mit den in Frage stehenden Dingen, der das Andere, das Fremde in Anschlag zu bringen sucht. Resonanz kennzeichne zwar auch das wissenschaftliche Experimentieren, um durch Herstellung interner Referenten verschiedene experimentelle Handlungen aufeinander beziehen zu können, so der Biologe Hans-Jörg Rheinberger, doch ist dieses Experimentalsystem auf die Prozesse zur Generierung des Neuen fokussiert.

Gleichwohl sehen sich Wissenschaft und Kunst vereint im konstitutiven Moment der Praxis, das Erfahrungheit („Extimität“) als verinnerlichte, verkörperlichte Verlaufsform des reflektierten Handelns in einem Zug hervorbringt und weitertreibt. Extimität, ein Begriff Rheinbergers, ergebe sich aus der Verbindung mit einem „epistemischen Ding“ in einem selbst initiierten Tätigkeitsfeld - was eine der geläufigsten Erfahrungen des künstlerischen Schaffens darstellt: Wenn ich das Werden eines Dings erlebe, indem ich es kraft meiner Sinne *mache*, nehme ich am Prozess des lebendigen Herausbildens teil. Ich handele für mich und lasse gleichzeitig die Dinge geschehen; ich erfahre dabei ein Stück eigenes Leben, das mir gleichwohl im Anderen entgegen tritt.

²Valery, Paul: Cahiers/Hefte (Hrsg. Hartmut Köhler u. Jürgen Schmidt-Radefeldt) 6 Bände, S. Fischer, 1987-93, Bd. 6, S.23

³a.a.O., Bd. 3, S.306

Diese besondere Gegenläufigkeit eines experimentellen *Findens* ist Sache der Künste, welche nicht darauf aus sind, das Unbekannte aus der Welt zu schaffen, vielmehr durch das Stiften immer neuer Beziehungen in der Wirklichkeit zu *(er)halten*. So werden aus der experimentierfreudigen Offenheit der künstlerischen *Haltung* heraus jene (imaginären) Räume des Übergangs gefunden, die ein konstruktives Aus- und Aufbrechen des menschlichen Wahrnehmungsvermögens ins Unbekannte ermöglichen.

„Ich suche nicht, ich finde“
(Pablo Picasso)

Frage-Horizont

Ein Chemiker der Universität Bremen antwortete auf die Nachfrage eines neugierigen Kindes, was denn ein wissenschaftliches Experiment sei, mit folgenden Worten: „Ein Experiment beginnt immer mit einer Frage, die man klären will. Aber das kann man nicht durch bloßes Nachdenken. Man will z.B. wissen: wann gefriert Wasser? Um das festzustellen, mussten die Leute vor langer Zeit zuerst experimentieren. Ausprobieren also.“⁴

So alltagsvertraut es für uns ist, dass die Dinge ausprobiert werden wollen, bedeutet das nicht gleichzeitig die Fokussierung auf eine präzise Frage oder ein Problem. Künstlerisches Experimentieren beginnt nicht unbedingt mit einer Fragestellung, im Gegenteil, wie eine Sentenz des Malers Rene Magritte nahe legt. „Und das gerade ist das Problem – wie man keines stellen kann, damit der Geist sich nicht darauf verwenden muß, die Lösung zu finden.“⁵

Vor die Frage schiebt sich hier die Eröffnung eines Fragehorizontes. Die Metapher meint mehr als eine Gegenüberstellung von Problem und Lösung, deren Distanz in Richtung gesichertem Wissen zu verringern ist. Anders als bei dieser objektivierenden zielgerichteten Erkenntnisgewinnung ist die gekrümmte Horizontlinie immer auf ein Subjekt bezogen und immer gleich weit von diesem entfernt. Es geht nicht darum, näher heran zu rücken, sondern den Standpunkt zu bedenken, von dessen Lage es abhängt, welche Dinge ins Blickfeld rücken. Mit dem Horizont wird auf eine Sichtweise und (innere) Verfassung reflektiert, aus der heraus sich Fragen erst stellen. Problem und Lösung werden entkoppelt bzw. auf einer anderen Ebene verhandelt. Dem konsequenten Befragen einer Sache, der Suche nach gesichertem Wissen oder Wirken, geht so die bewusste Öffnung für Fragwürdiges voraus – eine Art frei schwebende Aufmerksamkeit für Phänomene und Ereignisse, mit der eine befragbare Welt allererst gefunden wird. Eine mit Achtsamkeit gepaarte Neugierde, durch die hindurch man erst *in Erfahrung bringt*, was man wissen will. Womit man sich auf seinen subjektiven Erkenntnisprozess zurückgeworfen findet – auf *meinen individuellen* Erfahrungshorizont, der auf meiner Leiblichkeit beruht und tief in die Gefilde des Unbewussten hinabreicht. Der

⁴ „Kinder fragen Wissenschaftler“ in: Das Magazin der „Stadt der Wissenschaft 2005“, Bremen-Bremerhaven, April 2005, S.25

⁵ Zit. in: Magritte-Katalog der Tate Gallery, London 1969, S. 32

Phänomenologe Bernhard Waldenfels spricht von einem „Leibkörper als einem Inbegriff von Modalitäten..., als eine Art und Weise, wie uns dies oder jenes in der Welt, an uns selbst und bei Anderen begegnet.“⁶ Bereits für Paul Valery, der die poetische Tätigkeit des „construire“ betont, ist das Denken „ernsthaft allein durch den Körper und dieser, da sensibles Bezugsinstrument: „das Eichmaß der Gewissheit. (...) Das Erscheinen des Körpers verleiht (dem Denken) sein Gewicht, seine Kraft, seine Konsequenzen und seine endgültigen Wirkungen.“⁷

Die ins Feld geführte existenzielle Maßgabe bringt anderes mit sich als das *noch* Unbekannte, das einem als sachlich oder operational begrenztes Untersuchungsfeld gegenüber steht. Es ist ein In-Berührung-Kommen mit einer viel umfassenderen Gewiss- und Ungewissheit. Etwas, das tief verunsichern und sich regressiv gebärden kann, da es weder prinzipiell noch geradewegs noch überhaupt erfolgsversprechend auf einen anvisierten Lösungsweg führt. Ein „von hinten getriebenes Sein“, nicht über Ziele definierbar, die man kenne und anstrebe, kennzeichne generell den Forschungsprozess, stellt der Biologe und Philosoph Hans-Jörg Rheinberger in seinen Untersuchungen von Experimentalsystemen fest. Das führe einerseits auf die „Perspektive der Hoffnungen und Ängste des Individuums“, andererseits in jene „Tunnel und Schächte früherer Werke“, die die materielle Kultur ausmachen. In seinem Aufsatz „Über die Kunst, das Unbekannte zu erforschen“ bezieht sich Rheinberger sowohl auf die Bemerkung des Wissenschaftshistorikers Thomas Kuhn („a process driven from behind“) als auch auf den Kunsthistoriker Goerge Kubler, der in seinem Buch „Die Form der Zeit“ eine Geschichte materieller Kulturen im Sinn hatte. Kubler untersuchte, was im Rahmen der jeweiligen zeitgeschichtlichen Strukturen überhaupt verwirklicht werden kann.⁸ Die Perspektive des Individuums formulierte schon Valery. „Wir wissen von uns nur, was die Umstände aus uns herausholen – und wir tun jedenfalls nicht mehr, als auf das zu antworten, was in unserer Substanz erscheint oder aber was in ihr verborgen ist. (...) Unsere Freiheit selbst

⁶ „Aufmerksamkeit.“ S.137f. Es ist „die Leiblichkeit unserer selbst, die als *ursprünglicher technischer Apparat* (als Registrier-, Bewegungs-, Koordinationsapparat) und als *ursprüngliches Medium* (als Urbild, Urskript, Urlaut, Urtastatur) fungiert. Dies bedeutet keineswegs, dass Techniken und Medien im Leib ihren Ursprung haben, es bedeutet aber, dass sie von Anfang an in uns als einem leiblichen Selbst einnisten, und zwar deswegen, weil unser Leib etwas von einem Leibkörper hat.“ (Herv. B.W., a.a.O.) Der Leibkörper nimmt mit einer primären Ungeschiedenheit seiner Sinne wahr und fühlt sich von vielfach gemischten Eindrücken der Dinge berührt.

⁷ Cahier, Bd. 3, S.306 Er fährt fort: „Die ‚Seele‘ ohne den Körper brächte nur Kalauer hervor – und Theorien.“

⁸ Rheinberger selbst interessiert vor allem, wie in der Wissenschaft das Neue entsteht und wie das mit dem Experimentalprozess zusammenhängt. S. „Über die Kunst, das Unbekannte zu erforschen“, S. 83.

... ist eine Antwort unseres Zustands ... (...) Die hervorstechende Leistung der Kunst und jeder *Spekulation* (denn auch das Zeichnen zum Beispiel ist eine wahrhaftige Spekulation, wie die Philosophie oder die Analysis) ist *Handlungen* und Handlungserzeugnisse aus uns hervorzurufen, von denen wir nicht wussten, dass wir sie ‚bargen‘ (Herv. P.V.)⁹

Ein solches „Zurückfallen“ auf die Bedingungshorizonte des Forschens *erweitert* gleichzeitig das Ziel- und Spielfeld der Erkenntnisbestrebungen, indem es unbeabsichtigte Rückkoppelungen erzeugt und Einblick in jene Welten gewährt, die man nicht vorsätzlich entwerfen kann, sondern in die man hinein geworfen ist. „Für den begreifenwollenden Begriffsmenschen reduziert sich Wirklichkeit ständig auf einen Inhalt, der auf jeden Fall kleiner ist als sein Horizont. Wenn man die Dimension Raum zulässt, wird die Welt größer, unbekannt, offen und man empfindet sich als Teil davon. Es geht darum, das Denken von einer Logozentrik zu befreien, die in der reinen Selbstgegenwärtigkeit des Gedachten alle Spuren seines Antriebs auslöscht. (...) Das beinhaltet ein Zulassen des Körpers, ...der Natur und sämtlicher Möglichkeiten einer ‚extension of man‘, wie das McLuhan nennt.“¹⁰ Man könnte diese sinnliche Erweiterung auch mit dem Hinken vergleichen, von dem Francois Lyotard sagt, dass jemand, der hinken muss, dem Boden misstraut, was wiederum „weise und ohne Ressentiment (ist), denn er geht ja trotzdem und kann vorwärts kommen...“, er fliege vielmehr „im besten Sinne des Wortes“.¹¹ Statt den Forschergeist im Überblicksflug vorschnellen zu lassen und möglichst weitgehend Terrain zu gewinnen, vertieft sich hier der Horizont des experimentellen Feldes, um sowohl beim mühsamen Vorwärtstasten als auch bei unverhofften Sprüngen Rückmeldungen über die Beschaffenheit des zu Grunde Liegenden zu geben. Auf diesem hinderlichen Weg¹², der die Unebenheiten von Grund und Boden sichtbar macht, gibt es nur ein zögerliches Fortschreiten.

Eine versteckte Würdigung dieser Umständlichkeit der Nebenwege – um auf Paul Klees berühmtes Bild anzuspielen (Abb.1) – finden wir schon bei dem Kunst- und Kulturhistoriker Aby Warburg. Im Zusammenhang mit seinen Pathosformeln machte er auf jenen

⁹ Valery, Cahiers, Bd. 6. S.158f.

¹⁰ Baier, „Der Raum“, S.63

Die Erweiterung beinhaltet zugleich, sich einem größeren System anzuvertrauen, wodurch die Zufälligkeit des Experimentierens die Gültigkeit gegebener Rahmenbedingungen herausfordert und fallweise überschreitet (vgl. die von Gregory Bateson geforderte Relation zwischen Zufall und Strenge).

¹¹ Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens, S. 25 u. 26, Merve 1986

¹² Vgl. Paul Valerys frühen Hinweis auf eine der gefährlichsten Vorstellungen unserer Zeit, ans Ziel gelangen zu können, ohne den Weg zu *durchlaufen*, in unseren Worten: ein anvisiertes Projekt möglichst *umstandslos* in die Praxis *umsetzen* zu wollen, ohne den sich im Verlauf entwickelnden *Zusammenhang* theoretischer und praktischer Überlegungen zu berücksichtigen (s. a. Anm. 36)



Abbildung 1: Paul Klee: „Haupt- und Nebenwege“, 1929

künstlerischen „Denkraum der Besonnenheit“ aufmerksam, der durch eine Hemmung der Ausdrucksbewegung zu Stande kommt. Im Moment des Zögerns entsteht gleichsam ein Riss in der ent-hemmt Automatik der Handlungsketten, eine mehr oder minder

bewusste Zurück-Haltung im unbestimmten Raum zwischen inneren Erregungszuständen und künstlerischen Formulierungsversuchen – eine „ewig flüchtende Pause zwischen Antrieb und Handlung“ (Warburg). Dieses Unterbrechen ist ein Ausbremsen des leidenschaftlichen Ausdrucksverlangens, ein Verlangsamen der dynamischen Gebärde und eine Verlängerung des Agierens, was mit einer Intensivierung des Wahrnehmungsaktes einhergeht. (Versetzen Sie sich bitte einmal in Klees Bild und versuchen Sie jeweils, die verschiedenen Treppenwege hoch zu laufen)

Es sind andere Räume, die sich durch ein verzögertes Handeln (er)öffnen und eine andere Form des Experimentierens verlangen: eine Art *experimentelles Finden* in einem ineinander verflochtenen Austausch von „leib-haftiger“ Erfahrung und (wahl)freier geistiger Konstruktion.¹³ Der Kulturwissenschaftler Joseph Vogl hat dem aktiven Zaudern ein ganzes Buch gewidmet und kommt damit dem künstlerischen Vorgehen auf die Spur.¹⁴ Am Schluss seiner Überlegungen spricht er von einem „methodischen Zaudern“, das folgende theoretische Unterscheidung nahe lege: „Während eine robuste Theorie ihre Gegenstände (etwa <die> Literatur, <das> Wissen, <die> Wissenschaft, <die> Vernunft) immer schon kennt und darum keine Theorie benötigt, setzt ein idiosynkratisches Verfahren die Unerklärtheit seines Untersuchungsbereichs voraus....(und habe) ein paganes Wissen im Blick, wenn <pagan> herkommend von lat. *pagus*, sich auf einen lokalen, abgegrenzten und globalisierbaren Bereich bezieht. Wissen erscheint darin nicht – wie in einer langen aristotelischen Tradition – als Erkenntnis des Allgemeinen. Es verlangt vielmehr eine ebenso <regionale> wie <pluralistische> Epistemologie, die konkurrierende Allgemeinheiten mit unterschiedlichen Grenzen und Einsatzbereichen unterstellt.“¹⁵

¹³ Schon Friedrich Nietzsche formulierte eine für das 19. Jh. provozierende Sichtweise: „Werk- und Spielzeuge, Sinn und Geist: hinter ihnen liegt noch das Selbst. Das Selbst sucht auch mit den Augen der Sinne, es horcht auch mit den Ohren des Geistes. (...) Hinter Deinen Gedanken und Gefühlen... steht ein mächtiger Gebieter, ein unbekannter Weiser – der heißt Selbst. In deinem Leibe wohnt er, dein Leib ist er.“ (Nietzsche „Zarathustra“, Werke 2, S. 120)

¹⁴ So beschreibt er etwa im Rekurs auf Schillers ästhetische Erziehung, dass sich „(im Unterschied zur bloßen und leeren Unbestimmtheit) im ästhetischen Zustand aktiver Bestimmbarkeit eine fortlaufende Setzung und Rücknahme von Bestimmungen (vollzieht), eine Determination, die zugleich gemacht und vernichtet wird; ein Gedränge von Möglichkeiten also und ein internes Schwanken, in dem jede Bestimmung durch eine weitere aufgehalten und blockiert wird. Damit ergibt sich ein innerer Zauderrhythmus von Bestimmungen, eine dynamische Gegenläufigkeit der Kräfte. Das Aufgebot des ‚ganzen Vermögens‘ ist hier synonym mit einem Zaudern, das im Vorfeld der Entschließung, vor jedem Übergang zur Tat in einer gewissen Unerträglichkeit kulminiert.“ („Über das Zaudern“ S. 50) Die Zumutung, das aus- und durchzuhalten, obliegt dem künstlerischen Verfahren (s. dazu: E.K. „Die Geste des Zögerns und die künstlerische Möglichkeit der Dauer“)

¹⁵ „Über das Zaudern“, S.114

Wahr-nehmen

In einem solch verwickelten Forschungsprozess spielt die *Wahrnehmung* eine tragende Rolle, das Gewähr-werden eines Anderen, Fremden – vor und innerhalb jedweder bewältigenden Aneignung. Wahrnehmen als ein in die Verfügbarkeit der Welt getriebener Keil, der das Unbekannte anschauen und als Erfahrungsraum erhalten will. „Fremdheit nicht zu denken als das, was uns *noch nicht* bekannt und *noch nicht* verständlich ist, sondern als das, was sich als Fernes, Abwesendes zeigt...“¹⁶ und nicht zu vereinnahmen ist. Wahrnehmen als ein Betrachten von Aneignungswidrigem, um einen Zwischenraum zu gewinnen und eigene Orte einzuräumen, an denen das (vor)gegebene Andere nicht nur als Stimulus zu seiner Überwindung gebraucht, sondern als „Mitspieler“ eines offenen Geschehens entdeckt wird. „Handeln beruht dann auf einem Vorhaben, das sich nie in ein sicheres Haben verwandelt.“¹⁷

Diese Art der Erfahrung, der Dinge in einem wechselseitigen Spiel erst gewahr zu werden, greift etymologisch zurück auf die unberechenbare Bewegung des Fahrens, das *Gefahr* bedeutet. Denn als Fahrender weiß man nicht, was auf einen zukommt, sondern bewegt sich ins Ungewisse von Raum und Zeit hinein. Es wird einem kein Standort des Überblicks gewährt, sondern es taucht eins nach dem anderen unvermittelt auf: als Fragmente von Dingen, als elementare Verläufe und Funktionen. Nichts ist, alles wird; alles erscheint nah, direkt, existentiell. Die Gefährlichkeit der Erfahrung ist denn auch im Wort Ex-peri-ment verborgen, sowohl im lateinischen „periculum“, Gefahr, als auch im griechischen „peira“, Versuch, Wagnis - woher sich übrigens auch die Piraterie ableitet.

Das Abenteuer des Experimentierens ist in dieser Weise nicht als der Erfahrung diametral entgegengesetzt zu betrachten, wie Francois Lyotard mit Blick auf Walter Benjamin schrieb.¹⁸ Denn die zeitgenössische Kunst praktiziert, spricht: experimentiert, längst im Möglichkeitsfeld des Kontingenten und überlässt sich dabei den Erfahrungen mit der spezifischen Syntax und Eigendynamik der Materialien und Medien. In

¹⁶ Waldenfels: Sinnesschwellen, S.29

¹⁷ Waldenfels „Der Stachel des Fremden“, S.102

Es geht um die Erfahrung des Fremden als „Auseinandersetzung im Rahmen einer Zwischensphäre“: „Im Zusammenspiel zwischen Frage und Antwort stoßen wir nicht auf bloßes Gegebenes, aus dem etwas zu machen ist, sondern auf Gegebenes, das uns auffordert, anregt, einlädt, auch abschreckt. Um ein bezeichnendes Wortspiel von Francis Ponge zu zitieren: selbst das ob-jet hat etwas von einem ob-jeu.“ (a.a.O. S.64)

¹⁸ Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens, S. 73f.

gleichursprünglicher Weise¹⁹ ist nämlich das Auffinden unbekannter Räume ein aktives Erfinden, eine *Konstruktion* des Für-wahr-Nehmens, die durch ein experimentelles „Setting“ zu Stande kommt: durch Versuchsanordnungen, in denen das Potenzielle durch das konkret Gegebene herausgefordert wird.²⁰ In seinem Aufsatz „Über die Kunst, das Unbekannte zu erforschen“ macht Rheinberger die methodische Entschiedenheit deutlich: „Mit dem Experiment schafft sich der Forscher eine empirische Struktur, eine Umgebung, die es erlaubt, in diesem Zustand des Nichtwissens um das Nichtwissen *handlungsfähig* zu werden.“ (Herv. E.K.)²¹ Es ist ein Handeln ins Offene hinein, das mit dem Zufall spielt, ihn in den Schaffensprozess einzubinden versteht und sich in einem a posteriori erkennbaren Verfahren zu (vorläufigen) Ergebnissen verdichtet. Gelingen ist somit nicht zu programmieren, vielmehr ist zu entdecken, wie es sich jeweils herstellt.²²

Künstlerisches und wissenschaftliches Vorgehen

An dieser Stelle möchte ich noch einmal die Verwandtschaft zwischen künstlerischem und wissenschaftlichem Prozess hervorheben. Über das *Experimentalsystem*, genauer: über die spezifische und übergängliche experimentelle Anordnung kommt das aus dem künstlerischen Handlungsfeld bekannte Phänomen der dedifferenzierten oder zerstreuten Aufmerksamkeit ins Spiel.²³ Da das System nach vorne hin offen und durch

¹⁹ Vgl. a. den Begriff der „gleich ursprünglichen Nebenfolge“ des Soziologen Ulrich Beck, der das Auftreten eines gleichzeitigen Gegengewichts bei gesellschaftlicher Bewegungen kennzeichnet.

²⁰ Vgl. Anm. 5

²¹ a.a.O. S.87 Rheinberger fährt fort: „In einer Experimentalanordnung verkörpert sich allerdings eine ganze Menge von Wissen, das zu einem gewissen Zeitpunkt als gesichert gilt.“ Gleichzeitig erinnert er daran, „dass Entdeckungen eigentlich nie auf die Weise gemacht worden sind, wie sie im öffentlichen Raum – sei es in Publikationen oder in Erinnerungen – dargestellt werden. Erhalten gebliebene Laborunterlagen fördern so manche Überraschung zutage und lehren uns immer wieder, dass die Ordnung der Entdeckung und die Ordnung der Darstellung in der Wissenschaft zwei verschiedene Dinge sind.“ (a.a.O. S. 91)

Der Kulturhistoriker Edgar Wind wies bereits 1934 in einer an naturwissenschaftliche Begriffe anknüpfenden, aber primär auf die Geisteswissenschaft zielenden Studie auf das „methodischen Anwachsen durch Experimentieren“ hin. (s. seine theoretischen Überlegungen in: „Das Experiment und die Metaphysik“, S.82).

Nicht zuletzt erkannte man schon in einem der ältesten Weisheitslehren: „Um sich zu verwirklichen, bedarf es einer Entscheidung, einer Setzung. Diese Grundsetzung ist der große Uranfang alles dessen, was ist.“ (Richard Wilhelm im Vorwort zum „I Ging. Text und Materialien“, 9. Aufl., Köln 1983, S.15)

²² Vgl. die Beschreibung des künstlerischen Verfahrens von Franz Kafka bei Vogl: Sein „Schreiben vollzieht eine fortwährende Entscheidung zum Unentscheidbaren, seine Entschiedenheit gilt einem deaktualisierenden Akt; und sein Spielraum ermisst eine unfertige Welt. In dieser Hinsicht ist das Labyrinth ein Zaudern und dieses der Weg des Schreibens selbst.“ (a.a.O. S. 102)

²³ Der Psychologe Anton Ehrenzweig entlehnte diese widersprüchliche Begrifflichkeit Paul Klee, der sie aus seinem künstlerischen Prozess heraus gebildet hatte. Zerstreute Aufmerksamkeit, eine logisch gesehen paradoxe Bewusstseinsverfassung, ermöglicht das wache Aufnehmen der Dinge

Mehrdeutigkeit gekennzeichnet ist, entwickeln sich Fragestellungen und Lösungswege erst aus dem Verlauf des Experiments heraus. „Es (gibt) kein notwendiges Verhältnis zwischen Ursache und Wirkung, keine automatische Entwicklung, keine vorherbestimmte Richtung, sondern allein die Möglichkeit, unvorwegnehmbare Ereignisse herbeizuführen und sie gegebenenfalls auf das System, im Sinne einer Verkettung, zurückwirken zu lassen.“²⁴ Um in dieser permanenten Übergangssituation Fragen herauszukristallisieren, bedarf es *in einem Zuge* der Involviertheit in den (praktischen) Gang der Untersuchungen *und* der reflexiven (theoretischen) Distanz des kenntnisreichen Überblicks, d.h. einer (logisch paradoxen) Gegenläufigkeit, die erst im Zusammenwirken von Können und Erkennen unvorhersehbare, neue Einsichten hervorbringt – sogenannte Emergenzen. Unterlaufen wird dabei die starre methodische Trennung zwischen Erkenntnissubjekt und –Objekt, denn je *erfahrener* der Experimentator im Umgang mit den Phänomenen wird, desto mehr gibt das Untersuchungsfeld seine inhärenten Möglichkeiten frei. Rheinberger spricht deshalb von „intimer Exteriorität“ bzw. *Extimität*: Erfahrungheit, die man als eine verinnerlichte, verkörperte Verlaufsform von reflektierten Erfahrungen aus der Praxis bezeichnen könnte. Als eine in aufmerksamer Forschungstätigkeit erworbene Intuition und Fähigkeit, sich mit dem „Forschungsding“ auszutauschen, indem ich, obwohl ich das „setting“ konstruiert habe und ihm deshalb äußerlich bleibe, dennoch in ihm *hause*. Solch ein unter einem Dache wohnen bedeutet nichts anderes als in einem selbst initiierten Tätigkeitsfeld mit einem „epistemischen Ding“ (Rheinberger) verbunden zu sein und es so „von innen her“, von *seinem* (mir noch unbekanntem) Eigenschaften kennenzulernen.

In der Kunst ist das eine geläufige Erfahrung. Wenn ich das Werden eines Dings erlebe, indem ich es kraft meiner Sinne *mache*, nehme ich am Prozess des lebendigen Herausbildens teil. Ich handele für mich und lasse gleichzeitig die Dinge geschehen; ich erfahre dabei ein Stück eigenes Leben, das mir gleichwohl entgegen tritt. Denn nun schauen die Dinge mich an, mit all ihren Eigenheiten, mit all ihrer nicht gezähmten Fülle. Sie entziehen mir die Verfügungsgewalt und erscheinen mir deshalb, obwohl von mir gehandhabt, als lebendig. Es ist ein bewusstes vorsätzliches Anstoßnehmen, das die Dinge zum Gegenstand ihrer eigenen Aufführungen macht; eine inszenierte Performance, die sie, entgegen ihrer scheinbaren Bekanntheit, ihr eigenes Rätsel entfalten lässt.²⁵

in und um uns herum und behält sie zugleich in jener Schweben, die zuvor nicht gesehene und damit neue Verknüpfungen zu Stande bringt. Näheres zum Umgang mit diesem aktiven Wahrnehmungsmodus in E.K: Spielraum, S. 152f.

²⁴ Rheinberger „Experimentalsystem“, S. 60f.

²⁵ Eva Koethen „Annäherungen...“ S. 73ff.

Anschaulich wird dieser Umstand beispielsweise in den Arbeiten des Fotografen Edgar Lissel, der mit Vorliebe mit Biologen zusammenarbeitet. (Abb.2) In diesem Versuchsaufbau beobachtete er, wie zwei unterschiedliche Bakterienkulturen zusammenkamen, ein im Labor generiertes, genmanipuliertes, und ein so genanntes „wildes“, naturbelassenes Bakterium.

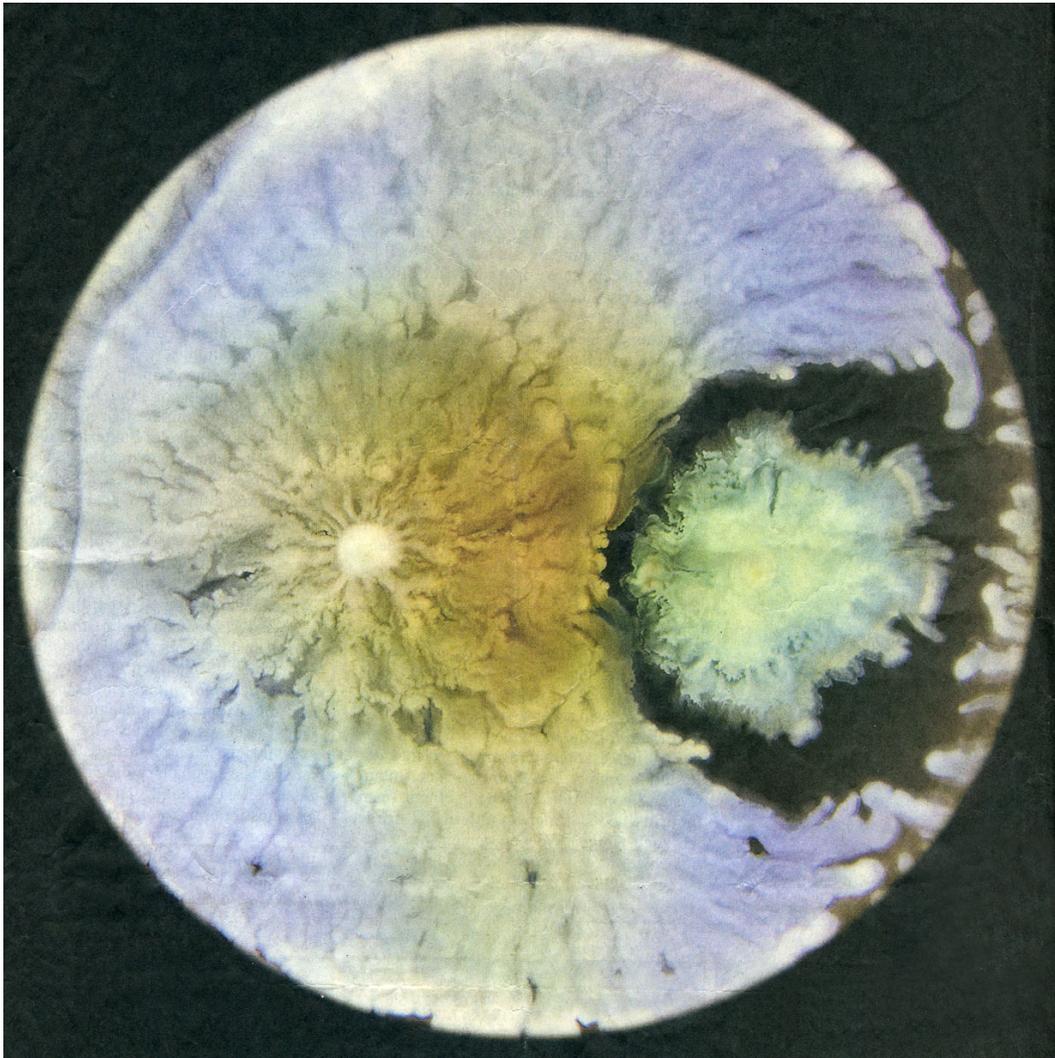


Abbildung 2: Edgar Lissel: Entwicklung zweier Bakterienkulturen (in: FAZ, 21.2.2009)

Ersteres wuchert heftig um die wilde Variante herum, es entstehen Tentakel und sich ständig verändernde Farben, bis sich schließlich zwei Zentren herausbilden, die sich niemand erklären kann. Für die Biologen stellen diese Fotografien, die im übrigen äußerst aufwändig zu bewerkstelligen sind, eine massive Aufforderung für die Suche nach plausiblen Begründungen dar, während Lissel sich für die Aussagekraft der Bilder begeistert und das Augenmerk auf Lesart und Metaphorik lenkt. Nicht um gegenüber hieb- und stichfesten wissenschaftlichen Ergebnissen ins Unverbindliche auszuweichen,

vielmehr um den Wahrnehmungshorizont zu erweitern. Um in den Fotoexperimenten zu zeigen, wie sein Vorgehen ohne konkrete Erkenntnisziele, indem er seine künstlerische Motive gleichsam erst in den Petrischalen findet, Anschauung und Denken bereichern kann. Wodurch er die wissenschaftliche Forschung für die Konstruktivität ihrer Prozesse und die Interpretationsbedürftigkeit ihrer Ergebnisse sensibilisiert. Wie etwa wäre dieses Bild einer primitiven „Protozelle“ zu lesen (Abb.3), das von dem noch jungen Forschungszweig der „Synthetischen Biologie“ beim Konstruieren neuer Organismen aus standardisierten Einzelbausteinen erzeugt wurde? Der Informatiker Bernd Robben bezeichnet derartige Formen der Darstellung als „Notationen“, die allererst im Medium des Bildes etwas Erkennbares und Forschungsrelevantes generieren. „Was als richtiges Bild im Sinne einer Repräsentation eines wissenschaftlichen Gegenstandes gilt, wird in Prozessen sozialer Aushandlung nach überprüfbaren Regeln und intersubjektiv reproduzierbaren Experimenten entschieden. (...) Auf unterschiedliche Weise erhobene Daten lassen sich in einem Geflecht von Darstellungen miteinander kombinieren und in eine visuelle Zusammenschau bringen.“²⁶ Welche Spur verfolgen diese merkwürdig evidenten, vielfach ineinander übersetzten Notierungsweisen? Stellen sie, in unserem Beispiel, eine baldige Fassbarkeit des Lebendigen in Aussicht und überträgt sich diese Hoffnung der Wissenschaft auch auf die Ambiguität unserer menschlichen Existenz? Vielleicht werden wir durch bildsprachliche Vergleiche mit künstlerischen Konstruktionen – ähnlich wie im Begriff „Notation“ musikalische Übersetzungen anklingen – immer wieder an die Rätselhaftigkeit der hervorgebrachten Erscheinungen erinnert, z.B. in diesem Bild von Paul Klee. (Abb.4)²⁷

Die Beziehung und Wechselwirkung zwischen der wohlpräparierten Bühne der Erkenntnis und dem, was es beim Aufführen der Forschungstätigkeit an Unbekanntem zu sehen gibt, funktioniert auch oder sogar in der formalsten aller Wissenschaften, der Mathematik. „Nachdem der Mathematiker eine neue formale Welt geschaffen hat, passiert etwas Seltsames: Plötzlich zeigen die Objekte ihm ihr eigenes Gesicht. ‚Sie haben andere, verborgene Eigenschaften, die man dann wieder rauskriegen möchte. Insofern existieren die Objekte ganz bestimmt real...‘(...)

²⁶ „Der Computer als Medium. Eine transdisziplinäre Theorie“, Transcript 2006, S. 238f. Nach eigenen Aussagen Bernd Robbens geht es im Kapitel "Indexikalität zweiter Stufe" (S. 236-239) um eine Erklärung der neuen Logik des Bildes, "unsichtbare Phänomene als Spuren des Realen zu visualisieren".

²⁷ Im Zuge der fortschreitenden Verwissenschaftlichung erhält sich übrigens noch bis ins 19.Jh. hinein das Ins-Bild-Setzen von Realität als ein „poietisches“ Gemisch aus genauen Beobachtungen, staunender Verwunderung und bewussten oder unbewussten Analogiebildungen aus der Fülle der Wahrnehmung. (S. a. E.K. Annäherungen S. 64-70)

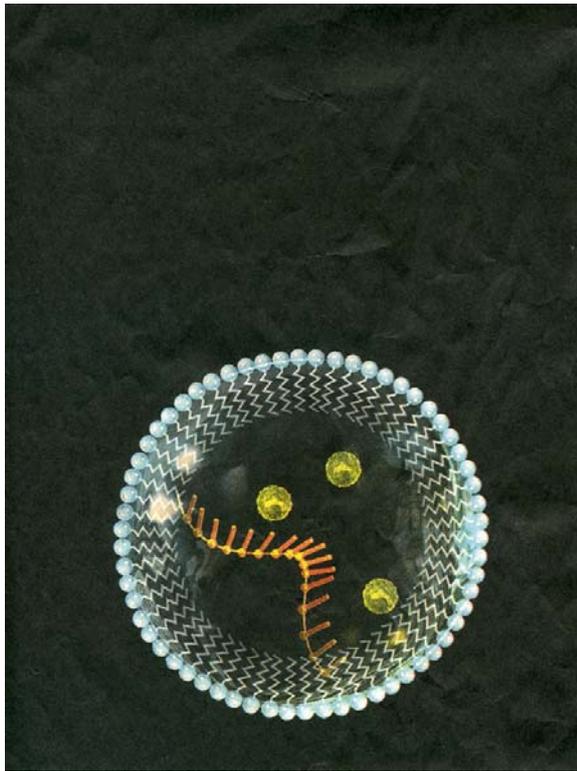


Abbildung 3: Leben 2.0.
(in : Der Tagesspiegel, .28.7.2009)

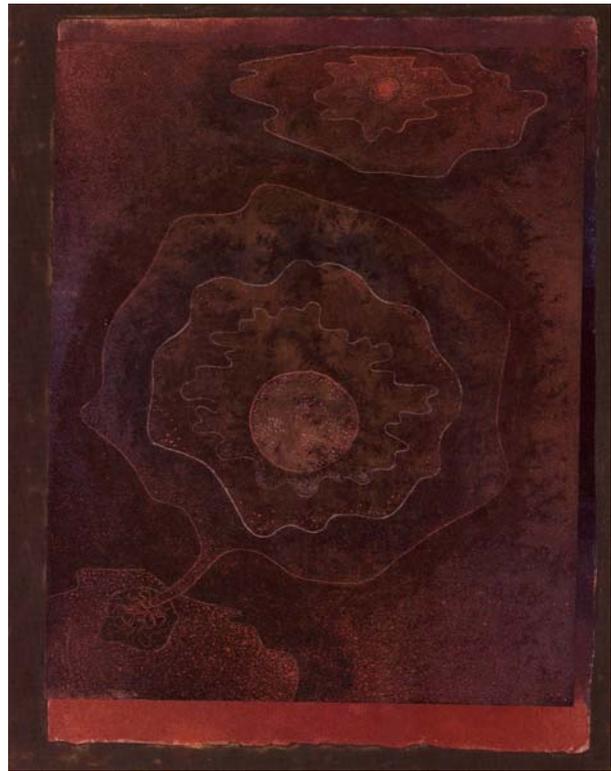


Abbildung 4: Paul Klee: „Pflanzlich-seltsam“, 1929

Würden Mathematiker nicht an die Realität ihrer Objekte glauben, wären sie keine guten Mathematiker.“²⁸ An dieser Stelle erweist sich die laut Rheinberger beste Definition von Wirklichkeit durch Michael Polanyi als äußerst aufschlussreich. Sie besagt, dass aus der Perspektive der Forschung Wirklichkeit „die Fähigkeit eines Dings (ist), sich in Zukunft wider die Erwartung zu verhalten.“²⁹

Die experimentellen Erfahrungen, die bezeugen, dass ohne wechselseitigen Austausch zwischen Subjekt und Objekt, ohne grundsätzlichen Stoffwechsel zwischen Eigenem und Fremden, keine Erkenntnis zu Stand kommt, finden in den Künsten vielfältigen poetischen Ausdruck. Falls, wie Walter Benjamin bemerkte, die Empfindung von einem Fenster, einer Wolke, einem Baum nicht im Kopf, nicht im Gehirn, niste, wir die Dinge „vielmehr an jenem Ort, wo wir sie sehen, empfinden, so sind wir auch im Blick auf die Geliebte außer uns.“³⁰

²⁸ Zitate von Distel und Dehaene in Christoph Dröschers Artikel „Eine Welt für sich“ in: Die Zeit 10.7. 2008

²⁹ Rheinberger: „Iterationen“, Berlin, Merve 2005, S. 71

Vgl. a. Gregory Bateson, der in seinem Buch „Geist und Natur“ an den frühzeitigen kybernetischen Nachweis (Ross Ashby, 1956) erinnert, „dass kein System (ob Computer oder Organismus) etwas Neues (Herv. D. Verf.) produzieren kann, solange das System nicht eine Zufallsquelle enthält. (S. 218)

³⁰ Benjamin „Einbahnstraße“, Suhrkamp 1965, S. 21

Mit dieser ex-zentrischen Hinwendung auf das Gegenüber wird unsere Aufmerksamkeit auf die Verwicklungen mit der Erscheinungswelt gelenkt. Auf die Dinge da draußen, die Benjamin mit dem Vermögen belehnte, als vom Menschen „Angesehene“ selbst den Blick aufzuschlagen und durch das Ereignis eines Blick-Wechsels für die Wahrnehmung unverfügbar zu werden: auratisch. „Erscheinung einer Ferne“ – so nah ich ihr zu kommen glaube, wenn ich aus mir herausgehe, so nah ich mich der Welt auch fühle, wenn ich zu ihr in Beziehung trete. Je tiefer und inniger ich die Dinge anschau, desto intensiver blicken sie zurück, offenbaren mir *ihr* inneres Leben und ihre *eigene* (Widerstands-) Kraft. „Und da ist keine Stelle, die Dich nicht sieht: Du musst Dein Leben ändern“, schreibt Rainer Maria Rilke eindringlich in der Endzeile seines Gedichts „Archaischer Torso“. Das kündigt von jenem lebendigen Austausch, durch den das Tor zur Welt sich nach zwei Seiten hin öffnet und fortwährend zwischen meinem Blick nach draußen und den zurückblickenden Augen des Fremden, Unbekannten hin und her pendelt. So dass ein unfassbarer Raum der Übergänge sich zwischen mir und der Welt einlässt, der von den vielfältig sich überkreuzenden Blicken lebt.³¹ Unauslotbarer Tiefenraum, der eine Wahrnehmung in Anschlag bringt, die in Korrespondenz mit der Welt steht³², indem deren Erscheinen als *meine Gegenwärtigkeit* erfahren wird. „Das Ding stellt sich nicht schlechthin als wahr für jedes erkennende Wesen dar, sondern als wirklich für jedes Subjekt, das meine Wahrnehmungssituation teilt“, so der Phänomenologe Maurice Merleau-Ponty zur Erfahrung von Wirklichkeit als *Gegenwärtigkeit*.³³ Indem mich die

³¹S. a. E.K. „Das Bild als Passage und Dekonstruktion“, das die Verwerfungen des Blicks zwischen Künstler und Welt in Worte zu fassen sucht.

Relevant für die Kunstwissenschaft sind die Überlegungen Georges Didi-Hubermanns, die von einer Spaltung des Sehens ausgehen, welche für die Intensität der Form eines Kunstwerks konstitutiv wird. In seinem Buch „Was wir sehen, blickt uns an“ (München, 1999) fügt er die phänomenologische „presence“ in die „presentness“ als autonome „plastische Konzentration“ der Kunst, so dass deren „intensive Form“ nicht augenblicklich-unmittelbar zu erfassen ist, „sondern sich als *presence* einer Tiefe darbietet, die anthropomorph aufgefaßt wird, nämlich changierend zwischen Trauer und Begehren. (So dass) der Begriff des Anthropomorphismus hier jede gewöhnliche mimetische oder psychologische Bedeutung verliert; er zielt vielmehr auf eine *metapsychologische* Verständnisebene, die uns erlaubt, das Freudsche Paradigma der *Bildung* (*formation*) (Herv. G. D-H.) – Symptombildung, Bildung im Traum, auf alle Fälle Bildung des Unbewussten – heranzuziehen.“ (S.218)

³²Vgl. a. den Hinweis auf die ursprüngliche (animistische und kindliche) Nichtunterscheidbarkeit der Kontingenz von Referenz und jener von Blicksympathie, die das Gelingen unseres Weltbezugs bezeugen - so etwa in Beaudelaires „Correspondances“, die Hoguebe zitiert. (S.31f., s. Anm.24.)

³³in: Lambert Wiesing „Maurice Merleau-Ponty: Das Primat der Wahrnehmung“ S. 114. „Dass etwas in der Wahrnehmung als gegenwärtig erscheint, ist eine andere Art des Gegebenseins als wenn etwas als möglich oder notwendig erscheint. Denn weder das, was möglich ist, noch das, was notwendig ist, muss auch als gegenwärtig bewusst sein. Intellektuelle Schlüsse können zwar zu dem Ergebnis kommen, dass etwas möglich, wahr oder notwendig ist, aber nicht zu dem Ergebnis, dass etwas als gegenwärtig und präsent erscheint. Die augenblickliche Gegenwart von etwas kann nur wahrgenommen werden.“ (a.a.O. S.112f)

Dinge angehen, werde ich ihrer gewahr und in einem Zuge meiner gegenwärtig – in einer Verfassung des Welt zugewandten Außer-sich-Seins, dem sich die Welt *von sich her zeigt*. Was als ein Prozess des Entdeckens erlebt wird, in dem unweigerlich Resonanz entsteht³⁴: Ein eigenwillig fremdes, ent-stelltes Zurücktönen der Stimme, mit der ich in den Wald hineingerufen habe, um in dessen undurchdringlicher Wildnis Anderes als mein eigenes Echo zu hören.³⁵

Indessen: sich mit der (Zurück-)Haltung des Staunens in die *Wildnis der Wissenschaft* zu begeben und, wie etwa Taxonomen, ohne ausgeklügelte Hypothesen im aufmerksamen und sorgfältigen Beobachten neue Arten aufzufinden, gilt kaum noch als innovative Forschung. (Abb.5) In der Wissenschaftslandschaft des beginnenden 21.Jahrhunderts verspricht ein aufwändiges Experimentieren mehr als das Entdecken und Aufzeigen der Artenvielfalt unseres Planeten, das uns an den bereits vorhandenen Reichtum unseres Lebens erinnert. Wie der indische Verhaltensbiologe Raghavendra Gadagkar im Berliner Wissenschaftskolleg bekannte, müssten erst Wissenschaftler, die über keine teuren Gerätschaften auf technisch neuestem Stand verfügen, die lebendige Natur ins Bewusstsein rücken. Es können aber auch die Künstler sein, die die Welt über die Anschauung erkunden, wie beispielsweise Jasper Johns, der sich lebenslang mit dem Phänomen der Ähnlichkeit beschäftigte. (Abb. 6)

³⁴ Rheinberger benutzt den Begriff der Resonanz für die Abstimmung verschiedener experimenteller Praktiken aufeinander. Sie steht für die Verstärkung der „Herstellung interner Referenten, die experimentelle Handlungen aufeinander beziehbar machen, die keineswegs stabil sein müssen, aber doch verlässlich genug, um den nächsten Schritt zu ermöglichen.“ (Experimentalsystem S. 66f.)

Aus ganz anderer Perspektive versucht der Philosoph Wolfram Högbe einer „semantischen Resonanznatur“ auf der Spur zu kommen. Er spricht vom vektorialen Raum unseres Daseins, bei dem „aus der Tiefe der Unbestimmtheit im Hintergrund unserer Wahrnehmungen sich ihre Sinnhaftigkeit (speist)“. Eine höhere Sensibilität für Unbestimmtheit befähige zu einem „Hindurchsehen“ des semantischen und sensorischen Feldes und zum Wagnis, „sich der Eigendynamik frei bewegender Sinnssubstanzen auszusetzen..., so dass in eine porös werdende Bedeutung Assoziationen einsprudeln können, die in der Starrheit unserer Standard-Bezüglichkeit keine Chancen haben uns zu überraschen.“ „Metaphysik und Mantik“, S. 41f.

Für die künstlerische Tätigkeit ist die Erfahrung von Resonanz ungeheuer inspirierend, da sie die Wechselbeziehung, den gegenseitigen Stoffwechsel zwischen Intention/Konzept und Material/Medium in lebendiger Weise beweglich hält.

³⁵ Wie not-wendig diese Widerständigkeit des Anderen, Fremden im Zustand künstlerischer Freiheit, um nicht zu sagen Beliebigkeit, erlebt wird, bezeugt der Maler Francis Bacon in einem Interview: „Sie wissen einfach nicht, wie die Hoffnungslosigkeit beim Arbeiten einen dazu bringt, einfach Farbe zu nehmen, einfach fast alles zu tun (...), in dem Versuch, die willentliche Artikulation des Bildes zu unterbinden, so dass das Bild gewissermaßen spontan wachsen soll, innerhalb seiner eigenen und nicht meiner Struktur. Erst später kommt das Gespür dafür, was man will, ins Spiel, so dass man dann erst beginnt, den Zufall aufzuarbeiten, der für einen auf der Leinwand übrig geblieben ist. (...) Sicher ist man entspannter, wenn das Bild, das man in seinen Empfindungen hat, durch Zufall sich zu formen beginnt.“ (David Sylvester: Gespräche mit Francis Bacon, München 1982, S. 164)



Abbildung 5: Gunnar Brehm: Wo beginnt eine neue Art? (In: Die Zeit, 12.2. 2009)



Abbildung 6: „Between the Clock and the Bed“, 1981

Wohl wissend, dass das Werk hier nicht annähernd zu interpretieren ist, erschließt sich dem aufmerksamen Betrachter ein Zusammenhang zwischen seinem Gemälde „Between the Clock and the Bed“ (1981) und jenen aufgespießten Schmetterlingen von Gunnar Brehm, die die Frage stellen, wo eine neue Art beginne? Was die Bilder offensichtlich verbindet, ist das äußerst differenzierte Umgehen mit Formen, die einander ähnlich sind

und Entwicklungen zum Ausdruck bringen. Linien, Winkel und Symmetrien, die übergreifen, unmerklich ineinander übergehen und in Spannung zum „Attraktor“ der farblichen Kontrastierung stehen. Um es kurz zu fassen und in unseren Kontext zu stellen: es geht, wenn auch mit ganz verschiedenen Intentionen, um eine Suche nach dem „*Muster*, das verbindet“. Ein Verbindungsmuster des Lebendigen, das der Anthropologe Gregory Bateson als *ästhetisch* qualifizierte, da die Aufmerksamkeit den Gestalten, Formen und Relationen zu widmen sei.³⁶ Ein Muster, das ihn die Verbindung zwischen Geist und Natur, so sein gleichnamiges Buch, erkennen ließ. Denn „wie kommt einer auf die Idee, dass Körper sich morphologisch so verändern, dass sie etwas anderes werden“ fragt der Historiker Philipp Sarasin im Hinblick auf die revolutionäre Evolutionstheorie Charles Darwins? Eine rückblickende Erklärung finde sich in Darwins Autobiografie, in der er am Ende seines Lebens schreibt, dass nur eine sehr, sehr lange Reise einen auf eine solche Idee bringen könne. Eine lebenslange Forschungsreise, auf der Darwins Ideen entlang seiner phänomenalen Beobachtungsgabe sich entwickeln und reifen konnten. „Auf dem Weg durch einen Kontinent sehe man all diese unendlichen Formen gleichsam ineinander übergehen“, so dass eine Art genialer Übersetzung stattfindet: „Darwin übersetzt das Reisen durch den Raum in eine Spekulation in die Tiefe der Zeit. Man könnte sagen, dass er diese einander ähnlichen Organismen mit einer Art Frühform des kinematografischen Blicks wahrnahm.“³⁷ Sein genauer und tiefgründiger Blick erkannte die *fließenden Bewegungsmuster*, die ein genealogisches Rekonstruieren erlauben und ein relationales Denken erfordern.³⁸

³⁶ „Welches Muster verbindet den Krebs mit dem Hummer und die Orchidee mit der Primel und all diese vier mit mir? Und mich mit Ihnen? Und uns alle sechs mit den Amöben in einer Richtung und mit dem eingeschüchterten Schizophrenen in einer anderen?“ „Geist und Natur, eine notwendige Einheit“ S. 15.

An dieser Stelle ist die besondere *Wahrnehmungsfähigkeit* hervorzuheben, die auch der „Zauberstab der Analogie“ (Novalis) genannt wird. Auf „die Wahrnehmung vager Ähnlichkeiten eingestellt zu sein, ist das Kennzeichen der Intelligenz“ zitiert Wolfram Högrefe D. Hofstadter („Metaphysik und Mantik“, S. 41) und erinnert an eine „Ähnlichkeitsvirtuosität“, die den künstlerischen Umgang mit unbestimmten Sinn(es)dimensionen erlaubt. „Wenn unsere kognitive Kompetenz normalerweise auf die Registratur von Invarianten und Konstanten geeicht ist, auf die Wahrnehmung sich durchhaltender Strukturen, dann verdankt sich unser Gewahren des kontingenten Geschehens der Referenz offenbar einer eigenen Sensibilität, einer Empfänglichkeit für Gelingendes, kurz: einem *sensus contingentiae*, der sich letztlich als *Seele der Referenz* (beide Herv. W.H.) zu erkennen gibt. Dieses Kontingenzorgan ist ein fundamentaler Aspekt unserer Deutungsnatur.“ (ebd. S. 32)

³⁷ „Nichts bleibt je, wie es ist“, Gespräch mit Philipp Sarasin in: Die Zeit, 8.1.2009

³⁸ Wie der Kunsthistoriker Horst Bredekamp herausfand, war Darwins bevorzugtes Bild für die Evolution und Organisation des Lebens nicht der hierarchisch strukturierte Baum, sondern die Koralle, die für eine anarchische Kraft des Ornaments und schöpferischen Überflusses steht. Indem ihre einzelnen Stränge sich verzweigen und wieder zusammenwachsen, bildet sich eine in alle Richtungen erweiterbare Ordnung nach Art eines Netzes oder Rhizoms.

Vielfältigkeit erfahren

Die besondere Gegenläufigkeit eines experimentellen *Findens* vollzieht sich im Raum der Kunst dahingehend, dass sie das Gewicht der Phänomene spürbar werden lässt und neu verortet – als eine andere „heterotope“ Verbindung zur Lebenswelt, als ein Nähren des Stoffwechsels mit ihr, durch den sie sich mit neuen Erfahrungsräumen und Potenzialen anreichern kann. „Aus der eigenen zufälligen Existenz, aus dem zufälligen Anfang, der man selbst ist, den man selbst auf sich nimmt, ist etwas Notwendiges geworden. Nicht ... im Sinne der Kausalität, sondern im Sinne der Bedeutung von Sinn.³⁹ Da Sinnerfahrung sich nicht mehr auszeichnet durch die „Passion des Geistes, der die Formen der sinnlichen Wahrnehmung durchläuft, um seinen totalen Ausdruck schließlich im Diskurs des Philosophen zu erlangen“, wie Lyotard im Rekurs auf Hegels Ästhetik bemerkt⁴⁰, da Sinnhaftigkeit weder vorgegeben noch objektivierbar noch zu tradieren ist, haftet sie nur von Fall zu Fall. Sie wird hervorgebracht zwischen intuitiven Versuchen und kontrollierten Experimenten, großen Visionen⁴¹ und schrittweisem Vorgehen, sorgfältigem Beobachten und spontanem Auftauchen von Beziehungsmustern – im geduldigen Einüben von vielfach sich überkreuzenden Verbindungen und Spannungsfeldern zwischen Ideen und Eingebungen sowie Materialien und Medien.

Die dadurch erzeugte Vielfalt an individuellen und durchmischten Räumen aufrecht zu erhalten bzw. durch die Kunst immer neue andere Möglichkeiten *erfahrbar* zu machen, ist deshalb unverzichtbar, weil dadurch die Möglichkeitsexplosion in der Moderne (Michael Makropoulos) sich im Realen des leiblichen In-der-Welt-Seins erdet. Ähnlich wie das Gehirn nicht die Zentrale unserer Individualität ist, sondern ein plastisches Organ vielfältiger Vermittlungsprozesse, realisieren sich Möglichkeiten in den konkreten

³⁹ Dietrich Mahlow, „Der Zufall, das Denken und die Kunst“, S. 58

Über die Notwendigkeit der Kunst, über das existenzielle Bedürfnis nach Poesie, reflektierte Paul Valéry sehr eindrücklich in seinem Aufsatz „Notwendigkeit der Dichtkunst“. Nach all den Dekonstruktionen seiner Epoche befand sich die Jugend vor „einer weißen, leeren Seite, und wir konnten nur eine einzige Bejahung darauf schreiben. Diese aber erschien uns unerschütterlich, da sie weder auf Überlieferung gegründet war, die jederzeit angefochten werden kann, noch auf eine Wissenschaft, deren Verallgemeinerungen jederzeit der Kritik zum Opfer fallen können, noch auf Texten, die sich beliebig interpretieren lassen, noch auf philosophischen Überlegungen, die nur von Hypothesen leben. Unsere Gewissheit war unsere Erregung und unser Erlebnis der Schönheit; und wenn wir uns ...in den Lamoureux-Konzerten trafen, wo die Jungen und ihre Meister einander begegneten (...) bildete sich eine außergewöhnliche Atmosphäre. (...). Wir hatten *empfunden* (Herv. P.V.); und was wir empfunden hatten, gab uns die Kraft (...) ...Mit erleuchteter Seele und zum Glauben bereiter Intelligenz trafen wir uns wieder; so sehr erschien uns alles, was wir gehört hatten, als persönliche Offenbarung und wesenhaft uns zugehörige Wahrheit.“ (in: Paul Valéry: Werke Bd. 5, S. 95)

⁴⁰ Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens, S. 73, Merve 1986

⁴¹ Zur Relevanz der Theorie s. Horst Bredekamp: „Galilei der Künstler. Die Zeichnung, der Mond, die Sonne. Berlin, 2007)

Kontexten der komplexen Lebenswelt.⁴² Mit dieser sinnlichen Anreicherung und gleichzeitigen Verkomplizierung wird der Innovationscharakter des Experimentierens ins Offene hinein sowohl erhalten als auch vor beliebiger Anwendbarkeit bewahrt, die das abstrakte Prinzip der Formalisierung beim so genannten Umsetzen in die Praxis ereilt.⁴³ Unterlaufen wird auch jene zwanghafte Innovationskultur, die das Neue einzig um des Neuen willen schafft, koste es, was es wolle, und ohne *Rück-sicht*⁴⁴ auf Verluste an qualitativen Verflechtungen. Denn im lebensweltlichen Handeln erscheinen die neuen Möglichkeitsräume nicht in isolierter Form, vielmehr als konkrete Beziehungsmuster mit vielfältigen spezifischen Komponenten, die immer wieder (neu), d.h. von Fall zu Fall aneinander abzuwägen sind.⁴⁵ Diese lokale konkrete Situiertheit besitzt umso mehr Relevanz, je weiter sich das mittlerweile global gewordene zielorientierte Aneignungsprinzip ausbreitet, je mehr Erfolg dem ergebnissichernden System beschieden ist und je größere Umwälzungen der wissenschaftlich-technologische Fortschritt im Leben der Menschheit zu Wege bringt. Wenn dagegen "die Werke der Kunst keinen ‚Fortschritt‘ in der Menschheitsentwicklung zulassen – sondern nur in der Existenz des einzelnen Künstlers -, so deswegen, weil ihr Gegenstand exakt begrenzt ... wird durch die

⁴² Aufschlussreich ist hier das Buch des Psychiaters und Medizinhistorikers Thomas Fuchs „Das Gehirn – ein Beziehungsorgan“, in dem er gegenüber den verbreiteten Deutungen der Neurowissenschaften und experimentellen Hirnforschung den lebendigen Menschen in den Mittelpunkt stellt. Denn trotz aller Faszination von der inneren Unendlichkeit des Gehirns sei es nicht das Organ für sich, das fühle, denke und handle. Ohne Gründung auf den Resonanzboden der Leiblichkeit, auf ein Körper-Ich, zerfällt das Bewusstsein des konkreten Individuums in eben jene Bruchstücke, die man unter dem auf das Gehirn gerichteten mikroskopischen Blick so eindrucksvoll bestimmen kann. „...jede Theorie, die Bewusstsein als ein Produkt aus lokalisierbaren Einzelfunktionen bzw. Modulen betrachtet, handelt sich das Problem ein, wie diese Einzelfunktionen in eine einheitliche Tätigkeit integriert werden sollen.(...) Das Projekt der Verräumlichung und Materialisierung von Bewusstsein verliert nur zu leicht über der Genauigkeit des Hinsehens seinen Gegenstand aus den Augen und hat dann nur noch Fragmente vor sich.“(S. 76) Ein solcher Befund ist keinem Postulat von Ganzheitlichkeit geschuldet, sondern berücksichtigt die subjektive Erlebnisqualität, die in der Beobachterperspektive nicht erkennbar ist.

⁴³ Etwas (Wissen/Erkenntnisse) umsetzen bzw. anwenden kann man nämlich nur dann, wenn man es unter theoretischen Bedingungen objektiviert hat und dadurch kontextunabhängig darüber verfügen zu können glaubt. „In dieser Lage aber befindet sich der in der Praxis des Lebens stehende und der sich verständigende Mensch nie: er kommt vielmehr schon immer in einer Situation vor, in der er handeln soll. Anwendung schließt ein, dass einer Wissen besitzt, das sich ... für beliebige Verwendbarkeit offenhält.“ (Gottfried Boehm in der Einleitung zu „Die Hermeneutik und die Wissenschaften, S.21) Ganz anders verhält es sich mit den aus der Praxis gewonnen Erkenntnissen und den Prozessen der Auslegung, die zu kritischem Reflexionswissen führen. S. a die Krise der Finanzwirtschaft, die, hervorgebracht vom vorsätzlichen Negieren realweltlicher Einbettung, die Katastrophen virtueller Blasen ohne Realbezug kreierte.

⁴⁴ Das Wort Rück-Sicht ruft anschaulich Benjamins Engel der Geschichte in Erinnerung, der während seines stürmischen Rückwärtsflugs in die Zukunft auf die sich türmenden Trümmer der Vergangenheit blickt.

⁴⁵ Im Sinne einer „Andersheit des Einander“ oder eines mannigfachen Ineinander von Eigenem und Fremden als Unruheherd, wie es Waldenfels ausdrückt. (Bernhard Waldenfels „Antwortregister“, Suhrkamp,1994, S. 422f.)

Fähigkeiten *eines einzelnen* Menschen. (Herv. P.V.) (...) Der Wissenschaftler hat es notwendig mit einem allgemeinen Gegenstand zu tun – sein Ziel ist allgemein, und seine persönlichen Fähigkeiten werden letztlich unpersönlich eingesetzt.“⁴⁶ Wenn nun die allgemeine herrschende Weltaneignung dank ihres invasiven Charakters und ihrer beschleunigten Eigendynamik zum ausweglosen Gesamtsystem avanciert, dann droht das unfassbare Ganze unserer Lebenswelten in eine dauerhafte Schiefelage zu kippen. Einschlägig ausgerichtet mündet die imperiale Bewegung in einen kollektiven Gedächtnisverlust des offenen Horizonts vielfältiger Möglichkeiten⁴⁷; technisch aufgerüstet und ökonomisch entfesselt schreitet sie in einer anonymen, massenwirksamen Steigerungsspirale des Fortschritts über alle Spielräume des Einzelnen hinweg, die nicht identifizierbar und kontrollierbar sind. „Man kann die Geschichte unserer Zivilisation auch als eine Reduktionsgeschichte lesen in der große, belebte und gelebte Räume immer mehr schrumpfen und auf Objekte zentriert werden. Der Rückgang des Lebensraumes von kosmischer Weite in den Kopf des Subjektes.“⁴⁸

Die bindungslose Dynamik von Handlungsprozessen weder als machtvolles Bewältigungsinstrument zu feiern noch auch in der Beliebigkeit zahlreicher, komplex vernetzter Welten unterzugehen, ist Sache der viel perspektivischen Künste und ihrer jeweiligen fruchtbaren Durchdringungen. Im Experimentieren können sie zeigen, *wie jeweils* die Potenziale des Unbekannten sich für die individuellen und gesellschaftlichen Erfahrungsräume *offen halten*. Anders als beim Innovations- und Fortschrittsdenken der Wissenschaft geht es in der Kunst nicht um experimentelles Verhalten zur Generierung neuer Erkenntnisse. Die Kunst ist nicht darauf aus, das Unbekannte aus der Welt zu schaffen, vielmehr durch eine experimentierfreudige offene *Geisteshaltung* immer neue Beziehungen und Verbindungen zu stiften. Als Verkörperungen, die *erfahren* werden müssen, um die Kontexte verstehend zu durchdringen. Aus dieser experimentellen Haltung heraus werden jene (imaginären) Räume des Übergangs gefunden, die ein

⁴⁶ Cahiers, Bd. 6 S.23f.

⁴⁷ Vereinseitigung kann auch die Experimentalkultur selbst betreffen, wenn z.B. in der experimentellen Computerarchitektur, die Formgenerierung zum *allgemeinen* künstlerisch-wissenschaftlichen Entwurfsprinzip erhoben wird. (Vgl. Vogls Kritik an der Allgemeinheit der Erkenntnis, S.3f.) Indem der Bildschirm suggeriert, in einer neuen Synthese von Individualisierung und Massenproduktion beliebige Gestaltungswünsche realisieren zu können, scheinen mehrdimensionale Entwurfsprozesse mit Ideenskizzen und modellhaften Versuchen obsolet zu werden. Anstelle langwieriger Analysen der jeweils besonderen Bedingungen eines Bauvorhabens, generiert ein anspruchsvolles mathematisches Programm immer differenziertere und komplexere Einzelformen - als Steigerung des ästhetischen Reichtums, ohne einschränkende Referenz oder Kohärenz. Ob diese blind-programmatische Individualisierung von Bauformen noch Leerstellen für Proportionen und Relationen, bzw. Freiraum für Nichtantizipierbares lässt, ist zumindest fraglich.(Abb.7, vgl. a. Abb.8)

⁴⁸ Baier, S. 63

konstruktives Aus- und Aufbrechen des menschlichen Wahrnehmungsvermögens ins Unbekannte ermöglichen.⁴⁹



Abbildung 7: Kataloghaus „Variomatic“ von Kas Oosterhuis und Ilona Lenard, (in: Die Zeit, 8.1. 2004)

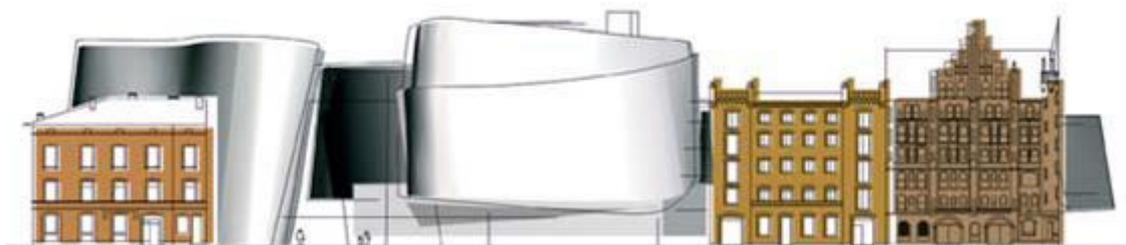


Abbildung 8: Skizze des baugeschichtlich eingebundenen Ozeanums in Stralsund (Stuttgarter Architekturbüro Behnisch)

⁴⁹ Weichen zu dieser Haltung stellte schon das 18.Jh. – um einen abschließenden Seitenblick auf die Musik zu werfen. So kann man z.B. Mozarts heute klassisch genannte Musik ein geistiges Experiment nennen, das mit noch unbekanntem Größen der sinnlichen Genüsse hantiert. (Seine Musik) erschafft einen heterogenen Erfahrungsraum, der diverse Lüste und Zustände von Erfüllung mit dem Wagnis der offenen Zukunft und der Ausbildung eines (utopischen) Möglichkeitsbewusstseins konfrontiert. Dieser ästhetisch-kreative Zwischenraum weist über die gesellschaftlichen Kontraste und geschichtlichen Ambivalenzen der Epoche hinaus. Neben einer tendenziell melancholischen Verfassung, die, im Gegensatz zum Glauben an die Verheißungen der Zukunft, den Paradiesen der Vergangenheit nachhängt, entwickelt sich darin eine künstlerische Haltung, die die zwiespältigen Verbindungen der gegenläufigen Tendenzen ins Offene erweitert. Eine kreative Verfassung, die aus jener ambivalenten Zusammenbindung von aristokratischem Abstieg und produktivem Schaffen – dekadent wie der überfeinerte, müßig gehende Adel, produktiv wie die aufkeimende Arbeitsethik des Bürgertums – eine experimentelle Geisteshaltung der Übergänge herausbildet. (E.K.: „Ambiguität als künstlerische Haltung“ S. 107)

Literatur:

- Baier, Franz-Xaver „Raum: Prolegomena zu einer Architektur des gelebten Raums.“ Köln, 1996
- Bateson, Gregory „Geist und Natur, eine notwendige Einheit“, 3.Aufl. .Frankfurt, Suhrkamp 1993
- Benjamin, Walter: „Einbahnstraße“, Suhrkamp 1965
- Boehm, Gottfried: Einleitung in: „Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften“ (Hrsg Hans- Georg Gadamer und Gottfried Boehm) stw, 1978
- Fuchs, Thomas: „Das Gehirn – ein Beziehungsorgan“, Stuttgart 2008
- Hogrebe, Wolfram: „Metaphysik und Mantik“. Die Deutungsnatur des Menschen, Frankfurt, Suhrkamp 1992
- Koethen, Eva „Zum ästhetischen Lernprozess...Wahrnehmung und ästehtische Erfahrung als Spielraum zwischen Denken und Handeln in : Zukunft der Bildungsfragen (Hrsg. M. Bönsch / M. Vahedi, Campus, Hannover. 1997
- Koethen, Eva : „Ambiguität als künstlerische Haltung“ in: Mozart. Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18.Jahrhunderts, Hatje Cantz 2006
- Koethen, Eva: „Annäherungen an Kunst im Bildungsprozess“, Edition Zebra 2001
- Lyotard, Francois : Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens, Merve 1986
- „Maurice Merleau-Ponty. Das Primat der Wahrnehmung“ (Lambert Wiesing) Suhrkamp 2003
- Mahlow, Dietrich: „Der Zufall, das Denken und die Kunst“, Vilem Flusser gewidmet, in: „Zufall als Prinzip. Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20.jahrhunderts“, Edition Braus, Heidelberg 1992
- Nietzsche, Friedrich: „Also sprach Zarathustra“, Werke 2, Könnemann, Köln 1994
- Rheinberger, Hans-Jörg: „Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese“, Göttingen 2001
- Rheinberger, Hans-Jörg: Iterationen, Merve
- Rheinberger, Hans-Jörg: „Über die Kunst, das Unbekannte zu erforschen“ in: Katalog zur Ausstellung: „Say it isn't so. Naturwissenschaften im Visier der Kunst“, Neues Museum Weserburg, Bremen 2007
- Robben, Bernd: „Der Computer als Medium. Eine transdisziplinäre Theorie“, Transcript 2006
- Valery, Paul: Cahiers/Hefte (Hrsg. Hartmut Köhler u. Jürgen Schmidt-Radefeldt) 6 Bände, S. Fischer, 1987-93

Valery, Paul: Werke (Hrsg. Jürgen Schmidt-Radefeldt) Frankfurter Ausgabe in 7 Bänden, Insel 1991

Vogl, Joseph „Über das Zaudern“, diaphanes, Zürich-Berlin 2008

Waldenfels, Bernhard: „Sinnesschwellen“ stw, Frankf.a.M.1999

Waldenfels, Bernhard : „Phänomenologie der Aufmerksamkeit“ stw, Frankf.a.M.2004

Waldenfels, Bernhard „Der Stachel des Fremden“,

Waldenfels, Bernhard „Antwortregister“, Suhrkamp,1994

Wind, Edgar: Das Experiment und die Metaphysik, stw

Das artecLab:

bildet eine experimentelle Gruppe von Wissenschaftlern, Ingenieuren und Künstlern.

Wir analysieren und erproben formale und nicht-formale Methoden der Modellierung, Produktion und Simulation.

Wir konstruieren sensorisierte Computer-Umgebungen und erforschen neue Formen der Mensch-Maschine-Interaktion.

Wir experimentieren mit der Vermischung von realen und virtuellen Welten an der Grenze zwischen maschineller Funktion und menschlicher Phantasie.

Wir sind Grenzgänger auf den Gebieten Kunst, Arbeit und Technik: Art, Work and Technology.

Der Mixed Reality Ansatz eröffnet neue Sichtweisen.

Wir modellieren mit realen Gegenständen, die eine reiche sinnliche Erfahrung mit der Widerspenstigkeit realer Phänomene vermitteln.

Wir formen virtuelle Gegenstände, die vielfältige Übersetzungen zwischen konkreten und abstrakten Sichtweisen realisieren.

Wir bauen Schnittstellen und Interfaces, die komplexe Verhältnisse zwischen der realen Welt der physischen Gegenstände und der virtuellen Informationswelt erfahrbar machen.

Die Computer-Wissenschaften und ihre mathematischen Grundlagen haben eine eigene Ästhetik.

Wir verstehen Ästhetik als Balance zwischen sinnlicher Erfahrung und verstandesmäßiger Durchdringung der uns umgebenden Phänomene.

Wir haben das Ziel, eine spielerische Erfahrung der Mensch-Maschine-Beziehung zu ermöglichen - auch jenseits der Grenzen von Rationalität, Nützlichkeit oder Effizienz.

Wir verfolgen gleichzeitig einen partizipatorischen und sozial verpflichteten Ansatz.

artecLab Paper

1. Jörg Richard, F. Wilhelm Bruns, Mensch und Maschine im Spielraum - Technische Praxis und Ästhetische Erfahrung
2. F. Wilhelm Bruns, Hyperbonds - Applications and Challenges
3. Yong-Ho Yoo, Energy Interface for Mixed Reality Design
4. Micado, Projektbericht des studentischen Projekts micado zu Mixed Reality Caves
5. Micarpet, Projektbericht des studentischen Projekts micarpet zu Mixed Reality Caves
6. Micasa, Projektbericht des studentischen Projekts micasa zu Mixed Reality Caves
7. Bernd Robben, Ralf Streibl, Alfred Tews, Mixed Reality Adventures, Bericht vom Symposium im Kino 46
8. S. Budde, C. Fischer, Entwicklung des Autoradios
9. D. Pratsch, Der Aero-Cave – Wind zur Orientierung in virtuellen Welten
10. Themir, Theater in gemischten Welten – Projektbericht
11. J. Richard, Grenzüberschreitungen – Kultur im Kontext
12. Symposium – Media Theory's Role in Digital Media Studies
13. F. Wilhelm Bruns, Yong-Ho Yoo, Karolis Kleiza, Einheitliches Konzept für die Verbindung digitaler und physikalischer Modelle mit Hyper-Bonds
14. Eva Koethen, Das Experiment des Findens als Verfahrensweise der Kunst. Gemeinsamkeiten mit - und Differenzen zur - Wissenschaft