

# Michael Dreyer For Pedagogical Use Only! – Nur zum pädagogischen Gebrauch!

*I'm feeling experimental*

*Just pop two now what  
have I gotten into*

*Trying to cope with all this shit  
I been through*

*These substances is fucking with  
my mental, my mental*

*Big Sean ft. Juicy J and King Chip*

## **1 ... to cope with ...**

Das Experiment ist ein Genre geworden. Im Folgenden gehe ich dieser Paradoxie und einigen Fragen zu verschiedenen Definitionen des Experimentellen und dessen Zuschreibungsformen und -kontexten nach: Ist der Begriff, bezogen auf Kunst und Gestaltung, ein Synonym für eine autonome künstlerische Praxis der Avantgarde und/oder Post-avantgarde? Und was kann es heißen, wenn Künstler\*innen/Gestalter\*innen ihn auf ihre eigene Praxis anwenden – im Unterschied oder gar Gegensatz zu Aussagen von Vermittlungsinstanzen über sie respektive ihre Praxis? Steht der Begriff, wie zu Beginn der Moderne, für Expansion, Intermedialität und Radikalisierung oder für Vermittlung, Inklusion des Betrachters und für den Beginn einer Pädagogisierung der Kunst? Sind dies überhaupt konträre Tendenzen? Und welche Zusammenhänge bestehen zwischen der technischen Entwicklung der Medien und der Konstruktion des Betrachters/der Betrachterin in den Künsten?

In Bezug auf Kunst, Film, Theater, Architektur, Musik und auch in der Gestaltung, im Design – also nahezu überall außerhalb der Technik- und Naturwissenschaften oder der Epistemologie – haben die Begriffe „Experiment“ und „experimentell“ heute oft einen vagen Beiklang. Sie werden in der Kommunikation diverser Vermittlungsinstanzen (Museen, Hochschulen, im Kulturjournalismus usw.) verwendet und, seltener, von Autoren und Autorinnen künstlerischer Werke oder Projekte. Besonders bei Dauer- und Selbstexperimenten ist oft ganz unklar, worin genau das „Experiment“ besteht.

Dass etwas experimentell sei, wird ohnehin von vielem gesagt. Klar ist dabei immer, es geht um eine Ausnahme vom Normalfall. Doch was ist schon normal?

Wird in den Künsten von einer Sache, ob Werk oder Projekt, gesagt, sie sei „experimentell“, impliziert dies meist eine Überschreitung der Grenzen des jeweiligen Genres. Es ist dabei vor allem zu unterscheiden, ob die Zuschreibung ein abgeschlossenes Werk oder ein Verfahren zur Erzeugung eines Werkes betrifft. Das Adjektiv „experimentell“ verleiht einer Sache zudem einen an die Aufbruchzeit der Moderne anknüpfenden Nimbus. Worin aber genau das „Experiment“ besteht, scheint oft weniger wichtig zu sein als die Etikettierung. Jedenfalls hat der Begriff viel von seiner Prägnanz eingebüßt.

Vergegenwärtigt man sich diese Zusammenhänge anhand historischer Quellen, stößt man auf viel Anschauliches. Im Hinblick auf seinen Ursprung gehört das künstlerische Experiment in die Phase der Frühmoderne, wie an Friedlieb Ferdinand Runge's „Bildern“ gezeigt werden soll, und ist inspiriert von – oder gar identisch mit – naturwissenschaftlich-technischen Erfindungen und Entdeckungen. Mit der Spätromantik, bei der Figur des Dandys und später mit Suprematismus und Dadaismus steht bei künstlerischen Experimenten (ob von ihren Verfassern so genannt bzw. beabsichtigt oder nicht) das Symbolische im Vordergrund. Als Vorläufer modernen Experimentierens können so die lesenswert-unlesbaren, weil humoristisch obsoleten Romane wie *Gargantua und Pantagruel* und *Tristram Shandy* gelten. Seine Hochzeit erlebt das Experiment in der Kunst ohne Zweifel im Laufe der 1960er- und 1970er-Jahre. Es findet in dieser Zeit eine Abkehr von den traditionellen klassisch-naturwissenschaftlichen, aber auch von neueren psychologisch-surrealistischen Experimenten statt, und ein Wechsel hin zu solchen technologischer, performativer und kybernetischer Natur ist zu beobachten.

Der darauffolgende historische Bedeutungsverlust schließlich rührt von der in den 1980er-Jahren vollends sich durchsetzenden Tendenz zur Expansion und Konvergenz der Medien her und ist begleitet von linguistischen und epistemologischen Diskursen, von Kontextverschiebungen und von der „semiologischen Katastrophe“<sup>41</sup>.

Das Experimentelle wurde institutionalisiert. Diese Wende markieren Gründungen wie das „Digitalkunst-Festival“ *ars electronica* (bereits 1979), das ZKM in Karlsruhe, die KHM in Köln oder auch die von Jean-François Lyotard kuratierte Ausstellung „Les Immatériaux“ im Centre Pompidou. Mit der Aufmerksamkeit, die dieser Ausstellung zukam, ging eine Debatte um eine neue, nun exemplarisch vorgeführte Synthese von Philosophie und Kunst einher. Lyotard und sein Team erfanden einen neuen Typ Ausstellung. Auf kuratorisch und ausstellungs-technisch neue Art, teilweise im Rückgriff auf Wunderkammern und unter Einsatz avancierter Technologie wie Hologramm, Infrarot-Tracking und mit durch Audiosender angesteuerten Kopfhörern wurden Objekte und Texte in einem zusammenhängenden Environment inszeniert.<sup>42</sup> Es hat sich aus diesen Aufbruchprojekten der Begriff „interdisziplinär“ gehalten und nachhaltig durchgesetzt. Er sollte von nun an für die Synthese von Kunst und Wissenschaft (später auch Wirtschaft) stehen, der nicht mehr experimentell zu sein brauchte.

Gleichzeitig gab es neue Impulse im Bereich des Designs. Das Internationale Design-Zentrum Berlin (IDZ) publizierte Bücher über das „neue deutsche Design“, Kurt Weidemann bekam den Auftrag, eine Ausstellung zu kuratieren, die den Titel „Erkundungen“ trug ... Das Wort „Kunst“ stand nicht mehr nur für Beuys und Fettecken, sondern schillerte im Glanz der Etats, die die Regionalparlamente bewilligten, um dem

Kohl'schen Bonn etwas entgegenzusetzen. Es war die Zeit der Übergänge zwischen Kunst, Design und Wissenschaft.

In den 1990ern war es schön, mit dem Geist der frühen 1960er herumzuspielen und ein wenig streng zu sich selbst zu sein: Techno, Loops und Systemdesign. Damit war aber keine neue oder erneute Radikalität gemeint, sondern es war nur eine Referenz auf vergangene radikale Strategien, eher ein Style als ein neuer Gestaltungsfundamentalismus. Der Begriff des Experiments war jedenfalls schon damals nicht unbeschadet geblieben von der Krise der Moderne, und umso weniger ist er es heute – vor dem Hintergrund der Kontroversen um Aufklärung, Postkolonialismus und Avantgarden. Die Zeiten sind sozusagen „postexperimentell“ geworden.

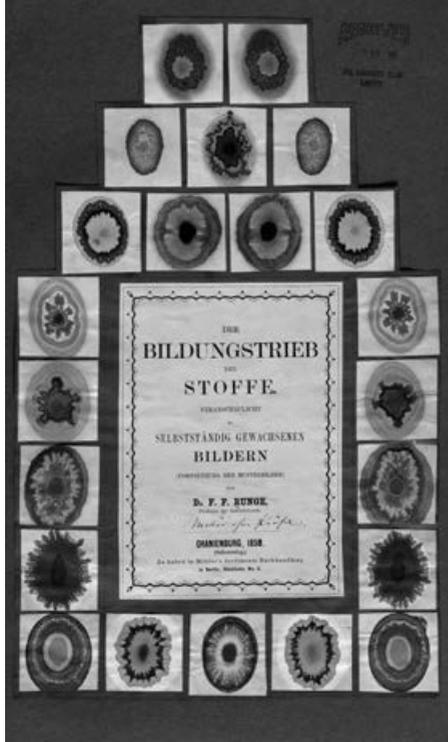
## 2 Experimentalsysteme

Das etwas angestaubte Wort „experimentell“ erlebt zugleich/zuletzt eine neue Popularität – teilweise bedingt durch eine Sehnsucht nach der Moderne, die wir zuletzt auch an der medialen Begeisterung über das Bauhaus beobachten konnten. Da es aber heute in der zeitgenössischen Kunst und auch in der Gestaltung kaum noch feste Grenzen zwischen Genres, Gattungen, Disziplinen und Medien gibt und installative, performative und diskursive Elemente konstitutiv sind für viele Werke und Projekte, Arbeiten und Selbstpositionierungen – man denke etwa an Stefan Sagmeister –, bezieht sich auch die Zuschreibung „experimentell“ heute

meist nicht auf eine spezifische Eigenschaft, sondern ganz unspezifisch darauf, worauf sich das Publikum an Überraschendem einstellen kann. Die Zuschreibung ist damit aus der Sphäre der Methodologie und der Manifeste in die Sphäre der Kommunikation und Konsumtion gewandert.

In deutlicher Abgrenzung zu solchen generalisierenden Zuschreibungen wird der spezifische Rahmen des Experiments vom Wissenschaftstheoretiker Hans-Jürgen Rheinberger mit folgendem Zitat des Molekularbiologen François Jacob abgesteckt: „Um ein Problem zu analysieren, ist der Biologe gezwungen, seine Aufmerksamkeit auf einen Ausschnitt der Realität zu richten, auf ein Stück Wirklichkeit, das er willkürlich aussondert, um gewisse Parameter dieser Wirklichkeit zu definieren. In der Biologie beginnt mithin jede Untersuchung mit der Wahl eines ‚Systems‘. Von dieser Wahl hängt der Spielraum ab, in dem sich der Experimentierende bewegen kann, der Charakter der Fragen, die er stellen kann, und sehr oft sogar auch die Art der Antworten, die er geben kann.“<sup>43</sup>

Für Rheinberger liegt hier die „Betonung auf der Beschränkung des Aktionsradius, auf der Notwendigkeit, sich auf einen Ausschnitt des untersuchten Geschehens zu konzentrieren. [...] [Sie] ist auch, wenn ich es richtig sehe, der große, durch nichts zu ersetzende Motor der modernen Forschung seit der Frühen Neuzeit gewesen. Kein Geringerer als der vielleicht bedeutendste Wissenschaftsphilosoph des



Friedlieb Ferdinand Runge  
*Bildungstrieb der Stoffe*,  
 1855

20. Jahrhunderts, Gaston Bachelard, hat immer wieder betont, dass die Feingliederung der Wissenschaften, ihre ‚Kantonisierung‘ [...], nicht als verhängnisvolle Spezialisierung – falsch – verstanden werden darf, sondern eine Voraussetzung darstellt für die Beweglichkeit der modernen Forschung. Es kommt also alles darauf an, dass man nicht nur den abschließenden, sondern auch den aufschließenden Charakter solcher Beschränkungen versteht. Experimentalsysteme verengen den Blick, sie erweitern ihn aber im gleichen Atemzug. *Diese Erweiterung, dieses aufschließende Charakter des Experimentierens, kann auf zwei Weisen betrachtet werden.*

Experimentalsysteme sind die Orte, an denen sich in den empirischen Wissenschaften das Neue ereignet. Und das meine ich jetzt ganz konkret: Das Neue ereignet sich weniger in den Köpfen der Wissenschaftler – wo es allerdings letztlich ankommen muss – als vielmehr im Experimentalsystem selbst, gewissermaßen in der Eiswanne. Experimentalsysteme [...] sind Vorkehrungen zur Erzeugung von unvorwegnehmbaren Ereignissen.“<sup>44</sup>

Allerdings kann in Kunst und Gestaltung eben gerade nicht – wie in den Naturwissenschaften – auf der hier entscheidenden strukturellen Bedingung insistiert werden, wonach etwas nur dann ein Experiment darstellt, wenn seine Wiederholbarkeit gewährleistet ist; hier geht es vielmehr ganz um das Neue, Einmalige. Dieser fundamentale Gegensatz scheint der Kern oder

Ausgangspunkt jedweder Überlegung zum Experimentellen in Kunst und Gestaltung zu sein. Zum einen wäre also – im Fall einer weitergehenden Auseinandersetzung – nach Wiederholbarkeit und der Struktur der Wiederholung selbst, nach „Differenz und Wiederholung“<sup>45</sup> zu fragen.

„Das Neue“ ist in der mathematischen Kommunikations- und der Systemtheorie wie im Kunstfeld auch bei Kurd Alsleben das Resultat eines Vorgangs, dem der „Information“ nämlich: „Information bedeutet, dass ein Sender einem Empfänger in einer Kombination mit Bekanntem über Neues benachrichtigt.“<sup>46</sup> Und dem Begriff der Information begegnen wir auch in einer aktuellen Definition des Experiments wieder als „methodisch angelegte Untersuchungen zur empirischen Gewinnung von Information“<sup>47</sup> unter systematischer Veränderung von Einflussgrößen.

Wenn sich aus der Wissenschaft nur bedingt etwas zur Struktur des Experiments in Kunst und Gestaltung ableiten lässt, Hypothesenbildung und Wiederholbarkeit hier keine Voraussetzungen sind, scheint andererseits die genannte Beschränkung auf spezifische Mittel, Formen, Stoffe oder sonstige Medien eine Voraussetzung zu sein. Worin aber besteht diese jeweils, und welche Struktur hat ein künstlerisch-gestalterisches Experiment, wenn nicht eine aus den klassischen Naturwissenschaften ableitbare? Und was kann dem Mythos des „Totalexperiments“ gegenübergestellt werden, das Moholy-Nagy zugesprochen wurde<sup>48</sup> – und das als Modell ein

Widerspruch in sich ist, wie oben gezeigt wurde?

Die Expansion künstlerischer Medien in Richtung Technologie, Wissenschaft und auch Kommunikation im Laufe der 1960er-Jahre ließ Genres und Praxen wie Happening, Environment, Performance genauso entstehen wie neue Ismen – Realkunst, Land Art, Conceptual Art usw. In der Folgezeit dieses ersten, noch „analogen“ intermedialen Hypes ab etwa Mitte der 1960er gingen mit der Erweiterung und Generalisierung künstlerischer Medien quasi umgekehrt auch künstlerische Spezialisierungen wie Programmieren, Videotechnik usw. einher – oder Künstler\*innen nahmen Dienstleistungen von Spezialist\*innen in Anspruch, um ihre Ideen und Vorstellungen zu verwirklichen. Die wenigsten Künstler\*innen eigneten sich dabei wohl Techniken an, um sich zu beschränken, vielmehr ging es um eine Erweiterung der Ausdrucksmittel. In die Werke gingen nun eine ganze Reihe von Teildisziplinen ein. „Mixed Media“ war das Stichwort, mit dem man versuchte, etwas Gemischtes als ein Ganzes, ein Kontinuum zu benennen, das nicht als ein in seine Komponenten zerfallendes Gebilde verstanden werden wollte.

### 3 Material/Dematerialisation

Die meisten der früheren, noch zusammenhängenden Praktiken von Kunst, Kunsthandwerk, Technik und der Wissenschaft leben dagegen von jenem experimentellen Geist der Beschränkung, welche die Epistemologen für so grundlegend halten. Das Wagner’sche Gesamtkunstwerk und verwandte

Ansätze nehmen die Konvergenz voraus, die wenig später in der amerikanischen Filmindustrie das intermediale Massenmedium schlechthin wird.

Aber zeitgleich ereignen sich im Kleinen Erfindungen, die – oft nach einer Inkubationszeit und Verschiebung in fremde Kontexte – zu entscheidenden Umwälzungen führen. So hat bereits dreißig Jahre vor der Entdeckung und wortreichen farbästhetischen Beschreibung der Flüssigkristalle durch Friedrich Reinitzer und Otto Lehmann ein gewisser Friedlieb Ferdinand Runge – nicht zu verwechseln mit Philipp Otto Runge, der ebenfalls über Farbe forschte – Experimente im besten Wortsinn unternommen und das populärwissenschaftliche Buch *Der Bildungstrieb der Stoffe*<sup>49</sup> verfasst. Auf diese Forschungen, die bei dem bereits mit dem älteren Runge kooperierenden Goethe auf Interesse stießen, bezogen sich circa siebzig Jahre später (lange nach der Schließung des Bauhauses) Oskar und Carl Schlemmer und Willi Baumeister in ihrem industrienahe Gesamtkunstwerk „Modulation und Patina“<sup>50</sup> und dem daraus resultierenden Lackkabinett von 1941.

Friedlieb Ferdinand Runge war Mediziner und Chemiker. Er hatte um 1850 mit einer zunächst kunstfernen und schließlich höchst kunstaffinen Experimentreihe mit Salzlösungen und Löschpapier begonnen. Runge spricht in Bezug auf die bizarren, fleckenartigen Resultate seiner chemischen Experimente freiweg von Bildern und davon, „dass bei der Gestaltung dieser Bilder eine neue, bisher unbekannt gewesene Kraft tätig

ist [...]. Wirklich fertige Farben braucht man zu diesen Bildern nicht. Der Bildungstrieb malt in seiner Art nicht nur besser, als irgendein Maler malen kann, sondern er macht sich auch die Farben selbst, daher die wunderbaren, oft ganz unnachahmlichen Farbtöne, eben, weil dem Maler die Farben dazu fehlen. Die Entstehung der Bilder fällt also mit der Entstehung der Farbe zusammen oder umgekehrt.“<sup>51</sup>

In Runges Versuchen zum „Bildungstrieb der Stoffe“ kommen Chemie, Aleatorik und Entelechie zu einem durchaus animistisch zu nennenden Projekt zusammen, ohne Kunst im späteren Sinn der Moderne sein zu wollen. Darin ist ein Beitrag zu einer der wichtigsten Eigenschaften von Kunst zu erkennen: ihrer Naturseite. Unter „Natur“, so formuliert Hans-Jörg Rheinberger, sei „in bester aufklärerischer Tradition [...] die Summe jener Dinge und Prozesse zu verstehen, die sich dem menschlichen Zutun und Wegtun entziehen: alle die Dinge und Prozesse, die sind, was sie sind, und tun, was sie tun, ohne dazu von Menschenhand abzuhängen“.<sup>52</sup> Es stehen sich in Runges Substanzstudien Kontrolle und Autopoiesis säuberlich getrennt gegenüber. Das macht sie für eine Ontologie des künstlerischen Experiments relevant. Die Substanzen auf das Löschpapier auszubringen und zu bewegen, ist das Kulturelle (wenn wir hier einmal die moderne Wissenschaftstheorie und ihre Überlegungen zum Einfluss der Untersuchung auf das zu Untersuchende beiseitelassen), und danach beginnt der spektakuläre Anteil der Natur. Es entsteht eine Virtuosität

ohne einen Virtuosen, deren Kraft (*virtus*) bereits in der Experimentalanordnung liegt. Sie sind „konkret“ in dem Sinne, in dem sich die Konkrete Kunst hundert Jahre später definierte und von der Abstraktion abgrenzte.

Das auf Runge basierende Projekt „Modulation und Patina“ von Willi Baumeister, Oskar und Carl Schlemmer und Franz Krause war initiiert von dem Lackfabrikanten Kurt Herberts, der zugleich Förderer und finanzieller Unterstützer des betreffenden Wuppertaler Arbeitskreises war. Das Projekt erregte auch die Aufmerksamkeit französischer Künstler, die in den 1950er-Jahren als Informel und Art brut rezipiert wurden.

Die Strömungen innerhalb der „Weltsprache Abstraktion“ lassen sich grob unterscheiden in solche, die mit Stoffen und Medien manuell oder aber apparativ umgingen. Was bedeutet: den Farbauftrag mehr oder weniger direkt körperlich auszuführen oder ihn mehr oder weniger indirekt-instrumentell oder gar maschinell herzustellen bzw. ihn herstellen zu lassen.

László Moholy-Nagy war ein solcher apparativer Demiurg. Er wird wohl deshalb an vorderster Stelle mit dem Experiment in Kunst und Gestaltung in Verbindung gebracht, weil seine Frau Lucia Moholy, eine ausgebildete Fotografin und Intellektuelle, das Fotogramm am Bauhaus einführte und gleichzeitig ihrem Mann „das Denken beibrachte“, wie er selbst schrieb. Gemeinsam verfassten sie die Schrift „Produktion – Reproduktion“, die

aber unter seinem Namen erschien. Walter Gropius berief ihn für die Leitung der Metallwerkstatt, aber Lucia Moholy führte ihre und die fotografischen Experimente ihres Mannes am Bauhaus ein. Moholy-Nagy gilt fortan als großer Experimentator, obwohl er das im engeren Sinn nicht gewesen ist (Sibyl Moholy-Nagy formuliert z. B. bereits 1950 in der Monografie *Laszlo Moholy-Nagy, Experiment In Totality*: „One of the most ingenious [of these] experiments is Moholy's canvas Gelbe Scheibe, 1921 (Yellow Disc, 1921) in which the letters of the name Moholy are composed into a Constructivist entity.“<sup>53</sup>)

In einer ganz anderen Bedeutung des Wortes schrieb der Student Paul Citroen über Moholy-Nagys Berufung an das Bauhaus durch Gropius 1922, wie ebenfalls Sibyl Moholy-Nagy berichtet: „It was only an experiment, something easily to be undone since Moholy was very young, and most probably inexperienced.“<sup>54</sup> Nicht das berühmte Bild, eher die Berufung des jungen Künstlers kann als experimentell im eigentlichen Sinn gelten! Übrigens ist in ihrem Buch das im Titel herausgestellte „Totalexperiment“ auch gar nicht als solches beschrieben. (Ohnehin ist der Ausdruck ein Widerspruch in sich, denn das Experiment bezieht sich per definitionem auf das Besondere, den Einzelfall und nicht auf das Allgemeine, Ganze – wenn alles Experiment ist, was ist dann das Reale, für das ein Experiment Modell stehen soll?)

Im Jahr 1967, etwa ein Jahr bevor sich das Projekt E. A. T. (Experiments in Art and Technology) gründete, hatten Robert Rauschenberg und der Ingenieur Billy Klüver mit „9 Evenings: Theatre and Engineering“<sup>55</sup> ein neuartiges Format geschaffen, das performative Kunst als Genre begründete, indem klassische darstellende Kunst (Ballett, Tanz) mit verschiedenen elektronischen, optischen und akustischen Übertragungstechnologien gekoppelt und vor Publikum aufgeführt wurden. Die Übertragung von Signalen wie Bild und Ton im Raum-Zeit-Kontinuum des klassischen Bühnenraums war damals nicht ganz neu, wohl aber der Anspruch, mit dem das Ganze vorgestellt wurde. Als Experiment wurde hier nicht irgendein materielles Artefakt bezeichnet (wie noch bei Moholy-Nagy), sondern der Vorgang in Raum und Zeit, und zwar vor dem und fürs sowie unter Beteiligung von Publikum.

Sind die zuvor angesprochenen Beispiele von Runge, Moholy-Nagy und dem Wuppertaler Arbeitskreis sowohl unmittelbar an die formgebenden Stoffe gebunden als auch auf das Materielle der Bilder gerichtet (und finden sie, noch ganz wörtlich, im „Labor“ statt, um danach als Werkresultate der Entdeckung durch die Öffentlichkeit preisgegeben zu werden), ist die zeitliche Ordnung und der Werkcharakter im performativen Experiment von E. A. T. davon gänzlich unterschieden: Das Experiment und das Werk sind identisch und firmieren beide als „Idee“.<sup>56</sup>

Es kann damit bei der historischen Reihung Runge – Moholy-Nagy –

Baumeister/Schlemmer – Rauschenberg/E. A. T. von einer allmählichen Abkehr von der Materialität und, mit Lucie R. Lippard, von einer zunehmenden Dematerialisierung (und im weiteren Verlauf dann von einer Institutionalisierung und „Verwaltung“) des Experimentellen auf allen möglichen kulturellen Ebenen gesprochen werden.<sup>57</sup> Die angeführten heterogenen und lediglich bis zur McLuhan'schen Ära reichenden Beispiele stehen also für eine inner-modernistische Evolution innerhalb der Revolutionierung technischer Medien und künstlerischer Aneignungsformen.

#### **4 Von der Einflussquantität zur Einflussqualität**

Man könnte nun den Versuch wagen, die enzyklopädische Definition folgendermaßen umzuschreiben: *Künstlerische Experimente sind methodisch angelehnte Untersuchungen zur Herstellung und Verwendung subjektiver Erfahrung bei objektorientierten Handlungen mittels Veränderung und Abstufung von Einflussqualitäten.*

Im Gegensatz zur systematischen Veränderung von rein quantitativen Einflussgrößen wäre z. B. die *Qualität* eines Einflusses verändert, wenn ein musikalisches Thema von einer Moll- in eine Dur-Tonart transponiert würde, zur Visualisierung Fotografie anstatt Malerei eingesetzt würde, eine Erzählung von der dritten Person in die erste Person Singular übertragen oder eine Filmaufnahme in einem VR-Szenario simuliert würde. Transponieren, Simulieren, Adaptieren, Modifizieren und Manipulieren

sind mit analogen, in jüngerer Zeit vermehrt noch mit digitalen Mitteln seit jeher eine gängige Praxis in Kunst und Gestaltung. Sie werden zur Steigerung oder zur Variierung von Ausdrucksqualitäten sowie zu radikalen Kontextbeschreibungen verwendet.<sup>58</sup>

Das Experiment mit der Veränderung solcher Einflussgrößen resultiert in unterschiedlichen Ausdehnungen, die ein System an seine Grenzen bringen können, aber nicht darüber hinaus. Beim künstlerisch-gestalterischen Experiment ist die Intention der Autoren und Autorinnen freilich meist die Generierung des „Anderen“, oder, mit Alsleben, „des Neuen“ (siehe oben). Was genau könnte in diesem Zusammenhang mit „Einflussqualität“ – im Unterschied zu Einflussgröße – gemeint sein? Die Wahl einzelner metrischer Komponenten eines visuellen Werks, also die Steigerung und Intensivierung ebenso wie die Verminderung und Abschwächung z. B. von Formaten, Kontrasten, Proportionen oder auch – in den audiovisuellen, den Zeitkünsten – von Dauer, Frequenz, Signalstärke, belässt das Werk in seinem konventionellen Rahmen, je nachdem als Tafelbild, Rundplastik, Symphonie oder szenischer Film. Auch die Verwendung genre-typischer Sujets und außerkünstlerischer Referenzen (aus der Realität oder künstlerischer Imagination) bestätigen Status und Funktion eines Werks. Ein hohes Maß an Redundanz ist gewährleistet, Tabuzonen bleiben unberührt.

Wird hingegen beispielsweise durch die Wahl ethisch relevanter Komponenten

und Eigenschaften eines Werks die Sphäre der Konvention verlassen, kann im engeren Sinn von einem Experiment gesprochen werden, und zwar dann – so meine These –, wenn die Kontrolle über den Zustand einzelner Komponenten eines Werks vom Autor abgegeben wird an ausführende Subjekte, das Publikum oder an die den jeweiligen Medien innenwohnenden Potenziale zur Herausbildung von neuen Eigenschaften, und zwar genau dann, wenn ebendies konstitutiv für Unabgeschlossenheit und ein Scheitern sein darf. Es kommt in diesem Sinn einer „relativen Delegation“ gleich, wenn der englische Komponist Cornelius Cardew zum Unterschied zwischen der Notenschrift und experimentellen Notationen schreibt: „The disadvantage of a traditional notation lies in its formality. Current experiments in mixed-media notations are an attempt to evade this empty formality. Over the past 15 years many special-purpose notation-systems have been devised with blurred areas in them that demand an improvised interpretation.“<sup>59</sup>

Der Grad der Experimentalität, wenn man so sagen möchte, hinge weniger von dem symbolischen Kontext ab, der in eine künstlerische Arbeit eingebracht wird und somit das Werk an ein bestimmtes Referenzsystem bindet oder davon abhebt. Entscheidend für die experimentelle Verfassung eines Kunstwerks wären vielmehr sowohl dessen Ereignischarakter als auch die Relativierung der Kontrolle über den Verlauf des Ereignisses. Dies kann durch Delegation an eine das Werk aus- oder aufführende Person oder die Realisierung durch

einen (z. B. physikalischen, chemischen, algorithmenbasierten) Automatismus sein; auch künstlerische Experimente leben immer von der Unvorhersehbarkeit. Zeit und Autopoiesis des Mediums wären dabei die Imponderabilien experimenteller Gestaltung, das Verhältnis des Autors zum Medium hingegen meta-medial und damit intersubjektiv.<sup>60</sup>

Weil Zeit, ihr Dehnen und Stauchen, wohl eine der wichtigsten Faktoren des künstlerischen Experiments ist, kommt in den zeitbasierten und in den performativen Künsten – Musik, Theater, Ballett, Film und neuen, digitalen Formaten der Virtual und Augmented Reality – rein empirisch gesehen die Beanspruchung eines experimentellen Status häufiger vor als in den visuellen Künsten: Es scheint plausibler, von einem Film als von einem Tafelbild oder gar einem Designgegenstand als „experimentellem“ Werk zu sprechen. Cardew verweist zudem auf die konstitutiven Unwägbarkeiten und Gefahren seiner Partituren. Genau dieses, hier konzeptualisierte Scheitern kann nicht jede der Künste als Möglichkeit für sich reklamieren. Cardew spricht differenzierend von dem Risiko der Unterschreitung des Neuen durch die „ermächtigten“ Instrumentalisten zugunsten der „musical memories they have already acquired to the notation in front of them, and the result will be merely a gulash made up of the various musical backgrounds of the people involved“.<sup>61</sup>

## 5 Mit dem Risiko gehen

Besonders Scores (Partituren) werden im Laufe der 1960er-Jahre zum Medium jenes Übergangs zwischen Musik und Kunst, der mit der angesprochenen Wahl der Einflussqualität gemeint sein könnte. Auch zeitgenössische Scores sind letztlich eine von der musikalischen Partitur abgeleitete Handlungsanweisung zur Reinterpretation.<sup>62</sup> Ein Score wäre insofern ein Experiment, als dass hierbei Ergebnisoffenheit vorherrscht, wobei das Ziel die immaterielle Qualität einer Aufführung oder Durchführung ist, die zu einer „ästhetischen Erfahrung“ führt. Die Dichotomien Autor – Interpret und Aufführende – Publikum sind tendenziell aufgehoben, da die Interpretation des Scores das immaterielle Kunstwerk und damit eine Experimentalanordnung darstellt, die „das Neue“ hervorzubringen verspricht. Sogar die Wiederholbarkeit ist in gewisser Weise gewährleistet. John Cage entwickelte Scores auch im Zusammenhang seiner Lehre.<sup>63</sup>

Wie ließe sich aber vom „subjektiven Faktor“ in den experimentellen Praktiken der Kunst und der Gestaltung schreiben? Mit dieser Frage ist der Zusammenhang der Kunst mit der Pädagogik direkt angesprochen, die ihrerseits auf Philosophie und Psychologie hinführt. So finden sich in der pädagogischen Fachliteratur z. B. Debatten über „Nietzsche als Erzieher“, wobei besonders Nietzsches Vision vom Paradoxon einer „Askese als Verstärkung“ fasziniert.<sup>64</sup>

Statt auf dessen philosophische Wurzeln einzugehen, liegen mir hier die psychoanalytischen und lernpsychologischen

Aspekte näher. Die unter den Lernerfahrungen anschaulichste ist sicherlich das Experiment, denn es ist eine Methode der Erfahrung und der Demonstration. Demonstrative Erfahrung kennen wir aus der Literatur, etwa wenn Helden tragisch scheitern. Typisch ist aber eher das stille Experiment, das vor dem Publikum, ob Schüler oder Schaulustige, wiederholt wird. Ursprünglich eine hingebungsvolle, in der Klausur beinahe „asketisch“ und in der Unbeobachtetheit vollzogene instrumentelle Handlung, drängt das Experiment seinen Demiurgen letztendlich zur Mitteilung. Stille und Schrei, Verdeckung und Entdeckung stehen hierbei in einem Spannungsverhältnis.

Der englische Psychoanalytiker Donald W. Winnicott wollte meiner Auffassung nach mit der folgenden Aussage zwar nicht die Situiertheit des Künstlersubjekts ansprechen, ist ihr aber sehr nahe gekommen: „Es handelt sich um ein hochdifferenziertes Such- und Versteckspiel, in dem es ein Vergnügen ist, verborgen zu bleiben, jedoch ein Desaster, nicht gefunden zu werden.“<sup>65</sup> Hier klingt eine feine Differenzierung von Autonomie und Heteronomie an. Letztere gewinnt ihre Organisationsform innerhalb von Delegation, von partieller Abgabe der Kontrolle an den Improvisator, und innerhalb des Spiels der „Bildungskräfte“; in Runges Emphase der „Entstehung“ und in Cardews Zweifel und Beschwörung von „disadvantages“ und „gulash“<sup>66</sup> wird von dieser Art der Transzendenz Zeugnis abgelegt.

## 6 „Let’s play the music, not the background“ (Ornette Coleman)

Es geht in den Fällen, in denen gerne vom „künstlerischen Experiment“ gesprochen wird, tatsächlich weniger um die autonome Kunst – so strittig auch dieser Begriff sein mag –, sondern es kann in meinen Augen substanziell nur um das gestalterische Experiment gehen und damit um die funktionellen Künste, die sich in einem strategischen Auftrag mit den jeweiligen Stoffen und Werkzeugen, ihren Zwecken und Kontexten zu befassen haben und sich eben daraus ableiten. Das bedeutet umgekehrt, dass wenn in der Kunst aus dem Repertoire experimenteller Verfahren zitiert wird, wie etwa in Hans Haackes Frühwerk, auf Prozessualität lediglich verwiesen wird, wobei innerhalb der gewählten Versuchsanordnung keineswegs „das Neue“ generiert werden soll: Haacke füllte per automatischer Pumpe einen geschlossenen Glaskubus mit Wasserdampf oder installierte eine lebende Ziege, was eine zeitliche Begrenztheit des Kunstwerks bedingte. Der hierbei aufscheinende Animismus besteht aber nicht in der spezifischen Zurichtung toter oder lebender Materie und den daraus gewonnenen Effekten, diese bleiben ein gewollt dröges Spektakel, sondern in einer neuen Art der Repräsentation unter den Bedingungen einer radikalen Kontextverschiebung zwischen Kunst, Technik, Natur und Institution.

Experimentieren heißt Zeigen – z. B. durch Anwendung und gegen Ingebrauchnahme von Mitteln, Apparaturen und Regeln. Man kann hingegen nicht

„wirklich“ mit Ideen experimentieren, Wirken, Wirksamkeit und Auswirkung stehen stets im Zentrum des experimentellen Interesses. Experimente gelingen, oder sie scheitern. Damit aber hat Kunst nichts zu tun. Gäbe es das Experiment in der Kunst, wäre es ein sogenanntes Gedankenexperiment. Dieser Ausdruck ist in wissenschaftlicher Perspektive jedoch bloß ein Synonym für eine weitere Hypothese.

Spätestens bei dieser Schlussfolgerung muss auffallen, dass das Experiment in der Kunst lediglich als Metapher verstanden werden kann, wie auch Helmut Draxler konstatiert.<sup>67</sup> Das Experiment ist somit keine autonome Praxis, sondern bleibt gebunden an seine jeweiligen Disziplinen, die allesamt in der Wissenschaft verortet sind, an deren Absichten, Medien und Materialitäten.

Es kann im Kontext der gestalterischen Lehre eine „Schulung in Modernität“ sein. In diesem Verständnis wäre es dann (zunächst) auf spezifische Probleme der Form und der Stoffe hinsichtlich ihrer intrinsischen Prozessualität beschränkt und hätte gemäß der „Bauhauspädagogik“<sup>68</sup> seinen Ort in der Schule und der Grundlehre der Akademien. Nicht heranzuziehen ist der Begriff „Experiment“, zumindest in meinen Augen, hingegen, um künstlerische Setzungen, die arbiträr sind, im Nachhinein zu begründen: Im Gegenteil, der Begriff kann bestenfalls dazu dienen, als Element im Rahmen eines künstlerischen Konzepts Automatismen zu provozieren oder teil-autonome Handlungsräume zu eröffnen, etwa in Form einer Improvisation.

Dagegen liegt den symbolischen Codes, besonders Zitaten, Pastiches, Referenzen, und allen weiteren ästhetischen Setzungen immer eine Wahl zugrunde, die in letzter Instanz auf das auktoriale Subjekt (und nicht auf eine irgendwie zu testende Realität) verweist. Die Wahl der medialen Umsetzung und damit der technischen Verfasstheit eines funktionalen Kunstwerks oder einzelner seiner Komponenten geht hingegen auf Kriterien der Effektivität und der Kontrolle zurück, ähnlich wie es in der Visuellen Kommunikation üblicherweise der Fall ist.

Auch die Wahl eines Referenzsystems oder einer bestimmten symbolischen Zuordnung kann in meinen Augen nicht bereits an sich experimentell sein. So ist z. B. Sigmar Polkes malerisches Frühwerk nicht experimentell, sondern referiert im konventionellen Medium Tafelbild auf die damals virulente Experimentalkunst als Phänomen „moderner Kunst“ und attackiert dies sarkastisch.

Dagegen geht die physische Materialität des tatsächlich experimentellen Kunstwerks auf die Wahl der spezifischen Struktur und Prozessualität zurück, innerhalb und mittels derer das jeweilige Kunstwerk produziert, fabriziert und rezipiert wird. Soll diese gewählte Struktur (z. B. Improvisation, chemischer Prozess usw.) zumindest potenziell zu „disadvantage“ und „gulash“ (Cardew) führen, kann es zu Recht „experimentell“ genannt werden. Der experimentelle Prozess mag dabei seinen Anstoß von außen oder von innen erhalten, akzidentieller oder

intrinsischer Herkunft sein. In einem solchen Kunstwerk ist die Experimentalanordnung dann seine eigentliche Binnenstruktur, tief eingebettet in das Konzept des Werks.

Selbst in einem solchen Kunst-Status ist das Experimentelle übrigens nicht neutral, sondern politisch bzw. sozial konnotiert und vergesellschaftet: Ein frei improvisierender Orchestermusiker agiert nicht frei von seinem Status als Lohnempfänger. (Die Vergesellschaftetheit bereits der Medien ist in einem anderen, beinahe wesentlicheren Sinn politisch als das „Inhaltistische“ einer künstlerischen Arbeit.)

Die Ausdifferenzierung der verschiedenen Subgenres zeitgenössischer Kunst ist vor dem Hintergrund einer nicht neuen, aber konzeptuell neu eingesetzten Ambiguität zwischen als Kommunikationsdesign bzw. als Kunst zu lesenden Produktionen zu betrachten. Deren vom Autor oder der Autorin bestimmte konzeptuelle Aura ist oft erst bei genauem Hinsehen erkennbar. Rein empirisch betrachtet kommen in der als Kunst rezipierten Kulturproduktion seit den 1970er-Jahren genuine Technologien und Konzepte des Kommunikationsdesigns zunehmend routinemäßig zur Anwendung (im öffentlichen Raum, in Institutionen und in Formaten der Vermittlung wie z. B. auf Biennalen, auf Netzportalen usw.), wie umgekehrt auch das Design laufend künstlerische Strategien adaptiert. Eine zentrale Kategorie in den Figurationen dieser ambigen Phänomene ist, wie gezeigt werden sollte, Zeit und Zeitlichkeit und



Cornelius Cardew  
*The Great Learning*, 1971

– damit einhergehend – eine intensivere Steuerung von Rezeptionsmodi und Betrachter\*innen-Erfahrung, intensiver jedenfalls als es mittels klassischer Malerei, Skulptur und Installation möglich ist. Die ‚stummen‘ Medien halten ästhetische Erfahrung passiv für den Betrachter als unbestimmtes Potenzial bereit. Dagegen strebt neo-intermediale Kunst danach, den Betrachter\*innen bestimmte Erfahrungen zu bereiten; sie ähnelt somit dem Kinoapparat.

In der künstlerisch-gestalterischen Lehre käme es zunächst darauf an, dieser Konvergenz eben nicht nur der Medien deren Divergenz entgegenzuhalten und die einzelnen Methodologien des Experimentellen und seine – auch kunstgeschichtlich zu beobachtende – Wechselbewegung zwischen Materialgebundenheit und Dematerialisierung, zwischen Atelier-Elaborat und Institutionalisierung, zwischen Introversion und Intervention möglichst genau zu sichten. Zudem ist die historische Krise des Experimentellen im Zuge der angesprochenen „semiologischen Katastrophe“ seit den späten 1970er-Jahren sowie die kontrollgesellschaftliche Neuordnung des Sozialen seit den 1980ern als der entscheidende Epochenumschwung zu berücksichtigen. Nach der Postmoderne kann heute nicht einfach zu einem neo-modernistischen Alltag übergegangen werden. Und aus einer Metapher wird auch durch endlose Wiederholung nichts Substantielles. Wenn also die mythisch anmutende „Wiederkehr des Experiments“ grundsätzlich diskutiert werden soll, dann anhand eines die

aufgezeigten Widersprüche berücksichtigenden theoretischen Konzepts.

Das diesem Text vorangestellte Zitat beginnt mit „I’m feeling experimental“. In dieser Pose („... to cope with all ...“) erschöpft sich das Experimentelle jedenfalls, wenn es seinen genuinen Zweck verliert: Informationsgewinn durch Verifizierung und Falsifizierung von Hypothesen. Jenseits davon kommt heute im Aktivismus, in der Neo-Avantgarde, in hochkulturellen Kontexten und in so mancher kommunitaristischen Idylle eine polarisierende oder konsensbildende, experimentell anmutende oder sich rhetorisch so nennende Praxis mit allen denkbaren hohen wie auch niedrigen Risikopotenzialen vor. Sie ist wahlweise gekoppelt an Wissensgenerierung, an sogenannte künstlerische Forschung und *research*. Eine ganze Reihe performativer Strategien kommt hier zum Zug – wenn zum Beispiel bei Clemens Krümmel vom „Zeichnen als Experimentalsprache“ die Rede ist oder burleske Reminiszzenzen gesucht werden.

Das Zustandekommen von Aktualität und Zeitgenossenschaft ist dabei nicht abhängig von der Kenntnisnahme von Geschichte. Ich denke aber, dass gänzlich ohne eine subjektive Aneignung der Genealogie, der Vorfahren und Nachfahren und gleichzeitig ohne die Berücksichtigung der – letztlich – Paradoxie des Experimentellen in der Kunst das zugehörige „Experimentieren“ Gefahr läuft, noch nicht einmal Metapher zu sein, sondern nur ein koketter Bühnenhintergrund, sodass das Experimentelle

als ein möglicher künstlerischer Dialekt (unter vielen) insgesamt weit jenseits seiner Potenziale bleibt.

**41** Diedrich Diederichsen, „Die Auflösung der Welt. Vom Ende und Anfang“, in: ders.; Dick Hebdige; Olaph-Dante Marx (Hg.), Schocker. Stile und Moden der Subkultur, Rowohlt: Reinbek bei Hamburg 1983, S. 165–188, hier: S. 166.

**42** Vgl. Juli Carson, *The Hermeneutic Impulse. Aesthetics of an Untethered Past*, Berlin: b\_books 2019.

**43** François Jacob, *Die innere Statue*, Zürich: Amman 1988, S. 291, zit. nach: Hans-Jörg Rheinberger, *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Göttingen: Wallstein 2001, S. 19. Den Hinweis auf Rheinberger verdanke ich Ute Holl.

**44** Hans-Jörg Rheinberger, „Man weiß nicht genau, was man nicht weiß: Über die Kunst, das Unbekannte zu erforschen“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, vom 05.05.2007, online abgerufen unter <https://www.nzz.ch/articleELG88-1.354487>, letzter Zugriff am 11.09.2019 [Herv. d. Vf.].

**45** Vgl. Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, München: Fink 1997.

**46** Kurd Alleben: „Redundanz und Information“, in: ders., *Ästhetische Redundanz. Abhandlungen über die artistischen Mittel der bildenden Kunst*, Quickborn: Schnelle 1961, S. 20.

**47** Art. „Experiment“, in: Wikipedia, *Die freie Enzyklopädie*. Bearbeitungsstand: 03.08.2019, abgerufen unter <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Experiment&oldid=191002467>, letzter Zugriff am 11.09.2019.

**48** Vgl. Sibyl Moholy-Nagy, László Moholy-Nagy, ein Totalexperiment, Mainz u. Berlin: Florian Kupferberg 1972.

**49** Diesen Hinweis verdanke ich Ian Clewe. Friedlieb Ferdinand Runge, *Der Bildungstrieb der Stoffe: Veranschaulicht in selbstständig gewachsenen Bildern*, Berlin 1855.

**50** Vgl. Willi Baumeister; Oskar Schlemmer; Carl Schlemmer (et al.), „Modulation und Patina – Maltechnische Gesichtspunkte“, in: Kurt Herberts (Hg.), *Modulation und Patina*. Ein Dokument aus dem Wuppertaler Arbeitskreis um Willi Baumeister, Oskar Schlemmer, Franz Krause 1937–1944, Stuttgart: Hatje Cantz 1989, S. 27–143.

**51** Runge, *Der Bildungstrieb der Stoffe*, S. 31. Vgl. auch: Albrecht Pohlmann, „Vom Türkischrot zum Anilin. Friedlieb Ferdinand Runge (1794–1867), dem Pionier der modernen Farbenchemie, zum 150. Todestag“, in: *Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut*, Ausgabe 1/2018, S. 87–101.

**52** Hans-Jörg Rheinberger: „Natur, NATUR“ [1995], in: ders., *Iterationen*, Berlin: Merve 2005, S. 30–50, hier: S. 30.

**53** Sibyl Moholy-Nagy, Laszlo Moholy-Nagy, *Experiment In Totality*, New York: Harper & Brothers 1950, S. 24.

**54** Ebd., S. 35.

**55** Vgl. Art. „9 Evenings: Theatre and Engineering“, in: Wikipedia, *The Free Encyclopedia*. Bearbeitungsstand: 22.09.2018, abgerufen unter [https://en.wikipedia.org/wiki/9\\_Evenings:\\_Theatre\\_and\\_Engineering](https://en.wikipedia.org/wiki/9_Evenings:_Theatre_and_Engineering), letzter Zugriff am 11.09.2019.

**56** Vgl. Douglas Davis, *Vom Experiment zur Idee. Die Kunst des 20. Jahrhunderts im Zeichen von Wissenschaft und Technologie*. Analysen, Dokumente, Zukunftsperspektiven, Köln: DuMont 1975.

**57** Vgl. Lucy R. Lippard, *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1996 to 1972*, New York: Praeger 1973.

**58** In einem klassischen (naturwissenschaftlich-technischen) experimentellen Setting können alle je möglichen Qualitäten des Einflusses auf Modelle und Prototypen angewendet werden, ohne die Quantität – z. B. die Längenmaße – zu berühren. Umgekehrt interessiert sich die Topologie als Teildisziplin der Mathematik für die Stabilität einer „topologischen Struktur“ selbst bei extremen quantitativen Veränderungen. So sind eine Henkeltasse und ein Donut topologisch gleich, wie auch ein Würfel und eine Kugel. Die ersten beiden Objekte besitzen eine Öffnung, Letztere sind geschlossene Körper.

**59** „An extreme example of this tendency is my own TREATISE which consists of 193 pages of graphic score with no systematic instructions as to the interpretation and only the barest hints (such as an empty pair of 5line systems below every page) to indicate that the interpretation is to be musical.“ Cornelius Cardew: „Towards an Ethic of Improvisation“, online abgerufen unter: [http://www.ubu.com/papers/cardew\\_ethics.html](http://www.ubu.com/papers/cardew_ethics.html), letzter Zugriff am 16.09.2019.

**60** So definiert auch Erika Fischer-Lichte in ihrer Studie *Ästhetik des Performativen* die Aufführung als „selbstbezügliches, autopoietisches System mit prinzipiell offenem, nicht vorhersagbarem Ausgang.“ Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 51.

**61** Und Cardew fährt fort: „For such players there will be no intelligible incentive to music or extend themselves beyond the limitations of their education and experience.“ Cornelius Cardew: „Towards an Ethic of Improvisation“.

**62** „In the visual arts the term score is borrowed from music to refer to a predetermined series of physical, verbal, or musical actions conceived by an artist

and meant to be reinterpreted. The relationship between musical composition and the visual arts has been strong since the beginning of the avant-garde, and many visual artists based their aesthetic ideas on musical concepts. Vassily Kandinsky was directly inspired by Arnold Schoenberg's atonality to construct his approach to abstract art, looking to find equivalents between visual composition and musical structures. [...] Artists like Kurt Schwitters further adapted the analogy of the musical composition to create verbal/sound experiments, such as the *Ursonate*. Starting in the post-World War II period, the American composer John Cage emerged as one of the most original and influential catalysts of the use of the score, introducing ideas of indeterminacy and combining symbolic gestures and other instructions with the traditional format of the concert score. Cage was influenced by (and became influential to) Japanese composers who were also experimenting with carrying out musical scores as a series of indeterminate actions. His approach to the score, either by example or through his teaching, influenced other artists, such as Allan Kaprow, whose happenings don't follow a score per se but initially were loosely scripted. Fluxus artists, also influenced by Cage's experiments, enthusiastically embraced the format of the score and made it a staple, along with the concert format of their performative activities.“ Pablo Helguera: „Score“, online abgerufen unter: <http://intermsperformance.site/keywords/score/pablo-helguera>, letzter Zugriff am 16.09.2019.

**63** Vgl. John Cage: „10 Rules For Students And Teachers“, online abgerufen unter: <http://www.openculture.com/2018/07/10-rules-for-students-and-teachers.html>, letzter Zugriff am 16.09.2019.

**64** Nietzsche gilt bei einigen angloamerikanischen Pädagogen als ausgesprochenere Experimentator. Sie heben darauf ab, „die rhetorischen Eigenschaften von Nietzsches Texten zu analysieren oder ihre

experimentellen Eigenarten auszulegen“. So Eliyahu Rosenow, „Nietzsche als Erzieher‘ kontra ‚Nietzsche in der Pädagogik?‘ Ein Vergleich der anglo-amerikanischen und der deutschen Nietzsche-Interpretationen am Vorabend des 21. Jahrhunderts“, in: *Zeitschrift für Pädagogik* Jg. 46, Heft 6 (2000), S. 867–879, hier: S. 876. Sprache als Material zu betrachten und zu behandeln, und dies nicht in der Poetik, sondern inmitten theoretischer Texte im Fluss von „Gedankenexperimenten“, ist eine weitreichende Ermächtigung Nietzsches gewesen, die den Surrealismus vorbereitete. Tatsächlich findet sich in Nietzsches Spätwerk ein komplexes Modell „post-apolinisch-dionysischer“ Prägung. Er drängte dort auf einen strengen Zugang zu der „Meinung, die wir von unsern Kräften haben“ (Friedrich Nietzsche: *Der Wille zur Macht II*, Leipzig: Kröner 1922, S. 392.) In seinem Frühwerk *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* hatte Nietzsche den griechischen Gottheiten Dionysus und Apollo entgegengesetzte Kräfte und Zustände zugeschrieben, – verkürzt gesagt, sind das Rausch und Ausschweifung einerseits, Kontrolle und konstruktives Kalkül andererseits. Dann, in *Zur Genealogie der Moral*, gelangt er zum entscheidenden Perspektivwechsel, indem er, in Umkehrung der Tendenz der Askese zur Verringerung, diese als eine verstärkende Kraft verstanden haben will. Mehr Weniger ist mehr Mehr. In Nietzsches Nachlass heißt es weiter: „Ich will auch die Asketik wieder vernatürlichen: an Stelle der Absicht auf Verneinung die Absicht auf Verstärkung; eine Gymnastik des Willens; eine Entbehrung und eingelegte Fastenzeit jeder Art, auch im Geistigsten; eine Casuistik der That in Bezug auf unsre Meinung, die wir von unsern Kräften haben; ein Versuch mit Abenteuern und willkürlichen Gefahren. [...] Man sollte Prüfungen erfinden auch für die Stärke im Wort-halten-können.“ So Nietzsche, *Der Wille zur Macht II*, S. 392. Wer mag, kann diese Logik als eine kindlich regressive betrachten, doch es scheint mir hierin die „Kraft“ benannt zu sein, die ein Autor, dessen Name mir leider entfallen ist, mit der Szene des Kindes, das in seinem Kinder-

zimmer experimentiert, vom plötzlich eintretenden und strafenden Vater überrascht wird, und aber den „Versuch mit Abenteuern“ trotz „willkürlichen Gefahren“ stets in seinem Zimmer wiederholen wird, anstatt ins Freie zu gehen, wohin der strafende Vater nicht gelangen kann. Und ist nicht in jeder Versuchs-anordnung, im Gegensatz zum „wild Darauflos Experimentieren“, was so gut wie KEIN Experimentieren ist, weil es beliebig ist, genau diese Verbindung von „Beschränken, um zu erweitern“ und „die Askese spüren“, um mehr zu erfahren?

**65** Donald W. Winnicott, zit. nach: Thomas Auchter: „Über das Auftauen eingefrorener Lebensprozesse. Zu Winnicotts Konzepten der Behandlung schwerer psychisch Erkrankter“, in: Forum der Psychoanalyse 11 (1995), S. 62–83, hier: S. 79. Zum Begriff des „falschen Selbst“ bei Winnicott: D. W. Winnicott: „Ichverzerrung in Form des wahren und des falschen Selbst“, in: ders., Reifungsprozesse und fördernde Umwelt, Frankfurt: Fischer 1974, S. 182–199.

**66** „The danger in this kind of work is that many readers of the score will simply relate the musical memories they have already acquired to the notation in front of them, and the result will be merely a gulash made up of the various musical backgrounds of the people involved.“ So Cornelius Cardew: „Towards an Ethic of Improvisation“.

**67** Ich beziehe mich auf eine Korrespondenz vom 07.10.2018 mit Helmut Draxler: „Der Begriff ‚experimentell‘ kann im Kunstbereich nur als Metapher mit Bezug auf die empirischen Wissenschaften verwendet werden, ähnlich wie ‚Labor‘. Die Möglichkeit für diese metaphorische Verwendung besteht darin, dass der Begriff der Kunst in seiner singulären Allgemeinheit eben nicht definitiv verkörpert werden kann; deshalb ist ein symbolischer Raum entstanden, in dem die Metapher ‚experimentell‘ produktiv gemacht werden konnte. Darin liegt freilich auch ihre Schranke: Denn das

Experimentelle bleibt kategorisch experimentell. In der Wiederholung beweist es nichts; es baut sich auch kein wissenschaftliches Wissen oder irgendeine Art von Fortschritt darauf auf.“

**68** Rainer Wick (Hg.),  
Ist die Bauhauspädagogik aktuell?,  
Köln: Walther König 1985.

*Narcissistic Wound:  
Image and Submission*

**Fig. 6**

