

Jörg Bernardy/Werner Fitzner/Anke Haarmann

**»Experimentieren, um zu sehen«
Zur Theorie und Praxis ästhetischen Experimentierens**

- **Experimentelle Ästhetik. VIII. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik, Kunstakademie Düsseldorf, 04.–07.10.2011.**

1. Dienstag, 04.10.2011

Der Präsident der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik und Organisator des mit über 80 Vortragenden riesigen Kongresses,¹ **Ludger Schwarte**, machte gleich zu Beginn bei der Eröffnungsveranstaltung in der Aula der Kunstakademie darauf aufmerksam, dass kein spezifisches Konzept von experimenteller Ästhetik durchgesetzt werden solle, sondern die Möglichkeiten und Grenzen des Experimentierens in der Ästhetik erwogen werden mögen. Schwarte schwebte zwar für einen kurzen Moment die Durchsetzung eines, so provokativ wie unernst gemeinten, Systems von »Qualitätssiegeln« für Kunsterzeugnisse vor, mit Stempeln wie »ästhetisch wertvoll«, »ästhetisch haltbar« oder »ästhetisch bedenklich«. Sein Argument dabei aber war, dass alle ästhetischen Qualitätssiegel philosophisch bedenklich seien, denn wie testet man ästhetische Qualitäten, wo schon die Auswahl dessen, was als testrelevant erachtet wird, diskutabel bliebe? Immerhin habe der französische Philosoph Lyotard dazu einen Vorschlag gemacht und zu erkennen geglaubt, dass die des Testens würdige Kunst heute nicht mehr nur modern, sondern gerade auch in der kritischen Hinterfragung ihres Kanons experimentell geworden sei und mithin auch die (heutige) Philosophie, spiegelbildlich zur Kunst, experimentell in der Kritik und Ästhetik werden möge. Es ging Schwarte vor dem Hintergrund dieser Aufforderung Lyotards bei dem Kongress um dreierlei Schwerpunkte, die reflektiert werden sollten: den systematischen Stellenwert des Experiments in der Ästhetik, also die Versuchsanordnungen und deren Unterschiede in der künstlerischen und wissenschaftlichen Praxis, die ästhetischen Erprobungen der Sinne als einer experimentellen Ästhetik, also die Forschungen zu Sinnesphysiologie oder Wahrnehmungspsychologie, sowie die historische Kultur des Experiments als einer Geschichte der Ausdifferenzierung des Experimentierens in den Künsten und Wissenschaften.

In der Folge der so formulierten Schwerpunkte sprachen am ersten Kongressnachmittag Christoph Menke, Volker Gerhardt, Hans-Jörg Rheinberger und Georges Didi-Huberman. Menke sprach über die Experimente in der Kunst und deren Folgen für das Leben, Gerhardt über die vielen experimentellen Gedankenunfälle und wenigen Glanzlichter in der Philosophiegeschichte, Rheinberger über die Naturwissenschaften und deren Experimentalsysteme und Didi-Huberman über die experimentellen Montagetechniken in der Kunstgeschichte. Kunst, Philosophie, Wissenschaft und Kunstgeschichte wurden hier auf ihren experimentellen Charakter überprüft oder auf den spezifischen Charakter des Experiments in ihnen.

Christoph Menke ging es in seinem Vortrag »Kunst – Experiment – Leben« zunächst um die Unterscheidung zwischen dem Experiment in den Naturwissenschaften und dem in der Kunst. In ersterem sah Menke, in Anschluss an Kant, eine Erfahrung der Bestätigung gesetzesförmiger Prinzipien am Werk, mithin eine Aktivität und bestätigende Selbsthervorbringung des Subjekts. Das Experiment in der Kunst sei dagegen von einer Selbstüberschreitung des Subjekts gekennzeichnet. Wie bei dem naturwissenschaftlichen Experiment arbeitete Menke auch beim künstlerischen mit dem Begriff der Erfahrung, der hier als ästhetische Erfahrung gerade die

empirische Erfahrung des wissenschaftlichen Experiments unterlaufe und so die ästhetische Freiheit der Einbildungskraft freisetze, welche die Kunst gegenüber der planvollen Wissenschaft kennzeichne. Das künstlerische Experiment sei immer ein Experiment mit dem Bruch der Form durch Formlosigkeit oder Unform. Diese Selbstüberschreitung lasse sich hervorragend am Schauspiel exemplifizieren, denn dieses sei eine »Einkehr in eine fremde Natur«, wie Menke hier im Anschluss an Nietzsche festhielt. Weil in der Kunst des Schauspiels die Person selber zum Objekt und Subjekt der ästhetischen Tätigkeit und Selbstüberschreitung werde, lag es für Menke nahe, einen weiteren Kontrast zu thematisieren, nämlich den zwischen der (ekstatisch formtranszendierenden) Kunst und dem (ethisch maßvollen) Leben, beispielhaft erklärt an der Figur des »Tannhäuser« in Wagners Oper *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*. Zwischen Venushügel und Wartburg, Sinnlichkeit und Ordnung, Hingebung und Maß oszilliert die tragische Figur des Tannhäuser. Tannhäuser leistet als Opernfigur aber nicht, worum es Menke schließlich ging, nämlich »die Realisierung eines Paradoxes«, in dem weder die Figuren innerlich noch die Kunst im Verhältnis zum Leben oder den Wissenschaften scheitern. Dieses Paradox sei für die Figuren eine »Treue« zur Gegenkraft in sich, eine gleichsam dialektische Spannungsstufe zweiter Ordnung, und das wäre für die Kunst deren Institutionalisierung, die darin gerade die Freiheit des ekstatischen künstlerischen Experiments garantiere.

Volker Gerhardts Vortrag hatte den Anspruch, sich der »Experimentalphilosophie« zu widmen. Es ging ihm dabei letztlich um Nietzsches »Experimental-Philosophie« als einem Selbstversuch mit dem eigenen Dasein, der einen nicht verallgemeinerbaren, aber exemplarischen Charakter habe. Nietzsches Philosophieren solle jeden zu Außerordentlichem ermutigen und dürfe daher zu den großen Errungenschaften der modernen Philosophie gerechnet werden. Gerhardts Anliegen war die Frage zu beantworten, wer zur Avantgarde der modernen Philosophie nach Hegel zähle. Welche Philosophie habe also wirklich neue Erkenntnisse gebracht? Reihenweise wurden Philosophien der Moderne als geschichtsvergessen oder bloß zeitgeistfixiert zurückgewiesen, vom Wiener Positivismus über ältere und neuere Varianten der Kritischen Theorie sowie verschiedene Ausprägungen des Strukturalismus bis hin zur Postmoderne. Auf dem »Nebengleis für Spezialphilosophien« ließ Gerhardt die Technikphilosophie Kapps, die Symbolanalyse Cassirers und die Zeichentheorie von Peirce als bedeutende Innovationen gelten, um aber letztlich zu den, seiner Diagnose nach, wirklichen Errungenschaften der Moderne zu kommen: dem Pragmatismus und der Existenzphilosophie. Insbesondere der Pragmatismus habe in radikaler Weise Abschied genommen von überlieferten Wahrheitsansprüchen und auf metaphysische Sicherheiten verzichtet, dabei aber in eine neue Sachlichkeit demokratischer Lebensform geführt. Die Existenzphilosophie unterscheide sich vom Pragmatismus durch die Perspektive auf das handelnde Subjekt, welches hier nicht gesellschaftlich, sondern als radikal auf sich selbst zurückgeworfen gedacht werde. Nietzsches Experimentalphilosophie wurde in diese »short list der wirklichen Errungenschaften« aufgenommen, als Exempel einer Existenzphilosophie und als Experimentieren, das nicht der Wahrheit verpflichtet sei, sondern der verbindlichen Übereinstimmung in einer Sache. Ein streitbarer Vortrag, der die Zuhörenden durch seine knappen Zurückweisungen großer Philosophietraditionen herausfordert.

Hans-Jörg Rheinberger begann seinen Vortrag zum Thema »Experimentelle Virtuosität« mit einer Analogie zwischen der Arbeit des Künstlers und der Arbeit des Wissenschaftlers, denn beide werkten im Dunkeln, geleitet von den Tunnelbauten früherer Werke, in der bloßen Hoffnung, auf eine Goldader zu stoßen. Die Bergbaumetapher griff Rheinberger von Kubler auf, einem Kunsthistoriker, der damit die Kunst und materielle Kultur zu beschreiben beansprucht. Für Rheinberger hatte diese Szene nicht nur den Charakter einer topischen Beschreibung dessen, was in der Forschung am Werke sei, sondern sie implizierte eine Auffor-

derung: Weil man nicht wisse, woraufhin man sich im Zuge der Forschung durcharbeite, sei vor allem der aufschließende Charakter der forschenden Suchbewegung zu betonen, die ausreichende Unbestimmtheit der Begriffe anzustreben und das ganze »Experimentalsystem« als materielle Kultur zu betrachten, in welcher sich der künstlerisch-wissenschaftliche Bergarbeiter befindet. Es seien diese arrangierten Experimentalsysteme die eigentlich »trickreichen« Anlagen, in denen sich das »nicht Ausdenkbare« materialisiere. Mit Blick auf die Wissenschaftsgeschichte zeichnete Rheinberger den prozessualen Eigensinn solcher Experimentalsysteme am Beispiel der Entdeckung – des Sich-Zeigens – des genetischen Codes nach. Die Virtuosität des Experimentators bestehe darin, solche Ereignisse am Rande des erwarteten Diskurses wahrzunehmen, gerade weil der Experimentator sich mit lässiger Souveränität im selbst aufgebauten Stoff und in »epistemischer Komplizenschaft« mit dem System bewege. So erhielt am Ende von Rheinbergers Vortrag auch das Subjekt der Forschung eine Bedeutung, die sich in experimenteller Virtuosität auszeichnete. Der Forscher sei ein Künstler, so legte die Begrifflichkeit Rheinbergers nahe, in der materiellen Kultur des Experiments.

Auch **Georges Didi-Huberman** begann seinen Vortrag mit einem metaphorischen Bilde. »Experimentieren, um zu sehen« war der Vortrag betitelt und begierig zu sehen seien auch jene Kinder in der Beschreibung Baudelaires, die alles neugierig demontieren, drehen, wenden oder schütteln, um die Objekte zu verstehen, die ihnen in die Hände fielen. Didi-Hubermans These war, dass seine eigene Arbeit als Kunsthistoriker von ebensolchen experimentellen, demontierenden und remontierenden, gewissermaßen filmischen Montagetechniken geprägt sei, inklusive deren zerstörerischer Dimension. Paradigmatisch für diese experimentelle Arbeit am Sichtbar-machen diskutiert Didi-Huberman das Projekt *Musée imaginaire de la sculpture mondiale* von André Malraux. Didi-Huberman ging es dabei um die Herausarbeitung des Bedeutungshorizonts, der entstünde, wenn Bilder und Texte ins Verhältnis gerückt würden, und die Produktivität des Autors solcher Montagen. Denn die experimentelle Montagearbeit des Kunsthistorikers arrangiere alles zu einer Einheit und erzeuge damit einen umfassenden Sinn, in den die Ausgangsmaterialien eingebunden würden. Diese Konstitution von werkhafem Sinn problematisierte Didi-Huberman mit dem Hinweis auf den Film *Les statues meurent aussi* von Resnais und Marker. Die Filmemacher würden mit ihrer Montagetechnik sowie mit dem Kommentar und einer Umkehrung des Blicks vom Anschauungsobjekt auf den Betrachter die Einheit generierende Montagetechnik des Kunsthistorikers insbesondere in deren Zugriff auf afrikanische Kunstobjekte demontieren. Der Film, so Didi-Huberman, führe damit auch die politische Dimension der Konstitution kunsthistorischen Wissens vor Augen.

2. Mittwoch, 05.10.2011

Nach den Eröffnungsvorträgen hatte sich bereits eine große Bandbreite unterschiedlicher Perspektiven und Herangehensweisen an die Frage nach dem ästhetischen Experiment herauskristallisiert. Der Mittwochmorgen begann mit fünf parallelen Foren. Die thematischen Schwerpunkte der Foren waren (1) »Ästhetik des Experiments«, (2) »Methoden ästhetischer Erfahrungsproduktion«, (3) »Fiktionen, Simulationen, virtuelle Realitäten«, (4) »Experimentelle Denk- und Schreibstile« und (5) »Wahrnehmbar machen«.

Während **Robin Rehm** (1) im ersten Forum die Frage nach den bislang unbekanntem Voraussetzungen für Goethes konsequente Gestaltung der Bildtafeln als Spielkarten in den Mittelpunkt stellte, unter Rückgriff auf Goethes erste farbtheoretische Publikation *Beiträge zur Optik* aus dem Jahre 1791, versuchte **Ulrich Richter** (2) am Beispiel von Andy Warhols Campbell-Dosen das ästhetische Subjekt als ein ausgeschlossenes, drittes Moment zwischen

Experiment und Vollendung zu reflektieren, um am Ende die beiden Momente »Vollendung« und »offenes Experiment« als eine Frage der Perspektive zu problematisieren. Im Forum (3) »Fiktionen, Simulationen, virtuelle Realitäten« schlug **Miriam Ommeln** in ihrem Vortrag »You are a Gadget. Du bist ein spielendes Spielzeug« eine Relektüre Nietzsches vor, indem sie dessen Gedanken vom »Selbst-Experiment« aufgriff und diesen geschickt auf neuere Theorien des *gadgets* anwendete. Das *gadget* selbst, so verriet uns Ommeln, besteche gerade dadurch, dass es raffinierter, trickreicher und phantasievoller als seine herkömmlichen Vergleichsobjekte sei. Es vereine Gegensätze in sich, die sich mit Eigenschaftsbeschreibungen wie etwa ›rationell‹ und ›kreativ‹ sowie ›sinnvoll‹ und ›außergewöhnlich‹ erfassen ließen, aber nicht selten auch über einen gewissen »Nerd-Humor« verfügten. Nachvollziehbar waren einige Parallelen zu Nietzsches Philosophie, etwa der Verweis auf das »Selbst-Experiment« in der Vereinigung von Gegensätzen oder das nietzeanische Verständnis von der Vielfalt der Stimmen in einem selbst, die Ommeln in der Funktion des Multi-Tools erblickte. Aus dem Präsentierten ging allerdings nicht klar hervor, ob es sich bei Ommeln um eine Anwendung der nietzeanischen Ästhetik auf Neue Medien und Technologien handelte oder umgekehrt um eine philosophisch-ästhetische Aufwertung der Theorien der Neuen Medien und Technologien. Es blieb zudem fragwürdig, ob Nietzsche mit seinen Überlegungen zum Selbst-Experiment mit dieser Diagnose übereinstimmen würde.

Im Forum (4) zu experimentellen Denk- und Schreibstilen sprach **Jürgen Gunia** über »Schrift-Experimente als Selbst-Experimente. Der ästhetisch-ethische Gebrauch von (literarischen und philosophischen) Texten bei Gilles Deleuze und Michel Foucault«. Dabei stellte er vor allem die Begriffe des Strömens und der Intensität in den Vordergrund seiner Überlegungen, um von diesen aus die Praxis des Schreibens in ihrer spezifisch prozessualen Besonderheit zu charakterisieren. Man fühlte sich an Deleuzes Aussage in der Einleitung zu *Kapitalismus und Schizophrenie* erinnert, es gebe »keinen Unterschied zwischen dem, wovon ein Buch handelt, und der Art, in der es gemacht ist.«² Dabei stellten für Gunia die Prozesse der De- und Rekonfiguration des Subjekts eine fundamentale Dimension des Schreibens dar, wie Gunia einerseits an Foucaults »Über sich selbst schreiben« und andererseits an Deleuzes rhizomatischem Text- und Weltverständnis darlegte. An manchen Stellen schien Gunia nahezulegen, dass es eine zentrale Entsprechung zwischen Subjekt und Buch gebe. Was Deleuze über das Buch schreibt, die Behauptung etwa, dass es »einem *organlosen Körper* zugewandt« sei, »der unaufhörlich den Organismus auflöst, der asignifikante Teilchen, reine Intensitäten, eindringen und zirkulieren läßt und der sich die Subjekte zuordnet, denen er einen Namen nur als Spur einer Intensität läßt«,³ könnte man in sehr ähnlicher Weise bei Foucault über den Diskurs und das Subjekt wiederfinden. Gunia arbeitete die sich entsprechenden De- und Rekonfigurationsprozesse in Text und Subjekt heraus und ging am Ende seines Vortrags auf Schillers Theorie des Erhabenen ein, um so abschließend auf die therapeutische Funktion von Literatur zu sprechen zu kommen, die freilich auf die kathartische Funktion der aristotelischen Tragödientheorie zurückgehe. Eine selbstkritische Perspektive auf das vorgestellte Textverständnis wurde jedoch nicht thematisiert, die Auflösung von Sinn, Bedeutung und Text im Pathos des Fließens blieb unhinterfragt.

Differenzierter erschien in dieser Hinsicht der Versuch von **Emmanuel Alloa**, mehr Licht in die Frage nach »Experimentellen Versuchsanordnungen in Kunst und Recht« zu bringen und damit einen Beitrag »Zur Infrastruktur der Imagination« zu leisten. Alloa ging es um »Sinn-systeme wie Kunst und Recht, in denen die Imagination immer wieder zum Einsatz kommt, um zu ermitteln, wie etwas (gewesen) sein könnte«, also um ein spezifisches ›Wie‹, das in ästhetischen Prozessen zur Erscheinung komme. Dabei wollte Alloa einerseits den Raum erfassen, welcher der Opposition zwischen produktiver und reproduktiver Einbildungskraft vorausgehe, und andererseits die Imagination selbst auf materielle Infrastrukturen gestützt se-

hen. Die These, dass das Imaginierte erst aus experimentellen Versuchsanordnungen selbst hervorgehe, versuchte er u.a. unter Rückgriff auf Wittgensteins Problematisierung der Darstellungsweise zu bekräftigen. Alloa richtete den Blick darauf, dass sowohl Bild als auch Satz nicht als eine Reduktion auf Subjekt-Prädikat-Beziehungen vorgestellt werden dürften und darauf, dass das Problem der Darstellung vor allem eines der Relationalität sei. Während sich Wittgensteins Bildtheorie des *Tractatus* aus dem Beispiel des Pariser Prozesses von 1914 speise, bei dem ein Unfall anhand von Miniatur- Fahrzeugen rekonstruiert wurde, solle sich die materialpragmatische Dimension erst von der Philosophie der Sprachspiele her verstehen lassen. Seine zentrale Frage, worin der Status von Versuchsanordnungen liege, konnte Alloa mit Verweis auf Wittgenstein am Ende zwar nicht beantworten, jedoch plädierte er für einen materialorientierten Blick, der etwa auch die Schwere von Körpern berücksichtigen könne.

Der Vortrag von **Rüdiger Zill** (4) war mit dem Titel »Experimente über Experimente. Vom ästhetischen Potential einer Metapher« versehen. Zill ging auf die Funktion des Experiments in Kunst und Philosophie ein. Mit Lyotard sei der Schritt von der Kunst zur Ästhetik zu machen. So sei der Philosoph ein Experimentator zweiter Ordnung, der auf die Experimente anderer reflektiere, dies allerdings wiederum selbst mit experimentellen Mitteln. Mit zahlreichen Einzelreflexionen zur Rolle des Protokolls in Wissenschaft und Kunst sowie zur Figur des Kurators wollte Zill einige Unterschiede zwischen wissenschaftlichen und künstlerischen Experimenten herausstellen. Der Kurator lasse sich allerdings nur bedingt mit dem Leiter eines Experiments vergleichen. Wahrscheinlicher sei es, den Kurator selbst als Experimentator zweiter Ordnung anzusehen, der sich vor allem reflexiv auf andere Experimente beziehe, dies aber mit experimentellen Mitteln. Wenn auch sehr anregend, so hielt der Vortrag keineswegs, was er im Titel »versprochen« hatte: Weder auf die explizit metaphorische Dimension des Experiments wurde eingegangen, noch stand am Ende das ästhetische Potential der Experiment-Metapher im Zentrum der Überlegungen.

Über die Metapher gab im Anschluss **Knut Ebeling** (4) in seinem Vortrag »Blendung/en. Postphilosophische Experimente und Experimentalisierung der Philosophie« mehr Auskunft. Zwar sprach er sich explizit gegen eine allzu weite und ausufernde Verwendung von Metaphern aus, jedoch zielte sein Leitbegriff »Blendung/en« in das Zentrum metaphorischer Ebenen in Sprache und Malerei. Mit einem Exkurs über Georges Bataille wollte er über die Möglichkeit »Postphilosophischer Experimente« sprechen und so zu einer Idee von »Experimentalisierung der Philosophie« gelangen. Während die skandalisierenden Effekte Batailles freilich nur innerhalb ihres historischen Kontextes vollständige Wirkungen entfalten und verstanden werden könnten, so erblickte Ebeling in Batailles Blendungsbeschreibungen dennoch eine immer noch gültige Störfunktion. Die Metapher der Blendung wurde damit selbst zur irritierenden und neutralisierenden Störfunktion. Dies diskutierte Ebeling vor allem am Beispiel William Turners, der sich angeblich vor dem Malen mit Licht geblendet haben soll, um besser bzw. anders zu sehen. Auch wenn die Wahrhaftigkeit der Geschichte bezweifelt werden könne, handle es sich um eine anregende Perspektive, um die Irritation von Blendungen in künstlerischen Tätigkeiten zu erfassen. Während sich die Verwendungsweise von Blendungen auch an einigen Stellen als metaphorisch erwies, etwa im Bereich von Wissen und Nichtwissen, so hat Ebeling vor Augen geführt, dass sie eine produktive Kategorie darstellt, um Lichtverhältnisse und das Regime der (Un-)Sichtbarkeiten am konkreten Bild zu analysieren.

Michaela Ott (3) führte in ihrem Vortrag »Experimentelle Filmästhetik« eine stringente sowie dichte Genese des Denkens der Sinnlichkeit von Baumgarten bis Deleuze vor. Dabei sollten philosophische Reflexionen an der »zweifältigen Schnittstelle wechselseitiger Voraussetzung von virtueller Empfindsamkeit und aktuellem Sinnesdatum« einsetzen, um so »die

wechselseitige Hervorbringung von Sinnesdatum und Sinnesorgan und die plastische Ausformung der Sinnlichkeit in Abhängigkeit von inneren Dispositionen und äußeren Reizzuflüssen zu erläutern [zu] suchen«. Analog zum Vortrag von Gunia ging es auch bei Otts Filmästhetik um das Reflexivwerden und die mediale Inszenierung von Auflösungsprozessen, die auf die Bedingung der Möglichkeit ihrer eigenen Setzungen und materialen Bestimmungen reflektieren sollen. »Experimentell« seien Kunstwerke laut Ott dann, »wenn sie ihr sinnliches Verfahren aus der gewählten Problemstellung entwickeln und das sich abzeichnende Problem als Verlaufsform, als kontingente und metamorphotische Figur performieren, die sich im Werden tendenziell auflöst und im Verlöschen erneut figuriert«. Dem Film schrieb Ott am Ende eine privilegierte Fähigkeit zu, das »Unbestimmt-Werden« ästhetisch darzustellen. Als besonderes Beispiel hierfür nannte Ott den Filmessay *Passing Drama* (1999) von Angela Melitopoulos, der in einer ganz unpersönlichen Weise ein persönliches Statement zur kulturellen Marginalisierung der Griechen im 20. Jahrhundert liefere, indem er seine politische Aussagekraft über die Erfindung neuer ästhetischer Verfahren und Erzählweisen entwickle.

Eine auffallende Gemeinsamkeit bei allen Vorträgen war die Behauptung, dass eine deutliche Differenz zwischen Wissenschaft und Kunst niemals geleugnet wurde. Das künstlerische Experiment, so waren sich implizit oder explizit alle Redner einig, sei nicht vergleichbar mit der wissenschaftlichen Vorgehensweise. Ob dies nun Karen van den Berg in einer Gegenüberstellung von wissenschaftlicher und künstlerischer Versuchsanordnung darlegte, ob es in Natasa Adamowskys medienästhetischen Analysen von Kunstwerken herausgestellt oder bei Ott auf die Differenz von ergebnisoffenen (Kunst) und ergebnisorientierten bzw. an Naturgesetzen ausgerichteten (Wissenschaft) Prozessen gebracht wurde. In ihrem Vortrag »Künstlerische Versuchsanordnungen – oder: Warum Ateliers keine Laboratorien sind« stellte **Karen van den Berg** (1) anhand einer Betrachtung der Arbeitsweisen von Joseph Albers, Carsten Höller und Olafur Eliasson vier Merkmale heraus, um diese Differenz zu konturieren. Zunächst sei das Verständnis von Autorschaft ein anderes, womit zugleich auch eine modifizierte Legitimierung und Offenlegung von Strategien bei Experimenten gegeben sei. Entscheidend sei zudem der Kontingenzbezug. Die Trennung von künstlerischen und wissenschaftlichen Experimenten explizierte van den Berg schließlich entlang der Bedeutung des ›Als-ob‹.

Dass der Vergleich zwischen Kunst- und Wissenschaftsgeschichte nicht nur höchst produktiv, sondern unvermeidbar ist, zeigte auch **Katharina Bahlmann** (1) in ihrem Vortrag »Das künstlerische Experiment zwischen Fortschritt und Wiederholung«. Mit Ernst Gombrichs *Art and Illusion* (1960) wollte sie die Idee rehabilitieren, man könne über Malerei wie über eine Wissenschaft reden. Dabei setze sich der einzelne Maler wie ein Theoretiker mit den Kunsttheorien und einzelnen Kunstwerken auseinander und schaffe so sein eigenes Werk. Hieraus folge zugleich die Vorstellung der Möglichkeit von verändernden Eingriffen in die Kunst mittels Kunstwerken, wobei Kunstwerke und die Geschichte der Kunst in einem wechselseitigen Einfluss- und Bedingungsverhältnis stünden. Dass die Be- und Verarbeitung des Kunstbegriffs und der Geschichte als Teil künstlerischer Tätigkeit erkannt werden müsse, wobei Fortschritt nicht auf einen Endpunkt hin, sondern relativ zu einer Expansionsbewegung in Richtung der Grenzen des Kunstbegriffs gedacht werde, erschien nicht fragwürdig. Weniger klar hingegen war der Aspekt der Wiederholung, der angesprochen wurde, da sich der Begriff auf sehr unterschiedliche Phänomene zu beziehen schien, wie etwa auf den Charakter der Wertschöpfung von Kunst und zugleich auf Techniken des Seriellen (beispielsweise in der Kunst Andy Warhols). Am Ende wurde auch der Gedanke der Expansionsbewegung von Kunst durch die künstlerische Tätigkeit relativiert, indem Bahlmann darauf hinwies, dass das Potential der Kunst, neue Sichtweisen zu eröffnen, als eine *Verschiebung von Bedeutung* vorgestellt werden müsse, und nicht als *Expansionsbewegung* auf die Grenzen der Kunst hin.

Nach zwanzig Vorträgen in den fünf verschiedenen Foren des Vormittags mit jeweils 45 Minuten Zeit für Vortrag mit Diskussion folgten am Nachmittag zwei Parallelsektionen, in denen die Vortragenden jeweils eine Stunde zum Sprechen und Diskutieren zur Verfügung hatten. In Sektion 1 sprachen Peter Bexte, Natascha Adamowsky und Michael Hagner zu den »Kulturen des Experiments«, während in der zweiten Sektion, »Erprobung der Sinne«, Hartmut Böhme, Konrad Paul Liessmann, Dieter Mersch und Michael Pauen als Vortragende auftraten.

In »Cupio dissolvi. Über einige Versuche Schluss zu machen« sinnierte **Peter Bexte** über das paulinische Wort »cupio dissolvi«, das Paulus an die Philipper gerichtet habe und das als dekonstruktivistische Figur gelesen werden könne, schwankend zwischen Abbruch und Aufbruch. In einer beeindruckenden Verkettung und Aufeinanderfolge von Gedanken und Assoziationen führte Bexte uns sein Experiment vor, das er mit drei Romanen von Samuel Beckett und der Aufsatzsammlung *Iterationen* von Hans-Jörg Rheinberger durchgeführt hatte. Beckett wurde für Bexte zu einem Antipoden gegenwärtiger wissenshistorischer Bemühungen, der die Verbindung zwischen dem Experimentellen und Ästhetischen nicht am Anfang, sondern mittels der Figur des Aufhörens erprobt hatte. Vom Treppenwitz Becketts zu Paulus' *cupio dissolvi* in seinen zahlreichen Übersetzungen und verschiedenen Phasen seiner Rezeption führte Bexte ein geistreiches Gedankenspiel vor, das bei diachronen Forschungsmethoden begriffsgeschichtlicher Art begann und bei einem poststrukturalistischen Sinn von »Schluss machen« endete.

Anders **Michael Hagner**, der im Anschluss an seinen Vortrag vielfältige Kritik an seiner Darstellung neuroästhetischer Methoden im Bereich der Kunst erntete. Während er behauptete, führende Neuroästhetiker reduzierten Kunstwerke durch ihre unzulänglichen Methoden, wurde ihm seitens des Publikums vorgeworfen, er ignoriere die gesamte Forschungslandschaft der Neuroästhetik, indem er sich lediglich auf zwei bekannte Autoren beziehe, die zwar aufgrund ihrer reißerisch-umstrittenen Thesen viel diskutiert würden, jedoch nicht repräsentativ seien. An dieser Stelle erreichte der Kongress in puncto *Kontroverse* seinen Höhepunkt, die bekannte Front zwischen philosophischer Denkart und neurowissenschaftlicher Herangehensweise wurde in der Diskussion schnell und mit erhitztem Nachdruck in ihrer verhärteten Struktur sichtbar. In der Überzahl erschienen allerdings die Stimmen, die der Neuroästhetik mehr zutrauen, als die philosophische Kritik dies oftmals wahrhaben will.

Natasha Adamowsky bereicherte mit ihrem Vortrag »SOMA & Dark Matter – Experimente als Spiel- und Sehanleitung« die Diskussion um die Einsicht, dass in einigen künstlerischen Arbeiten zwar das wissenschaftliche Experiment als Setting gewählt, jedoch bewusst eine abgrenzende Form und Durchführung gesucht werde. Die Ausstellung SOMA von Carsten Höller, die im Winter 2010/11 im Hamburger Bahnhof in Berlin gezeigt wurde, gebe lediglich vor, ein Beitrag zur Suche nach dem sagenumwobenen Soma zu sein, welches Zugang zur göttlichen Sphäre vermitteln solle. Während Höllers Arbeit somit zu einem begehbaren Vergnügungspark mit wahnwitziger Laboratmosphäre werde, arbeite McIntosh in ihrer Performance *Dark Matter* mit humoristischen Elementen, so dass ihre »Persiflage eines Experimentalvortrags« auch auf den humoristischen Einsatz von Slapsticks zurückgreife. Beide Künstler würden nach Adamowsky die ästhetischen und performativen Muster wissenschaftlicher Experimentalpraxis aufgreifen und sie ironisch kommentieren.

Der Sektionsvortrag von **Hartmut Böhme** behandelte, wie der Titel versprach, das Thema »Leichen«, doch weniger in Hinblick auf das »experimentelle Handeln in der Anatomie«, als vielmehr in Hinblick auf die kulturgeschichtliche, »psychohistorische« Überwindung des Tabus der Leichenschändung. Böhme hielt fest, dass die Anatomen der frühen Neuzeit es voll-

brachten, aus dem tabuisierten Handwerk der Leichenschändung ein Theater und eine Liturgie der Wissenserzeugung zu machen. Er präsentierte »eine Serie von Abbildungen, die wie ein Film das Eindringen in den Tiefenraum des weiblichen Körpers darstellt«, wie er es formulierte, um jene Umkehrung zu beschreiben, die von der Ästhetik der (weiblichen) Außenhaut und Abscheu vor dem inneren »Gekröse« zu einer bisher unbekanntem Schönheit des Inneren führt. Der Vortrag arbeitete sich von bild- und wortreicher Nahbeschreibung zu bild- und wortreicher Nahbeschreibung um den »Faszinations-Kern« der Leichensektion herum, ohne allerdings in diesem gegenwärtigen Medienzeitalter eine wirkliche »Schock-Ästhetik« hervorzurufen.

Dieter Mersch ging es in seinem sehr dichten Vortrag »Oppositionen: Kunst / Wissenschaft – Wissenschaft / Kunst« darum, die Relationen zwischen Kunst und Wissenschaft in Hinblick darauf auszuloten, nach welcher Maßgabe man bezüglich beider Praktiken davon sprechen könne, dass in ihnen gedacht oder Wissen hervorgebracht werde. Im Sinne seines posthermeneutischen Ansatzes ergründete Mersch die verschiedenen Wissenshervorbringungen beider Praktiken in deren unterschiedlicher »Ordnung des Zeigens«. Einen wesentlichen Unterschied zwischen den jeweiligen Ordnungen des Zeigens sah Mersch zunächst in der wissenschaftlichen Prävalenz des Zeigens gegenüber künstlerischer Medialität, für die eine Reflexivität zwischen Zeigen und Sich-Zeigen konstitutiv sei. Mersch konkretisierte seine Unterscheidung durch die verschiedene Relevanz, die die Negation in beiden Praktiken habe. Unter Bezug auf Heideggers Hegel-Lektüre verdeutlichte er, dass das wissenschaftliche Denken seine Grundlage in Unterscheidungsprozessen habe, die ihrerseits aufgrund kontradiktorischer Negationen möglich seien. Derartige Negationen und mithin derartiges Denken könnten in der Kunst nicht stattfinden, wie Mersch mit Wittgenstein ausführte. Künstlerischen Praktiken sei nach Mersch dagegen eine Form der Negativität eigen, die ihre Reflexivität überhaupt erst ermögliche. Sie bestehe in einer Störung des Zeigens, einem Zer-Zeigen, wie es insbesondere den Avantgarde-Künsten eigentümlich sei. Leider orientierte sich Mersch in seinem Vortrag vor allem an den Bildkünsten und kam erst am Ende und indirekt auf die Literatur zu sprechen. Es wäre sicher spannend gewesen, die Semiotik der Zer-Zeigung am Phänomen sprachlich verfasster Kunst erläutert zu bekommen.

In seinem Vortrag »Der junge Mensch. Über das Experimentieren mit dem Leben« thematisierte **Konrad Paul Liessmann** die Differenz zwischen Kunst und Leben anhand der Figur des jungen Menschen, der prädestiniert sei für das Experimentieren und Ausbrechen aus Routinen. Unter Rekurs auf Kierkegaard arbeitete Liessmann die Unterscheidung zwischen Wiederholung und Erinnerung heraus und stellte diese in das Feld des Experimentierens mit dem eigenen Leben. Während die Wiederholung als zu suchende Erfahrung betrachtet werden müsse, die Erlösung und Erfüllung im Lebensvollzug spende, bedeute (platonische) Erinnerung ein unerwünschtes und unglücklich machendes Festhalten an der Vergangenheit. Bei der Erfahrung der Wiederholung ginge es laut Liessmanns Kierkegaard-Lektüre weder um die »Unmöglichkeit, sich jeden Moment der Zeit zu überlassen« noch um die »Tristesse eines leblos gewordenen Lebens, das nur noch in seinen Erinnerungen kramt«, wie er an den Schilderungen von Kierkegaards Pseudonym Constantin Constantius darlegte. Die Wiederholung werde in der poetischen Interpretation erfahrbar. Mit dieser Verschiebung von dem Experiment in Kunst und Wissenschaft zum Experiment in Kunst und Leben schloss Liessmann thematisch an den Vortrag von Menke an. Dieser hatte bereits das Experiment als »Privileg des Beobachters« bezeichnet. Ein solches Privileg werde dem Menschen allerdings nur in der Kunst zuteil. Wiederholung sei vor allem Teil der Kunst, nicht des Lebens.

Die Figur der Wiederholung, so der Versuch einer Synthese der vorgestellten Vorschläge von Ott, Bahlmann und Liessmann, wurde in künstlerischen Prozessen zum Prinzip der Differenz-

bildung erhoben, um neue, deutungsbestimmte Artikulationen des Ästhetischen zu erzielen. Dies geschehe im Rahmen eines ergebnisoffenen Prozesses, in dem das Objekt des Experiments nicht präpariert und eigens hergestellt werden müsse wie im wissenschaftlichen Experiment, in dem das Ergebnis durch die Voraussetzung der Naturgesetze oftmals vorausgesehen werde. Die Wiederholung könne, wenn auch auf sehr unterschiedliche Weise, nur im ästhetischen und wissenschaftlichen Experiment gelingen. Im Leben hingegen gehe es immer weiter. Liessmann hat es folgendermaßen ausgedrückt: »Man kann mit dem Leben experimentieren – aber nur in der Kunst.«

3. Donnerstag, 06.10.2011

Die Diskussionen um die Gemeinsamkeiten und entscheidenden Differenzen zwischen naturwissenschaftlichen und ästhetischen Experimenten, um die Eigentümlichkeiten künstlerischen Experimentierens und die Grenzen, den Begriff des Experiments in ästhetischen Zusammenhängen anzuwenden, fanden am Donnerstag ihre Fortsetzung in drei Blöcken. Wie am Vortag wurden die Vorträge am Morgen in fünf parallel laufenden Foren und am Nachmittag in zwei Sektionen gehalten.

Auf dem Forum 6, »Empirie in der Ästhetik«, Die Diskussionen um die Gemeinsamkeiten und entscheidenden Differenzen zwischen naturwissenschaftlichen und ästhetischen Experimenten, um die Eigentümlichkeiten künstlerischen Experimentierens und die Grenzen, den Begriff des Experiments in ästhetischen Zusammenhängen anzuwenden, fanden am Donnerstag ihre Fortsetzung in drei Blöcken. Wie am Vortag wurden die Vorträge am Morgen in fünf parallel laufenden Foren und am Nachmittag in zwei Sektionen gehalten. begann **Bernadette Collenberg-Plotnikov** mit einer historischen Bezugnahme. Sie erkannte für die gegenwärtigen, durch die vielfältigen Formen zeitgenössischer Kunst herausgeforderten Versuche einer ästhetischen Bestimmung von Kunst ein weitgehend unerforschtes Vorbild in der zu Beginn des 20. Jhs. von Max Dessoir begründeten *Allgemeinen Kunstwissenschaft*. Nach Collenberg-Plotnikov liege hier ein Methodenpool vor, die künstlerischen Zusammenhänge zwischen Produktion, Gegenstand und Rezeption sowie die Unterscheidung zwischen Kunst und Ästhetik nah an den Phänomenen und fern von den metaphysischen Kategorien der klassischen Ästhetik zu formulieren. Leider beließ es Collenberg-Plotnikov vor allem bei diesem historischen Abriss, weshalb offen bleiben musste, wie fruchtbar die angedeuteten Theoreme tatsächlich sind. Diese Lücke liege aber, so deutete Collenberg-Plotnikov an, auch in der Fülle des zu erforschenden Gebietes begründet. So lag der Gewinn ihres Vortrags vor allem in der Detailliertheit; in der ein bestimmter historischer Abschnitt kunsttheoretischer Forschung deutlich wurde.

Auf dem Forum 6, »Empirie in der Ästhetik«, begann **Bernadette Collenberg-Plotnikov** mit einer historischen Bezugnahme. Sie erkannte für die gegenwärtigen, durch die vielfältigen Formen zeitgenössischer Kunst herausgeforderten Versuche einer ästhetischen Bestimmung von Kunst ein weitgehend unerforschtes Vorbild in der zu Beginn des 20. Jahrhunderts von Max Dessoir begründeten *Allgemeinen Kunstwissenschaft*. Nach Collenberg-Plotnikov liege hier ein Methodenpool vor, die künstlerischen Zusammenhänge zwischen Produktion, Gegenstand und Rezeption sowie die Unterscheidung zwischen Kunst und Ästhetik nah an den Phänomenen und fern von den metaphysischen Kategorien der klassischen Ästhetik zu formulieren. Leider beließ es Collenberg-Plotnikov vor allem bei diesem historischen Abriss, weshalb offen bleiben musste, wie fruchtbar die angedeuteten Theoreme tatsächlich sind. Diese Lücke liege aber, so deutete Collenberg-Plotnikov an, auch in der Fülle des zu erforschenden

Gebietes begründet. So lag der Gewinn ihres Vortrags vor allem in der Detailliertheit, in der ein bestimmter historischer Abschnitt kunsttheoretischer Forschung deutlich wurde.

Im Horizont dieser historischen Auseinandersetzungen konnte man verstehen, dass als nächster Vortrag derjenige von **Christian Tewes** über »Die Konstitution ästhetischer Erfahrung aus der Perspektive der Neuroästhetik« folgte. Aus der Perspektive vieler Ästhetiker und Kunstphilosophen mag es die Neuroästhetik nämlich gerade wegen jenes Subjektivismus und Elementarismus schwer haben, den nach Collenberg-Plotnikov die *Allgemeine Kunstwissenschaft* an der *Experimentellen Ästhetik* kritisiert habe. Dass eine solche Sichtweise stark verkürzt wäre, legte Tewes, der seinen Vortrag auch als Einführung in die gegenwärtige Neuroästhetik verstand, überzeugend dar. Zwar blieb, fast paradoxerweise, auch hier wegen der Fülle des zu bewältigenden Materials ein Bezug auf konkrete ästhetische oder künstlerische Verhältnisse aus, dennoch war Tewes' Einführung in die gegenwärtigen Forschungsergebnisse konzise und genau.

Auf dem parallelen Forum 7, »Test, Übungen, Improvisationen«, ging **Judith Siegmund** derweil dem Phänomen partizipativer künstlerischer Arbeitsweisen nach, Formen der Kunst also, die sich unter Einschluss der Öffentlichkeit über einen längeren Zeitraum vollzögen und aus diesem Grunde auch, wie Siegmund meinte, Experimente mit der Wirklichkeit darstellten. Derartige künstlerische Positionen machten es nach Siegmund nötig, klassische ästhetische Kategorien, wie die Fiktionalität von Kunstwerken zu überdenken. Auch könne Kunst nicht mehr einfach als sinnlich-emotionaler Bereich vom Bereich des Epistemischen und dem des Praktischen abgegrenzt werden. Siegmund sah das Spezifische der partizipativen Kunst in ihrem experimentellen Charakter, der es verhindere, »dass dieser Handlungskontext mit dem eines sozialtechnischen oder moralischen Eingriffs verwechselt werden kann«. Auf den alten Gedanken, dass Kunst ihren Ursprung auch in Formen des Spielens hat, ging Siegmund bei dieser Gelegenheit leider nicht näher ein. In jedem Fall wurde, wie bei Siegmund, auf der Konferenz immer wieder deutlich, dass die gegenwärtigen Kunstformen neue ästhetische Paradigmen erfordern.

Auf dem Forum 9, »Experimentelle Produktionsästhetik«, hielt **Hermann Pfütze** zur gleichen Zeit wie Siegmund einen Vortrag über ein partizipatives Kunstwerk, Jochen Gerz' *2-3 Straßen* von 2010, das Pfütze ein »Echtzeit-Experiment« nannte. Siegmunds These schien sich also mit Blick auf Pfützes Vortrag gewissermaßen in Echtzeit zu bestätigen. In Gerz' Kunstprojekt von 2010 bezogen 78 ausgewählte Personen unterschiedlicher sozialer Herkunft zu günstigeren Konditionen 57 Sozialwohnungen unter der Bedingung, dass sie sich mit ihren Talenten und ihrer Kreativität nachbarschaftlich engagieren sollten. In der Tat wurden so verschiedenste Aktivitäten angestoßen, die wie ein Experiment bis heute nachwirkten. Vielleicht hätte Pfütze gut daran getan, den Begriff des Echtzeit-Experiments genauer zu entfalten. Was aber bei Siegmund wie auch Pfütze deutlich wurde, war, dass der experimentelle Charakter des Kunstwerks die distinkte Eigenschaft ausmache, die es von einer ansonsten möglicherweise ununterscheidbaren Umgebung abgrenze. Dass diese These allerdings nicht die Bezugnahme auf die Kategorien des Sinnlichen der klassischen Ästhetik überflüssig macht, wurde in einem Zitat des Künstlers Jochen Gerz selbst deutlich: »Beeinflussbarkeit und Instabilität sind Ziele des Kunstwerks. Dabei ist es möglich, daß die Eindrücke des Betrachters in ihm eine neue Sensibilität für das kulturelle und gesellschaftliche Umfeld wecken, die der ähnlich ist, die zur Betrachtung von Kunstwerken notwendig ist.«

Im Forum 7 ging es weiter mit zwei Vorträgen von **Alessandro Bertinotto** und **Christian Grüny**. Beide waren sich darüber einig, dass Kunst, in ihren Fällen vor allen die Musik oder das Musizieren, Züge des Experimentierens an sich habe. Sie sahen ihre Aufgabe daher darin,

dass Verständnis dieser experimentellen Vorgänge möglichst tiefgreifend zu differenzieren. Beide widmeten sich dafür dem besonderen, sicher naheliegenden, Zusammenhang zwischen dem künstlerischen Experimentieren und dem künstlerischen Improvisieren.

Alessandro Bertinetto verortete die Improvisation, wie sie sich etwa in der Musik, aber auch in Performances vollziehen mag, sehr plausibel zwischen dem Experiment und der Experimentalität. Demnach trage eine Improvisation den Charakter eines Experimentes, insofern sie Ergebnisse liefere, auf die in späteren Improvisationen aufgebaut werden könne, und sie trage den Charakter des Experimentellen, insofern mit ihr stets ein Vorstoßen in neue Gefilde verbunden sei – das Erproben von noch Unerprobtem. Eine überraschende Wendung nahm Bertinetto's Vortrag am Schluss, als er bemerkte, dass die prototypische Verwirklichung solcher Improvisation in der Kochkunst liege: »als Geschmackskunst bietet die ars culinaria die leckerste Verbindung von Improvisation, Experiment und Ästhetik als kritische Geschmackstheorie«.

Christian Grüny bewies in seinem anschließenden Vortrag ein hohes Maß an Geschmack und Kennerschaft im Felde älterer wie neuerer Musik. Er unterfütterte seinen Vortrag mit zahllosen Beispielen aus der klassischen Musik, dem Jazz und Neuer Musik und demonstrierte damit etwas, was für Ästheten und Kunstphilosophen möglicherweise nicht immer hinreichend selbstverständlich ist: eine differenzierte Kennerschaft nicht nur der Kunsttheorie, sondern eben auch der Kunst. Grüny widmete sich dem Zusammenhang zwischen Experiment und Ästhetik auf dem Felde der experimentellen Musik. Er führte aus, wie sich der Charakter experimenteller Musik zwischen den Koordinaten der Improvisation, der Indeterminiertheit und der Prozesshaftigkeit konstituiere, jedoch keinem der Faktoren ausschließlich zugeschlagen werden könne. Grüny legte dar, wie der improvisierende Charakter von Musik, gerade wegen der mit ihm verbundenen Züge von Offenheit und persönlichem Ausdruck, nur zu einem äußerst geringen Grad von Experimentalität führen könne. Liegt das Experimentelle von experimenteller Musik also in zugrundeliegenden Kompositionen? In der Tat wies Grüny nach, dass ein erheblicher Anteil des Experimentellen in dieser Musikrichtung in dem kompositorischen Versuch begründet sei, die Unvorhersehbarkeit der künstlerischen Produktion durch aleatorische Verfahren ins Indeterminierte zu steigern und derart auch von persönlichem Ausdruck zu befreien. Zugleich werde durch derartige Verfahren nicht nur die Aufführung prozesshaft, sondern der Charakter des Prozesshaften bleibe in den Kompositionen gewissermaßen erhalten. Hier könne nach Grüny der Hörer Anteil am musikalischen Experiment gewinnen. Jedes Hören sei ein Experiment mit ungewissem Ausgang. Die prägnanteste Erfahrung, die man in solchen Fällen machen könne, sei diejenige von prozessualer Zeitlichkeit, davon, »wie eine sich weitende Gegenwart sich anhört, was es überhaupt bedeutet, daß es Zukunft gibt, und was Dauer ist«.

Das bisher Beschriebene kann leicht den Eindruck vermitteln, als sei man sich auf der Konferenz darüber einig gewesen, dass es ästhetische Experimente gibt – sei es als Improvisation, in der künstlerischen Forschung oder partizipativen Kunst –, oder dass ästhetische oder künstlerische Vorgehensweisen immer irgendwie auch experimentell seien. Dass dies keineswegs eine einhellige Meinung war, verdeutlichten Sabine Ammon am Vormittag und Georg Bertram am Nachmittag in ihren Vorträgen. **Sabine Ammon** setzte sich in ihrem Vortrag »Der architektonische Schaffensprozess: Eingebung, Entwurf oder Experiment?« kritisch mit der Frage auseinander, ob architektonische Entwurfsprozesse mit dem Begriff des Experimentierens fassbar seien. Zunächst möge diese Idee naheliegend erscheinen. Das Entwerfen teile grundsätzliche Charakteristika des Experimentierens, wie etwa das tastende, latent revisionsanfällige Vorgehen. Ammon wies jedoch darauf hin, dass das auch für andere kognitive Vorgänge, etwa das Interpretieren oder Schlussfolgern gelte. Das Label des Experimentierens

diesen anderen Praktiken und mithin auch der Praktik architektonischen Entwerfens überzustülpen, wäre voreilig, würde es doch gerade dessen epistemische Eigenständigkeit verschleiern. Unbeachtet blieben etwa die persönliche Handschrift, die einem Entwurf in ganz anderer Weise eigen sei als einem Experiment, des Weiteren der zunächst eher fiktive Charakter eines Entwurfs und damit die dem Entwerfen spezifische Phasenverschiebung zur späteren konkreten Bauausführung.

Der Sektionsvortrag von **Georg Bertram** ging der vergleichbaren Frage nach, inwieweit Werke der Kunst Gedankenexperimente seien. Auf dem Wege einer sehr behutsamen und umsichtigen Argumentation verdeutlichte Bertram, dass es besser sei, das Label des Gedankenexperiments nicht auf Kunstwerke anzuwenden. Kunstwerke besäßen, wie Bertram mit Adorno ausführte, eine »eigene Sprachlichkeit«, durch welche es ihnen im Unterschied zu Gedankenexperimenten konstitutiv sei, ihre Rezipienten in sehr hohem Maße herauszufordern. Weiterhin seien im Falle von Kunstwerken bereits einfachste Vorgänge des Verstehens wie Augenbewegungen oder das Zuhören bis hin zu höheren sprachlich-interpretativen Elaboraten von der den Kunstwerken eigenen Sprachlichkeit derart geleitet, dass man die Rezeption von Kunst als wesentlich unselbstständig verstehen müsse. Dem stehe nach Bertram die Selbstständigkeit derjenigen entgegen, die das Szenario eines Gedankenexperiments erkundeten. Wenn Kunstwerke überhaupt etwas mit Gedankenexperimenten gemeinsam haben, dann den Umstand, dass sich in der Folge der Interpretation oder Auslegung beider unsere begriffliche Struktur und unsere lebensweltlichen Praktiken änderten.

Der Vortrag von **Raphael Rosenberg** schloss an den Aspekt des unselbstständigen Rezipienten an, den Bertram herausgestellt hatte, und der sich »von Kunstwerken in Bewegung setzen« lasse. Rosenberg nahm den Rezipienten allerdings neurotechnologisch in den Fokus und schilderte, wie er als Leiter einer Forschungsgruppe zwischen 2006 und 2009 jenes Phänomen des »in-Bewegung-Setzens« hinsichtlich der Bildenden Kunst mit technischen Mitteln erforscht habe. Er habe damit das »vermutlich erste Experimentallabor an einem universitären Institut für Kunstgeschichte« begründet. Rosenberg führte die Zielstellung seiner Untersuchungen kunsthistorisch mit Diderots 1767 getroffener Forderung ein, dass gelungene Gemälde nur eine Kompositionslinie haben dürfen, der dann sowohl die Augenbewegungen des Betrachters folgen könnten als auch Bildbeschreibungen zu folgen haben. Diese begrifflich formulierte Forderung sei für die Kunstgeschichte bis in das 20. Jahrhundert hinein von eminenter Bedeutung gewesen und wurde nun unter dem Einsatz von Eye-Tracker-Systemen technologisch überprüft. Die Ergebnisse gingen weit über die Erforschung der Diderotschen Annahmen hinaus. So wurden mittels technologischer Untersuchungen etwa signifikante Unterschiede in der Bildwahrnehmung von Laien und von Experten festgestellt. Experten vollzogen in der Bildbetrachtung insgesamt kürzere Fixationen und längere Sakkaden. Selbstverständlich sei nicht deutlich, inwiefern solche zeitlichen Messungen operationalisierbar wären, um etwa die Eigentümlichkeiten ästhetischer Bezugnahmen zu erörtern. Diese Frage, die Rosenberg am Ende seines Vortrags aufwarf, kann freilich den Anfang einer philosophischen Erörterung bilden.

Rosenberg hatte die sensomotorische Bezugnahme auf Kunstwerke technologisch-experimentell erforscht, für **Gertrud Koch**, die in der parallelen Sektion den Vortrag »Film als Experiment der Animation« hielt, war eine derartige sensomotorische Bezugnahme Teil eines anthropologisch deutbaren Erklärungsbedürfnisses, welches wesentlich Experimenten inhärent sei und die Kehrseite dessen andeute, was die Experimente mit uns machten. Diese höchst originelle Einsicht entfaltete Koch am Beispiel des Films und später genauer am Beispiel von Trickfilmen aus den Disney-Studios und deren schöpferischem Humor. Koch verstehe Experimente als einen Teil von Theorien, durch die wir unserem sehr menschlichen

Bedürfnis nach Erklärungen folgten. Wie die Theorien betrafen daher auch die Experimente niemals nur den Bereich, der erklärt werden sollte, sondern immer auch uns, die wir nach Erklärungen suchten. Experimente seien mithin immer zu einem gewissen Teil die Erkundung der Grenzen des Menschen selbst. Darin enthielten Experimente für Koch ein Modell von Animation, nach dem sich wiederum Filme, nicht nur Animationsfilme, als Experimente verstehen ließen. Den animierenden Anteil, den Filme mit Experimenten teilten, sah Koch in doppelter Hinsicht, zum einen in den bewegten Filmbildern, zum anderen in den in Regung versetzten Zuschauern. Sowohl in naturwissenschaftlichen Experimenten als auch in filmischen Experimenten finde sich Subjektivität und Objektivität derart ineinander verwoben. Während aber naturwissenschaftliche Experimente nach Koch auf identische Wiederholbarkeit setzten, seien ästhetische Experimente zeitlich offen. Ihre wiederholte Rezeption zielen, wie Koch meinte, »gerade nicht auf identische Reproduktion [...], sondern auf die Unabschließbarkeit eines Prozesses, der von Zeichen, die sich zueinander in einer nicht auf Bedeutungsidentität festgelegten Bewegung befinden«.

In dem Maße, wie die meisten Vorträge auf der Konferenz gezielt nach dem Spezifischen des künstlerischen oder ästhetischen Experimentierens fragten, setzte sich ein nuanciertes Bild des Themas zusammen. Die meisten ReferentInnen waren sich darin einig, dass das Wissen, das an ästhetischer Experimentalität beteiligt sei, wesentlich nicht-propositionaler Natur sei, ein ›Wissen wie‹ im Gegensatz zu einem ›Wissen dass‹, wie Siegmund und besonders Tasos Zembylas in Anlehnung an Gilbert Ryle ausführten. Ein ›Wissen dass‹, das unsere Praktiken und auch unsere künstlerischen Praktiken organisiere, ohne sprachlich einholbar zu sein. Eine derart orientierte Epistemologie künstlerischer Praxis stehe nach Zembylas heute nicht nur vor der Aufgabe, unseren konzeptuellen Apparat in Bezug auf diese Wissensform kritisch zu reflektieren, sondern, weit darüber hinaus, die konkrete Entstehung, die Wechselbeziehungen, die emergenten Anteile sowie die soziale Einbettung praktischen Wissens zu untersuchen. Eine weitere Schwierigkeit ergebe sich nach Zembylas daraus, dass derartige Theorien entscheidend auf Empirie angewiesen seien.

4. Freitag, 07.10.2011

Auch die Vorträge am Freitag setzen sich in der bewährten Fülle paralleler Foren fort. Abweichend war jedoch, dass der erste Teil der Morgenveranstaltung in einem eigenen Doktorandenforum unter dem Titel »Experimentelle Ästhetik« abgehalten wurde, welches sich in sechs parallele Veranstaltungen gliederte. Den zweiten Teil des Vormittags bildete das elfte Forum der Konferenz, das unter dem Titel »Kritik des Experiments« stand.

Im Doktorandenforum führte **Karola Dierichs** in ihrem Vortrag in Grenzbereiche architektonischer Entwurfsforschung ein, indem sie die Untersuchung des architektonischen Potentials von Aggregaten unter die Lupe nahm, von granular auftretenden Materialien, welche, wie Sand, als Mengen individueller Elemente vorkämen und in losem Kontakt zueinander stünden. Das architektonische Potential derartiger Aggregate liege in deren Eigenschaft begründet, sich fortlaufend verändernden inneren und äußeren Bedingungen anpassen zu können. Dierichs schlug vor, die bewährten Verfahren zur Erforschung von Aggregaten, die Verfahren des Material- und des Machine-Computing durch ästhetische Evaluationen psychobiologischer Art zu ergänzen, wie sie Günther Kebeck und Henning Schroll in ihrem 2011 erschienen Buch *Experimentelle Ästhetik* dargelegt hätten.⁴ Leider führte Dierichs in ihrem ansonsten äußerst präzisen und phänomennah operierenden Vortrag die spezifische Funktion dieser Evaluationen, gerade im Kontrast zu den herkömmlichen Untersuchungen des Material- und des Machine-Computing, nicht weiter aus.

Nicolas Dierks widmete sich in seinem Vortrag dem akustischen Phänomen der Schwebungen. Diese wurden fast zeitgleich durch die um 1700 durchgeführten Experimente von Joseph Sauveur entdeckt und in Johann Sebastian Bachs Komposition *Das Wohltemperierte Klavier* aufgenommen und von ihren bis dato eher negativen Vorzeichen befreit. Dierks sah in den Experimenten von Sauveur und den Kompositionen von Bach zwei Versuche, das Phänomen der Schwebungen zu »stabilisieren«. Er versuchte daher, gegenüber den eher physikalischen Experimenten Sauveurs, das ästhetische Vorgehen Bachs, als möglicherweise ästhetisches Experimentieren, zur Abhebung zu bringen. Dierks Gegenüberstellung war äußerst überzeugend. Wünschenswert wäre es gewesen, wenn Dierks am Ende seines Vortrages die ebenfalls plausible, von Peirce inspirierte Unterscheidung zwischen der indexikalischen Signifikanz von Sauveurs Experimenten und der ikonischen Signifikanz von Bachs Innovationen etwas umfassender dargestellt hätte.

Nicolas Romanacci ging es in seinem Vortrag um die Ausarbeitung einer Theorie kreativen Handelns, die an der Wirklichkeit gestalterischen Praktizierens orientiert sei, daran also, dass derartige Praktiken stets eher experimenteller Natur seien, als dass es regelgeleitete Abläufe wären. Mit seinem Versuch, eine solche Theorie zu formulieren, stand Romanacci, wie er auch selbst erkannte, nahe bei der zu Beginn der Konferenz von Rheinberger lancierten Idee einer Typologie unvorhergesehener Ereignisse. Romanacci skizzierte ausgehend von Nelson Goodmans *new riddle of induction* und Wittgensteins Regelparadox sehr genau und umsichtig die Möglichkeiten der Entwicklung einer entsprechenden Theorie für gestalterische Absichten und stellte damit vor allem auch systematische Mittel für weiterführende Überlegungen bereit.

Stefan Niklas bewies mit seinem Vortrag »Die KopfhörerIn. Zur ästhetischen Erfahrung des mobilen Musikhörens« kreatives Nachsinnieren über die Möglichkeit(en), das Musikhören via Kopfhörer als eine ästhetische Erfahrung zu bestimmen. Um eine solche Beschreibung zu ermöglichen, verband Niklas die Konzeption des Idealtypus von Alfred Schütz mit der Möglichkeit, die KopfhörerIn innerhalb eines phänomenologischen Gedankenexperiments zu situieren. Vor dem Hintergrund der sozial-historischen Prämisse, dass die KopfhörerIn die historische Radikalisierung der modernen, individuellen HörerIn verdichte, konstruierte Niklas die Straßenbahn als den idealtypischen Ort für das ästhetische Erleben der KopfhörerIn. Am Beispiel des Deep-House, das gemeinhin als Subgenre des Techno gilt und seinen historischen Ursprung im Detroit der 1980er Jahre habe, machte Niklas deutlich, wie sich das Hörerlebnis der KopfhörerIn auch als biografische Beziehung zu dieser Musik und dieser Szene verdichte, selbst wenn die KopfhörerIn nichts von dieser Szene wisse. Die Straßenbahn sei so als ein Nicht-Ort anzusehen, an dem im Sinne de Certeaus eine Umfunktionierung geschehe, die aus der KopfhörerIn ein aktives Subjekt werden lasse, das über das Hörerlebnis den städtischen Raum aktiv und in einem partizipativen Modus erschließe.

Jörg Bernardy entwickelte in seinem Vortrag »Philosophieren als Experimentieren mit Sprache. Über die Vielfalt der Schriftlichkeitsformen und Selbsttechniken in der Philosophie« mit Blick auf Dieter Henrichs Idee einer Literaturgeschichte der Philosophie eine experimentelle Ästhetik philosophischer Texte. Es ging Bernardy dabei weniger um die herkömmlichen Gattungseinteilungen oder den organischen Ganzheitscharakter philosophischer Hauptwerke, als vielmehr um das Eigenleben und die Selbsttechniken ganz verschiedener philosophischer Texte. Vor diesem Hintergrund und unter besonderem Bezug auf Foucault gelangte Bernardy daher zu den Aspekten der Aussagenisolation, der Diskontinuität sowie dem Theorem vom *Tod des Autors* als einer »Versuchsanordnung«, die er in der Folge mit besonderem Fokus darauf, wie philosophische Texte idealtypische Perspektiven erzeugten, auf eine Reihe ganz verschiedener Passagen von Parmenides über Montaigne bis hin zu Adorno anwendete. Am

Ende zeigte Bernardy, wie nahe eine solche Idee bei Foucault liegt. Dessen Diskursanalyse, so deutete Bernardy an, lasse sich nämlich gerade auch im Sinne einer experimentellen Textästhetik verstehen.

Werner Fitzner versuchte in seinem Vortrag »Gattung, Stil, Werk. Zur metaästhetischen Heuristik einer terminologischen Differenzierung« eine Brücke zwischen evolutionstheoretischen Grundannahmen und kunsttheoretischen Überlegungen zu bauen: Wie sind experimentelle Handlungen möglich, wenn auch Kunst und künstlerische Praktiken mit Ernst Machs deterministischem Handlungsmodell unter dem Aspekt der instinkthaften Anpassung gesehen werden? Anhand von vier Begriffspaaren, die Fitzner von Ernst Mach übernommen hatte, legte er die Machsche Instinkttheorie dar, in welcher Instinkte, nicht zu verwechseln mit Reflexen, als Dispositionen aufgefasst werden. Vor diesem Hintergrund wollte Fitzner eine Übertragung auf den Kontext der künstlerischen Praktiken wagen. So kam er zu einer für Kunstwerke relevanten Unterscheidung, die sich an der Gegenüberstellung von Variante und Variation festmachen ließ. Während es bei einigen künstlerischen Prozessen analog zum wissenschaftlichen Verfahren um die Herstellung einer ästhetischen Variante gehe, deren Ergebnis präzise formulierbar und in ihrer Innovationskraft eher geschlossen sei, zielten andere künstlerische Prozesse auf eine Variation, die weitere Modifikationen nicht nur zuließe, sondern geradezu provoziere. Als Beispiele für diese Unterscheidung wurden der Film Empire von Andy Warhol – als innovationsresistentes, abgeschlossenes Werk – und der Film M von Fritz Lang genannt, der über Innovationskraft verfüge und zahlreiche Varianten nach sich hervorgerufen habe.

Stefan Deines zeigte in seinem Vortrag »Paradigmatische Werke und Gegenbeispiele: zur Methodologie der Kunstphilosophie« die Entwicklung der kunstphilosophischen Theorien von ihrem Fokus auf manifeste Eigenschaften zu einer Betrachtung von relationalen (sozialen und historischen) Eigenschaften zur Bestimmung von Kunstwerken. Deines führte in dieser Gegenüberstellung Morris Weitz und Arthur C. Danto ins Feld. In einer weiteren vergleichenden Kontrastierung von George Dickies prozeduralistischer Institutionentheorie und Jerrold Levinsons historischer Definition von Kunst wurde schließlich die Frage aufgeworfen, inwiefern eine Definition von Kunst überhaupt sinnvoll sei. Mit Blick auf gewisse Grenzfälle (z.B. Zeichnungen von Kindern und der Anschlag auf das World Trade Center als Kunstwerke) lasse sich die Gretchenfrage, wann unter welchen hinreichenden Bedingungen etwas als Kunstwerk zu bezeichnen sei, nicht beantworten. Deines verwies in kritischer Absicht darauf, dass Fragen nach dem Wert bzw. der Funktion eines Kunstwerks und nach dessen Erklärung durch eine Definition in diesem Sinne getrennt worden seien. Die Frage »Was ist Kunst?« sollte uns aber – in Anlehnung an Nick Zangwill – nicht in unserer Überzeugung verunsichern, dass es letztlich entscheidend ist, welchen Wert und welche Funktionen ein Kunstwerk in unserer Gesellschaft einnehme.

Eine allgemeine Annäherung von wissenschaftstheoretischen Überlegungen an die kunstphilosophische Theorie stellte auch das zentrale Motiv von **Jakob Steinbrenners** Vortrag »Experimente in Kunst und Wissenschaft« dar: Ausgehend von Nelson Goodman sollten Bilder analog zu Proben in der Wissenschaft aufgefasst werden. In einer ausführlichen Reflexion der Probenpraxis der Wissenschaft wurde insbesondere der Unterschied zwischen einem ausschöpfbaren und einem unausschöpfbaren Ganzen herausgestellt, aus dem jeweils Stichproben entnommen würden. Gemeinsames Ziel bei wissenschaftlichen Proben und Kunstwerken, so Steinbrenner, sei es nach Goodman, neue Erkenntnis zu vermitteln, d.h. im Wesentlichen Kategoriensysteme zu konstruieren, die uns auf nützliche oder neue Zusammenhänge und Gemeinsamkeiten unterschiedlicher Systeme aufmerksam machten. Kunstwissenschaftler arbeiteten so analog zu Wissenschaftlern und prüften Kunstwerke daraufhin, welche Merkmale sie

exemplifizierten. Für Steinbrenner stellte insbesondere die gegenstandslose Kunst einen herausfordernden Prüfstein für diese Praxis dar. Mit dem Verfahren der Exemplifikation lasse sich Steinbrenner zufolge auch erklären, warum das Werk eines großen Künstlers verankerte Prädikate besser exemplifiziert als das Werk seines Kollegen. Dies liege u.a. daran, so Steinbrenner, dass das Œuvre des großen Künstlers, zu dem das Werk gehört, uns mehr und bedeutsamere Exemplifikationsmöglichkeiten eröffne. Auch hier hätte man sich eine kritische Perspektive auf die eigene Position gewünscht, kann doch das Exemplifizieren kein absoluter Wert für die Bewertung eines Kunstwerks sein, sofern Kunst nicht auf ihre Erkenntnis vermittelnde Funktion reduziert werden soll.

Volkmar Mühleis und **Juliane Rebentisch** sprachen nacheinander im selben Raum und hätten unterschiedlicher nicht sein können. Während Mühleis bei der Kunst, beim Experiment und damit beim zentralen Thema des Kongresses blieb und eine vielleicht experimentell zu nennende Form des Philosophierens in seinem eher assoziativen Vortrag präsentierte, benutzte Rebentisch, hoch stringent argumentierend, den Begriff des Experiments nur mehr noch als Sprungbrett für eine über die Kunst auf das Leben und die Politik hinausweisende Thematik.

Mühleis schien mit seinem Vortragsauftakt eine Art metaphorisches Bild für seinen eignen Beitrag gesetzt zu haben: »Auf einem spezifischen Feld sind vielfache Kombinationen, Möglichkeiten, Überraschungen möglich, doch mit dem Spiel akzeptiert man die Spielregeln, stellt man nicht das Feld selbst in Frage.« Das Feld aber kann groß sein und jenes, das Mühleis sich setzte, war grob markiert durch die Begriffe Kunst, Wissenschaft und Experiment. Zwischen diesen Eckpfosten wurden historische und thematische »Pässe« gespielt, mitunter überraschend in der Vielfalt der Bezüge. Hinaus lief das Gedankenspiel auf ein recht allgemeines Plädoyer sowohl an die Wissenschaft wie die Kunst: Die Wissenschaft möge ihren Absolutheitsanspruch erneut und verschärft überdenken und Alternativen zur vorherrschenden Mathematisierung zulassen. Die Kunst aber solle sich in der Weise ihres Experimentierens, das über bloße Spielfreude hinauszugehen habe, zur Diskussion stellen.

Für Rebentisch war die Diskussion um den Topos von der »Ästhetisierung der Lebenswelt« aus den 1990er Jahren und die mit ihm verbundene Vorstellung einer experimentellen Selbstgestaltung Ausgangspunkt für eine präzise Argumentation, die darauf zielte, gegen die Idealisierung (wie bei Welsch) des Topos ebenso wie gegen seine Verteufelung (wie etwa bei Buber) eine Differenzierung vorzunehmen. Demokratie brauche jene Möglichkeit zur Korrektur durch experimentelle Distanznahme, dabei ginge es aber um punktuelle Experimente, die gerade nicht das Ganze des Gemeinwesens als bloßen Schein ästhetisierend in Frage stellten. Es gebe hier ein Desiderat in der philosophischen Debatte, diesen Zusammenhang zwischen ästhetischer Distanznahme und experimenteller Ergebnisoffenheit um der Demokratie und ihrer Möglichkeiten willen zu denken. Rebentischs Gewährsmann für eine solche fundierte Kritik war ausgerechnet der Demokratieverächter Platon, der aber ein Typus von Kritik vorgeschlagen habe, der für die Moderne relevant bliebe. Platon verknüpfte seine Analyse der Regierungsformen mit den – modern gesprochen – Subjektivierungsformen über den Wert der Freiheit. Selbst, Staat und Freiheit seien zusammengedacht worden und aus diesem Zusammendenken könne eine gleichsam selbstironische, ästhetische Distanznahme des Selbst von sich als einem politischen Subjekt zu einem experimentellen Korrektiv des Politischen beitragen.

Leander Scholz thematisierte die Frage nach dem Sterben im industriellen Zeitalter ausgehend von dem Künstler Gregor Schneider, der im Frühjahr 2008 ein Kunstprojekt angekündigt hatte, bei dem ein Mensch, der im Sterben liege oder kürzlich verstorben sei, im Rahmen einer künstlerischen Performance ausgestellt werden solle. Den Tod in diesem Sinne als ein

Werk zu betrachten, übersteige nach Scholz allerdings die Dimension des Ästhetischen, impliziere die versprochene Schönheit doch auch eine ethische Dimension. Das eigene Sterben unter der Leitung eines Künstlers zu planen und auch zu inszenieren, bedeute nicht nur, so Scholz, eine Alternative zu den medizinischen Räumen des Sterbens in Betracht zu ziehen, sondern darüber hinaus den eigenen Tod nach dem Vorbild der Kunst zu modellieren und in diesem Sinne als einen Vorgang zu begreifen, der sich ins Werk setzen lasse. Scholz wies in diesem Zusammenhang auf die historische Entstehung des neuzeitlichen Humanismus hin, der mit seiner Leitidee des Künstlers als neuer Schöpferfigur in ein Konkurrenzverhältnis zu Schöpfungsakten aus theologischer und mythologischer Überlieferung trete. In einem weiteren Schritt bettete Scholz das Experiment Schneiders in die kulturkritische Diagnose ein, dass sich mit der durch die industrielle Produktionslogik beförderten Massengesellschaft nicht nur die Lebensumstände innerhalb der Bevölkerung deutlich anglichen, sondern ebenfalls die Umstände des Sterbens. Vor diesem Hintergrund sei Schneiders öffentliche Ausstellung des Sterbeprozesses nach Scholz nicht nur als eine Intervention gegen die christliche Einhegung der Todesangst zu verstehen, sondern vor allem als eine Kampfansage gegen die Ressentiment beladene Scham vor dem Tabuthema Tod und Sterben.

Am Ende dieses Tagungsberichtes die verschiedenen Beiträge bezüglich gemeinsamer Tendenzen oder gar einer einheitlichen Stoßrichtung zu zusammenfassender Darstellung zu bringen ist wohl eine schwierige, im Grunde kaum lösbare Aufgabe. Der Grund dafür liegt aber nicht nur in der Vielfalt der Beiträge, sondern im Facettenreichtum der philosophischen Disziplin der Ästhetik selbst. So arbeitet die Ästhetik selbstverständlich bezogen auf den Rahmen der verschiedenen klassischen Kunstgattungen, aber auch weit jenseits dieses Rahmens, bezogen auf Wahrnehmungstheorien, Epistemologien, Abgrenzungen zu den Naturwissenschaften oder auch unter ethischen Perspektiven. Dieser Facettenreichtum ist in der letzten Zeit noch weiter gewachsen. So war es auch eine methodische Frage der Ästhetik selbst, sich angesichts dieser Vielfalt das Thema des Experiments zu wählen. Der Gewinn der Konferenz liegt vor allem darin, die vielfältigen ästhetisch-experimentellen Praktiken zu genauerer Kontur und Differenzierung gebracht zu haben.

Jörg Bernardy

Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe
Institut für Philosophie und Ästhetik

Werner Fitzner

Universität Greifswald
Institut für Philosophie

Anke Haarmann

Leuphana Universität Lüneburg
Institut für Kulturtheorie, Kulturforschung und Künste

Anmerkungen

¹ Es können aufgrund der Menge an Vortragenden nicht alle Beiträge erwähnt oder besprochen werden. Daher setzt sich der Gesamteindruck des Kongresses, der im Folgenden gezeichnet wird, gleichsam aus unseren jeweiligen, subjektiven Eindrücken zusammen. Für einen vollständigen Überblick über die Vorträge und Foren des Kongresses siehe <http://www.dgae.de/veranstaltungen.html>. Auf der Seite <http://www.dgae.de/kongress-akten.html> sind im Rahmen der »Kongressakten« außerdem die Tagungsbeiträge veröffentlicht, von denen einige im Folgenden besprochen werden.

² Gilles Deleuze/Felix Guattari, *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus* [1979], Berlin 1992 , 13.

³ Ebd.

⁴ Vgl. Günther Kebeck/Henning Schroll, *Experimentelle Ästhetik*, Wien 2011.

2012-02-28

JLTONline ISSN 1862-8990

Copyright © by the author. All rights reserved.

This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the author and JLTONline.

For other permission, please contact [JLTONline](#).

How to cite this item:

Jörg Bernardy/Werner Fitzner/Anke Haarmann, »Experimentieren, um zu sehen«. Zur Theorie und Praxis ästhetischen Experimentierens. (Conferences Proceedings of: Experimentelle Ästhetik. VIII. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik, Kunstakademie Düsseldorf, 04.–07.10.2011.)

In: JLTONline (28.02.2012)

Persistent Identifier: urn:nbn:de:0222-002009

Link: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0222-002009>