

## „Experiment: Eine Schlüsselkategorie der Moderne zwischen Ästhetik, Politik und Wissenschaft“

LMU München, 10./11.10.2014 (Anreise 9.10.).

Neuere Forschungsergebnisse haben die immense Bedeutung des Experiments als Schlüsselkategorie der Moderne deutlich gemacht. Die „Experimentalisierung des Lebens“<sup>1</sup> ist im Zuge dieser Forschungen als ein Vorgang sichtbar geworden, der u.a. die Herausbildung ganz unterschiedlicher „Experimentalkulturen“ seit dem 19. Jahrhundert umfasste. Diese Experimentalkulturen waren sowohl in den Naturwissenschaften angesiedelt, aber auch in den Künsten, in denen experimentelle Verfahren mit dem Beginn der ästhetischen Moderne programmatischen Stellenwert erhielten. Insbesondere aus der Perspektive der Literaturwissenschaft wurden die literarischen Experimente in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts untersucht oder, daran anschließend, der Fokus auf die transmedialen Verbindungen zwischen experimentellen Verfahren in Literatur, Theater, Film und bildender Kunst gelegt.<sup>2</sup>

Die politische Dimension des Experimentalbegriffs spielte in diesen Untersuchungen jedoch nur eine untergeordnete Rolle.<sup>3</sup> Er wurde bisher vornehmlich ohne eine direkte Beziehung zu den ästhetischen Ausformungen des Experimentellen behandelt. Dabei legen neuere Untersuchungen etwa zu „Realexperimenten“,<sup>4</sup> bei denen die Gesellschaft insgesamt als Experimentierraum wahrgenommen wurde, durchaus eine Verknüpfung mit ästhetischen Praktiken nahe, etwa der Performance-Kunst der 1960er Jahre, in der die Stadt in ähnlicher Weise als Experimentalraum verstanden wurde wie etwa in sozialwissenschaftlichen Experimenten. Paradebeispiel eines solchen städtischen Experimentalraums ist Brasília, das durch architektonische Ensembles soziales Verhalten und Sozialbeziehungen seiner Bewohner rekonfigurieren sollte, als Nukleus einer neuen brasilianischen Gesellschaft; die medienwirksame künstlerisch-ästhetische Überhöhung dieses Raumes gehörte zur Experimentalanordnung selbst.<sup>5</sup> Deshalb auch wurde in der Geschichtswissenschaft der Begriff der „Experimentalisierung des Sozialen“ (David Kuchenbuch) geprägt, der vor allem auf die großen Reformprojekte des *social engineering* im 20. Jahrhundert zielt und meint, dass von Experten entworfene *settings* und

---

<sup>1</sup> So lautet der Titel eines Projektes des Max-Planck-Instituts für Wissenschaftsgeschichte, Berlin, das zwischen 2000 und 2010 durchgeführt wurde, vgl. [http://vlp.mpiwg-berlin.mpg.de/exp/\[31.1.14\]](http://vlp.mpiwg-berlin.mpg.de/exp/[31.1.14]). Vgl. Hans-Jörg Rheinberger, Michael Hagner (Hg.): Die Experimentalisierung des Lebens. Experimentalsysteme in den biologischen Wissenschaften 1850-1950, Berlin 1993.

<sup>2</sup> Vgl. Christoph Zeller (Hg.): Literarische Experimente: Medien, Kunst, Texte seit 1950, Heidelberg 2012; Stefanie Kreuzer (Hg.): Experimente in den Künsten: Transmediale Erkundungen in Literatur, Theater, Film, Musik und bildender Kunst, Bielefeld 2012; Michael Gamper u.a. (Hg.): „Es ist ein Laboratorium, ein Laboratorium für Worte“: Experiment und Literatur III: 1890-2010, Göttingen 2011. Komparatistisch angelegt ist zudem die frühe Studie von Siegfried J. Schmidt: Das Experiment in Literatur und Kunst, München 1978.

<sup>3</sup> Vgl. hierzu die ohne dokumentierende Publikation gebliebene Tagung „Experimentalisierung des Politischen“ (<http://www2.hu-berlin.de/forschung/fdb/deutsch/PJ/PJ9416.html>).

<sup>4</sup> Matthias Groß, Holger Goffmann-Riem, Wolfgang Krohn: Realexperimente. Ökologische Gestaltungsprozesse in der Wissensgesellschaft, Bielefeld 2005.

<sup>5</sup> Vgl. dazu James Holston: The Modernist City. An Anthropological Critique of Brasília, Chicago, London 1989.

die Gestaltung der Sozialordnung eng verbunden sind. Diese räumlich lokalisierbaren sozio-materiellen Anordnungen sollten unter Aufsicht der Experten in kleinem Maßstab eine künftige Reorganisation ganzer Gesellschaften durchspielen.

Der geplante Workshop geht zunächst von einer langen Tradition der Kritik am Experimentbegriff in der Kunst aus. Carl Einstein beispielsweise warf in den 1930er Jahren der experimentellen Ästhetik der Avantgarde gesellschaftliche Wirkungslosigkeit vor, da „die Künstler nur im Ästhetischen experimentierten“ und „kaum auf die tatsächlichen Zustände“ einwirkten.<sup>6</sup> Noch schärfer formulierte es Hans Magnus Enzensberger 1962 in den „Aporien der Avantgarde“. Dort bezeichnete er das Experiment in der Kunst als „simply Bluff“: weil nämlich, so Enzensberger, dem ästhetischen Experiment ganz entscheidende Definitionsmerkmale des naturwissenschaftlichen Experiments fehlten: „Jedes Experiment muß nachprüfbar sein und bei seiner Wiederholung stets zu ein und demselben, eindeutigen Resultat führen [...] keineswegs kann es Selbstzweck sein: Sein inhärenter Wert ist gleich Null“.<sup>7</sup>

Die These des Workshops lautet dagegen, dass die künstlerischen Experimente der sechziger Jahre im Kontext der Geschichte des Experiments in der Moderne auf dem Feld des *Sozialen* situiert werden sollten. Die experimentellen Versuchsanordnungen der Kunst orientierten sich nicht an naturwissenschaftlichen Experimenten, in denen eine Fragestellung unter Laborbedingungen erprobt wurde, sondern vielmehr an den erwähnten Realexperimenten, wie sie etwa die Sozialwissenschaften bereits seit dem 19. Jahrhundert durchführten und theoretisierten. Diese Realexperimente waren dadurch gekennzeichnet, dass sie die moderne Gesellschaft insgesamt als „Experimentalraum“ verstanden.<sup>8</sup>

Der Workshop zielt daher auf eine stärkere Berücksichtigung dieser politischen Aspekte und deren Verknüpfung mit den erwähnten ästhetischen und naturwissenschaftlichen Experimentalkulturen. Dabei gehen wir davon aus, dass die Beziehung zwischen dem naturwissenschaftlichen und dem ästhetischen und politischen Experimentbegriff nicht einseitig (d.h. von den Naturwissenschaften auf andere Felder übertragen) ist, sondern dass Wechselwirkungen stattfinden. Soziale Experimente sollen als Vorlauf für die Realisierung sozialer Utopien gelten, künstlerische Experimente dagegen „senkrecht in die Ebene der Konvention“ einschlagen und deren „Status als den von Konstruktion, an die sich (fast) alle gewöhnt haben“ offenzulegen,<sup>9</sup> also auf spezifische Weise ebenfalls gesellschaftliche Strukturen verändern. Die Frage sollte daher nicht lauten, ob die künstlerischen (oder sozialen) Experimente einem naturwissenschaftlichen Experimentbegriff „genügen“, sondern viel eher, worin sie sich von diesem *unterscheiden*. Dieser Unterschied stellt nämlich kein Versagen oder einen „Bluff“ der Künste dar, sondern markiert gerade ihr spezifisches Erkenntnispotential.

---

<sup>6</sup> Zit. nach Schmidt: Kunst und Experiment, S. 16.

<sup>7</sup> Hans Magnus Enzensberger: Die Aporien der Avantgarde, in: Einzelheiten. Poesie und Politik, Frankfurt a.M. 1962, S. 309f.

<sup>8</sup> Groß, Goffmann-Riem, Krohn: Realexperimente.

<sup>9</sup> Schmidt: Kunst und Experiment, S. 19f.

Deutlich wird dies z.B. beim Blick auf die Zeit um 1968 in Hinblick auf die Vermehrung experimenteller künstlerischer Strategien, mit denen explizit ein Anspruch auf politische Wirksamkeit verbunden wurde (z.B. in Performance und Happening). Auffällig ist hier die Parallelität von psychologischen/soziologischen und künstlerischen Experimenten, deren Teilnehmer seit den 1960er Jahren mit vergleichbaren Grenzsituationen konfrontiert wurden. Waren es in der Kunst, etwa in den Performances von Künstlerinnen wie Yoko Ono oder Valie Export<sup>10</sup> Experimente, bei denen das Publikum ermuntert wurde, die Künstlerin zu verletzen oder auch vor den Aggressionen der anderen Anwesenden zu schützen, so wurde auf vergleichbare Weise in sozialpsychologischen Experimenten getestet, wie weit ausgewählte Versuchspersonen z.B. beim Quälen eines anderen Menschen zu gehen bereit wären, wenn ihnen dies von einer Autoritätsperson angewiesen wurde (Milgram Experiment 1961; ähnlich auch das Stanford-Prison Experiment).

Diese Andeutungen zeigen, dass Künstler und Versuchsleiter vergleichbare Rollen einnehmen können. Sie strukturieren eine Umgebung oder Situation, in der den „Teilnehmer“ – seien es Probanden, Straßenpublikum oder Besucher einer Performance – verschiedene Handlungsoptionen zur Verfügung stehen. Das Verhalten der Teilnehmer und die Dokumentation dieses Verhaltens sind der eigentliche Inhalt des Experiments ebenso wie des Kunstwerks. Außerdem scheinen die Themen in mancherlei Hinsicht vergleichbar: es sind ethische Grenzsituationen, die inszeniert werden, sei es in Bezug auf körperliche Gewalt, Verletzung eines anderen Körpers oder herrschende Schamgefühle. Der *kategorialen Unterschied* zwischen wissenschaftlichem und künstlerischem Experiment ist freilich der, dass die Probanden des Milgram-Versuchs erst nach Abschluss des Experiments über ihre Rolle und den tatsächlichen Zweck des Versuchs informiert wurden, künstlerische Performances auf die Erkenntnis der eigenen Position im experimentellen Versuchsaufbau *während* des „Experiments“ zielen. Bei Realexperimenten (etwa des *social engineering*) wiederum wird den „Probanden“ eine Spannweite möglicher Verhaltensweisen zugestanden, tatsächlich aber sollen sie durch eine komplexe Experimentalanordnung dazu angeleitet werden, sich selbst zu erziehen, eine „rationale“ Lebensweise anzunehmen.<sup>11</sup> (Der Experimentalcharakter war dabei den Probanden zumeist und den Experimentatoren oft nicht bewusst, er erschließt sich v.a. außenstehenden bzw. späteren Beobachtern).

Aus dieser Perspektive lässt sich die breite Übernahme des Experimentellen in der Kunst der langen sechziger Jahre im Kontext einer Geschichte der Moderne deuten, in der die Kunst-Experimente Teil dessen sind, was der Germanist Marcus Krause als „Experimentalität mo-

---

<sup>10</sup> Vgl. Ausst.-Kat. Yoko Ono – Half A Wind Show, Schirn Kunsthalle Frankfurt, München 2013; Andrea Zell: Valie Export. Inszenierung von Schmerz: Selbstverletzung in den frühen Aktionen, Berlin 2000.

<sup>11</sup> Vgl. dazu die Beiträge in Thomas Etzemüller (Hg.): Die Ordnung der Moderne. Social Engineering im 20. Jahrhundert, Bielefeld 2009.

derner Subjekte“ beschrieben hat.<sup>12</sup> Der Experimentbegriff ist insofern für die Moderne grundlegend als dass sich in ihm Kunst, Wissenschaft und Politik miteinander verschränken, und zwar insoweit als die Moderne seit dem späten 19. Jahrhundert als problematisch gedeutet wurde, weil sich gesellschaftliche Prozesse nicht mehr notwendigerweise historisch vernünftig entwickelten, sondern gesteuert werden mussten, um nicht zu desintegrieren.<sup>13</sup> Das Experiment erwies sich als geeignetes Instrument der Reflexion und Steuerung gesellschaftlicher Prozesse; deshalb, so die These, sein Erfolg im künstlerischen und sozialen Feld während des 20. Jahrhunderts.

Wenn die Wissenschaftssoziologie der 1930er Jahre, die Laborstudien der jüngeren Wissenschaftsforschung und die Kunstgeschichte herausgearbeitet haben, welche Bedeutung ästhetische Momente in den Naturwissenschaften und deren Experimentalsituationen spielen,<sup>14</sup> so lassen sich vor diesem Hintergrund auch das Milgram- oder Stanford-Experiment unter ästhetischen Prämissen lesen: als Theater, als Aufführung einer wissenschaftlichen Fragestellung, als eine Performance, die mindestens ebenso viel der Kenntnis der „Sprache der Kunst“<sup>15</sup> wie der Techniken der Wissenschaft verdankt, während in künstlerisch-literarischen Experimenten Erkenntnisse über die soziale Welt gewonnen werden sollen und soziale Experimente existenziell auf ästhetische Mittel zum Zwecke der Realisierung ihrer utopischen Entwürfe angewiesen waren. Sie mussten visuell eingängig in Öffentlichkeit und Politik eingezeichnet werden. Im britischen Peckham Health Centre etwa nahm Experimentalisierung des Sozialen die Form regelrechter Happenings mit großer Öffentlichkeitswirksamkeit an.<sup>16</sup> Die Grenzen zwischen den „Versuchsräumen“ von Kunst und Wissenschaft sind also in der Moderne porös geworden.

Der Workshop ist interdisziplinär angelegt, um die Funktion und Wirkung dieser Wechselwirkungen sowie der Verschachtelung von Modellhaftigkeit und Techniken der unterschiedlichen Experimentalformen aus der jeweiligen fachlichen Perspektive gemeinsam diskutieren zu können.

---

<sup>12</sup> Marcus Krause: Mit Dr. Benn im „Laboratorium der Worte“. Zur Experimentalität moderner Subjekte, in: Birgit Griesbeck u.a. (Hg.): Kulturgeschichte des Menschenversuchs im 20. Jahrhundert, Frankfurt a.M. 2009, S. 76-109.

<sup>13</sup> Vgl. Anselm Doering-Manteuffel: Konturen von „Ordnung“ in den Zeitschichten des 20. Jahrhunderts, in: Etzemüller (Hg.): Die Ordnung der Moderne, S. 41-64; Thomas Etzemüller: *Social engineering* als Verhaltenslehre des kühlen Kopfes. Eine einleitende Skizze, in: ebd., S. 11-39.

<sup>14</sup> Ludwik Fleck: Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv, Frankfurt a.M. <sup>2</sup>1993 (urspr. 1935), bes. S. 165-190; Bruno Latour: Give me a Laboratory and I will Raise the World, in: Karin Knorr-Cetina, Michael Mulkay (Hg.): *Science Observed. Perspectives in the Social Study of Science*, London 1983, S. 141-170. Vgl. weiterhin Peter Geimer (Hg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt a.M. 2002; Sven Dierig, Thomas Schnalke (Hg.): *Apoll im Labor. Bildung, Experiment, Mechanische Schönheit*, Berlin 2005; Horst Bredekamp: *Darwins Korallen. Frühe Evolutionsmodelle und die Tradition der Naturgeschichte*, Berlin 2005; Anja Zimmermann: *Ästhetik der Objektivität. Genese und Funktion eines wissenschaftlichen und künstlerischen Stils im 19. Jahrhundert*, Bielefeld 2009.

<sup>15</sup> Artur Zmijowski in einem Interview mit Ariane Beyn, in: *ilinx. Berliner Beiträge zur Kulturwissenschaft*, 1, 2010, S. 179-190.

<sup>16</sup> Vgl. David Kuchenbuch: Selbstverantwortung als Experiment. Das Londoner „Pioneer Health Centre“ (1926–1950), in: *Zeithistorische Forschungen* 10, 2013, S. 366-389 (und demnächst als Monografie).