

**CIMENTO**  
*oder Die schmutzigen Hände*  
*ein Plädoyer*

„No, no ! The adventures first“ said the Gryphon in an impatient tone: „explanations take such a dreadful time.“ dieses Zitat aus Lewis Carolls Alice (Lobster Quadrille) spricht sowohl von kindlicher Ungeduld, als auch von künstlerischem Interesse, von einer gewünschten Reihenfolge, vom vorrangigen Interesse am Unerhörten und von deutlicher Abneigung langen und umständlichen Erläuterungen und Erklärungen gegenüber. „Adventures first“ könnte als Werbeslogan der Unterhaltungsindustrie dienen, als Schriftzug auf einer geheimnisvollen Jahrmarktsbude, oder auch als Argument für die Erlebnispädagogik, die als kontrovers diskutiertes Zwischending zwischen Resozialisierung, Persönlichkeitsentwicklung, Urlaubsthrill, Kunst-Genre, Dschungelcamp, Horizonterweiterung und Verhaltenstherapie imponiert. Die Erlebnispädagogik soll hier keine zweites Mal erfunden werden, noch soll die bestehende Hahnsche Reformpädagogik ein weiteres Mal reformiert werden, es geht vielmehr um einen neuen (-alten) Schwerpunkt in der Kunst und um eine bewusste Haltung dem Leben gegenüber.

Um dieses unbescheidene Projekt vorsichtig und bescheiden zu beginnen, sei eine Auseinandersetzung mit dem „Abenteurer“ an den Anfang gesetzt. Adventura, Aventuren, das „auf mich Zukommende“, das Ereignis, das Zustoßende ist eine altvertraute Gattungsbeschreibung, mit der die Menschen die unwägbareren, zufälligen, schicksalhaften und unvorhersehbaren Erlebnisse ihres Lebens versuchten zu benennen. Die zutiefst beunruhigenden, die Überlebenskräfte herausfordernden Zumutungen und Konstellationen zeigen das typische Doppelgesicht des Abenteurers aus angstbeeinträchtigender Bedrohung und stolz machender Bewältigung. Die Beobachtung, dass es immer wieder Zeitgenossen gibt, die solches Kräftemessen in gefährlichen Situationen freiwillig auf sich nehmen, und statt es zu meiden, es gelegentlich sogar suchen, aus welchen Gründen immer, macht die Ambivalenz deutlich, mit der wir im Allgemeinen dem Abenteurer begegnen. Das Vordringen ins Unbekannte, gewagte Expeditionen, das Meistern von Extremsituationen, das Lösen gefährlicher Aufgaben, und das Aushalten schier unerträglicher Umstände. . . all' das hat etwas Faszinierendes, Heldenhaftes und Begeisterndes, das seine Wirkung auf die Mitmenschen nicht verfehlt. Die Literatur ist voll davon. Ob Gilgamesch oder Odysseus, Irwin oder Parzival, die Helden hatten alle unglaubliche Abenteuer zu bestehen und von Don Quixote bis James Bond häufen sich Dramatik und Phantastik der Schilderungen heroischer Taten. Furchtlose bis besessene Wissenschaftler, die im Selbstexperiment ihre Hypothesen unter Beweis stellten wie Johann Wilhelm Ritter oder die Schweizer Zwillinge Piccard gelten genauso als Helden wie etwa Charles Lindbergh oder Thor Heyerdahl, oder andere populär gewordene Rekordhalter. Das Außergewöhnliche und Extravagante, Riskante und Lebensgefährliche, Gewagte und zum steigernden Ausmalen Anstiftende gehört zum Abenteuerlichen, von den literarischen Figuren wie Sherlock Holmes bis zu den Realabenteurern wie Casanova. Nach ihren Motiven darf man Abenteurer nicht befragen oder untersuchen, will man von vulgären und durchsichtigen Anlässen nichts hören und den Heiligenschein der Helden unbefleckt erhalten.

Sie reichen nämlich von albernem Imponiergehabe, über Gewinnsucht, Gefallsucht und wirtschaftlichen Nöten, unbändiger Neugier und Streben nach Originalität bis hin zu schlecht entwickeltem und darum einer Kompensation bedürftigem Selbstwertgefühl, Spleens und schlichte Verrücktheiten.

Das schöne und beruhigende am Heldentum ist aber, dass die vollbrachte Tat die Ausgangslage immer grandios überstrahlt und gänzlich unwichtig macht und sie nur noch der psychologisierenden Häme unbedeutenderer Nachgeborener überlässt.

(K.Eissler - Leonardo, G.Böhme - Kant)

Dem Abenteuerlichen haftet etwas Undomestiziertes an, etwas Anarchisches, das sich von den üblichen Bedenken und Warnungen weder aufhalten noch ängstigen lässt, das unbeirrt seine Idee verfolgt und aus seinen Plänen Taten macht. Mancher hat dafür teuer bezahlt, mit Geld, Karriere, Leib und Leben, es gibt über sie aber nur wenig bis keine Literatur, Abenteuergeschichten sind in aller Regel Geschichten von Gewinnern, darum sind sie wahrscheinlich so beliebt und eignen sich so vorzüglich zur leichten Unterhaltung.

Ein großer Teil der männlichen Erziehung geht vom Abenteuer aus, von der Selbstbeherrschung, dem Sieg über die Angst, einem gewissen Kult des Mutes, der Entschlossenheit und des Kampfes. An den aufgelisteten Tugenden hat sich wenig geändert seit Platons Dialogen, Gracians Handorakel, dem Pensum der europäischen Ritterschulen, seit Komenskis Didacta magna, Rousseaus Emile, Pestalozzis Gertrud und Baden-Powells Pfadfindergesetz. Da noch immer, seit nunmehr mehr als zweieinhalbtausend Jahren kleine Helden und Abenteurer erzogen werden, ist der Schluss wohl erlaubt, dass etwas dran sein muss, am Mythos, am Narativ und Dispositiv des Abenteuer bestehenden Helden, wenn sich Geschichtsschreibung, Literatur, Kunst, Philosophie, Psychoanalyse, Pädagogik und die gesamte Unterhaltung dieser Konstellation fortwährend bedienen.

Oder hat das möglicherweise damit zu tun, dass im Abenteuer oder der Gegenüberstellung Held-Abenteuer ein poetisch erzeugter Extrakt und symbolisch verdichtetes Bild des Lebens vorliegt? So wie etwa im Theaterstück und Film ein auf dramaturgisch entscheidende Szenen zusammengezogenes Exempel gezeigt wird, in dem die öden, alltäglichen, langweiligen Szenen herausgeschnitten sind?

Man spricht von den Unwägbarkeiten des Lebens genauso wie man es beim Beschreiben eines Abenteurers tut, man kann sich von der überraschenden, nicht vorhersehbaren Wendungen ebenso wenig schützen und muss die Zumutungen wie den ungefragten Aufgaben des Lebens gefasst ertragen und meistern. Das Abenteuer als poetisches Bild des Lebens entspricht den übrigen Metaphern für das Leben, wie der Wanderung, der Pilgerfahrt, dem Labyrinth, der ewigen Suche, dem Leidensweg, dem Zirkus und Jahrmarkt, dem endlichen Fest und der Kommödie und gehört damit in das riesige Repertoire der Formulierungen seiner unterschiedlichen Verständnisse. Wenn ich nun sagte, das Leben sei ein Abenteuer, sage ich damit so gut wie nichts, auch die Rede vom „mittelmäßigen Roman“ sagt nicht mehr als die „Berg-und Talfahrt“ oder der „Rummelplatz“, es sind nichts weiter als Abgeschmacktheiten aus einer Konversation. Ein dieser Rede entsprechendes Verhalten und Agieren allerdings, scheint etwas gänzlich anderes zu sein.

Nicht nur weil aus meinem Handeln mein Denken rekonstruiert, sondern aus ihm auch auf mein Verständnis und meine Wertvorstellungen geschlossen wird, hat das Handeln einen anderen Indikator-Wert als das Reden.

Auch jenseits von Moral und christlicher Gewissensbildung (Johannes.2: „an ihren Taten sollt ihr sie erkennen“) bleibt es interessant, dass Verständnis und Handlung weiter von einander entfernt scheinen, als Verständnis und Rede. Ob das daran liegt, dass Verständnis im Allgemeinen zunächst sprachlich gefasst wird, also dem Handeln quasi vorgelagert wäre, oder daran, dass wir kaum eine entzifferbare Sprache der Handlung entwickelt haben, bleibt unklar, es ist nur diffus zu bemerken, dass hier eine Menge Zündstoff aus Interpretation, Vorurteil, Kulturkreis-Stereotypen, verinnerlichter Moral, sozio-kulturellen Standards und Erwartungen verborgen ist. Sätze wie: „vor der körperlichen Aktion, liegt bei zivilisierten Menschen die verbale“ sagt gleichzeitig etwas über eine verabredete abendländische Reihenfolge, als auch über ein tradiertes Verhältnis zum Körper.

Wenn Metaphern zur *Conditio Humana* wesentlich dazugehören, und wenn sich in ihnen Haltungen und Verständnisse ausdrücken und formulieren, ist anzunehmen, dass auf Seiten der Handlungen ein Äquivalent zu finden ist.

Ein aktionales Äquivalent zur Metapher wäre beispielsweise die symbolische Geste, die zwar noch keine Handlung im handgreiflich verändernden oder interaktiven Sinne ist, aber doch immerhin eine Handlung, die zur Kategorie der deutenden und hinweisenden, der allusiven und kommunikativen Aktionen gehört.

Das gestenreiche, symbolische und tänzerisch-multimediale Theater Asiens kann bei diesem Gedanken als vorantreibendes Vorbild dienen und alle Coproduktionen und asiatischen Shakespeare- Inszenierungen zeugen von der Fruchtbarkeit dieses Ansatzes. Was aber hierbei zu beklagen ist, ist die Einseitigkeit der Beziehungen, dh. eine westliche Adaptation eines jener zahlreichen Lyrischen Singspiele, wie es sie etwa aus der Ming-Zeit gibt, steht weiterhin aus.

Abenteuer und Experiment stehen in einem Zusammenhang, der erläuterungsbedürftig ist. Expedition, Selbstversuch, Wagnis wurden schon erwähnt, es gibt voraussehbare, kalkulierte Risiken beim Abenteuer und Experiment und offene Veranstaltungen.

Beim Experiment wird in der Regel Wert darauf gelegt, dass die Bedingungen kontrolliert sind, wegen der angestrebten Wiederholbarkeit, beim Abenteuer meist nicht. Sie sind verwandt und unterscheiden sich im Grunde nur nach Risiko bzw. Überwindung, Mut, relative Angstfreiheit und Bedenkenlosigkeit. Wer wenig zu verlieren hat, so sagt man, sei mutiger, was aber nicht stimmt, weil dazwischen so etwas wie Einsicht liegt und die wesentlichen Motive: Unzufriedenheit und Neugier.

Experimente in der Wissenschaft hatten einen schweren Stand im Kampf mit Traditionen und Autoritätsbeweisen. Die Wissenschaften entwickelten sich zweigleisig, parallel mit gelegentlichen Berührungen und wechselseitigen Befruchtungen, meist aber standen Katheder und Werkstatt einander unvermittelt gegenüber. Die theoretische, an schriftliche Überlieferung gebundene und von der christlich-abendländischen Tradition bevorzugt protegierte Entwicklung hatte nichts zu schaffen mit jenen aus dem Handwerk, den Künsten und der Magie stammenden Praktiken, die direkt mit der Materie rangen, sich die Hände schmutzig machten und ihre eigenen Gesetze und Gepflogenheiten hatten.

Das mit den „schmutzigen Händen“ stammt übrigens aus der Antike, in der es bereits als unfein und vulgär galt, von seiner Hände Arbeit leben zu müssen, statt von Privilegien und klugen Reden. Diese soziale Diskreditierung der Handarbeit hat also ihrerseits eine lange und folgenreiche Tradition, die zu großen Konflikten in der Medizin, im Werkzeug, in der Kunst, vor allem in der wissenschaftlichen Abbildung führen sollten.

Die Geschichte ist bekannt, die Kooperation Giottos mit dem Dichter Petrarca bei Bildprogrammen in Großaufträgen, Leonardos Zusammenarbeit mit dem Mathematiker Lucca Paccioli, wie die Cranachs mit dem Philologen Melanchton, van Calcars Kooperation mit dem Anatomen Vesalius und all die anderen ambitionierten Arbeitsgemeinschaften, in denen die strikte Trennung von Intellektualität und künstlerischen Fähigkeiten aufgehoben war, oder sogar tendenziell unterlaufen wurde. Hier Bücher-Gelehrsamkeit, hier Handarbeit mit Stift und Pinsel war spätestens da obsolet geworden, wo beide Seiten einer Veröffentlichung zuliebe einander brauchten. Aber schon vorher, bei der Herstellung von Instrumenten, wie Sektionsgeräte für die Anatomen, Glaskolben für die Alchemisten und ersten Pharmakologen, Rechenstäbe, Zirkel und Maßbänder für die Mathematiker und Geodäten und später dann Lupen, Mikro- und Teleskope für alle, die genauere Kenntnisse erwerben wollten. Aber da war das Eis zwischen Katheder und Werkstatt bereits gebrochen, da hatte sich das Experiment als seriöse und unverzichtbare Wissensquelle bereits etabliert.

Denkt man etwa an die heftigen Beschimpfungen, die Leonardo seinen buchgelehrten Zeitgenossen angedeihen ließ, in seinen Notizen nannte er sie „Posaunen, Trompeten und nur aus Versehen mit menschlicher Gestalt Begabte“ wird deutlich zu welchem Typus von Wissenschaftsdissidenten er sich zählte. Er ist der sinnliche Beobachter und gelegentliche Experimentator, wenn er beispielsweise verschieden Hindernisse in ein strömendes Wasser hält, um die entstehenden Wirbel zu studieren. Dass ihn seine Neugier bisweilen zum Abenteurer macht, ist bekannt, er musste entsprechend häufig flüchten, oder Kerker von innen sehen. Exhumierung und Sektion waren verboten, Flugversuche galten als Gotteslästerung und Hybris, Mechanik, oder gar Automaten grenzten an verwerfliche Zauberei.

„Wer disputiert und sich auf Autorität beruft, verwendet nicht seinen Geist, sondern lediglich sein Gedächtnis“ gehört womöglich zu jenen Sätzen in Leonardos Skizzen, die vielleicht nicht von ihm selbst stammen, die er aufgeschnappt und als Merksätze

notiert hatte, wie auch das „Omnia ubique“, das aus einem lateinischen Kommentar zu Anaxagoras stammt, es zeigt aber seine Haltung, die stark von den „Neuen Naturwissenschaftlern“ der Paduaner Schule geprägt war.

Die Gruppe um Galileo Galilei und die neue Art Naturwissenschaft zu verstehen und zu betreiben, die von Padua bis Florenz und Rom ausstrahlte und Beobachtung und Experiment über Lektüre und Tradition stellte, muss für große Aufregung gesorgt haben, zumal sie die überkommenen Lehrmeinungen der Kirche in Frage stellte. Sie sprach zwar auch noch von einem Buch, wenn es um Erkenntnis ging, meinte aber nicht mehr ausschließlich die Bibel, sondern das „Buch der Natur“ und erläuterte diese Buch-Metapher so wie es Galileo in seinem „Saggiatore“ von 1623 angedeutet hatte:

„Die Philosophie steht in diesem großen Buch geschrieben, dem Universum, das unserem Blick ständig offen liegt. Aber das Buch ist nicht zu verstehen, wenn man nicht zuvor die Sprache erlernt und sich mit den Buchstaben vertraut gemacht hat, in denen es geschrieben ist. Es ist in der Sprache der Mathematik geschrieben, und deren Buchstaben sind Kreise, Dreiecke und andere geometrische Figuren, ohne die es dem Menschen unmöglich ist, ein einziges Wort davon zu verstehen; ohne diese irrt man in einem dunklen Labyrinth herum.“

Der damit eingeschlagene Weg war von einer anderen Erscheinung flankiert, die den Graben zwischen Buchgelehrsamkeit und praktischen und instrumentellen Künsten betraf. Galileo selbst verdiente sich ein Zubrot zu seinen schmalen Einkünften des Lektors und akademischer Lehrers als Linsenschleifer und das von ihm nach holländischem Vorbild gebaute und weiterentwickelte Fernrohr trug wesentlich zu seinem wissenschaftlichen und wirtschaftlichen Erfolg bei. Zu den gedanklichen Experimenten, wie sie in der textlich gebundenen und theoretischen Spekulation in Übung waren, kamen nun physische und praktische Experimente hinzu, die zwar von unmittelbarer und sinnlicher Evidenz waren, die aber noch lange brauchen sollten, um in ihrem Beweischarakter mit den theoretischen Befunden gleichziehen zu können. Alleine schon die in der Philosophie üblichen, traditionellen Benennungen „apriori“ und „aposteriori“ in epistemischen Zusammenhängen macht deutlich, wie hartnäckig sich die Deklassierung der sinnlichen Erfahrung halten können. Neben den kirchlichen Einrichtungen gab es in der Renaissance auch weltlich-bürgerliche Bruderschaften, Zünfte und erste Gewerkschaften, und von den ersten weltlichen Universitäten ausgehend wissenschaftliche Gesellschaften, die nach platonischem Vorbild gestalteten und dem Geist des Humanismus verpflichteten „Akademien“. Galileo war u.a Mitglied dreier solcher Gesellschaften, der Accademia dei Ricovrati in Padua, der Accademia dei Lincei in Rom und der Accademia del Cimento in Florenz.

Diese Gesellschaften wurden meist von wissenschaftlich ambitionierten Aristokraten gegründet, hatten zwanzig bis dreißig Mitglieder und trafen sich regelmäßig zu geselligem und fachlichem Austausch, einer Vorform der heutigen Konferenzen, Kongresse und Tagungen. Sie veröffentlichten auch die Arbeiten ihrer Mitglieder und unterhielten fruchtbare Kontakte zu vergleichbaren Einrichtungen im Ausland, welch

letzteres häufig aus kirchenpolitischen Gründen notwendig war und manchen Wissenschaftler vor dem Scheiterhaufen der Inquisition bewahren konnte. In diesen aufregenden Zeiten, in denen die Kirche ihre alte Macht schwinden sah und sie um so offener und gewalttätiger als je zuvor verteidigte, die neuen Wissenschaften um ein seriöses Selbstverständnis rangen und sich von Alchemie, magischen Praktiken, Mystik und Gnosis abzugrenzen versuchten, war jeder pluralistische Gedanke verdächtig. Für „Welten im Plural“ war Giordano Bruno hingerichtet worden, für „Wahrheiten im Plural“ drohten die nämlichen Strafen. Seit Galileos Äußerung im Saggiatore rückten allerdings unaufhaltsam Sprachen, Modelle und Metaphern in den Mittelpunkt des Erkenntnis-Interesses; die einen suchten die Ursprache, die anderen die Sprache Adams, man konzentrierte sich in zunehmendem Maße auf das Entziffern und Enträtseln, was zwar noch viel mit der gewohnten Lektüre gemein hatte, jetzt allerdings in einem anderen Verständnis geübt wurde. Rätsel, Geheimnis und Verschlüsselungen wurden zu wichtigen Dispositiven. Nicht von ungefähr entstand im Humanismus der Renaissance jene Kunstform, die man Emblematik nennt, in denen Symbolismus, allegorische Darstellungen, Sinnbilder, alchemistische Formeln, Bilderrätsel, Demonstrations- und Beweisbilder, in einer Mischung aus Bild und Text zusammenfanden, welche die Schul- Druckwerke bis ins 17./18.

Jahrhundert beherrschte. Es bildeten sich jene Abbildungskonventionen, Zeichen und Zeichensysteme, die uns zT heute noch vertraut sind, wodurch einerseits dem Bild eine wichtige Vermittlerrolle im Erkenntnisprozess zuerkannt wurde, andererseits den Künsten und ihren Vertretern eine bedeutende Rolle in Sachen Bildung, Erziehung und Kultur zufiel, wie man an den ersten Fibeln erkennen kann, die bebildert waren. Erinnert sei in diesem Zusammenhang an Johann Amos Comenius und seinen „Orbis Sensualium Pictus“ Nürnberg 1658, in welchem bereits erste multi-mediale Versuche unternommen wurden, die man heute in der ConceptArt wiederfindet. Die verbale Beschreibung der Tiergattung Vögel zB. wurde vom schriftlichen Begriff (Namen) begleitet, vom Bild (Holzschnitt) und dem Versuch, die Geräusche des dargestellten Vogels in einer Art von Lautschrift zu notieren.

Das Zusammentreffen alter, neuer und unterschiedlicher Weltbilder verstärkt meist das Bedürfnis nach Orientierung, klärender Systematik und bewahrender Ordnung, so verwundert es kaum, dass zu dieser Zeit der encyklopädische Gedanke Hochkonjunktur hatte. Athanasius Kircher arbeitete in Rom an einem riesigen Corpus des Wissbaren, Philipp Melanchton propagierte die klassische Bildung, Bibliotheken, Observatorien, Sammlungen entstanden, wurden erweitert und öffneten ihre Pforten.

Sonderbarer weise waren es vor allem die enzyklopädisch Denkenden, die Polymathen, Universalisten und Synkretisten, die auch das Experiment befürworteten. Als gäbe es eine unterirdische, nicht explizit gemachte Verbindung zwischen diesen beiden Denk- und Handlungsformen, scheinen die Akkumulierenden und Integrierenden in besonderer Weise auch die Probe zu lieben.

Es scheint die Unsicherheit zu sein, die den Synkretismus mit dem Experimentalismus verbindet, denn beide gehen aus der Irritation und der Erfahrung hervor, dass bisher gültige Erklärungsmuster aktuell beobachtete Phänomene nicht mehr ausreichend nachvollziehbar beschreiben. Man könnte es den synthetischen und den analytischen Bewältigungsversuch nennen, der im ersten Fall andere bereits bestehende Muster amalgamiert und benutzt, der im zweiten Fall versucht zu erkennen, woran es liegen könnte, dass die Irritation überhaupt entsteht.

Das Experiment als Begründungsinstrument, die Versuchsanordnung als Probe der Wirklichkeit ist ein verwegener Gedanke, der nur aus einer gestalterischen und intellektuellen Distanz entstehen kann, die nicht nur den Geschehnissen passiv ausgeliefert ist und unter ihnen zu leiden beginnt, sondern in einem Akt der Distanzierung sich einen Rest „potentieller Activitas“, um nicht zu sagen: Freiheit bewahren konnte.

Das Experiment setzt die naive Ursache-Wirkungs-Frage voraus und jenes distanzierende Vor-Verständnis, das alles Vorfindbare als ein Gewordenes versteht. Immer wenn ich das Aktuelle als das Ergebnis einer Vorgeschichte begreife, habe ich die Distanz bereits hergestellt, die ich zum gedanklichen Entwurf von Alternativen brauche. Die Alternative wiederum brauche ich für die Konstruktion des Experiments, das im primitiven Fall nur die Negation als Opposition zu einer These benötigt, im Sinne von „wirkt-wirkt nicht“.

In diesem Zusammenhang sei an die beiden Bacons erinnert, an den radikalen, alchemistischen Franziskaner und an den essayistischen Schriftsteller und Politiker, an Roger (1214-1294) und Francis (1561-1626), die mit Vehemenz für das Experiment eintraten und es allemal über das Argument stellten. Der absolut unzeitgemäße Visionär und „Doctor mirabilis“ Roger Bacon, von dem dreihundert Jahre später der smarte Politiker, Höfling und Lordkanzler Francis Bacon die wesentlichen Punkte seiner „Wissenschaftsreform“ übernahm, war als Gegner der Scholastik ein einsamer Frühaufklärer, der sich sein Leben lang mit den Autoritäten im Krieg befand.

„Ein einfacher Versuch lehrt mehr als jeder Syllogismus“ lautete sein Credo, mit dem er gegen jedes Disputieren und Argumentieren zu Felde zog. Er verachtete alles Sekundäre und Abgeleitete, prangerte jene Theologen an, die weder Griechisch noch Hebräisch konnten, und setzte sich für eine Revision der Vulgata ein. Er lehrte zwar in Oxford und Paris, saß aber die längste Zeit seines Lebens in Klosterhaft mit Schreibverbot.



Die im Zitat gegenübergestellten Syllogismen und Experimente unterscheiden sich nach Roger Bacon in ihrem Beitrag zur Wissenserweiterung und -vergrößerung, was er a.a.O. so ausführt:

"Wer sich ohne Zweifel an den Wahrheiten, die den Erscheinungen zugrunde liegen, erfreuen möchte, muss sich dem Experiment zu widmen verstehen." ... "In den Naturwissenschaften kann man ohne Erfahrung und Experiment kein zureichendes Wissen ermitteln. Das Argument als Rückgriff auf eine Autorität bringt weder Sicherheit, noch beseitigt es Zweifel. Denn nur das Experiment verifiziert, nicht aber das Argument."..."Ich will mich mit den Grundsätzen der Experimentalwissenschaft befassen, denn ohne Experimente kann man sich über nichts genau genug ins Bild setzen. Es gibt zwei Wege, Wissen zu erwerben: durch rationale Ableitung und durch Experimente. Der erste Weg führt zu Schlussfolgerungen, die wir für unumstößlich halten, doch vermag er den Zweifel nicht zu überwinden; der Geist ruht erst dann im Licht der Wahrheit, wenn er über das Experiment zu ihr gelangt.“ (Opus maius,6.Buch, Absatz 1.)

Folglich sind beide Bacons Verfechter der Induktion, Heuristik und der Empirie, was meist, von allem in den Augen von „Law and Order“ verdächtig ist, da darin von unsicheren Vermutungen und Hypothesen ausgegangen wird, von der Erfahrung und den unzuverlässigen sinnlichen Erkenntnissen und Zeugnissen. Der Empirie stand jene aristotelisch-christliche Tradition der Sinnenverachtung entgegen, die nicht zulassen konnte, dass ein Erfahrungsurteil eines lebendigen Zeitgenossen die gesamte sakrosankte Tradition widerlegen konnte.

Die Empörung, mit der Roger Bacon am liebsten „sämtliche Bücher des Aristoteles verbrannt“ hätte, weil sie nur zu logischen Spitzfindigkeiten verführten, statt sich mit Hilfe des Experiments Erkenntnisse aus wenn auch schmutziger, so doch erster Hand zu verschaffen, ist Ausdruck seiner Verzweiflung, denn er achtete Aristoteles sehr, er hatte nur etwas gegen die Scholastiker, die ohne Aristoteles jemals richtig gelesen zu haben, auf der Basis des Hörensagens disputierten und argumentierten.

Diesen „ad fontes-Imperativ“ wird man in allen späteren Reformationen und Revolutionen immer wieder hören, wenn es darum geht fraglos gewordene Konventionen zu überwinden, das Direkte gegen das Indirekte auszuspielen, und Wahrheiten von ihren Vermittlungen, Formulierungen und jeweiligen Verkehrswerten zu trennen.

Es ist der alte Streit zwischen Beweis und Entdeckung, zwischen Erklären und Finden, zwischen Begründung und Erfindung, der sich hier als Methodenstreit zeigt, dem es um Wissen zu tun ist, das man auf herkömmliche, besser aber auf neue Art und Weise erlangen kann.

Im Grunde ist die sich auf Experimente berufende Empirie bescheidener als der logisch operierende Syllogismus. Er zielt auf Wahrheit, sie hingegen zunächst auf Evidenz, bevor sie Anspruch auf Gültigkeit erhebt, die aber mit dem nächsten Experiment schon wieder relativiert sein kann.

Der Wissenschaftshistoriker Hans-Jörg Rheinberger hält mit Gaston Bachelard diese Bescheidenheit und Beschränkung des empirischen Experiments für den Beginn der Dynamik in den Wissenschaften. Sie habe keinen abschließenden Charakter, sondern im Gegenteil einen aufschließenden, sie sei der Suchstollen im Bergwerk der Erkenntnis. Er zitiert eine Passage aus George Kublers „Die Form der Zeit, Anmerkungen zu einer Geschichte der Dinge“ und stellt sie als Leitmetapher an den Anfang seiner Betrachtung über Experimentalsysteme: (NZZ 2007)

„Jeder Künstler arbeitet im Dunkeln und wird nur von den Tunnels und Schächten früherer Werke geleitet, während er einer Ader folgt in der Hoffnung, auf eine Goldgrube zu stossen.“

Experimentalsysteme seien, so Rheinberger, „äusserst trickreiche Anlagen; man muss sie als Orte der Emergenz ansehen, als Strukturen, die wir uns ausgedacht haben, um Nicht-Ausdenkbares einzufangen. Sie sind wie Spinnennetze. Es muss sich in ihnen etwas verfangen können, von dem man nicht genau weiss, was es ist, und auch nicht genau, wann es kommt. Es sind Vorkehrungen zur Erzeugung von unvorwegnehmbaren Ereignissen.“

Experimente sind merkwürdige Suchmaschinen, für deren Konstruktion man viel Wissen akkumuliert haben muss, um die Bedingung zu schaffen, dass sich in ihnen etwas, das ich nicht kenne ereignen möge. Es ist mithin ein paradoxes Unternehmen auf der Grenze zwischen Wissen und Nicht-Wissen, zwischen belehrter Erwartung und Überraschung durch etwas Neues, ein „Ort der Emergenz“.

Im Alltagsleben geben wir uns alle Mühe, um Überraschungen möglichst zu vermeiden, wir schließen sogar Versicherungen gegen schlechtes Wetter im Urlaub ab, gegen Einbruch der Naturgewalten in unser behütetes Leben und benehmen uns im Allgemeinen so, als hätten wir ein Recht auf Unversehrtheit und Wohlergehen. Gleichzeitig verlangen wir wie ungezogene und schnell gelangweilte Kinder ständig nach etwas Neuem, sind aber nur selten bereit, das hinzunehmen, was mit dergleichen notwendigerweise verbunden ist – und das ist die Unsicherheit. Jede neue Struktur, die sich in einer alten bildet, durchläuft das Stadium der Destabilisierung der alten Struktur, oder in anderen Worten: ohne Krise keine Entwicklung, die Krise aber lieben wir verständlicher Weise wenig, weil wir die Gleichzeitigkeit eines Nicht-Mehr und eines Noch-Nicht kaum ertragen.

Die Poesie kennt viele Bilder für die Krise, Symbole für die Unruhe und Metaphern der ungewissen Bewegung, der Weg und die Wanderung, die Pilgerfahrt und die Entdeckungsreise, das Übersetzen mit dem Fährboot und die Bergtour, den Lauf des Boten und die Irrfahrten des Heimkehrers. Abenteuer und Experiment gleichen sich in der Krisenhaftigkeit, Unsicherheit, Unruhe, Bewegung und Überraschung.

„Man hat behauptet, ich würde finden, was ich gar nicht suchte, während Helmholtz nur findet, was er sucht; das stimmt, aber die Ausschließlichkeit in jeder Richtung ist ungut“ sagte der französische Physiologe Claude Bernard (1813-1878) und thematisierte damit etwas, das in anglophonen Kreisen mit dem eigenartigen Namen „Serendipity“ bezeichnet wird. Serendipity stammt aus der Kolonialzeit und bezieht sich auf die Geschichte der drei Söhne der tamilisch-ceylonesischen Königs Serendip, die immer etwas fanden, wonach sie nicht gesucht hatten. Horace Walpole verwendete den Ausdruck 1757 in einem Brief und seit dieser Zeit wird er als Prinzip in der wissenschaftlichen Diskussion im Sinne eines „glücklichen Zufalls“ geführt. Etwas finden, wonach man nicht suchte, hat mehrere Voraussetzungen, die etwas mit der Durchlässigkeit der Grenzen des gewählten Experimentalsystems zu tun haben. Die Emergenz, von der Rheinberger sprach, kann ein Abfallprodukt im Rahmen eines Experiments sein, oder das Ergebnis einer bewussten Nicht-Selektion beim Suchvorgang, eine Unschärfe im Protokollieren, eine Übersummativität, eine Momentaufnahme aus der Selbstorganisation, oder ein Effekt des Serendipity-Prinzips. Alle diese Erklärungsversuche sind Hilfskonstruktionen zur Beschreibung eines rätselhaften Phänomens aus unserer Erfahrungswelt, das eine bestimmte vorgespante Rezeptivität zur Voraussetzung und Bedingung hat.

Keine Erfindung oder Entdeckung findet voraussetzungslos statt, ex nihilo oder auch ex cathedra. Es scheint ein sehr subtiles Geflecht aus Bedingungen, Stimmungen und Zufällen zu sein, aus unbewussten Handlungen, Bewegungen und Blickrichtungen, welche die Voraussetzungen für eine Invention darstellen und am besten vielleicht mit dem von Raimundus Lullus geprägten Bild umschrieben werden kann, in dem er von zwei offenen Systemen in Interaktion spricht. Zwei Scheiben, die unübersehbar vielfach eingeteilt sind, drehen sich schnell nebeneinander und ein flüchtig darauf geworfener Blick sieht gerade eine bestimmte und entscheidende Konstellation der Segmente. Man könnte sich durchaus mit diesem Bild anfreunden, wenn es nicht so fatale Ähnlichkeiten mit den Glücksspielautomaten hätte. Wahrscheinlichkeiten machen eben nicht glücklich, sie mögen so günstig ausfallen, wie immer sie wollen. Bilder und Metaphern aus der Mustererkennung, der Apophanie und der Sinnestäuschung, Interferenzbilder, Phantomschmerzen und Synästhesien berücksichtigen ebenfalls nicht ausreichend viele Details, Parameter und Wirkquanten um den hochkomplexen Kontext, der Entdeckungen begünstigt abzubilden. Arthur Koesters „Bisoziation“ und „die Rolle des Humors in der Kreativität“ gehören ebenso hierher, wie die Übersprung-Metapher aus der Elektrizität oder der Differenzenausgleich aus der Systemtheorie.

Jede Mutation stört zwar unsere Erwartungen, unsere Regelvorstellungen und unsere vereinbarte Logik, sie scheint gleichwohl eine natürliche Erscheinung ohne Woher und Wozu zu sein, wenn sie nicht lediglich einen weißen Fleck in unserem Überblick markiert, der unser Nicht-Wissen als ein Noch-Nicht-Wissen erscheinen lässt. Da wir nicht genau wissen, was wir nicht wissen, wie Rheinberger seinen NZZ-Artikel überschrieb, scheint es müßig zu sein, sich über dergleichen den Kopf zu zerbrechen. Es sieht ganz danach aus, als müssten wir uns stets mit einem ganz

bestimmten Rest von Unwissen arrangieren und als dürften wir gleichzeitig diesen Rest als das Kostbarste betrachten, was wir besitzen, da er voller Versprechen und Hoffnungen steckt.

Diese inspirierende Unvollkommenheit muss Bloch im Sinn gehabt haben, als er sein „Experimentum Mundi“ schrieb (1972-74), in dem er, wie schon zuvor im „Prinzip Hoffnung“, das Reale als ein Unfertiges darstellte, als ein noch nicht zu Ende Realisiertes, dem eine restlich Dynamik innewohnt, die sich als utopische Tendenz und letztlich als Hoffnung und eschatologisch-nostalgische Perspektive zeigt. Am Ende des 42. Kapitels mit dem Titel „Allegorischer Vor-Schein in der Kunst ohne Illusion“ nennt Bloch die Kunst den „unblutigen Ort zur Durchführung offener Experimente“ nachdem er zuvor (S. 399) von „ruhelooser Modellbildung“ gesprochen hatte und vom „Durchproben des noch ausstehenden Rechten im offenen Reich der Möglichkeit“. Er traut der Kunst viel zu, ist gleichwohl aber vorsichtig mit seinem Zutrauen, weil er sie für unzuverlässig hält und vieldeutig. Die Kunst ist für ihn eines der zahlreichen Labore, in denen mit und an der Kategorie Möglichkeit gearbeitet wird, in dem Menschheitsträume illustriert, sinnlich fassbar und verhandelbar gemacht werden, wie in der Musik, auf dem Theater, in der Architektur, der Philosophie und der Poesie auch.

Die Kunst als Labor, in welchem am Besseren gearbeitet wird, am Humanum, am zuträglichen Denken und notwendigen Träumen, am ewigen Motor des Glücks; ein solches Verständnis setzt einen ungeheuren Optimismus voraus, einen sehr weiten Horizont, vor dem sich dieses alles abspielen soll, und einen philosophischen Blick, der das zusammen-sehen kann. Woher nimmt Bloch diese Zuversicht, diesen antidepressiven Schwung und diese begeisternde Aussicht ?

„Will man Neues sehen, muss man Neues tun“ lautet einer der Aphorismen Lichtenbergs, und man möchte ihm darin nur vorbehaltlos zustimmen, wenn das Neue nur auch so spielerisch, unbelastet, erwartungsfrei und ungefährlich wäre, wie es der kurze Satz suggeriert. Die verblüffende Weisheit solcher kalauernder Abbreviaturen macht klar, wie es um unseren Erwartungshorizont bestellt ist. In der Regel erhoffen und erwarten wir das überraschende Neue nur, es möge sich zeigen, es möge plötzlich wie „Jack of the box“ auftreten, oder auch selbsttätig und dramatisch mit theatralischem Orchester-Tutti totalitär und erschütternd alles verändern, wir selbst hingegen trauen uns den kleinen Schritt ins Unwägbar und Unversicherte nicht zu, haben alle möglichen Ängste und führen wichtige Rücksichten ins Feld, nur um den notwendigen Sprung zu vermeiden.

Die Angst, die uns dabei ergreift, ist die Angst vor der „Krisis“, dem schwer auszuhaltenden Schwebezustand zwischen dem „Nicht mehr“ und dem „Noch nicht“, dem natürlichen Aggregatzustand einer jeden Entwicklung. Dieser Zustand ist experimentier-feindlich und ist ganz im Gegenteil bestrebt, den Status quo so gut es immer möglich ist, zu halten, sich also nicht auf unsichere Prämissen und Hypothesen einzulassen. Es sei denn, die traurig-realistische Einsicht, wie sie der Affe in Kafkas „Bericht an eine Akademie“ formuliert: „Man lernt, wenn man muss“ würde so stark und unausweichlich, dass ein Halb-Wollen und ein Halb-Müssen den Schritt erzwingen würde, und damit einen Art von Zwangsexperiment herbeiführen.

Diese Experimente sind weit entfernt vom Standard wissenschaftlicher Experimente, in ihnen werden existenzielle Haltungen und Einsichten berührt, sie haben mehr mit Wagemut, Verzweiflung, Entscheidung und Entwicklung zu tun, als das beim systematischen Variieren einer Reihe von agierenden Substanzen der Fall sein mag. Hierbei wird anders vorgegangen als im herkömmlichen Labor, in dem in der Regel meist jeder Schritt aus einem vorausgegangenen entwickelt wird, ohne Sprünge zu machen oder die zuvor zu Grunde gelegte Methode zu verlassen.

In diesen gering- bis unmethodischen Experimenten stehen weder systematisch erzeugte Erkenntnisse im Vordergrund, noch Überprüfungen bisher gültiger Erklärungsmuster, sondern das zitternde Ausprobieren neuer Verhaltensweisen und das Verlassen altbekannter Routinen, öffentlicher wie privater Art.

Wir alle kennen die Situation, in der man zwischen Routine oder Nicht-Routine entscheiden muss, in der man wählen muss, zwischen dem Weitermachen wie gewohnt, oder dem Ausprobieren von etwas Gewagtem, Unbekanntem und Neuem. In solchen und ähnlichen Fällen könnte man von Improvisieren sprechen statt von Experimentieren und hätte damit beide in eine gefährliche und nicht unbedingt zutreffende Nähe gebracht, denn das Improvisieren ist eine Sache der Geschwindigkeit und Flexibilität und das Experiment, braucht dagegen eher strukturierende Besonnenheit und Kalkül.

Es scheint also mehrerer Arten, Verständnisse und Spielarten des Experiments zu geben, die sich sowohl in der Zielvorstellung als auch in der Methodik unterscheiden.

Man könnte die Experimente grob in die analytischen und die synthetischen einteilen, hätte damit methodische Vorgaben gemacht und ihren Platz in der Episteme angegeben. Dem analytischen Experiment käme die erklärende Funktion zu, dem synthetischen die erzeugende. Im ersten Fall kann die Fragerichtung mit „Was ist das?“ umschrieben werden, im zweiten Fall mit „Wie ist es möglich?“ Das analytischen Experiment versucht ein bereits Existierendes zu ergründen, im synthetischen werden die Bedingungen der Möglichkeit einer potentiellen Existenz von Etwas erprobt. Die durch analytische Experimente gesammelten Erfahrungen und speziellen Erkenntnisse dienen oft in den synthetischen Experimenten als Reservoir der kombinatorischen Ideen und häufig sind beide Arten derart ineinander verschränkt, interdependent und wechselwirkend, dass sie sich nicht mehr eindeutig unterscheiden lassen.

Leitbild in dieser Betrachtung des Experiments ist das alchemistische Labor, in dem von der Überzeugung, dass alles in alles verwandelbar sei ausgehend, mit symbolistischen Gerätschaften handwerklich operiert wurde. In den fabulösen Zeiten des Synkretismus, der Gnosis und der Alchemie hatten zum ersten Mal offiziell die „schmutzigen Hände“ ihr Recht geltend gemacht und versucht, ihre Legitimation aus der Verbindung mit dem Gold zu beziehen, obwohl es der Alchemie um weit Größeres zu tun war, nämlich um den „Lapis Philosophorum“. Diese in einem metaphorischen Stein materialisierte Form eines philosophischen Prinzips, setzte sowohl eine große Suchbewegung in Gang als auch eine buchstäbliche Bearbeitungswut. Die Suchbewegung war am Edelstein und am Bergwerk orientiert, die Bearbeitungswut an der Alltagschemie der Lebensmittelzubereitung, der handwerklichen Rohstoffbehandlung und den Veredelungstechniken wie Spinnen und Färben, Keltern und Garen, Schmieden und Mischen, Waschen und Dreschen, Auslassen und Brennen. Die resultierende eigentümliche Mixtur aus metaphysischen und naturphilosophischen Sentenzen und der sprichwörtlichen Sudelküche, aus geheimsprachlichen Verklausulierungen (um drohenden Verfolgungen zu entgehen) und Naivität, magischen Vorstellungen und höchster Gelehrsamkeit war der Geburtsort der Wissenschaften im Experiment, das Buchgelehrsamkeit und Logik mit den schmutzigen Hände zusammengebracht und in einem neuen Dispositiv vereint hatte, das die folgende Wissenschaftsgeschichte bestimmen sollte, Nachdem die ersten Vertreter dieses neuen Dispositivs entweder in Klosterhaft mit Arbeitsverbot verkamen (wie der „Dr. Mirabilis“ Roger Bacon), oder Opfer der Inquisition wurden (wie Giordano Bruno), setzte sich das Experiment allen Verfolgungen zum Trotz schließlich durch und erlebte in der Renaissance eine erste Blüte und wurde letztlich sogar in den Rang eines Beweismittels erhoben.

Uns Heutigen, die in einem institutionell geregelten Wissenschafts- und Forschungsbetrieb leben, mögen diese Pioniere wie verwegene Bastler vorkommen, die vor nichts zurückschreckten, wenn es um die Stillung ihres Erkenntnishungers ging. Sie hatten zwar mächtige Feinde und waren lebensbedrohlicher Verfolgung ausgesetzt, wurden aber noch von keinen internen Konventionen und Standards in ihrem Eifer gebremst.

Heroisierung und Romantisierung dieser Figuren liegen nahe, wie die biographische Literatur zeigt; die Wirkung jedoch eines Heldenverehrsers wie Mereschkowski etwa, der in jedem bildungsbürgerlichen Bücherschrank des XIX. Jahrhunderts zu finden war, auf das allgemeine Bewusstsein darf keineswegs unterschätzt werden. Er trug mit seiner Leonardo-Biographie wesentlich zum Erfinder- und Entdeckermythos bei, der die Herzen und Hirne vieler jugendlicher Leser bewegte und entzündete, und da sein biographischer Roman historisch gut recherchiert und mit reichem Quellenmaterial aus den Leonardos Aufzeichnungen versehen war, reihte er sich bald in die ernstzunehmenden Biographien ein und wurde zum Vorbild der zahlreich nachfolgenden literarischen Wiederentdeckungen und Rehabilitierungen.

Das Experiment spielt dabei meist die Rolle der Herausforderung. Da fällt jemandem plötzlich etwas auf, an dem er schon lange Zeit achtlos vorübergegangen ist, wird ihm zum Thema und er beginnt sich in die Zusammenhänge zu vertiefen. Soweit ist der Vorgang mit dem künstlerischen Erleben verwandt, das ähnlich von statten geht. Auch das anschließende Genauer-Wissen-Wollen hat noch einiges mit dem künstlerischen „Processing“ gemein, an dem Punkt jedoch, an dem in den Wissenschaften Systematik ins Spiel kommt, trennen sich die Wege und die Kunst verlässt die Trinität von „Objektivität-Validität-Reliabilität“ zugunsten von Begeisterung, Kontextualität und Überzeugung.

Das künstlerische und das wissenschaftliche Experiment verbindet die Haltung des Individuums zu dem, was es bisher weiß und die Vermutung, dass dieses nicht genüge, aber durchaus zu erweitern sei.

Eine Vorstufe zum bewusst durchgeführten und gezielten Experiment ist das Probieren, Durch- und Ausprobieren, also das gedankliche und physikalisch-technische Verlassen des bisher Gewohnten. Das wiederum setzt eine Lockerung der üblichen Erklärungsmuster und abgesegneten logischen Verknüpfungen voraus. In diesem Stadium hat das Experiment noch etwas vom Spiel, von einem schönen, ernstem Spiel, das in der Hoffnung auf einen Gewinn von Freiheitsgraden und Realisierungsmöglichkeiten und einem Zuwachs an Erkenntnis gespielt wird. In diesem Zustand des Prozesses, in dem noch alles in der Schwebeliste ist, alle Möglichkeiten offen, die Verantwortung überschaubar und die Versprechungen groß sind, halten sich Künstler besonders gerne auf. Hier ist noch nichts festgelegt, ein für alle Mal definiert und jener dubiose Realismus zum Maßstab erhoben, der bei Lichte besehen kaum etwas anderem gehorcht, als der Gewohnheit und der Konvention.

Hier zeigt das Experiment einen Weg aus dem Gewohnten, Langweiligen und Überkommenen, hier wird das Denken in der Tat zum Probehandeln, hier triumphiert der Potentialis über den Realis, hier werden wir zu Zeugen des „Incipit“ einer Entwicklung.

Das ist aber nur ein Aspekt des künstlerischen Experiments, der der Dynamik; daneben gibt es den prüfenden, wiederholenden und abgleichenden Aspekt, den verortenden, einsortierenden und legitimierenden Aspekt und das Ensemble der technischen, plastischen und potenzierenden Aspekte, die in der Gesamtheit geeignet sind, daraus eine Haltung, sogar eine Lebenshaltung zu machen.



„Die Malerei ist eine Wissenschaft, eine Erforschung von Naturgesetzen und sollte als eine solche betrieben werden. Warum also kann man nicht auch die Landschaftsmalerei als einen Zweig der Naturphilosophie ansehen und die einzelnen Bilder als wissenschaftliche Experimente?“ fragt John Constable (1776-1837) in seiner vierten Vorlesung (on Landscape-Painting 1836) und stellt in einem an die Renaissance erinnernden Gestus die verloren gegangene, alte Verbindung zwischen den Künsten und den Wissenschaften wieder her. Man fand (1972) in seiner Bibliothek ein meteorologisches Lehrbuch, in dem einige Sätze angestrichen waren, woraus hervorgeht, dass seine künstlerische Beschäftigung mit den Wolken nicht nur ästhetisch motiviert war, sondern sehr wohl auch von den damals diskutierten Theorien ausging. So konnte man erkennen, dass er auch mit der Howardschen Klassifikation (Cirrus, Stratus, Cumulus, Nimbus) vertraut war, die nicht ohne Einfluss auf die romantische Landschaftsmalerei geblieben war. Der Künstler, Privatgelehrte und Außenseiter der deutschen Kunstgeschichte Kurt Badt hatte 1952 in London unter dem Titel „Constables Clouds“ eine Monographie veröffentlicht, in der er die Vorlesungen Constables ernst und wörtlich nahm und darüberhinaus, Constables Forderung, die Bilder wie wissenschaftliche Experimente zu verstehen, reanimiert und verschärft hatte. Er forderte u.a. für die Intellektualität und das „gebildete Verstehen“ im Zusammenhang mit Kunst eine größere Aufmerksamkeit und Bedeutung.

Ernst Gombrich, der Badt aus dem Warburgh Institute kannte, griff diese Forderung auf und eröffnete seine Arbeit über „Kunst und Illusion“ mit dem erwähnten Constable-Zitat. Das künstlerische Interesse an der Wahrnehmung und Wahrnehmungstheorie sei nichts anderes als die notwendige und verständliche Beschäftigung mit den Grundlagen des eigenen Fachs, denn das Darstellungsproblem könne nur über die Problematisierung der Wahrnehmung erfasst und bearbeitet werden, so meinte er und schloss damit seinerseits an die Theorien des Giovanni Paolo Lomazzo aus der Renaissance an. Dieser hatte sich bereits auf die Aristotelische Gedächtnistheorie bezogen und zwischen „ritratto naturale“ und „ritratto intelletuale“ unterschieden.

Auch dies ist ein Beispiel dafür, wie Künstler und Wissenschaftler immer auf den Schultern ihrer Vorgänger stehen, dass kein Gedanke voraussetzungslos ist und keine aus Beobachtung gewonnene Erkenntnis ohne ihre historischen Vorläufer zustande kommt.

Constables Wolkenstudien, die manche Theoretiker als Beginn der gegenstandslosen Malerei verstehen, und die in seinen Vorlesungen erhobenen Forderungen machen darin keine Ausnahme, desgleichen Badt, Arnheim, Malraux, Gombrich, Arthur C. Danto und alle anderen, die in schöner Regelmäßigkeit Künste und Wissenschaften zusammen-denken und ein entsprechendes „Rethinking“ einklagen.

Auch die Akademien, die im Italien der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstanden waren, verstanden sich als Versammlung von Neuerern im Rahmen einer großen Tradition. Die „Luchse“ in Padua(1630), die „Forscher“ in Neapel(1650), die „Kleie-Müller“ und die „Experimentierer“(1657) beide in Florenz(lincei, investiganti, crusca, cemento) waren sich einig darin, dass die neuen wissenschaftlichen Erkenntnisse eine soziale Seite hatten und dringend gesellschaftlichen Verortung bedurften, um nicht von den ansonsten politisch Mächtigen, zB der Kirche kassiert zu werden. Die Universitäten waren noch jung und institutionell unsicher, der Adel, die Stadtstaaten und die Magistrate waren zerstritten und rivalisierten heftig, also bildeten die Gelehrten kleine Privatgesellschaften, die sie bereits als Netzwerk sahen, in dem das neue Dispositiv der Wissenschaften kursieren konnte.

Ihre Sekretäre führten Buch und sorgten für die Veröffentlichung ihrer Mitglieder. Man pflegte rege internationale Korrespondenz und den Austausch von Erkenntnissen, Methoden und Instrumenten, arbeite mit Künstlern und Mechanici zusammen und verstand sich zunehmend als Stichwortgeber und Prüfinstanz auf dem Feld der Naturwissenschaften. Die Vokabel „cimento“ für Probe, Test, Versuch, Experiment stammt übrigens aus dem dämmerigen Überschneidungsgebiet zwischen Alchemie und Metallurgie und bezieht sich auf die Gold-Probe in einem lösenden chemischen Bad. Galileo verwandte diesen Begriff häufig, um sein methodisches Vorgehen zu erläutern und da die Academia del cimento von Galileo-Schülern gegründet wurde, war man sich über Namen und Motto bald einig. „Provando e Riprovando“ ist auf dem Fußbodenmosaik in der Eingangszone zu lesen.

Aus diesem Motto lässt sich eine verbindende Brücke zur zeitgenössischen Kunsttheorie und zur Kunstphilosophie Arthur C. Dantos schlagen, die sich ihrerseits um „die Kunst nach dem Ende der Kunst“ bemüht.

Im doppelten Ausdruck des Provando und des Riprovando lassen sich zwei Strategien des Experiments erkennen, die es sowohl in den Wissenschaften, als auch in den Künsten konstituieren. Das Experiment, das eine gedankliche und praktische Arbeit im Grenzbereich zwischen Wissen und Nichtwissen darstellt (Rheinberger), besteht zum Ersten in einer initialen Grenzüberschreitung, die aus einem Bündel von Motiven unternommen wird. Das kann Zufall, Mode, Willkür sein, empfundenes Ungenügen an den überkommenen Techniken, Ausdrucksweisen, Inhalten und Darstellungskonventionen; es kann aber auch die Lust an der Grenzverletzung oder die Neugier auf einen erweiterten Kunstbegriff sein, die solche Wagnisse beflügeln. Im Impressionismus, Expressionismus, Dadaismus und Surrealismus fanden solche Grenzüberschreitungen statt, in der ConceptArt, dem Happening und der Performance wurden sie fortgesetzt und auf diese Weise wurden die Limitierungen immer weiter ausgedehnt, bis es nahezu kein Sujet, keine Technik, Formulierung und Darstellungsweise mehr gab, die nicht gleichzeitig auch Kunst war, oder zumindest und potentiell kunst-fähig sein konnte. Ein vorläufiger Höhepunkt war erreicht, als die Parolen „Alles ist Kunst“ und „Jeder ist ein Künstler“ die Runde machten, wodurch die Künstler letztlich gezwungen waren, sich ernstlich Gedanken über ihre einstige Sonderrolle und die verbliebene Rest-Rolle zu machen.

Fast 200 Jahre nach Hegels Ästhetik-Vorlesungen, in denen er vom Ende der Kunst erzählte und damit das Ende seines Kunstverständnisses meinte, hat Arthur Danto Hegels Idee, dass sich alle Kunst in Philosophie auflöse, aufgegriffen, ihr interessante Aspekte abgewonnen, sie modifiziert und erneut in die Diskussion geworfen.

In seinem Aufsatz „The ArtWorld“ (1964 im Journal of Philosophy) konstatiert er in der Moderne und beginnenden Postmoderne eine Zunahme an „philosophisch arbeitenden Künstlern“, er spricht sogar von der Moderne als der „philosophischen Phase der Kunst“ und sieht Hegels Prognose in verinnerlichter Form bestätigt. Lange hätten Künstler nicht so ausgiebig über ihre eigene Kunst, ihre Bedingungen und Möglichkeiten reflektiert wie in jener Zeit, in welcher ein jedes Kunstwerk seine kunstgeschichtliche Situierung mitzuliefern genötigt war. Der angestrebte Naturalismus und Realismus, ist -so scheint es- durch vorsichtige Erkenntnistheorie abgelöst worden, deren praktische Seite in Modellkritik und Kritik der Denkfiguren und Vorstellungsbilder mündet, also mittlerweile weit über das hinausgeht, was Gombrich mit seinem Interesse an Psychologie und Wahrnehmung im Sinn hatte und für die Künstler reklamierte.

Die zweite experimentelle Strategie, das „Riprovando“ aus dem Motto der Academia del Cimento bezieht sich ganz allgemein auf ein Arbeiten mit der Differenz.

Gemeinhin wird unter Differenz das Gegenteil oder das Gegenstück von/zur Identität verstanden, ganz im umgangssprachlichen Sinne ist etwas, das nicht identisch ist, verschieden, unterschiedlich, anders. Diese Denkfigur lebt vom Vergleich und wenn man Identität mit sich selbst vergleichen will, was nicht gehen kann, muss man zum Kunstgriff der Wiederholung greifen, dh. das Nämliche noch einmal herstellen, um das Original mit der Copie vergleichen zu können.

Damit stößt die zweite Strategie an die Aporien der Metaphysik, denn eine Wiederholung im Sinne einer nicht unterscheidbaren Duplizierung ist derzeit in Raum und Zeit nicht möglich, es sei denn man käme überein, Grenzwerte der Ähnlichkeit auszuhandeln und festzulegen. Grenzüberschreitung und Differenzbildung sind die wichtigsten Schritte im Experiment, im wissenschaftlichen wie im künstlerischen und beides spielt eine entscheidende Rolle in der Entwicklung dieser Tätigkeitsformen.

Katharina Bahlmann schreibt in ihrem Kongressbeitrag (Deutsche Gesellschaft für Ästhetik 2011) „Das künstlerische Experiment zwischen Fortschritt und Wiederholung“, dem ich viel verdanke: „Die Auffassung der Kunstgeschichte als fortwährende Folge von Erfindungen und Entdeckungen begleitet die Kunsttheorie seit ihren Anfängen. Unermüdlich zählt bereits Plinius d. Ä. im 35. Buch seiner Naturkunde auf, welcher Maler was als erster gemalt habe. . .“ um am Ende ihrer Ausführungen, den Unterschied zwischen künstlerischem Experimentieren und Forschen und wissenschaftlichem daran festzumachen, dass widerlegte wissenschaftliche Theorien verschwinden und zwangsläufig zu einem Umbau der Weltsicht führen, wohingegen überwundene künstlerische Standpunkte und Errungenschaften erhalten bleiben und lediglich an Aktualität und Bedeutung verlieren.

„Das künstlerische Experimentieren bleibt von widerspruchslogischen Überlegungen hingegen unberührt. Eine künstlerische Sichtweise wird nicht widerlegt oder ungültig; sie verliert allenfalls an Bedeutung.“

Ob das mitverantwortlich ist für den riesigen historischen Ballast, den Kunst immer mit sich herumschleppt und in jedem -auch dem neuen- Kunstwerk wieder und wieder und aufs Neue thematisiert und problematisiert? Wenn es denn zutrifft, dass „jedes Experiment das eigene Bezugssystem bearbeitet“ wie Bahlmann mit Thomas Kuhn sagt, wird sich auch das Bezugssystem mit jedem Experiment verändern. Darum haben sich die Fragen nach Duchamp und Warhol, nach ConceptArt und der Proklamazion der experimentellen Kunst selbst verändert; dh heute scheinen die Experimente eher der Selbstvergewisserung des Bezugssystem zu dienen, als auf dessen triumphale Revolutionierung zu zielen. Der Fragecharakter des Experiments tritt stärker in den Vordergrund und mit seinem Beweis- und Erklärungscharakter ist man deutlich zurückhaltender geworden. Zuviel wurde der Publicity geopfert, dem Erhalt von Fördergeldern und der Zustimmung von interessierter Seite.

Die heutigen künstlerischen Experimente stellen die Existenz des Bezugssystems selbst in Frage und zur Disposition und darum sind sie unverzichtbar, nicht etwa wegen einer zu beweisenden und herzustellenden Wahrheit, noch nicht einmal wegen der Richtigkeit, sondern bestenfalls der verbliebenen Möglichkeiten wegen und vor allem den Freiheitsgraden zuliebe, denn dafür lohnt es sich, die Hände schmutzig zu machen.

