

Was heißt, im Ästhetischen forschen?¹

Dieter Mersch

Der Topos der ‚künstlerischen Forschung‘

Dass die Kunst und die Künste experimentell verfahren, scheint ein Gemeinplatz.² Das Studio des Künstlers, des Malers ebenso wie des Komponisten, war immer schon ein Ort produktiver Unruhe, eine Stätte der ‚Un-Ordnung‘, die die anhaltende Praxis des Suchens, Verwerfens, des Abbruchs und Neuanfangs sowie der unendlichen Anstrengung, das Nichtausdrückbare zu treffen, befeuerte. Man vergleicht es heute, verführt durch die Betrachtungen der Wissenschaftsgeschichte, als ‚Labor‘ oder als ‚Experimentalsystem‘³, dabei hat James Elkins bereits in den 1990er Jahren eher auf die Nähe zwischen dem Atelier und der alchimistischen Küche hingewiesen, in der die Substanzen im *Testum*, dem zentralen Geschirr der Alchimisten, unentwegt neu gemischt und durchgekocht werden.⁴ Die Kunst des frühen 20. Jahrhunderts sowie später vor allem der 1960er Jahre, sei es die bildende Kunst oder die Neue Musik, setzte darüber hinaus explizit auf das Experimentelle, und zwar genau in diesem Sinn, allerdings bleibt die Frage, was genau unter dem ‚Experiment‘ bzw. einer ‚Forschung im Ästhetischen‘ zu verstehen sei und wie sich dieser Begriff von Forschung wiederum zu den Wissenschaften, und zwar nicht nur der Naturwissenschaften, sondern auch der sogenannten *Humanities*, verhält.

Die These der folgenden Überlegungen besteht in der Behauptung, dass das Experimentelle einen genuinen Zug einer ‚Arbeit im Ästhetischen‘ bildet, wobei die Formulierung ‚Arbeit im Ästhetischen‘ sozusagen als Pendant und Widerpart zur Hegel’schen Formulierung von der Philosophie als einer ‚Arbeit des Begriffs‘ verwendet wird.⁵ Damit ist dreierlei angezeigt: *Erstens* ist die Kunst weit eher mit der Philosophie und der philosophischen Forschung als mit den Wissenschaften und der wissenschaftlichen Forschung verschwistert, wobei sich auch hier die Frage stellt, was ‚philosophische Forschung‘ heißt; *zweitens* wahrt die Kunst bzw. die

¹ Die folgenden Überlegungen sind näher ausgeführt in: Dieter Mersch, *Epistemologien des Ästhetischen*, Berlin 2015.

² Vgl. etwa: *Praktiken des Experimentierens*, Jahrbuch 4 der Züricher Hochschule der Künste (2012).

³ Vgl. Hans-Jörg Rheinberger, ‚Experimental Systems and Epistemic Things‘, in: Simon Grand, Wolfgang Jonas (Hg.), *Mapping Design Research*, Basel 2012, S. 217-223.

⁴ James Elkins, *What Painting is*, London 1999, insb. S. 9f., 18f., 22f.

⁵ „Wahre Gedanken und wissenschaftliche Einsicht ist nur in der Arbeit des Begriffes zu gewinnen. Er allein kann die Allgemeinheit des Wissens hervorbringen.“ Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Werke in 20 Bänden, Bd. 3, Frankfurt a.M. 1970, Vorrede, S. 65.

künstlerische Forschung gegenüber der Philosophie einen Eigensinn bzw. eine Widerborstigkeit, die sie nicht nur als eine ‚andere Art von Philosophie‘, sondern auch als ‚etwas anderes als Philosophie‘ ausweist, wobei mir das Heidegger’sche Bild von den Parallelwelten des „Denkens“ und „Dichtens“ vorschwebt, die beständig miteinander laufen und einander bedürfen, und sich doch nirgends berühren.⁶ *Drittens* spreche ich von einer ‚Forschung‘ als ‚Arbeit im *Asthetischen*‘, wobei ich in erster Linie die *Aisthēsis*, die Wahrnehmung adressiere, denn alles, womit Kunst, aber auch Design oder jede andere Art der Gestaltung arbeitet, muss sich im Wahrnehmbaren manifestieren, *zeigen*.⁷ Dabei ist von Ästhetik im weitesten Sinne und noch nicht von Kunst die Rede, einerseits um anzudeuten, dass der ‚Grund‘ dieser spezifischen Art von Arbeit *im Sinnlichen* liegt, was selbst noch für die Konzeptkunst gilt, von der Arthur Danto gesagt hat, sie operiere lediglich im Immateriellen und daher in der *Indifferenz* zwischen Sinnlichkeit und Nichtsinnlichem,⁸ denn auch Konzepte bedürfen der Vorstudie, der Skizze, der Diagrammatik und vieles mehr. Als Dokumente landen diese in Museen und Galerien, werden ausgestellt und präsentiert. Zum anderen umfasst eine ‚Forschung im *Asthetischen*‘ noch etwas mehr als Kunst, weil sie gleichermaßen die Praktiken des Entwurfs und des Kuratierens einschließt, gegenüber denen die künstlerische Expertise etwas anderes bedeutet bzw. eine spezifische Ausprägung darstellt, die das betrifft, was sich näherhin als *artistisches Denken* charakterisieren lässt.⁹ Es wird in den folgenden Ausführungen im Wesentlichen darum gehen, diese verschiedenen Punkte etwas genauer auseinanderzuhalten, d.h. Differenzierungen in einem Terrain vorzuschlagen, das inzwischen nachhaltig durch jenes Dickicht überwuchert worden ist, was so kontrovers unter dem Topos der „künstlerischen Forschung“ diskutiert wird.

Épistémologie pataphysique

Um einen angemessenen Weg aus diesem Labyrinth zu finden, sei mit einem der zahllosen Experimente begonnen, die Marcel Duchamp bereits in den 10er Jahren des 20. Jahrhunderts

⁶ Die Zusammengehörigkeit und Differenz sowie die „Zwiesprache zwischen dem Dichten und dem Denken“ gehört zu den Grundmotiven der späteren Philosophie Heideggers, vgl. etwa ders., „Wozu Dichter?“, in: ders., *Holzwege*, Frankfurt a.M., 5. Aufl. 1972, S. 248-295, bes. S. 251ff.; ferner: ders., *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen, 5. Aufl. 1975, S. 188–192, 196, 267, und ders., *Denkerfahrten*, Frankfurt a.M. 1983, S. 163. Vgl. auch die umfassende Studie von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, *Die zarte aber helle Differenz*, Frankfurt a.M. 1999.

⁷ Vgl. meine vielfachen Überlegungen zum Zeigen z.B. in: Dieter Mersch, *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz Ereignis*, München 2002, ders., „Politik des Erinnerns und die Geste des Zeigens“, in: Karen van den Berg, Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.), *Politik des Zeigens*, München 2010, S. 109-126; ders., „Die Zerzeugung. Über die ‚Geste‘ des Bildes und die ‚Gabe‘ des Blicks“, in: Ulrich Richtmeyer, Fabian Goppelsröder, Toni Hildebrandt (Hg.), *Bild und Geste. Figurationen des Denkens in Philosophie und Kunst*, Bielefeld 2014, S. 15-44.

⁸ Arthur C. Danto, *Kunst nach dem Ende der Kunst*, München 1996, bes. S. 18.

⁹ Zur Differenz von Ästhetik und Artistik vgl. auch Dieter Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2002, S. 10, 11, 161-163.

durchgeführt hat: die *Trois Stoppages Étalon* von 1914. Ironisch bezeichnete er sie sogar als sein wichtigstes Werk. Dazu ließ Duchamp im dreifachen Wurf drei, am Pariser Urmeter geeichte Bindfäden aus einer Höhe von genau einem Meter auf eine horizontale Fläche fallen. Jedesmal ergaben sich durch den freien Fall, den Luftwiderstand und andere Randbedingungen andere Figuren, die er sorgfältig wie ein Präparator auf eine Leinwand fixierte, um an ihnen noch unbekannte ‚Maß-Stäbe‘ zu entwickeln, deren gekrümmte Kanten jedem ernst zu nehmenden Messungsversuch Hohn sprachen.¹⁰ Die Dreifachheit des Falls gemahnt dabei ebenso sehr an das Prinzip der Wiederholung, bei der hier allerdings jedesmal etwas anderes herauskommt, sodass ‚Wiederholbarkeit‘ als exoterisches Prinzip der Wissenschaften unterlaufen wird, wie an das ‚Dreimaltun‘ oder ‚Dreimalsagen‘ der Beschwörung oder des religiösen Ritus, was die Exoterik der Wissenschaften an ihren *esoterischen* Ursprung erinnert. Dekuvriert wird so die Phantasmatik jeglichen wissenschaftlichen Anspruchs auf Beweisführung und Allgemeingültigkeit: „Es gibt keinen realen Grund, Kausalität zu verwenden. Warum sie nicht ironisch verwenden, indem man eine Welt erfindet, in der die Dinge anders herauskommen als in der gewöhnlichen“, kommentierte Duchamp.¹¹ Man könnte sagen: Die Indetermination des Resultats diskreditiert das metrische System als Willkür. Dazu passt die Schrumpfverson des in Platin gegossenen Urmeters in Gestalt eines alltäglichen Bindfadens, der der Längeneinheit ihr exaktes Maß beraubt. Labilität steht hier gegen strenge Fixierung; gleichzeitig entsteht durch die Wiederholung des Falls eine Serie von *Einzelfällen*, die jedes Mal das *singuläre Maß* eines zufällig gekrümmten – oder besser ‚gekräuselten‘ – Raumes wiedergibt, der die Eindeutigkeit und Verlässlichkeit der euklidischen Geometrie wie überhaupt der physikalischen Welt destituiert.¹² Entsprechend verkörpern die *Trois Stoppages Étalon* das Gesetzlose des Realen und damit Heterogenen, das sich den Zugriffen einer systematisch verfahrenen Wissenschaft widersetzt: „Wenn ich vorschlage, die Gesetze der Physik und Chemie und auch andere ein wenig zu verzerren, so geschieht das, weil ich Sie glauben machen möchte, dass diese Gesetze bis zu einem gewissen Grade instabil sind“, heißt es bei Duchamp weiter, „selbst die Schwerkraft ist eine Form von Zufall oder Konvention, da nur aufgrund des Fallens ein Gewicht schwerer ist, wenn es fällt,

¹⁰ *Marcel Duchamp*. Ausstellung im Museum Ludwig Köln, Köln 1984, S. 144ff. Es ist dabei übrigens unerheblich, ob Duchamp tatsächlich mit zufälligen Würfeln arbeitete oder ob er dem ‚Fall‘ etwas nachhalf, d.h. seine gekrümmten Maße manipulierte.

¹¹ Zitiert nach Theo Steiner, *Duchamps Experiment. Zwischen Wissenschaft und Kunst*, München 2006, S. 248, 249. Vgl. ferner auch Herbert Molderings, *Kunst als Experiment. Marcel Duchamps 3 Kunststoff-Normalmaße*, München/Berlin 2006, sowie ders., „Kunst als Wissenschaftskritik“, in: *Say it isn't so*, hrsg. v. Peter Friese et al., Heidelberg 2007, S. 45-63.

¹² Es darum irreführend, Duchamps *Trois Stoppages Étalons* in ihrer Krümmung auf den nichteuklidischen Raum zu beziehen: Dies hieße erneut, den Maßstab der Interpretation aus der Naturwissenschaft, d.h. einem der Kunst *Fremdem* zu beziehen.

als wenn es aufsteigt. Links und Rechts haben Geltung, da sie Ihnen erlauben, einen Klang der Dauerhaftigkeit in der Situation zu bewahren“.¹³

Ersichtlich handelt es sich um eine ganz andere Art von Experiment als das wissenschaftliche, aber um ein nicht minder exaktes und beweiskräftiges. Es kehrt die klassische epistemologische Ordnung geradezu um. Die künstlerische Praxis partizipiert damit an Wissenschaftskritik, die sich dezidiert *ästhetischer Verfahren* bedient, um ihr *Argument* zu führen, nicht nur, um deren Methodologie auf den Prüfstand zu stellen, sondern auch, um sie mit ihrem *Anderen*, ihrer *Kontingenz* und *Grundlosigkeit* zu konfrontieren – eine Subversion, die allerdings kaum einen Wissenschaftler je interessierte, geschweige denn überzeugt hätte. Sucht man zu verstehen, *um was für eine Art von Experiment* es sich dabei handelt, ist man auf die 'Pataphysik Alfred Jarrys verwiesen, deren Grundsätze er mit sichtlicher Referenz an das Goethe'sche *Faust*-Motiv in seinem „neowissenschaftlichen“ Roman *Heldentaten und Lehren des Dr. Faustroll* von 1911 entwickelt hat.¹⁴ Beruhte Goethes *Faust* selbst auf einer Wissenschaftskritik im poetischen Gewand, weil diese, wie er den Lehren seiner Zeit vorhielt, sich nicht an die Phänomene, die Anschauungen, d.h. ans *Asthetische* hielt, steigert sie Jarrys „Fäustlein“ zu einer beinahe sardonischen Verspottung. Denn die 'Pataphysik bildet im Unterschied zur Metaphysik als der Grundlage der europäischen Wissenschaften eine *Wissenschaft von der Ausnahme* statt der Regel, die aber gerade dadurch prädestiniert scheint, zur *Grundlagendisziplin des Ästhetischen* zu avancieren. „Ein Epiphänomen ist das, was zu einem Phänomen hinzukommt“, heißt es in der Diktion des Dr. Faustroll,¹⁵ darum erschließe sich die Etymologie von 'Pataphysik von *epi meta ta physika*, d.h. dem, was als Epiphänomen zur Metaphysik „hinzukommt“. Das Hinzukommende ist das Unscheinbare oder Randständige, deren Bereiche sich nach Jarry ebenso weit erstrecken wie das Universum selbst. Wir haben es also mit einer ‚zweiten Physik‘ zu tun – einer Physik gleichsam des Gesetzlosen oder Entgehenden, das sich keiner Generalisierung fügt: „[D]ie Pataphysik [soll] [...] vor allem die Wissenschaft vom Speziellen sein, wenn man auch behauptet, es könne nur eine Wissenschaft des Allgemeinen geben [...]. [S]ie soll ein Universum beschreiben, das man sehen kann [...].“¹⁶

¹³ Marcel Duchamp. Ausstellung im Museum Ludwig, a.a.O., S. 144.

¹⁴ Vgl. Alfred Jarry, *Heldentaten und Lehren des Dr. Faustroll (Pataphysiker)*, Berlin 1968.

¹⁵ Ebd., S. 27.

¹⁶ Ebd.

Inframinzielle Erkenntnispraxis

Jarrys Parodie, die, wie alle Parodien einen tiefen nichtparodistischen Kern aufweist, hatte übrigens einen immensen Einfluss auf die gesamte nachfolgende Generation von Dadaisten und Surrealisten, darunter auf Künstler wie Max Ernst, Man Ray und Joan Miró, wie auch auf die Schriftsteller Boris Vian oder Dario Fo. Zudem ging in den 1960er Jahren aus der pataphysischen Vereinigung und dem imaginären *Collège de 'Pataphysique* die u.a. durch Raymond Queneau initiierte Gruppe *Oulipo* hervor, der neben Georges Perec zeitweise auch Italo Calvino und Umberto Eco angehörten. Der auf diese Weise aufgehende weite Konnex macht deutlich, dass die Wurzeln der pataphysischen Interventionen tiefer reichen, als es zunächst den Anschein haben mag, denn sie betreiben, wie es gleichermaßen Gilles Deleuze in *Kritik und Klinik* unterstrichen hat, die künstlerischen Parallelprogramme zu jenen unzähligen philosophischen Philosophiekritiken, wie sie seit Beginn des 20. Jahrhunderts – sei es von Friedrich Nietzsche her oder bei Heidegger, Adorno, Wittgenstein, im Poststrukturalismus und schließlich in der Dekonstruktion Jacques Derridas, dessen Arbeit sich vielleicht am direktesten mit der pataphysischen Bewegung verknüpfen lässt – in Umlauf waren: „Die 'Pataphysik (epi meta ta physika)“, so Deleuze, „hat präzise und ausdrücklich folgenden Gegenstand: die große Kehre, die Überwindung der Metaphysik [...]. So dass man das Werk Heideggers als eine Entfaltung der 'Pataphysik begreifen kann, und zwar in Übereinstimmung mit den Prinzipien von Sophotatos dem Armenier und seinem ersten Schüler Alfred Jarry“.¹⁷

Was dies im Einzelnen bedeutete, erschließt sich wiederum unmittelbar durch die *Trois Stoppages* Duchamps, die eben nicht nur eine Karikatur der wissenschaftlichen Praxis darstellen, sondern in ihrem Ergebnis lauter *Singularitäten* präsentieren. ‚Forschung im Ästhetischen‘ hat diesen Sinn: Es handelt sich um eine ‚Er-Forschung‘ des Singulären, die mit lauter *singularia* argumentiert, um eine Aussage aus der *Abweichung* zu treffen. Die Abweichung ist aber die Regel im Sinnlichen. Damit führt der lange reflexive Umweg zu jener Begründung „ästhetischer Erkenntnis“ zurück, wie sie im 18. Jahrhundert bereits von Alexander Baumgarten in seiner *Aesthetica* zu leisten versucht worden ist und deren Kern die Lehre von den paradoxen „veritas singularis de contingentibus“, den singulären und kontingenten Wahrheiten bildet.¹⁸ Jede Wahrnehmung, das war auch die Einsicht von Gottfried Wilhelm Leibniz, auf den sich Baumgarten bezog, geht auf das Einzelne, das Zufällige, weil zwei Dinge vom Standpunkt der Anschauung aus niemals gleich sein können:

¹⁷ Gilles Deleuze, *Kritik und Klinik*, Frankfurt a.M. 2000, S. 124.

¹⁸ Vgl. Alexander Baumgarten, *Ästhetik*, 2 Bde., Hamburg 2007, 1. Teil, bes. §§ 30, 38; sowie ders., „Metaphysica“, in: ders., *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*, Hamburg 1983, bes. § 511.

Immer gibt es geringfügige Unterschiede oder Symptome ihrer Besonderheit. Darum haftet das Ästhetische am Jeweiligen, den einzigartigen Qualitäten des Sichtbaren, Tastbaren oder Hörbaren, gleichsam am Geschmack der Dinge und ihrer spezifischen räumlichen wie zeitlichen Konstellation. Seine Dimension ist folglich das Nichtallgemeine, dem stets die Inkompatibilität oder Devianz innewohnt, welche buchstäblich aus der Reihe, der Iterabilität der Zeichen und damit auch der Wiederholbarkeit als Prinzip jeder Identifizierung tanzt und nur als Differenzen adressierbar erscheint. Dem entspricht wiederum die pataphysische Einsicht: Sie zielt auf die Gewahrung der Einzigkeit des Einzelnen. Die ästhetischen *epistēmē* nehmen daran ihren Maßstab.

Tatsächlich beruhen die künstlerischen Strategien seit je auf solchen *Differenzpraktiken* – sie suchen die Besonderheit einer Sache, ihr Auffälliges, gleichsam ihr ‚Mal‘, ihre Versehrtheit oder Nichtpassung auf, und wenn sie forschen, dann im Sinne einer Auslotung des Disparaten oder Irregulären, der *inframinces* in den Worten Duchamps, d.h. jener subtilen Mikrophanomene, die im Winkelschlag der Aufmerksamkeit untergehen: wie das Geräusch, das die Kleidung macht, wenn sie aneinander reibt, oder der Geruch des Mundes, so das Beispiel Duchamps, der noch dem Rauch anhaftet, welcher ihn ausbläst. Es ist die je spezifische Verfärbung des Bodens, der täglich betreten wird, der Grad der Wärme, den ein Stuhl einbehält, auf dem gerade eine Person gesessen hat, oder der Schatten, der sich achtlos in einer Nische verfängt.¹⁹ Leibniz nannte sie „petit perceptions“, kleine Nebenwahrnehmungen, die gleichsam im Vorübergehen verhuschen, das Nicht- oder Kaumgesehene, das wie ein Phantom im Moment seines Erscheinens aufblitzt und entwischt und gerade deshalb auf besondere Weise die Domäne der Kunst trifft: Winzigste Farbnuancen oder kleinste noch hörbare Abstände zwischen zwei Tönen, die Nichtanwesenheit der Stille, wie das Rauschen, das jeden Klang oder jedes Geräusch grundiert. Immer wieder haben die Künste auf solchen Schwellen zugearbeitet und ihre Idiosynkrasie ausgelotet, etwa durch Ausstellung von nur über große Zeitläufe verfolgbare Materialerosionen, durch Einzug feiner Haarrisse im Gewebe der Texte, die die Sinnproduktion stören, oder durch Rhythmusveränderungen, die zeitliche Zäsuren markieren bis hin zur schwer erträglichen Gewalt sich überlagernder Klänge, die sich zu einem indifferenten Chaos amalgamieren –

¹⁹ Zum Begriff der *inframinces* vgl. Yoshiaki Tono, „Duchamp und ‚Inframince‘“, in: *Marcel Duchamp*, Ausst.-Kat., a.a.O., S. 54-58. Die Kunst hat dann im Besonderen die Fähigkeit, solche *inframinces* ebenso zu aktivieren wie für sie zu sensibilisieren. Hier ergibt sich ebenfalls ein Wink zum Konzept der „Mikroperzeption“, wie es sich bei Deleuze und Guattari findet und auf das auch Brian Massumi prominent abhebt; vgl. ders., *Ontomacht*, Berlin 2010, S. 69-103. Abgesehen von den rezeptionsästhetischen Implikationen der Massumi'schen Affekttheorie befinden sich die Duchamp'schen *inframinces* gerade noch auf der Schwelle der Wahrnehmung, während die „Mikroperzeptionen“ für Deleuze und Massumi gerade nicht wahrnehmbar sind, sondern sich vor deren Schwelle befinden: „Registriert wird eine Mikroperzeption nur in ihren Auswirkungen“, heißt es bei Massumi (ebd., S. 75).

wohingegen die Sprachen der Wissenschaften vor allem das Gesetzmäßige verfolgen, und seien es nur die Gesetze einer Wahrscheinlichkeit. Wie die Wissenschaft nicht anders kann als gebieterisch über ihre Gegenstände zu herrschen und von ihnen den notwendigen Tribut zu fordern, hält sich umgekehrt die Kunst am ästhetischen ‚Unter-Schied‘, dem unhörbaren Bindestrich des ‚Schieds‘, der seine jeweiligen ‚Unterschiede‘ trennt und welcher entgegen aller Anerkennung von Identität den *nichtidentifizierbaren Fall*, seine *Idiosynkrasie* ausmacht.

Stufen des Experiri und Experimentums

Beschränkt sich jedoch die Heterogenität des ästhetischen und wissenschaftlichen Experiments allein auf diese Differenz zwischen dem Singulären und dem Allgemeinen? Tatsächlich legt der Unterschied lediglich eine *erste Spur* – und ich möchte dieser im Weiteren noch ein paar andere Spuren hinzufügen. Dazu sei auf einen Aspekt der *Trois Stoppages Étalon* eingegangen, der weder bislang noch in den verschiedenen Deutungen der Arbeit angeklungen ist. Denn es handelt sich nicht nur um ein Experiment, das parasitär an der Praxis wissenschaftlichen Experimentierens zehrt, sondern in erster Linie um ein *Experiment über das Experimentieren* selbst, gleichsam ein ‚Meta-Experiment‘. Wir haben es also mit dem Gestus einer *Auto-Referenzialität* zu tun, die zugleich, so die These, ein Spezifikum der eigentlich *künstlerischen Epistēmē* ausmacht, denn es geht nicht nur nicht um die Generierung von Resultaten, sondern um die Evokation einer Erfahrung *im* und *mit* dem Experimentellen selbst, die gleichzeitig in dessen Kritik mündet. Diese Erfahrung hat die Besonderheit, dass wir im Laufe des Experiments *in sie hineinverwickelt werden*, sodass das Experiment nicht auf eine Tatsache außerhalb von uns abzielt, sondern auf uns selbst zurückweist. Denn vor allem untersucht der dreimalige Wurf des Fadens die eigentümliche Performanz des Experimentierens, gleichsam sein theatrales Setting – und beiläufig sei hinzugefügt, dass der ‚Wurf‘ nicht nur einem ‚Versuch‘, dem *exagium* im Unterschied zum *experimentum*, ähnelt, wie er sich am Grund des Wortes ‚Essay‘ befindet, sondern auch an die gleichzeitige Homologie mit dem Ausdruck ‚Ent-Wurf‘ mahnt, der an zentraler Stelle den ‚Wurf‘ als ‚Sprung‘ ausweist, wie er für die künstlerische Praxis maßgeblich erscheint. Zugleich erlaubt der Bindfaden eine Assoziation mit dem ‚Fädeln‘ und ‚Ausloten‘, dem englischen ‚to fathom‘, das dem Faden oder Lot der Seefahrt entspricht, das metaphorisch für das Maßnehmen überhaupt steht. Zudem inszenierte Duchamp das Penible jeder Versuchsanordnung, die Genauigkeit des Settings, die dessen Wiederholbarkeit garantieren soll, dessen instituierendes Pathos hier durch das geradezu übertriebene Szenario zur

Karikatur gerät. Dazu gehören die vermeintlichen Laborbedingungen, die Ausräumung jeder Zufälligkeit durch die gewählten Dimensionsmaße der Längeneinheit: der Urmeter als Eichmaß, der genau ein Meter lange Bindfaden, die Höhe von exakt einem Meter etc., deren penetrantes Identitätsvokabular ebenso die Parameter des ‚Versuchs‘ wie dessen Legitimierung determinieren, wie gleichermaßen die säuberliche Aufzeichnung, Archivierung und Veröffentlichung der Wurfresultate usw. Wir sind – und darauf zielte Duchamp – mit einer ‚Urszene‘ des Forschens konfrontiert, deren Nukleus der ‚Versuch‘, die ‚Suche‘ oder auch ‚Untersuchung‘ wie ebenfalls die Probe, Prüfung oder Testung sowie die Befragung und Ermittlung und deren vielfältige Heuristiken darstellt. Doch stutzen wir im gleichen Augenblick zurück, denn alle diese verschiedenen Ausdrücke dürfen nicht als Synonyma gelesen werden, sondern Forschung selbst beruht schon auf einem Pluralismus unterschiedlicher, zuweilen sich widersprechender Praktiken, die aus ihr keineswegs jene Einheitlichkeit machen, die ihr Begriff naheulegen scheint.

Es lohnt, bei dieser Beobachtung noch etwas zu verweilen. Denn die Nichteinheitlichkeit gilt gleichermaßen fürs Experimentelle, denn es gibt *philosophische Gedankenexperimente*, die mehr der Logik einer *reductio ad absurdum* folgen; es gibt die *Sozialexperimente* der Sozialwissenschaften, die, wie das berühmte Milgram-Experiment, nicht repräsentativ sein müssen, aber implizite soziale Strukturen aufdecken; es gibt natürlich die *Experimente der Physik*, die ihren Ausgangspunkt nicht bei Fragen, sondern bei Theorien und Hypothesen, d.h. in der Regel bei mathematischen Modellen nehmen und für deren Überzeugungskraft sie einen Anhalt suchen; es gibt darüber hinaus die *technischen Experimente*, die Funktionen testen – und es gibt die *Experimente der Kunst*, die, das ist die hier vertretene Pointe, einen ganz anderen Charakter besitzen, indem sie gleichzeitig die *Praktiken des Experimentierens* selber auf den Prüfstand stellen und konterkarieren. Dass zudem das Verständnis von wissenschaftlicher Objektivität einem historischen Wandel unterliegt, hat insbesondere die Wissenschaftshistorikerin Lorraine Daston gezeigt,²⁰ sodass auch das, was jeweils unter Forschung oder Experiment im Bereich der Wissenschaften verstanden wird, von der Zeit abhängt. Geht man wiederum dieser Spur nach, findet sich eine Reihe von Aspekten, die auch für die Auslotung, das ‚Aus-Fädeln‘ der Differenzen zwischen wissenschaftlichem – sei es natur-, sozial- oder geisteswissenschaftlichem – Experiment und dem ästhetisch-künstlerischen Experiment von entscheidender Bedeutung sind. So findet sich in Heideggers *Beiträgen zur Philosophie* eine kurze Erzählung vom sich verändernden Status des Empirischen und des Experimentellen vom Beginn der Metaphysik in der Antike bis zu den,

²⁰ Lorraine Daston, Peter Galison, *Objektivität*, Frankfurt a.M. 2007.

wie er sich ausdrückt, „Maschinenwissenschaften“ der Gegenwart, den *Technosciences*, wobei er mindestens fünf Stufen unterscheidet, die gleichfalls das ‚Er-fahren‘ und die Erfahrung je anders konturieren: „Die lange Geschichte des Wortes (und d.h. zugleich der Sache), das mit dem Namen ‚Experiment‘ anklingt, darf nicht dazu verleiten, dort, wo experimentum und experiri und experientia vorkommen, nun auch schon die Kenntnis des heutigen ‚Experiments‘ oder auch nur die unmittelbaren Vorstufen dazu finden zu wollen.“²¹ Vielmehr sei für sie ein beharrlicher Übergang von der *passio* zur *actio* kennzeichnend, deren vorläufig letztes Stadium die mathematischen Naturwissenschaften bilden. Bedeutete nämlich *emperia* nach Aristoteles ursprünglich „auf etwas stoßen und zwar solches, was einem zustößt“, etwas, das „ohne unser Zutun uns begegnet“,²² erscheint damit die Erfahrung wesentlich als ‚Wider-fahrnis‘, um Zug um Zug durch das „Zugehen auf etwas“, das „Sich-umsehen“, „Auskundschaften“ und Beobachten abgelöst zu werden. Im einem dritten Schritt wandelt sich dann das Erfahren zu einem „Er-proben“,²³ das aktiv verfährt, um die Effekte allererst hervorzulocken und zu verfolgen, begleitet, so Heidegger, durch „Eingriff oder Verschärfung des Zugehens [...] mit gewissen Hilfsmitteln“, d.h. unter Aufwendung technischer Instrumente wie dem Mikroskop oder Teleskop.²⁴ Dazu gehöre dann gleichzeitig auch das Sammeln, Ordnen und Klassifizieren als Formen der Unterwerfung des Beobachteten unter ein begriffliches Schema. Erst dann, als technisch-probabilistische Zurüstung, setze in einem vierten Schritt die methodische Empirie unter „Vorgriff aufs Regelmäßige“ und „beständig Wiederkehrende“ bei gleichen Bedingungen ein, wodurch schließlich das Erfahrbare unter das Gesetz der *Kausalität* gezwungen werde.²⁵ Ausdrücklich hebt dabei Heidegger auf das Prinzip der Wiederholbarkeit als Garanten für „Allgemeingültigkeit und ‚Objektivität‘“ ab,²⁶ was die gleichzeitige systematische Ausschaltung von Randbedingungen durch Stereotypisierung und die „Beständigkeit der Instrumente“ erfordert.²⁷ Verglichen wird sie mit der Gewalt des „Ver-suchs“ im Sinne eines, wie Heidegger sich ausdrückt, „in Versuchung bringen[s]“, eine Falle stellen, in den Fall bringen“, das nurmehr ‚Fälle‘, d.h. die bloße Tatsache, *dass etwas ist* bzw. *dass etwas nicht ist*, als binäre Unterscheidung von Existenz und Nicht-Existenz hervorbringt, wodurch das Erfahrbare unter das Prinzip seiner einfachen Entscheidbarkeit gestellt werde.²⁸ Die ganze

²¹ Martin Heidegger, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, Frankfurt a.M. 1989, S. 159.

²² Ebd., S. 160.

²³ Ebd., S. 161.

²⁴ Ebd., S. 161, 165.

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd., S. 166.

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd., S. 162.

Logik des neuzeitlich-wissenschaftlichen Experiments, wie es sich im 19. Jahrhundert etabliert und im 20. Jahrhundert zur Norm entwickelt, ist daran orientiert. Schlusspunkt dieser Entwicklung sei dann fünftens, so Heidegger, die restlose Mathematisierung des Experiments, die mit der Präjudizierung ihrer Gegenstände²⁹ und ihrer Reduktion auf Messung³⁰ den Erfahrungsbegriff selbst liquidiere. „Weil die neuzeitliche ‚Wissenschaft‘ (Physik) mathematisch ([und] nicht empirisch) ist, deshalb ist sie notwendig *experimentell* im Sinne des *messenden Experimentes*.“³¹ Heidegger besteht so auf der Trennung zwischen der Empirie im griechischen Sinne der *empería* und dem Experimentalcharakter der Wissenschaften im modernen Sinne, dessen Kern das überhaupt Messbare, d.h. das als Zahl ausdrückbare *Datum* ist, das über induktive Wahrscheinlichkeitsreihen *normiert* wird, um zuletzt das Singuläre in seinem Eigensinn restlos zu tilgen.

Technosciences und Artistic Research

Der scheinbar eigensinnige Experimentalbegriff Duchamps sowie die ‚Pataphysik Jarrys und die *inframince* bilden das exakte Gegenbild zum Experimentcharakter der neuzeitlichen Wissenschaften. Sie führen auf die ‚Er-Fahrungen‘ im Wortsinne des *Fahrens* und der ‚Widerfahrnis‘, der Begegnung und des Zustoßens zurück. Ihre Ankunft ist nicht das Ergebnis einer gerichteten Kette von Methoden im Sinne des *met‘ hodos*, der Verfolgung eines bestimmten, vorgezeichneten Weges, sondern sie kommen ungebeten, stellen sich ein, manchmal unverhofft und blitzartig. Sie verlangen darum nach anderen, gleichsam weglosen, also *amethodischen Empfänglichkeiten*, die sich entlang der *Auffälligkeiten einer Spur* entfalten, als Aufmerksamkeit für die – *epi meta ta physika* – fragilen, gewöhnlich übersehenen, hauchdünnen Grenzphänomene, wie sie die ‚Forschung im Ästhetischen‘ anleiten. Wollte man daher das künstlerische Experiment in die Heidegger’sche Verfallsgeschichte der *empería* einordnen, wäre man auf die erste Stufe zurückverwiesen: das Empirische als die Passivität einer ‚Entgegennahme‘. Das bedeutet auch: Die künstlerische oder ästhetische Forschung vollzieht die *Errettung des Empirischen* gegenüber dem Zugriff mathematisch vorentschiedener Wissenschaftlichkeit.

Genau dieser Umstand geht aber in den heutigen Debatten um Formen des ‚Artistic Research‘ verloren. Vielmehr wird umgekehrt auf das Vorbild der Wissenschaften und vor allem der naturwissenschaftlichen Forschung zurückgegriffen und damit implizit deren Kriterien übernommen, wo der forschende Charakter der Künste begründet werden soll. So hat z.B.,

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd., S. 163.

³¹ Ebd.

mit der Absicht, die Kunst gerade gegenüber den Wissenschaften aufzuwerten und sie diesen gleichzustellen, der Leiter der *Documenta 11*, Okwui Enwezor, umgekehrt deren Depravation noch einmal dadurch forciert, dass er in einem Gespräch mit dem Wissenschaftshistoriker Peter Galison die Wissenschaft als „ein Modell“ für eine neue Art künstlerischer Kompetenz vorschlug, die im Atelier entsteht.³² Gewiss geht es hier ausdrücklich darum, den Erkenntnisstatus der Künste aufzuwerten, doch besteht die Verkennung gleichzeitig darin, die Kunst an eine Wissensproduktion anzuschließen, wie sie sich ihrerseits spätestens seit den 1980er Jahren ausgebildet hat. Ihren tief greifenden Wandel hat die soziologische Wissenschaftsforschung unter den Stichworten *mode 1* und *mode 2* analysiert.³³ Das Schicksal des im Zuge dieser beiden Modi sich verändernden Forschungsbegriffs und seiner Verflechtung wiederum mit Kunst und künstlerischer Forschung kann allerdings an dieser Stelle nur angedeutet werden. Denn *mode 1* und *mode 2* stehen für einen Übergang von der an Grundlagenforschung orientierten Prinzipienwissenschaft der Vergangenheit – *mode 1* – zu den ‚technischen Pragma-Wissenschaften‘ – *mode 2* – der Gegenwart, die sich in direkter Anbindung an ökonomische Strukturen in Großforschungsanlagen, Industrien, außeruniversitären Institutionen oder selbstständigen Instituten unter Prämissen strikter Anwendbarkeit und Verwertbarkeit vollziehen. Die Entwicklung korrespondiert mit einer Auflösung disziplinärer Ordnungen zugunsten einer Transdisziplinarität, die gleichzeitig der Pragmatisierung des Wissens zuarbeitet. *Mode 2* ist folglich gleichbedeutend mit einem Wechsel von den sogenannten ‚harten‘ Wissenschaften zu den *Technosciences*, deren Pendant in den Geisteswissenschaften jene ‚*condition postmoderne*‘ darstellt, wie sie Jean-François Lyotard bereits 1979 als eine Transformation der Wissenschaften von der *Legitimität zur Performativität* beschrieben hat.³⁴ Ihre Kennzeichen bilden nicht länger die Diskursivität und Rationalität des Wissens, sondern dessen Produktivität und Effektivität, die nicht in Geltung gründet, sondern in *Design*.

Enwezors Intervention wie auch die Diskussionen um ‚Artistic Research‘ schließen daran unfreiwillig an, wenn sie die Künste einseitig an den Erfordernissen der *creative industry* orientieren und weder die Frage nach ihrer eigentlichen ‚Kunsthaftigkeit‘ noch nach ihrem epistemologischen Eigensinn stellen, vielmehr allein nach ihrem Ort in der aktuellen Wissenszirkulation und ihrer Distribuierung von Kreativität. Es ist dieser Verdacht, dass die

³² Siehe das Interview in: Barbara Vanderlinden, Hans Ulrich Obrist, *Laboratorium*, Ostfildern 2001, S. 101.

³³ Vgl. die Studien von Helga Nowotny, Peter Scott und Michael Gibbons, *Re-Thinking Science. Knowledge and Public in the Age of Uncertainty*, Cambridge 2001, sowie Michael Gibbons, Camille Limoges, Helga Nowotny u.a., *The New Production of Knowledge. The Dynamics of Science and Research in Contemporary Societies*, London 1994.

³⁴ Jean-François Lyotard, *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, Wien 2009.

mode-2-Wissenschaften ein Modell für die forschenden Künste liefern, den ebenfalls Henk Borkdorff in seinem Aufsatz *The Mode of Knowledge-Production in Artistic Research* von 2007 geäußert hat,³⁵ sodass wir es buchstäblich mit einer ‚Parallelaktion‘ zu tun bekommen, worin sich die Künste bruchlos an die Technowissenschaften assimilieren und sich ihrerseits technizistisch aufrüsten. Doch wären eben hier die entscheidenden Differenzen im Begriff von Forschung wie auch im Begriff des Experimentellen zwischen Kunst und Wissenschaften in Anschlag zu bringen, um auf die Alterität des Ästhetischen hinzuweisen und eine grundlegende Verschiebung in der Debatte zu induzieren. Denn vergleicht man nur den zugrunde liegenden Charakter der jeweiligen Experimentalverfahren, sind wir mit derart profunden Strukturdivergenzen konfrontiert, dass es unmöglich scheint, eines auf das andere zu beziehen. Verbindet nämlich das klassische Experiment Nichtwissen mit Wissen auf eine prospektive Weise, indem von Theorien bzw. Hypothesen ausgegangen wird, um sie entweder zu bestätigen oder zu widerlegen, gehört neben den *Normen der Öffentlichkeit und Veröffentlichung* und der *Kontrolle der Rahmenbedingungen* die wissenschaftstheoretisch so genannte *Wahrheitsdefinitheit* zu dessen konstitutiven Prinzipien. Alle *mode-1-Wissenschaften* orientierten sich am zumindest kontrafaktischen Ideal einer Wahrheitsgerichtetheit, was für die *mode-2-Wissenschaften* nicht mehr, wenigstens nicht mehr im selben Maße gilt, weil heute selbst Experten kaum mehr den Verlauf und die Ergebnisse hochtechnischer Versuchsreihen nachvollziehen können, geschweige denn sie zu wiederholen vermögen, etwa weil ihnen – wie im CERN – das entsprechende Equipment fehlt.

Die damit verbundene chronische Opazität dessen, was Wissenschaft ist und heißt, hat wiederum der Künstler John Isaac in seiner sarkastischen Skulptur *Say it isn't so* von 1994 aufgespießt: Eine selbst schon im weißen Laborkittel provokativ auftrumpfende Laborratte, zu der ein ‚Mad scientist‘ mutiert ist, hält uns, fast schon ihr Gleichgewicht verlierend, ihren ‚Beweis‘ im Reagenzglas entgegen, der buchstäblich ‚nichts‘ zeigt, uns gleichzeitig aber auch nicht die mindeste Chance lässt, das vermeintliche ‚Resultat‘ überprüfen zu können. Entsprechend stützt sich das technowissenschaftliche *mode-2-Experiment* nicht mehr auf Theorien und Gesetze, sondern auf seine Funktionalität im Kontext technisch-ökonomischer Prozesse. Das bedeutet: Experimente der *Technosciences* unterstehen einer anderen Logik: Ihr Maßstab bildet ihre Konstruierbarkeit, sodass ihr Ziel letztlich nicht in der Generierung von Wissen besteht, sondern in der *Erzeugung stabiler Objekte*. Das ist in der Medizin ebenso wie

³⁵ Henk Borkdorff, „The Mode of Knowledge-Production in Artistic Research“, in: Sabine Gehm, Pirkko Husemann, Katharina von Wilcke (Hg.), *Knowledge in Motion. Perspectives of Artistic research and Scientific Research in Dance*, Bielefeld 2007, S. 73-79.

in der Genetik, der Klimaforschung oder in den Nanowissenschaften der Fall, wenn es beispielsweise darum geht, mittels Simulationen evolutionäre Prozesse oder Klimaentwicklungen nachzuzeichnen, wobei weniger ihr Kausalnexus entscheidet, als vielmehr einzig ihre Modellierbarkeit.³⁶ Diese wiederum entstammt mathematischen Modellwelten, die gerade nicht wahrheitsdefinit argumentieren, sondern, wie man sagen könnte, ‚pragmadefinit‘, d.h. sie besetzen eine Stelle in einem abstrakten Möglichkeitsraum ohne Nachhaltigkeit, der von vornherein einen Bruch mit dem Realen unterhält.

Ereuna und Zētēsis

Hingegen erweist sich das künstlerische Experiment von so anderer Natur, dass es schwer fällt, es unter denselben Begriff zu subsumieren. Wir haben einige entscheidende Parameter aufgezählt: ‚Er-Fahrung‘ im Sinne einer Passage, einer ‚Widerfahrnis‘, in deren Verlauf sämtliche Akteure sich ihrerseits verändern und zu ‚Anderen‘ werden, *experiri* im Sinne einer ‚Ex-perimentalität‘, die das Singuläre, statt das Allgemeine ‚herausbringt‘, offenlegt und damit die Phänomene allererst aufschließt, schließlich das Inframinzielle und das Moment einer Reflexivität, die im Einzelnen und seiner Ausnahme selbst statthat. Dann geht es um die Hingabe an ein Ereignis, dessen maßgebliches Kennzeichen *erstens* seine Unersetzbarkeit, *zweitens* seine Andersheit im Selben, d.h. seine Nichtwiederholbarkeit – man könnte auch sagen: seine ‚Ethik der Gabe‘ bildet, welche *drittens* der *passio* und damit der ‚Annahme‘ im ursprünglichen Sinn der *Aisthēsis* den Vorrang vor jeder *actio*, vor jedem Zugriff und Angriff experimenteller Naturforschung erteilt. Das bedeutet auch: Anstelle die Kontexte zu kontrollieren, dekontrolliert die Kunst die Bedingung von Erfahrung und hält sie offen für Unvorhersehbares, und anstatt auf einen Fortschritt in der Erkenntnis, einem Zuwachs an Objektivität oder auf die Stabilisierung konstruktiver Modelle zu setzen, statuiert sie unter den Beteiligten eine *Erfahrung von Erfahrung* und damit ein nicht zu entgehendes Moment von *Selbstreflexivität*.

Es lohnt, an dieser Stelle noch etwas zu verweilen und einen Schritt darüber hinaus zu gehen. Denn es gehört nicht nur zu den spezifischen Engführungen der Gegenwart, den Naturwissenschaften den unbedingten Vorzug zu erteilen und sie zum Paradigma von Erkenntnis und Wissenschaftlichkeit überhaupt zu erheben, sondern ebenso hartnäckig an Objekten oder Ergebnissen festzuhalten, die in die Wissensökonomie eingespeist werden

³⁶ „Das technowissenschaftliche Experiment tritt somit in einen Raum schier grenzenloser technischer Möglichkeiten ein.“ Alfred Nordmann, „Experiment Zukunft. Die Künste im Zeitalter der Technowissenschaften“, in: Anton Rey, Stephan Schöbi (Hg.), *Künstlerische Forschung. Positionen und Perspektiven*, subtexte 03, Zürich 2009, S. 8-22, hier: S. 17.

können und ihre Verwertbarkeit sichern. Aus diesem Grunde zählen die chronisch unverwertbaren oder nutzlosen Einsichten der *Humanities*, ihre nicht auf Zukünftigkeit, sondern auf die Vergangenheit und ihre Geschichtlichkeit gehenden Forschungen wenig. Ähnliches trifft auch für die Künste zu. Zwar haben sie den unbestrittenen Vorteil, als Motoren für Innovativität zu gelten, doch scheint das, was sie allererst ausmacht, nämlich die Statuierung einer *Reflexivität in Wahrnehmungen* – also jenes Resultat, das im Laufe unserer Überlegungen wiederholt exponiert wurde –, kein anerkennungswürdiger Wert zu sein, weil sie in der Kurzfristigkeit ökonomischer Verwertungsketten nicht aufgeht, obgleich es doch einzig die Reflexivität ist, die uns im klassischen Verständnis von Humanität auszeichnet und vertieft. Eine Kultur, die in der Wissenschaft Fortschritte macht, in der Ethik aber Rückschritte, macht mehr Rückschritte als Fortschritte. Man muss dieser Einsicht noch das spezifische Gewicht des Ästhetischen hinzufügen. So verwundert es, dass die Antike als dasjenige Erbe, auf das sich die gesamte Begründung der Wissenschaften und ihres forschenden Selbstverständnisses immer noch stützt, den Grund der *epistēmē* in der Einheit des Ethischen und Ästhetischen erblickte, nicht in den Errungenschaften isolierter Wahrheiten, die für sich selbst stehen und ihren Bezug zur Welt verloren haben. Vielmehr unterschied sie nicht nur zwei kardinale Wissensformen – nämlich einerseits jene *epistēmē*, die auf die *theoria*, die Erschauung und damit die ‚Ansicht‘ oder ‚Angesicht‘ des Ganzen geht, und andererseits jene, die der *technē* entstammt und deren Ideal sich mit der *phronēsis* verbündet, die sich ihrer Endlichkeit und Relativität stets bewusst bleibt. Es ist aufschlussreich, dass der *theoria*, der Schau oder dem Sehen, das Ästhetische immer schon als Maßstab, als Paradigma innewohnt, wie es ebenso sehr erhellend ist, dass die *epistēmē* der *technē* der *poiēsis*, d.h. dem Tun oder Herstellen als ihrer höchsten Tugend entspringt. Darüber hinaus hat sich die *phronēsis* im 18. Jahrhundert mit dem *esprit* oder dem Witz verbündet, die der vernünftigen *ratio* als Supplement und Widerpart an die Seite gestellt wurden, weil erst sie es seien, die die Verbindungen stifteten, die jene beurteilte. Wir haben also zwei miteinander korrespondierende Erkenntnisweisen, wobei der *esprit* oder Witz wie ebenso sehr die *phronēsis* schwer zu fassende praktische Erkenntnisweisen darstellen, die ihrerseits nicht wieder mit dem ‚impliziten‘ oder ‚stummen Wissen‘ des *tacit knowledge* verwechselt werden dürfen, auf das sich die Wissenschaftsgeschichte im Namen Michael Polanyis beruft und das manche Kunsttheorie wiederum bruchlos auf die *epistēmē* der Künste zu applizieren sucht.³⁷ Vielmehr gehören sie zu dem, was dem Witz jenseits seiner Gewitztheit auch zugeschrieben werden kann: nämlich seine rebellische Natur, seine

³⁷ Vgl. dazu insb. Michael Polanyi, *The Tacit Dimension*, New York 1967.

Subversion oder Aufsässigkeit, die jede Bestimmung durchquert und umkehrt, wie auch seine spezifische ‚Listigkeit‘, als deren Emblem Joseph Beuys den hakenschlagenden Hasen nahm, der wie kein anderes Wappentier die Kunst selbst und ihr bevorzugtes Terrain allegorisiert. Und die Forschung? Es war die Rede davon, dass die Antike ‚nicht nur‘ zwei unterschiedliche, aber aufeinander bezogene Wissensformen unterschied – und wir haben im Laufe unseres Diskurses offenbar das ‚sondern auch‘ als die andere Seite und Entsprechung verloren. Es erscheint in diesem Zusammenhang interessant, dass in den antiken Diskursen, die die Grundbegriffe der Wissenschaften und ihrer Wissenschaftlichkeit bis heute determinieren, der Begriff der Forschung nur eine untergeordnete oder nebensächliche Rolle spielt. Anders gewendet: Für das Vokabular der antiken Wissenschaften ist die Forschung ganz im Gegensatz zum heutigen Verständnis kein eigentliches Thema, keine leitende Größe oder konstitutives Merkmal, auch wenn man Aristoteles, im Gegensatz zu Platon, zu den ‚forschenden‘ Philosophen zählt. Mehr noch: Im antiken Vokabular sind neben zwei Wissensbegriffen auch zwei verschiedene Begriffe für die Forschung im Sinne der Suche, der Untersuchung oder Nachforschung und Befragung gebräuchlich: *ereuna* und *zētēsis*. Führt man beide Worte auf ihre etymologischen Quellen zurück, verweist *Ersteres* – ich verschärfe mein Argument und spitze es zu – auf das Ausgraben von Wurzeln, das Herausziehen von Kenntnissen aus dem Rohen und Ungebildeten, während *Letzteres* auf den Wortstamm *zē* oder indoeuropäisch *dja* zurückführt, was so viel wie ‚erlangen‘, ‚streben‘ oder auch ‚aufsuchen‘ meint. *Zēteîn* oder *zēteomai* nennen entsprechend die Praxis des Prüfens und Nachforschens, wie sie dem *zētētes*, dem Richter, oblag bzw. wie sie der *zētētikos*, d.h. jener Philosoph ausübte, der sich zu sich in skeptischer Distanz hielt und seine Philosophie als Selbsterfahrung oder ‚Selbstsorge‘ (*epimeleia heautou*) verstand.³⁸ Im Gegensatz zur *ereuna exetasis*, der Ausforschung im Sinne der Herauslesung oder dem Verhör bezeichnet also die *zētēsis* etwas anderes: eine Forschung, die erneut eine Weise der ‚Er-fahrung‘ und Selbsterfahrung adressiert, die *sich* mit einbezieht und die vom Hören und Sehen ausgeht, um durch sie hindurch eine Selbsterforschung zu betreiben, die ihr *kritērion*, ihr Maß im *krinein*, dem Scheiden oder Unterscheiden in der Bedeutung einer ästhetischen Kritik findet. Forschungen im Ästhetischen und im Besonderen das ‚andere Wissen‘ der Künste besitzen darin ihren Ort. Sie verfahren im zweiten Sinne forschend, nicht *ereunistisch*, sondern *zetetisch* – ein Forschen also, das die Sinnlichkeit, wie es Jacques Rancière ausgedrückt hat,

³⁸ Zur *epimeleia heautou* vgl. Paul Rabbow, *Seelenführung. Methodik der Exerzitien in der Antike*, München 1954, Pierre Hadot, *Philosophie als Lebensform. Geistige Übungen in der Antike*, Berlin 1991, bes. S. 9f. sowie ders., *Wege zur Weisheit oder was lehrt uns die antike Philosophie*, Frankfurt a.M. 1999, und Michel Foucault, *Sexualität und Wahrheit*, 3 Bde., Frankfurt a.M. 1989, bes. Bde. 2, 3.

auf immer neue Weise aufteilt (*partage*),³⁹ indem es in die Bereiche der Wahrnehmung und des Wahrnehmbaren andere Schneisen, Unterteilungen oder Gliederungen einzieht und dadurch das bislang Unsichtbare, das Unerhörte oder kaum Wahrgenommene, eben die *inframince*s Duchamps, allererst aufdeckt und erschließbar macht. Für die Antike war die Duplizität beider Forschungsweisen, ihre wechselseitige Notwendigkeit stets virulent, doch ist ihre Irreduzibilität im Laufe der Geschichte und der zunehmenden Dominanz einer bloß noch ereunistisch verfahrenen Forschung im Zeitalter der Aufklärung und der Wissenschaften sukzessive verblasst. Heute findet sie ihre unverzichtbare Stätte die Kunst, die Ästhetik. Sie bilden darum keinen Zusatz oder Schmuck, kein kulturelles Dekor, das wir uns neben den ‚ernsten‘ Wissenschaften als deren Aussetzung oder Vergnügung leisten, sondern ihr unerlässliches Korrektiv.

³⁹ Vgl. Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin 2006.