

**DAS EXPERIMENT** NICOLE  
VENNEMANN  
**IN DER ZEITGENÖSSISCHEN**  
**KUNST** INITIIERTE EREIGNISSE  
ALS FORM DER KÜNSTLERISCHEN FORSCHUNG

**Aus:**

*Nicole Vennemann*

## **Das Experiment in der zeitgenössischen Kunst**

Initiierte Ereignisse als Form der künstlerischen Forschung

Dezember 2018, 286 S., kart.

34,99 € (DE), 978-3-8376-4624-5

E-Book:

PDF: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4624-9

Das künstlerische Experiment ist – anders als das ergebnisorientierte wissenschaftliche Pendant – eine vom Künstler offen gestaltete Forschungshandlung, innerhalb derer Partizipation möglich ist. Nicole Vennemann zeigt anhand exemplarischer Fallbeispiele von Roman Signer, Carsten Höller und Ursula Damm, dass dieser ereignisinitiierte Mechanismus des Experiments die Rezipienten zu einer Erkundungsforschung in einen Ereignis- oder Laborraum einlädt. Sie geht der Frage nach, in welcher Form die künstlerische Forschung als eine ästhetische Praxis existiert und ob Verbindungen zu einer wissenschaftlichen Forschungspraxis evident sind.

**Nicole Vennemann** (Dr. phil.) ist freie Publizistin und Dozentin. Sie hält Gastvorträge u.a. an den Universitäten Wien und München. Ihr Studium der Kunstgeschichte und Germanistik schloss sie in Heidelberg mit einer Arbeit über die Versuchsreihe des australischen Aktionskünstlers Stelarc sowie internetbasierte Aktionen im Web 1.0 im Umfeld des Cyberpunks ab. 2017 beendete sie ihre Promotion über das Experiment in der zeitgenössischen Kunst und die Initiierung von Ereignissen als Formen künstlerischer Forschung an der Universität Köln. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen künstlerische Forschungen und Wissensbildungen.

Weiteren Informationen und Bestellung unter:  
[www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4624-5](http://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4624-5)

# Inhalt

---

- I. **Einleitung** | 9
  1. Die Versuche: Roman Signer *Ballon mit Rakete*, 1981 und Carsten Höller *Experience Corridor*, 2005 | 15
  2. Zielsetzung | 18
  3. Vorgehen | 21
  
- II. **Das Handlungsnetzwerk der künstlerischen Forschung. Experiment, Ereignis und Forschung** | 45
  1. Das Experiment als Handlung | 49
  2. Das Experiment als Instrument | 61
    - 2.1 Der Wissenschaftsenthusiasmus um 1900 | 66
    - 2.2 Empirische Methoden in der Kunst: Wissenschaftliche Experimente der Avantgarde | 69
    - 2.3 Die künstlerische Wissenschaft in der Moderne | 74
    - 2.4 Die Performance als experimenteller Generator von Ereignissen | 81
    - 2.5 Experimentalsysteme in Kunst und Wissenschaft | 88
  3. Das Ereignis als Ergebnis des Experiments | 101
    - 3.1 Der Mechanismus der Unvorhersehbarkeit im Experimentellen | 115
    - 3.2 Die Systematik serieller Verfahrensweisen im Experiment | 119
    - 3.3 Das Experiment als Ereignisfälle | 125
  4. Das Experiment als Konstituierung eines Forschungsraums | 127
    - 4.1 Forschen im Laborraum: Die Ästhetik des Forschens | 131
      - 4.1.1 Der White Cube | 134
      - 4.1.2 Der Ausstellungsraum als Laborraum | 137
    - 4.2 Forschen als Ereignisfeld: Forschen in der Kunst | 142
      - 4.2.1 Die Ausstellung als Ereignisfeld | 146
      - 4.2.2 Der Forscher in Kunst und Wissenschaft | 147
      - 4.2.3 Der Rezipient | 151
      - 4.2.4 Der Partizipant | 159

5. Das künstlerische Experiment  
als Handlungskonstellation | 163

### III. **Experimentalanordnungen**

#### **künstlerischer Forschung** | 167

1. Roman Signers Versuch *Gleichzeitig*, 1999 | 169
  - 1.1 Das Experiment: Die Performance  
als experimenteller Initiierungsmechanismus | 174
  - 1.2 Das Ereignis zwischen Zufall und Planung:  
Das Scheitern eines Versuchs | 175
  - 1.3 Die Forschung an Ereignissen in Serie | 179
    - 1.3.1 Zeichnungen, Modelle und Experimente | 180
    - 1.3.2 Video und Fotografie  
als Dokumentations- und Forschungsinstrument | 184
    - 1.3.3 Die Zeitskulptur als Erweiterung  
der künstlerischen Praxis | 188
  - 1.4 Die Erkundung initiiertes Ereignisse | 190
2. Carsten Höllers Versuchsapparat  
*Flugmaschine (Flying Machine)*, 1996 | 195
  - 2.1 Das Experiment: Die performative Installation als  
Versuchsapparatur zur Lenkung des Partizipanten | 196
  - 2.2. Das Ereignis zwischen Partizipation und Kontrolle | 199
  - 2.3 Die Forschung an der *Flugmaschine*  
im Kontext der Ausstellung *Glück* | 210
  - 2.4 Der irritierende Moment im Erfahrungsraum | 217
3. Ursula Damms Versuchsumgebung *Zeitraum/Timescape*  
(*51° 13.66 Nord, 6° 46.523 Ost / 51° 13.66 north, 6° 46.523 east*), 2005 | 225
  - 3.1 Das Experiment:  
Die digitale Installation als Versuchsumgebung | 232
  - 3.2 Das Ereignis zwischen Erfassung und Prozess | 234
  - 3.3 Die Forschung am Video-Tracking | 238
    - 3.3.1 Interdisziplinäre Erkundung | 244
    - 3.3.2 Das Modell | 249
  - 3.4. Das Modell der kollektiven Partizipation | 254

**IV. Fazit | 259**

**V. Literatur | 265**

**Danksagung | 283**



# I. Einleitung

---

Die Kunst ist schon immer forschend gewesen oder, wie Marcel Cobussen<sup>1</sup> festgestellt hat, kann die Kunst ohne Forschung gar nicht existieren.<sup>2</sup> Diese Aussage inmitten der aktuellen Debatte um künstlerische Forschung,<sup>3</sup> die

- 
- 1 Vgl. Cobussen, Marcel: »Der Eindringling. Differenzierung in der künstlerischen Forschung«, in: Corina Caduff / Fiona Siegenthaler / Tan Wälchli (Hg.), Kunst und Künstlerische Forschung, Zürich 2009, S. 50-59, *hier S. 55*.
  - 2 Vgl. ebd., S. 55. Cobussen hat drei Aspekte des Forschens in der Kunst aufgezeigt: 1. Forschung, die einer künstlerischen Praxis entstammt, 2. Forschung, die durch Kunst betrieben wird, 3. Forschung, die zu neuer Kunst führt. Henk Borgdorff kommt zu einer ähnlichen Feststellung wie Cobussen (vgl. Borgdorff, Henk: »Die Debatte über Forschung in der Kunst«, in: Anton Rey / Stefan Schöbi [Hg.], Künstlerische Forschung. Positionen und Perspektiven, Zürich 2009, S. 69-90, *hier S. 80-82*).
  - 3 Zum Thema künstlerische Forschung sind neben vielzähligen Artikeln drei Herausgeberschriften erschienen, die für die folgenden Fragestellungen von besonderer Relevanz sind. Elke Bippus hat 2009 die »Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens« mit dem Schwerpunkt auf Forschung als Handlung herausgegeben. Im gleichen Jahr ist von Stefan Schöbi und Anton Rey eine Sammlung von Positionen zum Thema der künstlerischen Forschung mit dem Titel »Künstlerische Forschung. Positionen und Perspektiven« erschienen. Martin Tröndle und Julia Warmers haben 2012 mit dem Titel: »Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft. Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst« insbesondere das aktuelle Verhältnis zwischen Kunst und Wissenschaft thematisiert.

seit dem Ende der 1990er Jahre geführt wird, postuliert eine die Kunst konstituierende Forschungskompetenz. Das Feld der Literatur zu diesem Forschungsaspekt der Kunst ist dementsprechend gattungsübergreifend und breit gestreut.<sup>4</sup> In Anbetracht der vielfältigen Ansätze und Methoden der Annäherung an dieses Themenfeld richtet sich der Fokus der vorliegenden Untersuchung auf das ästhetische Experiment als eine Form der Aktionskunst,<sup>5</sup> die in der Literatur mit Begriffen wie »Versuchsanordnungen«<sup>6</sup>, »Versuche«<sup>7</sup>, »Experimente«<sup>8</sup> umschrieben wird. Hierschließt sich die Fra-

- 
- 4 In dieser Arbeit werden Forschungen in der Kunst, die von einem Kunstwerk als Modell ausgehen, ebenfalls hinzugezogen. Im Zusammenhang mit Ursula Damms digitaler Installation wird auf der einen Seite das dreidimensionale Modell als ein zwischen Wissenschaft und Kunst stehender Untersuchungsgegenstand betrachtet werden (vgl. Wendler, Reinhard: *Das Modell. Zwischen Kunst und Wissenschaft*, Paderborn 2013). Auf der anderen Seite wird auch das Bild als eine Visualisierungsmöglichkeit zwischen Wissenschaft und Kunst thematisiert (vgl. Hinterwaldner, Inge: *Das systemische Bild. Ikonizität im Rahmen computerbasierter Echtzeitsimulationen*, Paderborn 2010 und *Dopplereffekt. Bilder in Kunst und Wissenschaft*, Ausst.-Kat., Kunsthalle zu Kiel 2010, hg. von Gördüren, Petra / Luckow, Dirk, Köln 2010).
  - 5 Im Rahmen dieser Untersuchung ist unter dem Begriff der Aktionskunst nicht nur die Performancekunst wie die von Roman Signer, sondern auch die performative Installation wie die von Carsten Höller und die digitale Installation wie die von Ursula Damm zu verstehen.
  - 6 Blume, Eugen: »Roman Signer«, in: *Roman Signer*, Ausst.-Kat., Hamburger Bahnhof 2007, Berlin, hg. von Eugen Blume, Köln 2007, S. 22.
  - 7 Unter anderem in: Hoffmann, Jens / Jonas, Joan: *Art Works. Zeitgenössische Kunst. Aktion*, Hildesheim 2005, S. 117 und Withers, Rachel: *Roman Signer (Collector's choice 7)*, Köln 2007, S. 100 und Damm, Ursula / Kruszynski, Anette: »Die Ästhetik des Denkens. Ein Gespräch zwischen Ursula Damm und Anette Kruszynski am 13. Mai 2005«, in: *Zeitraum (51° 13.66 Nord, 6° 46.523 Ost)*, Ausst.-Kat., K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf 2005, S. 33-38, *hier S. 33f.*
  - 8 Carsten Höller bezeichnet seine Aktionen selbst als Experimente wie zum Beispiel das *Baudouin-Experiment* 2004 (unter anderem in: Farquahrson, Alex: »Before and After Science«, in: *Frieze* 85 [2004], S. 93-94, *hier S. 93* und Allen, Jennifer: »Logic«, in: *Carsten Höller. Logic Catalogue*, hg. von Gagossian



ge an, warum die Aktionen in der Kunst nicht mehr als Performancekunst, performative oder digitale Installationen wahrgenommen werden, sondern als forschende Vorgehensweisen aus der Wissenschaft.<sup>9</sup> Diese Übertragung der Wissenschaft über die entsprechenden Begriffe in den Kontext der Kunst setzt voraus, dass eine ursprünglich gemeinsame geistige Haltung zwischen beiden Disziplinen trotz bestehender Differenzen existent sein muss. In der Renaissance wird diese disziplinüberschreitende Forschung in der Person Leonardo da Vincis nachvollziehbar.<sup>10</sup> Sein Vorgehen, das sich insbesondere durch die Beobachtung der Natur auszeichnet, bringt nach Daniel Arasse »intellektuelles Verständnis und poetische Intuition, Wissenschaft und Kunst«<sup>11</sup> zusammen. Diese fließenden Übergänge zwischen Kunst und Wissenschaft haben bei da Vinci zu Erkenntnissen geführt.<sup>12</sup> Da Vincis Forschen wird von ihm als »heterogen wissenschaftlich«<sup>13</sup> bezeichnet und als ein »Ausdruck eines Bedürfnisses einer Wissbegierde, deren Spieleinsätze nicht ausschließlich intellektuell waren, sondern es war ein

---

Galery, London 2005, S. 29). Roman Signer dagegen setzt in dem Titel der Aktion nicht den Begriff des Experiments ein, dafür werden noch weitere Umschreibungen wie »Versuch« oder »Versuchsanlage« hinzugenommen (vgl. Withers, Rachel: Roman Signer [Collector's choice 7], S. 100).

9 Der Begriff der Wissenschaft wird in dieser Untersuchung nicht als Bezeichnung für eine forschende Disziplin angewendet. In diesem Fall wäre der Begriff der Naturwissenschaft als die exakte Wissenschaft besser gewesen. In diesem Rahmen steht die Wissenschaft vielmehr für eine Tätigkeit, bei der ein Sachverhalt mit objektiven und nachvollziehbaren Methoden systematisch beschrieben und untersucht wird (vgl. »Wissenschaft«, in: Ritter, Joachim u.a. [Hg.], Historisches Wörterbuch der Philosophie, 13 Bde., Basel / Stuttgart 1971-2007, Bd. 9, S. 902).

10 Vgl. Arasse, Daniel: Leonardo da Vinci, Köln 2002, S. 96.

11 Ebd., S. 100.

12 Vgl. ebd. Die von da Vinci in einer Vielzahl von Zeichnungen, die seine Beobachtungen an den Bewegungen des Wassers und der Luft festhalten, entspringen trotz ihrer Genauigkeit beispielsweise nach Arasse ganz den Empfindungen da Vincis. Insbesondere wenn er zu dem Schluss kommt, dass beide in ihren Bewegungsformen ähnlich sind.

13 Ebd., S. 90.

intuitives Verständnis der Welt.«<sup>14</sup> Diese Mischung aus Intuition und Intellektualität in den Forschungen bei da Vinci ist es auch, die später für Künstler wie Marcel Duchamp<sup>15</sup> und Joseph Beuys<sup>16</sup> sowie Roman Signer<sup>17</sup> inspirierend waren.<sup>18</sup> Im 17. Jahrhundert leitete Galileo Galilei eine Entwicklung ein, die eine analytische Methode von der über Beobachtung praktizierten intuitiven Forschen eines da Vincis trennte, und setzte dementsprechend einen Schwerpunkt.<sup>19</sup> Galilei lehnt die Sinneswahrnehmung als Quelle der Erkenntnis ab und beruft sich in seinen Forschungen vielmehr auf ein intellektuelles Vorgehen, um das »Wirkliche«<sup>20</sup> erfassen zu können.<sup>21</sup> Hier setzt eine Entwicklung der Wissenschaft als eine empirisch-analytische Forschung ein. Sie grenzt sich ab von einer Kunst, deren Methode die »Evidenzen des gesunden Menschenverstands«<sup>22</sup> präsentiert. Die Kunst wird zu einer von Intuition gestützten Forschung des Individuums erklärt.<sup>23</sup> In der Wissenschaft bei Galileo Galilei zeigt sich aus diesem

---

14 Ebd., S. 90.

15 Vgl. Steiner, Theo: Duchamps Experiment. Zwischen Wissenschaft und Kunst (phil. Diss.2006), München 2006, S. 214.

16 Vgl. Holzhey, Magdalena: Im Labor des Zeichners. Joseph Beuys und die Naturwissenschaft, Bonn 2009, S. 31.

17 Vgl. R. Withers: Roman Signer, S. 102.

18 Diese Polarität zwischen Rationalität und Irrationalität, Intuition und Intellektualität, Systematik und Zufall wird im Zusammenhang der Initiierung von Ereignissen im künstlerischen Experiment unter dem Kapitel II.3. *Das Ereignis als das Ergebnis des Experiments* thematisiert werden.

19 Vgl. D. Arasse: Leonardo da Vinci, S. 93. Daniel Arasse bezieht sich hierbei auf die Untersuchung von Alexandre Koyré (Koyré, Alexandre: *Galilei: die Anfänge der neuzeitlichen Wissenschaft*, Berlin 1988).

20 Ebd.

21 Vgl. ebd. Offensichtlich wird diese Abwendung von der reinen Naturbeobachtung anhand der Erfindung des Teleskops von Galileo. Das Teleskop verkörpert ein vom Individuum unabhängiges Instrument, um seine sinnlichen Grenzen der Beobachtung zu überschreiten.

22 Ebd., S. 92.

23 Leonardo da Vinci ist nach Ansicht von Arasse als direkter Vorläufer von Galileo Galilei zu bezeichnen. Erst mit ihm ist in der Wissenschaft ein Paradigmenwechsel eingeleitet worden (vgl. D. Arasse: Leonardo da Vinci, S. 93).

Grund das, was nach Arasse der Wissenschaft von Leonardo da Vinci fehlte, nämlich ein von Rationalität geprägtes Vorgehen in Form von Systematisierung und Präzision.<sup>24</sup>

In der Romantik reagierte die Kunst beziehungsweise die Poesie nach Theodora Vischer auf diese rational-analytische Tendenz der Wissenschaft, indem sie sich als den ausgleichenden Pol im Sinne eines ganzheitlichen Ansatzes verstand.<sup>25</sup> Die Autorin bezieht sich in ihrer Untersuchung auf die Schriften von Novalis und insbesondere auf die darauf sich beziehende Abhandlung von Johannes Hegener über »Die Poetisierung der Wissenschaften bei Novalis, dargestellt am Prozess der Entwicklung von Welt und Menschheit« (Bonn 1975). Demzufolge ist bei Novalis die Wissenschaft erst dann als vollständig zu bezeichnen, wenn sie mit der Poesie zusammengeführt wird. Novalis betitelte seine Aufzeichnungen unter anderem mit »Philosophische Physik«, »Musikalische Physik«<sup>26</sup> und »Poetische Psychologie«.<sup>27</sup> Die Autorin hat in ihrer Untersuchung nachgewiesen, dass Joseph Beuys die Wissenschaft im 20. Jahrhundert wie Novalis als unvollständig empfunden hat: »Meine Aktionen sind nicht subjektivistisch zu verstehen. Sie zeigen ein Gegenmodell zum Alleinherrschenden, zum Nur-Rationalen, auf.«<sup>28</sup> Hier offenbart sich der Gedanke der Romantik, dass die Kunst als intuitives Vorgehen einen Ausgleich schafft zur Rationalität der Wissenschaft.<sup>29</sup>

Im Zusammenhang mit den wissenschaftlichen Entdeckungen und technischen Innovationen um 1900 kam in der Kunst ein Wissenschafts-

---

24 Vgl. D. Arasse: Leonardo da Vinci, S. 90. Galileo Galilei entfernte sich nicht von der Kunst, sondern ganz im Gegenteil bezog er malerische Techniken in der Abbildung des Mondes ein (vgl. Panofsky, Erwin: Galileo Galilei und die Bildkünste [hg. von Horst Bredekamp], Zürich 2012, S. 67-85).

25 Vgl. Vischer, Theodora: Beuys und die Romantik, Köln 1983, S. 42.

26 Ebd.

27 Vischer bezieht sich auf »Die Werke Friedrich von Hardenbergs« (hg. von P. Kluckhohn / Samuel, R.), 3. erw. Auflage in 4 Bänden, Darmstadt 1965-1977.

28 Rappmann, Rainer: »Interview mit Beuys«, in: Volker Harlan / Rainer Rappmann / Peter Schata (Hg.), Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys, Achberg 1976, 17-118, hier S. 17.

29 Vgl. T. Vischer: Beuys und die Romantik, S. 42.

enthusiasmus auf.<sup>30</sup> Dieser stand unter anderem für die Bedrängnis der Kunst, die sich weiterhin als eine Disziplin verstanden wissen will, in der sich »geistige Produktionen«<sup>31</sup> vollziehen. Dieser Auslöser führte unter anderem dazu, dass sich die Kunst neu zu orientieren suchte, wie im Kapitel II.2.1 *Der Wissenschaftsenthusiasmus um 1900 in der Kunst* vorgestellt werden wird.

Diese kurze Darstellung, die keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, kann bereits eine Einsicht darüber liefern, dass Kunst und Wissenschaft immer in einem Verhältnis zueinander stehen, das sowohl von Divergenz als auch Konvergenz geprägt ist.<sup>32</sup>

---

30 Vgl. Fähnders, Walter: *Avantgarde und Moderne 1890-1933*, 2. erw. Auflage, Stuttgart 2010, S. 24.

31 Ebd.

32 Dieses aktuell auch weiterhin bestehende wechselseitige Verhältnis zwischen Kunst und Wissenschaft wird auch am folgenden Beispiel deutlich. Der Kunsthistoriker Martin Kemp wurde von Philip Campbell, dem damaligen Chefredakteur der Fachzeitschrift für naturwissenschaftliche Forschung *Nature*, dazu eingeladen, eine Serie von Aufsätzen zu publizieren (vgl. Kemp, Martin: *Bilderwissen. Die Anschaulichkeit naturwissenschaftlicher Phänomene*, Köln 2003 [engl. Originalausgabe: Kemp, Martin: *Visualizations. The Nature Book of Art and Science*, Oxford 2000], S. 7.), die Verbindungen zwischen Kunst und Naturwissenschaft (Mathematik, Physik etc.) aufzeigen sollten. Die Popularität dieser Essays war auch von Seiten des naturwissenschaftlichen Fachpublikums so groß, dass statt der ursprünglich geplanten 12 insgesamt 25 Artikel unter der Rubrik *Art and Science* und *Science and Image* bis 1999 verfasst wurden. Diese scheinbare Auflösung der Grenze zwischen den Disziplinen in diesem Beispiel fand allerdings ein Ende, als in der Ausgabe vom 16. Oktober 1997 von der Künstlerin Cornelia Parker eine Fotografie mit dem Titel *Nabelflusen eines Matrosen (Cold Dark Matter: An Exploided View)* von 1991 unter der Rubrik »News and Views« veröffentlicht wurde (vgl. M. Kemp: *Bilderwissen*, S. 223). Diese Fotografie wurde von der Redaktion *Nature* ohne Angabe, dass es sich bei diesem Bild um ein Kunstwerk handelt, abgedruckt (vgl. M. Kemp: *Bilderwissen*, S. 7). Es war ein Versuch an die naturwissenschaftlich geprägte Leserschaft, das zu demonstrieren, was Kemp mit seiner Serie zu zeigen suchte, nämlich dass das Bild ein verbindendes Element zwischen Kunst und Wissenschaft sein kann. Was vor dieser Publikation noch auf großes Interesse und Beachtung

Um den Untersuchungsgegenstand und die wissenschaftlichen Vorgehensweisen in den künstlerischen Praxen zu beleuchten, sollen im Folgenden die Aktionen anhand zwei exemplarischer Konzepte vorgestellt werden, welche in der Literatur explizit als »Experiment« oder »Versuch« bezeichnet werden. Die Beispiele unterscheiden sich u.a. darin, dass die erste Aktion des Schweizer Künstlers Roman Signer die Teilnahme von Publikum ausschließt, während die zweite Aktion von Carsten Höller die Besucher der Ausstellung einbezieht.

## **1. DIE VERSUCHE: ROMAN SIGNER *BALLON MIT RAKETE*, 1981 UND CARSTEN HÖLLER *EXPERIENCE CORRIDOR*, 2005**

1981 führte der Künstler Roman Signer eine Aktion mit dem Titel *Ballon mit Rakete* ohne Publikum vor der Kulisse einer Winterlandschaft in der Schweiz durch. Technische Bestandteile der Aktion waren eine Rakete<sup>33</sup> mit langer Zündschnur, Draht und einem mit Wasserstoff gefüllten roten Ballon, der schweben konnte. Der Ballon war lediglich über eine längere

---

gestoßen ist, löste nun eine vehement ablehnende Reaktion beim naturwissenschaftlichen Fachpublikum aus (vgl. M. Kemp: *Bilderwissen*, S. 7). Ein Student soll in der Cafeteria des biologischen Instituts der Universität Leicester ausgerufen haben: »Was hat dieser Scheiß in *Nature* zu suchen.«). Es war allerdings nicht nur die Fotografie selbst, die diese Aufregung auslöste, sondern sie bezog sich insbesondere auf die fehlende Zuordnung. Das Bild als verbindendes Element zwischen Kunst und Wissenschaft wird aufgehoben zugunsten einer Eindeutigkeit in Bezug auf dessen Einteilung in die jeweilige Disziplin. Die Rezeption eines Bildes ist daher auch zu einer Frage der Kontextualisierung und der Erwartungshaltung des Rezipienten beziehungsweise des Lesers von *Nature* geworden. An diesem Beispiel wird deutlich, dass Kunst und Wissenschaft sich in zwei Wertesysteme ausdifferenziert haben, die gleichzeitig auch durchlässig für Anknüpfungspunkte sind (vgl. Kapitel III. 3.3.2. *Das Modell*).

33 Das Ausmaß der Explosion ist größtenteils mit denen von Silvesterraketen zu vergleichen, kann in seinen Experimenten aber je nach Gegebenheiten variieren.

Schnur am Boden verankert. Die Rakete war an einem Draht so aufgestellt, dass diese direkt in den über ihr an einer Schnur befestigten schwebenden Ballon hineinschießen und ihn damit zur Explosion bringen konnte. Die Rakete selbst wurde mit Feuer über die an ihr befindliche Zündschnur ausgelöst. Da der Ballon mit Wasserstoff gefüllt war, entstand eine größere Explosion als erwartet und eine dementsprechend farbige Flamme. Diese Aktion wurde von Roman Signer mehrere Male vollzogen, wobei der Verlauf mit Fotografien von Emil Grubenmann dokumentiert wurde, der diese einzelnen Zustände eines Ballons in einem zeitlichen Verlauf zeigt: Ausgangszustand (Ballon mit Zündungsvorrichtung) und explodierender Ballon als das Ergebnis des Verlaufs.<sup>34</sup>

Roman Signer unternahm nach eigenen Angaben unter dem Titel *Ballon mit Rakete* mehrere Versuche mit unterschiedlichen Ballongrößen, wobei er allerdings keine genauen Angaben zur Größe sowie Materialität des Ballons und zur Anzahl der insgesamt wiederholten Versuche gemacht hat. In einem Interview zeigt er sich von dem Ergebnis der durchgeführten Experimente zu *Ballon und Rakete* überrascht und betont, dass diese Aktion insgesamt ein »[...] sehr interessantes Experiment [...]«<sup>35</sup> gewesen sei. Er stellt fest, dass ein Ballon, der größer war, nicht unbedingt eine größere Explosion erzeugt hatte. Signer kam zu dem Ergebnis, dass 50 cm Durchmesser die ideale Größe für das Explosionsverhalten des Ballons ist. Darüber hinaus stellte er fest, dass die Überreste des Ballons nass waren. Obwohl er in aller Deutlichkeit unterstrich, dass dieses Phänomen auf eine altbekannte chemische Reaktion zurückzuführen sei, war es für ihn ein »[...] sinnlich erfahbares Erlebnis«<sup>36</sup>, welches vom Ereignis, das von ihm künstlerisch initiiert wurde, erzeugt wurde.

Die zweite Aktion steht für eine Einbeziehung des Besuchers, der sich über den Vorgang der Rezeption hinaus auch physisch einbringen kann. Der Besucher wird zum Bestandteil der Aktion, in die er über statische Elemente beziehungsweise die Objekte der Installation vom Künstler kontrolliert gelenkt wird. So ließ Carsten Höller die Ausstellungsbesucher durch eine direkte Aneinanderreihung mehrerer Raumeinheiten gehen, die

---

34 Roman Signer: *Ballon mit Rakete*, 1981, Aufnahmeort: Weissbad, Kanton Appenzell, 2 Farbfotografien, je 34,3 x 27,6 cm.

35 R. Withers: Roman Signer, S. 108

36 Ebd.

insgesamt einen Gang bildeten. Dieser *Experience Corridor*<sup>37</sup> von 2005 war als Installation auf der Biennale in Lyon mit dem Titel *Experience de la durée* vom 14.9. bis 31.12.2005 ausgestellt worden.<sup>38</sup> Die fünf separaten Räume, die zu einem Gang gereiht waren, beherbergten Gerätschaften für wahrnehmungspsychologische Versuche, die jeder Besucher an sich selbst durchführen und erfahren konnte. Die Materialien waren Sperrholz, Wandfarbe und Holztüren mit einem beidseitigen Verschlussmechanismus. Die Titel dieser Räume mit den Installationen, die unter anderem schon in anderen Kontexten ausgestellt wurden, lauteten wie folgt: *The Elevator*, 2004<sup>39</sup>,

---

37 Carsten Höller: *Experience Corridor* 2005, Sperrholz, Wandfarbe, Holztüren mit Verschlussmechanismus: *The Elevator, Pinocchio Effekt, Kaninchen auf der Haut, The Forest, Umkehrbrille*.

38 Vgl. Mak, Barbara-Brigitte (Hg.): Carsten Höller 2001-2010. 184 Objekte, Versuche, Veranstaltungen, Ostfildern 2010, S. 144f.

39 Carsten Höller: *The Elevator* 2005, zwei TV-Monitore, Computer mit eigens dafür geschriebener Software, Kabel, Drehstuhl, Drehknopf zur Geschwindigkeitsregulation, pulverbeschichtete Stahlkonstruktion, 182 x 52 x 153 cm. Der Besucher hatte in diesem Bereich die Möglichkeit, in einer regalähnlichen Konstruktion aus pulverbeschichtetem Stahl auf einem Drehstuhl Platz zu nehmen. Auf Kopfhöhe befanden sich in diesem Regal zu beiden Seiten des sitzenden Besuchers Monitore, die an einem Computer angeschlossen waren. Dieser spielte ein Programm ab, das speziell für diesen Versuch geschrieben wurde. Darüber hinaus stand dem Partizipanten, der in dieser Apparatur zu einem Probanden wird, ein Drehknopf zur Geschwindigkeitsregulation zur Verfügung. Hatte man in dieser Konstruktion Platz genommen, sah man aus beiden Augenwinkeln (45 bis 90 Grad der Retina) auf den zwei seitlich angebrachten Monitoren weiße Punkte auf schwarzem Grund von oben nach unten in einer Endlosschleife fallen. Die Position des Kopfes befindet sich dementsprechend parallel zu den Monitoren, so dass er mittig zwischen ihnen ausgerichtet ist. Der Effekt dieser hervorgerufenen Wahrnehmung ist das Gefühl, nach oben bewegt zu werden, so als befände man sich in einem Aufzug. Um eine größere Wirkung zu erzielen, konnte eine Platte vor den Augen geklappt werden. Wurde die Platte nicht genutzt, konnte es möglich sein, den gesamten Raum in der Bewegung nach oben fahrend zu erfahren. Der Teilnehmer hatte darüber hinaus die Möglichkeit, die Geschwindigkeit sowie die Laufrichtung der Punkte über einen bereitgestellten Drehknopf zu verändern. Die Punkte fielen dementsprechend langsamer oder schneller be-

*Der Pinocchio Effekt*, 1999, *Kaninchen auf der Haut*, 1996, *The Forrest*, 2002, *Umkehrbrille*, 1994-2009.<sup>40</sup> In diesen Räumen mit einem jeweiligen Platzvolumen von ein bis zwei Personen inklusive der entsprechenden technischen Vorrichtungen standen die jeweiligen Apparaturen zur Verfügung, die von den Teilnehmern genutzt werden konnten. Diese fünf Teilräume des gesamten Korridors waren nicht nur beidseitig über eingelassene Türen begehbar, sondern diese konnten, ebenfalls von beiden Seiten, von innen und außen, verschlossen werden. Der Korridor insgesamt hatte keine vorgeschriebene Gehrichtung mit einem Ein- oder Ausgang und war von zwei Seiten begehbar. Nach außen passten die fünf Räume sich in ihrer Form so an, dass insgesamt der Eindruck eines Korridors entstand.

## 2. ZIELSETZUNG

Diesen Aktionen wird von der Literatur, wie bereits erwähnt, eine Interdisziplinarität zur Wissenschaft unterstellt, die aber von den Autoren nicht weiter ausgeführt wird. Die Frage, die sich hier anschließt, lautet deshalb, ob in der Kunst lediglich eine ästhetische Aneignung von wissenschaftlichen Erscheinungsformen wie das Experiment oder das Labor erkennbar wird oder ob eine Untersuchung durchgeführt wird, die wiederum Vorgehensweisen der Wissenschaft erkennbar werden lässt.

Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es deshalb zu untersuchen, ob aufgrund dieser Wahrnehmung von Aktionskunst tatsächlich eine Annäherung

---

ziehungsweise sie fielen von oben nach unten sowie von unten nach oben (vgl. B.-B. Mak: Carsten Höller 2001-2010, S. 186). Der schwedische Psychologe Gunnar Johansson hat dieses Phänomen des Aufzugs erstmals 1977 beschrieben. *The Elevator* wurde bereits 2004 in der Galerie Micheline Sz wajcer in Brüssel ausgestellt. Der Titel beinhaltet sowohl den Namen des Forschers Gunnar Johansson als auch den Namen des ausstellenden Künstlers Carsten Höller, so dass zunächst eine Ausstellung mit zwei Künstlern verwirklicht zu sein schien. Diese Irritation war von Höller bewusst so konzipiert worden. (vgl. B.-B. Mak: Carsten Höller 2001-2010, S. 186).

40 Wie an den Jahreszahlen ersichtlich, sind die Versuche bereits vor der Zusammenführung als *Experience Corridor* vor 2005 als separate Installationen ausgestellt worden.



der beiden Disziplinen Kunst und Wissenschaft über das Experiment als eine methodische Untersuchung<sup>41</sup> stattfindet.

Zu Beantwortung dieser Frage wird im ersten Teil der vorliegenden Arbeit unter Kapitel II.1. *Das Experiment als Handlung* zunächst der Untersuchungsgegenstand, nämlich das Experiment in der Kunst, herausgearbeitet. Dieses Vorgehen liegt zunächst in der Tatsache begründet, dass ein künstlerisches Experiment auf der einen Seite der Aktionskunst zuzuordnen ist, aber auf der anderen Seite es sich gleichzeitig von ihr abgrenzt, was die neue Wahrnehmung der Kunst von Signer und Höller als Versuche und Experimente bestätigt. Es wird daher zunächst zu definieren sein, was das künstlerische Experiment ausmacht, das in der Kunst angesiedelt ist, aber Anleihen an dem Forschungsvorgehen der Wissenschaft, nämlich dem Experiment, hat. Die Methode der Untersuchung ist dementsprechend interdisziplinär angelegt. Es werden neben der Kunstwissenschaft auch Untersuchungsmethoden oder -ansätze aus der Naturwissenschaft, der Philosophie, der Soziologie und der Literatur im Hinblick auf das Experiment berücksichtigt werden.

Das grundlegende Charakteristikum des Experiments in der Kunst, ist die Aktion, wie die skizzierten Beispiele Signers und Höllers gezeigt haben. In der Literatur blieb diese Deutungsebene allerdings lange Zeit unberücksichtigt. Zum Einsatz des Experiments in der Kunst als ästhetische Konzeption erschienen 2006 zwei Abhandlungen mit dem Schwerpunkt auf Marcel Duchamps Experiment der *3 Stoppages étalon* von 1913<sup>42</sup> von Herbert Molderings<sup>43</sup> und Theo Steiner<sup>44</sup>. Beide Autoren haben das Experiment von Duchamp als ein Instrument beschrieben, das über die Initiierung einer Aktion, nämlich der Wurf dreier ein Meter langer Bindfäden aus einem Meter

---

41 Vgl. Heidelberger, Michael: »Die Erweiterung der Wirklichkeit im Experiment«, in: Michael Heidelberger / Friedrich Steinle (Hg.), *Experimental Essays - Versuche zum Experiment* (ZIF Interdisziplinäre Studien, Bd. 3), Baden-Baden 1998, S. 71-92, hier S. 71.

42 Auf das Experiment von Marcel Duchamp wird im *Kapitel II. 2.3. Die künstlerische Wissenschaft in der Moderne* eingegangen.

43 Molderings, Herbert: *Kunst als Experiment. Marcel Duchamps »3 Kunststopf-Normalmaße«*, München / Berlin 2006.

44 T. Steiner: *Duchamps Experiment. Zwischen Wissenschaft und Kunst* (phil. Diss. 2006), München 2006.

Höhe, ein Ergebnis in Form eines Kunstobjekts produziert. Aus diesem Grund beschränkt sich auch die Betrachtung des Experiments bei beiden Autoren auf das Objekt, das ein Resultat der vorausgegangenen Aktion war. Es wurde zwar sowohl von Molderings als auch von Steiner beobachtet, dass Duchamp das Prinzip des Zufalls<sup>45</sup> in seinem Kunstwerk einbezogen hat. Allerdings bleiben deren Betrachtungen auf das so entstandene Kunstwerk als Ergebnis beschränkt. Der Prozess, der zu diesem Kunstwerk führte, wird in den genannten Studien nicht weiter in die Betrachtungen einbezogen. Eine aktuellere Publikation zum Thema das Experiment in der Kunst von Elisabeth Fritz<sup>46</sup> bezieht sich auf das Experiment in der Kunst, in dem das Ereignis und nicht das Kunstwerk als Objekt im Mittelpunkt steht. Hier wird allerdings ausschließlich der Aspekt der Partizipation, das heißt die Teilnahme von Besuchern an einem Kunstwerk, betrachtet. Aktionen wie die von Roman Signer, in denen Ereignisse ohne weitere Teilnehmer initiiert werden, finden in dieser Untersuchung keine Berücksichtigung.

Das künstlerische Experiment ist im Gegensatz zu den Publikationen von Steiner und Molderings nicht als ein Instrument zur Produktion eines Ergebnisses in Form eines Kunstobjekts zu verstehen, sondern der Untersuchungsgegenstand, dies unterstreichen die beiden Beispiele, besteht ausschließlich aus Handlungen,<sup>47</sup> die sich sowohl mit dem Subjekt als auch am

---

45 Der Zufall ist nach Molderings im Werk von Duchamp eine »willkürliche« Handlung (vgl. H. Molderings: Kunst als Experiment, S. 66.). Theo Steiner sieht einen »naturwüchsigen« Vorgang vollzogen (vgl. T. Steiner: Duchamps Experiment, S. 181). Auf den Zufall wird ebenfalls im Zusammenhang mit Marcel Duchamps Experiment im Kapitel II.2.3 *Das künstlerische Experiment* eingegangen werden.

46 Vgl. Fritz, Elisabeth: Authentizität, Partizipation, Spektakel. Mediale Experimente mit »echten Menschen«, Köln 2014.

47 Der Begriff der Handlung wird in Anlehnung an Bruno Latour verwendet. Im Zusammenhang mit seiner Abhandlung zur Akteur-Netzwerk-Theorie will er den als sozial bezeichneten intentionalen Handlungsbegriff, das heißt der Handlung zwischen den Subjekten, aufgeben zugunsten einer Übertragung auf Dinge beziehungsweise Objekte (vgl. Latour, Bruno: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie, Frankfurt a. M. 2007, S. 109ff.).

Objekt vollziehen.<sup>48</sup> Unter diesen Voraussetzungen wird in der vorliegenden Arbeit nachgewiesen werden, dass Experimente in der Kunst nicht von den Teilnehmern gestaltet werden, sondern dass der Künstler die Aktionskunst als ein methodisches Vorgehen anwendet, um Ereignisse zu initiieren.

### 3. VORGEHEN

Es hat sich gezeigt, dass die vollzogenen Handlungen in den Experimenten von Carsten Höller, Roman Signer und Ursula Damm mit Hilfe der Akteur-Netzwerk-Theorie nach Bruno Latour zur Beschreibung präziser zu erfassen sind. So werden nicht mehr der Mensch (Subjekt) und die Technik oder die Apparatur (Objekt) als getrennte Entitäten wahrgenommen, sondern sie bilden eine Einheit. Dies widerspricht sowohl dem sozial- als auch dem technikdeterministischen Ansatz von Handlung. Es ist nicht der Mensch, der die Technik mit seinem intentionalen Handeln dominiert, sondern der Mensch und die Technik werden zu einer Einheit.<sup>49</sup> Die Literatur im Bereich der künstlerischen Forschung geht dagegen davon aus, dass das Experiment beziehungsweise die Aktion in der Kunst aus einer Handlung besteht, die sich zwischen den teilnehmenden Subjekten vollzieht. Hier zeigt sich das Denken von Experimenten als künstlerische Aktionen im Sinne von Joseph Beuys, in der jeder Teilnehmende die Möglichkeit hat, das Kunstwerk zu gestalten im Sinne einer konstruktiven Auseinandersetzung, die auch einen politischen Impetus besitzt, weil sie Vorgänge transparent macht und für jeden offen hält.<sup>50</sup> Das Experiment ist allerdings nicht iden-

---

48 Vgl. E. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2004, S. 29.

49 Latour bezeichnet diese Einheit als »Aktant« wie noch im Kapitel II.1. *Das Experiment als Handlung* vorgestellt wird.

50 Partizipation bedeutet in der Kunst die Teilnahme von Ausstellungsbesuchern beziehungsweise allen Menschen an der Aktion. Dieses Vorgehen wird in der Kunst als eine Vorgehensweise verstanden, in der nicht der Künstler das Kunstwerk gestaltet, sondern die in einem Prozess einbezogenen Teilnehmer, die sogenannten Partizipanten (vgl. E. Fritz: *Authentizität, Partizipation, Spektakel*, S. 86). In diesem Zusammenhang wird auch von der Ablösung des künstlerischen Subjekts gesprochen (vgl. Kapitel II.4.2.2. *Der Forscher in Kunst und*

tisch mit der Performancekunst, weil in ihm die Handlung der Subjekte über die Umgebung (Objekte) kanalisiert wird wie bei Carsten Höllers *Experience Corridor*, der die Menschen nicht das Kunstwerk gestalten lässt, sondern sie vielmehr kontrolliert.<sup>51</sup>

Das Experiment ist im Sinne der Akteur-Netzwerk-Theorie ein »Kollektiv«<sup>52</sup>, das ein Netzwerk aus Subjekten und den Objekten bildet, aber auch gleichzeitig von dem ihn umgebenden Raum beeinflusst wird oder diesen erst über die Handlung manifestiert. Die spezifische Handlungskonstellation zwischen Subjekt und Objekt macht auch nach Erika Fischer-Lichte die »Ästhetik des Performativen« aus.<sup>53</sup> In dieser Arbeit richtet sich der Fokus auf die Handlung, die die Akteur-Netzwerk-Theorie zwischen den Subjekten (Menschen) und den Objekten (Technik oder Apparatur) vollzogen sieht.

## Handlung und Wissen

Das, was das Experiment ausmacht, nämlich die Aktion, ist allerdings nicht nur eine Erprobung von Situationen, in denen Personen mit Objekten über Handlung zusammengebracht werden. Das Experiment wird darüber hinaus

---

*Wissenschaft*). Diese These wird zu widerlegen sein, denn ganz im Gegenteil ist das Experiment eine Form der Durchsetzung des künstlerischen Subjekts im Gegensatz zu den Beuyschen Aktionen, in denen jeder Mensch zu einem Künstler und dementsprechend zum Gestalter erhoben wurde (vgl. Rappmann, Rainer: »Interview mit Beuys«, in: Volker Harlan / Rainer Rappmann / Peter Schata [Hg.], *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys, Achberg 1976*, S. 17-118, hier S. 100).

51 Janet Kraynak hat im Zusammenhang mit Bruce Naumans Installation die Dialektik zwischen Partizipation und Kontrolle herausgestellt. Dieser Aspekt wird im Kapitel III.2.2. *Das Ereignis zwischen Partizipation und Kontrolle* im Zusammenhang mit Carsten Höller Versuchsapparat *Flugmaschine* von 1999 aufgegriffen (vgl. Kraynak, Janet: »Dependent Participation: Bruce Nauman's Environments«, in: *Grey Room 10* [2003], S. 22-45).

52 Die Handlung menschlicher und nicht-menschlicher Akteure werden bei Bruno Latour als »Kollektiv« bezeichnet (Latour, Bruno: *Die Hoffnung der Pandora*, Frankfurt a. M. 2002, S. 82ff.). Es sind Netzwerke von Dingen, Menschen, Organisationen etc.

53 Vgl. E. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 29.

auch als ein Instrument in der Kunst eingesetzt, das Wissen erzeugen kann wie im Kapitel II.2. *Das Experiment als Instrument* untersucht wird. An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass in diesem Rahmen der Untersuchung nicht auf die Entstehung von Wissen im Experiment eingegangen wird. Stattdessen dient der Begriff des »Verstehens« nach Umberto Eco als Ausgangspunkt einer Statusbestimmung des Rezipienten. Dieser Prozess des »Verstehens« beim Rezipienten wird nach Eco bedingt durch dessen persönliche Prädisposition und seinen historischen Kontext, in dem er situiert ist.<sup>54</sup>

Für die vorliegende Arbeit ist vielmehr von Relevanz, dass Wissen und Handlung in der Aktion beziehungsweise im künstlerischen Experiment in ein Verhältnis zueinander gesetzt werden.<sup>55</sup> Das Experiment ist in diesem Kontext eben nicht als ein Instrument zur Produktion eines Objekts zu verstehen, sondern als ein Mittel zur Generierung von Wissen.<sup>56</sup> Voraussetzung für diese Sichtweise ist, dass Wissen nicht ausschließlich über die Methoden und Vermittlungsformen der Wissenschaft verbunden sein muss. Wissen wird im Zusammenhang mit der künstlerischen Forschung unter anderem von Christoph Schenker der Erkenntnis gegenübergestellt, so dass der Wissensbegriff auch auf das Experiment in der Kunst übertragen wer-

---

54 Der Vorgang des Verstehens besteht bei Eco prinzipiell aus der »existentiellen Situation« (vgl. Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*, 12. Auflage, Frankfurt a. M. 2012 (ital. Originalausg.: Eco, Umberto: *Opera aperta*, Mailand 1962, 1967), S. 30) des Rezipienten, die jedes Verstehen beeinflusst, so dass die Rezeption nach ihm immer von einem individuellen Standpunkt aus erfolgt.

55 Vgl. Schenker, Christoph: »Einsicht und Intensivierung. Überlegungen zur künstlerischen Forschung«, in: Elke Bippus (Hg.), *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens* (Band 4), Zürich-Berlin 2009, S. 79-90 und Bippus, Elke: »Einleitung. Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens«, in: Elke Bippus (Hg.), *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens* (Band 4), Zürich-Berlin 2009, S. 7-23.

56 Sabine Flach und Sigrid Weigel haben den Aspekt des Wissens in der Kunst in ihrer Herausgeberschrift »Wissenskünste: das Wissen der Künste und die Kunst des Wissens« (Weimar 2011) untersucht. Darüber hinaus sind auch Caroline Welsh und Stefan Willer auf die Produktion von Wissen in Form einer Herausgeberschrift mit dem Titel: »Interesse für bedingtes Wissen. Wechselbeziehungen zwischen den Wissenskulturen« (München, Paderborn 2008) eingegangen.

den kann.<sup>57</sup> Die künstlerische Forschung wird unter dieser Prämisse von Elke Bippus als ein Verfahren definiert, mit dem Wissensformen generiert werden können, die aus »[...] implizite[m] Wissen, Brüche[n] und Ungeklärte[m] [...]«<sup>58</sup> bestehen. Bippus verweist hiermit auf einen kontinuierlichen Prozess, der sich in der Forschung im Kontext der Kunst vollzieht. Die Wissensgenerierung in der Kunst ist dementsprechend anders zu bewerten als die Erkenntnisgewinnung in der Wissenschaft. Sabine Flach und Sigrid Weigel sehen in ihrer Publikation »Wissenskünste: das Wissen der Künste und die Kunst des Wissens«<sup>59</sup> die Bilder der Gegenwart deshalb auch als prozessuale Verfahren oder Ereignisse, die zur Wissensgenerierung führen.<sup>60</sup> In dieser Weise geht neben Schenker auch Elke Bippus auf die Dualität von Handlung und Wissen ein, indem sich letztere auf Jacques Derrida bezieht.<sup>61</sup> Das Wissen manifestiert sich nach Schenker über »Machen und Handeln«<sup>62</sup> und nach Bippus über »Handlung und Verkörperung«<sup>63</sup>. Sie spricht von einem komplexen System der Generierung von Wissen in der Kunst, das nicht auf dessen Ökonomisierung als Information angelegt ist,<sup>64</sup> was von ihr bewusst als eine kritische Reflexion auf die Effizienz der Wissenschaft verstanden werden muss. In der Kunst wird die ästhetische Erfahrung zu einem Erlebnis der Irritation, so dass dieses Wissen keine Gewissheiten liefern kann.<sup>65</sup> Ein gutes Beispiel ist auch hier der

---

57 Vgl. C. Schenker: *Einsicht und Intensivierung*, S. 83. Schenker beruft sich mit seiner These auf Jean Francois Lyotards »Das postmoderne Wissen« (Wien 2012 [frz. Originalausgabe: *La condition postmoderne* von 1979]).

58 E. Bippus: *Kunst des Forschens*, S. 13.

59 Flach, Sabine / Weigel, Sigrid: »Bilder jenseits des Bildes«, in: Sabine Flach / Sigrid Weigel (Hg.), *Wissenskünste: das Wissen der Künste und die Kunst des Wissens*, Weimar 2011, S. 22.

60 Vgl. ebd.

61 Vgl. E. Bippus : *Kunst des Forschens*, S. 14. Elke Bippus beruft sich mit ihrer These auf Jacques Derridas »Die unbedingte Universität« (Frankfurt a. M. 2001 (frz. Originalausgabe: *L'université sans condition*, Paris 2001)).

62 C. Schenker: *Einsicht und Intensivierung*, S. 85.

63 E. Bippus : *Kunst des Forschens*, S. 14

64 Vgl. ebd., S. 13.

65 Vgl. Bippus, Elke: »Eine Ästhetisierung von künstlerischer Forschung«, in: *Texte zur Kunst. ARTISTIC RESEARCH* 82 (2011), S. 101-105, *hier* S. 103.

*Experience Corridor* von Höller, der die Teilnehmenden bewusst in eine falsche Richtung gehen lässt oder sie wahrnehmungspsychologischen Tests unterzieht.<sup>66</sup>

### **Kunst und Wissenschaft**

In diesem Zusammenhang sehen Caroline Welsh und Stefan Willer in der Kunst und Wissenschaft zwei existierende Wissenskulturen, die sich wechselseitig bedingen.<sup>67</sup> Nach ihnen verhält sich die Kunst zur Wissenschaft und umgekehrt entsprechend der Regeln einer mathematischen Menge. Übereinstimmungen sind möglich und Ausdifferenzierungen sind gleichzeitig notwendig. Das heißt, die Relation zwischen Kunst und Wissenschaft ist das Ergebnis ihrer historisch bedingten Ausdifferenzierung und der damit einhergehenden Spezialisierung.<sup>68</sup> Dieses Verhältnis wird als das Ergebnis ihrer historischen Entwicklung angesehen und kann nach Welsh und Willer als »Narrativ«<sup>69</sup> bezeichnet werden.<sup>70</sup> Die Funktion des »Narrativs« zeigt sich insbesondere darin, dass spezifische Interessen sowie historische Fakten nach bestimmten Kriterien ausgewählt, strukturiert und perspektivisch eingebunden werden. Das heißt, wenn ein »Narrativ« der Trennungsgeschichte von Kunst und Wissenschaft existiert, so kommen beide Autoren zu dem Schluss, so besteht auch die Herausforderung des »Gegen-Narrativs«.<sup>71</sup>

---

66 Vgl. ebd.

67 Vgl. Welsh, Caroline / Willer, Stefan: »Einleitung: Die wechselseitige Bedingtheit der Wissenskulturen – ein Gegenentwurf zur Trennungsgeschichte«, in: Caroline Welsh / Stefan Willer (Hg.), *Interesse für bedingtes Wissen. Wechselbeziehungen zwischen den Wissenskulturen*, München 2008, S. 9-20.

68 Vgl. ebd., S. 11.

69 Ebd.

70 Vgl. ebd.

71 Neben Welsh und Willer beschäftigen sich auch zunehmend Ausstellungen beziehungsweise die in diesem Zusammenhang entstandenen Beiträge für die wechselseitige Beziehung zwischen Kunst und Wissenschaft. Für die vorliegende Arbeit relevanten Beiträge, die sich mit diesem Thema befasst haben, sind unter anderem: *Laboratorium* (1999), *Say it isn't so* (2005), *Dopplereffekt. Bilder in Kunst Wissenschaft* (2010) und die *documenta 13* (2012). Schließlich ist in diesem Zusammenhang noch eine Publikation erschienen, die diejenigen

Bruno Latour vertritt in seiner Schrift »Wir sind nie modern gewesen«<sup>72</sup> die Ansicht, dass die Welt in der Moderne in abgeschlossene Bereiche wie unter anderem Natur und Kultur, aber auch Kunst und Wissenschaft aufgeteilt wurde.<sup>73</sup> Dies sei, so Latour, die »Verfassung der Moderne«<sup>74</sup>. Diese historisch bedingten Grenzziehungen fallen aufgrund der Existenz sogenannter »Hybride«<sup>75</sup> zusammen.<sup>76</sup> Das heißt Mischformen aus Menschen und Nicht-Menschlichen (z.B. Technik), Natur und Kultur, Subjekten und Objekten sind ununterscheidbar miteinander verknüpft.<sup>77</sup> Diese existierenden »Hybride« geben Anlass, »Alternativen«<sup>78</sup> gegenüber den unser Denken bestimmenden Grenzziehungen sowie den Dichotomien, die nach Latour eine »modernistische Übereinkunft«<sup>79</sup> sind, neu zu denken. In dieser Weise bestätigt er die These von Welsch und Willer, dass ein »Narrativ« gleichzeitig auch ein »Gegen-Narrativ« impliziert. Es wird in dieser Arbeit zu zeigen sein, ob das künstlerische Experiment als einer dieser »Hybriden« zu bezeichnen ist, die sich weder ganz dem künstlerischen noch dem wissenschaftlichen Bereich zuordnen lassen.

---

Kunstwerke behandelt, die aktuell im Zusammenhang mit der Wissenschaft gesehen werden: Witzgall, Susanne: Kunst nach der Wissenschaft. Zeitgenössische Kunst im Diskurs mit den Naturwissenschaften (phil. Diss. Stuttgart 2001), Nürnberg 2003.

72 Latour, Bruno: Wir sind nie modern gewesen, Frankfurt a. M. 1998.

73 Vgl. ebd., S. 21.

74 Ebd., S. 22.

75 B. Latour: Die Hoffnung der Pandora, S. 23.

76 Bruno Latour bekräftigt seinen Standpunkt, dass die Moderne gescheitert ist, indem er im ZKM (Zentrum für Kunst- und Medientechnologie) die Ausstellung *Reset Modernity!* 2016 in diesem Sinn kuratiert sowie entsprechende Texte hierzu herausgegeben hat (Latour, Bruno / Leclercq, Christophe (Hg.): *Reset Modernity!* Cambridge, MA 2016).

77 Vgl. B. Latour: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft, S. 112. Dieser Aspekt der »Hybride« wird im Zusammenhang mit der Vorstellung der Akteur-Netzwerk-Theorie nach Latour im Kapitel II.1. *Das Experiment als Handlung* thematisiert werden.

78 B. Latour: Die Hoffnung der Pandora, S. 363.

79 Ebd.



Die Historie des Experiments in der Kunst scheint die Theorie von der Konstruktion der Dichotomie zwischen Kunst und Wissenschaft, die sich als Konstrukt gleichzeitig wieder auflösen kann, zu bestätigen. Das Kapitel II.2. *Das Experiment als Instrument* beginnt mit der historischen Betrachtung des Experiments. Die vorliegende Untersuchung, die sich der Frage nach der Annäherung zwischen Kunst und Wissenschaft beschäftigt, setzt mit der Verwissenschaftlichung der Gesellschaft im Zuge des Naturalismus um 1900 ein.<sup>80</sup> So zeigt sich in dieser Zeit eine Begeisterung für das wissenschaftliche Experiment, mit dem ein Instrument zur Verfügung gestellt werden konnte, das Erkenntnis erzeugt.<sup>81</sup> Die Kunst und insbesondere die Literatur konnten sich auch diesem Enthusiasmus nicht entziehen und bildeten eigene Möglichkeiten wissenschaftlicher Vorgehensweisen aus.<sup>82</sup> Mit den Aktionen des Futurismus trat dann das künstlerische Konzept des Experiments als eine experimentelle Konstellation in Erscheinung, die die Idee, der schnellen Kunstproduktion zur Findung des *Neuen* vorangetrieben hat.<sup>83</sup> Mit dem Ziel, Konventionen zu überwinden, wurde die Aktion im Futurismus zum entscheidenden Motor der Produktion bis dahin noch nicht gedachter Ideen und deren schnellen Umsetzung in experimentelle Vorgehensweisen. In der russischen Avantgarde wurde das Experiment als ein Werkzeug angesehen mit dem Erkenntnisse effektiv produziert werden könnten, was für politische Zwecke zunutze gemacht wurde.<sup>84</sup> Galt es doch zu dieser Zeit, einen effizienten Arbeiter zu schaffen, indem seine Wahrnehmung und Performance zu optimieren sei.<sup>85</sup> An dieser Stelle werden auch die Verbindungen zur russischen Avantgarde untersucht, um der Frage nachzugehen, inwiefern mit dieser Bewegung ein künstlerisches Experi-

---

80 Vgl. W. Fähnders: *Avantgarde und Moderne 1890-1933*, S. 24. Fähnders bezeichnet diese Phase als eine »Verwissenschaftlichung« der Gesellschaft.

81 Vgl. ebd.

82 Vgl. ebd.

83 Vgl. de Ponte, Susanne: *Aktion im Futurismus* (Saecula Spiritalia, hg. von Dieter Wuttke, Bd. 38), Baden-Baden 1999, S. 168.

84 Vgl. Flach, Sabine / Vöhringer, Margarete: »Ultravision. Zum Wissenschaftsverständnis der Avantgarden«, in: Sabine Flach / Margarete Vöhringer (Hg.), *Ultravision. Zum Wissenschaftsverständnis der Avantgarden*, Paderborn 2010, S. 7-17, hier S. 7.

85 Vgl. ebd.

ment unternommen wurde oder vielmehr ein wissenschaftliches Experiment in der Kunst. In der europäischen Avantgarde und insbesondere mit Marcel Duchamp und seinem Experiment der *3 Stoppages Etalon* wurde mit dem Experiment nicht nur eine Übertragung der Wissenschaft in die Kunst gesehen, sondern die Einbindung der Rationalität in die Kunst wurde als ein kunstspezifisches Vorgehen hier bereits entwickelt. In den 1960er und 1970er Jahren hat sich das Experiment dann in der Performancekunst zu einem Generator von Ereignissen gewandelt. In diesem Kapitel wird unter anderem die grundlegende Unterscheidung zwischen Experiment und dem Experimentellen getroffen, so dass die experimentelle Aktion von dem künstlerischen Experiment unterschieden werden kann.

Schließlich zeigt sich auch in der Forderung Hans-Jörg Rheinbergers nach einer größeren Unvoreingenommenheit im Experiment, das hier nicht nur Hypothesen verifiziert, sondern Überraschungen und wissenschaftliches Staunen ermöglicht werden. Mit den von ihm beschriebenen Experimentalsystemen<sup>86</sup> erfolgt eine Öffnung der Naturwissenschaft hin zu einer künstlerischen Vorgehensweise der Entdeckung. Die Tatsache, dass Rheinbergers Publikationen im wissenschaftlichen Kontext angesiedelt sind, aber auch für den Kontext der Kunst hinzugezogen werden,<sup>87</sup> besitzt für diese Arbeit eine große Relevanz. Nach dem Verständnis Rheinbergers wird die naturwissenschaftliche Forschung sowie die künstlerische Vorgehensweise allgemein als ein Suchen verstanden, das Wissen produziert, aber von einem »Nichtwissen«<sup>88</sup> in diesem Vorgang beim Forschenden ausgeht. Das Forschen ist dann als eine Suchbewegung zu bezeichnen zwischen dem

---

86 Vgl. Rheinberger, Hans-Jörg: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Frankfurt a. M. 2006.

87 Vgl. Rheinberger, Hans-Jörg: »Über die Kunst, das Unbekannte zu erforschen«, in: *Say it isn't so. Naturwissenschaften im Visier der Kunst*, Ausst.-Kat., Weserburg Museum für moderne Kunst Bremen 2007, hg. von Peter Friese / Guido Boulboulé / Susanne Witzgall, Heidelberg 2007, S. 83-91, *hier* S. 83. Rheinberger zeigt die Nähe zur Kunst nicht nur darin, dass er den Kunsthistoriker Georg Kubler im Zusammenhang mit der Erforschung mit einem sogenannten »Nichtverstehen« zitiert, sondern auch grundsätzlich, dass er mit einem Aufsatz in einem Ausstellungskatalog des Museums für Moderne Kunst in Bremen vertreten ist.

88 E. Bippus: *Kunst des Forschens*, S. 16.

Wissen und dem »Nichtwissen«. Elke Bippus verwendet den Begriff des »Nichtwissens«, der sich offensichtlich auf das von Rheinberger verwendete »Nichtverstehen«<sup>89</sup> in der Forschung bezieht. Aus der Perspektive des Biologen und Philosophen argumentiert er, dass die Forschung von Kunst und Wissenschaft im forschenden »Kontext der Entdeckung«<sup>90</sup> nicht weit voneinander entfernt sind. Der Vorgang des Suchens nach etwas, von dem noch nicht gewusst wird, dass es existiert ist, ist in beiden Disziplinen vorhanden.<sup>91</sup>

### **Akademische Forschung in der Kunst: Die Artistic Research**

Das Experiment in der Kunst lässt sich allerdings nicht als eine nach außen abgeschlossene Einheit betrachten, sondern es ist vielmehr ein Teil des Netzwerks, in dem sich künstlerische Forschung entfaltet und dementsprechend Teil der aktuellen Diskussion, die mit der Einführung des Bologna Prozesses an den Kunsthochschulen ihren Anfang nahm.<sup>92</sup> Im Vorwort von Corina Caduffs und Tan Wälchli Herausgeberschrift zu »Kunst und künstlerische Forschung« definieren beide Autoren Artistic Research als eine Kunstpraxis, die von einer konkreten Fragestellung ausgeht.<sup>93</sup> Dieser wird mit einem eigenen methodischen Ansatz nachgegangen und unterscheidet sich sowohl von der wissenschaftlichen als auch von der künstlerischen Vorgehensweise.<sup>94</sup>

---

89 H.-J. Rheinberger: Nichtverstehen und Forschen, S. 77.

90 Auf die unterschiedlichen Kontexte der Forschung, nämlich den der Entdeckung und den der Rechtfertigung wird im Kapitel II.2.5. *Experimentalsysteme in Wissenschaft und Kunst* dieser Arbeit eingegangen.

91 Vgl. Rheinberger, Hans-Jörg: »Nichtverstehen und Forschen«, in: Juerg Albrecht / Jörg Huber / Kornelia Imesch, u.a. (Hg.), *Kultur Nicht Verstehen. Produktives Nichtverstehen und Verstehen als Gestaltung*, Zürich 2005, S. 75-81, hier S. 78. Rheinberger beruft sich auf Ludwig Fleck und Gaston Bachelard.

92 Vgl. Caduff Corina / Wälchli, Tan, »Vorwort«, in: Corina Caduff / Fiona Siegenthaler / Tan Wälchli (Hg.), *Kunst und Künstlerische Forschung*, Zürich 2009, S. 12-23, hier S. 12.

93 Vgl. ebd.

94 Vgl. ebd.

Mit der Einführung des sogenannten Artistic Research als Forschungsperspektive an Kunsthochschulen deutet sich eine neue Orientierung der künstlerischen Arbeit an, die akademischen Ansprüchen genügen soll.<sup>95</sup> Der Künstler ist unter diesen Bedingungen nicht nur befähigt einen wissenschaftlichen Abschluss als Bachelor oder Master zu absolvieren, sondern auch eine Promotion anzustreben. Dies ist ein Forschungsanspruch der künstlerischen Studienprogramme, der an den Hochschulen in den Niederlanden, Großbritannien und Skandinavien schon seit Beginn der 1990er Jahre etabliert ist und in Deutschland erst sehr viel später übernommen wurde.<sup>96</sup> Artistic Research sieht vor, dass Künstlerinnen und Künstler innerhalb eines von der Hochschule vorgegebenen Themas in Form eines Projekts forschen, das sich von der naturwissenschaftlichen und geisteswissenschaftlichen Forschung insbesondere dadurch unterscheidet, dass sie verankert in der Kunst und unabhängig von der Methode der Naturwissenschaft ist. Dementsprechend können auch Mischformen aus Informationsrecherche, Empirie und künstlerischem Interesse an dem zu erforschenden Gegenstand entstehen, die das Ergebnis der Artistic Research bilden. Es wird über die Kunst eine ihr eigene Form der Forschung auf der Grundlage akademischer Vorgehensweisen an den Hochschulen entwickelt, die es dem Künstler möglich macht, den Grad des Doktors zu erreichen.

Als Beispiel für die Artistic Research sind die Projekte von Prof. Florian Dombois an der Züricher Hochschule für Künste zu nennen. Im aktuel-

---

95 Zur Artistic Research existiert neben zahlreichen Aufsätzen auch zwei aktuelle Herausgeberschriften. Zum einen die von Michael Biggs und Henrik Karlsson mit dem Titel: »The Routledge Companion to Research in the Arts« (London 2011). Zum anderen ein von Jens Badura, Selma Dubach, Anke Haarmann, et al. 2015 herausgegebener Überblick mit dem Titel: »Künstlerische Forschung. Ein Handbuch« (Zürich 2015). Des Weiteren ist die Artistic Research im Internet präsent mit Foren wie unter: IKF (Institut für künstlerische Forschung), <http://www.artistic-research.de> / Research Catalogue an international database for artistic research, <https://www.researchcatalogue.net> / JAR (Journal for Artistic Research, [www.jar-online.net](http://www.jar-online.net) / EARN (European Artistic Research Network), [www.artresearch.eu](http://www.artresearch.eu)

96 Vgl. Holert, Tom: »Künstlerische Forschung: Anatomie einer Konjunktur«, in: Texte zur Kunst. ARTISTIC RESEARCH 82 (2011), S. 38-63.

len Projekt *Windkanal*<sup>97</sup> steht das Phänomen des Windes im Mittelpunkt der Betrachtungen. Diese Installation wird zum Untersuchungsgegenstand, der unterschiedliche Aspekte einbeziehen kann wie die Musikalität des Windes, die im Prozess der Forschung entsteht.

Der immer größer werdenden Akzeptanz gegenüber der neu aufkommenden Studienrichtung Artistic Research von Seiten der entsprechenden Institutionen, die diese Fachrichtung im Curriculum verankert, steht die vehemente Kritik innerhalb des Diskurses gegenüber. So wurde in der Ausgabe der Zeitschrift »Texte zur Kunst«<sup>98</sup> mit dem Titel »Artistic Research« eine durchweg kritische Meinung zur akademisierten Form dieser künstlerischen Forschung vertreten. Die Gegner dieses künstlerischen Forschungsbereichs sehen in ihr eine Verwissenschaftlichung der Künste, die einem ökonomischen Prinzip folgt.<sup>99</sup> Ist erst einmal die Kunst als Wissenschaft deklariert, lässt man sie auch gleich zu einem Forschungsbereich werden, der ergebnisorientiert operiert im Sinne der Vorgabe durch die Hochschule, die gleichzeitig über die Themenstellung auch Erwartungen an die Kunst stellt. So sieht unter anderem auch Elke Bippus die Angleichung der künstlerischen Forschung an eine vermeintlich objektiv-positivistische Praxis der Wissenschaft sehr kritisch.<sup>100</sup> Die Kunst folgt einer Ökonomie, die nicht nur zur Vorgehensweise einer Wissenschaft gehört, sondern auch die geisteswissenschaftliche Disziplin als eine akademische Leistung einschließt. Artistic Research bezeichnet dann nach Kathrin Busch eine Möglichkeit, die Kunst, die keine methodischen Vorgaben zulässt, als eine Disziplin zu regeln.<sup>101</sup> Die Kritik an der Artistic Research ist demzufolge durchaus berechtigt, sofern sie eine künstlerische Forschung bezeichnet, die nicht aus der Kunst heraus entwickelt wird, sondern Forschungsinhalte an akademischen

---

97 Windkanal des FSP (Forschungsschwerpunkt) Transdisziplinarität | Logbuch zum Bau: Artistic Research Projekt der Züricher Hochschule der Künste, <http://blog.zhdk.ch/windkanal/>

98 Vgl. Texte zur Kunst. ARTISTIC RESEARCH 82 (2011).

99 Vgl. T. Holert: Künstlerische Forschung, S. 60.

100 Vgl. Bippus, Elke: »Eine Ästhetisierung von künstlerischer Forschung«, in: Texte zur Kunst. ARTISTIC RESEARCH 82 (2011), S. 101-105, *hier* S. 104.

101 Vgl. Busch, Kathrin: »Wissensbildung in den Künsten«, in: Texte zur Kunst. ARTISTIC RESEARCH 82 (2011), S. 70-79, *hier* S. 70.

Vorgaben zur Erlangung eines Bachelor-, Master- oder Doktorgrades regelt und definiert.

Das Thema »Artistic Research« wird aus den skizzierten Gründen nur an dieser Stelle erwähnt, weil sie eine akademisierte Form der künstlerischen Forschung ist. Der Schwerpunkt dieser Arbeit liegt indessen in der Analyse von Forschung in der Kunst mit künstlerischen und nicht mit akademischen Mitteln. Die Leistung der Artistic Research besteht trotz aller Kritik darin, dass die Kunst wieder als Forschung wahrgenommen wird und sich aus dieser Form der Akademisierung gleichzeitig auch neue Optionen des Umgangs, was Forschung in der Kunst ist, ergeben haben.<sup>102</sup>

---

102 In diesem Zusammenhang sind noch zwei weitere Bereiche der künstlerischen Forschung zu nennen, nämlich die Lecture Performance und die inszenierte Form der Forschung, die sich ebenfalls Artistic Research nennt. Die Lecture Performance (vgl. Lecture Performances, Ausst.-Kat., Kölnischer Kunstverein Köln 2009; Salon of the MoCA Belgrade 2010; Kuća legata (Heritage House) Belgrade 2010, hg. von Kathrin Jentjens, Berlin 2009) ist eine Aktion in Form eines Vortrags, der vom Künstler, also den Performer, gehalten wird. Dieses Referat beinhaltet eine Mischung aus wissenschaftlich basierten oder fiktiven Elementen, die vermischt in eine Form des Vortrags mit Präsentation vorgebracht wird (vgl. Wagner, Marianne: »Doing Lectures. Performative Lectures as a Framework for Artistic Action«, in: Lecture Performances, Ausst.-Kat., Kölnischer Kunstverein, Köln 2009; Salon of the MoCA Belgrade 2010; Kuća legata [Heritage House], Belgrade 2010, hg. von Kathrin Jentjens, Berlin 2009, S. 17-30). Ein weiterer Bereich der Aktionskunst ist die inszenierte Form der Forschung, die von einem Theaterkollektiv ausgeführt wird (vgl. IKF [Institut für künstlerische Forschung] in Berlin, <http://www.artistic-research.de/>). Ähnlich wie die Lecture Performance basiert diese Aktion auf einer Inszenierung einer Versuchssituation, die angelehnt ist an Inszenierungen im Bereich des Theaters, die dementsprechend auch mit narrativen Elementen durchsetzt ist. Diese äußern sich größtenteils in der Erzählung der Rahmenbedingungen der Laborsituation, in der das Theaterkollektiv agiert und in der Teilnehmer involviert sein können. Diese Form der Inszenierung eines Versuchs bleibt weiterhin dem Kunstkontext verhaftet, kann aber durchaus die Wissenschaft einbeziehen. In dieser Weise haben auch an dem Versuch *AMAV (Aesthetic Modulation of affective Valence)* sowohl Schauspieler als auch Wissenschaftler unter einer künstlerischen Leitung teilgenommen (vgl. *Aesthetic Modulation of af-*

## Die künstlerische Forschung

Christoph Schenker sieht in der künstlerischen Forschung weniger eine Präsentation von Erfahrung oder Wissen verwirklicht im Sinne einer Aneignung von wissenschaftlicher Forschung, sondern nach ihm ist es eine Konstellation, die das Erlebnis und die Erfahrung erst möglich macht.<sup>103</sup> Nicht das Ergebnis rückt seiner Ansicht nach in den Mittelpunkt der Betrachtungen, vielmehr ist es der Prozess, in dem sich das Konzept des Kunstwerks vollziehen kann. Das Experiment hat dementsprechend in der Kunst weder den Anspruch der Veranschaulichung von Phänomenen noch den des Beweises.<sup>104</sup> Die Kunst dient seiner Meinung nach vielmehr der Erkundung, die für einen Suchvorgang steht. Diesem Ansatz folgend konzentriert sich die vorliegende Untersuchung auf die von der Kunst ausgehenden Annäherungen an die experimentellen Methoden der Wissenschaft. Es ist aus diesem Grund sinnvoll, auch Publikationen zu berücksichtigen, die das wissenschaftliche Experiment thematisieren. Dazu gehören die Abhandlungen von Michael Heidelberger und Friedrich Steinle, die bereits 1998 herausgegeben wurden, aber Grundlegendes zum Experiment in der Wissenschaft erfasst haben.

Die Erkundung oder »Exploration« sind Begriffe, die auf Friedrich Steinles Forderung nach »explorative[n] Experimente[n]«<sup>105</sup> basieren und als Vorgehen der Entdeckung des *Neuen*<sup>106</sup> in der Wissenschaft dienen.<sup>107</sup> Das explorative Experiment, dessen erzeugtes Phänomen nicht immer mit der eingangs gestellten Theorie im Vorfeld übereinstimmt, steht für überraschende, neue Phänomene, für die es zunächst keine Erklärung gibt.<sup>108</sup> Die

---

*fective Valence* / Research Group at Cluster of Excellence Languages of Emotion in Zusammenarbeit mit der FU Berlin, Institut für künstlerische Forschung, <http://www.artistic-research.de/projects/current-projects/emolution/amav?lang=en>).

103 Vgl. C. Schenker: *Einsicht und Intensivierung*, S. 83.

104 Vgl. ebd.

105 Steinle, Friedrich: »Explorieren-Entdecken-Testen«, in: *Spektrum der Wissenschaft*, September (2008), S. 34-41, *hier* S. 36.

106 Vgl. ebd., S. 40. Das *Neue* zeigt sich in den Phänomenen, die über das Experiment initiiert worden sind.

107 Vgl. ebd.

108 Vgl. ebd., S. 34.

Übertragung der Begriffe »Exploration« und »Erkundung« bieten sich ebenfalls für den Kontext der Kunst an, weil diese konträr zu einer eindeutigen Ergebnisorientierung der wissenschaftlichen Forschung stehen. »Exploration« oder »Erkundung« ist aus diesem Grund zu einem festen Bestandteil der Literatur zur Beschreibung künstlerischer Forschung geworden.<sup>109</sup>

Es zeigt sich zudem bei beiden hier vorgestellten Künstlern ein jahrelanges Forschen über den vorgestellten Versuch<sup>110</sup> hinaus. So wurden bei Roman Signer die roten Ballons als Testobjekte unterschiedlichen Einflussgrößen ausgesetzt wie Zündung, Größe und so weiter. Bei Carsten Höller ist der *Experience Corridor* ein Teil einer Serie von weiteren Korridoren und Räumen, in denen die Wahrnehmung oder Erfahrung des Besuchers getestet wird, sobald dieser sich auf die Installation physisch einlässt.<sup>111</sup> In diesen Experimenten werden die Ereignisse immer wieder unter den gleichbleibenden statischen Bedingungen der Installation wiederholt. Das gilt sowohl für Signer und den Ballon, der unter gleichen Bedingungen mit Draht und Rakete, aber mit unterschiedlichen Variationen wie Größe oder Füllung zur Explosion gebracht wurde als auch bei Höller, der alle Teilnehmenden in die gleichen Räume mit den gleichen Objekten schickt. In

---

109 Vgl. unter anderem bei C. Schenker: *Einsicht und Intensivierung*, S. 83, Rheinberger, Hans-Jörg: »Experimentelle Virtuosität«, in: Welsh, Caroline / Willer, Stefan (Hg.), *Interesse für bedingtes Wissen. Wechselbeziehungen zwischen den Wissenskulturen*, München 2008, S. 333-342, hier S. 331 und Boulboulée, Guido: »Experimentalsysteme in Kunst und Naturwissenschaft«, in: *Say it isn't so. Naturwissenschaften im Visier der Kunst*, Ausst.-Kat., Weserburg Museum für moderne Kunst Bremen 2007 hg. von Peter Friese / Guido Boulboulée / Susanne Witzgall, Heidelberg 2007, S. 67-82, hier S. 69.

110 In dieser Arbeit steht der Begriff des »Versuchs« für die Ausführung des Experiments im Sinne der Erkundung.

111 Als Beispiele sind hier zu nennen: *Swinging Spiral* 2010, *Singing Curve* 2009, *Drehendes Hotelzimmer* 2008, *Shawinigan Swinging Room* 2007, *Shawinigan Corridor* 2007, *Swinging Corridor* 2005, *Trapezoid Swinging Room* 2005, *Distorted Swinging Room* 2004, *Swinging Room* 2004, *Hotel Room* 2004, *Choice Corridor* 2003 (vgl. B.-B. Mak: *Carsten Höller 2001-2010*, Ostfildern 2010).



diesen Aktionen werden die Ereignisse systematisch initiiert und wiederholt.

Bruno Latour gibt schließlich mit der Feststellung, dass Forschen keine Domäne der Wissenschaft mehr ist, einen weiteren entscheidenden Impuls für die neuere Betrachtung zur Kunstforschung. In seiner Veröffentlichung »Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft«<sup>112</sup> unterscheidet er zwischen Wissenschaft und Forschung.<sup>113</sup> Letzteres sieht er als ein unabhängiges Vorgehen, das nicht nur in der Wissenschaft zu finden ist.<sup>114</sup> Das Ergebnis ist, dass nicht nur in der Wissenschaft geforscht wird, sondern auch in der Kunst.

In der Literatur zur künstlerischen Forschung, die schnell Schlagworte aus der Wissenschaft für die Aktionen Signers und Höllers gefunden hat, fällt auf, dass nicht unterschieden wird zwischen der Ästhetik des Experiments und der systematischen Vorgehensweise als Untersuchung im Experiment, die aber beide in den Aktionen eine Funktion haben.<sup>115</sup> Aus diesem Grund wird im abschließenden Kapitel des zweiten Teils (Kapitel II.4.2.

---

112 Latour, Bruno: Die Hoffnung der Pandora, Frankfurt a. M. 2002.

113 Vgl. ebd., S. 31.

114 Eine Erkenntnis, die er als Referent und Autor in der Ausstellung *Laboratorium* bereits 1999 praktiziert hat. Er betont in seinem Aufsatz im Katalog, dass ein »Laboratorium« keine Abgeschlossenheit gegenüber einem Publikum bedeuten muss, sondern es einbezieht, weil seiner Ansicht nach auch ein großes Interesse an derartigen Forschungen vorhanden ist (vgl. Latour, Bruno: »The theatre of proof: A series of demonstraions«, in: *Laboratorium*, Ausst.-Kat., Provincial Museum of Photograpy Antwerpen 1999, hg. von Hans Ulrich Obrist / Barbara Vanderlinden, Köln 2001, S. 185-187, hier S. 185). Auch hier liegt der Fokus auf dem Ereignis, das für alle und nicht nur für einen Experten beobachtbar ist. Diese Ausstellung wird im Kapitel II.1. *Das Experiment als Handlung* eingehender thematisiert werden.

115 Vgl. Nordmann, Alfred: »Experiment Zukunft – Die Künste im Zeitalter der Technowissenschaften«, in: Stefan Schöbi / Anton Rey (Hg.), *Künstlerische Forschung. Positionen und Perspektiven (SubTexte, 3)*, Zürich 2009, S. 8-22, hier S. 21 und vgl. E. Bippus: *Kunst des Forschens*, S.11. Die Definition der Forschung in der Kunst wird im Laufe der Arbeit vertieft und erweitert werden. An dieser Stelle ist allerdings die Feststellung grundlegend, dass hier der Vorgang einer Untersuchung gemeint ist, die einer Systematik erfolgt.

*Forschen als Ereignisfeld: Forschen in der Kunst*) das Experiment auf der einen Seite als Ereignisfeld im Sinne einer performativen Forschungshandlung des Künstlers, den teilnehmenden Besuchern (Partizipienten), beobachtenden Besuchern (Rezipienten)<sup>116</sup> und den involvierten Objekten betrachtet. Auf der anderen Seite ist diese Forschung auch als eine Wissenschaftsaneignung, wie unter Kapitel II.4.1. *Forschen im Laborraum: Die Ästhetik des Forschens* zu betrachten. Hier wird die Ästhetik des Forschens, die, bezogen auf den Diskurs des »White Cube«<sup>117</sup> als Laborraum bei Carsten Höller in der Literatur bereits thematisiert worden ist, einer vertiefenden Analyse unterzogen.

### **Die Ästhetik des Forschens**

Das Experiment in der Kunst als ein ästhetisches Problem zu betrachten, lässt sich an einem Beispiel aus Martin Kippenbergers Werk veranschaulichen. Die Installation mit dem Titel *Unwissenschaftlicher Ecktisch, Büro Kippenberger* von 1994<sup>118</sup> besteht aus einem Ecktisch und diversen Gegenständen in weißer Farbe, die darauf angeordnet sind. Der weiße Ausstellungsraum und der Titel bauen im Zusammenspiel eine Analogie zu einer Forschungsstätte beziehungsweise zu einem Laborraum auf, obwohl eben diese Konnotation im Titel verneint wird. Aufgrund der Tatsache, dass Kippenberger explizit auf die Nicht-Wissenschaftlichkeit seines ausstell-

---

116 Es war immer von den physisch beteiligten Besuchern die Rede (Partizipienten), allerdings spielt auch der Rezipient an dieser Stelle eine wichtige Rolle im Experiment. Nach Marcel Duchamp, aber spätestens mit der Abhandlung Umberto Ecos »Das offene Kunstwerk«, wird der Betrachter als derjenige angenommen, der das Werk vervollständigt. Das Kunstwerk ist offen, weil es vom individuellen Standpunkt des Rezipienten aus interpretiert wird und dementsprechend eine Vielzahl an Auslegungen angenommen werden können. Der Rezipient erhält beim Experiment eine besondere Aufgabe, denn er ist derjenige, der interpretiert beziehungsweise auswertet. Siehe dazu das Kapitel II.4.2.3. *Der Rezipient* in dem der Aspekt des Rezipienten als Auswertender des Experiments behandelt wird.

117 Der Begriff des »White Cubes« wird im Kapitel II.4.1.1. *Der White Cube* eingehender erläutert werden.

118 Martin Kippenberger: *Unwissenschaftlicher Ecktisch, Büro Kippenberger* 1994, Holz und Metall, 100 x 100 x 90 cm.

ten Tisches eingeht, wird dieser mit der Wissenschaft zunächst automatisch assoziiert. Obwohl die Gegenstände lediglich weiß und auf einem Tisch ausgebreitet liegen, sind sie doch als Schema einer Wissenschaftlichkeit zu erkennen. Bei näherer Betrachtung erweist sich diese Assoziation als falsch, sind es doch Gegenstände, die hauptsächlich außerhalb des wissenschaftlichen Kontextes entnommen worden sind. So befindet sich auf diesem Tisch ein Dreibeinstativ, Schraubenzieher und vieles mehr, die als Gegenstände lediglich über die Farbe Weiß und den Titel in ihrer Verbindung zur Wissenschaft lesbar sind. Es wird eine Ästhetik der Wissenschaft aufgebaut, obwohl in dieser Installation keine Verbindung zur Wissenschaft existiert.

In ähnlicher Weise beschwört auch Höller die Vorstellung von Wissenschaftlichkeit in seinem *Experience Corridor*, der mehrere weiße physisch abgeschlossene Räumlichkeiten für die teilnehmenden Besucher zu Verfügung stellt. Hier wird die Anmutung eines Laborraums erzeugt, in dem Tests durchgeführt werden.<sup>119</sup> Auf eine ähnliche Wirkung zielt die Aktion Signers, die ebenfalls an einen wissenschaftlichen Versuch denken lässt. Signer selbst dokumentiert seine Aktion *Ballon mit Rakete* von 1981 nahezu wissenschaftlich, indem er sowohl die Ausgangssituation, das heißt den statischen Versuchsaufbau inklusive Luftballon und Rakete, als auch das dadurch initiierte Ereignis als Ergebnis des Versuchs fotografiert hat. In den Aktionen von Höller und Signer sind Aneignungen von Wissenschaft in der Kunst über Symbole oder Räume erkennbar, die entsprechende Assoziationen überhaupt erst möglich machen.

---

119 Diese Feststellung der Abgeschlossenheit des Ausstellungsraums wird von Brian O'Doherty (vgl. O'Doherty, Brian: In der weißen Zelle. Inside the white Cube, hg. von Wolfgang Kemp, Berlin 1996, S. 9) kritisiert. Das Kunstwerk, das vom Leben räumlich ausgeschlossen wird, wird nach Reichle zu einer »Artefaktizität« (vgl. Reichle, Ingeborg: Kunst aus dem Labor. Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft im Zeitalter der Technoscience (phil. Diss. 2003) Berlin 2005, S. 189). Dies wird noch im Kapitel II. 4.1.1. *Forschen im Laborraum: Die Ästhetik des Forschens* näher erörtert werden.

### **Ausstellungen als Forschungsräume**

Das künstlerische Experiment beziehungsweise die künstlerische Forschung kann nicht losgelöst von dem ihm umgebenden Raum betrachtet werden. Aus diesem Grund wird auf der einen Seite der physische Raum der Ausstellung in Kapitel II.4.1. *Forschen im Laborraum: Die Ästhetik des Forschens* thematisiert, aber auch die Produktion des Raums über die Handlung im Experiment im Kapitel II.4.2. *Forschen als Ereignisfeld: Forschen in der Kunst*.<sup>120</sup> Dementsprechend scheint sich die als Experiment stattfindende Aktion vom physischen Raum zu emanzipieren, denn wie Bippus konstatiert, können Ausstellungen keine adäquaten Räume für künstlerische Forschung eröffnen.<sup>121</sup> Diese könnten lediglich Objekte hervorbringen, aber keine Handlungen, die für die Forschung in der Kunst grundlegend ist. Der Ausstellungsraum wird eher als einengend empfunden, da die Forschungshandlung auch von dem sie umgebenden Raum abhängig ist.<sup>122</sup>

Dieser Annahme widerspricht die Kuratorin Carolyn Christov-Bakargiev mit ihrem Konzept der *documenta 13*<sup>123</sup> von 2012, der sie ganz der

---

120 Vgl. E. Bippus: *Kunst des Forschens*, S. 12. Dieser Aspekt, dass künstlerische Forschung beziehungsweise das Experiment einen Raum über Handlung kreiert, wird im Kapitel II.4.2. *Forschen als Ereignisfeld: Forschen in der Kunst* behandelt. Hier werden die Komponenten, die für die Bildung des Raums im Experiment beteiligt sind, identifiziert (Partizipant, Rezipient und Künstler).

121 Vgl. ebd., S. 17. Auch diese Behauptung wird anhand der Raumsoziologie untersucht werden. Unter II.4.1. *Forschen im Laborraum: Die Ästhetik des Forschens* werden insbesondere die Abhandlungen von Henri Lefebvre und Martina Löw zur Behandlung der Relation von Raum und Aktion und der Produktion des Raums hinzugezogen.

122 Der physisch geschlossene Raum spielt im Experiment als ästhetisches Moment eine große Rolle wie im Kapitel II.4.1. *Forschen im Laborraum: Die Ästhetik des Forschens* noch vertiefend aufgegriffen wird. Insbesondere die korrespondierende Sterilität des Ausstellungsraums zum Laborraum wird hier ein wichtiger Aspekt sein.

123 Vgl. *documenta 13*. Das Buch der Bücher, Ausst.-Kat. Kassel 2012, Ostfildern 2012.

künstlerischen Forschung gewidmet hat.<sup>124</sup> Sie verfolgte eine ganzheitliche Betrachtung der Welt im Kontext der Kunst, so dass unterschiedliche und auch außerhalb der Kunst stehende forschende Verfahren einbezogen wurden.<sup>125</sup> Erst die Gesamtheit der Formen und Praktiken des Wissens, so ihre Annahme, können einen neuen Entwurf der Welt zeichnen.<sup>126</sup> Sie stellt in dieser Weise nicht nur Wissen und Handlung oder Praktiken in einen Zusammenhang, sondern behauptet, dass Veränderungen in der Welt nicht in den historischen Verhältnissen, sondern in den Ereignissen, die jenen Moment prägen, verwirklicht sind.<sup>127</sup> Das alles verändernde Ereignis, so Christov-Bakargiev, manifestiert sich in der Kunst.<sup>128</sup>

Die *documenta 13* von 2012 unterscheidet dahingehend nicht mehr zwischen Kunst und Wissenschaft, aber auch nicht mehr zwischen Kunst und Leben.<sup>129</sup> Im Zentrum dieses ganzheitlichen Ansatzes der Ausstellung stand die Generierung von Wissen mit allen zur Verfügung stehenden Erkenntnissen des Lebens.

---

124 Bereits 1999 wurde, wie bereits erwähnt, ein ähnliches Ausstellungsformat, das sich der Forschung verschrieben hatte, in Antwerpen unter der Leitung von Hans Ulrich Obrist und Barbara Vanderlinden mit dem Titel *Laboratorium* durchgeführt. Hier wurden Orte über ganz Antwerpen ausgewählt, an denen Forschungen der Kunst stattfinden sollten. Unter anderem hat auch Bruno Latour mit einem Vortrag daran teilgenommen. Dieses Konzept einer Ausstellung zur künstlerischen Forschung engt nicht ein, sondern bietet Möglichkeiten für unterschiedliche Formate der künstlerischen Forschung. Das Konzept dieser Ausstellung wird im Kapitel II. *Das Handlungsnetzwerk der künstlerischen Forschung: Experiment, Ereignis und Forschung* noch einmal aufgegriffen werden.

125 Vgl. Christov-Bakargiev, Carolyn: »Der Tanz war sehr frenetisch, rege, raselnd, klingend, rollend, verdreht und dauerte eine lange Zeit«, in: *documenta 13. Das Buch der Bücher*, Ausst.-Kat., Kassel 2012, Ostfildern 2012, S. 30-47, hier S. 31.

126 Vgl. ebd.

127 Vgl. ebd.

128 Vgl. ebd.

129 Vgl. Everts, Lotte / Lang, Johannes / Lüthy, Michael / et al. (Hg.): *Kunst und Wirklichkeit Heute. Affirmation – Kritik – Transformation*, Bielefeld 2015.

## Das Ereignis

Das Ereignis als Ergebnis des Experiments wird im Kapitel II.3. *Das Ereignis als Ergebnis des Experiments* zunächst im Sinne Alain Badiou's definiert werden als das, was unvorhersehbar ist, weil es in keinem Zusammenhang steht.<sup>130</sup> Die Philosophie Badiou's und insbesondere sein Werk »Das Sein und das Ereignis«<sup>131</sup> ist für dieses Thema von Relevanz, weil in seiner Ontologie eine Möglichkeit eröffnet wird, Wissenschaft und Kunst auf einer Ebene als Verfahren zu betrachten, mit denen gleichwertig Wissen und unter bestimmten Bedingungen Wahrheiten<sup>132</sup> erzeugt werden können.<sup>133</sup>

Das System des Experiments macht nun eine künstliche Initiierung des Ereignisses möglich. Dementsprechend bietet das Experiment grundsätzlich Optionen, mehrere Ereignisse unter konstanten Bedingungen zu initiieren. Die künstliche Erzeugung von Phänomenen oder Ereignissen im Rahmen des Experiments, die sich in dieser Art und Weise sonst nicht ereignen hätten,<sup>134</sup> wird nicht nur im wissenschaftlichen, sondern auch im künstlerischen Experiment vollzogen.<sup>135</sup> Das, was beobachtet oder auch erfahren

---

130 Vgl. Badiou, Alain / Tarby, Fabien: Die Philosophie und das Ereignis. Mit einer kurzen Einführung in die Philosophie Alain Badiou's, Wien/Berlin 2012 (frz. Originalausg.: Badiou, Alain: La philosophie et l'événement, entretiens, et Courte introduction à la philosophie d'Alain Badiou, Meaux 2010), S. 64.

131 Badiou, Alain: Das Sein und das Ereignis, Bd.1 (2 Bd.), Berlin 2005 (frz. Originalausgabe: Badiou, Alain: Letre et l'événement, Bd.1 (2 Bd.), Paris 1988).

132 Auf diesen Punkt wie die Kunst nach Badiou Wahrheiten erzeugt, wird noch im Kapitel II.3. *Das Ereignis als Ergebnis des Experiments* einzugehen sein.

133 Weitere Verfahren, die ebenfalls Wahrheiten eröffnen können, sind für ihn die Politik und die Liebe (vgl. A. Badiou: Das Sein und das Ereignis, S. 383).

134 Vgl. Schwarte, Ludger: »Experimentelle Ästhetik. Arbeit an den Grenzen des Sinns«, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 57/2 (2013), S. 185-196, hier S. 188. Ludger Schwarte nimmt mit dieser Definition des Experiments Gaston Bachelard's Begriff der »Phänomenotechnik« auf. Die künstliche Erzeugung eines Phänomens ist nach Bachelard die Wissenschaft, die nicht beobachtet, sondern konstruiert (vgl. Kapitel II. 2. *Das Experiment als Instrument*).

135 Vgl. M. Heidelberger: Die Erweiterung der Wirklichkeit im Experiment, S. 81. Heidelberger spricht von dem Experiment als ein Instrument mit dem Phäno-

werden kann, ist das im Experiment künstlich initiierte Ereignis als Ergebnis in den Experimenten bei Carsten Höller und Roman Signer.<sup>136</sup>

An dieser Stelle wird auch ein von Elke Bippus beobachtetes Vorgehen in der Kunst in die Betrachtung des Ereignisses einbezogen werden, das der wissenschaftlichen Vorgehensweise ähnlich ist, nämlich das der Serialität.<sup>137</sup> Dieses Prinzip steht für die Systematik als das ordnende Prinzip oder das Rationale, das dieses Ereignis zu binden sucht. Als Beispiel kann hier Carsten Höllers *Experience Corridor* angeführt werden, der Räume bereitgestellt hat, die für alle Teilnehmer konstant sind, aber in denen jeweils unterschiedliche Erfahrungen ausgeübt werden können. Die Kontingenz dagegen steht für das irrationale Prinzip und bezeichnet die Möglichkeit des Ereignisses, das sich einer Vorhersehbarkeit entzieht.<sup>138</sup> Rationalität und Irrationalität gehen eine dialektische Beziehung ein, so dass die systematische Untersuchung mit dem Moment des Unvorhersehbaren verknüpft wird.

Deutlich wird letzteres auch an dem vorgestellten Versuch von Roman Signer, der nicht in einem abgeschlossenen Raum, sondern in der freien Natur stattfindet. Diese Entscheidung zugunsten des offenen Raums im Gegensatz zur Geschlossenheit eines physischen Raums zeigt, dass auch die Einbeziehung des Zufalls in Form von klimatischen Einflussgrößen wie beispielsweise Wind, Schnee oder Regen durchaus als ein gestalterisches

---

mene erzeugt werden können, »[...] die sonst nicht im Bereich der menschlichen Erfahrung auftreten«.

136 Der Unterschied liegt in der Auslegung des Ereignisses. Während in der Wissenschaft die Auswertung beim Forscher liegt, der mit entsprechenden Fachwissen ausgestattet ist, an das ein Laie nicht ohne Weiteres herankommen kann, ist das Experiment als Prozess in der Kunst für alle zugänglich, die es rezipieren. Die Auswertung ist dementsprechend der Vorgang der Rezeption wie im Kapitel II.4.2.3. *Der Rezipient* unter Anwendung von Ecos Theorie zu »Das offene Kunstwerk« eingehender untersucht werden wird.

137 Vgl. Bippus, Elke: *Serielle Verfahren. Pop Art, Minimal Art, Conceptual Art and Postminimalism*, Berlin 2003, S. 64.

138 Im Zusammenhang mit dem Ereignis steht der Begriff der Kontingenz für den Bereich der möglichen Entfaltungen der Ereignisse (vgl. »Kontingenz«, in: Ritter, Joachim u.a. (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 13 Bde., Basel / Stuttgart 1971-2007, Bd. 4, S. 1028).

Element eingesetzt wird.<sup>139</sup> Die Initiierung und die Bannung des Moments, der sich überraschend ereignen kann, erfolgt über das Experiment, das in dieser Arbeit auch als die sogenannte *Ereignisfälle* bezeichnet werden wird.<sup>140</sup>

### **Die Versuche von Roman Signer, Carsten Höller und Ursula Damm**

Im zweiten Teil dieser Arbeit folgen in Kapitel III *Experimentalanordnungen künstlerischer Forschung* die Analysen der künstlerischen Beispiele von Roman Signer<sup>141</sup>, Carsten Höller<sup>142</sup> und Ursula Damm<sup>143</sup>, die auf je ei-

---

139 Roman Signer begrüßt das, was Unvorhersehbar ist und akzeptiert dies als sein Kunstwerk (vgl. R. Withers: Roman Signer, S. 116). Er spricht von einem »Scheitern« (ebd.) und macht damit deutlich, dass dieses Ereignis nicht so geplant war, aber sich de facto so ereignet hat. Er akzeptiert das Ereignis wie auch im Kapitel III.1.2. *Das Ereignis zwischen Zufall und Planung: Das Scheitern eines Versuchs* weiter ausgeführt wird.

140 Vgl. Kapitel II.3.3. *Die Ereignisfälle*

141 Roman Signers Werk ist neben der Vielzahl an erschienen Artikeln und der Webseite auch durch den Katalog von Zimmermann sehr gut dokumentiert. Daneben sind noch weitere Publikationen zu nennen wie die von Rachel Withers: Roman Signer (2007), Paul Good: Roman Signer (2009) und Alexandra Barcal: Roman Signer (2010), die für die vorliegende Arbeit verwendet wurden.

142 Die Literatur zu Carsten Höller besteht ebenfalls aus einer Vielzahl an Artikeln, in denen er auch immer wieder mit Forschung, Wissenschaft und Experiment in Verbindung gebracht wird. Eine Auflistung seiner Werke ist zu finden im Katalog von Brigitte Mak, die allerdings nur die Kunstwerke auflistet, die zwischen 2001-2010 entstanden sind. Für weitere Informationen war der Webaufttritt von Höller über seine Galerie Air de Paris eine sehr gute Quelle (<http://www.airdeparis.com/artists/carsten-holler/>). Hier werden Artikel, seine Biographie und auch Werke vor 2001 vorgestellt.

143 Die in dieser Arbeit verwendete Literatur zu Ursula Damm besteht größtenteils aus dem Katalog »Zeitraum« (vgl. Ursula Damm. *Zeitraum* [51° 13.66 Nord, 6° 46.523 Ost], Ausst.-Kat., K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2005, Düsseldorf 2005) und der Webseite (vgl. Ursula Damm, <http://ursuladamm.de/>).



gene Weise mit dem Experiment als Handlungsform, als Instrument, als Ereignis und als Konstituierung eines Forschungsraums verfahren. Die Positionen dieser Künstler und der Künstlerin stehen exemplarisch für Aktionen, die künstlerische Formen (Performancekunst, performative Installation, digitale Installation) als Untersuchungsmethoden einsetzen, die gleichermaßen eine Nähe zur Wissenschaft beinhalten. Carsten Höllers Nähe zur Wissenschaft resultiert hauptsächlich aus seiner Biografie. Bevor er sich der Kunst widmete, hatte er vormals eine Professur der Biologie inne, das heißt hier ist durchaus ein wissenschaftliches Vorgehen verinnerlicht worden, was sich in seiner Kunst widerspiegelt. In ähnlicher Weise ist dies auch bei Roman Signer festzustellen, der über Beobachtungen als Zeichner für Versuchsanlagen der schweizerischen Wasserwerke visuelle Eindrücke gesammelt hat, die ebenfalls in seine Arbeiten eingeflossen sind. Ursula Damm möchte nach eigenen Aussagen ein von ihr erkanntes Defizit<sup>144</sup> in der Wissenschaft mit ihren Aktionen ausfüllen.

Im zweiten Teil dieser Arbeit werden ebenfalls die spezifischen Methoden der Künstler über deren Wahl der Aktion und deren Forschungsinteresse berücksichtigt werden, um abschließend daraus Rückschlüsse auf das künstlerische Experiment generell ziehen zu können. In Anwendung der im ersten Teil der Arbeit definierten Begriffe – Experiment, Ereignis und Forschung – rücken die spezifischen Methoden der Künstler im zweiten Teil dieser Arbeit in den Fokus. So bildet in Roman Signers *Gleichzeitig* von 1999 die Dokumentation des Ereignisses den Schwerpunkt seines Forschungsinteresses, während bei Carsten Höller die Partizipation und gleichzeitige Kontrolle des Besuchers in seinen Installationen zum Untersu-

---

144 Vgl. Ursula Damm, Origin Symposium III, Vortrag anlässlich der Ars Electronica 2011, <http://www.youtube.com/watch?v=V2X9jtB9jfA> vom 3.09.2011. Ursula Damm möchte sich auf Fragestellungen in ihren Aktionen beziehen, die von der Wissenschaft nicht behandelt werden. Im Kapitel III.3. *Ursula Damms Versuchsumgebung Zeitraum/Timescape (51° 13.66 Nord, 6° 46.523 Ost / 51° 13.66 north, 6° 46.523 east) 2005* wird die Künstlerin die Frage stellen wie ein urbaner Platz mit Menschen, die sich dort bewegen und verweilen, denkt. Eine Fragestellung, die im wissenschaftlichen Wertesystem keinen Raum finden würde, weil hier angenommen wird, dass ein Objekt nicht denken kann. Sie sieht dies als Defizit an und folgt ganz der Idee der Romantik, dass die Wissenschaft durch die Kunst zu ergänzen ist.

chungsgegenstand wird und Ursula Damm die Forschung am Modell gleich einem Ergebnis einer empirischen Studie behandelt.

Diese Versuchsanordnungen zielen nicht auf ein mimetisches Verhältnis zur Wirklichkeit,<sup>145</sup> sondern sie versuchen, das *Neue*<sup>146</sup> über die systematische Initiierung nicht nur von Phänomenen als visuelle Erscheinungen, sondern über die Ereignisse, die unerwartet sind, selbst zu erschließen.<sup>147</sup> Diese Verhältnisbestimmung wird Gegenstand der nachfolgenden Untersuchung sein.

---

145 Vgl. C. Schenker: *Einsicht und Intensivierung*, S. 79-89.

146 Nach Rheinberger ist sowohl der Wissenschaftler als auch der Künstler auf der Suche nach dem *Neuen* (vgl. H.-J. Rheinberger: *Über die Kunst, das Unbekannte zu erforschen*, S. 83). Das *Neue* steht nach Badiou für eine Leerstelle, die sich erst im Ereignis manifestiert beziehungsweise sichtbar wird (vgl. A. Badiou: *Das Sein und das Ereignis*, S. 70) In dieser Festlegung ist das Ereignis überraschend, weil es neu und noch nicht gedacht ist. Dieser Aspekt wird im Kapitel II.3. *Das Ereignis als Ergebnis des Experiments* aufgegriffen und vertieft werden, da es sich paradigmatisch durch die künstlerische Forschung zieht und zum zentralen Begriff geworden ist.

147 Vgl. Kapitel II.3. *Das Ereignis als das Ergebnis des Experiments* und Kapitel II.3.1. *Der Mechanismus der Unvorhersehbarkeit im Experimentellen*.