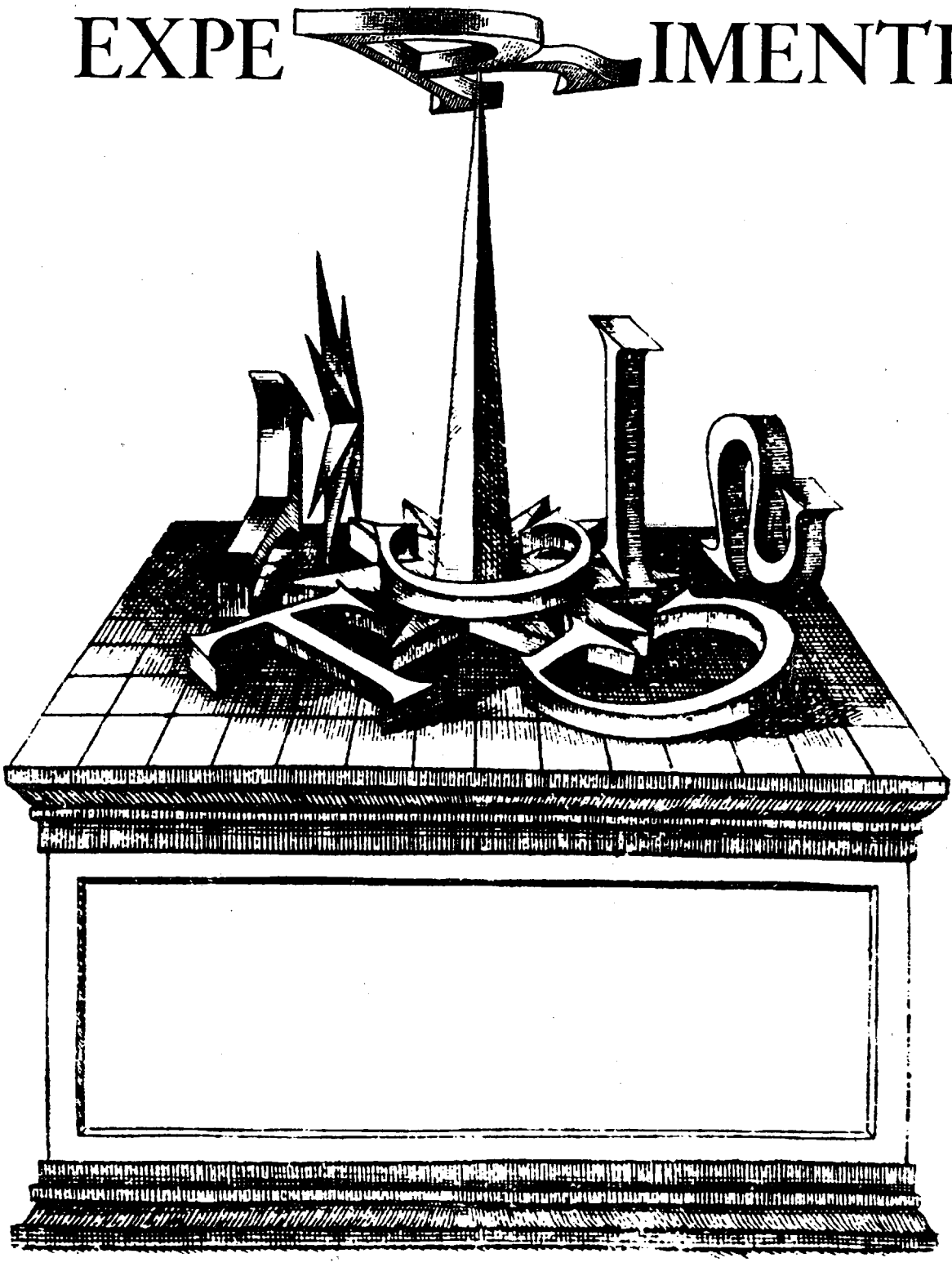
EXPE IMENTE



magnum

dumont
47 dumont april 1963

Experimente

Herausgeber: Alfred Neven DuMont
Chefredakteur: Hans Bender
Politik: Ulrich Gembardt
Bildredakteur: Wolfgang Ramsbott
Layout: Hermann Vogel
magnum-Fotograf: Franz Hubmann
Verlagsverwaltung und Anzeigen: Heinz Friedrich
magnum Verlag M. DuMont Schauberg, Köln

Zeitschrift für das moderne Leben — April 1963 — Heft 47 — DM 4,50 — Das Thema des nächsten Heftes: Sicherheit ist gefährlich

Text:

Experimente

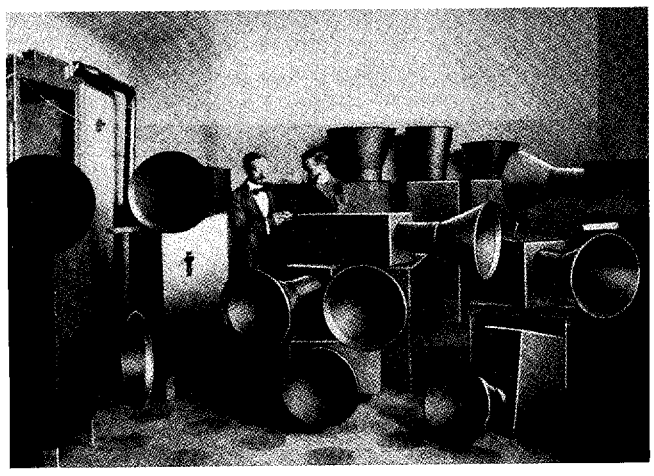
8 Helmut Heißenbüttel — Was bedeutet eigentlich das Wort Experimente?
10 Günter Metken — Glückliche Maschinen
16 — Klangexperimente
21 Ferdinand Kriwet — Sehtext und Hörtext
23 Fritz Muggler — Instrumentales Theater
28 K. O. Götz — Das manipulierte Bild
32 magnum-Interview — Die Fluxus-Leute
36 Kyra Stromberg — Architektur — als Utopie und Experiment
38 Karlheinz Schauder — Elektronische Datenverarbeitung und Literatur
40 Heinz Held — photokina 1963
54 Gert von Paczensky — „Keine Experimente" — die unvergessene Wahlparole
56 Josef Adam — Experimente der Frömmigkeit
58 Ernst Wendt — Außerhalb der Theaterpraxis
60 Walter Widmer — Experimente — willkommene Alibis

Diarium

45 François Bondy — Von Shakespeare zur Avantgarde
Wanda Bronska-Pampusch — Konkrete Wirkung der Abstrakten
46 Fred K. Prieberg — Sowjetische Musiktechnologie
48 Dieter Lau — Ist der Jazz krank?
Klaus Recht — Die sogenannte Heftliteratur
49 Kosmas Ziegler — Italiens lebendige Kunstvergangenheit
50 Heinrich W. Petzet — Superlative für einen Hochschulbau
51 Ulrich Gembardt — Anschauung des Ganzen im Einzelnen
52 Heinz Held — Neue Fotobücher
76 Heinz-Ludwig Schneiders — Der religiöse Schlager
77 — Theaterstücke, Theaterkritiken

Fotografie:

7 Sammlung Maria Russolo
11 Jørn Freddie
Manfred Tischer
12 Serie: Jørn Freddie (5)
Shunk-Kender (2)
13 Monika Duffing
14 Peter Stöckli
Monika Duffing
14/15 Serge Béguier
15 Manfred Tischer
Peter Stöckli
16/20 Reportage: Stefan Moses (20)
23/25 Reportage: Franz Hubmann (6)
33 Manfred Leve (2)
Hartmut Rekort — Expression-Foto
Hans de Boer
Hartmut Rekort — Expression-Foto (3)
35 Benjamin Patterson
Henry Maitek
Hartmut Rekort
Manfred Leve
Hartmut Rekort (2)
Benjamin Patterson
36 Erich Schneider-Wessling (4)
37 Sammlung Ulrich Conrads (2)
38 Sammlung Gustav René Hocke
IBM — Pressefoto
39 Sammlung Musée d'Histoire, Neuchâtel
41 Time Inc. (Life)
42/45 National Aeronautics and Space Administration, Washington (7)



Der Futurist Luigi Russolo (links) mit seinen Geräuschinstrumenten, elektrischen und mechanischen Krachmaschinen, die er „Intonarumori" nannte. Sie griffen die nach 1945 eingeführte „musique concrète" vorweg und kamen in Modena, Mailand, London, Moskau, Berlin und Paris zur Aufführung (1913–1915).

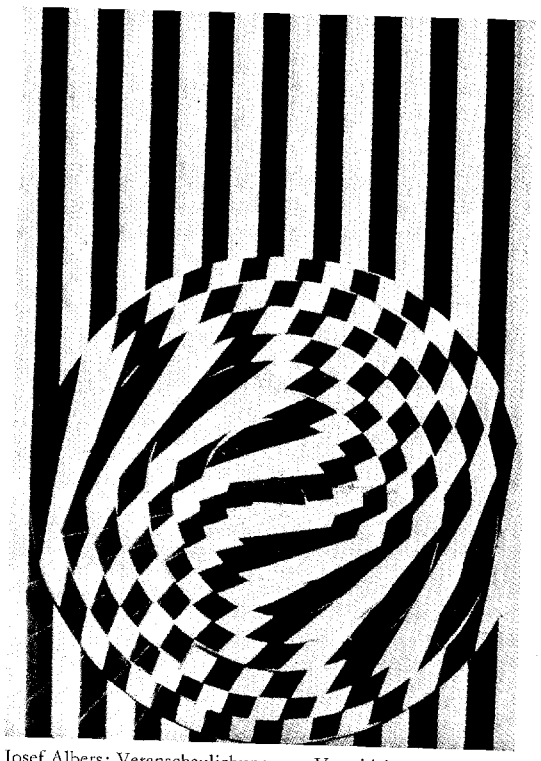
Titelbild: „Perspektivische Studie an lateinischen Versalien" von Conrad Grahle, aus: „Ein neu Schriften-Büchl", Leipzig, 1615 (Kupferstich).

el. 24 17 11

Was bedeutet eigentlich das Wort Experiment?

Helmut Heißenbüttel

Zum Thema: *Es ist ein Experiment, das Thema eines Heftes nach einem allzu leichtfertig gebrauchten Wort, nach einem jetzt oft gescholtenen, verdächtigen Begriff zu benennen. Wir nehmen die Skepsis mit hinzu; wir wählen statt der Einzahl die Mehrzahl — Experimente — und verrücken dadurch seinen verbiesterten Anspruch in einen spielerischen Sinn.*
Legitim steht der Begriff für die wissenschaftlichen und technischen Versuche, wie sie in den Aufsätzen über die Kybernetik und die elektronische Musik beschrieben sind oder wie sie die Weltraumfotos Carpenters demonstrieren. Wir bejahen die Experimente — ohne Einschränkung —, wenn sie sich gegen die Verkrampfungen wehren; gegen eine Welt, „die auf nichts so sehr dringt wie auf Assimilation und Ausgleich".
Als politisches Beispiel greifen wir jenen unvergessenen Wahlslogan der Regierungspartei heraus, die sich, um Stimmen zu werben, ihrer Versteinerung rühmte. „Das politische Experiment soll nichts beweisen, sondern etwas erreichen"; es gibt „mindestens zwei, wenn nicht mehr Möglichkeiten der Politik und des Handelns", steht in unserem politischen Kommentar.
Kinetik, Malerei, Musik, Theater, auch die Phantastische Architektur und das Phänomen des „Fluxus", sie alle, Künste und Antikünste, stacheln und puffen, „nicht beim Erworbenen zu verharren". Sie einigt der gleiche, bald ernst, bald unernst vorgetragene Wunsch, die Welt für ein Geschöpf der Zukunft einzurichten; eine schwerelose, mobile, dynamische Welt, in welcher „ein einfallsfroher Luftikus — homo ludens" sich wohler fühlen soll als der Mensch in der problematischen Welt von heute. Wer will da nicht zustimmen? *H. B.*



Josef Albers: Veranschaulichung von Verschiebungen in einer Ebene (Studie am Bauhaus Dessau, um 1928)

In einem Beitrag der „Stuttgarter Zeitung" vom 21. 3. 1962 heißt es: „An die Stelle der Sammlung tritt hier das Experiment." Gemeint ist der Charakter einer neuen Buchreihe. In der „Welt" vom 29. 12. 1962 findet sich folgende Schlagzeile: „Kafka — gesehen von Orson Welles. »Der Prozeß«, das große Experiment des amerikanischen Regisseurs." Und in der gleichen Zeitung steht am 16. 1. 1963 die Meldung: „Die Gründung einer Freien Akademie für Bildende Künste, an der bekannte niederländische Künstler Kunstunterricht auf experimenteller Basis erteilen sollen, wird in Haarlem beabsichtigt. Ein erster Ferienkursus soll im Sommer, das erste Lehrjahr im September beginnen."

Das sind drei ohne viel Mühe aufgelesene Zitate, die für viele andere stehen können. Gemeinsam ist ihnen das Wort Experiment, und zwar nicht in dem gewohnten Sinne des naturwissenschaftlichen, chemischen oder physikalischen Experiments, sondern übertragen auf den Bereich der bildenden Kunst und der Literatur. Man spricht von einer experimentellen Kunst, und wenn man irgendwo dieses Thema zur Debatte stellt, gewinnt man den Eindruck, als handle es sich bei dieser Redeweise um etwas ganz Selbstverständliches. Ist es das denn?

Merkwürdigerweise können auch die, die diese Redeweise ganz geläufig im Munde führen, nicht angeben, seit wann es das gibt, das künstlerische und literarische Experiment. In den meisten Fällen erhält man die Auskunft, es werde wohl, wie so vieles andere, in den zwanziger Jahren aufgekommen sein. Denn waren nicht Kubismus oder Expressionismus oder Dadaismus schon Experimente, Experimente mit der Form, mit der Farbe, mit der Sprache oder mit was immer. Ein deutscher Literaturwissenschaftler, Helmut Motekat, hat 1962 ein 348 Seiten starkes Buch veröffentlicht mit dem Titel: „Experiment und Tradition. Vom Wesen der Dichtung im 20. Jahrhundert", in dem das Experimentelle als ein Grundelement der Literatur seit Rilke angesehen und beschrieben wird. Allerdings bleibt auch Motekat den Nachweis, seit wann es diese Vorstellung vom künstlerisch Experimentellen gebe, schuldig. Das alles wäre vielleicht gar nicht so wichtig, müßte man nicht, wenn man nachforscht, feststellen, daß diese Redeweise durchaus nicht etwas Selbstverständliches, sondern

eine relativ neue und junge Erfindung ist.
Die Vorkämpfer der Kunst und Literatur vom Anfang unseres Jahrhunderts bis an die Grenze der dreißiger Jahre definieren die verschiedenen, von jeweils neuen Gruppen proklamierten Ismen. Wo sie sich ins Allgemeine verbreiten, gebrauchen sie Vokabeln wie revolutionär, absolut, Freiheit, Befreiung. Ihre Vorstellungen richten sich eher auf die Idee des Gesamtkunstwerks oder auf die eines ins Alltagsleben einbezogenen Kunstschaffens als auf etwas Experimentelles. Erst um 1930 taucht, angeregt von T. S. Eliot, Ezra Pound, Paul Valéry und dem Kreis um die Zeitschrift „Transition", die Vorstellung von einem Laboratorium der Sprache auf. Diese Vorstellung steht in einer gewissen Wechselbeziehung zu der von einer engagierten Kunst. Beide Vorstellungen entwickeln sich etwa zur gleichen Zeit und, was bezeichnender ist, unter ähnlichen soziologischen und politischen Bedingungen. Dabei haben politisch und kulturell „offizielle" Kräfte dem Begriff der engagierten Kunst früher als dem des Experimentellen den Wind aus den Segeln genommen. Sie haben ihn durch ideologisch fixierte Interpretationen korrumpiert.

Schien das „Engagierte" zunächst noch als Korrespondenz und Widerpart zu dem älteren Begriff einer „reinen Kunst", einer „Littératur pure", so rückte mit der Entleerung des Begriffs „Engagement" das „Experimentelle" mehr und mehr in den Vordergrund. In dieser Position erscheint es als das Langlebigere, das Überlebende. In diesem Hin und Her deutet sich ein historischer Entwicklungsprozeß an, dessen Ursachen und Ziele heute noch kaum erkannt worden sind.

Jedenfalls wird die Redeweise von einer experimentellen Kunst erst wörtlich deutlich am Ende der vierziger Jahre. In der Sammlung von Essays und Aphorismen, die Gottfried Benn 1949 unter dem Titel „Ausdruckswelt" veröffentlichte, stehen die Sätze, die zum ersten Male definieren, was gemeint sein könnte. „Nach diesen Gedankengängen steht die Gewinnung von Kunst unter einem sehr allgemeinen Gesetz, es ist das Gesetz eines Aufbaues des Seins vom Formalen aus. Entstehung von Wirklichkeit aus einer ökonomisch verfahrenden Transzendenz. Sekundäre Entstehung von Wirklichkeit. Ein Verfahren, das auch dem reinen Denken eignet, gewissermaßen sein Handverkauf als Idee und Experiment."
Diese Vorstellung wurde in Deutschland aufgenommen und weiterentwickelt; vor allem von Max Bense. Am deutlichsten vielleicht in einer Definition des Bandes „Programmierung des Schönen" von 1960. Dort heißt es: „Die ästhetische Information verleugnet ihren provisorischen Charakter nie; sie ist nur im Experiment herstellbar und ihre moralische Tendenz drückt sich in einer Tendenz gegen dieses Provisorium aus, denn außerhalb einer Tendenz kann es ihrer Idee nach keine moralische Aktion geben. Im Horizont des Machens, in den Zivilisation fällt, sind Experiment und Tendenz nicht nur die reinsten Kategorien des Schöpferischen, sondern auch die, die den artistischen Sinn des Schöpferischen am wenigsten unterdrücken."
Bense versucht in dieser Formulierung der historischen Entwicklung gerecht zu werden, indem er den Begriff der Tendenz ursächlich an den des Experiments anschließt. Das Experimentelle der Kunst bedeutet bei ihm gleichzeitig Engagement gesellschaftlicher und politischer Art. Ist es das wirklich? Oder, vorsichtiger gefragt, ist es das auch in der allgemeinen, vagen, aber doch auf etwas sachlich Bestimmtes bezogenen Redeweise?
Merkwürdigerweise stößt man, wenn man dieser Frage nachzugehen versucht, auf Zweideutigkeiten. Den einen ist das Wort Experiment nur ein Gegensatz zum Traditionellen. Da die Verteidigung der Tradition weithin zum Politikum geworden ist, bekommt auch der Gegenbegriff sozusagen politische Färbung. Aber doch nur sozusagen. Allen, die experimentieren, wird vorerst eine klare politische Zielsetzung abgesprochen. Das heißt, sie werden als Wirrköpfe abgestempelt, emotional eher als rational gelenkt, im Drang zu etwas Unverständlichem, Wirrköpfe, aber doch vielleicht gefährlich und anfällig (im Westen für den Bolschewismus, im Osten, wie kürzlich noch Tito öffentlich warnte, für die kapitalistische Dekadenz). Gleichzeitig wird das Experiment selbst von konservativen Kritikern als Weiterentwicklung jener „reinen Kunst" angesehen, wie sie in der Nachfolge zu Baudelaire die Dichter des französischen Symbolismus formulierten. Das Schlagwort von Experiment und Tradition, das der Essayist Hans Hennecke 1950 in einem Aufsatz über Eliot prägte, ist ein Indiz. Diese Auffassung aber schließt das, was in der Kunstentwicklung der letzten Jahrzehnte fremd, ungewohnt und verstörend wirkte, an die gewohnten und voller Heimweh immer wieder beschworenen Erscheinungen des 19. Jahrhundert an. Der neuen Kunst wird gleichsam im Begriff des Experimentellen ihr provokativer, revolutionärer und antithetischer Stachel genommen. Was Experiment ist, ist zwar etwas, was noch nicht arriviert ist, aber es hat seine Berechtigung in einer Welt, die auf nichts so sehr dringt wie auf Assimilation und Ausgleich.

Dieser Zweideutigkeit, und das ist das wirklich Befremdende an dem Vorgang, unterliegen offenbar auch die Verteidiger des Begriffs. Sie unterliegen ihm, obwohl sie der antithetischen und verändernden Tendenz offen das Wort reden. Sind sie bereits einbezogen, und der Zwist, der sich noch entwickelt, spielt auf einer Oberfläche, die verdeckt, was vorgeht? Verdeckt, was sachlich erfaßt werden müßte? Sind die ursprünglichen Antinomien in eine Scheindialektik verwandelt, die das immer deutlicher hervortretende kompakte eine lediglich dekorativ abbildet?

So gesehen, sollte man dem Begriff des Experimentellen in der Kunst mit Vorbehalt begegnen. Man sollte ihn, wo man kann, auf konkretere sachliche Bezüge zurückführen, oder aber man sollte ihn, vorbehaltlich, als eine Notlösung gebrauchen, die ersetzt werden muß, sobald sachbezogenere Formulierungen sich einstellen. Vielleicht rührt daher auch die rasche Verbreitung, daß man etwas benennen kann, was man noch gar nicht recht weiß, wovon man gewisse Auswirkungen spürt, ohne das, was wirkt, bereits erkennen zu können. Und was könnte das sein? Sollte man nicht dennoch schon versuchen, zu sagen, was sachlich gemeint ist?

In der Naturwissenschaft, speziell der Physik, in der der Begriff des Experiments entwickelt wurde, bezieht er sich auf die Feststellung von Zusammensetzungen eines Ganzen und auf die Reaktionen eines Ganzen und seiner Teile. Der naturwissenschaftliche Begriff ist nicht denkbar ohne die Vorstellung von etwas, das aus Elementen besteht und in Elemente zerlegt werden kann. Sollte es sich bei dem, was heute Experiment in der Kunst genannt wird, darum handeln, daß die überlieferten Einheiten verlorengegangen sind, und daß es sich darum handelt, ein Bild, eine Plastik, einen Text, ein Musikstück neu aus ursprünglichen Elementen zusammenzusetzen? Aber was sind dann jeweils die Elemente?
Diese Frage deutet ein Problem an, das in der Praxis der heutigen Kunst vielfach diskutiert wird, das des Materials und der materiellen Bausteine der Kunst. Gibt es sie und hat es sie immer schon gegeben, oder sind sie nur Erscheinungen einer historischen Situation, ins Positive umgedeutete unregistrierbare Produkte der Zersplitterung? Nicht umsonst antwortet in volkstümlicher (und auch offizieller) Redeweise dem Schlagwort vom Experiment das von der Atomisierung. Ein anderes heißt Diskontinuität. Nicht nur die stofflichen und formalen Einheiten scheinen zersetzt, sondern auch die der zeitlichen und prozessualen Vorgänge. Der Begriff des Zufalls verbindet sich in der Musik dem des Experiments. Der Mechanik statistischer Häufung oder Verdünnung wird von sich aus formierende Funktion zugetraut. An die Stelle proportional gliedernder Zusammenfassungen und Nachbildungen von organischen Gestalten treten im Bild die Spuren physikalischer und mechanischer Veränderungsprozesse auf, Verlaufformen, Spritzformen, Zerreißformen, Wischformen, Kristallisationsformen. Die sprachlichen Äußerungen gehen hinter die syntaktischen Einheiten zurück, beziehen sich auf die bloße Benennung oder versteinern in der puren Vokabel den ihr zugehörigen Bedeutungshof. Die komplexen Gebilde der Gattungen werden bruchstückhaft mumifiziert oder nach Art von Collagen zerteilt. Die eindeutig bestimmbaren Sinnpunkte, die die Einheit des Bildes, der Komposition, des Textes einst garantierten, scheinen gleichsam in wechselseitiger Wirksamkeit auf das ganze Gebilde verteilt. Feldartige Zusammenhänge erscheinen, deren Bezug und Grenzen nicht eindeutig festgestellt werden können.
All das sind Andeutungen, zufällige, ungeordnete Kriterien für eine Landschaft, die man vorerst vielleicht nur in einer solchen andeutenden, zufälligen und ungeordneten topographischen Anpeilung erfassen kann. Ist das das Experiment? Etwas, das nicht der Tradition, sondern der Restauration entgegensteht? Vielleicht sprechen wir nur deshalb soviel vom Experiment (und daß man es wagen oder lassen solle), weil wir in einem durch und durch restaurativen Zeitalter leben? Einer Restauration allerdings, die in ihren permanenten Angstträumen bereits den Boden verloren wähnt, auf dem sie noch immer zu stehen behauptet?