

ePub^{WU} Institutional Repository

Elfie Miklautz and Hans-Jörg Rheinberger

Zufall oder nicht? Auf der Suche nach dem Unvorhersehbaren. Hans-Jörg Rheinberger im Gespräch mit Elfie Miklautz

Book Section (Published)
(Refereed)

Original Citation:

Miklautz, Elfie and Rheinberger, Hans-Jörg (2017) Zufall oder nicht? Auf der Suche nach dem Unvorhersehbaren. Hans-Jörg Rheinberger im Gespräch mit Elfie Miklautz. In: *Neugier mehr zeigen*. Wilhelm Fink Verlag, München. pp. 43-64. ISBN 978-3-7705-6065-3

This version is available at: <http://epub.wu.ac.at/6978/>

Available in ePub^{WU}: June 2019

ePub^{WU}, the institutional repository of the WU Vienna University of Economics and Business, is provided by the University Library and the IT-Services. The aim is to enable open access to the scholarly output of the WU.

This document is the publisher-created published version.

Zufall oder nicht?

Auf der Suche nach dem Unvorhersehbaren

HANS-JÖRG RHEINBERGER IM GESPRÄCH MIT ELFIE MIKLAUTZ

Darf, soll, muss man neugierig sein als Wissenschaftler?

Wenn man als Wissenschaftler nicht neugierig ist, dann kann man, so glaube ich, gar nicht Wissenschaft betreiben. Neugier ist einfach ein fundamentaler Bestandteil der Erkenntnisgewinnung. Natürlich hat man, wenn man das so sagt, mit einem Gemeinplatz zu kämpfen. Denn Wissenschaftler behaupten von sich selbst ja immer, dass sie neugiergetrieben seien und nicht anwendungsorientiert, dass eben die reine Neugier die reine Wissenschaft produziere, et cetera. Da verkommt Neugier ein bisschen zu einem Mythos. Auf der anderen Seite verdeckt es eine grundsätzliche Haltung zu dem Gegenstand oder Sachverhalt, über den man etwas wissen möchte. Neugier ist nämlich ein affektives Verhältnis zu den Dingen.

Man könnte kritisch einwenden, dass einem in der Wissenschaft mitunter die Neugier eher ausgetrieben wird. Zumindest werden ihr Grenzen gesetzt, Neugier wird domestiziert und in bestimmte Richtungen kanalisiert.

Grundsätzlich müsste man fragen, ob es so etwas wie freischwebende Neugier überhaupt gibt. Wissenschaft ruht ja auf einem Komplex von bereits akkumuliertem Wissen, das man nicht einfach beiseite schieben kann, auch nicht beiseite schieben sollte. Es geht eher darum, sich davon nicht völlig vereinnahmen zu lassen. Man muss sich gleichsam davon abstoßen, und der Horizont, also das Woraufhin der Suche, schafft im Grunde genommen die Offenheit. Ich finde nichts Schlechtes daran, gemäß der Funktionsweise von Wissenschaft auch an das existierende Wissen gebunden zu sein. Sofern es in der einen oder anderen Weise konsolidiert ist, wäre es auch nicht besonders vernünftig, das einfach zu ignorieren.

Da stimme ich Ihnen zu. Doch ich denke beispielsweise an junge Wissenschaftler, die an einem Forschungsinstitut in einem bestimmten Programm an einer bestimmten Stelle für eine genau vordefinierte Aufgabe eingesetzt werden, ohne ausreichend Überblick über den Gesamtzusammenhang zu

haben oder gar mitentscheiden zu können. Das wäre für mich ein Beispiel für die Austreibung der Neugier.

Ja, so läuft die Forschungswirklichkeit. Man muss aber auch bedenken, dass es für jemanden, der gerade ein Studium durchlaufen hat und jetzt im Rahmen einer Diplomarbeit oder etwas Ähnlichem zum ersten Mal in näheren Kontakt mit einem Forschungsprozess kommt, schwierig ist, so etwas wie eine Kreativität von Null an zu entwickeln. Wahrscheinlich würden junge Wissenschaftler bei einem Versuch dieser Art in neunundneunzig Prozent der Fälle in die Falle tappen, sich auf etwas zu kaprizieren, das möglicherweise längst schon gemacht ist. Es ist schon gut, wenn es da eine gewisse Anleitung gibt, wenn jemand sagt: Hier könnte noch Erkenntnisbedarf bestehen, hier gibt es Lücken in der Forschung. Denn notgedrungenermaßen hat man als Diplomand nicht den Überblick. Aber ein solcher Einstieg verdammt einen ja nicht zur ewigen ...

... Sklavenarbeit

... sondern kann als ein Stückchen Lehrzeit gesehen werden. Auf Englisch würde man vielleicht sagen „obligatory passage point“. Also es ist obligatorisch, aber ein Durchgangspunkt. Wenn es aber dabei bleibt, dann ist man der Wissenschaftssklave, ja.

Was Sie schildern kenne ich von studentischen Arbeitsvorhaben, deren Thema zunächst einmal „Gott und die Welt“ lautet. Die Studierenden sind dann ganz traurig, wenn man ihnen sagt: „Lassen Sie uns doch ein Stück kleiner werden.“ Natürlich bedarf es einer – vorsichtigen – Anleitung.

Aber es hat ja auch etwas, sich auf das Mikrologische einzulassen. Irgendwann muss das sowieso passieren, und man sollte dann eben begreifen, dass man eigentlich eine Metonymie vollzieht. Wenn man aufs Ganze gehen will, muss man sich auf das Detail einlassen und einlassen können, weil das Ganze als solches nicht zu haben ist. Man sollte das Detail nicht von vorn herein abschätzig bewerten.

Da knüpft meine nächste Frage an, nämlich ob wissenschaftliche Neugier, damit sie Früchte trägt, nicht etwas Maßloses braucht, etwas Schamloses, Lasterhaftes, Rücksichtsloses? Ist das eine Ressource oder eher etwas, das man eindämmen sollte?

Der Begriff selbst sagt ja schon einiges, er enthält die „Gier“, und die scheint mir durch Maßlosigkeit definiert zu sein. Gier ist der Inbegriff der Maßlosigkeit. Und auch „Neu“ bezeichnet etwas Maßloses, nämlich das noch nicht Vermessene. Deshalb könnte man behaupten, Neugier sei im doppelten Sinne maßlos. Maßlosigkeit ist aber nicht Unmäßigkeit.

Interessant, könnten Sie zur Differenz von Maßlosigkeit und Unmäßigkeit noch ein paar Worte mehr sagen?

Das Maßlose ist, wie gesagt, das Unvermessene. Um es zu vermessen, muss man selbst eine gewisse Maßlosigkeit an den Tag legen. Das darf aber nicht in Unmäßigkeit umschlagen, also nicht einfach mehr und noch mehr vom Gleichen. Wenn man unmäßig ist, verbleibt man im gleichen Register, wenn man maßlos ist, kann man es ändern.

Um Wissenschaft zu betreiben, braucht es ein gewisses Moment an „Überschießbereitschaft“, es soll ja über das Bestehende hinausgegangen werden. So verstehe ich jedenfalls wissenschaftliches Arbeiten, sofern es mit Forschung verknüpft ist. Es ist mit Unsicherheiten behaftet, weil man in der Regel das Ziel nicht genau angeben kann. Dort, wo die Wissenschaft am interessantesten ist, ist das „Woraufhin“ überhaupt gar nicht ausmachbar, denn der Forschungsvorgang ist nicht teleologisch fassbar. Bei einer teleologischen Bewegung, die sich und ihren Weg über ihren festgelegten Endpunkt definiert, würde vielleicht Neugier nicht unbedingt eine entscheidende Rolle spielen, eher schon Beharrlichkeit.

Also andere Tugenden, oder Untugenden. Neugier kann man ja vermutlich weniger als eine Tugend bezeichnen, sondern eher als eine Haltung.

Ja, ich denke Neugier ist eine Haltung zum Gegenstand des Interesses, die ein Sich-offen-Halten beinhaltet. Wenn Neugier zu sehr fokussiert ist, wird sie zur Obsession, und das können wir in der Wissenschaft nicht brauchen, hier ist es eben gerade nicht das Obsessive, das die entscheidende Rolle spielt. Neugier hat aber auch jene andere Konnotation des Spielerischen, bei der der Affekt dem Gegenstand gegenüber zwar unabdingbar ist, aber über das subjektive Gefühl hinausgeht. Wenn man neugierig ist, muss man etwas fallen lassen können, man muss also von jener Vorstellung, die die Neugier begleitet, auch Abschied nehmen können, weil sich im wissenschaftlichen Umgang die Dinge auf eine Weise zeigen, die mit der Vorstellung, die wir von ihnen hatten, vielleicht gar nicht zu vereinbaren ist.

Das ist schön gesagt, dass man etwas fallen lassen muss dabei ...

Das wäre für mich jedenfalls ein Definitionsmoment von Neugier, zumindest was Wissenschaft, wissenschaftliche Forschung oder Forschung überhaupt angeht.

Da würde ich gerne eine Erweiterung vornehmen und Sie fragen, ob – und wenn ja, wie – sich Ihrer Ansicht nach wissenschaftliche und künstlerische Neugier voneinander unterscheiden.

Ich kann natürlich nicht für Künstler sprechen, denn ich stehe hier nur für den Wissenschaftler ein. Aber eigentlich kann ich mir nicht vorstellen, dass es da entscheidende Unterschiede in der Neugierstruktur gibt, wie sie, glaube ich, charakteristisch für den wissenschaftlichen Forschungsprozess ist und für den künstlerischem Hervorbringungsvorgang. Ich würde annehmen, dass die Prozesse strukturell mehr oder weniger homolog sind.

Ich arbeite gegenwärtig in einem Projekt, in dem Künstler und Wissenschaftler kooperieren.¹ Unsere Frage dabei ist, welche Möglichkeiten und welche Grenzen solch eine Zusammenarbeit hat. Sie haben ja auch Erfahrungen mit derartigen Kooperations-Projekten. Könnten Sie darüber etwas erzählen?

Ja, solche Erfahrungen habe ich. Eine dieser Kooperationen, die ich über mehrere Jahre hinweg nicht nur beobachtet, sondern auch begleitet habe, betraf die Arbeit eines Video-Künstlers, Hannes Rickli, von der Hochschule der Künste in Zürich. Er interessiert sich seit bald zehn Jahren für das, was man als „wissenschaftliche Datenproduktion“ bezeichnen könnte. In einem Labor geht es zunächst einmal darum, aus dem Experimentalkontext so etwas wie verarbeitbare Spuren zu erzeugen. Das Experiment als solches, wie es da so auf dem Labortisch steht, ist ja stumm. In der Interaktion, die man als Wissenschaftler anzustiften versucht, müssen Funken entstehen, die aber, wenn sie nicht fixiert werden, schnell verglühen und dann letztlich auch nicht erkenntnishaltig sind. Ihre Spuren müssen in Daten umgewandelt werden, und zwar zunächst einmal möglichst noch in einer Eins-zu-eins-Form. Der Filterungsprozess setzt erst etwas später ein. Es gibt also zunächst einen

¹ „Knowledge through Art – andere Räume“, gefördert vom FWF im Rahmen des Programms zur Entwicklung und Erschließung der Künste (PEEK); www.spaciergang.org.

Raum der Spuren, die dann in Form von Daten haltbar gemacht werden, in denen noch viel Rauschen vorhanden ist. Der Wissenschaftler beugt sich anschließend nicht mehr über sein Gerät auf dem Labortisch, sondern begibt sich in diese Welt der Spuren und Daten und fängt an, mit ihnen zu arbeiten, sie zu selektieren, bestimmte Aspekte hervorzuheben, andere zu unterdrücken. Letztendlich ist das Produkt dann in der Regel ein geschriebenes Forschungspapier, vielleicht noch mit ein paar Diagrammen darin.

Der Künstler Hannes Rickli, den ich vorhin erwähnte, hat sich mit dieser naturwissenschaftlichen Spuren-und-Daten-Produktion auseinandergesetzt. Dazu musste er natürlich zuerst einmal mit den Forschern in Kontakt kommen und das Labor kennenlernen, um dann aber diese Welt der Spuren und Daten nicht in Richtung auf ein wissenschaftliches Ergebnis hin zu verarbeiten, sondern in Richtung auf eine künstlerische Auseinandersetzung. So hat er zum Beispiel Videogramme aus der ganz gewöhnlichen Arbeit dieser naturwissenschaftlichen Laboren erstellt. Das waren gar keine besonderen High-Tech-Einrichtungen. Eines der Labore untersuchte beispielsweise das akustische Kommunikationsverhalten von Knurrhähnen, also einer bestimmten Fischart, die man übrigens auch essen kann, schmeckt sogar sehr gut. In einem anderen Labor ging es um das Flugverhalten von *Drosophila melanogaster*, im dritten schließlich um verhaltensgenetische Analysen vermittelt Genomsequenzierung mit hohem Durchsatz und Computeranalyse. Rickli verwendet also alles Mögliche, der Inhalt ist dabei vielleicht gar nicht so wichtig. Wichtig ist der Take, und wichtig ist, dass Rickli das Ganze auch nicht als einsame Tätigkeit eines Künstlers versteht, sondern dass seine Arbeit immer mitbegleitet ist von den Kommentaren und Interventionen der Wissenschaftler selber und von wissenschafts- oder kunsthistorisch Interessierten, die sozusagen beiden Seiten über die Schulter blicken.

Also Leuten wie Ihnen.

Genau, Leuten wie mir zum Beispiel, also einem Wissenschaftshistoriker, einem Kunsthistoriker oder Wissenssoziologen, die kontinuierlich die ganze Arbeit begleiten. Etwa einmal im Jahr gibt es Treffen, auf denen dann ziemlich intensiv diskutiert wird. So entstehen auch Rückkopplungseffekte bei den beteiligten Wissenschaftlern, die durch Ricklis Arbeit angeregt werden, aus einer etwas anderen Perspektive über ihre eigene Tätigkeit nachzudenken. Das ist, finde ich, für alle Seiten ein Erkenntnisgewinn und sozusagen ein Forschungsprozess, in

den sich Naturwissenschaftler, Künstler und Geisteswissenschaftler gemeinsam begeben. Es ist ein Prozess mit unsicherem Ausgang, bei dem man auch nicht dem Künstler beispielsweise vorschreiben kann, wie seine Ausstellung oder seine Installation auszusehen hat. Es geht darum, mit diesem Prozess einen diskursiven Raum zu schaffen, in dem gleichzeitig auch klar wird, was es heißt, zu forschen. Denn Forschen ist ja einerseits, wie wir gerade festgestellt haben, mit einem emotionalen Dispositiv verknüpft, das man ganz gut mit dem Neugierbegriff fassen kann. Auf der anderen Seite ist aber Forschen – wenn man den Begriff der Forschung ernst nimmt, wie er sich in der Entwicklung der neuzeitlichen Wissenschaften herausgebildet hat – immer ein kollektiver Vorgang. Das Labor ist ja kein Ort eines solitären Individuums, sondern der Ort eines Kollektivs. So hat es sich historisch konstituiert.

Es wird also ein diskursiver Raum aufgespannt, in dem sich auch der Künstler, der sich im wesentlichen als Individuum versteht, das seinem inneren Impuls folgt, darauf einlässt, den eigenen Produktionsprozess befragen und auch hinterfragen zu lassen. Künstler behalten gemeinhin ja gerne für sich, wie sie zu ihren Sachen kommen. In den letzten zwanzig oder dreißig Jahren ist in der Wissenschaftsgeschichte ein starkes Interesse in den Vordergrund getreten, sich nicht einfach nur an den Produkten der Wissenschaft abzuarbeiten, sondern zu verstehen, wie die Wissenschaftler überhaupt zu dem kommen, was sie machen – da treffen sich diese Dimensionen, glaube ich, ganz gut. Das gibt eine ungefähre Vorstellung davon, was mich an solchen Projekten fasziniert.

Das wäre genau meine Frage gewesen: Ob man diese Begegnungen und diesen Austausch zwischen Wissenschaft und Kunst selbst auch als Forschungsprozess begreifen kann? Sie sehen das offenbar so.

Auf alle Fälle. Ich nehme an, dass Ihr Projekt, das Sie erwähnten, auch diese Dimension hat.

Wir haben uns in dem Projekt die Aufgabe gestellt, dass jeder mit seinen spezifischen Mitteln auf bestimmte Phänomene schaut. Im Grunde geht es darum, sich darüber auszutauschen, wie man das tut und wie dieser Prozess aussieht, der von den ersten Ideen bis hin zum Werk führt, das in diesem Zusammenhang entsteht. Für viele Künstler ist es schwierig, darüber zu sprechen, weil ihnen selbst auch nicht immer verfügbar ist, was da genau stattfindet.

Natürlich, wobei ich sagen würde, dass das bei den Wissenschaftlern auch nicht anders ist, denn die übliche Wissenschaftlerkommunikation handelt eben gerade nicht von diesen Dingen. Sie findet eigentlich in einem anderen Raum, nämlich dem der Mitteilung statt, und nicht in dem der Herstellung. Dort herrschen andere Gesetze, dort darf man nicht stottern, wenn man etwas rüberbringt, sondern muss es möglichst präzise formulieren. Es herrschen dort andere Diskursregeln.

Der offene Denkraum dagegen, der in solchen Kunst-Wissenschaft-Kooperationen aufgespannt wird ...

... hat etwas sehr Verletzliches.

Ja, so ist es. Dort entsteht offenbar erst eine wechselseitige Neugier bei den beteiligten Menschen, die anfangs zwar die Bereitschaft geäußert hatten, mitzumachen, aber noch nicht wirklich interessiert waren. In diesem Prozess wird Neugier geweckt. Kann man das, was sich in diesen Kooperationen ereignet, auch als eine Art Störung beschreiben?

Nein, ich würde es nicht als Störung beschreiben, sondern eher als Herausforderung. Und Herausforderung heißt ja, etwas herauszufordern, das sonst vielleicht nicht ans Tageslicht kommen würde ohne diesen Stachel. Das kann ja auch Abwehrreaktionen hervorrufen nach dem Motto: „Lass mich doch in Ruhe“.

Wir hatten in unseren Zusammenkünften, die immer mehrtägig abliefen, die Erfahrung gemacht, dass es zunächst einmal galt, sich von Klischees zu befreien, beziehungsweise von wechselseitigen Vorstellungen davon, wie angeblich Künstler arbeiten oder wie angeblich Wissenschaftler arbeiten. Was da zu Tage kam, war für beide Seiten erstaunlich. An dem Projekt war beispielsweise eine Komponistin beteiligt, die sich in ihrer Arbeit ein so extrem enges Korsett gibt, wie man es in wissenschaftlichen Methoden kaum findet. Da ist man dann überrascht, wenn man aus der Wissenschaft kommt und bei den Künsten mehr Spielraum oder mehr Freiheitsgrade vermutet hat.

Gerade in der Musik ist dieses Sich-Einengen, um an den Punkt zu kommen, an dem sich die Dinge öffnen, sehr ausgeprägt. Vor allem bei Künstlern, die sich mit elektronischer Musik beschäftigen und die in der Regel auch etwas von den physikalischen Hintergründen der Musik verstehen. In manchen Bereichen lässt sich wirklich fragen, ob es sinnvoll ist, diesen Unterschied zwischen Wissenschaftlern und Künstlern

zu machen; dort gibt es eher Künstler-Bindestrich-Wissenschaftler oder umgekehrt.

Im Ergebnis bleiben dann aber doch Differenzen.

Natürlich bleiben Unterschiede, weil Wissenschaft und Kunst letztlich auf jeweils anderes abzielen. Aber man arbeitet im Grunde genommen am und mit dem gleichen Material. Da wären wir wieder bei dem Beispiel Ricklis, das ich eben gegeben habe. Er musste einen Weg finden, produktiv mit dem primären Material, seiner Widerständigkeit und Eigenmächtigkeit, umzugehen, so dass sich Effekte einstellen, die nicht Dagewesenes in sich tragen. Etwas bloß zu wiederholen, was man im Prinzip weiß, ist ja nie der Sinn und der Zweck solcher Veranstaltungen.

Ich würde gerne auf die institutionelle Ebene zu sprechen kommen. Sie haben Beispiele für so genannte „künstlerische Forschung“ gegeben. Mir ist eigentlich unverständlich, wieso die Kunst überhaupt nach dieser Nobilitierung als Forschung strebt. Historisch betrachtet hat sich die Kunst ja eher von diversen Indienstnahmen befreit und dadurch ihren besonderen Status erlangt. Jetzt versucht man, sich im Forschungsbereich zu positionieren. Sehen Sie da einen Gewinn für die Künste oder auch Verluste?

Das ist schwer zu sagen. Es gibt ja unterschiedliche Haltungen zu diesem Komplex der künstlerischen Forschung. Institutionell betrachtet hängt er natürlich mit einem generellen Akademisierungsschub zusammen, mit dem Versuch, Fachschulen oder Fachhochschulen zu Universitäten aufzuwerten und auch die Kunstausbildung mit den gleichen akademischen Graden auszustatten wie die Wissenschaftsausbildung. In den skandinavischen Ländern ist die Sache ja schon relativ weit fortgeschritten, dort ist es an der Tagesordnung, dass Künstler ihre Ausbildung mit einem Ph.D. abschließen. Wobei die Ausbildung in 95 Prozent der Fälle natürlich keine autonomen Künstlerindividuen produziert. Von der romantischen 19. Jahrhundert-Vorstellung des Künstlers als Genie müssen wir uns wohl verabschieden, sie hat sich gesellschaftlich überholt. Die künstlerische Forschung hat viele Dimensionen, man müsste das Phänomen jedoch auch aus soziologischer Perspektive betrachten.

Ich habe das in unserem Forschungsprozess auch als bitter wahrgenommen. Wir gingen aus von der Überlegung, dass Kunst eine Form von Erkenntnis produziert und wollten einen Austauschprozess zwischen Künstlern und Wissenschaftlern initiieren über Gemeinsamkeiten und Unterschiede im

Prozess des Generierens von Erkenntnis. Zu Beginn waren wir zu neunt, und es gab in der Gruppe auch Künstler, die stark diesen institutionell immer relevanter werdenden Weg der künstlerischen Forschung beschritten. Sie brachten dadurch eine merkwürdige Differenz in das gemeinsame Tun, so etwas wie eine Unsauberkeit eigentlich, weil sie strategisch agierten und parallel noch an anderen Stellen um Forschungsgelder ansuchten und Anträge schrieben. Ihre Arbeit wurde damit aus freien Stücken genau in die normierende Antrags-Logik gezwängt, die ich aus der Wissenschaft so gut kenne.

Ja, aber in der Regel leben Wissenschaftler nun einmal von dem Geld, das ihnen die Gesellschaft in der einen oder anderen Form zur Verfügung stellt, und Künstler tun das in zunehmendem Maße auch. Dadurch wird gegebenenfalls auch etwas verschüttet, keine Frage. Wir stammen aus einer Tradition, in der die Beschäftigung mit Kunst als Kunstgeschichte wesentlich ästhetisch konnotiert war. Es gibt aber auch eine Wissensgeschichte der Kunst, weil das Machen von Kunst immer mit diversen Erkenntniseffekten verbunden ist. Das können beispielsweise Materialerkenntnisse des Künstlers sein, die er sich im Prozess seiner Arbeit verfügbar macht, es können Kenntnisse sein, die den Werken anhaften oder Erkenntnisse kritischer Natur, die Reflexionsvorgänge auslösen, die dann im Raum des Wissens artikuliert und verhandelt werden. Ich fände das ein geradezu unglaubliches Projekt: eine Wissensgeschichte der Kunst. Das müsste eigentlich ein riesiges, hoch dotiertes FWF-Projekt mit zehnjähriger Laufzeit ergeben.

Spannend wäre das auf jeden Fall. Mit Ihnen als Projektleiter?

Ja, ja klar. (lacht)

Meine Skepsis gegenüber der künstlerischen Forschung resultiert aus dem Selbstverständnis als Forschung hervorgehenden Pflichten: man muss diskursiv sein, das Erkenntnisinteresse nachvollziehbar formulieren, das Projekt evaluieren, et cetera.

Denjenigen, die von künstlerischer Forschung sprechen, sollte bewusst sein, dass Forschen ein kollektiver Vorgang ist. Und kollektive Vorgänge funktionieren nur, wenn sie in der einen oder anderen Weise diskursiviert werden können, sonst bleiben sie mystische Angelegenheiten.

Mit „kollektiver Angelegenheit“ meinen Sie nicht nur die naturwissenschaftliche Laborforschung, sondern Sie würden das auch für Geisteswis-

senschaften sagen? Ein Literaturwissenschaftler beispielsweise verortet sich zwar, er hat Kenntnis der literaturwissenschaftlichen Theorien und Methoden, weiß, wenn er beispielsweise über Kafka arbeitet, idealerweise alles, was seine Vorgänger und Zeitgenossen dazu geschrieben haben, aber er macht seine Arbeit alleine. Er sitzt einsam am Schreibtisch und hat seine ganzen Bundesgenossen und Feinde um sich versammelt, in Form von Büchern und Texten.

Ich frage mich, ob das nicht doch die Karikatur eines Literaturwissenschaftlers wäre. Historisch betrachtet haben sich die Naturwissenschaften mit ihren Laboren Orte der Wissensproduktion geschaffen, in denen Erkenntniszuwächse experimentell realisiert werden können. Aber es ist nicht uninteressant zu beobachten, dass parallel dazu im neunzehnten Jahrhundert auch in den Geisteswissenschaften ein Ort Gestalt angenommen hat, den man als „Seminar“ bezeichnet. Nehmen wir das einmal beim Wort: Seminar kommt von „samen“, Keim. Also ist das Seminar eigentlich ein Ort, an dem sozusagen Keime gelegt werden, die auch aufgehen sollen. Ich glaube, dass für den Geisteswissenschaftler, idealerweise auch für den, der dann einsam am Schreibtisch sein Buch über Kafka verfasst, das Seminar der Ort eines tentativen, kollektiven – idealerweise jedenfalls – Austausches ist; ein Ort, an dem die Dinge noch nicht festgezurr sind, an dem man probierend formuliert, ohne negative Sanktionen befürchten zu müssen. Es gibt natürlich viele pervertierte Formen davon, aber vom Anspruch und Prinzip her ist es eine Form kollektiven Arbeitens in den Geisteswissenschaften.

Ich wünschte solche Erfahrungen machen zu können, die habe ich meinem beruflichen Alltag nicht. Mir gefällt dieses Bild natürlich, aber ich zweifle stark, dass sich das für viele an der Universität Tätige in ihrem beruflichen Alltag realisiert.

Ich muss dabei vor allem an die studentischen Arbeitsgruppen denken, die wir uns in den späten Sechziger Jahren gegen die erstarrten Formen von Universitäts-Seminaren erkämpft hatten. Ohne dass wir das explizit unter dieser Perspektive gesehen hätten, war es der Versuch, eben solche Räume zu schaffen, die auch Erkenntnisräume sind, und die nur nach dem Prinzip funktionieren: Es muss mehr als einer sein.

In dem Kolloquium, das wir am Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte hatten, funktionierte das, mit Abstrichen, schon. Mal lief es gut, mal nicht so gut. Es verfolgte jedenfalls das Prinzip, die ganze Gruppe an dem, woran man gerade arbeitete, partizipieren zu

lassen, sich dieser Gruppe auszusetzen, aber eben nicht in der Angst, zerrissen zu werden, sondern mit dem Gefühl, ein feedback zu bekommen, zu dem man sich dann verhalten kann. Natürlich funktionieren große Bereiche dessen, was wir heute unter Wissenschaft verstehen, nicht so, sondern mehr oder weniger nach dem Null-Acht-Fünfzehn-Prinzip. Wir sind hier also stark am Idealisieren. Dennoch glaube ich, dass die Idee des Seminars nicht tot ist.

Ja, ich sehe den Punkt, und natürlich ist auch die einsame Person an ihrem Schreibtisch in diskursive Zusammenhänge eingebunden, wenn auch nicht in der Form des idealen Seminars.

Andererseits gehört Einsamkeit ebenfalls zum Forschungsprozess, das gilt auch für Naturwissenschaftler. Man braucht diese Rückzugsorte, den Schreibtisch; als Wissenschaftler muss man sich auch einmal herausziehen können. Der Laborleiter, bei dem ich meine Diplom- und Doktorarbeit schrieb, hat sich zum Zurückziehen ins Bett gelegt. Er ist hin und wieder einfach eine Woche zuhause geblieben, gar nicht mehr aufgestanden und hat dort im Bett angefangen zu schreiben. Das ist vielleicht so ein bisschen ein Extremfall. Für mich könnte ich mir das überhaupt nicht vorstellen.

Im Bett zu liegen?

Im Bett zu liegen und zu schreiben, ich kann dort auch nicht lesen.

Ich würde gerne noch das Thema des Spielerischen aufgreifen. Welche Rolle kommt dem Spielerischen in der wissenschaftlichen Forschung zu? Ich wüsste auch gern, ob Sie spielen.

Es kommt natürlich darauf an, wie man das Spielerische definiert. Normalerweise verstehen wir unter einem Spiel ein Regelwerk, dem man sich ohne Ausnahme unterwerfen muss. Wenn ich Schach spiele, kann ich meinen Springer nicht einfach beliebig irgendwo hinsetzen. Hier ist es sozusagen der Komplexitätsraum des durch die Regeln festgelegten, der das Spiel interessant macht, sowie die unendlich vielen Varianten, es zu spielen.

Vermutlich kann man Wissenschaft oder das Forschen nicht in diesem Sinne als Spiel charakterisieren. Wissenschaft hat zwar mit Regeln zu tun, mit Methoden, aber entscheidend ist, dass man die Regeln auch brechen können muss. Im Forschungsprozess muss man opportunistisch

sein können, also bereit, von den Regeln abzuweichen, falls die Signale, die aus dem Prozess auf einen zukommen, es als angebracht erscheinen lassen. Ich weiß nicht, ob man das wirklich als Spiel bezeichnen kann.

Woran ich denke, wenn ich vom Spielerischen spreche, ist das, was man im Kindergarten als „freies Spiel“ bezeichnet, wenn nicht die Gruppe etwas gemeinsam macht, sondern jeder für sich.

Naja, Paul Feyerabend ist vielleicht ein bisschen zu weit gegangen als er behauptete: „anything goes“. Es geht nicht alles, aber man muss an jeder Stelle die bis dahin gültige Vorgabe hinter sich lassen können. Es geht um Regelbrüche, nicht um das Befolgen von Regeln. Man könnte auch sagen, Wissenschaft sei eine ganz besondere Art von Spiel, weil man hier natürlich die Regeln nicht einfach dauerhaft und an jedem Punkt bricht, sondern sehr gute Gründe dafür haben muss. Das ist ja nichts Beliebigenes.

Sicher, aber unter Umständen sind die Strukturen im sogenannten „freien Spiel“ solche, die man sich selbst gibt, in einer Art Versuchsanordnung und ohne ein finalisierendes Moment, ohne diese Teleologie, die zu etwas führen muss. Es wäre eher ein: Ich probiere einmal da ein bisschen, mache dort ein bisschen oder bleibe irgendwo hängen, weil es spannend wird. In dieser Art meinte ich „spielen“.

Richtig, das Forschungsexperiment lebt ganz massiv vom Explorieren. Es ist eine Suchbewegung, die stattfindet, weil das Woraufhin nicht feststeht, jedenfalls nicht endgültig. Sonst könnte man sich der ganzen Sache ja gezielter gegenüber verhalten. Gut, wenn man sich in diesem offenen Möglichkeitshorizont bewegt, so eingeschränkt er auch sein mag, dann hat diese Suchbewegung – das könnte man sagen – etwas Spielerisches. Man probiert, lässt sich vielleicht auch ablenken, ist offen dafür, dass einem etwas zufällt.

Wie im kindlichen Spiel – wenn Kinder ihre Umwelt erforschen, fällt ihnen alles Mögliche ein, das uns nicht mehr einfallen würde, leider.

Es gibt viel Literatur dazu, und es ist auch ein Topos, dass ein richtiger Forscher sich ein Moment der Kindlichkeit bewahren müsse, ein Abstrahieren-Können vom Strategischen.

Also dem würden Sie durchaus eine Rolle zuschreiben?

Ja sicher, natürlich. Ich würde sagen, dass das eine entscheidende Rolle spielt.

Lassen Sie uns noch einmal auf die affektive Dimension zurückkommen. Wir hatten anfangs ja gesagt, dass die Neugier eine starke Affektion sei, und mich interessiert, wie es mit der Leidenschaft aussieht. Ich meine damit das empathische Moment des Hingerissenseins von einer Sache, das Aufgehen in ihr, eine selbstvergessene Hingabe, also eine wirklich starke Beziehung zum jeweiligen Forschungsgegenstand. Ist Leidenschaft in der wissenschaftlichen Erkenntnisproduktion erlaubt? Ist sie eine Ressource oder ist sie eher gefährlich, was meinen Sie?

Die Frage ist schwer zu beantworten, denn einerseits, ja, braucht man eine Leidenschaft – wie anders könnte ein Mensch dreißig oder vierzig Jahre seines Lebens an irgendwelchen kleinen Molekülen herumbasteln, die er nie mit bloßem Auge gesehen hat? So etwas kann gar nicht ohne Leidenschaft gehen. Auf der anderen Seite muss diese Leidenschaft aber eine gebrochene sein, eine, die nicht blind macht. Ich finde da immer noch den Ausdruck sehr gut passend, den der Psychoanalytiker Jacques Lacan in einem seiner Seminare verwendet hat, nämlich „Extimität“. Als ich den Begriff zum ersten Mal las, war ich total hingerissen davon. Nicht Intimität sondern Extimität. Es bedeutet, so könnte man mit Lacan sagen, im inneren Ausschluss dem Objekt eingeschlossen zu sein. Das ist ziemlich möbiusbandartig, so dass man jederzeit zugleich sagen und nicht sagen kann, wo außen ist und wo innen. Topologisch gesehen ist das eine ziemlich komplizierte Relation, ich weiß gar nicht, ob man sie formalisieren kann. Normalerweise äußert sich Leidenschaft ja so, dass man dem Gegenüber sein Recht nimmt. Das wäre fatal für wissenschaftliche Forschung.

Und auch die eigene Hingabe, also die Selbstvergessenheit, wäre in ähnlicher Weise fatal?

Selbstvergessen muss man sein, das Experiment ist ja geradezu eine Institution der Selbstvergessenheit, man vergisst sich wirklich selbst.

Sie sagen, dass man den Forschungsgegenstand sozusagen überrollen würde, wenn man leidenschaftlich an ihn herangeht. Aber verhält es sich nicht oft auch anders herum, dass man ergriffen wird von diesem Gegenstand und in eine Art Bann gerät? Das kommt doch mitunter vor.

Der Prozess muss wohl beide Momente haben, den des Zugreifens und den des Ergriffen-Werdens. Aber die Leidenschaft muss gebrochen sein, sie muss sich in dieser merkwürdigen Konstellation der Nicht-Ausschließlichkeit realisieren.

Diese Art von Besessenheit ist ja in den Künsten nicht ungewöhnlich. Mich fasziniert diesbezüglich besonders Giorgio Morandi. Er hat Zeit seines Lebens immer dasselbe gemalt, sich über Jahrzehnte mit Gefäßen beschäftigt, die er immer wieder von neuem malte. Er ist nicht gereist, sondern saß da in einem Haus in Bologna und beschäftigte sich nur mit diesen Gefäßen, malte sie mit anderen Farben, unter anderen Lichtverhältnissen und produzierte Gemälde mit minimalen Abweichungen, die eine quasi metaphysische Aura haben. Gibt es dieses Immer-wieder-von-neuem-dasselbe-Machen, diese Besessenheit von einem Gegenstand, auch in den Wissenschaften, die Sie selbst betrieben haben oder die Sie sich aus historischer Perspektive anschauen?

Natürlich gibt es das in den Wissenschaften, und Morandi ist ja auch kein Einzelfall in der Kunst. Auch die mehreren tausend Äpfel, die Cézanne im Laufe seines Lebens malte, bringen solch eine Besessenheit zum Ausdruck. Genau an diesen Aspekt knüpft der Begriff „Experimentalsystem“ an, den ich versucht habe, gegenüber dem „Experiment“ im Singular stark zu machen. Das Experimentalsystem ist ein Experimentalzusammenhang, der sich über die Zeit erstreckt, und er lebt aus Reproduktion und Differenz. Es ist also eigentlich ein permanenter Wiederholungsprozess, aber diese Wiederholung fädelt sich nie in eine Identitätsschleife ein, sondern sie operiert über minimale Differenzen. Von außen gesehen könnte das als langweilig erscheinen oder als obsessiv. Aber ich glaube, dass genau in diesem Zusammenhang von Wiederholung und Differenz der Forschungsprozess seine Kräfte entfalten kann. Hier haben wir auch wieder das Motiv des Spielerischen von vorhin: Wenn ich an und in einem solchen System arbeite, dann gibt es da einen gewissen Möglichkeitshorizont, der aber eingeschränkt ist. Ich kann nicht beliebig alle Komponenten austauschen. Im optimalen Fall bedingen sich Beschränkung und Entschränkung gegenseitig, so dass sie es erlauben, auf neue Effekte zu stoßen.

Morandi hat sich an den Gefäßen ja auch deswegen immer wieder versucht, weil er glaubte, dass in jedem neuen Bild etwas zum Vorschein kommt, das sich bislang noch nicht gezeigt hatte. Es gibt durchaus eine strukturelle Vergleichbarkeit zwischen dem wissenschaftlichen Experimentieren und dem malerischen Experimentieren.

Wir haben eben von Diskursivität und dem Kollektiven des Forschungsprozesses gesprochen, aber hinzufügen muss ich, dass für mich der Kern des Forschens das Experimentieren ist, oder auch umgekehrt, der Kern des Experimentierens das Forschen, also das Ausgreifen auf etwas nicht Antizipierbares.

Konkret kann ich mir unter Experimentieren natürlich etwas vorstellen. Da sitzt jemand im Labor, schaut hin und probiert nochmal und nochmal und nochmal. Aber was kann dieses experimentierende Ein-bisschen-anders-Versuchen in Ihrer Tätigkeit als Historiker bedeuten? Wenn Sie sagen, der Kern des Forschens liege im Experimentieren, was kann das für eine historische Wissenschaft heißen?

Ein guter Freund hat mich einmal mit dem Ausruf überrascht: „Was haben wir nicht noch alles hinter uns!“ Der beinhaltet eigentlich alles. Die Geschichte ist, glaube ich, kein abschließbarer Forschungsprozess.

In der historischen Arbeit ist man in der Regel mit Lücken konfrontiert und nicht mit der vollen Präsenz des Vergangenen; mit der Lücke und mit dem Archiv. Und das Archiv ist wesentlich dadurch definiert, dass nicht alles drinnen ist, sonst wäre es kein Archiv. Aber es ist ein Raum, in dem man auf Dinge stoßen kann, die man sich nicht hätte träumen lassen. Das Archiv ist also auch eine Art Überraschungsgenerator. Für den Historiker ist das Arbeiten im Archiv ein Sich-Bewegen in einem Möglichkeitsraum, der voll von Überraschungen sein kann, manchmal auch voll von Langeweile, weil immer nur wieder das Gleiche zum Vorschein kommt. Wenn ich für Fallstudien ins Archiv gehe, empfinde ich immer diese unglaubliche Spannung zwischen dem, was da auftauchen kann, und dieser Langeweile: noch ein Protokoll, aus dem nichts zu entnehmen ist, und so weiter und so fort.

Was machen Sie, wenn Sie diese Langeweile verspüren?

Man muss die Langeweile aushalten können und einen langen Atem haben. Den braucht man auch beim Experimentieren, auch da kommt nicht jeden Tag etwas Neues heraus.

Was für mich überraschend war beim Lesen Ihrer Texte und was entsprechend neugierig gemacht hat, war die Betonung des Unvorhersehbaren, Unvorwegnehmbaren, Unerwartbaren im Forschungsprozess. Das hat sowohl meinem eigenen Unbehagen beim Verfassen von Projektanträgen korrespondiert wie meiner Erfahrung beim Schreiben, bei dem sich aus einer

vagen Idee ein Text entwickelt, dessen Entwicklungsgang nicht vorweg absehbar ist. – Gemäß der These, wonach Texte mitunter klüger sind als ihre Schreiber. Mich würde daher interessieren, wie Sie vorgehen, wenn Sie Texte schreiben. Haben Sie zuvor eine Art Struktur, die Sie dann „befüllen“? Sind die Behauptungen sozusagen schon im Kopf da und müssen nur noch niedergeschrieben werden? Oder ereignet sich der Text und lässt Ungeplantes entstehen, das Sie selbst überrascht? Gibt es also so eine Art von „es schreibt sich“? Valery hat ja beispielsweise Schreiben als kontinuierliche Praktik betrieben, die das Denken erst hervorbringen sollte, wie eine Art Gymnastik, es werden also eben nicht Gedanken niedergeschrieben, sondern erzeugt. Wie gehen Sie vor?

Für mich geht es mit dem ersten Satz los – der entscheidet. Über den ersten Satz denke ich mitunter lange nach, zum Beispiel beim morgendlichen Joggen. Da höre ich keine rhythmische Musik über Kopfhörer, sondern lasse es in mir probeformulieren. Wenn der Satz fertig ist, bemühe ich mich, ihn wörtlich zu behalten. Danach schreibe ich ihn gleich auf. Das ist dann der Ausgangspunkt, von dem aus es sich fortschreibt. Wie der Text dann im Detail aussieht, hängt natürlich von vielen kontingenten Umständen ab, aber meistens steht dann so eine Einheit am Ende des Tages, und ich ändere daran nur noch Kleinigkeiten. Diese Einheiten umfassen etwas weniger oder etwas mehr als fünf Seiten. Für mich ist die Einheit des Schreibens also eine quantitative. Die qualitativen Dinge müssen sich ereignen – die besten Gedanken zum Thema habe ich beim Schreiben selbst.

In ihren Texten äußern Sie auch mehrfach, dass man während des Forschungsprozesses nicht wirklich wisse, was man tut, man wisse das gewissermaßen erst im Nachhinein.

Ich versuche das immer in dem Bild auszudrücken, dass man es im Forschungsprozess mit einer doppelten Negation zu tun hat. Dass man nicht weiß, aber wissen möchte und – doppelte Negation – nicht genau weiß, was man nicht weiß. Wichtig ist, dass sich das nicht in Lähmung umsetzt, sondern man unter den Bedingungen des Nicht-Wissens handlungsfähig bleibt. Das ist für mich die Situation der Forschung.

Diese Dimension kommt auch in einer Textstelle von Georges Didi-Huberman zum Ausdruck: „Der Forscher ist definitionsgemäß jemand, der etwas sucht, das er nicht in der Hand hat, das sich ihm entzieht, nach dem er strebt. [...] Dessen der Forscher freilich nie habhaft werden, das er nie

beherrschen wird. Denn sonst wäre das, worauf es eigentlich ankommt, am Ende: die suchende Bewegung des Forschens. Daher verfolgt der Forscher unablässig seine fixe Idee – die keiner Formulierung bedarf –, läßt er sich von seiner grundsätzlichen Leidenschaft hinreißen in einem endlosen Lauf, den er vielleicht zu Recht eine Methode nennt.² Meine Frage ist nun, ob diese fixe Idee, von der da die Rede ist, tatsächlich keiner Formulierung bedarf. Ist sie sozusagen die unbewusste Hintergrundfolie, auf der all unser Tun aufruht, ist sie die Triebkraft, die uns erlaubt, durch die Langeweile hindurchzugehen und nicht locker zu lassen? Und darf diese fixe Idee so untergründig, unformuliert und auch den Forschenden selbst verborgen bleiben?

Naja, die fixe Idee realisiert sich natürlich im Arbeitsprozess, da wird sie sichtbar. Ob sie explizit formuliert werden kann oder muss, das wäre dann auf einer zweiten Ebene zu verhandeln. Ich würde der Behauptung aber zustimmen, dass es im Forschungsprozess eine Dimension des Nicht-Explizierbaren gibt, des Nicht-explizit-machen-Könnens auch. Aus dem historischen Lektürekanon könnte man diesbezüglich auf Michael Polanyi zurückgreifen und seine Vorstellung vom impliziten oder stummen Wissen, das den Forschungsprozess begleitet.

Wenn aber das Augenmerk, das man den Dingen schenkt und schenken muss, zu fokal wird, wenn die Leidenschaft überhand nimmt, dann verfehlt man die Sache. Die Aufmerksamkeit muss liminal sein, sie muss sich das Schwebende bewahren, dieses Abweichen-Können. Deshalb bin ich unzufrieden mit der Vorstellung, Wissenschaft sei etwas rein Leidenschaftsgetriebenes und komme letztlich aus den Emotionen des Individuums. Es sind Individuen mit Emotionen, die an diesen Dingen arbeiten, aber zuguterletzt haben die Gegenstände das Sagen. Das schimmert zu weiten Teilen auch in dem Zitat von Didi-Huberman durch.

Dennoch bleibt ja diese Dimension des Nicht-Explizierbaren, wie Sie es genannt haben. Es gibt also Bereiche, die unsagbar bleiben.

Ja, die unsagbar bleiben, und da kommt ein Moment der Praxis mit hinein als eines Tuns, das nicht einfach auf Regeln reduziert werden kann und auf explizierbare Axiomatik, so wichtig Regeln in bestimm-

² Georges Didi-Huberman, „Erscheinungen, disparat“, in: ders., *phasmés. Essays über Erscheinungen von Fotografien, Spielzeug, mystischen Texten, Bildausschnitten, Insekten, Tintenflecken, Traumerzählungen, Alltäglichkeiten, Skulpturen, Filmbildern*, Köln 2001, S. 9-12, hier S. 9.

ten Zusammenhängen auch sein mögen und natürlich die Wissenschaft prägen. Immer dort, wo es darauf ankommt, einen Schritt über das Existierende hinaus zu tun und auf Neues als etwas nicht Antizipierbares, also auch nicht Deduzierbares oder logisch Ableitbares zu stoßen, braucht man Konstellationen, die diesen Rest an Unverfügbarkeit aufweisen und in der Lage sind, ihn ins Produktive zu wenden.

Kann diese Unvorwegnehmbarkeit, die Sie betonen, und die auf einer bestimmten Offenheit und auch Vagheit beruht, durch Forderungen nach Eindeutigkeit nicht auch gefährdet werden? Also durch die Spielplatzwächter, die sagen: „Bis hierher und nicht weiter.“ Oder durch eine bestimmte digitale Überschärfe, mit der man konfrontiert ist. Läuft man nicht immer Gefahr, dass einem diese vagen Bereiche genommen werden, oder dass deren Relevanz nicht anerkannt wird? Dass die Erkenntnis nicht in diesem noch Diffusen bleiben darf, sondern zu schnell ans Licht gezerrt und zum Sich-Explizieren gezwungen wird?

Man kann diese Forderungen nicht so generell sehen, sondern muss sie als lokale, situierte verstehen. Und da gibt es schon Situationen, in denen Deutlichkeit angesagt ist, und die Karten auf den Tisch gehören: Was habe ich, was habe ich nicht. Warum sollte man das ausschließen? Aber es gibt eben auch Situationen, in denen es mit dem Karten-auf-den-Tisch-Legen nicht getan ist. Wir sollten auch das, worüber wir jetzt reden, als situiertes Wissen auffassen, also die Regel befolgen, nicht vorschnell zu generalisieren.

In unserem Projekt „Knowledge through Art“ versuchen wir uns auch an experimentellen Darstellungsformen für die Ergebnisse unseres Tuns. Wir gehen dabei von der Annahme aus, dass die Form auch den Inhalt tangiert. Wir wollen auch etwas vom Rohstoff zeigen, aus dem sich Erkenntnis generiert im Begegnen der verschiedenen Denk- und Wahrnehmungsmodi. Die Frage, die uns dabei umtreibt, ist die, wie man einen Prozess dokumentieren kann, wie man ihn in eine Art Archiv transformiert, das aber flüssig bleibt, nicht in einer endgültigen Form erstarrt. Die Frage ist also, wie man Liquidides verfestigt und aufbewahrt, aber die Probleme nicht in einer geschlossenen Form wegabstrahiert, sondern das in einer Weise macht, dass erneut Verflüssigung möglich ist. Da suchen wir nach experimentellen Zeigeformen, auch u.U. ephemeren, unabgeschlossenen. Darstellungsformen in den Wissenschaften sind ja relativ kanonisiert und normiert, vom Vortrag bis zum Journalartikel. Kennen Sie Beispiele für Darstellungsformen wissenschaftlicher Ergebnisse, die andere Wege beschreiten? Haben Sie

selbst diesbezüglich Experimente angestellt? Halten Sie Veränderungen an den bestehenden Praktiken für wichtig?

Ich bin einmal mit einem solchen Experiment kläglich gescheitert. Ich war eingeladen, einen Überblicksartikel über meine molekularbiologische Arbeit der vergangenen zehn Jahre zu schreiben – es muss Ende der 1980er Jahre gewesen sein. Ich nahm mir vor, und so sah auch der erste Entwurf aus, ihn aus der Perspektive der Forschungsarbeit und ihrer Überraschungseffekte zu schreiben, und weniger aus der Perspektive einer Systematisierung der Ergebnisse. Damit habe ich mir am Gutachtersystem die Zähne ausgebissen. Am Ende ist von meinem Versuch, etwas von der „serendipity“ der Forschung zu vermitteln, nichts übrig geblieben.

Halten Sie den Stil wissenschaftlicher Werke für relevant? Spielt also die Ästhetik der Darstellung eine Rolle, die Schönheit des Gedankens gewissermaßen? Laut Russel soll Wittgenstein es abgelehnt haben, seine Behauptungen argumentativ zu untermauern, weil – ich zitiere – „Argumente die Schönheit seiner Sätze verdürben“. Gibt es also eine Beziehung zwischen Wahrheit und Schönheit bzw. wäre dies erstrebenswert?

Es stimmt schon, der *Tractatus* von Wittgenstein ist eigentlich ein philosophisch-logisches Gedicht. Nur hat es bisher niemand so gesehen. Auch Hans Blumenberg konnte poetisch philosophieren. Der übliche wissenschaftliche Artikel ist allerdings alles andere als ästhetisch, insbesondere der in dem gewöhnlichen verballhorten Englisch verfasste. Wissenschaftliche Artikel gehorchen einer ökonomischen Darstellungslogik. Dieser kann man natürlich ästhetische Effekte abgewinnen. Aber nur wenige Naturwissenschaftler beherrschen das. Aus meiner Beschäftigung mit der Geschichte der Molekularbiologie könnte ich hier Jacques Monod und vor allem auch François Jacob nennen, dann Francis Crick und Gunter Stent.

Eine letzte Frage, anknüpfend an Lévi-Strauss: Wie bleiben Sie wild?

Hm, wie bleibe ich wild? Was größere Arbeiten angeht versuche ich, nie ein gleich gestricktes weiteres Buch zu produzieren. Ich probiere bei jedem Buch eine neue Form aus, und schicke nicht, weil eines gut angekommen ist, noch ein anderes ähnliches hinterher. Ich würde eher sagen: Gut so, jetzt versuche ich an einem neuen Dispositiv zu arbeiten. Das hält mich wach. Ob es mich „wild“ hält, weiß ich nicht, aber zumindest hält es mich wach.





