

Benjamin Sprick

Input zu Rheinberger

KISS-Kolloquium der HfMT, 28.6.22

Die Forschungen des Liechtensteiner Wissenschaftshistorikers Hans-Jörg Rheinberger (*1946) zu Fragen des Experiments und zur Experimentalität artikulieren sich in einem weitverzweigten Netz wissenschaftlicher Artikel, Monographien, Sammelpublikationen, Essays und Gedichte, die in einem Zeitraum von ca. 30 Jahren entstanden sind und stetig weiter anwachsen. Sie können als kreatives Spiel aus Differenz und Wiederholung gelesen werden, das heißt als eine unablässige Transformation ein und derselben Forschungsthemas, dessen Ausrichtung sich, immer wieder und von Neuem als epistemologisches ›Leitmotiv‹ angeschlagen, mit jedem Schritt der fortlaufenden Untersuchung verändert und verschiebt.

Umso mehr verwundert es zunächst, dass Rheinberger seinem jüngsten Buch, das letztes Jahr im Berliner Suhrkamp Verlag erschienen ist, den lakonischen Titel *Spalt und Fuge. Eine Phänomenologie des Experiments* gegeben hat¹, so als würde er ein neues Forschungsprojekt vorstellen bzw. eine fertige Theorie zum Experiment präsentieren, die mehr oder weniger systematisch und geschlossen verfasst ist. Das Gegenteil ist allerdings der Fall. *Spalt und Fuge* wirkt in vielen Passagen wie eine Variation bereits bestehender Arbeiten Rheinbergers, deren Inhalte wieder aufgegriffen, vertieft oder auch korrigiert werden, so als wären sie selbst Elemente einer dynamischen und experimentellen Laborsituation. In dieser, für Rheinberger typischen und für uns als künstlerisch Forschende womöglich inspirierenden Strategie lässt sich eine Art von ›Performanz zweiter Ordnung‹ ausmachen, ein Verfahren also, durch das sich ein Forschungsgegenstand in seiner eigenen Darstellung kreativ zum Ausdruck bringt. Womit wir in gewisser Weise bereits beim Kern des Problems angelangt sind.

Rheinberger richtet sein Hauptaugenmerk zwar in allen seinen Texten auf die mehr oder weniger opaken, das heißt rätselhaften Strukturen des Experimentierens, die er,

¹ Hans-Jörg Rheinberger, *Spalt und Fuge. Eine Phänomenologie des Experiments*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2021.

als habilitierter Molekularbiologe, durch genaue rekonstruktive Analysen der biowissenschaftlichen Laborarbeit erforscht. Im Gegensatz zum üblichen Selbstverständnis der forschenden Naturwissenschaften zeigt Rheinberger allerdings durch eben diese Analysen auf, dass weniger Planung und Kontrolle, als vielmehr Improvisation und Zufall den experimentellen Forschungsalltag prägen, ein Charakteristikum, durch das auch seine eigene Forschung unablässig affiziert wird. Für Rheinberger zeichnen sich erfolgversprechende »Experimentalsysteme« dadurch aus, dass sie den »epistemischen Dingen«, wie er den dynamischen Zwischenraum zwischen Forscher_in und Untersuchungsgegenstand nennt, genügend Spielraum zu einer freien Entfaltung geben.² In einem weiterführenden experimentellen Setting sind für ihn alle Entitäten des Forschungszusammenhangs und mit ihm das Mindset der Forschenden variabel und flexibel gehalten. Sie reagieren stets mit- und aufeinander, was die epistemologische Praxis einer gewissen Form methodischer Instabilität aussetzt. Diese ist nach Rheinberger allerdings für einen produktiven Umgang mit dem Strudel des Nichtwissens unerlässlich, der jede Forschungsarbeit von Anfang an begleitet.³ Forschung erweist sich für ihn dementsprechend als »Wahl eines Systems, das seinerseits einen Spielraum definiert, in dem sich die möglichen Fragen und Antworten bewegen können.«⁴ Ganz in diesem Sinne vollzieht sich auch Rheinbergers eigene, metatheoretische Forschung zum Experiment als unablässiges Neuansetzen und Variieren einer einmal gewählten epistemologischen Versuchsanordnung, die sich vorläufig als *experimentelle Erforschung des Experiments* bezeichnen ließe.

Bei aller Offenheit seines Ansatzes gilt es allerdings, der Gefahr vorzubeugen, Rheinbergers Ansatz als beliebig und in einem schlechten Sinne »postmodern« zu begrei-

² Hans-Jörg Rheinberger, *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Göttingen: Wallstein 2001.

³ Hans-Jörg Rheinberger, »Struktur des Experimentierens. Zum Umgang mit dem Nichtwissen«, in: Bödeker, Hans Erich / Reill, Peter Hans / Schlumbohm, Jürgen (Hg.), *Wissenschaft als kulturelle Praxis 1750-1900*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1999, S. 415-423.

⁴ Hans-Jörg Rheinberger, »Experimentalsysteme, Epistemische Dinge, Experimentalkulturen. Zu einer Epistemologie des Experiments«, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 42 (1994) 3, S. 407. Bei Rheinbergers Verständnis handelt es sich, wie er selber unterstreicht, um eine Reformulierung einer These Martin Heideggers. Dieser schreibt in seinem Aufsatz *Die Zeit des Weltbildes*: »Worin besteht das Wesen der Forschung? Darin, dass das Erkennen sich selbst als Vorgehen in einem Bereich des Seienden, der Natur oder der Geschichte, einrichtet. Vorgehen meint hier nicht bloß die Methode, das Verfahren; denn jedes Vorgehen bedarf bereits eines offenen Bezirkes, in dem es sich bewegt. Aber gerade das Öffnen eines solchen Bezirkes ist der Grundvorgang der Forschung.« Zitiert nach ebd.

fen. Experimentieren heißt für ihn gerade nicht, einfach ›irgendetwas auszuprobieren‹, um es bei dessen Scheitern auszutauschen. Methodische Offenheit zwingt vielmehr, so Rheinberger zu begrifflicher Präzision und umgekehrt, je weitläufiger der zu erforschende ›Bezirk‹ verfasst ist, desto dezidierter sollte die ihn untersuchende Gedankenbewegung in terminologischer Hinsicht sein. Gerade über dieses Zusammenspiel können wir womöglich von Rheinberger auch in einem künstlerischen Kontext Einiges lernen. Gleichzeitig impliziert seine Theorie an dieser Stelle auch eine Reihe wissenschaftsethischer und normativer Voraussetzungen, die wir aus einer ästhetischen Hinsicht durchaus auch hinterfragen können.

Lassen wir den Autor mit Blick auf den Titel seines Buches zunächst selber zu Wort kommen, um vielleicht so etwas wie den theoriegeschichtlichen Background seiner Forschung ausfindig zu machen:

Ein Wort noch zum Titel. Was haben *Spalt und Fuge* mit einer Phänomenologie des Experiments zu tun? Ich hoffe, das wird im Fortgang des Buches deutlich hervortreten, obwohl die beiden Begriffe im Text mit guter Absicht nicht terminologisch verwendet werden. So viel sei aber vorweggesagt: Die beiden Begriffe stehen für die Wirkung zweier Verfahren, die allem Experimentieren inhärieren. Der Spalt steht für die Bewegung des Aufschließens und was daraus resultiert. Ich sage mit Bedacht nicht Analyse, die für klaffende Verhältnisse und eindeutige Ergebnisse steht. Nicht an dieser Grenze, sondern in jener Zone ist der Spalt angesiedelt, in der sich die Ahnung von etwas auftut, das eine Suchbewegung leiten kann. Die Fuge fügt Gespaltenes aneinander. Mit ebensolchem Bedacht sage ich nicht Synthese, steht Letztere doch für eine Verbindung, bei der, wie es heißt, die Teile aufgehoben sind. Die Fuge aber ist ein sichtbares Mal, das man dem Verbund immer ansehen wird, und entlang dessen er auch wieder aufgelöst werden kann. So stehen zwischen Spalt und Fuge für das Tentative, das Wahrzeichen und das Sehzeichen des Versuchs.⁵

In diesem Zitat wird nicht nur deutlich, dass Rheinberger sich von den Kategorien einer post-kantianischen Wissenschaftstheorie verabschiedet, indem er die zentralen Begriffe von ›Analyse‹ und ›Synthese‹ aus der *Kritik der reinen Vernunft* vermeidet.⁶ Durch die Begriffe von ›Spalt‹ und ›Fuge‹, denen entgegen Kants transzendentalphilosophischen Grundannahmen eine genuin prozessuale, das heißt dynamische und variable Dimension eingeschrieben ist, verweist er ebenso implizit wie überdeutlich

⁵ Rheinberger, *Spalt und Fuge*, S. 11.

⁶ Für Kant basiert jede Form wissenschaftlicher Erkenntnis auf einem Ineinanderspiel »synthetischer« und »analytischer Urteile a priori«. Vgl. Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Hamburg: Meiner 1998, B 64.

darauf, dass sein Ansatz maßgeblich von der französischen Differenzphilosophie und deren Heidegger-Rezeption geprägt ist, namentlich von der Dekonstruktion Jacques Derridas, dessen Buch *De la Grammatologie* [dt.: Grammatologie] er Anfang der 1980er Jahre zusammen mit dem Schauspieler Hanns Zischler ins Deutsche übersetzt hat.⁷ Derridas Idee einer rastlos Arbeit der *différance*, das heißt einer sich unablässig verschiebenden, weil zeitlich verfassten »Iteration« im philosophischen Denken und Schreiben, prägt sich auch in Rheinbergers methodischem Konzept ein und zwar in einer Art und Weise, die seinen Texten gelegentlich den Charakter einer dekonstruktiv-poetischen Schrift verleiht.⁸ Auch in *Spalt und Fuge* kommt es teilweise zu regelrecht »existenzialontologisch« verfassten Exkursen zur paradoxen raumzeitlichen Struktur des Experiments, die Rheinbergers Ansatz für einen künstlerischen Diskurs interessant werden lassen.⁹ Auf der einen Seite steht seine Nähe zu naturwissenschaftlichen und somit empirisch belastbaren Verfahren, auf der anderen Seite seine Offenheit für Fragen einer ästhetisch aufgeladenen philosophischen Interpretation.¹⁰ Diese Doppelbewegung könnte helfen aus ebenso starren, wie unzeitgemäßen, dennoch weiterhin gängigen und stereotypen Aufteilungen von »Kunst« und »Wissenschaft« weiter herauszuführen. Ich wiederhole es an dieser Stelle gerne: Rheinbergers Forschung zum Experiment experimentiert an einer Schnittstelle. Sie siedelt sich an Übergängen verschiedener wissenschaftlicher Disziplinen an, durch die sich allgemeinere Formen des Denkens artikulieren können, die auch die Idee einer künstlerischen Forschung von Anfang an begleiten.

⁷ Jacques Derrida, *Grammatologie*, aus dem Französischen übersetzt von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983.

⁸ Hans-Jörg Rheinberger, *Iterationen*, Berlin: Merve 2005.

⁹ Hervorzuheben wäre hier zunächst die zentrale Unterscheidung von einer »Infra-« und einer »Supra-Experimentalität«, die dem argumentativen Aufbau von *Spalt und Fuge* die Richtung vorgibt: »Mikrologische Aspekte des Experimentierens [...] stehen im ersten Teil des Buches unter Beobachtung. Sie sollen hier gegeneinander abgegrenzt und in ihren Eigenheiten und Beziehungen zueinander charakterisiert werden. Im zweiten Teil des Buches hingegen wendet sich die Aufmerksamkeit den Beziehungen zu, die solche Systeme untereinander ausbilden. Ihren Artikulationen gehe ich in den für sie charakteristischen zeitlichen, räumlichen wie auch narrativen Beziehungen nach. Die dabei leitenden Begriffe werden an konkretem Material aus der Geschichte der Wissenschaften des 20. Jahrhunderts exemplifiziert, entwickelt und auf ihre Brauchbarkeit hin untersucht.« Rheinberger, *Spalt und Fuge*, S. 7.

¹⁰ Besonders deutlich wird diese Ausrichtung in *Spalt und Fuge* im Abschnitt »Postludium: Statt eines Schlussworts«, in dem Rheinberger seine Forschungsergebnisse ausgehend von einem Kupferstich Albert Flocons (1909-1994) resümiert. Vgl. Rheinberger, *Spalt und Fuge*, S. 252ff. Auch in diesem Fall handelt es sich um eine Reformulierung und Variation eines wichtigen Forschungsmotivs Rheinbergers. Vgl. Hans-Jörg Rheinberger, *Der Kupferstecher und der Philosoph*, Berlin: diaphanes 2016.

Die folgende, etwas längere Passage aus *Spalt und Fuge* macht das besonders deutlich. Rheinberger kommt hier mit Bezug auf Gaston Bachelard und Claude Lévi-Strauss auf das Zusammenspiel der beiden Begriffspersonen »Bastler_in« und »Wissenschaftler_in« zu sprechen.

Die Entstehung neuen Wissens verbleibt im Bereich einer gewissen Unwägbarkeit, des Ausprobierens, des Tastens, der Irre. Im Gegensatz zu vielen ihrer Zeitgenossen wie etwa Karl Popper schließen Epistemologinnen und Epistemologen wie Enriques, Cassirer, Bachelard, Metzger oder Wind diesen opaken Raum oder Kontext der sogenannten Entdeckung nicht aus der Domäne der Epistemologie aus. Sie erklären in vielmehr zu ihrem Zentrum. Hier ist nichts verboten, jedenfalls aber geht nichts ohne den Opportunismus des konkreten Aktes, in dem die Erkenntnis gewonnen wird. Wenn es stimmt dass mit den Worten von Lévi-Strauss der Ingenieur auf der technologischen – und der Wissenschaftler auf der theoretischen Ebene – »immer einen Durchgang zu öffnen versuchen wird, um sich *darüber* zu stellen, während der Bastler freiwillig oder gezwungen *darunter* bleibt«, so verweist Bachelard, darauf dass das Darüber des Wissenschaftlers nur durch das darunter des Bastlers hindurch gewonnen werden kann, dass die Luzidität des Begriffs immer nur das Ergebnis eines nachträglichen Klärungsvorgangs ist. Auf der praktischen Ebene bleiben die wissenschaftlichen Objekte, als Forschungsgegenstände gezeichnet durch einen opaken Rest, der sich als eine permanente Herausforderung bemerkbar macht. Bachelards Vorstellung vom Forschen deckt sich somit in vielen Punkten eher mit dem Bild, das Lévi-Strauss im *Wilden Denken* vom künstlerischen Schaffen gezeichnet hat. Für den Ethnologen fügt sich die Kunst »auf halbem Wege zwischen wissenschaftlicher Erkenntnis und mythischem oder magischem Denken ein [...]; denn jeder weiß, dass der Künstler zugleich etwas vom Gelehrten und etwas vom Bastler hat: mit handwerklichen Mitteln fertigt er einen materiellen Gegenstand, der gleichzeitig Gegenstand der Erkenntnis ist.«¹¹

Entsprechend der verwickelten Beziehung von Mythos und Wissen sind für Rheinberger Wissensobjekte und die technischen Bedingungen ihrer Hervorbringungen auch in künstlerischer Hinsicht unauflösbar miteinander verknüpft. Die Transformation des Wissens wird für ihn nicht mehr durch eine ideengeschichtliche Entwicklung begründet. Stattdessen werden die »materiellen Besonderheiten« von »epistemischen Tätigkeiten« als konstitutiv für die Wissensgenese berücksichtigt.¹²

¹¹ Rheinberger, *Spalt und Fuge*, S. 222f.

¹² Rheinberger, *Spalt und Fuge*, S. 17ff. bzw. S. 141ff.

Ich mache ein Beispiel aus dem Bereich der Musik: Die technisch-medialen Voraussetzungen und speziellen »Laborsituationen« der musikalischen Instrumentalpraxis, die mit bestimmten ästhetischen Versuchsanordnungen, pragmatischen Modellbildungen und affektiven Aufschreibesystemen korrespondieren, können mit Rheinberger unter Einbeziehung instrumentalpädagogischer Wissensbestände genauer untersucht und auf die jeweiligen Möglichkeitsbedingungen wissenschaftlicher Erkenntnis hin befragt werden. In einem derartigen instrumentaltenchischen Experimentalsystem, das den ergebnisoffenen Charakter der musikalischen Instrumentalpraxis künstlerisch forschend in den Blick nähme, könnte es darum gehen, »ein Gespür dafür zu erwecken, was es heißt, auf nicht mehr zu hinterfragende, weil letztlich nicht mehr ableitbare Weise in epistemische Praktiken, in experimentelle Situationen verwickelt zu sein«, und eben diese Verwicklung forschend zu reflektieren.¹³ Ein instrumentaltenchischer Prozess ist immer ergebnisoffen und systematisch zugleich. Er experimentiert mit dem bereits Bekannten, um es auf diese Weise dem ihm selbst eingeschriebenen Unbekannten auszusetzen. Das Scheitern der Instrumentaltechnik ist in diesem Sinne im Falle eines experimentellen Übe-Settings immer auch Bedingung der Möglichkeit ihres Gelingens und umgekehrt. »Das Wort *experimental*«, so ließe sich mit einer Formulierung John Cages zusammenfassen, »mag zutreffen dann, wenn darunter nicht verstanden wird, einen Akt zu bezeichnen, dem in Begriffen von Erfolg und Misserfolg bewertet zu werden beschieden ist, sondern einfach einen solchen Akt, dessen Ausgang unbekannt ist.«¹⁴

Ich komme zu einigen Schlussfolgerungen, die wir zugleich zum Ausgangspunkt unserer Diskussion machen könnten. Die Kunst – und somit auch die Musik – kann mit Rheinberger als ein Experimentalsystem angesehen werden, das in anderen Strukturen gründet als die Wissenschaft. Künstlerische Forschung ist deshalb epistemologisch so bedeutsam, weil der Kontext der Kunst mit ihren jeweiligen materiellen und institutionellen Bedingungen ein von den Wissenschaften abweichendes Experimentalsystem darstellt. Anders gesagt: Wenn die jeweiligen Rahmenbedingungen der Forschung in weit höherem Ausmaß die Erkenntnisproduktion bestimmen als bislang angenommen, dann liegt in der Verschiebung des Kontextes hin zur Kunst ein wesentliches Potential einer anders gearteten Forschung. Wie die in Berlin lehrende Phi-

¹³ Rheinberger, *Experimentalsysteme und epistemische Dinge*, S. 15.

¹⁴ John Cage, *Silence*, Wesleyan University Press 1961.

losophin Kathrin Busch unterstreicht sind dasjenige, »worauf sich die ästhetische Haltung richtet, [...] die Bedingungen der Möglichkeit einer anderen Erkenntnis.«¹⁵ Die Voraussetzung eines solchen verschobenen Denkraumes macht in der Kunst eine »deviante«, das heißt von gängigen epistemologischen Normen abweichende, Forschung möglich, und zwar im Sinne eines anderen Experimentalsystems mit seinen spezifischen materiellen wie kulturellen Bedingungen.¹⁶ Vor diesem theoretischen Hintergrund verbietet sich für die künstlerische Forschung in gewisser Weise, so Busch, »die schlechte Orientierung an der Vermittlung und Aneignung kulturwissenschaftlichen Wissens.«¹⁷ Nicht die Kenntnis von Theorien und ihre künstlerische Verarbeitung müssen als Einsatzpunkt künstlerischer Forschung geltend gemacht werden. Vielmehr sind es die Verfahren, Instrumente, Techniken und Medien der Kunst, die als grundlegend für die Generierung oder Gewinnung von anderem Wissen angesehen werden müssen. Rheinberges Ansatz bietet diverse Möglichkeiten, sie ebenso systematisch, wie ergebnisoffen zu erforschen.

¹⁵Kathrin Busch, »Philosophischer Essayismus im Zeitalter künstlerischen Experimentierens«, in: Hans-Joachim Lenger / Michaela Ott / Sarah Speck / Harald Strauß, *Virtualität und Kontrolle*, Hamburg: Materialverlag 2010, S. 155.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd.