

ZWISCHENRÄUME

Ein Arbeitsgespräch

›ZwischenRäume‹ bezieht sich auf Stätten graphischer Operationen, unabhängig davon, ob deren Gegenstände und Produkte als ›Wissenschaft‹ oder ›Kunst‹, als ›Literatur‹ oder ›Theorie‹ deklariert werden. Im Labor des Biologen ebenso wie im Atelier des Künstlers, im Arbeitszimmer des Romanciers ebenso wie beim Sammler und Archivar bilden die *Schreibtische* Kreuzungspunkte, an denen elementare Prozesse der Wissensproduktion ablaufen. Schreibtische als ›ZwischenRäume‹ in diesem Sinn sind komplexe Zeichengenerierungs- und Verarbeitungssysteme. Sie sind zunächst durch spezifische materielle Kulturen bestimmt: Schreib-, Zeichen- und Rechengeräte, Papiere, Bücher, Archivalien, Tabellen, Register, Formulare, schließlich Ordner, Schubladen und Regalfächer. Zugleich stellen diese Tische Instanzen einer relativen ›Entmaterialisierung‹ von Wissen dar. So werden auf ihnen die durch wissenschaftliche und künstlerische Experimente hervorgebrachten Daten und Zeichen von ihren engen Kontexten (einem Kymographen z. B.) abgelöst, um sie weiterverarbeiten und in andere Kontexte tragen zu können: sei es durch Notizen, Briefe und Skizzen; sei es durch scheinbar völlig idiosynkratische Formen graphischer Operationen, die in aller Vorläufigkeit bei der Ordnung, Konstellierung, Berechnung und Zeichnung von Daten und Materialien grundlegende Arbeit leisten. Viele dieser Formen tauchen nur hier auf, niedergelegt auf Zetteln oder festgehalten in Notizbüchern, ohne jemals in den Endprodukten wissenschaftlicher und künstlerischer Produktion, in Texten, Bildern und Diagrammen sichtbar zu werden. Umgekehrt können die Verfahren auf den Schreibtischen dazu führen, wieder neue Versuchsanordnungen aufzubauen, neue Datensammlungen in Laboren und Archiven einzuleiten.

In der Wissenschaftsforschung hat man den Prozessen der Erzeugung und Verarbeitung von Zeichen lange Zeit mit Hilfe des Repräsentationsbegriffs nachgespürt – ein Begriff, der mittlerweile einer Präzisierung bedarf, die stärker auf die unterschiedlichen Arten von Zeichen und auf deren operativen Charakter abhebt und die darüber hinaus die einzelnen Glieder der Kette deutlicher fokussiert, die den Übergang von der Intervention zur Repräsentation, von Experiment zu Bild und Text sicherstellt. In den Kulturwissenschaften ist es hingegen üblich geworden, nach dem zwischen Wissenschaft und Literatur stattfindenden Transfer von

›Metaphern‹, ›Leitbegriffen‹ und ›diskursiven plots‹ zu fragen. Unbestritten sind Metaphern ein überaus wirksames Mittel, um die Entmaterialisierung von erarbeitetem Wissen zu bewerkstelligen. Aber nicht nur für metaphorische Elemente von Diskursen wird sich eine an experimentellen und instrumentellen, an pragmatischen und diskursiven Aspekten interessierte Geschichte wissenschaftlicher und künstlerischer Graphemproduktionen interessieren, ihre Aufmerksamkeit hat auch und insbesondere andersgearteten Zeichen zu gelten (mit Peirce zum Beispiel: Indenixen, Ikonen, Symbolen).

Der Workshop ›ZwischenRäume‹ ist dem Versuch gewidmet, mit dem Schreibtisch den Ort zu erkunden, in dem Experimentalssysteme und Aufschreibesysteme miteinander verkoppelt werden, zum Teil nach gegebenen Verfahren, zum Teil bloß tentativ und vorläufig. Stets handelt es sich jedoch um fundamentale Formen der Wissenserzeugung. Der Workshop soll dazu dienen, anhand von Beispielen, die aus den unterschiedlichen Forschungsfeldern der Teilnehmer stammen, für das 20. Jahrhundert Linien von epochalen Regimes graphischer und symbolischer Operationen zu skizzieren. Er soll die Möglichkeit bieten, durch Kurzpräsentationen zentrale Themen vorzustellen, die sich unter der skizzierten Fragestellung fokussieren lassen, um in den anschließenden Diskussionen den gegenseitigen Austausch in den Vordergrund zu stellen.

Zugleich soll im Rückgriff auf die an den beteiligten Institutionen vorhandenen Ressourcen und auf das entstehende Netz von Kooperationen eine Erkundung von produktiven Interferenzen unternommen werden: einerseits zwischen dem Hermann-von-Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik, dem Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte und dem Zentrum für Literaturforschung, andererseits zwischen dem VW-Projekt »Die Experimentalisierung des Lebens« (unter Einbezug der Medienfakultät der Bauhaus-Universität Weimar sowie der Stanford-Universität, Stanford) und dem DFG-Projekt »Europa«, welche die beteiligten Institutionen bereits verbinden.

WOLFGANG SCHÄFFNER/H.S.

1. Februar 2001, 13:00–19:00 Uhr
Zentrum für Literaturforschung, Raum 006
Jägerstraße 10/11, 10117 Berlin

PROGRAMM

Begrüßung

WOLFGANG SCHÄFFNER (HZK), HENNING SCHMIDGEN (MPIWG)

Einführung

JOCHEM BRÜNING (HZK)

**Ikono/Graphie - Genealogische und klassifikatorische Schemata in den
Manuskripten Aby Warburgs**

SIGRID WEIGEL (ZFL)

Züge des Experiments

HANS-JÖRG RHEINBERGER (MPIWG)

Vom Schreibtisch zur Riemannschen Fläche

FRIEDRICH KITTNER (HZK)

ZWISCHENRÄUME 2

Fokus »Reproduzierbarkeit«

Nach dem Initiativ-Workshop *ZwischenRäume 1: Fokus »Schreibtische«* sollen mit *ZwischenRäume 2* die Arbeitsgespräche zwischen Mitarbeitern am Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik, am MPI für Wissenschaftsgeschichte und am Zentrum für Literaturforschung fortgesetzt und intensiviert werden. Mit dem hierfür gewählten *Fokus »Reproduzierbarkeit«* werden die Diskussionen um Laboratorien und Archive, Bibliotheken und Arbeitstische als Stätten graphischer Operationen wieder aufgenommen und auf anderer Ebene weitergeführt.

»Reproduzierbarkeit« bezieht sich dabei auf unterschiedlichste Formen der Wiederholung, sei es die Replikation von Beobachtung und Experiment, sei es die Reproduktion von Bild und Text. Die Experimentalwissenschaften ebenso wie die moderne Kunst und Literatur stehen zu den Verfahren der Reproduktion (Instrumentalisierung, Standardisierung, Buchdruck, Programmierung, Photographie etc.) in einem zumindest doppeldeutigem Bezug. Einerseits nehmen sie diese Verfahren in Dienst, um wissenschaftliches oder künstlerisches Wissen zu bestätigen und weiterzugeben; andererseits grenzen sie sich explizit von Wiederholungen ab: Den künstlerischen Avantgarden ebenso wie den modernen Wissenschaften geht es um das »Neue«, nicht um das »Alte«.

Fast zeitgleich zu Benjamins »Kunstwerk«-Aufsatz hat Karl Popper Wiederholbarkeit zu dem Kriterium erhoben, das Beobachtungen als wissenschaftliche auszeichnet: »Nur dort, wo gewisse Vorgänge (Experimente) auf Grund von Gesetzmäßigkeiten sich wiederholen, bzw. reproduziert werden können, nur dort können Beobachtungen, die wir gemacht haben, grundsätzlich von jedermann nachgeprüft werden.« Dass die Dynamik wissenschaftlicher Entwicklung aber tatsächlich nur den Zusammenhängen geschuldet ist, welche »durch ihre Reproduzierbarkeit grundsätzlich intersubjektiv nachprüfbar sind« (Popper), ist von der neueren Wissenschaftsforschung in Zweifel gezogen worden. Besonders von Seiten der historischen Epistemologie wurde verdeutlicht, dass wissenschaftlich produktive Versuchsanordnungen zwar über eine ausreichende reproduktive Stabilität verfügen müssen, zugleich aber einer ausreichenden Durchlässigkeit für den »Einbruch des Unvorhergesehenen« bedürfen. Die Lebenswissenschaftler des 19. Jahrhunderts scheinen dies schon lange gewußt zu haben. Nicht die Kontinuität,

sondern der Bruch war ein entscheidendes Motiv für ihre Experimentier-tätigkeit: »Das Experiment ist eine *Beobachtung, provoziert in der Absicht, einen Gedanken entstehen zu lassen*« (Claude Bernard).

In der Kunst- und Mediengeschichte ist Reproduzierbarkeit ebenfalls ein zentrales Thema, und zwar auch in einem Benjamin entgangenen Sinn. »Es gibt ein wunderschönes gewebtes Portrait von Jacquard, zu dessen Herstellung 24.000 Lochkarten erforderlich waren«, heißt es in den frühen Schriften von und über Babbage; und es gab, wie Babbage außerdem berichtet, den Dienstagnachmittag des Jahres 1842, an dem es zu einer bezeichnenden Verwechslung kam. An diesem Nachmittag empfängt Babbage hohen Besuch: Graf Mensdorf, Herzog von Wellington und Prinz Albert (der, von dem heute das *Victoria & Albert Museum*, einst *Museum of Ornamental Art*, seinen Namen hat). Allen drei soll Babbages berühmte neue Rechenmaschine vorgeführt werden. Aber bevor er seine Gäste in die Geheimnisse seiner eigenen Konstrukteursarbeit einweihrt, führt Babbage sie vor ein Exemplar des besagten Jacquard-Portraits, deren eines er besitzt. »Oh! Dieser Stich?«, markiert Wellington höfliche Neugier. Prinz Albert dagegen ahnt sofort, »das ist kein Stich«, ohne jedoch des Rätsels Lösung zu erraten, die erst Babbage aus-kostet: »Das gewebte Portrait war in Wirklichkeit ein Stück gewebter Seide, das gerahmt und mit Firnis versehen worden war; es glich allerdings so vollkommen einem Stich, daß es fälschlicherweise sogar von zwei Mitgliedern der Royal Society dafür gehalten worden war.« Zeitgleich zur Ausbreitung von Lithographie und Photographie trat so – ge-stützt auf jenen »Bereich der Schrift« (Derrida), dem alle Programmier-barkeit zugehört – eine Reproduktionstechnik in Konkurrenz zu Holzschnitt, Kupferstich und Radierung, die einem Benjamin verschlossen blieb.

B.D./H.S.

13. Juli 2001, 14:00–18:00 Uhr
Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik, Raum 3031
Humboldt-Universität zu Berlin
Unter den Linden 6, 10099 Berlin

PROGRAMM

Begrüßung/Einleitung

BERNHARD DOTZLER (ZfL), HENNING SCHMIDGEN (MPIWG), CORNELIA WEBER (HZK)

Das technische Bild zwischen Repräsentierbarkeit und Reproduktion

GABRIELE WERNER, BIRGIT SCHNEIDER, ANGELA FISCHEL (HZK)

Das Sichtbarmachen des Unsichtbaren: Visualisierungstechniken im künstlerischen Experiment

INGE MÜNZ-KOENEN, MARIANNE STREISAND, SABINE FLACH (ZFL)

Das Schweben der Vögel, das Schweben der Heiligen: Exnersche Reproduktionen

PETER GEIMER (MPWIG)

Abschreibesysteme. Wilhelm Fließ' Plagiatsaffäre

MAI WEGENER (ZFL)

ZWISCHENRÄUME 3

Fokus »Transponate«

›Transponieren‹ (aus dem Lat. von *trans*, hinüber, und *ponere*, setzen, stellen, legen) heißt ›versetzen‹, ›umsetzen‹, ›von einer Tonart in eine andere übertragen‹. In deutschen Wörterbüchern scheint das Wort nicht zufällig zwischen ›Transplantat‹ und ›Transport‹ zu stehen: zwischen den Geweben oder Organen, die verpflanzt werden, und der Beförderung von Dingen und Lebewesen. *Transponate* sollen hier die wissenschaftlichen, literarischen oder künstlerischen Gegenstände genannt werden, die versetzt, umgesetzt, übersetzt werden: von einer Sprache in eine andere, aus einer Gruppe von Akteuren in eine andere, von einem Raum des Wissens in einen anderen. Und dabei soll es nicht nur um die Transponate selbst gehen (*was* wird versetzt?), sondern auch und vor allem um die Bedingungen und Folgen des Transponierens (Wie? Wann? Wer? Warum?).

In den Blick rücken also die Fragen nach Texten und Kontexten (im weitesten Sinne), nach Kontextwechseln sowie nach den Trajektorien dieser Bewegungen, nach den Spuren einer Transposition von Objekten, den Zustandswechseln im Inneren der Objekte bei äußerem Ortswechsel, den Übergängen – Fragen also gegen jene Einfalt, wie Lacan sie in einer Vorlesung einmal der Wissenschaft nachgesagt hat. »Die Forscher«, heißt es da nämlich – die Forscher hätten »einen so starren Begriff vom Wirklichen, dass sie nicht bemerken, daß ihre Untersuchung es in ihr Objekt umwandelt. Merkmal, mit dessen Hilfe sie dieses Objekt von allen anderen vielleicht unterscheiden könnten«, stünde dem nicht die »realistische Einfältigkeit« entgegen, die »unablässig sich vorzuhalten [versucht], nichts, wie weit auch immer eine Hand reiche, um es in den Eingeweiden der Welt einzugraben, wäre jemals dort den Blicken entzogen, da eine andere Hand es dort erreichen könne, und daß, was versteckt ist, immer nur das ist, was *an seinem Platz fehlt*, wie sich der Auftragszettel ausdrückt, wenn ein Band in der Bibliothek verloren gegangen ist. Und stünde dieser Band auch auf dem Regal oder im Fach nebenan, er wäre verborgen, wie sichtbar er auch scheinen mag. Das kommt daher, daß man nur von dem, was seinen Ort wechseln kann, das heißt vom Symbolischen buchstäblich sagen kann, daß es an seinem Platz fehle. Denn das Reale, in welche Unordnung man es auch immer bringt, befindet sich immer und in jedem Fall an seinem Platz, es trägt ihn an seiner Sohle mit sich fort, ohne daß es etwas gibt, das es aus ihm verbannen könnte.«

Es war Bruno Latour, der in der neueren Wissenschaftsgeschichte auf die Bedeutung des »Unveränderlich-Beweglichen (*immutable mobile*)« hingewiesen hat. Um Dinge zusammenzubringen, so die These Latours, erfinden Wissenschaftler »Objekte, die die Eigenschaft haben, beweglich zu sein, und zugleich unveränderlich, vorzeigbar, lesbar und untereinander kombinierbar«. Chinesische Pflanzen, Planeten und Mikroben – nichts davon könne sich bewegen, aber Zeichnungen, photographische Platten und Petri-Schalen könnten bewegt werden. »Einschreibungen« in diesem allgemeinen Sinn sind, wie Latour sagt, typischerweise flach, sie verfügen über veränderbare Maßstäbe, können verhältnismäßig einfach reproduziert und verbreitet und untereinander kombiniert und verknüpft werden.

Wenn solche Einschreibungen auch gute Beispiele für Transponate sein mögen, so gibt es doch noch andere und vielleicht ebenso wirkungsvolle Medien der Versetzung: etwa die Dinge, die bei Technologietransfers bewegt werden oder bei der Einrichtung von Sammlungen und Museen. Wissenschaftliche Instrumente und künstlerische Objekte sind wahrscheinlich die schlagendsten Beispiele dafür, dass auch ›tiefes‹ Objekte Wesentliches zur Verbreitung von Kenntnissen und Verfahren beitragen.

Schließlich wäre auch die Unveränderlichkeit der Latourschen Mobiles in Frage zu stellen. Wußte nicht schon McLuhan von der Erscheinung, dass durch jeden Transport auch dasjenige verändert wird, das transportiert wird? Wie werden also die von Wissenschaftlern, Literaten und Künstlern in Umlauf gebrachten Dinge durch den Umlauf selbst verändert, beispielsweise durch die Übertragung von einem nationalen oder kulturellen Zusammenhang in einen anderen. Oder ist es doch nur die Umgebung des Versetzten, die dadurch verändert wird?

B.D./H.S.

8. Februar 2002, 14:00–18:00 Uhr
Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Raum 605
Wilhelmstr. 44, 10117 Berlin

PROGRAMM

Von Transformationen und Transfusionen: Alexander Bogdanovs Proletformat

MARGARETE VÖHRINGER (MPIWG)

Routen und Routinen

GLORIA MEYNEN (HZK)

Schock und Ablage: Archive der Avantgarde

SVEN SPIEKER (ZFL)

ZWISCHENRÄUME 4

Fokus »Parasitäre Verhältnisse«

Wer wird jemals wissen,
ob das Parasitentum ein Hindernis
für das Funktionieren des Systems ist
oder gerade dessen Dynamik?
Michel Serres

»Auf einem Bahnhof gibt es Orte, die von Passanten beiläufig und kurzfristig genutzt werden. Während der kurzen Zeit, in der sie auf den nächsten Zug warten, lehnen sie sich an Geländer, Säulen, kleine Kästen und Pfeiler an. Dadurch ziehen sie sich für eine kurze Zeit aus dem unmittelbaren Bahnhofsgeschehen zurück, können dieses jedoch zugleich immer noch beobachten und verfolgen. In diesen *Zwischenräumen* werden keine bestimmten praktischen Belange verfolgt, sie können im Vorübergehen und ohne körperliche Anstrengungen erreicht werden. Die Grenzen des Rückzugsraums und des stark frequentierten übrigen Raumes liegen eng beieinander.«

Berlin, Alexanderplatz: der Bahnsteig der Linie U2. Die Künstlerin Stella Geppert hat an Stahlträgern und Geländern Polster angebracht. Die Oberfläche der Polster entspricht den üblichen BVG-Bezügen. Die Polster passen sich den rötlichen Tönen im Innern des Bahnhofs an, so dass sie im ersten Augenblick kaum auffallen. »In ihrer Gesamtheit bevölkern sie den Bahnhof und bilden ein übergeordnetes System ungewöhnlicher funktionaler Markierungen«. Es geht, wie der Titel von Gepperts Arbeit sagt, um *Parasitäre Verhältnisse und Dialoge*, um ihre Sichtbarmachung und Erforschung. Die Installation macht nicht nur das Unauffällige auffällig, sondern codiert zugleich die Empirie seiner Wahrnehmung. So bezieht sich die Größe der Polster auf den Nutzungsgrad der »Kontaktflächen«, den Geppert aus der durchschnittlichen Körpergröße, der Anlehnungshöhe und -fläche ermittelt hat. »Je nach beobachtetem Häufigkeitsgrad der Benutzung variieren die Polster in ihrer Polsterstärke: Je häufiger Personen sich an bestimmte Stellen anlehnen, desto dicker sind die Polster.«

Der Gedanke liegt nahe, die gemeinsame Geschichte von Wissenschaft, Kunst und Technik in ähnlicher Weise an parasitären Verhältnissen festzumachen. Dass die Logik der Forschung als eine »Parasitologie«

zu denken ist, darauf hat namentlich Michel Serres hingewiesen. Wissenschaft findet zu ihren Tatsachen durch planmäßige Beobachtung und systematisches Experimentieren. So will es das immer noch gewohnte Bild. Aber was sind Experiment und Beobachtung anderes als parasitäre Aktivitäten? Der Parasit, das ist die Laus, der Bandwurm oder die Mistel – ein Parasit im biologischen Sinn. Der Parasit ist auch »ein Gast, der die Gastfreundschaft mißbraucht«, der Nassauer, der Schmarotzer: ein Parasit sozialer, politischer Art. Schließlich, ja vor allem ist *le parasite* aber die Störung einer Nachricht, das Rauschen im Kanal: »Dieser Parasit ist Parasit im Sinne der Physik, der Akustik oder Informatik, im Sinne von Ordnung und Unordnung, eine neue und, das ist wichtig, kontrapunktierte Stimme.« Darum, in diesem dritten Sinne, heißen Experiment und Beobachtung parasitäre Praktiken: »Das Experiment bringt ein Rauschen in die Nachrichten der Black-box, ein Störgeräusch. Man greift nicht ein, ohne zu stören. Das Experiment gewinnt und erschleicht Informationen aus der Black-box, es schmarotzt an ihr.«

Nicht nur die Geschichte der Wissenschaften, auch die Entwicklung der Technik kann unter Bezug auf parasitäre Verhältnisse neu oder jedenfalls anders erzählt werden. Schon Samuel Butler versuchte, den *homo faber* nicht mehr als Herrn und Schöpfer technischer Objekte zu begreifen, sondern als »blattlausartigen Parasiten der Maschine«. Es sei kurzsichtig, so argumentierte Butler in seinem *Buch der Maschinen*, der Technik ein eigenes Fortpflanzungssystem abzusprechen. Allerdings sei dieses System nicht ohne weiteres erkennbar, denn dem Menschen komme darin eine ungewohnte, periphere Funktion zu. »[D]ie bloße Tatsache, daß noch nie eine Dampfmaschine vollständig durch eine andere oder durch zwei andere der eigenen Art geschaffen wurde, berechtigt uns nicht zu der Behauptung, Dampfmaschinen hätten kein Fortpflanzungssystem. In Wahrheit wird jedes Teil der Dampfmaschine von besonderen Erzeugern geschaffen, deren Aufgabe es ist, gerade dieses und nur dieses Teil hervorzubringen, während die Zusammenfügung aller Teile zu einem Ganzen eine andere Abteilung des mechanischen Fortpflanzungssystems darstellt.« Folgt man diesem Gedanken, dann wäre die Geschichte der Technik in der Tat mit Blick auf ein unvertrautes System von Markierungen, von »Kontaktflächen« neu zu schreiben, dessen Punkte und Linien erst noch empirisch zu ermitteln wären. Konkret: Was motiviert die beiläufige Nutzung, den minoritären Gebrauch großer technischer Systeme (Telegraphie, Eisenbahnnetz usw.)? Sind es die spezifischen Bedürfnisse menschlicher Nutzer (z.B. Wissenschaftler), oder sind diese Bedürfnisse nicht vielmehr ein Reflex der scheinbar peripheren Dinge, die so auf ihr Daseinsrecht pochen?

Auch die Weitergabe gesprochener und geschriebener Sprache kann im Rahmen einer allgemeinen Parasitologie behandelt werden. Serres zu folge gibt es kein Gespräch ohne Parasiten, gleich ob dieser hemmend oder anregend ist: »Zwischen Wort und Sache bewirkt irgendein Parasit, daß man abschweift.« Und wenn die Abschweifung noch gleichsam un tergründig, hinter dem Rücken der Beteiligten wirkt, so gibt es andere Aspekte parasitärer Verhältnisse, die sich deutlicher bemerkbar machen. Was zum Beispiel ist das oft kritisierte und doch selten vermiedene Konzept des ›Einflusses‹ anderes als eine Kategorie der Parasitologie? Die Agenten der Diskurse sagen von sich, einer Gefahr der Ansteckung, der Infektion und Kontamination, ausgesetzt zu sein, vornehmlich durch die ›Ideen, die in der Luft liegen‹. Strategien werden entwickelt, um sich gegen diese Gefahren zu immunisieren – sei es, dass eine diffuse ›Einflußangst‹ (Bloom) entwickelt wird, sei es, dass die Spuren der Influenza in Fußnoten, Kommentaren und Autobiographien nachgezeichnet werden.

Spätestens an diesem Punkt stellt sich die Frage, ob die parasitären Verhältnisse nur »der pathologische Auswuchs irgendeines Gebietes [sind] oder ganz einfach das System selbst« (Serres). Sind Parasiten das Grundelement eines Erkenntnissystems oder dessen Pathologie? Müßte sich die Parasitologie dann nicht konsequenterweise auch selber historisieren, sich selbst als Wirt zu verstehen beginnen, der seine eigenen Gäste noch nicht kennt?

B.D./H.S.

5. Juli 2002, 14:00–18:00 Uhr
Zentrum für Literaturforschung, Raum 006
Jägerstraße 10/11, 10117 Berlin

PROGRAMM

Un hôte bienvenu?

Das literarische Genie als Parasit der Psychophysiolgie

MARIE GUTHMÜLLER (ZfL, ÄSTHETISCHES WISSEN)

Der Löwe kommt. Nervöse Topologien bei Angelo Mosso

PHILIPP FELSCH (MPIWG, DIE EXPERIMENTALISIERUNG DES LEBENS)

Frauen am Rande der Datenverarbeitung.

Franz Maria Feldhaus und seine Weltgeschichte der Technik

MARKUS KRAJEWSKI (HZK, BILD SCHRIFT ZAHL)

ZWISCHENRÄUME 5

Fokus »Materialität«

Spätestens seit Peter Galisons *Image and Logic* hat die Wissenschaftsgeschichte ein neues Lieblingskind. »Materielle Kultur« ist sein prägnanter Name, aber die Definition, die Galison dafür angeboten hat, ist durchaus beziehungsreich. Wie im Handumdrehen verbindet sich in ihr »materielle Kultur« mit »experimenteller Praxis«. Insgesamt geht es dann um »die Werkzeuge auf dem Tisch [eines Wissenschaftlers], die Methoden der Berechnung und die Rollen von Technikern, Ingenieuren, Kollegen und Studenten«. Die Materialität der »materiellen Kultur« scheint damit von vornherein ausgedünnt zu sein. Wissenschaftliche Instrumente und andere Dinge bilden für Galison nur einen ihrer Bestandteile; es gibt – »glücklicherweise«, meint man zu lesen – ja auch noch die Subjekte alias Menschen und deren immaterielle, »kulturelle Fähigkeiten.

Auch in anderen Arbeiten, die sich dem Studium der materiellen Kultur verschrieben haben, bleiben die Dinge selbst oft merkwürdig kanturlos, irreal – stumm. Dies mag zum Teil an der Schwierigkeit liegen, konkrete Dinge (wissenschaftliche Instrumente, technische Artefakte) zur Sprache oder gar zum Sprechen zu bringen, zum Teil aber auch an der Bandbreite von Bedeutungen, die sich mit »Materialität« verbinden. Michel Foucaults *Archäologie des Wissens* ist in dieser Hinsicht vielleicht besonders folgenreich gewesen.

Um sein eigenes Projekt von der Ideengeschichte abzugrenzen, erklärte Foucault bekanntlich, die Archäologie behandle den Diskurs nicht als »Dokument, als Zeichen für etwas anderes«, sondern gelte ihm »in seinem eigenen Volumen als Monument«. Wenn es aber darum geht, jene Materialität konkreter zu fassen, die Foucault zufolge den Aussagen eigen ist, wird der Archäologe emphatisch. Dann geht es um »Möglichkeiten der Re-Inskription und der Transkription (aber auch Schwellen und Grenzen)« oder um eine »bestimmte modifizierbare Schwere, ein Gewicht der Aussage, welches in Beziehung zu dem Feld steht, in dem sie sich befindet«.

Diese Art der Rede hat allerdings eine fruchtbare und auch notwendige Seite. Denn wie sollte ein in den Objekten verkörpertes Wissen »dingfest« zu machen sein, wenn nicht im unbestimmten, d.h. je nach Untersuchungsperspektive neu zu bestimmenden *Zwischenraum* zwischen den Wörtern und den Dingen? Kann die reine Objekthaftigkeit, die das

Ideal einer Konzentration auf die ›materielle Kultur‹ der Wissenschaften sein müßte, analytisch je wirklich eingeholt werden? Jedenfalls hat Foucault die Archäologie nicht umsonst als eine Anstrengung bezeichnet, die ihre Objekte überhaupt erst zu konstituieren hat: »sie versucht, die Ebene zu bestimmen, auf die ich mich begeben muss, damit die Objekte sichtbar werden«.

So scheint es kein Wunder – aber gerade deshalb der näheren Be- trachtung wert – zu sein, dass selbst, wenn es um so explizite Objekte wie ein wissenschaftliches Instrument oder ein bestimmtes Buch geht, *de facto* doch meistens nur Schriften über oder Abbildungen von solchen Dingen untersucht werden. Die konkreten Dinge, wie sie etwa in einem Museum oder einer Sammlung geborgen sind, scheinen bis auf weiteres vor den Türen des Diskurses zu verbleiben. Muß das Ding nicht zwangs- läufig in Abwesenheit treten, sobald der Diskurs anhebt?

Mit Blick auf diese Fragestellungen gelten die *ZwischenRäume 5* der Annäherung an Materialitäten, und zwar auch auf einer durchaus prag- matischen Ebene. Es geht um die Sammlungen der Humboldt- Universität, um die virtuellen Ressourcen, die den Zugriff auf historische Materialkulturen erleichtern können, und schließlich um die Frage, in welche Richtung sich die Diskurse über Materialität entwickeln werden.
B.D./H.S.

7. Februar 2003, 14:00–18:00 Uhr
Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik, Raum 3031
Humboldt-Universität zu Berlin
Unter den Linden 6, 10099 Berlin

PROGRAMM

»Ein Adonis aus Gips und ein Zwitter im Glas«: Die Sammlungen der Humboldt-Universität

CORNELIA WEBER, THILO HABER (HZK)

Von Schriften über Bilder zu Dingen? Ein Virtuelles Labor für Wissen- schaftsgeschichte

HENNING SCHMIDGEN (MPIWG)

Indexikalische Maschinen: Zur Materialität idealer Objekte

WOLFGANG SCHÄFFNER (ZFL)

ZWISCHENRÄUME 6

Fokus »Sirenen«

»Es ist die Formel für die List des Odysseus, daß der abgelöste, instrumentale Geist, indem er der Natur resigniert sich einschmiegt, dieser das Ihre gibt und sie eben dadurch betrügt.« In dieser Weise hat Theodor W. Adorno den Mythos der Sirenen auf seine Rationalisierung durch das homerische Epos hin befragt. »Es ist unmöglich, die Sirenen zu hören und ihnen nicht zu verfallen« – darum läßt Odysseus sich fesseln. Gefesselt kann er zugleich den Sirenen »das Ihre« geben (die »Gewalt seines Wunsches«, seine »Hörigkeit«: Odysseus »zappelt noch am Mastbaum, um in die Arme der Verderberinnen zu stürzen«) *und* es »neutralisier[en]

zur Sehnsucht dessen, der vorüberfährt«. Die selbst verfügte Fesselung erscheint so als Signum technischer Aufgeklärtheit wie die technische Aufgeklärtheit als Fesselung. Vor allem aber erscheint diese List, Technik oder ›Veranstaltung‹ des Odysseus zuletzt als die alleinige Botschaft der Überlieferung: »Das Epos schweigt darüber, was den Sängerinnen widerfährt, nachdem das Schiff entchwunden ist. In der Tragödie aber müßte es ihre letzte Stunde gewesen sein, wie die der Sphinx es war, als Ödipus das Rätsel löste, ihr Gebot erfüllend und damit sie stürzend.«

Auch Maurice Blanchot hat auf diese Leerstelle der *Odyssee* hingewiesen, ihr Bestehen allerdings anders begründet: »Von jeher fand sich bei der Menschheit das nicht sehr edle Bestreben, die Sirenen und ihre Glaubwürdigkeit zu schmälern, indem man sie rundweg der Verlogenheit bezichtigte; verlogen in ihrem Gesang, trügerisch in ihrem Seufzen, nur angeblich vorhanden, wenn man sie anführte; so sollten sie beschaffen sein; im Ganzen ohne wirkliches Dasein und auf so kindische Art nicht-existent, daß der gesunde Menschenverstand des Odysseus genügte, sie auszutilgen.« Im Unterschied zu Adorno hat Blanchot daher versucht, die Glaubwürdigkeit der Sirenen zu stärken – nicht zuletzt, um so den Raum der Literatur besser erkunden und beschreiben zu können. Keine einfache Aufgabe, denn den Sirenen geht es, Blanchot zufolge, vor allem um Ablenkungen: Durch ihren Gesang trachten sie danach, »aus der menschlichen Zeit ein Spiel zu machen und aus dem Spiel einen ungebundenen Zeitvertreib«. Die Sirenen senden irritierende Signale über das Meer; und die Art und Weise, in der Odysseus diese Signale empfängt, zeugt auch nach Blanchot »von der Macht der Technik«. Ihm zufolge gelingt es den Sirenen jedoch, sich selbst dieser Macht zu entziehen. Für Blanchot steht

fest: »Den Gesang der Sirenen vernehmen heißt soviel wie aus Odysseus, der man gewesen ist, Homer zu werden.«

In dieser Sichtweise gerät die *Odyssee* ebenso zum ›Grabmahl‹ der Sirenen wie zur Stätte ihrer fortwährenden Wiedergeburt: »Es ist dies ein merkwürdiger Zug oder – sagen wir besser – ein Anspruch der Sage. Sie ›berichtet‹ nur sich selber, aber dieser Bericht bringt im Vorgang des Berichtens das, was erzählt wird, hervor [...].« Diese zwiespältige Rückkehr der Sirenen ereignet sich indes nicht nur im Feld der Literatur und ihrer Kritik (ob als Philosophie oder als Literaturtheorie). Auch die modernen Wissenschaften haben den Gesang der Sirenen vernommen – um ihn sogleich wieder verstummen zu lassen. Diesmal bestand die List darin, den Namen einfach an rätselhafte oder bemerkenswerte Dinge weiter zu reichen. Sirenen ›sind‹ demnach Tiere oder Menschen, deren hintere bzw. untere Extremitäten kaum ausgeprägt oder verschmolzen sind, aber auch technische Vorrichtungen, die zur Erzeugung exakter Töne dienen. Immerhin wird den Sirenen somit nicht länger ihr ›wirkliches Dasein‹ bestritten. Sie werden der wissenschaftlichen, folglich auch der historischen Untersuchung zugänglich. Dabei geht es zunächst um die Anatomiengeschichte der natürlichen Sirenen, um ihren Körperbau und ihre Stellung zwischen Land und Meer, Trockenem und Feuchtem; sodann um die historische Physiologie jener Artefakte, die eben nicht Gesang, sondern Töne hervorbringen, also um die Form und Funktion von Röhren, Scheiben und Hebeln...

Die Sirenen solchermaßen in ihrer Dinghaftigkeit zu begreifen heißt, sie erneut um die Effekte ihres Gesangs zu betrügen. Dennoch kann sich so auch ein Raum à la Blanchot eröffnen, ein Zwischenraum, der den Abstand zwischen der Geschwärtzigkeit der Diskurse und dem Schweigen der Objekte auszufüllen beginnt.

B.D./H.S.

4. Juli 2003, 14:00–18:00 Uhr

Hörsaalruine des Berliner Medizinhist. Museums, Universitätsklinikum Charité,
Campus Charité-Mitte, Schumannstraße 20/21, 10117 Berlin

PROGRAMM

Die Sirene und das Klavier. Vom Mythos der Sphärenharmonie zur experimentellen Sinnesphysiologie

CAROLINE WELSH (ZFL)

Stumme Gesänge. Eine Sirene im Berliner Medizinhistorischen Museum

THOMAS SCHNALKE (HUMBOLDT-UNIVERSITÄT, CHARITÉ)

Von der Dopplung der Sirene

PHILIPP VON HILGERS (HZK)

ZWISCHENRÄUME 7

Fokus »Serialität«

Serie kommt vom lateinischen *series* und meint ›Kette, Reihe, Folge‹. Etymologisch ist Serie mit serere der ›Verknüpfung‹ verwandt. Serielle Wiederholungen spielen für die Bildung und Identifizierung ähnlicher Elemente und Muster eine Rolle. Als Methode wird Serialität etwa in der medizinischen, psychiatrischen oder kriminologischen Fotografie verwandt. Die Aufnahmeverfahren bildeten standardisierte Darstellungsmuster aus, welche Identifizierungen, Klassifizierungen und Wiedererkennbarkeit beförderten.

Serien und serielle Strukturen sind nicht erst mit oder durch die moderne industrielle Fertigungstechnik entstanden und sind nicht allein Phänomene des 19. und 20. Jahrhunderts. So wird die Serie auch in natürphilosophischen und metaphysischen Texten als hierarchische Kette von Wesenheiten (teils Lebewesen) seit der Antike thematisiert. Konjunktur hat die Serie im 17. und 18. Jhd.; in der Form des Tableaus ist sie als Ordnungsmuster für die Episteme der Klassik überhaupt zentral (Foucault), nicht nur in der naturgeschichtlichen Taxonomie. Später wird die Serie im Bereich der Biologie für die Visualisierung von Transformation, Evolution und schließlich Klonierung verwendet.

Serialität als methodisches Verfahren spielt auch für die Kunst der Moderne und insbesondere der Postmoderne eine bedeutende Rolle. »Serial order is a method, not a style«. Mit diesem Satz begann der Künstler, Kurator und Kritiker Mel Bochner seinen Artikel »The Serial Attitude«, der die von ihm 1967 kuratierte Ausstellung *Art in Series* methodisch fundierte. Für Gilles Deleuze zeigt gerade serielle Kunst der Philosophie einen Weg aus dem in Repräsentation gefangenen Denken heraus; er selbst praktiziert ein Denken, das auf einer komplexen Strategie der Serie beruht und sich in immer schon differenten Wiederholungen realisiert (*Différence et répétition* 1968, *Logique du sens* 1969).

Ein Interesse an der seriellen Logik zeichnete insbesondere die künstlerische Produktion seit den späten 50er Jahren aus und verband sich mit der Abwertung der individuellen Herstellung. Die Verwendung von Materialien der industriellen Herstellung, von Darstellungsweisen der Mathematik, der Kartografie und der Linguistik sowie die divergente Wiederholung eines Systems als objektkonstituierendes Verfahren bilde-

ten zudem eine ablehnende Reaktion auf den abstrakten Expressionismus und seinen einflussreichsten Theoretiker Clement Greenberg.

Gefördert wurde das Interesse an seriellen Verfahren auch durch technische Medien. In den sechziger Jahren formulierte Marshall McLuhan die These, dass die instantane Technik elektronischer Medien die Linearität, die durch das Alphabet und den Buchdruck gefördert worden sei und die unser Denken strukturiere, in ein Nebeneinander und in eine Gleichzeitigkeit transformiere. Der von McLuhan konstatierte medienkulturelle Umbruch kann durch die Figuren der Reihe und des Netzes beschrieben werden.

Bei dem Arbeitsgespräch sollen unterschiedliche Aspekte der Serialität diskutiert werden. Es beginnt Julia Voss vom Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte. Sie spricht über »Die Serie als Bildformel der Evolution«. Die Bildserie, die Abfolge von mehreren Abbildungen also, ist eine weit verbreitete Darstellung von Evolution. Verteilt über mehrere Bildstationen wird dabei der Prozess der Entwicklung vor Augen geführt, die Zusammensetzung von Abweichungen zu einem neuen Ganzen. Berühmt ist etwa die Evolutionsreihe des Menschen, die vorführt, wie aus einem affenähnlichen Vorfahren allmählich der Mensch entsteht, der sich von Bild zu Bild mehr und mehr aufrichtet und dabei zunehmend sein Fell verliert. Wie Julia Voss' Beitrag zeigen möchte, tritt diese Bildformel, die sich heute in jedem Schulbuch befindet, bereits im 19. Jahrhundert in der Debatte um die Evolutionstheorie auf. Charles Darwin etwa zeigt 1871 in seinem Werk »Die Abstammung des Menschen« eine fünfteilige Bilderfolge, die das Ornament einer Vogelfeder zeigt. Um zu belegen, dass im Zusammenwirken von Zufall und Auslese das opulente Augenornament, das der Argusfasan auf seinen Schwingenfedern trägt, geformt werden kann, führt Darwin die Serie ein. Im Bild wird das Ornament in seine Bestandteile zerlegt und der mögliche Prozess seiner Entstehung rekonstruiert. Mit dem Fallbeispiel der Argusfasanfeder antwortet Darwin auf den schwerwiegenden Einwand, dass die Theorie der Evolution nicht in der Lage sei, das Erscheinen von Perfektion und Komplexität in der Natur zu erklären. Der Vortrag wird Darwins Bild und seine Gegenbilder vorstellen und die Bedeutung der Serie für die Evolutionstheorie aufzeigen.

In Korrespondenz zu diesem Beitrag wird Christine Blättler vom Zentrum für Literaturforschung unter dem Titel »Tableau und Transformation« Lamarcks Serienmuster analysieren. Serialität ist das Prinzip Serienbildung. Davon ausgehend steht hier ein konkreter Serienentwurf zur Diskussion: die Serie als Muster zur Anordnung der Lebewesen bei Lamarck. Lamarck gilt als ein Meister der Klassifikation in der Tradition des 18. Jhd.; allerdings werden die Tableaus synoptisch, nicht statisch

gefasst, und zunehmend mit der Dimension der Zeit dynamisch überblendet und in eine historische Perspektive gewendet. Die These des Beitrags von Christine Blättler lautet: Lamarcks Serienmuster nimmt eine Scharnierstellung ein zwischen (synchroner) Ordnung und (diachroner) Entstehung. Im Vortrag sollen folgende Fragen erörtert werden: Weshalb hat Lamarck am Serienmuster festgehalten, wenn doch alternative Modelle bereits erprobt wurden? Welche Rolle spielt dabei der Darstellungs- und Ausstellungsaspekt? Wie lässt sich seine Serie überhaupt charakterisieren? Was unterscheidet sie von früheren Vorstellungen der Stufenleiter oder Kette der Wesen? Wie positioniert sich die Serie im Streit um eine natürliche oder künstliche Ordnung? Was hat es mit dem ominösen ›Baumschema‹ auf sich?

Im Anschluss referiert Jörn Münker vom Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik unter dem Titel »Fortsetzung folgt« über »Frühformen des Seriellen in illustrierten Flugblättern der Frühen Neuzeit«. Im Zuge der Mechanisierung verschiedener Arbeitszusammenhänge, einschließlich der (Re)Produktion von Bild und Schrift im Printmedium ab 1400 und nach Gutenberg, kommt es zu einer Vermassung und Beschleunigung des Informationsausstoßes, der Informationsverbreitung etc. Zugleich wird dem Produzierten das Prädikat des Neuen, Innovativen verliehen, selbst wenn es lediglich eine Variante des Alten ist, wohingegen sich das Mittelalter durch den Rückgriff auf auctoritas immer als im Traditionstrom göttlicher Provenienz befndlich versteht und definiert: Nihil novum sub sole – das Neue legitimiert sich immer als das schon Dagewesene. In thematisch, motivisch und formal (z.T. auch materialiter) aufeinander bezogenen illustrierten Einblattdrucken wird eine alternative Form der Informationsverarbeitung, -darstellung und -verbreitung erkennbar, die sich von der in einer semioralen mittelalterlichen Handschriftenkultur vorherrschenden unterscheidet. Die in mehreren Blättern wiederaufgenommenen Ereignisse, Motive und/oder Formen, die nach einer verschiedentlich praktizierten Variation wiedererkennbar bleiben, werden Darstellungsprinzipien unterworfen, die Merkmale des Seriellen aufweisen.

Zum Abschluss spricht Inge Münz-Koenen vom Zentrum für Literaturforschung unter dem Titel »Serialität als künstlerisches Verfahren«. Am Beispiel kombinatorischer Techniken von Schrift und Bild soll gezeigt werden, wie unter bestimmten kulturellen Bedingungen Reproduktionen Vorrang vor Unikaten gewinnen. Das Pramat des Reproduzierten wurde in der Praxis der historischen Avantgarden zu einem verbreiteten Verfahren, massenmediale Wahrnehmungsmuster für die Kunstrezeption einzusetzen, die schließlich den Begriff der Reproduktion selbst in Frage

stellten. Dieser Beitrag wird abgeschlossen mit einem Video über die künstlerische Arbeitsweise der Malerin Bridget Riley.

6. Februar 2004, 14:00–18:00 Uhr
Zentrum für Literaturforschung, Raum 006
Jägerstraße 10/11, 10117 Berlin

PROGRAMM

Die Serie als Bildformel der Evolution

JULIA VOSS (MPI)

Tableau und Transformation: Lamarcks Serienmuster

CHRISTINE BLÄTTLER (ZFL)

Frühformen des Seriellen in illustrierten Flugblättern der Frühen Neuzeit

JÖRN MÜNKNER (HZK)

Serialität als künstlerisches Verfahren

INGE MÜNZ-KOENEN (ZFL)

ZWISCHENRÄUME 8

Fokus »Vitalismus/Mortalismus«

Michel Foucault hat in der *Geburt der Klinik* einen grundlegenden Wandel im Wissen vom Leben beschrieben. Für das 18. Jahrhundert war die Erkenntnis des Lebens in einem Wesen des Lebendigen begründet, von dem auch diese Erkenntnis nur eine Erscheinung war. Daher versuchte man, Erscheinungen wie die Krankheit immer nur vom Lebendigen aus zu denken – sei es im Rahmen mechanizistischer Modelle, sei es im Rückgang auf humorale oder chemische Elemente. Foucault zufolge wurde diese Zirkularität mit der pathologischen Anatomie Xavier Bichats durchbrochen: Im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts avancierte die geöffnete Leiche, der Tod, zur dominanten Möglichkeit, dem Leben eine positive Wahrheit zu verleihen. Bichats vielzitierter »Vitalismus« bekommt dadurch eine besondere Bedeutung: »Daß sich das Lebendige auf das Mechanische nicht reduzieren läßt ist sekundär gegenüber dem fundamentalen Band zwischen dem Leben und dem Tod. Der Vitalismus beruht auf einem Mortalismus.« Seither, so Foucault, ist der Tod der Spiegel, in dem das Wissen das Leben betrachtet.

Allerdings scheint es die Frage wert, ob der Blick, der in diesen Spiegel geworfen und von ihm zurückgeworfen wird, nur in dieser Form existiert, oder ob er nicht vielfältig sich wandelnde Gestalten kennt, die sein Wissen zur historischen Variable machen. Jedenfalls ist die pathologische Anatomie nur eine Art, den Raum zwischen Leben und Tod auszugestalten. Eine andere – ihr vorhergehende – war die Konzeption des Lebens, welche die Traktatliteratur zum Vampirismus im frühen und mittleren 18. Jahrhundert entwickelte. Dem Mythos wehrend, hatte sie es gleichwohl mit einem Denken zu tun, das im Tode Unsterblichkeit und im Leben den Tod zu erkennen verlangte. Oder wenn heute die Kunst am Schnittpunkt von Life- und Technosciences operiert (wie mehr und mehr Subdisziplinen dieser Wissenschaftsbereiche selber): Gewinnt nicht auch hier eine vormals ungeahnte *natura morta* wie eine Art *mors naturans* Realität? Oder schließlich in jenem Anfang des 19. Jahrhunderts selbst. Der Streit zwischen Vitalismus und Materialismus war wohl nicht nur mit Blick auf die fundamentale Rolle des Todes im Wissen vom Leben eine Oberflächenerscheinung. Zugleich erfuhr dieses Wissen an sich eine Mortalisierung, die weniger auf der pathologischen Anatomie – auf ge-

öffneten Leichen – als vielmehr auf der Experimentalisierung des Lebens und deren nur noch durch Abstraktion zu leistenden Darstellung beruht.

So wäre die Geschichte des Wissens von Leben und Tod als die Geschichte eines Zwischenraums par excellence zu beleuchten. Artefakte im weitesten Sinn bevölkern diesen Zwischenraum und formieren damit den Blick, durch den ein Wissen über das Leben generiert werden soll: Zeichnungen und Schemata, aber auch Skulpturen und sogar Architekturen. Damit wird der Zugang zu einer anderen Geschichte geöffnet, einer Geschichte, deren Gegenstand vielleicht die »wunderbare Idee eines unorganischen Lebens« (Deleuze und Guattari) ist, und die als Geschichte selbst, wie Jean-Luc Godard (mit Berufung auf Levi-Strauss und Jacob, Einstein und Kopernikus) einmal sagte, dem Kino gleicht: »Sie ist Nahaufnahme. Sie ist Montage« – ihrerseits also Erkenntnis aus dem Zwischenraum.

B.D./H.S.

25. Juni 2004, 14:00–18:00 Uhr

Hermann von Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik

Humboldt-Universität zu Berlin, Raum 3031

Unter den Linden 6, 10099 Berlin

PROGRAMM

Das Blut der Vampire

ANIA LAUPER (BAUHAUS-UNIVERSITÄT, WEIMAR, FORSCHUNGSGRUPPE »DAS LEBEN SCHREIBEN«)

Kunst und Leben: Zur bildlichen Abstraktion bei Carl Gustav Carus

CLAUDIA BLÜMLE (BAUHAUS-UNIVERSITÄT, WEIMAR, FORSCHUNGSGRUPPE »DAS LEBEN SCHREIBEN«)

Kunst aus dem Labor: Zum Verhältnis von Kunst und LifeSciences im Zeitalter der Technoscience

INGEBORG REICHLE (HZK)

ZWISCHENRÄUME 9

Fokus »Figuren der Isolation«

Die Karriere der modernen Experimentalwissenschaften geht mit der Festlegung der Forschungstätigkeit auf einen spezifischen Ort einher, an dem Naturphänomene methodisch gesichert beobachtet, hervorgebracht und verzeichnet werden. Das Labor versammelt aber nicht nur die räumlichen und technischen Instrumentarien, die zur Durchführung eines Experiments unerlässlich sind. Mit der Isolation des Versuchsablaufs von kontingen-ten externen Einflüssen geht der Anspruch einher, die gewünschten Einflussnahmen und die Beobachtung ihrer Auswirkungen gezielt vornehmen und präzise kontrollieren zu können. Anders gesagt, das Wissen von der Natur entsteht in Abgrenzung von äußeren Kontexten und durch neuartige Verbindungen mit ihnen. Demnach sind es Laboreffekte, die an die Stelle der unmittelbaren Erfahrung von Natur das Phantasma ihrer vollständigen Kontrollierbarkeit treten lassen. Trotz dieser Anbindung an die Praxis der Isolation bricht das Postulat der Kontrolle allerdings mit der relativen Abgeschlossenheit des Labors: Insofern die Isolation des Laborraums dem Nachweis der wissenschaftlichen Validität von Versuchsergebnissen dient und somit als notwendige Bedingung für die öffentliche Akzeptanz der jeweiligen Forschungsarbeit gilt, impliziert »Kontrolle« immer auch den möglichen Zugang einer kontrollierenden Öffentlichkeit zum Labor. Das Labor ist, wie Steven Shapin und Simon Schaffer formulieren, »a public space with restricted access« – exkludie-rend und inkludierend zugleich.

Die implizite Paradoxie der Kopplung von Isolation und Kontrolle ist in ihren wissenschafts- und kulturhistorischen Zusammenhängen noch zu entfalten. Im Mittelpunkt des Interesses stehen dabei die unterschiedlichen Praktiken und Techniken der experimentellen Isolierung, wie sie in jedem Labor anzutreffen sind (von der Vakuumpumpe bis zur Respirationskammer). Als nicht weniger wichtig sind zwei Grenzbereiche einzustufen. Zum einen wird nach den Schwierigkeiten zu fragen sein, die bei der Anwendung des Isolationspostulats auf Versuche am Menschen auftreten. Welche Techniken der Isolation sind dabei zu unterscheiden (z.B. Selbstexperimente, klinische Internierung, behavioristische Isolations-tanks, Gefängnisstudien), welches Dispositiv der Kontrolle stützen sie und welche epistemologischen Potentiale führen sie mit sich? Zum anderen sind diejenigen Isolationsfiguren von Interesse, die vermeintlich jen-

seits der Zuständigkeit der Naturwissenschaften liegen, die fragliche Konstellation aber in ihrer anthropologiehistorischen Relevanz beleuchten. Das betrifft Modelle der Einsamkeit im Anschluss an pietistische Lebensentwürfe und rousseauistische Konzeptionen des Naturzustands ebenso wie beispielsweise die Semantik der Intimität im Bereich der Sexualität und die dazugehörigen Geständnispraktiken des 19. Jahrhunderts.

Die ZwischenRäume 9 versuchen, die Technik- und Erkenntnisgeschichte von Figuren der Isolation zu erkunden. Der Blick geht dabei über die naturwissenschaftlichen Versuchsanordnungen hinaus, um der Spur und Prägekraft dieser Figuren auch in Philosophie, Literatur, Film und Populärkultur nachzugehen.

BIRGIT GRIESECKE/H.S.

28. Januar 2005, 14.00–18.00 Uhr

Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Raum 605

Wilhelmstr. 44, 10117 Berlin

PROGRAMM

Forstwissenschaft: Isolation und Einsamkeit bei Tieck und Thoreau

NICO PETHES UND MARCUS KRAUSE (UNIVERSITÄT BONN, »KULTURGESCHICHTE DES MENSCHENVERSUCHS«)

»Splendid Isolation«: Zur epistemischen Funktion einiger Selbstexperimente im 19. Jahrhundert

KATRIN SOLHDJU (MPIWG, »DIE EXPERIMENTALISIERUNG DES LEBENS«)

Im Schlaflabor: Zum Verhältnis von Intimität und Kontrolle anhand japanischer Fallgeschichten

BIRGIT GRIESECKE (UNIVERSITÄT BONN, »KULTURGESCHICHTE DES MENSCHENVERSUCHS«)

ZWISCHENRÄUME 10

Fokus »Ansteckung und Immunität«

»Ansteckung ist nichts anderes als eine Lebensäußerung des primär von einer Krankheit affiricten Subjects in einem andern, seiner Wirkungssphäre ausgesetzten organischen Körper, deren materielles Substrat der Ansteckungsstoff ist, und durch welche die organische Thätigkeit des angesteckten Individuum gleichzeitig verändert, und der Lebensform des ansteckenden Individuum gleich gesetzt wird, als wenn jenes einen Theil von diesem ausmachte, und mit ihm Einen von denselben Gesetzen beherrschten Organismus bildete, ein Verhältniß, das dem Begriff der Sympathie auf das vollkommenste entspricht.«

In diesem bemerkenswerten Zitat von Friedrich Hufeland werden Sympathie und Ansteckung zusammengeführt, Affizierung und Infizierung miteinander gleichgesetzt. Dabei wird die Gemeinsamkeit zwischen beiden Vorgängen, man könnte auch sagen, die beiden Bereichen gemeinsame Denkfigur, sehr deutlich: sowohl bei der Sympathie als auch bei der Ansteckung geht es darum, dass etwas aktiv auf etwas zweites einwirkt, das sich seinerseits rein passiv affizieren, infizieren lässt und zwar so stark, dass es den Gesetzen, der Lebensform des Anderen gleich wird.

Unter dem Fokus »Ansteckung und Immunität« fragen die ZwischenRäume 10 nach Formen der Übertragung des dem Bereich der Medizin entstammenden Konzepts der Ansteckung und seiner Prävention – durch Impfung beispielsweise von außen, aber auch durch das Immunsystem als einem inneren, selbttätigen Abwehrmechanismus – auf narrative Erzählweisen und ästhetische Theorien. Wo denkt sich Literatur selbst nach dem Modell der Ansteckung und womit will sie anstecken, wird sie gar auch selbst angesteckt? Wogegen wendet sich hingegen eine Literatur, die dem Konzept der Ansteckung eine Abwehrstrategie entgegenstellt und dafür auf die medizinischen Kategorien der Impfung und später der Immunität zurückgreift? Gibt es eine Traditionslinie, die, von Friedrich Schiller bis Thomas Bernhard, die Ästhetik als Gegenmodell zur Ansteckung versteht – und in welchen Kontexten wird das Modell der Ansteckung selbst wieder aktuell?

CAROLINE WELSH / H.S.

15. Juli 2005, 14.00–18.00 Uhr
Zentrum für Literaturforschung, Raum 006
Jägerstraße 10/11, 10117 Berlin

PROGRAMM

Desensibilisierung der Empfindsamkeit: Die Impfung des Don Carlos
CORNELIA ZUMBUSCH (MÜNCHEN)

Unbewußte Rezeption: Ansteckung bei Tolstoj und Brjusov
SYLVIA SASSE (ZfL BERLIN)

Immunität – zur Archäologie eines Paradigmas
JOHANNES TÜRK (FU BERLIN)

Ansteckung und Immunität in Thomas Bernhards »Kälte«
ELISABETH STROWICK (BASEL/NEW HAVEN, YALE UNIVERSITY)