

VII. Die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes als *starkes Bild des Raums*

Die bisherigen Erklärungen der Faszination der Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes waren sehr direkt, das heißt es bedurfte keiner, oder weniger Vorbereitungs-schritte. Bei den nun folgenden Ausführungen wird dies anders sein, so dass sie ein gutes Beispiel dafür abgeben, wie einige aufeinander aufbauende Probleme sukzessive zu lösen sind.

Es soll zunächst darum gehen, jenes Moment in die Überlegungen einzubeziehen, das man gewöhnlich als Repräsentation, inhaltliche Aussage, Abbildung, Zeichenhaftigkeit, Bedeutung usw. anspricht. Im Unterschied zu den anderen Beispielen verfügt die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes – wie die Forumsfassade – über dieses Moment, indem dort baulich mehr geschaffen wird als der Haupteingang.¹¹⁰ Untrennbar mit der Frage verbunden, was repräsentiert wird, ist die Frage, wie dies geschieht.

Um über diese Kopplung die faszinierende Atmosphäre der Vorhoffassade weiter klären zu können, werden Überlegungen von Gottfried Boehm zu *starken* und *schwachen Bildern* aufgegriffen und einige Beispiele gegeben (VII. 1). Daraufhin wird angeführt, was die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes nach Meinung der Urheber darstellen soll (VII. 2), um dann, dem Anliegen des vorliegenden Beitrags entsprechend, mit dieser Vorstellung zu brechen (VII. 3). Es folgt die Klärung, was die Vorhoffassade darstellt, und zwar zunächst allgemein (VII. 4) und dann speziell (VII. 5). Schließlich findet, auf den vorigen Punkten aufbauend, eine Erklärung der Faszination der Vorhoffassade statt, die diese als *starkes Bild des Raums* begreift (VII. 6).

¹¹⁰ Wenn man möchte, dann kann man auch sagen, dass die Gegenbeispiele in der *Abbildung der Funktion* aufgehen. Sie lassen sich damit als *schwache Bilder* verstehen (vgl. Kap. VII. 1 (a)).

VII. 1 *Starke und schwache Bilder* des *Raums*: Eine Typologie

Zunächst wird die von Boehm formulierte Unterscheidung von *starken* und *schwachen Bildern* dargelegt und so modifiziert, dass sie zur kunsthistorischen *Raum-Kritik* führt (a) – (c). Dann wird eine Typologie erstellt, um an konkreten Beispielbildern, die sich auf dem Campus der Mainzer Universität befinden, verschiedene Grade von Stärke oder Schwäche zu benennen (d) – (j).

(a) Gottfried Boehm

Boehm hat eine sehr hilfreiche Unterscheidung zwischen *starken* und *schwachen Bildern* getroffen.¹¹¹ Ein *schwaches Bild* ist ein „Abbild“, das „einen ganz *einseitigen* Verweis“ leistet: „ausschließlich das Dargestellte macht es sichtbar, um den Preis einer Minimierung seines eigenen Bildwertes.“¹¹² Weiter heißt es: „Den Status solcher Bilder kennzeichnet das Bestreben, sich dem Darzustellenden möglichst anzugleichen, es mit visuellen Mitteln zu *wiederholen*. [...] Die Logik dieser Bilder besteht in einer Selbstverleugnung, im Bestreben, sich ganz anzugleichen, die Haltung einer Sachhaltigkeit einzunehmen, der man allein angemessene und richtige Informationen zutraut.“¹¹³ Historisch konstatiert Boehm, dass mit der Entwicklung der tragbaren Kamera das „Abbild endgültig zum erfolgreichsten bildgeschichtlichen Paradigma“ aufgestiegen ist.¹¹⁴ Hieraus resultiert der „Erfolg der schwachen Alltagsbilder“, so dass als Beispiel für *schwache Bilder* das „populäre Familienalbum“ genannt werden kann.¹¹⁵

¹¹¹ Vgl. hierzu ausführlich NILLE 2014.

¹¹² BOEHM 2010 (d), S. 254.

¹¹³ Ebd., S. 246f.

¹¹⁴ Ebd., S. 247.

¹¹⁵ Ebd., S. 247f. Gegenwärtig haben die *schwachen Bilder* durch technische Neuerungen nochmals

Auf der anderen Seite steht das *starke Bild*: „Starke Bilder sind solche, die Stoffwechsel mit der Wirklichkeit betreiben. Sie bilden nicht nur ab, sie setzen aber auch nicht nur dagegen, sondern bringen eine dichte, ‚nicht unterscheidbare‘ Einheit zustande. Es ist diese Interferenz von Darstellung und Dargestelltem, die als kategoriale Umschreibung des Bildes in seiner unverkürzten Mächtigkeit gesehen werden darf. In der Nichtunterscheidung partizipieren wir an beidem: einer ästhetischen Perfektion und einer inhaltlichen Evidenz. Stark sind solche Bilder, weil sie uns an der Wirklichkeit etwas sichtbar machen, das wir ohne sie nie erfahren. Das Bild verweist auf sich selbst (betont sich, anstelle sich aufzuheben), weist damit aber zugleich und in einem auf das Dargestellte. So vermag es eine gesteigerte Wahrheit sichtbar zu machen, die es über die bloße [sic!] Vorhandenheit, welche Abbildung vermittelt, weit hinaushebt. Das naive Bewusstsein (das seine guten Gründe hat) sieht das Bild als einen starren Gegenstand, als Projektionsfläche oder Träger von Farbe und Form. Sein fester Standpunkt kommt erst in Bewegung, wenn es sich auf die Differenz einlässt, die es im Bilde nicht verleugnen kann. Da gibt es doch zugleich Mittel, die zeigen, und das Gezeigte. Das Spiel, das sie eingehen, setzt auch den Blick des Betrachters in Bewegung, gibt ihm Arbeit.“¹¹⁶ Da Boehm an anderer Stelle die soeben skizzierten Charakteristika der „Kunst“ zuschreibt, wird deutlich, wie Beispiele für *starke Bilder* beschaffen sein müssen oder wo sie zu finden sind.¹¹⁷

(b) Boehm und das bislang Ausgeführte

Nun gilt es anzugeben, wie sich Boehms Umschreibungen verstehen und für das hier verfolgte Anliegen fruchtbar machen lassen, indem sie mit dem bereits Erarbeiteten abgeglichen werden. Was Boehm das „naive Bewusstsein (das seine guten Gründe hat)“ nennt, entspricht der *Alltagsanschauung*, die zur Bewältigung der alltäglichen Praxis notwendig ist. Dass der feste Standpunkt in Bewegung kommt, lässt sich als *Bruch* mit der *Alltagsanschauung* auffassen. In dieser Reihe von *Alltagsanschauung* und *Bruch* folgt hier die *Wissenschaft*, was

enorm an Verbreitung gewonnen, etwa durch die Möglichkeit, mit dem Smartphone permanent Bilder zu produzieren und diese in die virtuelle Welt des Internets einzuspeisen.

¹¹⁶ Ebd., S. 252f.

¹¹⁷ Ebd., S. 246. Dies bedeutet jedoch nicht, dass nicht auch Bilder, die über den Bereich der Kunst hinausreichen, stark sein können – man denke etwa an Bilder, die durch bildgebende Verfahren entstehen. Vgl. auch die Abbildungen, die Boehm seinen Arbeiten beigibt.

bei Boehm die „gesteigerte Wahrheit“ ist; wohl in dem Sinn, dass das „naive Bewusstsein“ Wahrheit (oder: „inhaltliche Evidenz“) erfährt, die dann durch das In-Bewegung-Kommen, den *Bruch*, gesteigert wird. Dasselbe scheint Boehm zu meinen, wenn er sagt, dass es starke Bilder vermögen, „an der Wirklichkeit etwas sichtbar [zu] machen, das wir ohne sie nie erführen.“ Hier wird die Wirklichkeit geteilt, ähnlich wie bei Singer, wenn er von *zwei Welten* spricht (vgl. Einleitung). Die Grundidee von Boehm stimmt folglich mit jener des vorliegenden Textes überein, genauer lassen sich solche Übereinstimmungen und Verknüpfungen entwickeln.¹¹⁸

Gilt Gleiches für die Absicht, eine kunstgeschichtliche *Raum*-Kritik zu betreiben? Dort wurde bei der *Atmosphäre* als spezieller Form der *Alltagsanschauung* angesetzt. Ein ähnliches Moment gibt Boehm an, wenn er sagt, dass der „Blick des Betrachters in Bewegung“ gesetzt wird, dass „ihm Arbeit“ gegeben wird, falls er auf ein starkes Bild trifft. Die atmosphärische Faszination, die an der Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes zu spüren ist (vgl. Kap. IV), bedeutet also, dass der Blick in Bewegung gesetzt wurde. Somit wird die Vorhoffassade, so die These, zum *starken Bild*. Auch in dieser Hinsicht finden sich also Übereinstimmungen mit Boehm.

Was seine Ausführungen darüber hinaus erbringen, ist eine neue Erklärung für die *Stärke* (oder *Schwäche*) von *Bildern*. Es lassen sich vier Kriterien angeben: Ein *Bild* ist erstens dann *stark*, wenn es eine „Interferenz von Darstellung und Dargestelltem“ besitzt, den Betrachter partizipieren lässt an einer „ästhetischen Perfektion und einer inhaltlichen Evidenz“, ein „Spiel“ besteht zwischen „Mittel[n], die zeigen“, und dem „Gezeigte[n]“. Man kann dies vielleicht folgendermaßen zusammenfassen: Je mehr die Art und Weise, wie etwas dargestellt wird, mit demjenigen, was dargestellt wird, interagiert, desto *stärker* ist das Bild. Zweitens wird dieser Umstand näher erklärt, indem die beiden Alternativen benannt werden: nämlich, dass ein Bild nur *abbildet* oder nur *dagegensetzt*. Das heißt, je mehr ein Bild eine der beiden Alternativen aufweist, desto *schwächer* ist es. Drittens müssen starke Bilder „Stoffwechsel mit der Wirklichkeit betreiben“, sie müssen „uns an der Wirklichkeit etwas sichtbar machen, das wir

¹¹⁸ Dabei darf jedoch nicht übersehen werden, dass es auch starke Unterschiede zwischen Boehms hermeneutisch orientierter Auffassung und dem im vorliegenden Text vertretenen kritisch-rationalen Wissenschaftsverständnis gibt. Da die entsprechenden Aspekte jedoch für das hier zu Verhandelte irrelevant sind, braucht an dieser Stelle nicht näher darauf eingegangen werden. Vgl. hierzu NILLE 2017 (b).

ohne sie nie erführen.“ Durch das im ersten Punkt beschriebene Zusammenwirken wird über das Dargestellte hinaus etwas Neues sichtbar. Viertens gilt als Indikator: Je mehr der „Blick des Betrachters“ durch das *Bild* „in Bewegung“ gesetzt wird, desto *stärker* ist es.

(c) Max Imdahls ikonische Anschauung

Hiermit erhält man, neben dem sehenden Vergleich beziehungsweise dem vergleichenden Sehen (vgl. Kap. V (a)), ein weiteres genuin kunsthistorisches Instrument des *Bruchs* mit der *Alltagsanschauung*, das es klar herauszustellen gilt. Die soeben genannten vier Kriterien zur Bestimmung von *starken* und *schwachen Bildern* dienen dabei als Orientierungspunkt. Mit Max Imdahl könnte man sagen, dass es um eine „spezifisch ikonische Anschauungsweise“ geht: „Thema der Ikonik ist das Bild als eine solche Vermittlung von Sinn, die durch nichts anderes zu ersetzen ist. Über diese Unersetzbarkeit lässt sich nicht abstrakt diskutieren. Um sie zu gewahren und sich ihrer bewußt zu werden, bedarf es der konkreten Anschauung eines Bildes, und zwar ist eine spezifisch ikonische Anschauungsweise unerlässlich.“¹¹⁹ An anderer Stelle heißt es: Die Ikonik „befaßt sich mit der Synthese von sehendem und wiedererkennendem Sehen als der Stiftung eines sehr besonderen und sonst nicht formulierbaren Sinngehalts und untersucht, wie im Bild Semantik und Syntax zusammenwirken.“¹²⁰

Das letzte Zitat ermöglicht mit dem Insistieren auf der „Synthese von sehendem und wiedererkennendem Sehen“ die Verbindung zu den mit Boehm angegebenen Kriterien für *starke* und *schwache Bilder*. Denn das *wiedererkennende Sehen* entspricht dem Ideal der *Abbildung, das sehende Sehen dem Dagegensetzen*.¹²¹ Boehms „Interferenz von Darstellung und Dargestelltem“ meint Imdahls „Synthese von sehendem und wiedererkennendem Sehen“. Ebenso verhält es sich mit der Stärke von Bildern, die „uns an der Wirklichkeit etwas sichtbar machen, das wir ohne sie nie erführen“, und der „Vermittlung von Sinn, die durch nichts anderes zu ersetzen ist.“

Ein *Bruch* mit der *Alltagsanschauung* ist dadurch gegeben, dass ein Bildbegriff zum Tragen kommt, der nicht dem alltäglichen Bildbegriff entspricht, nämlich

¹¹⁹ IMDAHL 2001, S. 300.

¹²⁰ IMDAHL 1988, S. 99.

¹²¹ Zur genaueren Bestimmung von *sehendem* und *wiedererkennendem Sehen* vgl. ebd., S. 26f.

dem *Abbilden* oder dem *Dagegensetzen*, dem *wiedererkennenden* oder dem *sehenden Sehen*, der *Semantik* oder der *Syntax des Bildes*. Vor allem das *Abbilden* dürfte für die *Alltagsanschauung* des Bildes zentral sein (vgl. Kap. VII. 1 (a)). Die einfachste Art, sich einen Bildbegriff der *Alltagsanschauung* vor Augen zu führen, besteht darin, zunächst ganz intuitiv zu überlegen, welche Dinge man als Bild bezeichnen würde, um dann die Eigenschaften dieser Dinge zu klären.

Eine *ikonische Anschauungsweise* wird also immer um die vier Kriterien der *starken* und *schwachen Bilder* kreisen. Zugleich gilt es, die „konkrete Anschauung eines Bildes“ im Gegensatz zur abstrakten Diskussion zu betonen, mit der der „Unersetzbarkeit“ des Bildes Rechnung getragen wird. Das heißt, dass nun vermehrt auf die Anschauung gesetzt wird und damit auch Bilder gezeigt werden. Denn ohne die gezeigten Bilder wären die Ausführungen unverständlich – hier wird sehr konkret und prüfbar die „Unersetzbarkeit“ des Bildes deutlich.¹²²

Da oben das in der Kunstgeschichte häufige Abheben auf die Betrachtung kritisiert wurde, könnte es an dieser Stelle mit dem Abheben auf die Anschauung des Bildes zum Verdacht des Selbstwiderspruchs kommen, was nicht der Fall ist. Oben hieß es: „Ein Kunstwerk erschließt sich nicht im Handumdrehen. Man muß es immer wieder betrachten: nicht nur für fünf Minuten, sondern sehr viel länger“ (Prochno; Kap. II (a)). Damit wird aber nichts über die Art und Weise der Betrachtung gesagt, außer dass sie wiederholt und für längere Zeit vollzogen werden soll. Wie viele Wiederholungen und welche Zeitspanne angestrebt sind, ist ebenso unklar, wie der dadurch irgendwie stattfindende Wechsel zum Erschließen des Kunstwerks. Genau die hier offengebliebenen Punkte wurden über Boehms Bildbegriff sowie Imdahls *ikonische Anschauungsweise* geklärt.

¹²² Dass die Ausführungen ohne Bilder unverständlich sind, beruht nicht auf dem Umstand, dass es sich um undeutliche Ausführungen handelt, sondern vielmehr darauf, dass Begebenheiten zur Sprache gebracht werden, die mit der Sprache allein nicht fassbar sind. Diese Charakterisierung mag auf den ersten Blick wie eine billige Ausrede wirken. Sie überzeugt in erster Linie in konkreten Arbeiten. Beispiele für die hier beschriebene Konstellation aus dem Bereich der Malerei finden sich z.B. in den Arbeiten Imdahls durchgängig. Für den Bereich der Architektur vgl. NILLE 2013, S. 110–116. Charakteristisch für diese Arbeiten ist der Umstand, dass sie v.a. dann überzeugen, wenn man sie im Vortrag erlebt, der es ermöglicht, gleichzeitig zu hören und zu sehen. Bei der Lektüre fällt es dagegen oftmals schwer, solche Texte nachzuvollziehen, da man nicht zugleich lesen und sehen kann. Erst wenn man das gerade analysierte Bild vor dem geistigen Auge hat, zeigt sich die Qualität des Textes. Eine solche Erfahrung durfte der Autor in den Vorlesungen von Ulrich Fürst und Dethard von Winterfeld machen.

(d) Ziel der Typologie

Das Gesagte soll nun im Sinne einer kunsthistorischen *Raum*-Kritik fruchtbar gemacht werden. Hierzu wird eine Reihe von Beispielen besprochen und diese zu einer Typologie geordnet, die das Spektrum von *schwachen* zu *starken Bildern* absteckt. Um gleichsam als Vorbereitung zur *Raum*-Kritik der Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes dienen zu können, werden die Beispiele so ausgewählt, dass sie etwas aus demselben Bereich abbilden. Da es sich um eine Fassade handelt, ist davon auszugehen, dass das Georg Forster-Gebäude und dabei vor allem dessen *Innenleben* im weitesten Sinne abgebildet wird. Anders formuliert, wird die Vorhoffassade als ein (*starkes*) *Bild des Raums* verstanden – der am *Ort* des Georg Forster-Gebäudes entsteht.¹²³ Es geht somit um Werke, die einen *Raum* markieren, konkret dessen Charakteristika im Medium des *Bildes* bündeln.

(e) Das Hinweisschild

Wie lässt sich ein extrem *schwaches Bild* des Georg Forster-Gebäudes erzeugen und damit die eine Extremposition der Typologie, quasi deren Nullpunkt an Stärke, angeben? Die Antwort findet sich vor dem Georg Forster-Gebäude, nämlich in Form eines Hinweisschildes, das im Medium der *Sprache* verfasst ist (Abb. 19). Klar und deutlich wird mitgeteilt, dass hier das Georg Forster-Gebäude zu finden ist, dass die Adresse Jakob-Welder-Weg 12 lautet und welche Einrichtungen im Gebäude untergebracht sind.

Es handelt sich um ein *Abbild* im Sinne eines eindeutigen Verweises auf das Dargestellte, eine Angabe der richtigen Information unter der Haltung einer „Sachhaltigkeit“, eine inhaltliche Evidenz, wobei der Eigenwert der Tafel radikal minimiert wird.¹²⁴

Man erfährt über die Wirklichkeit allein das, was man bei der Besichtigung des Georg Forster-Gebäudes erfahren würde. Der Blick des Betrachters wird nicht in Bewegung gesetzt, da die gegebene Information eindeutig und das Gezeigte daher *transparent* ist.¹²⁵ Durch den medialen Unterschied von *Sprache*

¹²³ Zum Verhältnis von *Ort* und *Raum* vgl. Anm. 74.

¹²⁴ Hier wie auch bei den folgenden Beispielen wird sich auf das zuvor Herausgearbeitete bezogen. Vor allem werden dabei Boehms Überlegungen aufgegriffen und zitiert. Die Boehmzitate werden nicht nachgewiesen, sofern sie sich in Kap. VII. 1 (a) finden.

¹²⁵ Wenn hier von *Transparenz* gesprochen wird, dann bezieht sich dies auf einen Umstand, den

und *Bild* ist es möglich, eine Extremposition des *schwachen Bildes* anzugeben – eben dort, wo es zur sprachlichen Mitteilung, zur Aussage über etwas wird.¹²⁶ Diese Ausrichtung an der Sprache scheint für die Angabe eines idealtypisch schwachen Bildes eine wichtige Ergänzung zu der von Boehm bemühten *Abbildung* zu sein.¹²⁷

(f) Die Gutenbergbüste

Ein etwas weniger *schwaches Bild* ist die Büste von Johannes Gutenberg im Forum (Abb. 20). Hier wird der Namensgeber der Universität dargestellt, das heißt es handelt sich in einem nächsten Schritt um eine Repräsentation der

FUCHS 2008, S. 14 folgendermaßen charakterisiert: „Beim Lesenlernen verbindet das Kind die einzelnen Buchstaben nach und nach zu anschaulichen Wortgestalten, die es dann ‚mit einem Blick‘ als solche erkennt, bis es schließlich bei flüssigem Lesen unmittelbar den Sinn des Satzes erfasst. Diese Gestaltbildung, die man auch als *Physiognomisierung* bezeichnen kann, erlaubt eine ‚Vergeistigung‘ der Wahrnehmung: Durch die Buchstaben hindurch, die das Kind anfangs nur einzeln sah, richtet es sich jetzt auf den Sinn der Worte.“ Bei der Hinweistafel kann man durch den Text hindurch auf dessen Sinn blicken, während sich *starke Bilder* gerade diesem Hindurchblicken widersetzen.

¹²⁶ An dieser Stelle muss betont werden, dass auch die Sprache Funktionen des Bildes übernehmen kann. Vgl. als Beispiele etwa LIND 2017, BLANCHÉ 2017, S. 157f. sowie GADAMER 1986, S. 49: „Wir leben ständig in Mitteilungsformen für solches, was nicht objektivierbar ist, die uns die Sprache, auch die der Dichter, bereitstellt.“ Was für das Argument in Hinblick auf die Sprache allein relevant ist, ist ihre idealtypische Möglichkeit, Aussagen über die Wirklichkeit zu machen, die so (exakt) beschaffen sind, dass sie danach beurteilt werden können, ob sie wahr oder falsch sind. Genau dies können Bilder nicht. Das Verhältnis von Sprache und Bild wird bereits sehr lange diskutiert, so dass eine nicht zu überschauende Menge an Literatur zu dieser Thematik existiert. Daher seien stellvertretend für viele Arbeiten allein die Beiträge in NORTMANN/WAGNER (Hg.) 2010 genannt.

¹²⁷ Systematisch betrachtet dürfte das Kriterium der *Sprache* demjenigen der *Abbildung* (im Sinne einer fotografischen Wiedergabe etwa) vorzuziehen sein. Denn mit BREDEKAMP/BRONS 2004, S. 378 lässt sich gegen das Kriterium der *Abbildung* einwenden: „Kein Bild, sei es zeichnerischer, mechanischer, fotografischer oder digitaler Art, gibt nur passiv wieder, sondern trägt immer auch ein konstruktives Element in sich, das aus der Sphäre des Bildes selbst stammt und das sich aus der Geschichte dieser Sphäre ergibt. Der Grund liegt darin, dass Bilder niemals allein auf das zu visualisierende Gegenüber reagieren, sondern auch gleichzeitig immer die Geschichte ihrer Entstehung beinhalten.“ Vgl. zu diesem Punkt weiterhin ebd. Boehms *Abbildung* lässt sich wohl am besten durch den Umstand verteidigen, dass gilt: „Ein realistisch gemaltes Bild erzeugt auf der Netzhaut genau die gleichen Farb- und Helligkeitsverteilungen wie die Realität, die es abbildet“ (SINGER 2004, S. 59).

Universität. Schwach ist dieses Bild, da das Abbilden im Vordergrund steht, der eigene Bildwert keine Rolle spielt. Es geht darum, dass man weiß, wer dargestellt ist, und wenn man dies weiß, kann man die Betrachtung einstellen. Letztendlich handelt es sich um ein Logo, man soll das Bild sehen und den Namen „Johannes Gutenberg“ sagen, der zugleich auf dem Sockel zu lesen ist. Diese Doppelung macht das Bild als Bild überflüssig.¹²⁸ Ein Stoffwechsel mit der Wirklichkeit findet nicht statt, an der Wirklichkeit wird nichts sichtbar, das man ohne das Bild nicht erführe. Wie wenig ein Bezug zum *Ort* und zum *Raum* eine Rolle spielt, zeigt sich auch daran, dass es sich um eine Nachbildung des Gutenbergdenkmals handelt, welches auf dem Gutenberg-Platz in der Mainzer Innenstadt steht.¹²⁹ Wo sich die Büste befindet, ist folglich zweitrangig. Höchstens die undeutliche Assoziation Buchdruck – Buch – Universität stellt eine lose Verbindung zwischen der Büste und dem *Raum* her, den sie repräsentieren soll.

(g) Das Georg Forster-Relief

Ähnlich wie die Gutenbergbüste ist das Relief von Georg Forster im Eingangsbereich des Georg Forster-Gebäude einzuschätzen (Abb. 21). Es zeigt den Namensgeber des Gebäudes und gibt den Namen zusätzlich an.

Von den Informationen, die auf einer sich in der Nähe befindenden Glastafel zu Forster gegeben werden, bringen ihn drei mit dem Raum in Verbindung: erstens seine Tätigkeit als Mainzer Universitätsbibliothekar, zweitens der Umstand, dass er es verstand, „mit einem ethnologischen als auch sozialwissenschaftlichen Blick die Menschen und Kulturen zu betrachten, die auf diesen Reisen [d.h. den Südseereisen mit James Cook; C.N.] entdeckt wurden“, und drittens die Veröffentlichung der „auf dieser Reise [d.h. der Reise mit Alexander von Humboldt; C.N.] entstandenen kunsthistorischen Betrachtungen.“¹³⁰

¹²⁸ Dieses Problem verhandelt BÖHME 2004, S. 58 unter dem Aspekt der Beziehung von Bild und Bildtitel: „Der Titel kanalisiert die Aufmerksamkeit, schränkt die Interpretationsmöglichkeiten ein. Er ist im Sinne der Hermeneutik ein Vorgriff auf das Bild, bei dem es häufig auch bleibt: Man nimmt den Titel zur Kenntnis und weiß Bescheid.“

¹²⁹ Vgl. WEBER O.J., S. 6.

¹³⁰ Die Hinweistafel befindet sich im Eingangsbereich des Georg Forster-Gebäudes (vgl. Abb. 29). Gleichwohl muss der Hinweis gestattet sein, dass es recht schwer fällt, Georg Forster mit diesem Raum in Verbindung zu bringen. Im Internet (<https://www.sozialwissenschaften.uni->



Abb. 20: Unbekannter Künstler, Gutenbergbüste, 1925–50, im Forum, Campus der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

(h) Michelangelos Moses

Die Relevanz des *Raumbezugs* wird am Beispiel des Gipsabgusses von Michelangelos *Moses* in der Bibliothek des Georg Forster-Gebäudes deutlich (Abb. 22).¹³¹ Dass die (Original-)Figur als solche als ein *starkes Bild* anzusehen ist, legen die vielen Auseinandersetzungen nahe, die sie im Laufe der Zeit erfahren hat. Das bedeutet, sie hat schon vielen Blicken Arbeit gegeben. In der Feststellung, dass Moses abgebildet ist, geht dieses Bild nicht auf, denn neben dem Dargestellten spricht einen die *Darstellung* an, zum *Gezeigten* treten die *Mittel des Zeigens* hinzu. Es handelt sich um eine komplexe Komposition, die stark von der Spannung zwischen massiger Ruhe und Anspannung kurz vor einem dynamischen Ausbruch lebt. Konkret zeigt sich dies, um nur ein Element zu benennen, an der Gestaltung des Bartes, der einerseits durch eine klare vertikale und horizontale Ausrichtung statisch wirkt, doch andererseits durch die Lockendrehungen und das Herüberziehen einer Strähne eine Gegenbewegung anzeigt. Auf eine genauere Ausführung zur Gestaltungsweise kann verzichtet werden, um stattdessen den *Raumbezug* näher zu thematisieren.

Dazu sind noch einige allgemeine Informationen nötig. Erstens die Frage: „Was aber stellt die Statue eigentlich dar? Die Forschung ist sich darüber einig,

mainz.de/ueber-georg-forster (16.04.2019)) findet sich folgende Erklärung für die Namenswahl: „Der Fachbereich 02 hat sich entschlossen, das neue Gebäude für die Sozialwissenschaften, die Kunstgeschichte und die Bereichsbibliothek nach Georg Forster zu benennen, da er zum einen eine bedeutende Mainzer Persönlichkeit ist und zum anderen mit seinem Leben starke Bezüge zu den im Haus vertretenen Fächern und der Bibliothek aufweist.“ Und es findet folgende nähere Erklärung statt: „Georg Forster, geboren 1754 in Nassenhuben bei Danzig, gestorben 1794 in Paris, war Naturforscher und umsegelte die Welt mit Kapitän James Cook, später bereiste er den Niederrhein mit dem jungen Alexander von Humboldt. Er war als Journalist und Essayist tätig und fertigte zahlreiche Zeichnungen von exotischen Pflanzen und Tieren an. Im Rahmen seiner Reisen studierte er fremde Völker und war darüber hinaus im Rahmen der Mainzer Republik politisch aktiv. Schließlich hatte er ab 1788 das Amt eines Mainzer Universitätsbibliothekars inne.“ Damit wird die Nähe zu Mainz sowie zur Bibliothek klar. Was jedoch unklar bleibt, ist der Bezug zu den Fächern des Georg Forster-Gebäudes. Als „Naturforscher“, der „zahlreiche Zeichnungen von exotischen Pflanzen und Tieren“ angefertigt hat, würde man Forster eher im Kontext der Biologie o.ä. erwarten. Auch die ausführlichere Charakterisierung, auf die verwiesen wird, deutet in diese Richtung, wenn dort etwa Forsters „Kenntnisse in Botanik, Physik, Geographie, Ethnologie und Meteorologie“ angesprochen werden (<http://www.alte-uni-mainz.de/biographien-universitaetsmitglieder/georg-forster.html> (16.04.2019)).

¹³¹ Die Informationen sowie die Zitate zu diesem Punkt entstammen OY-MARRA 2013. Dort finden sich auch weiterführende Literaturangaben. Zu dem, was hier unter dem Begriff des *Raumbezugs* verhandelt wird, findet sich ein anderer Zugang bei HEIDEGGER 1983 (b).

dass Michelangelo Moses, der seine rechte Hand auf die Gesetzestafeln stützt und mit seiner linken in den langen Bart fasst, in jenem Moment dargestellt hat, in dem er sich kurz nach seinem Abstieg vom Berg Sinai, wo er der biblischen Erzählung zufolge von Gott die Gesetzestafeln erhielt, befunden haben muss. Nach seinem Abstieg traf er zu seinem großen Missfallen sein Volk beim Tanz um das Goldene Kalb an (2. Mose 32, 15–20).¹³² Seine von einem grimmigen Blick begleitete Körperwendung nach links suggeriert daher, Moses würde sich im nächsten Moment aufrichten, um vor seinem Volk die Gesetzestafeln auf dem Boden zu zerschmettern zum Zeichen dafür, dass es von dem Gott, von dem es sich kein Bild machen sollte, abtrünnig geworden war.“ Die zweite Frage lautet, wofür die Statue hergestellt wurde. Die Antwort: Für das Grabmal des Papstes Julius II. in der Kirche San Pietro in Vincoli in Rom. Und das Ergebnis ist Folgendes: „In der vertikalen Blickachse des Grabmals legt das Übereinander von Mosesstatue und Liegefigur des Papstes die Übertragung der Eigenschaften des alttestamentarischen Propheten und Gesetzgeber [sic!] auf den Papst bei [sic!].“

Was passiert aber, wenn die Figur an einem anderen *Ort*, als Teil eines anderen *Raums*, nämlich in der Bibliothek des Georg Forster-Gebäudes aufgestellt wird? Die Intentionen finden sich klar formuliert: „Mit der Entscheidung, den Abguss auf eine Säule in der Bereichsbibliothek Georg Forster-Gebäude gut sichtbar aufzustellen, sind keine Vorgaben für ihre [d.h. der Mosesstatue; C.N.] Interpretation verbunden. Es war uns ein Anliegen, für den Abguss eine geeignete Aufstellung zu finden und sie in das Bewusstsein der universitären und der Mainzer Öffentlichkeit zurückzubringen.“ Hierdurch wird die Frage weniger beantwortet, als vielmehr an den jeweiligen Betrachter weitergegeben.

Es findet kein „Stoffwechsel mit der Wirklichkeit“ statt, denn zu einer Bibliothek passt weder die dargestellte Figur eines alttestamentarischen Propheten noch der damit evozierte Aufstellungsort eines Grabmals. Daher dürfte es sich um ein Beispiel handeln, wie ein *Bild* einem *Raum* etwas *dagegensetzt*. Es fehlt jedweder Verbindungspunkt zwischen dem *Bild* und dem *Raum*. Was in einem Museum als Ort der Kunstbetrachtung funktioniert, funktioniert in dieser Bibliothek nicht, da dort Bücher gesammelt werden sowie gelesen und geschrieben

¹³² Die *Stärke* der Mosesstatue wird auch daran sichtbar, dass die hier angegebene Bibelstelle die dargestellte Situation nicht nennt. Bei der Figur handelt es sich somit nicht um eine bloße Übertragung einer schriftlich fixierten Information in ein Abbild dieser Information, wie es bei den vorigen beiden Beispielen der Fall ist.

wird. Somit ergibt sich die interessante Konstellation, dass die Mosesstatue in der Bibliothek durch den *fehlenden Raumbezug* zu einem *schwachen Bild* wird – während sie an anderen *Orten* ein *starkes Bild* ist. Das *Dagegensetzen* dürfte erst durch den Umstand deutlich erkennbar werden, dass es sich bei der Mosesstatue für sich genommen um ein *starkes Bild* handelt, sonst hätte sie dem Raum der Bibliothek nichts *dagegenzusetzen*.

Der fehlende *Raumbezug* ist wohl zum Teil der aktuellen Kultur geschuldet, wobei Entwicklungen wie der Historismus oder die Postmoderne eine zentrale Rolle spielen. Günter Bandmann stellt den Punkt deutlich heraus, den er bereits in der nachmittelalterlichen Kunst beginnen sieht: „Wenn Formen der Vergangenheit wieder verwendet werden, dann vornehmlich wegen ihrer ästhetischen Qualitäten. Wir haben keinen Sinn mehr dafür, daß nicht jeder Ort den Rang hat, durch eine Säule oder einen Giebel ausgezeichnet zu werden. Die Bauformen verdanken heute ihre Verwendung der ästhetischen Leistung im Gesamtorganismus des Kunstwerks.“¹³³ Mag damit zwar eine allgemeine Tendenz prägnant benannt sein, die es verständlich macht, dass man den *Moses* in einen *Raum* stellt, der inhaltlich nichts mit diesem zu tun hat, so findet sich ein klares Indiz dafür, dass auch in der Gegenwart das menschliche Bedürfnis besteht, ein Objekt einem *Raum* zuzuordnen. Es kursiert nämlich unter den Studierenden das Gerücht, dass es sich bei der Skulptur um den „Bibliotheksteufel“ handelt.¹³⁴ Dass diese Benennung von kulturhistorischer Unkenntnis zeugt, ist an dieser Stelle weniger relevant als das Faktum, dass versucht wird, die Skulptur mit dem *Raum* in Einklang zu bringen – weiter gedacht, kann man sogar sagen, dass der *Raumbezug* grundlegender, da ohne Vorwissen vollzogen, ist als das Auflösen desselben, das kulturelles Wissen verlangt.

¹³³ BANDMANN 1951, S. 87.

¹³⁴ Wie viele Gerüchte lässt sich auch dieses nicht schriftlich nachweisen. Doch haben stichprobenartige Nachfragen bei einigen Bibliotheksnutzern diese Deutung bestätigt. Als ich in einem Seminar einige Studierende nach ihrer Deutung der Figur gefragt habe, haben diese ebenfalls versucht, eine Querverbindung zwischen dem Buch der Figur und der Bibliothek herzustellen. Als ihnen gesagt wurde, dass es sich um Moses handelt und ihnen der weitere Kontext erläutert wurde, folgte der Versuch, die Gebote als Schriftstücke mit der Bibliothek zu verbinden. All diese Varianten zeigen, dass man stets bemüht ist, einen Zusammenhang von *Figur* und *Raum* zu etablieren.



Abb. 21: Irmgard Biernath, Georg Forster-Relief, 2013, im Eingangsbereich des Georg Forster-Gebäudes

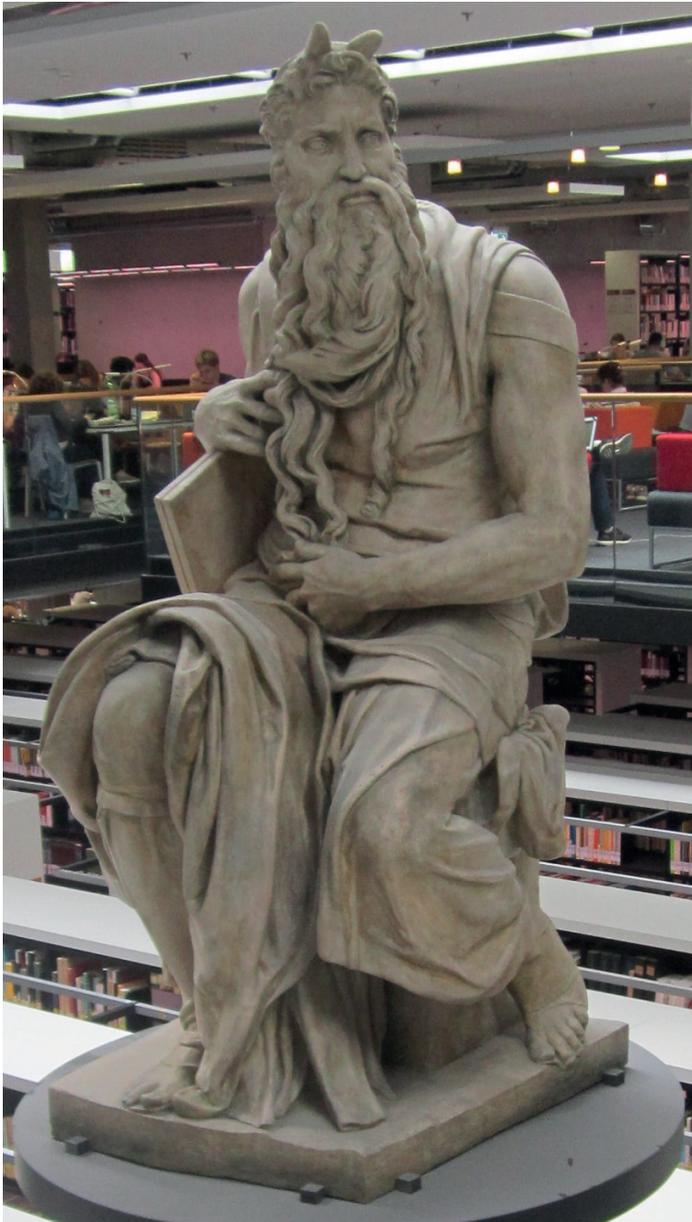


Abb. 22: Michelangelo Buonarotti, *Moses* (Gipsabdruck), 1513–1516, Bereichsbibliothek des Georg Forster-Gebäudes

(i) RICERCARE

Eng mit dem *Raum* verbunden ist ein *Bild*, das sich auf dem Vorplatz der Anthropologie befindet (Abb. 23). Auf der Homepage der Künstlerin, Silvia Willkens, erhält man folgende Informationen: „Die Komposition besteht aus 18 bedruckten Paneelen die zusammen die Maße von 3m Höhe und ca. 10m Breite ergeben. Das Werk trägt den Titel ‚RICERCARE‘ und versinnbildlicht den forschenden Menschen, sowie den Menschen, der erforscht wird durch den Menschen.“¹³⁵ Somit ist deutlich, dass sich das Bild auf die Anthropologie, also die Wissenschaft vom Menschen, bezieht.

Es werden die zentralen Sinnesorgane und Erkennungsmerkmale des Menschen gezeigt: Augen, Nase und Ohren. Wie aber wird der Blick in Bewegung gesetzt? Dies geschieht durch die Segmentierung des Bildes und die teilweise fehlerhaft erscheinende Zusammensetzung.¹³⁶ Bei den Ohren und Pupillen fügen sich die Segmente nicht bündig zusammen. Gleichwohl sind die Augenhöhlen passgenau. Man fragt sich: Was ist passiert? Für den Blick hat dies zur Folge, dass er stetig umherschweift, genauer umherspringt, um alles abzugleichen. Von der Gesamtanschauung wechselt er zur Betrachtung einzelner Segmente sowie deren Zusammenhang. Hierdurch entsteht eine große Dynamik. Das Bild geht somit nicht in der Abbildung eines menschlichen Gesichtsausschnitts auf, sondern lässt zugleich die Wahrnehmung desselben erkennen, indem diese durch die Darstellungsweise irritiert wird.

Die Reflexivität der Anthropologie, bei der der Mensch durch den Menschen erforscht wird, wird im *Bild* in einem gezeigt. Weiterhin findet ein „Stoffwechsel mit der Wirklichkeit“ statt, denn bei der Betrachtung des Bildes sieht sich der Betrachter als Mensch selbst an – ein vergrößertes und idealisiertes Spiegelbild entsteht. Hierzu trägt auch bei, dass sich nicht entscheiden lässt, ob ein Mann oder eine Frau zu sehen ist. Bei der Bildbetrachtung erfährt der Betrachter etwas über sich und sein Betrachten. Hierdurch wird ein Prozess ausgelöst,

¹³⁵ <http://www.silvia-willkens.de/projekte/> (20.04.2019).

¹³⁶ Eine genauere Auseinandersetzung mit diesem Bild müsste den Umstand berücksichtigen, dass eine doppelte *Segmentierung des Bildes* besteht, denn neben den 18 Tafeln setzen sich die darauf zu sehenden Elemente ebenfalls aus kleinen, verpixelten Segmenten zusammen. Weiterhin müsste dann auf die entsprechenden Darstellungstraditionen eingegangen werden. Zu nennen ist etwa das *Sfumato* Leonardo da Vincis und vor allem Arbeiten der Moderne, wie von Paul Cézanne oder Claude Monet (vgl. BOEHM 2010 (c)).



Abb. 23: Silvia Willkens, *RICERCARE*, 2012, vor der Anthropologie, Campus der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

der es schwierig macht, das Bild als einen „starrten Gegenstand“ zu verstehen. Vielmehr wird es zum *Ereignis*, worin sich gleichsam seine *Stärke* zeigt.

(j) Hammerwerfer und Finish

Eine ähnliche Stärke besitzen auch die nächsten beiden Skulpturen. Abgebildet werden Sportereignisse, nämlich einmal ein *Hammerwerfer* (Abb. 24) und das andere Mal der Zieleinlauf, das *Finish* (Abb. 25). Da sich die Figuren im Bereich der Sportanlagen der Mainzer Universität befinden, sind sie auch als Bilder dieses Raums aufzufassen. Zwar geben die Titel, auch wenn sie den Werken nicht direkt beigegeben sind, klar an, was zu sehen ist, doch werden durch diese Identifikation die Bilder nicht überflüssig. Das bedeutet, dass zum *Dargestellten* die Art und Weise der Darstellung tritt. Es muss hier genügen, diese *ästhetische Perfektion* kurz anzudeuten: Beim *Hammerwerfer* entsteht eine enorme Dynamik, indem die klassische Figur des Kontraposts mit Stand- und Spielbein nach oben hin anders fortgesetzt wird, nämlich genau in die entgegengesetzten Richtungen. Eigentlich müsste die Figur somit kippen, doch findet ihre Bewegung ein Gegengewicht im ‚Hammer‘, der nicht gezeigt, sondern vom Betrachter zu ergänzen ist, da beziehungsweise sofern er das entsprechende Bewegungsschema kennt. Dies bedeutet auch, dass dem Blick Arbeit (hier: Ergänzungsarbeit) gegeben wird. Beim *Finish* interagieren Formen und Negativformen. Erst aus beidem zusammen ergibt sich ein Bild der Wirklichkeit und es liegt am Blick des Betrachters, beides zusammenzufügen.

Wenn es sich um *starke Bilder* handelt, müssen sie sonst nicht Erfahrbares an der Wirklichkeit sichtbar machen. Dies trifft zu, da jeweils ein Bewegungsmoment eingefangen wird und der Betrachter um die Skulptur herumgehen kann, was ihm prinzipiell unendlich viele Anblicke ermöglicht. Ganz wörtlich wird der Blick, und mit ihm der ganze Körper, in Bewegung gesetzt. Was sonst höchstens unzureichend und mit enormem technischem Aufwand – das heißt über die Verwendung vieler Kameras – einzufangen und nur in Form von sukzessiven Bildern darzustellen wäre, wird von den Skulpturen gezeigt und an den Betrachter weitergegeben, der sich frei bewegen kann. Vor allem beim *Finish* wird deutlich, wie stark die Ansichten das Bild verändern, stets Überraschungen hervorrufen und damit Neues zeigen, das ohne die Skulptur nicht zu erfahren wäre. Wie stark die Veränderungen durch die wechselnde Perspektive



Abb. 24: Otto Kallenbach, *Hammerwerfer*, 1972, auf dem Gelände des Sportinstituts, Campus der Johannes Gutenberg-Universität Mainz



Abb. 25: Gustav Nonnenmacher, *Finish*, 1966, auf dem Gelände des Sportinstituts, Campus der Johannes Gutenberg-Universität Mainz (Ansicht 1)



Abb. 26: Gustav Nonnenmacher, *Finish*, 1966, auf dem Gelände des Sportinstituts, Campus der Johannes Gutenberg-Universität Mainz (Ansicht 2)



Abb. 27: Gustav Nonnenmacher, *Finish*, 1966, auf dem Gelände des Sportinstituts, Campus der Johannes Gutenberg-Universität Mainz (Ansicht 3)

sind, zeigt sich schon daran, dass sich die Reihenfolge der Zieleinläufer damit zu ändern scheint (Abb. 25–27).

Die Verbindung zum *Raum* ist leicht zu fassen, da die dargestellten Aktivitäten an diesem *Ort* realiter praktiziert werden. Doch ist es mehr als die Kennzeichnung des Raums als Areal der Sportstätten – wie es bei der Gutenbergbüste und der Universität sowie beim Georg Forster-Relief und dem Georg Forster-Gebäude der Fall war. Vielmehr interagieren die Skulpturen mit den dort agierenden Menschen, denn das Hammerwerfen und der Zieleinlauf werden eben nicht allein abgebildet, sondern ermöglichen den Tätigen und Betrachtern an diesen gezeigten Handlungen – etwa im Sinne von Anschauungsmaterial – sonst unbemerkte Momente zu entdecken. Und solche Entdeckungen greifen dann womöglich in die realen Ausführungen ein, indem sie beispielsweise sonst schwer zu erkennende Fehler (z.B. in der Körperhaltung), sichtbar machen, die dann korrigiert werden können. Vor allem beim *Finish* wird das Moment der Interaktion mit dem *Raum* noch dadurch gesteigert, dass es sich um lebensgroße Figuren handelt, die durch ihre Negativformen den Betrachter geradezu dazu auffordern, sie mit Leben zu füllen, sich wörtlich in sie hineinzusetzen.

(k) Fazit

Obgleich noch viele weitere Beispiele zu behandeln wären und zu den behandelten Beispielen noch eine Menge zu sagen wäre, dürfte sich zusammenfassend feststellen lassen, dass Boehms Unterscheidung von *starken* und *schwachen Bildern* sich für eine kunsthistorische *Raum*-Kritik produktiv machen lässt.¹³⁷ Es

¹³⁷ Eine für die weiterführende Diskussion um *starke* und *schwache Bilder* in Verbindung mit dem *Raumbezug* interessante Konstellation stellt BLANCHÉ 2017, S. 125 heraus: „Illegales Schablonensprühen auf der Straße hat dann den gewünschten Effekt, wenn die Botschaft ohne Umschweife erkennbar ist. Aus diesem Grund verzichtete Banksy wohl nach 2000 auf die weniger klar verständliche Frontalversion [des *Flower Chickers*; C.N.]. Banksys Entscheidung für die Profilversion ist dem Raum geschuldet, den sie reflektiert, da seine Street Art verständlich sein will.“ Das Kriterium, „die Botschaft ohne Umschweife erkennbar“ zu machen, weist Richtung alleiniger Vermittlung des *Dargestellten*, wie es beim Hinweisschild oder auch bei der Gutenbergbüste und dem Georg Forster-Relief der Fall ist. Am Ende wird ein Kriterium angesprochen, das im vorliegenden Text als *Raumbezug* bezeichnet wird und das sich etwa beim *Hammerwerfer* und beim *Finish* findet. Interessant ist vor allem, dass die *Art der Darstellung* so gewählt wird, dass das *Dargestellte* verständlicher wird. Mögliche Anschlussfragen lauten nun: Wird der Blick durch das Verständlicher-Machen in Bewegung gesetzt? Ist es Ziel dieser Kunstform, *starke* oder *schwache*

konnten verschiedene Grade der Stärke (beziehungsweise Schwäche) eines Bildes angegeben werden. Die vier herausgestellten Kriterien haben sich somit im Sinne einer *ikonischen Anschauungsweise* als weiteres Mittel bewährt (vgl. Kap. VII. 1 (b)/(c)), um die Faszination der *Alltagsanschauung* gegenüber einigen Bildern wissenschaftlich zu erklären. Die skizzierte Typologie gibt weiterhin ein Muster vor, in dem die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes zu verorten ist. Dabei ist anzunehmen, dass sie mindestens so stark ist, wie die letzten beiden Beispiele. Das Gesagte lässt sich in folgendem Diagramm zusammenfassen (Abb. 28):¹³⁸

Bilder zu erzeugen? Ist der Raumbezug wichtiger oder weniger wichtig als die „Interferenz von Darstellung und Dargestelltem“?

¹³⁸ Die im Diagramm verwendeten Zitate stammen von Boehm (vgl. Kap. VII. 1 (a)).

<u>starkes Bild</u>	(1) „Interferenz von Darstellung und Dargestelltem“	(2) nicht: Bild bildet nur ab oder setzt nur dagegen	(3) „Stoffwechsel mit der Wirklichkeit“ – Bilder müssen „uns an der Wirklichkeit etwas sichtbar machen, das wir ohne sie nie erfüllen.“ ➤ Raumbezug	(4) Blick des Betrachters wird in Bewegung gesetzt (Indiz)
---------------------	---	--	--	--

? Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes ?

- (i) RICERCARE – (j) Hammerwerfer + Finish
- (h) Gipsabguss von Michelangelos Moses
- (f) Gutenbergbüste – (g) Georg Forster-Relief
- (e) Hinweisschild

<u>schwaches Bild</u>	(1) nicht: „Interferenz von Darstellung und Dargestelltem“	(2) Bild bildet nur ab oder setzt nur dagegen	(3) nicht: – „Stoffwechsel mit der Wirklichkeit“ – Bilder müssen „uns an der Wirklichkeit etwas sichtbar machen, das wir ohne sie nie erfüllen.“ ➤ Raumbezug	(4) nicht: Blick des Betrachters wird in Bewegung gesetzt (Indiz)
-----------------------	--	---	---	---

Abb. 28: Diagramm zu *starken* und *schwachen Bildern* auf dem Campus der Mainzer Universität



Abb. 29: Kühnl + Schmidt Architekten AG, Eingangsbereich des Georg Forster-Gebäudes mit zwei Hinweistafeln und dem Georg Forster-Relief, 2010–2013, Campus der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

VII. 2 Was soll die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes darstellen?

Um die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes als *starkes Bild* erklären zu können, muss zunächst angegeben werden, was darauf dargestellt werden soll beziehungsweise welche Intentionen mit diesem Bauteil verbunden sind. Hierzu finden sich neben den oben angeführten allgemeinen Äußerungen (vgl. Kap. I) Informationen auf einer erklärenden Glastafel im Eingangsbereich des Gebäudes (Abb. 29). Diese Tafel nimmt eine Mittelstellung zwischen *Alltagsanschauung* und *Wissenschaft* ein. Sie stammt, wie dem Text zu entnehmen ist, aus dem Bereich der Wissenschaft und soll die Vorhoffassade erklären. Durch die Art aber, wie dies geschieht, wird deutlich, dass letztendlich die *Alltagsanschauung* bedient wird, so dass die Ausführungen auch dort zu verorten sind.¹³⁹ Zunächst wird der gesamte Text wiedergegeben (a), um dann die einzelnen Teile kurz zu besprechen (b) und einen Eindruck der verwendeten Zitate zu geben (c).

(a) Die Hinweistafel

Auf der Tafel ist zu lesen: „Durchblicke“ – die Glasfassade des Georg Forster-Gebäudes.

Der Text auf dieser Glaswand gibt berühmte, richtungsweisende, pointierte oder auch humorvolle Zitate zu den Themen Wissenschaft, Forschung und Erkenntnis wieder – rund 500 Aussagen von 250 klugen Köpfen.

Die Sammlung ist weder chronologisch geordnet, noch erhebt sie einen Anspruch auf Vollständigkeit. Nicht alle Zitate stammen von Wissenschaftlern und nicht alle sind im Wortlaut oder Inhalt historisch gesichert. Vorrangiges Ziel dieser Sammlung ist es nicht, Aussagen historisch exakt darzustellen, sondern die über die Jahrhunderte andauernde erkenntnistheoretische Debatte in der

¹³⁹ Die Nähe der Tafel zur *Wissenschaft* entsteht durch die Urheber der Vorhoffassade und Tafel, die als „[z]ahlreiche Kolleginnen und Kollegen“ bezeichnet werden. Dass die Tafel jedoch letztendlich der *Alltagsanschauung* zuzuordnen ist, ergibt sich aus der Inkonsequenz und Ungenauigkeit der Ausführungen, die wohl der *Alltagsanschauung*, nicht aber der Wissenschaft genügen (vgl. die folgenden Ausführungen im Fließtext).

Wissenschaft zu skizzieren und die sich darin dokumentierende fortschreitende Reflexion sichtbar zu machen. Es ist ein Kaleidoskop kurzer und prägnanter Aussagen, die zum Verweilen und Nachdenken anregen sollen – manchen mag man beipflichten, anderen mag man widersprechen.

Zahlreiche Kolleginnen und Kollegen der in diesem Hause beheimateten Fächer haben zu dieser Sammlung wertvolle Anregungen beigesteuert. Mögen diese Fensterscheiben es dem einen oder anderen Betrachter ermöglichen, die Dinge leichter zu durchschauen.

Die Linienführung der Textglasbedruckung folgt formal den Ziegelreihen des Hauptkörpers und komplettiert den Kubus an der Glasfront. Hinterlegt sind die Texte mit einer Baumstruktur, die die Stimmung des Wäldchens vor dem Georg Forster-Gebäude und der Universitätsbibliothek wieder aufnimmt. Die gesamte Bedruckung besteht aus Keramikfarbe, reflektiert das Sonnenlicht und schützt so den Innenraum vor der Sonne. 50 Prozent der Glasfläche sind bedruckt. Die thermische Wirkung der Fassade wurde vorher durch Simulation bestimmt.

Idee und Auswahl der Texte	Gregor Daschmann
Entwurf, Planung und Realisierung	Kühnl + Schmidt Architekten AG
Typographie und Satz	Thorsten Zeman-Zachar
Redaktion und Recherche	Richard Lemke
Glasdruck	Interplane Glas Industrie AG ¹⁴⁰

(b) Zur Erklärung

Der Großteil der Erläuterung bezieht sich auf die Zitate. Indem die Zitate die Themen Wissenschaft, Forschung und Erkenntnis berühren, passen sie gut zum *Raum* des Georg Forster-Gebäudes mit der Bibliothek, den Büchern, den Lernenden, Lehrenden und Forschenden. Die Angabe der mit den Zitaten verfolgten Ziele ist gleichwohl etwas verwirrend, denn wie kann man die „über die Jahrhunderte andauernde erkenntnistheoretische Debatte in der Wissenschaft [...] skizzieren und die sich darin dokumentierende fortschreitende Reflexion sichtbar [...] machen“, wenn man nicht beabsichtigt, die „Aussagen historisch

¹⁴⁰ Diese Informationen finden sich auch im Internet (<https://www.sozialwissenschaften.uni-mainz.de/durchblick-die-glasfassade-des-georg-forster-gebaeudes/> (16.04.2019)).



Abb. 30: Kühnl + Schmidt Architekten AG, Frontansicht des Georg Forster-Gebäudes mit Bäumen im Vordergrund, 2010–2013, Campus der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

exakt darzustellen“? Beides scheint weniger ein Gegensatz oder eine Alternative zu sein, sondern vielmehr ist das eine die notwendige Bedingung für das andere – eine fortschreitende Reflexion zu dokumentieren, setzt eine historisch korrekte Verortung der einzelnen Reflexionsbeiträge voraus, denn ohne Bezugspunkt ist kein Fortschreiten möglich.¹⁴¹ Wie dem auch sei, fest steht, dass man die „erkenntnistheoretische Debatte“ sowie die diesbezüglich „fortschreitende Reflexion“ abbilden möchte. Was damit jedoch gemeint ist, wie diese „erkenntnistheoretische Debatte“ konkret beschaffen ist, wird ebenso wenig gesagt, wie die „fortschreitende Reflexion“ näher bestimmt wird. Viel klarer ist hingegen, dass der Betrachter zum „Verweilen und Nachdenken“ angeregt werden soll. Es wird damit explizit mit dem Betrachter gerechnet, der auf die Zitate reagieren soll.

Dass „[z]ahlreiche Kolleginnen und Kollegen der in diesem Hause beheimateten Fächer“ zu der Zitatensammlung beigetragen haben, passt zu den Themen Wissenschaft, Forschung und Erkenntnis. Statt Zitate aus und zu einem einzelnen Fach, wie der Politikwissenschaft, der Publizistik, der Soziologie usw., zu verwenden, geht es um das, was diesen ganzen Fächern gemein ist. Und diese Gemeinsamkeit besteht eben darin, wissenschaftlich mit Problemen der Politik, dem Publikationswesen, der Gesellschaft usw. umzugehen. Im Unterschied etwa zum Sport (Abb. 24–27) oder zur Anthropologie (Abb. 23) werden keine einzelnen Fächer oder Teilfächer dargestellt, sondern die Schnittmenge oder Grundlage einer Versammlung verschiedener Fächer: Wissenschaft, Forschung und Erkenntnis.¹⁴²

Gegen Ende erfährt man ganz knapp, was es mit dem zweiten Element der Fassade, der Baumstruktur, auf sich hat. Recht allgemein wird auf die „Stimmung des Wäldchens vor dem Georg Forster-Gebäude und der Universitätsbibliothek“ verwiesen, die dadurch wieder aufgenommen werden soll (Abb. 30).

¹⁴¹ Um Missverständnisse zu vermeiden, muss präzisiert werden, dass es nicht darum geht, über eine historisch korrekte Verortung von Aussagen erst eine eindeutige Faktengrundlage zu schaffen und darauf dann weiterführende Deutungen aufzubauen. Denn eine solche sichere Grundlage ist nicht zu erreichen, was nicht bedeutet, dass man sich nicht um eine historisch korrekte Verortung von Aussagen bemühen muss. Solche Bemühungen gehören zur Wissenschaft.

¹⁴² Eine Durchsicht der Zitate (vgl. https://www.blogs.uni-mainz.de/fb-02/files/2017/04/Zitate_Glasfassade.pdf (16.04.2019)) zeigt, dass zwar in Ausnahmen einzelne Fächer angesprochen werden (z.B. auf S. 4 die Soziologie), dass es sich aber im Großen und Ganzen um fachübergreifende Aussagen handelt. Vgl. hierzu auch die im nächsten Abschnitt gegebenen Beispiele.

(c) Einige Zitate

Um zumindest eine Ahnung davon zu geben, wie die Zitate beschaffen sind, werden exemplarisch einige davon angeführt (Abb. 39):¹⁴³

- „Ahnen geht dem späteren Wissen voraus (Alexander von Humboldt)“
- „Die Vorurteile eines Professors nennt man Theorie (Mark Twain)“
- „Entscheidend ist, dass man nicht aufhört zu fragen (Albert Einstein)“
- „Glaube denen, die die Wahrheit suchen, und zweifle an denen, die sie gefunden haben (Andre Gide)“
- „Was wir brauchen, sind ein paar verrückte Leute: Seht euch an, wohin uns die Normalen gebracht haben (George Bernhard Shaw)“
- „Der Beginn aller Wissenschaften ist das Erstaunen, dass die Dinge so sind, wie sie sind (Aristoteles)“
- „Ein neuer Gedanke wird zuerst verlacht, dann bekämpft, bis er nach längerer Zeit als selbstverständlich gilt (Arthur Schopenhauer)“
- „Eine gute wissenschaftliche Theorie sollte einer Bardame erklärbar sein (Ernest Rutherford)“

Die oben gegebene Charakterisierung der Zitate wird sehr deutlich. Es sind interessante Aussagen, ohne dass aber insgesamt eine einheitliche (wissenschaftstheoretische) Linie zu erkennen ist; dies ändert sich auch nicht, wenn man alle 500 Zitate heranzöge.¹⁴⁴ Die Vorhoffassade soll mit ihren

¹⁴³ Bei der Auswahl wird den Angaben in einer Zeitung gefolgt. Vgl. http://www.allgemeinezeitung.de/lokales/mainz/nachrichten-mainz/uni-mainz-georg-forster-gebaeude-als-neue-heimat-der-sozialwissenschaftler-und-kunsthistoriker-offiziell-eingeweiht_13781069.htm (13.08.2016). Sämtliche Zitate können im Internet abgerufen werden unter: https://www.blogs.uni-mainz.de/fb-02/files/2017/04/Zitate_Glasfassade.pdf (16.04.2019). Im Original auf der Fassade sind alle Wörter in Großbuchstaben geschrieben (vgl. Abb. 39), was hier und im Folgenden nicht nachgemacht wird.

¹⁴⁴ Da hier nicht der Ort ist, um die Zitate detailliert zu analysieren, sei nur darauf hingewiesen, dass sich auch völlig gegensätzlich Aussagen finden. Etwa heißt es einerseits: „Das Wissen ist das Kind der Erfahrung“ (Leonardo da Vinci), und andererseits: „Unser Wissen ist ein kritisches Raten, ein Netz von Hypothesen, ein Gewebe von Vermutungen“ (Karl R. Popper); https://www.blogs.uni-mainz.de/fb-02/files/2017/04/Zitate_Glasfassade.pdf (16.04.2019). Gleichwohl sei ebenfalls darauf hingewiesen, dass eine grobe Durchsicht der Zitate gezeigt hat, dass sich recht viele Zitate von Popper (genau sieben) finden. Dies kann als Indiz dafür gewertet werden, dass eine Engführung von kritischem

Zitaten zum Verweilen und Nachdenken anregen, wobei die Bäume die Stimmung nahegelegener Grünflächen evozieren.

VII. 3 *Bruch* mit der Intention

Die im letzten Kapitel gegebene Erläuterung, was die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes darstellen soll, ist ein hervorragendes Beispiel für die oben mit Panofsky und Bourdieu herausgestellte Konstellation, dass Akteure ihre Handlungen beziehungsweise Auftraggeber und Künstler ihre Werke erklären (vgl. Kap. II (b), (c)). In einem ersten Schritt wird angegeben, was mit diesen Aussagen gewonnen ist und was nicht (a), dann näher auf den Prozess der Werkentstehung eingegangen (b), um schließlich zu umreißen, worauf der *Bruch* mit der Intention abzielt (c).

(a) Erklärungswert der Hinweistafel

Was wird durch die Aussagen auf der Hinweistafel zur Vorhoffassade erklärt? Nicht mehr und nicht weniger als, welche Intention eine Gruppe, die am Projekt der Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes beteiligt war, mit der Errichtung der Vorhoffassade verbindet. Es wird mitgeteilt, was „im Willen und im Bewußtsein“ der Akteure steht, so dass die Angaben „ihrerseits der Interpretation in höchstem Maße bedürftig“ sind, wie sich mit Panofsky sagen lässt (Kap. II (b)). Bourdieu folgend muss diese Interpretation damit rechnen, dass die Akteure bei der Erklärung ihres unbewussten Tuns auf gewisse *Regeln* rekurrieren (vgl. Kap. II (c)). Da es darum geht, ein Kunstwerk zu erklären, folgt man etwa der gesellschaftlichen Praxis, einige Informationen zu einem Werk zu geben, wie dies in der Museums- und Ausstellungspraxis exemplarisch zu beobachten ist.¹⁴⁵ Und die dazugehörige Regel gibt etwa vor, neben dem Urheber auch anzugeben, was dieser im Sinn hatte. Die *Alltagsanschauung* erwartet, dass einem bei Unklarheiten gesagt wird, was der Fall ist, um schnellstmöglich Orientierung zu gewinnen und dadurch die Praxis fortsetzen zu können, nicht um komplexe und schwerverständliche Erklärungen der Wirklichkeit zu erhalten. Genau diese Erwartung wird mit der Hinweistafel erfüllt – deren Funktion jener der Namensnennung bei der Gutenbergbüste und beim *Georg Forster-Relief* ähnelt (Abb. 20, 21).

¹⁴⁵ Vgl. WAIDACHER 2005, S. 149 und FLÜGE 2014, S. 116.

In einigen Fällen mögen solche Informationen den Betrachter zufriedenstellen, nämlich dann, wenn entweder der Betrachter den Mechanismen der *Alltagsanschauung* folgt, oder wenn es sich um schwache Bilder handelt, die in der Extremposition selbst zur erklärenden Tafel werden (vgl. Abb. 19, 28). Dabei geht es allein um den möglichst klaren Austausch von Informationen. Doch bei der Vorhoffassade gestalten sich die Dinge anders.

(b) Werkentstehung

Zur weiteren Klärung dürfte es hilfreich sein, sich kurz darüber klar zu werden, wie ein (solches) Werk zustande kommt. Wer jemals selbst künstlerisch-gestaltende Erfahrungen sammeln durfte, wird bestätigen, dass zwar zu Beginn eine Idee, ein Thema, eine Aufgabenstellung steht, dass das Werk jedoch nicht eher feststeht, als dass es realisiert ist. Und eine solche Realisierung ist nicht mit der Idee identisch, die allein den Startschuss für das Werk gegeben hat. Es wird das Werk und nicht die Idee realisiert. Dies ist völlig einleuchtend, da ein Werk sonst doppelt vorhanden und damit überflüssig wäre.¹⁴⁶

Auf diese Situation weist auch Oskar Bätschmann hin, wenn er davor warnt, einen Künstler danach zu fragen, ob die vom Interpreten erarbeitete (Be-)Deutung seines Werkes mit seinen Intentionen übereinstimmt. Denn der Künstler wird wahrscheinlich antworten: „Wie soll ich das wissen, ich habe ja auch nur das Bild.“¹⁴⁷ Was der Künstler beim Schaffensprozess also mitbekommt, ist der Umstand, dass das Werk, so wie es ist, zur vorgegebenen Themenstellung passt, dass es sie erfüllt und er jetzt damit zufrieden ist. Paradigmatisch für dieses künstlerische Gespür kann auf die Angaben in der biblischen Schöpfungsgeschichte verwiesen werden, wo beispielsweise gegen Ende des sechstens Tages zu lesen ist: „Und Gott sah an alles, was er gemacht hatte, und siehe, es war

¹⁴⁶ Vgl. in eine ähnliche Richtung gehend BÖHME 2004, S. 11 mit einer philosophischen bzw. philosophiehistorischen Darlegung der Thematik: „Die Frage nach dem Bild, gestellt in der Form der Frage Was ist ein Bild?, unterstellt einen angebbaren Was-Gehalt, der unabhängig ist von der Existenz, der also auch bloß gedacht werden könnte: ein Eidos. Aber alles deutet darauf hin, daß die Frage nach dem Bild nicht unabhängig von der Existenzweise beantwortet werden kann, handelt es sich doch immer um Vergegenwärtigungen, um Präsenz, um zum Erscheinen bringen. Und schon Platons Definition des Bildes gibt als einzige in seinem Werk kein Eidos an, sondern eine Seinsweise, und zwar eine äußerst prekäre, eine in sich gebrochene.“ Vgl. zu Böhmes Analyse von Platons Bildverständnis BÖHME 2004, S. 8f. und S. 13–25.

¹⁴⁷ BÄTSCHMANN 2003, S. 223.

sehr gut.“¹⁴⁸ Auch hier wird etwas gemacht, betrachtet und für gut befunden, ohne dass Angaben zu finden sind, warum es sehr gut war – es wird für gut angesehen.

Man muss sich somit die Entstehung der Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes wohl ungefähr folgendermaßen vorstellen: Unterschiedliche Akteure, wie der gestalterische Urheber, die Kühnl + Schmidt Architekten AG (vgl. Kap. I (b)), der Bauherr, der Landesbetrieb Liegenschafts- und Baubetreuung (vgl. Kap. I (c)), Politiker (vgl. Kap. I (d)) und an der Planung beteiligte Personen, die das Gebäude später nutzen (vgl. Kap. VII. 2), arbeiten zusammen und als Ergebnis kommt die Vorhoffassade zustande. Sofern man sich dabei im realisierbaren Rahmen bewegt, also beispielsweise keine nichtfinanzierbaren Vorschläge macht, dürfte man sich stets auf gestalterische Elemente geeinigt haben. Man wird sie angesehen und für gut befunden haben.

Wenn sich dann einige Akteure im Nachhinein dazu veranlasst sehen, das Werk zu erklären, das heißt anzugeben, was es damit auf sich hat, so ist damit zu rechnen, dass sie Angaben machen, die aus ihrer Sicht zutreffen oder die keinen Anlass zur Beschwerde geben. Auf jeden Fall bedürfen diese Angaben selbst der Interpretation. Sie sind nicht dadurch privilegiert, dass sie vom Urheber stammen. Die Aussagen der Urheber werden zum Gegenstand der Forschung, sie ersetzen die Forschung nicht.¹⁴⁹

(c) Ziel der Analyse

Worauf zielt die Analyse der Entstehung der Vorhoffassade ab? Die Antwort lautet: Es muss geklärt werden, was dazu geführt hat, dass die beteiligten Akteure die realisierte Gestalt für gut befunden haben. Es muss geklärt werden, was es mit den Zitaten, den Bäumen sowie ihrer gestalterischen Umsetzung auf

¹⁴⁸ Gen 1, 31 („[...] viditque Deus cuncta quae fecit et erant valde bona“). Diese Denkbewegung, die das sehende Urteil über das Theoretisieren stellt, findet sich etwa auch bei GOETHE 1987, wenn er einerseits feststellt: „Schule und Principium fesselt alle Kraft der Erkenntnis und Tätigkeit“ (S. 417) und andererseits betont: „Deinem Unterricht dank ich’s, Genius, daß mirs nicht mehr schwindelt an deinen Tiefen, daß in meine Seele ein Tropfen sich senkt, der Wonneruh des Geistes, der auf solch eine Schöpfung herabschauen, und gottgleich sprechen kann, es ist gut“ (S. 420)!

¹⁴⁹ Vgl. hierzu weiterführend in Bezug auf mittelalterliche Kunst NILLE 2013, S. 71–73 und NILLE 2016, S. 390–408 und S. 546–559. In Bezug auf die Gegenwartskunst vgl. GELSHORN 2008.

sich hat. Der Bruch mit der Intention bedeutet somit, dass die Frage, was die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes *darstellen soll*, ersetzt wird durch die Frage, was die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes *darstellt*.¹⁵⁰ Diese Angabe ist dann auch relevant, wenn es um die Frage geht, warum einen die Vorhoffassade fasziniert – nicht weil sie etwas Bestimmtes darstellen soll, sondern weil sie etwas Bestimmtes darstellt. Die Frage nach der Darstellung lässt sich dann auf zweierlei Weisen konzeptualisieren: entweder in Hinblick auf die Herstellung oder in Hinblick auf die Rezeption.

¹⁵⁰ Da an dieser Stelle möglicherweise Missverständnisse drohen, muss diese Umstellung näher erläutert werden: Die Angabe, was mit einem bestimmten Werk intendiert ist (hier: was die Vorhoffassade darstellen soll), ist an sich durchaus legitim. So verteidigt etwa ALBERT 1994, S. 57 die „Frage, was der Autor des Textes selbst gemeint habe“. Er richtet sich damit gegen eine Form der Hermeneutik, die darauf abzielt, dass ein Werk immer neu zur Anwendung kommt, das heißt, dass es bei jedem Kontakt mit einem Betrachter/Interpreten neu entsteht und entsprechend verstanden wird. Dies hat zur Folge: „Der radikale Historismus, der in der Nachfolge Heideggers die ‚Geschichtlichkeit‘ des Verstehens propagiert, macht damit jede an der Wahrheitsidee orientierte Forschung in den Geisteswissenschaften unmöglich“ (S. 57). In diesem Zusammenhang ist die Rückwendung auf die Autorintentionen absolut adäquat, denn sofern man die Intention des Autors trifft, ist die Auslegung wahr, genauer: „Ist eine Auslegung richtig, so ist die Behauptung, der Sinn des Textes sei mit der Auslegung identisch, eine wahre Aussage“ (S. 56). Die von mir geforderte Umstellung von der Frage, was dargestellt werden soll, auf die Frage, was dargestellt ist, bietet eine dritte Möglichkeit, da sie die von Albert geforderte „Wahrheitsidee“ beinhaltet und den Bezugspunkt von der Autorenintention auf objektive Strukturen (z.B. im Sinne der Motivgeschichte) verlegt.

VII. 4 Was stellt die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes allgemein dar?

Um herauszufinden, was auf beziehungsweise mit der Vorhoffassade dargestellt ist, wird zunächst die grobe Richtung bestimmt, das heißt es wird gezeigt, in welche breite oder allgemeine Bildtradition die Vorhoffassade einzureihen ist. Dabei wird davon ausgegangen, dass es sinnvoll und möglich ist, die Zitate und die Bäume zusammenzusehen (a). Dann wird diese Tradition anhand von einigen historischen Beispielen näher bestimmt (b) – (e), um davon ausgehend anschließend anzugeben, was die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes darstellt (f).

(a) Zitate und Bäume

Was bei der Erklärung der Fassade durch die Hinweistafel vor allem verwundert, ist der Umstand, dass die Zitate zu den „Themen Wissenschaft, Forschung und Erkenntnis“ nichts mit der Baumstruktur, die die „Stimmung des Wäldchens vor dem Georg Forster-Gebäude und der Universitätsbibliothek wieder aufnimmt“, zu tun haben sollen (Kap. VII. 2 (a)).¹⁵¹ Beide Hauptmerkmale des Fassadenbildes werden allein nebeneinander gestellt. Die Stimmung des Wäldchens besitzt keine Verbindung zu den Themen Wissenschaft, Forschung und Erkenntnis. Warum aber die Wäldchenstimmung? Wissenschaft, Forschung und Erkenntnis passen, wie bereits gesagt, sehr gut zum Raum des Georg Forster-Gebäudes,

¹⁵¹ Zwar ist eine solche Konstellation, in der völlig unzusammenhängende Dinge kombiniert werden, durchaus denkbar, denn im Zuge eines erweiterten Kunstbegriffs ist in der Kunst so ziemlich alles möglich. Gleichwohl bringt es große Schwierigkeiten mit sich, eine solche Annahme zum Ausgangspunkt des wissenschaftlichen Arbeitens zu machen. Denn nimmt man völlige Willkür an, gelangt man recht schnell an einen Punkt, der es unmöglich macht, überhaupt etwas für andere Verständliches über die Wirklichkeit zu sagen. Letztendlich wäre bald keine Kommunikation mehr möglich, wenn jeder Wörter und Grammatik individuell handhabte. Auf dieses Problem hat auch PANOFKY 1991 (b), S. 217, Anm. 3 reagiert, indem er schreibt: „Ob wir es mit historischen oder natürlichen Phänomenen zu tun haben, die einzelne Beobachtung nimmt den Charakter einer ‚Tatsache‘ nur dann an, wenn sie sich auf andere, analoge Beobachtungen dergestalt beziehen läßt, daß die ganze Reihe ‚einen Sinn ergibt‘“

die Wäldchenstimmung angrenzender Bepflanzungen jedoch weniger.¹⁵² Auch fragt man sich, warum man eine Stimmung wiederholen sollte, die einige Meter entfernt realiter erfahrbar ist, eine Stimmung, die gerade nicht auf das verweist, was sich im Gebäude befindet, sondern auf dasjenige davor. Kurz, was auch immer zu den Angaben auf der Hinweistafel geführt hat, sie überzeugen vor allem in Hinblick auf die Bäume nicht.

Der systematische Bruch mit den Intentionen erlaubt es nun, in der Bildgeschichte nach Beispielen zu suchen, die die Themen Wissenschaft, Forschung und Erkenntnis mit der Darstellung einer Baumstruktur überzeugender zusammenbringen. Finden sich solche Beispiele, so dürften sie erklären, was auf der Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes dargestellt ist, was die an der Entstehung des Werkes beteiligten Akteure unbewusst im Hinterkopf hatten, als sie die jetzige Gestalt – mit welcher (bewussten oder nachträglichen) Begründung auch immer – für gut befunden haben. Auf den Betrachter gewendet, geht es um die Herausstellung von Sehgewohnheiten, die nun nicht durch die Umgebung und deren tägliches Erleben *geprägt* (vgl. Kap. V) und auch nicht *anthropologischer* Natur sind (vgl. Kap. VI (a)). Vielmehr muss man eine dritte Kategorie der Sehgewohnheit aufmachen: die *kulturell geprägte Sehgewohnheit*. Diese ist in Hinblick auf ihr Bestehen und die Möglichkeit zu Änderungen zwischen den beiden anderen Arten der Sehgewohnheit anzusiedeln. Die Frage lautet dann: Welche Sehgewohnheiten hat unsere Kultur hervorgebracht, die Wissenschaft, Forschung und Erkenntnis mit Bäumen zusammenbringen? Da zu dieser Thematik, soweit sich feststellen lässt, keine ausführlichen Arbeiten vorliegen und diese Lücke nicht im Vorbeigehen geschlossen werden kann, werden nachfolgend allein einige markante Beispiele genannt.

(b) Der Paradiesbaum

Eine wesentliche Traditionslinie geht auf die biblische Erzählung zum Paradies und zum Sündenfall zurück. Im Paradies befinden sich neben anderen Bäumen

¹⁵² Eine Bildtradition, in der Wissenschaft, Forschung und Erkenntnis zusammen mit dem Motiv des Waldes auftreten, ist jene des bewaldeten Musenbergs, etwa bei Nicolas Poussin: *Apollo und die Musen* (um 1630) oder bei Anton Raphael Mengs: *Apollo, Mnemosyne und die neun Musen* (1761). Gleichwohl ist diese Tradition sowohl gestalterisch als auch inhaltlich weit von der Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes entfernt, so dass man sie wohl als Bezugsgröße ausschließen kann; zumal es eine bessere Antwort gibt, wie sich gleich zeigen wird.

der *Baum des Lebens* und der *Baum der Erkenntnis*. „Und Gott der Herr gebot dem Menschen und sprach: Du darfst essen von allen Bäumen im Garten, aber von dem Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen sollst du nicht essen; denn an dem Tage, da du von ihm issest, mußt du des Todes sterben.“¹⁵³ Bekanntlich brachte die Schlange Eva dazu, trotz des Verbots, von diesem Baum zu essen, und sie gab auch Adam davon zu essen. „Da wurden ihnen beiden die Augen aufgetan, und sie wurden gewahr, daß sie nackt waren, und flochten Feigenblätter zusammen und machten sich Schurze.“¹⁵⁴ Die Folge ist die Vertreibung aus dem Paradies. All dies ist in die Bildtradition eingegangen. Neben den anderen Szenen sieht man beispielsweise im linken Hintergrund in einer der Paradiesdarstellungen aus der Cranach-Werkstatt, wie Adam und Eva vom Baum der Erkenntnis essen, sich daraufhin, auf der rechten Seite des Bildes, hinter einem Busch verbergen und dann ganz links aus dem Paradies vertrieben werden (Abb. 31).¹⁵⁵

Vergleicht man nun die Vor- und Darstellung des biblischen Baums der Erkenntnis mit der Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes, dann sind bei allen Unterschieden strukturelle Gemeinsamkeiten nicht zu übersehen. Denn beide Male gibt es eine Baumstruktur, die mit Früchten der Erkenntnis verbunden ist. Im Paradies handelt es sich um Feigen oder Äpfel, die gegessen werden, beim Georg Forster-Gebäude um Zitate, die auf andere Weise konsumiert, nämlich gelesen werden.

(c) Der Porphyrianische Baum

Während der biblische Baum der Erkenntnis das Thema des Wissens nur sehr allgemein berührt, wird dies im nächsten Beispiel, dem „Porphyrianischen Baum“, sehr viel differenzierter bemüht, denn diese „Figur kartiert Begriffe in ihrer logischen Beziehung zueinander“.¹⁵⁶ Eine schematische Darstellung zeigt, wie von der Substanz an der Spitze schrittweise bis zum individuellen Menschen (hier Sokrates oder Platon) herabgestiegen wird (Abb. 32).¹⁵⁷ Diese Gli-

¹⁵³ Gen 2, 16f.

¹⁵⁴ Gen 3, 7.

¹⁵⁵ Für viele weitere Beispiele sowie nähere Erläuterungen zu diesem Motiv siehe GOETZ 1965, v.a. S. 34–49.

¹⁵⁶ VERBOON 2008, S. 253. Einige Beispiele finden sich ebd.

¹⁵⁷ Zur genaueren Erklärung des Schemas vgl. VERBOON 2008, S. 253–255.

derung ist bemerkenswert, da der Baum „analytisch abwärts orientiert“ ist, das heißt, dass das Allgemeinste an der Spitze steht, wodurch ein Konflikt zum Wachstum eines natürlichen Baumes von unten nach oben entsteht.¹⁵⁸ Neben allen Unterschieden zur Vorhoffassade besteht das Gemeinsame in der Kombination von Schrift und Baumstruktur im Kontext der Wissensorganisation.

(d) Die *arbor scientiae*

Eine ähnliche Verwendung eines Baumes findet sich bei Raimundus Lullus, dem seine „Universalwissenschaft [...] offenbart“ wurde, wobei zu beachten gilt: „Wenn die Offenbarungen der Hauptbegriffe allen Wissens, die in einem Alphabetum zusammengefasst waren, alles umfassen, was Gott den Menschen mitteilen wollte, dann impliziert das die Vollständigkeit dieser semantischen Elemententafel. [...] Die Offenbarung des Alphabetum war offenbarte Einsicht in die göttlichen Gedanken [...]“¹⁵⁹ Und eben diese offenbarte Einsicht hat Lullus unter anderem in Form eines Baums, als *arbor scientiae*, dargestellt (Abb. 33).¹⁶⁰

(e) Der Baum der Encyclopédie

Ein sehr bekanntes Beispiel eines Baums des Wissens ist den Ergänzungsbänden der Encyclopédie von Denis Diderot und Jean Baptiste Le Rond d'Alembert beigegeben und folgendermaßen überschrieben: „Versuch einer genealogischen Entwicklung der wesentlichen Wissenschaften und Künste“ (Abb. 34).¹⁶¹

Hier nun entwachsen die Wissenschaften und Künste dem Stamm und verzweigen sich vom Allgemeinen zum Besonderen. Eine solche Reihe mag zur Veranschaulichung genügen, nämlich jene, die sich in der ersten unteren Abzweigung nach rechts zeigt: *L'Entendement* → *L'Imagination* → *Architecture*

¹⁵⁸ Vgl. VERBOON 2008, S. 260–262 (Zitat S. 262). Es kann hier nur erwähnt werden, dass diese umgekehrte Gliederung eine Problematik löst, die nach POPPER 1984 (d), v.a. S. 274f. zwischen seinen Vorstellungen der Erkenntnistheorie und den Darstellungen der klassischen Wissensbäume besteht, da hier, im Unterschied zu vielen anderen Wissensbäumen, ein Wachstum vom Speziellen zum Allgemeinen erfolgt.

¹⁵⁹ SCHMIDT-BIGGEMANN 2011, S. 143.

¹⁶⁰ Zum Aufbau des Baums vgl. SCHMIDT-BIGGEMANN 2011, S. 143–146. Für eine ausführliche Analyse der Baumfiguren bei Lullus vgl. YATES 1954, wo sich weitere Beispiele finden.

¹⁶¹ SIEGEL 2011, S. 280f. Vgl. zu diesem Baum ebd. und DARNTON 1989.



Abb. 31: Werkstatt Lucas Cranach d.Ä., *Das Paradies*, 1530, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden

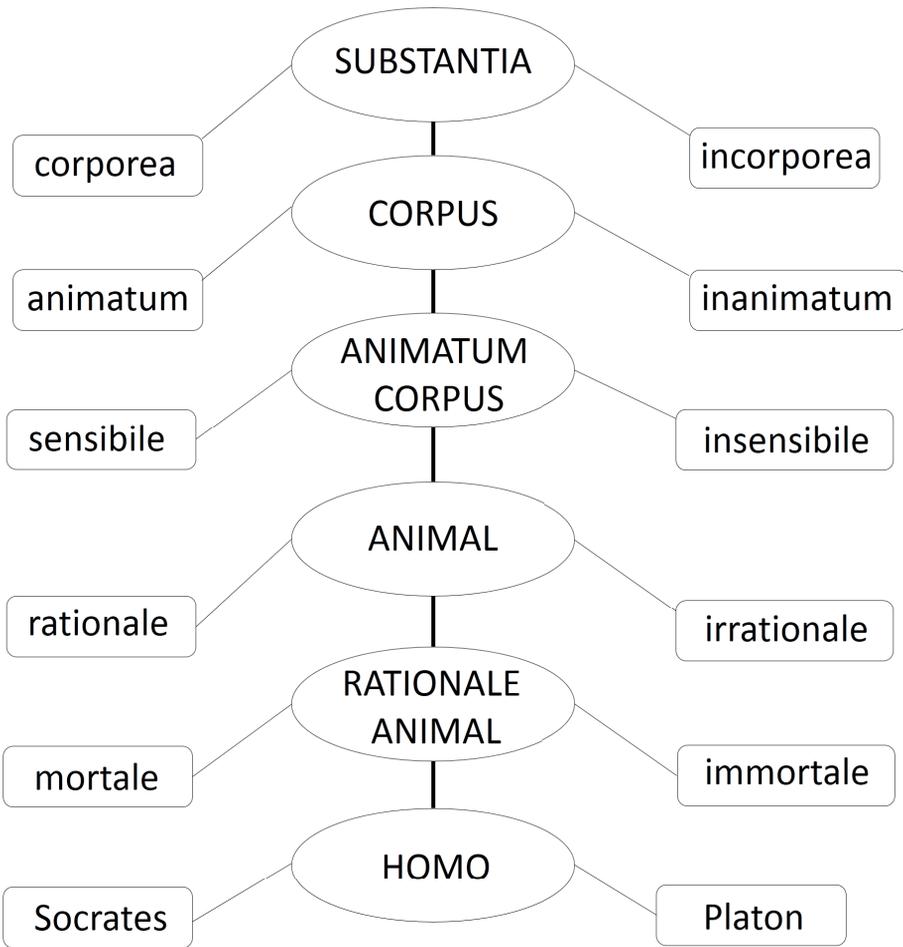


Abb. 32: Schema eines Porphyrianischen Baums

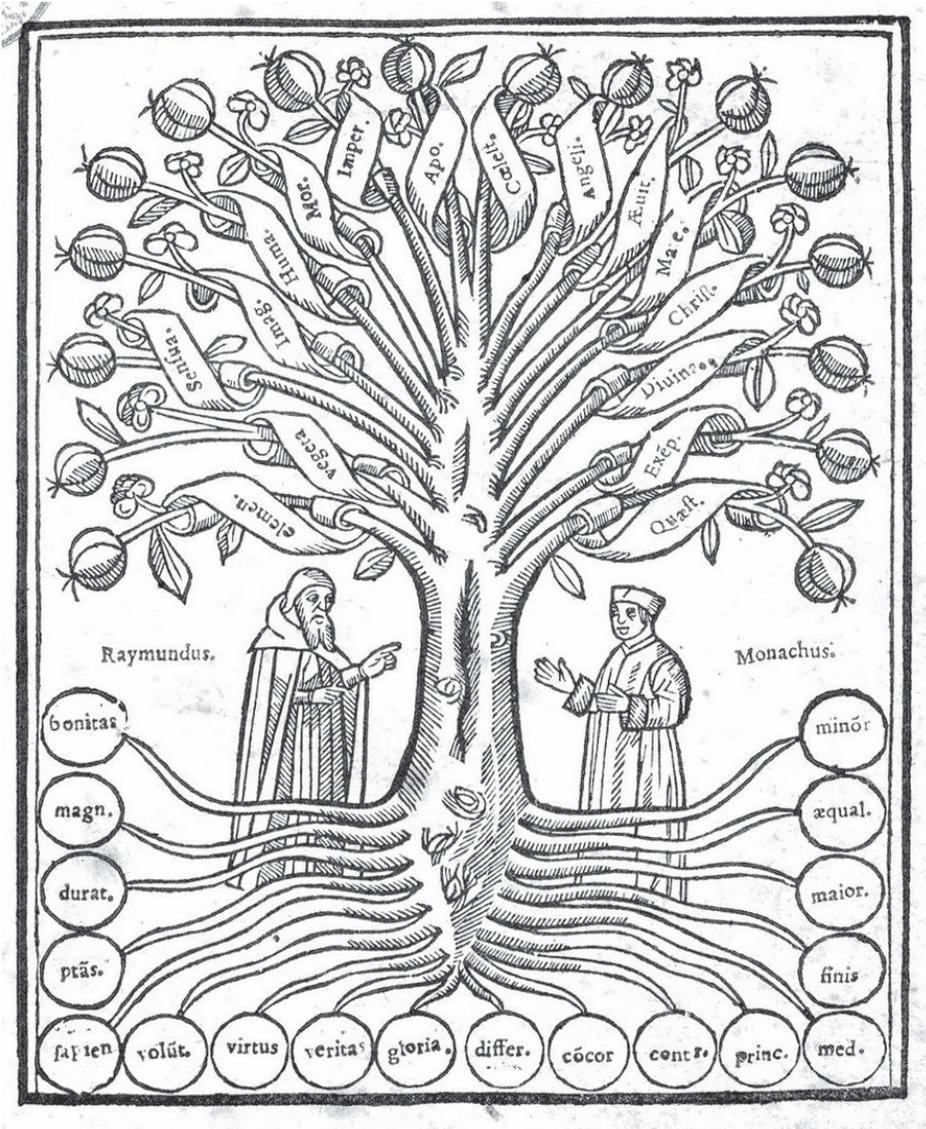


Abb. 33: Raimundus Lullus, *arbor scientiae* (Titelblatt), 1515

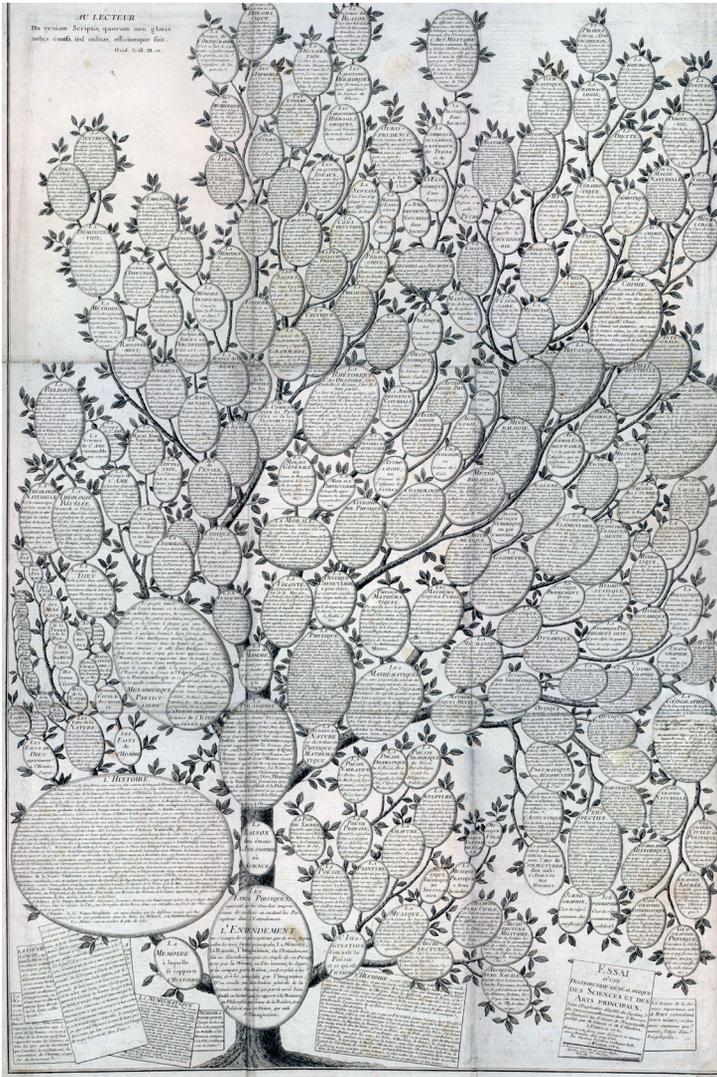


Abb. 34: Christian Friedrich Wilhelm Roth, Baum des Wissens, 1769, Ausklapptafel zur Table de l'Encyclopédie von Denis Diderot und Jean Baptist Le Rond d'Alembert

→ *Architecture Civile*. Weiterhin werden nicht mehr allein Einzelbegriffe geordnet, sondern auch genauere Ausführungen dazu. Hierdurch erlangt die Darstellung eine größere Nähe zur Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes mit den Zitaten. Außerdem wirkt das Ganze durch die fast völlig bedruckte Fläche etwas unübersichtlich und voll von Informationen, was ebenfalls eine Gemeinsamkeit bedeutet.

(f) Das Dargestellte der Vorhoffassade (allgemein)

Nachdem einige Beispiele vor Augen stehen, die jeweils um viele weitere bereichert werden könnten, geht es nun darum, herauszustellen, was auf der Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes allgemein dargestellt ist. Hierzu ist es hilfreich, zwei zentrale Unterschiede zwischen den soeben gezeigten Bäumen und jenen der Vorhoffassade anzugeben: Erstens handelt es sich das eine Mal immer um einen Baum, das andere Mal um mehrere Bäume. Zweitens werden die einzelnen Bäume stets im Ganzen gezeigt, während dort weder das obere noch das untere Ende zu sehen ist.

Diese beiden gestalterischen Unterschiede finden ihre Entsprechung in der inhaltlichen Ausrichtung. Denn es wäre höchst befremdlich, als Aushängeschild einer säkularen Institution wie der Universität, genauer des Fachbereichs der Sozialwissenschaften, ein hochgradig religiöses Bild zu finden, in dem alles von Gott Geschaffene versammelt ist. Ebenso ist es nicht mehr tragbar, das gesamte Wissen der Menschheit oder auch nur die „wesentlichen Wissenschaften und Künste“ versammeln zu wollen.

Der Unterschied zwischen den älteren Wissensbäumen und der Vorhoffassade lässt sich weiter klären, wenn man eine radikale Alternative einbezieht, die Annemieke R. Verboon prägnant formuliert: „Das Netzwerk ist heutzutage eine gebräuchliche Metapher, mit deren Hilfe soziale Prozesse einfach beschrieben werden können. Sie beschreibt nicht-hierarchische Geflechte, die komplizierte Verbindungen ohne Zentrum in einem horizontalen Gewebe miteinander verknüpfen. Wo heute die Netzwerk-Metaphorik üblich ist, war einst die Baum-Metaphorik ein probates Mittel, um Strukturen zu beschreiben. Der Baum war die ideale Metapher für die Darstellung von Hierarchie und Zusammenhang, indem sie sowohl das Ganze als auch die einzelnen Teile zeigte, sowohl die Stärken als auch die Schwächen. Die parallel verzweigten Äste vereinen sich im Stamm, dem Ursprung, und stellen eine organische Verbindung her zwi-

schen den einzelnen, daraus abgeleiteten Teilen.“¹⁶² Hierzu zwei Anmerkungen: Bemerkenswert ist erstens, dass die Charakterisierung des *Netzwerks* sehr gut zu den Angaben passt, die auf der Hinweistafel zur Vorhoffassade gemacht werden (vgl. VII. 2 (a)). Die Bäume werden als Stimmungsträger gedeutet und die Zitate sollen als „Kaleidoskop“ zum Nachdenken anregen. Zweitens aber zeigt die Vorhoffassade eine Lösung, die weder ein Netzwerk ist, noch unter die Charakteristika der klassischen Baum-Metaphorik fällt. Die Fassadenlösung steht zwischen *Netzwerk* und *klassischem Wissensbaum*. Denn sicherlich sind Bäume zu erkennen. Dann wird hier jedoch nicht „sowohl das Ganze als auch die einzelnen Teile“ gezeigt, sondern nur ein Ausschnitt. Damit fällt auch der „Ursprung“ fort. Was bleibt, sind „Hierarchie und Zusammenhang“, die ihren Charakter jedoch ändern – sofern etwa nicht das Ganze gezeigt wird, gibt es hierarchisch nur noch ein ‚ist höher‘ und kein ‚das Höchste‘ mehr.

Das soeben Gesagte zeigt sehr gut, was auf der Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes allgemein dargestellt ist. Es wird an alte Darstellungstraditionen der Bäume des Wissens beziehungsweise der Wissensbäume angeknüpft, wodurch ein gewisser Wiedererkennungswert gesichert ist, während man zugleich spezifische Variationen einbaut, um den aktuellen Ansprüchen zu genügen.¹⁶³ Konkret werden Ausschnitte von Bäumen des Wissens abgebildet, die gestalterisch die Zitate ordnen. Da die Darstellungstradition der Wissensbäume weitverbreitet ist, ist die Chance sehr hoch, dass die Urheber oder Betrachter der Fassade unbewusst an diese erinnert, dass sie also von *kulturell geprägten Sehgewohnheiten* beeinflusst wurden oder werden.

¹⁶² VERBOON 2008, S. 251.

¹⁶³ Zu diesem Verfahren, bei dem die Kraft des Bildes erhalten wird, während der Inhalt variiert, vgl. auch WARBURG 2010, S. 632.

VII. 5 Was stellt die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes genau dar?

Nachdem mit den Bäumen des Wissens, wie verschieden sie im Einzelnen auch angelegt und ausgerichtet sind, die *allgemeine Darstellungstradition* geklärt ist, in der die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes steht, soll nun versucht werden, ein *konkretes Vorbild* zu identifizieren. Es soll also die Frage beantwortet werden, was die Vorhoffassade *genau darstellt*. Dabei ist zu beachten, dass dieses Vorbild nicht annähernd so viele Akteure beeinflusst haben dürfte, als dies bei der allgemeinen Darstellungstradition der Fall ist, da es unwahrscheinlicher ist, dass eine(r) der Beteiligten genau dieses Bild gesehen beziehungsweise daran gedacht hat.¹⁶⁴

Gleichwohl bietet der nun zu erbringende Vorschlag die Möglichkeit, einen Schritt in Richtung der Beantwortung der Frage zu gehen, in welchem Sinn das Wissensbaummotiv aufzufassen ist. Selbst wenn man also annimmt, dass dieses Vorbild unbekannt ist, also keinerlei (direkte) Relevanz für die *kulturell geprägten Sehgewohnheiten* besitzt, hilft seine Bestimmung dennoch, den Inhalt der Wissensbäume genauer zu klären – die Situation ähnelt jener der Bestimmung der *architektonischen Topoi*, bei der die Forumsfassade als strukturelle Vergleichsgröße herangezogen wurde, ohne dass eine kausale Verbindung zur Vorhoffassade nötig war (vgl. Kap. VI).

Als erstes wird die These aufgestellt und dafür argumentiert, dass das konkrete Vorbild in Darwins Evolutionsdiagramm zu sehen ist (a). Dann wird angegeben, welche Auffassung von Wissen und Wissenschaft mit dieser Darstellung verbunden ist, indem auf einige Grundgedanken der *evolutionären Erkenntnistheorie* eingegangen wird (b). In einem kurzen Nachtrag wird schließlich gezeigt, wie sich die *Alltagsanschauung* und deren Verhältnis zur Wissenschaft im Sinne der *evolutionären Erkenntnistheorie* erklären lassen (c).

¹⁶⁴ Obgleich es für die vorliegende Argumentation irrelevant ist, lässt sich dem Diagramm eine gewisse Berühmtheit zusprechen: „Als Baumstruktur ist das Diagramm eine Ikone der Moderne geworden“ (BREDEKAMP 2006, S. 54).

(a) Darwins Evolutionsdiagramm

Vergleicht man eine Vielzahl von Baumabbildungen aus dem Bereich des Wissens respektive der Wissensordnung, so fällt einem eine Darstellung auf, die den gestalterischen Kriterien der Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes weitgehend entspricht: das *Evolutionsdiagramm* von Charles Darwin (Abb. 35).¹⁶⁵

Dieses wurde als einzige Abbildung der berühmten Schrift *On the Origin of Species* (1859) beigegeben.¹⁶⁶ Die Großbuchstaben A bis L am unteren Rand markieren verschiedene Arten. Die römischen Ziffern I bis XIV am seitlichen Rand zeigen eine Zeitspanne von vielen tausenden von Generationen an. Im Laufe der Zeit variiert die Art A stark, Teile sterben aus, andere reichen in das Gebiet des Nachbarn hinein. B ist nur von kurzer Lebensdauer und entwickelt sich ohne Variation. Auf weitere Erläuterungen kann hier verzichtet werden.

Denn vielmehr ist zweierlei festzuhalten: Erstens werden mehrere Entwicklungsbäume nebeneinander gezeigt. Zweitens ist die Entwicklung am oberen Ende nicht abgeschlossen, das Bild ist also nach oben hin offen. Ebenso offen ist – trotz des Titels – die Frage des Ursprungs, was bedeutet, dass das Bild unten keinen Ausgangspunkt besitzt.¹⁶⁷ Diese beiden Punkte sind genau das, was die im vorigen Kapitel gezeigten Bäume von den Bäumen der Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes unterscheidet.

(b) Evolutionäre Erkenntnistheorie

Die Frage ist nun, was die Darstellung einer Theorie zur Evolution der Arten mit dem Georg Forster-Gebäude zu tun haben soll. Darwins Bild der Evolutionstheorie würde doch viel besser zur Anthropologie passen (vgl. Kap. VII. 1 (i)).

¹⁶⁵ Einen großen Corpus an Vergleichsbeispielen bietet neben den im vorigen Kapitel genannten Arbeiten PIETSCH 2012. Vgl. hierzu auch BREDEKAMP 2006, wo neben weiteren Beispielen auch herausgearbeitet wird, dass dieses Diagramm zwar als Baundiagramm gewirkt hat, aber von Darwin wohl nicht so konzipiert wurde. Die älteren Diagramme Darwins (vgl. zu diesen: ebd., v.a. S. 43–54) sind wie der Porphyrianische Baum strukturiert (vgl. Kap. VII. 4 (c)).

¹⁶⁶ Vgl. zu diesem Bild REICHLE 2011, S. 323–325 und VOSS 2009, v.a. S. 152–156. Dort findet sich auch weiterführende Literatur. Die folgenden Informationen entstammen von ebd.

¹⁶⁷ In der Literatur heißt es hierzu: „Würde der Betrachter das Fortlaufen der Linien imaginieren, würden sich diese außerhalb der von der Größe des Papiers vorgegebenen Fläche in einem Punkt treffen, der wohl einen gemeinsamen Vorfahren repräsentieren würde“ (REICHLE 2011, S. 324; vgl. inhaltlich ebenso VOSS 2009, S. 154). Zumindest bei D und G fällt diese Auffassung schwer, da sich beide Linien voneinander wegbewegen.

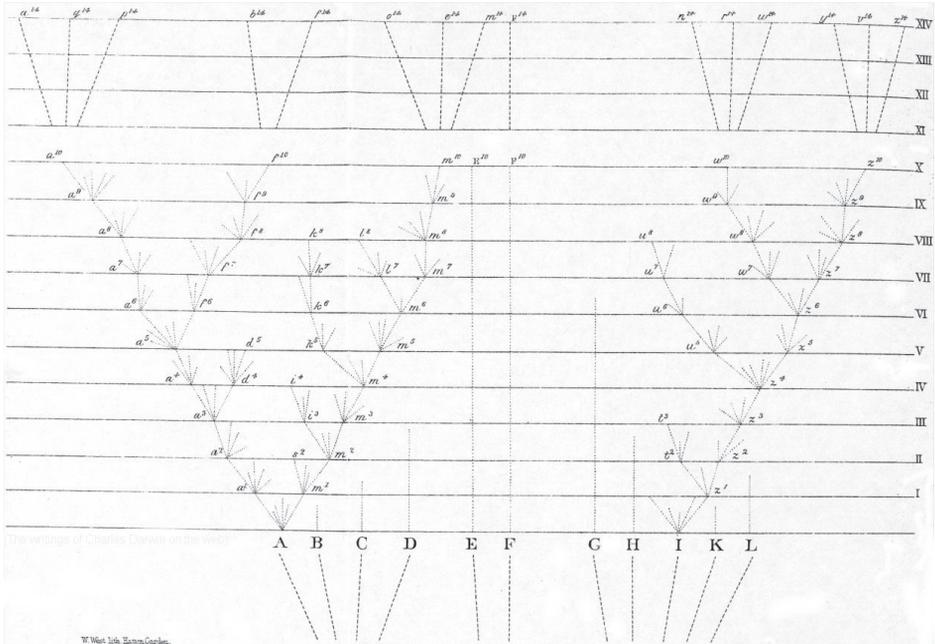


Abb. 35: Charles Darwin, Evolutionsdiagramm, 1859, aus: *On the Origin of Species*

Diese Theorie ist im Bereich der Biologie und nicht in demjenigen der im Georg Forster-Gebäude angesiedelten Fächer (Politikwissenschaft, Publizistik, Soziologie, Erziehungswissenschaften, Kunstgeschichte und Musikwissenschaften) beheimatet. Wie bei der Mosesfigur in der Bibliothek scheint hier der *Raumbezug* zu fehlen (vgl. Kap. VII. 1 (h)). Der Einwand ist zunächst völlig berechtigt und wird später (Kap. VII. 5 (c)) genauer geklärt. Hier muss daran erinnert werden, dass dieses Bild allein dazu dienen soll, den Weg zum besseren Verständnis der Vorhoffassade zu weisen.

Denn Darwins Bild ist eine gute Darstellung einer wissenschaftstheoretischen Idee, nämlich der *evolutionären Erkenntnistheorie* (und Wissenschaftstheorie), die eine für alle Fächer verbindliche Konzeption von Wissenschaft anbietet.¹⁶⁸ Da Darwins Bild in den entscheidenden Momenten mit der Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes übereinstimmt, stellt die Vorhoffassade ebenfalls eine *evolutionäre Erkenntnistheorie* dar. Was aber meint evolutionäre Erkenntnistheorie und wie hängt sie mit der Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes zusammen? Dies kann skizzenhaft in sechs Punkten erläutert werden: Als Orientierung mag ein Text dienen, der den Titel trägt: „Die Evolution und der Baum der Erkenntnis“. Er stammt von Karl Popper, wurde zuerst als Vortrag gehalten und dann in dessen Buch *Objektive Erkenntnis. Ein evolutionärer Versuch* aufgenommen.¹⁶⁹ Schon die beiden Titel drücken erstens ein programmatisches Anliegen sowie eine gewisse Nähe zwischen Darwin und Popper aus.

Zur Herausstellung der nächsten vier Punkte dient ein längeres Zitat von Popper: „Das alles läßt sich so ausdrücken, daß das Wachstum unseres Wissens das Ergebnis eines Vorgangs ist, der dem sehr ähnlich ist, was Darwin ‚natürliche Auslese‘ nannte; es gibt also eine *natürliche Auslese von Hypothesen*: Unser Wissen besteht zu jedem Zeitpunkt aus denjenigen Hypothesen, die ihre

¹⁶⁸ Einige zentrale Grundsätze einer für alle Fächer gültigen Wissenschaft wurden vom Autor an anderer Stelle als *wissenschaftliche Spielregeln* zusammengetragen (vgl. NILLE 2015). Der Anspruch, die Wissenschaftlichkeit der verschiedenen Fächer zu garantieren, zeigt sich etwa bei VOLLMER 1994, wo Biologie, Psychologie, Linguistik, Philosophie und Wissenschaftstheorie behandelt werden. Für die Sozial- und Wirtschaftswissenschaften ist auf die Arbeiten von Hans Albert hinzuweisen. Als programmatisch ist die von Erik Boettcher begründete Reihe *Die Einheit der Gesellschaftswissenschaften. Studien in den Grenzbereichen der Wirtschafts- und Sozialwissenschaften* (Tübingen) anzusehen, in der auch die Arbeiten von Popper erschienen sind, die sich eher an der Physik orientieren. Für die Kunstgeschichte ist an die Arbeiten von Ernst Gombrich und dessen Nähe zu Popper zu erinnern.

¹⁶⁹ POPPER 1984 (d). Vgl. zu Poppers Verhältnis zu dieser Thematik auch POPPER 1984 (e), S. 243–262.

(relative) Tüchtigkeit dadurch gezeigt haben, daß sie bis dahin in ihrem Kampf ums Dasein überlebt haben; in einem Konkurrenzkampf, der die untüchtigen Hypothesen eliminiert. Diese Interpretation läßt sich auf das tierische Wissen, das vorwissenschaftliche Wissen und die wissenschaftliche Erkenntnis anwenden. Das Besondere der wissenschaftlichen Erkenntnis ist, daß der Kampf ums Dasein durch die bewußte und systematische Kritik unserer Theorien härter wird. Während also das tierische und das vorwissenschaftliche Wissen hauptsächlich dadurch wächst, daß diejenigen, die untüchtige Hypothesen haben, selbst eliminiert werden, läßt die wissenschaftliche Kritik oft unsere Theorien an unserer Stelle sterben; sie eliminieren dann unsere falschen Vorstellungen, ehe wir selbst ihretwegen eliminiert werden. Damit möchte ich beschreiben, wie das Wissen tatsächlich wächst. [...] Die Erkenntnistheorie, die ich vorschlagen möchte, ist weitgehend eine darwinistische Theorie des Wachstums des Wissens. [...] Wir versuchen, unsere Probleme zu lösen und durch Auslese von einigermaßen brauchbaren vorläufigen Lösungen zu kommen.“¹⁷⁰

Es geht also zweitens um das Wachstum von Wissen, das als Ergebnis einer „Auslese von Hypothesen“ beschrieben wird. Dieses Prinzip entspricht der Verästelung der Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes, denn nur einige Äste reichen über den oberen Rand hinaus, während andere einfach enden, das heißt der Auslese zum Opfer gefallen sind. Dies ist vielleicht der charakteristischste Punkt der *evolutionären Erkenntnistheorie*, denn er widerspricht der „Erkenntnistheorie des Alltagsverstandes“ (vgl. Kap. II (a)) ebenso wie vielen anderen Erkenntnistheorien, indem eben die Auslese – beziehungsweise *Kritik* – ins Zentrum gerückt wird. Wie oben schon umrissen, gehen die nicht-evolutionären Erkenntnistheorien davon aus, dass man Beobachtungen durchführt, die korrekt sind, und diese dann sammelt, so dass das Wissen eben durch Anhäufen von wahren Einzelbeobachtungen wächst. Eine solche Vorstellung entspricht tendenziell dem Bild der alternativen Wissensbäume (vgl. Kap. VII. 3 (b) – (e)), insofern die Teile, wie eine Anhäufung von Einzelbeobachtungen, zusammen den Baum ausmachen – dort würde kein Ast ins Leere laufen, sondern ein jeder Ast wären der wahre Teil eines Ganzen, da Beobachtungen stets als wahr angenommen werden.¹⁷¹ Gleichfalls muss betont werden, dass ein erkennbares

¹⁷⁰ POPPER 1984 (d), S. 273f.

¹⁷¹ POPPER 1984 (b), S. 61 führt für diese Vorstellung von Erkenntnis das Bild des „Kübel[s]“ an, der zu Beginn leer ist und dann mit Beobachtungen angefüllt wird. Vgl. hierzu auch NILLE 2015,

Wachstum stattfindet, dass in der Wissenschaft ein Fortschritt erzielt werden kann.¹⁷²

Drittens besteht die Besonderheit von „wissenschaftlicher Erkenntnis“ – im Unterschied zur tierischen und vorwissenschaftlichen Erkenntnis – darin, dass dabei „Theorien an unserer Stelle sterben“. Auch dies entspricht der Vorhoffassade, denn dort sind Zitate, also sprachlich verfasste Theorien, zu finden, und wenn man eine solche Theorie kritisiert und eventuell als falsch eliminiert, dann

v. a. S. 8–10, wo dieses Bild abgedruckt ist und näher erläutert wird.

¹⁷² Während sich die vorigen Ausführungen gegen die Kübeltheorie beziehungsweise einen *naïven Empirismus* abgrenzen, ist es ebenfalls nötig, an dieser Stelle einer anderen erkenntnistheoretischen Alternative entgegenzutreten, nämlich einer Form des Konstruktivismus, die jede Art der Erkenntnismöglichkeit zurückweist. So heißt es etwa bei VON GLASERFELD 2001, S. 37: „Aus dieser Perspektive also sind die Wahrnehmungsstrukturen, -muster oder -bilder, deren ein lebendes System sich gewahr wird, durchweg seine eigene Konstruktion, und die Auffassung, dass sie etwas repräsentieren, das schon vorher da war, hat keine empirische Grundlage. Weil Aussagen wie diese oft fälschlich als *Verneinung der Realität* interpretiert werden, will ich ausdrücklich hervorheben: Wir behaupten nicht, dass Wahrnehmungssignale keine Ursache haben, sondern lediglich, dass wir diese Ursachen nicht kennen können.“ Wenn aber keine Möglichkeit besteht, die Realität zu erkennen, dann fragt man sich, warum man diese erforschen sollte. Der Unterschied zu der im vorliegenden Text in Anlehnung an Popper vertretenen Auffassung zeigt sich deutlich an folgendem Zitat: „Die Vorstellung des Wissenschaftlers als Entdecker, der nach und nach Schleier lüftet und die Geheimnisse der Welt enthüllt, die da ist und für immer so sein wird, wie sie ist, diese Vorstellung ist nicht länger tragbar. Karl Popper hatte dies schon viel früher bemerkt und versuchte, es mit seiner Vorstellung der *Conjectures and refutations* (Vermutungen und Widerlegungen) in Ordnung zu bringen. Aber er fügte den Untertitel *The growth of scientific knowledge* hinzu. Er dachte, dass dieser Prozess die Wissenschaft zwangsläufig zu einem mehr und mehr adäquaten Verstehen der realen Welt führen würde, aber er konnte nicht aufzeigen, wie jemals festgestellt werden könnte, dass die neuen Mutmaßungen tatsächlich dem Ziel der objektiven Wahrheit näherkommen. Dies war wahrscheinlich eines der Probleme, das seinen Schüler Thomas Kuhn zu einer anderen Stellungnahme veranlasste“ (VON GLASERFELD 2001, S. 34f.). Der hier erhobene Vorwurf gegenüber Popper trifft nicht zu, denn dieser hält für das Wachstum des wissenschaftlichen Wissens durchaus eine Theorie bereit. Indem Fehler der bisherigen Theorie aufgezeigt werden, wächst das Wissen und man nähert sich der Wahrheit (als regulativer Idee). Dies wird jedoch, anders als von Glaserfeld suggeriert, nicht als ein kontinuierliches Wachstum konzipiert. Auch wenn viel Arbeit in einer Theorie steckt, wenn sie Stück für Stück weiterentwickelt wurde, kann sich plötzlich zeigen, dass sie grundsätzlich falsch ist. Diese Auffassung wird auch an Darwins Evolutionsdiagramm deutlich (vgl. Abb. 35): Zwar entwickeln sich einzelne Äste über eine lange Zeit, doch dies bewahrt sie nicht davor, zu enden und von anderen Ästen verdrängt zu werden. Man kommt somit der Wahrheit näher – bewegt sich auf dem Evolutionsdiagramm nach oben –, indem man den bisherigen Wissensstand als falsch erweist. Die Bewegung hin zur Wahrheit verläuft indirekt, nämlich weg vom Falschen.

stirbt nur die Theorie, nicht ihr Urheber. Nur auf diese Weise ist es vertretbar, die Kritik und die Elimination des Falschen ins Zentrum der wissenschaftlichen Unternehmung zu stellen.¹⁷³

Viertens besteht das Ziel im Auffinden von „einigermaßen brauchbaren vorläufigen Lösungen“, was das Unternehmen als offen bestimmt, also mit der grundsätzlichen Fehlbarkeit aller Lösungen rechnet.¹⁷⁴ Bildlich zeigt sich dies bei der Vorhoffassade daran, dass es mehrere Bäume gibt, und vor allem am fehlenden Baumwipfel. Die Evolution (der Erkenntnis) schreitet eben immer weiter fort.

Fünftens muss betont werden, dass trotz der prinzipiellen Vorläufigkeit und Fehlbarkeit aller Hypothesen keine Beliebigkeit oder Relativität herrscht, wie sie etwa auf der Hinweistafel mitschwingt, wenn es zu den Zitaten heißt: „manchen mag man beipflichten, anderen mag man widersprechen“ (Kap. VII. 2 (a)). Die *evolutionäre Erkenntnistheorie* geht von einem Wachstum des Wissens – eben von einem wissenschaftlichen Fortschritt – aus, wofür die „untüchtigen Hypothesen eliminiert“ werden. Es lässt sich folglich *objektiv* entscheiden, welche Theorie die bessere ist, welcher Ast endet und welcher über den oberen Rand hinausreicht.¹⁷⁵ Ob man einem Zitat *subjektiv* beipflichtet oder widerspricht, ist für die *evolutionäre Erkenntnistheorie* irrelevant.

Sechstens macht Popper an einer anderen Stelle eine Aussage zum Ursprung, zum Anfang der wissenschaftlichen Erkenntnis: „Solange wir kritisch bleiben, macht es nicht viel aus, wo oder wie wir anfangen.“ Kurz zuvor spricht Popper vom „vorläufigen ‚Ausgangspunkt‘“.¹⁷⁶ Auch diese Auffassung entspricht dem

¹⁷³ Vgl. hierzu auch ergänzend PRIM/TILMANN 1979, S. 16: „Kritische Rationalität ist nur in einer Gesellschaft praktizierbar, die Widerspruch ertragen kann und somit offen ist für Kritik, d.h. die freie Diskussion institutionalisiert und garantiert, indem der Wettbewerb einzelner Wissenschaftler und wissenschaftlicher Richtungen nicht nur geduldet, sondern gefördert wird – etwa durch die Massenmedien, durch entsprechende Universitätssatzungen, durch finanzielle Förderung von Forschungsprogrammen, die eine kritische Durchleuchtung gesellschaftlicher Verhältnisse anstreben.“

¹⁷⁴ Dieser Punkt mag von einigen als Schwäche dieser Konzeption von Erkenntnis und Wissenschaft angesehen werden, sofern sie davon ausgehen, dass Wissenschaft sichere Ergebnisse erbringen soll.

¹⁷⁵ Die Wichtigkeit von Konkurrenztheorien sowie der Angabe, welche Theorie die bessere ist, wurde oben, Kap. II (e), bereits kurz angedeutet. Zu den Kriterien der Bewertung einer Theorie vgl. die knappe Zusammenstellung bei VOLLMER 1993 (a), S. 20–22.

¹⁷⁶ POPPER 1984 (b), S. 74.

Bild der Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes, bei dem das untere Ende der Bäume nicht zu sehen ist, die Ausgangspunkte daher offen sind. Auch sie sind hypothetischer Natur.¹⁷⁷

(c) *Alltagsanschauung* aus Sicht der evolutionären Erkenntnistheorie

Zentrale Momente der *evolutionären Erkenntnistheorie* wurden soeben herausgestellt, andere sind im bisherigen Text zur Sprache gekommen, ohne dies explizit zu kennzeichnen. Dies soll nun nachgeholt werden, indem angegeben wird, wie die *evolutionäre Erkenntnistheorie* die *Alltagsanschauung* und deren Verhältnis zur Wissenschaft erklärt. Zugleich wird der Übergang von Darwin zur Erkenntnistheorie, das heißt vor allem die Rolle der Biologie in der Erkenntnistheorie weiter geklärt.

Als zu Beginn des vorliegenden Textes mit dem Beispiel der optischen Täuschung die Fehlbarkeit der *Alltagsanschauung* demonstriert wurde, wurde auch hervorgehoben, dass es mitunter lebenswichtig sein kann, zu erkennen, dass entfernte Gegenstände kleiner wirken als sie sind (vgl. Einleitung und Abb. 1). Oft also funktioniert die *Alltagsanschauung*, sie passt zur Wirklichkeit. Dieser Umstand lässt sich mit der *evolutionären Erkenntnistheorie* genauer erklären. Die Erklärung lautet: „Unser Erkenntnisapparat ist ein Ergebnis der biologischen Evolution. Die subjektiven Erkenntnisstrukturen passen auf die Welt, weil sie sich im Laufe der Evolution in Anpassung an diese reale Welt herausgebildet haben. Und sie stimmen mit den realen Strukturen (teilweise) überein, weil nur solche Übereinstimmungen das Überleben ermöglichen.“¹⁷⁸ Es läuft somit darauf hinaus, dass die *Alltagsanschauung* so ist, wie sie ist, da damit die Umwelt erfolgreich gemeistert worden ist. Wo eine solche Anpassung nicht stattgefunden

¹⁷⁷ Diesen Punkt sowie die letzten beiden Punkte, hat Werner Heisenberg für den Bereich der Naturwissenschaften prägnant herausgestellt: „Wir sind uns mehr als die frühere Naturwissenschaft dessen bewußt, daß es keinen sicheren Ausgangspunkt gibt, von dem aus Wege in alle Gebiete des Erkennbaren führen, sondern daß alle Erkenntnis gewissermaßen über einer grundlosen Tiefe schweben muß; daß wir stets irgendwo in der Mitte anfangen müssen, über die Wirklichkeit zu sprechen mit Begriffen, die erst durch ihre Anwendung allmählich einen schärferen Sinn erhalten, und daß selbst die schärfsten, allen Anforderungen an logischer und mathematischer Präzision genügenden Begriffssysteme nur tastende Versuche sind, uns in begrenzten Bereichen der Wirklichkeit zurechtzufinden“ (HEISENBERG 1959, S. 128).

¹⁷⁸ VOLLMER 1988, S. 37f. (im Original kursiv).

hat, hat eine Auslese stattgefunden. Das Verhältnis von *Alltagsanschauung* und *Umwelt* „muß überlebens-adäquat sein“.¹⁷⁹

In einem nächsten Schritt gilt es, im Sinne der Evolutionstheorie festzuhalten, dass die „Anpassung eines Organismus an seine Umwelt *nie ideal* ist. Eine ideale Anpassung wäre einerseits sehr aufwendig; andererseits ist sie gar nicht erforderlich und auch kaum möglich, weil dem Selektionsdruck ein Mutationsdruck entgegenwirkt und weil auch die Umwelt sich laufend ändert.“¹⁸⁰ Hiervon leitet sich die offene Entwicklung beziehungsweise das ständige Dazulernen ab.

Genauer ist die evolutionär bedingte Passung von *Alltagsanschauung* und *Umwelt* im Bereich des „Mesokosmos“ anzusiedeln, das heißt dem Bereich der „mittleren Dimension“. Dieser „reicht von Millimetern zu Kilometern, von Sekunden zu Jahren, von Gramm zu Tonnen.“ Alles was kleiner oder größer ist, also dem Mikro- oder Makrokosmos angehört, bereitet dem Menschen, ob seiner „mesokosmischen Prägung“, Verständnisschwierigkeiten. Ebenso verhält es sich mit „komplizierte[n] Systeme[n]“: „zur Einsicht in komplizierte Gefüge hat uns die Evolution nicht vorbereitet.“¹⁸¹ Somit dürften die meisten Irrtümer der *Alltagsanschauung* in den genannten Bereichen liegen, deren Existenz sich schwerlich leugnen lässt.

Über die Evolutionstheorie ist damit eine genauere Erklärung gegeben, warum und wo die *Alltagsanschauung* oft versagt und daher durch die Wissenschaft ergänzt werden muss, sowie welche Funktionen dem jeweiligen Bereich zukommen.¹⁸² Letztendlich arbeitet eine Wissenschaft, die es sich zum Ziel setzt, mit der *Alltagsanschauung* zu brechen, gegen biologisch tiefverwurzelte Verhaltensmuster, was auch erklärt, warum ein solches Unterfangen oft auf Unverständnis und Ablehnung stößt – es strahlt für die *Alltagsanschauung* intuitiv die Gefahr aus, das eigene Überleben zu bedrohen.

¹⁷⁹ Ebd., S. 39.

¹⁸⁰ Ebd., S. 38.

¹⁸¹ Ebd., S. 42.

¹⁸² Vgl. auch die Liste von falschen Einschätzungen der *Alltagsanschauung*, die VOLLMER 1988, S. 43 anführt: „Die Evolutionäre Erkenntnistheorie führt also zu der Einsicht, daß wir unseren ‚natürlichen‘ Überzeugungen nicht zu sehr vertrauen sollten, nicht der Erwartung, daß nach einer Serie Rot beim Roulette nun doch endlich und mit um so größerer Wahrscheinlichkeit Schwarz kommen müsse, nicht der Annahme, die Zusammenhänge der realen Welt ließen sich in lineare Kausalketten auflösen, nicht unserer naiven Zuversicht, Evolution und Geschichte würden die Existenz oder gar den Fortschritt der Menschheit schon garantieren, nicht der selbstherrlichen Behauptung, zu jedem Problem werde sich auch rechtzeitig eine Lösung finden lassen.“

(d) Fazit

Fasst man das gerade Gesagte unter Berücksichtigung des vorigen Kapitels zusammen, lässt sich als These festhalten, dass die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes allgemein die Strukturierung von Wissen darstellt (vgl. Kap. VII. 4). Innerhalb dieses Bereichs, der verschiedene Arten der Wissensstrukturierung beinhaltet, wird eine *evolutionäre Erkenntnistheorie* im soeben angezeigten Sinne dargestellt. Hierbei ist zu unterstreichen, dass diese Darstellung nicht im Bewusstsein der Urheber und Rezipienten liegen muss, sondern in erster Linie eine unbewusste Referenzstruktur bildet.

VII. 6 Die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes als *starkes Bild des Raums*

Nachdem das Problem, was die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes darstellt, gelöst ist, kann nun die These ausdifferenziert dargelegt werden, dass es sich dabei um ein *starkes Bild des Raums* handelt (vgl. Abb. 28). Hierbei werden vor allem der Aspekt der Art und Weise der Darstellung, deren Wechselwirkung mit dem Dargestellten sowie der *Raumbezug* interessieren.¹⁸³ Schrittweise wird auf neun Punkte eingegangen, um damit der Reihe nach aufzuschlüsseln, was das Bild – unter einer *ikonischen Anschauungsweise* – in einem zeigt. Dabei werden nacheinander die Tagesansicht (a) – (e), der Übergang (f) und die Nachtansicht (g) – (i) behandelt.

(a) Wissenschaft und fachliche Individualität

Eine erste Interferenz zwischen Darstellung und Dargestelltem ergibt sich aus dem Umstand, dass mehrere Wissensbäume gezeigt werden (Abb. 2, 38). Die verschiedenen Fächer, die das Georg Forster-Gebäude beheimatet (vgl. Abb. 19), bieten hierfür eine Erklärung, ungefähr nach dem Motto: Jedes Fach wird durch einen Baum repräsentiert, oder allgemeiner gesprochen: Die *Vielfalt* der Fächer wird durch die verschiedenen Bäume dargestellt. Da es sich jeweils um Bäume handelt, wird zugleich das *Gemeinsame* der verschiedenen Fächer sichtbar, nämlich Wissenschaft im Sinne der evolutionären Erkenntnistheorie zu sein. Man könnte aber auch sagen, dass die Baumstruktur als Ganze die Wissenschaft, die einzelnen Äste die Fächer meinen.

Somit begegnet man der Grundspannung zwischen wissenschaftlicher *Gemeinsamkeit* und *fachlicher Individualität*, die für den Raum des Georg Forster-Gebäudes charakteristisch ist, sich aber beispielsweise auch seit einiger Zeit an

¹⁸³ Es sei darauf hingewiesen, dass es im hier behandelten Fall forschungspraktisch schwierig ist, das *Dargestellte* von der *Darstellungsweise* zu trennen. Beim Versuch, das Dargestellte der Vorhoffassade zu identifizieren, wurde öfters auch die Art der Darstellung gestreift. Was jetzt also geschieht, ist ein bewusster Abgleich von *Dargestelltem* und *Darstellungsweise*, beziehungsweise werden diese Komponenten nun ins Zentrum gerückt.

der allgemein starken Nachfrage nach inter- oder transdisziplinärer Forschung zeigt.¹⁸⁴ Die bildliche Lösung dieser Spannung, setzt den Blick des Betrachters in Bewegung, indem man ständig zwischen *Einzelbaum* und *Gesamtstruktur* beziehungsweise zwischen *Detail* und (gerahmtem) *Bild* hin und her wechselt. Damit ist auch klar, warum ein starker *Raumbezug*, ein Stoffwechsel mit der Wirklichkeit herrscht: eben weil die Fächer des Georg Forster-Gebäudes verschieden und doch gleich sind. Es ließe sich vielleicht sogar noch ein Schritt weitergehen und sagen, dass die Grundspannung im Georg Forster-Gebäude von den meisten unbewusst praktiziert und von den wenigsten bewusst reflektiert wird, so dass die Vorhoffassade etwas sichtbar macht, was sonst nicht (so einfach) erfahrbar wäre.

(b) Fachliche Entwicklungsstufen

Die Identifikation der verschiedenen Bäume mit der im Georg Forster-Gebäude anzutreffenden Fächervielfalt lässt noch einen weiteren Punkt erkennen (Abb. 2, 38). Denn nach der evolutionären Erkenntnistheorie sind die einzelnen Fächer verschiedenweit entwickelt. So charakterisiert Popper die „moderne theoretische Physik“ als die „bisher vollkommenste Realisierung dessen [...], was wir ‚empirische Wissenschaft‘ nennen wollen [...]“.¹⁸⁵ Ohne näher darauf einzugehen, ob man der Physik diesen Status zusprechen möchte oder nicht, leuchtet eine Unterscheidung verschiedener fachlicher Entwicklungsstufen schon deshalb ein, da die Fächer zu unterschiedlichen Zeiten entstanden sind – etwa die Kunstgeschichte im 19. und die Publizistik im 20. Jahrhundert –, so dass es höchst verwunderlich wäre, wenn sie sich alle auf demselben Entwicklungsstand befänden.¹⁸⁶

¹⁸⁴ Um für diese Problemsituation allein ein Beispiel zu nennen, sei auf OEXLE 2003, S. 244 verwiesen, der bei einer tragfähigen Konzeption von „Transdisziplinarität“ neben der „Entdisziplinierung“ eine „Disziplinierung“ fordert.

¹⁸⁵ POPPER 1989, S. 12.

¹⁸⁶ An dieser Stelle muss auf ein interessantes Problem hingewiesen werden. Denn wenn man zugesteht, dass verschiedene wissenschaftliche Fächer verschieden weit entwickelt sind, dann stellt sich die Frage, ob sich diese Entwicklung auf das Fachspezifische oder auf das Wissenschaftsspezifische bezieht. Ersteres anzunehmen ist wenig plausibel, denn natürlich ist ein Fach bei der Behandlung fachspezifischer Probleme weiter entwickelt, als ein anderes Fach. Letzteres anzunehmen führt zu dem Problem, dass es schwierig wird, ein Fach als Wissenschaft zu verstehen, sofern es womöglich noch überhaupt nicht bestimmte Kriterien der Wissenschaft

Bei der Betrachtung der Vorhoffassade wird dieser Umstand durch die unterschiedlich hohen Bäume sichtbar. Der eine ist in der Entwicklung weiter als der andere. Doch stellt sich dem Blick sofort die Folgefrage, welcher Baum der höchste ist. Die erste Idee, dass der mittlere Baum sicher nicht der am weitesten entwickelte sein kann, da man seinen oberen Abschluss sieht, während die ihn flankierenden Bäume darüber hinausreichen, gerät spätestens dann ins Wanken, wenn man einsieht, dass die Abstände der Bäume nicht wirklich erkennbar sind. Vielleicht befindet sich also der scheinbar kleinste Baum so weit entfernt, dass er realiter der größte ist?

Trotz dieses Wissens bewegt sich der Blick ständig. Um doch eine Antwort zu finden, folgt man den einzelnen Ästen und versucht, ein Davor oder ein Dahinter zu erkennen sowie die Abstände einzuschätzen. Gestalterisch ist hierfür vor allem das Zusammen von *Fläche* und *Tiefenraum* verantwortlich. Genauer gesagt sind die Bäume als flache Schattenstrukturen gegeben, die über keinerlei Hell-Dunkel-Modellierung verfügen. Diese Schatten jedoch befinden sich in einem dreidimensionalen Raum, der durch die Spiegelung des Innenhofes entsteht. Somit bewegt sich der Blick immer zwischen *Fläche* und *Tiefenraum* hin und her.

(c) Bäume und Zitate

Das Spiel zwischen *Fläche* und *Tiefenraum* wird noch auf eine andere Weise unterstützt, denn die Vorhoffassade teilt sich in zwei Bereiche: den dunklen unten, der das Gebäude spiegelt, und den hellen oben, der den Himmel spiegelt (Abb. 2, 38). Der Unterschied zwischen beiden wird vor allem daran ersichtlich, dass sich die Baumstrukturen vor dem gespiegelten Himmel wesentlich deutlicher abzeichnen, wobei die Zitate (fast) nicht erkennbar sind. Genau umgekehrt verhält es sich im unteren Teil, der die Bäume beinahe zum Verschwinden, die Zitate jedoch zur Erscheinung bringt. Insgesamt dominiert unten die Fläche, oben der Tiefenraum.

erfüllt. Hier hilft wohl nur eine wissenschaftshistorische Perspektive, die verschiedene Stadien der Wissenschaft herausstellt. Vgl. zu den unterschiedlichen Entwicklungsstufen einzelner Fächer hinsichtlich ihrer Wissenschaftlichkeit POPPER 1994 (a), S. 52–55.

Doch erweitert sich diese Zweiteilung, sobald man erkennt, dass die Zitate im oberen Bereich allein dort sichtbar werden, wo sich das Dunkel der Bäume befindet. Damit aber verändert sich der Eindruck, dass die Bäume irgendwie einen Tiefenraum bilden, hin zur Fläche. In der oberen Hälfte nehmen die Bäume eine dritte Position zwischen der Fläche unten und dem Tiefenraum oben ein. Der Blick wandert ständig zwischen diesen drei Eindrücken.

Inhaltlich führt die Gestaltung der Bäume vor dem Himmel dazu, dass die Zitate nun klar an diese gebunden sind. Das heißt, dass spätestens hier Baum und Zitat zusammengehen, wodurch die These an Überzeugungskraft gewinnt, dass die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes in der Tradition der Wissensbäume anzusiedeln ist, bei der Baum und Wissen(-sfrüchte) stets verbunden sind (vgl. Kap. VII. 4, 5). Die auf der Hinweistafel suggerierte Trennung von Zitaten und Wäldchenstimmung verliert hingegen weiter an Plausibilität (vgl. Kap. VII. 2). Im oberen Teil tragen die Bäume die Zitate, ohne die Bäume blieben diese weitgehend unsichtbar. Ähnlich den inneren Bildern (*images*) benötigen die Zitate eine materielle Verkörperung, um (als *pictures*) erfahrbar zu werden, und sie finden eine solche in den Bäumen (vgl. Kap. V (a)).

(d) Bild und Betrachterposition

Die soeben angesprochene Trennung zwischen dunklem unterem und hellem oberem Teil weist noch in eine andere Richtung, insofern dadurch eine Horizontlinie entsteht, deren Position im Bild sich mit der Position des Betrachters verändert. Durch diese Veränderung ändert sich das Bild, bei dem die dunkle Fläche mal größer, mal kleiner ist, die Bäume mal weniger, mal mehr zu sehen sind (Abb. 8, 10, 12).

Wie das Bild aussieht, hängt vom Betrachter, genauer von dessen Positionierung zur Fassade ab. Dies bedeutet, dass der Betrachter an der Entstehung des Bildes aktiv beteiligt ist, und zwar nicht in einem subjektiven Sinne, dass jeder Mensch ein Bild auf individuelle Weise sieht, sondern objektiv. Dadurch wird für den Betrachter der Vorhoffassade erfahrbar, dass er Anteil am Bild des Georg Forster-Gebäudes hat. Das Bild ist kein einfaches Gegenüber, es ist vielmehr auf den Betrachter angewiesen, der somit auch als Nutzer Verantwortung für die Entstehung des Bildes trägt.

(e) Standorte

Eine weitere Frage lautet, wo der Betrachter und wo die Bäume stehen (Abb. 2, 38). Denn einerseits suggeriert die Spiegelung, dass sich die Bäume vor der Fassade im Innenhof befinden, andererseits hat man den Eindruck, dass sie hinter der Fassade im Gebäudeinneren emporwachsen. Doch immer weiß der Betrachter, dass beides nicht der Fall sein kann, denn weder stehen die sich spiegelnden Bäume realiter vor ihm, noch befinden sie sich im Gebäude, denn sonst müssten die Baumwipfel oben sichtbar sein. Durch das Zusammen von bildlichem Eindruck und dem Wissen, dass dieser täuscht, wird der Blick des Betrachters auf sich selbst zurückgeworfen, er erkennt die Irreführung des eigenen Blicks. Der Betrachter sieht sich zugleich selbst beim Sehen zu.

Damit ist gleichsam ein weiterer Aspekt der Wissenschaft, das heißt auch des *Raums* des Georg Forster-Gebäudes angesprochen, nämlich die *Selbstreflexivität*, die mit der Vorhoffassade weniger dargestellt als vielmehr erlebbar wird, so dass ein Stoffwechsel mit der Wirklichkeit stattfindet. Es kann wohl als Kriterium der modernen Wissenschaft angesehen werden, dass sie nicht nur Probleme zu lösen versucht, sondern sich zugleich beim Lösen der Probleme beobachtet und selbst zum Problem erhebt.¹⁸⁷ In der Wissenschaft werden nicht nur Theorien formuliert, sondern es wird ebenso Wissenschaftstheorie als Wissenschaft betrieben. Auch im Zuge der Wissenschaftsgeschichte oder der Wissenschaftssoziologie wird die Wissenschaft zum Untersuchungsgegenstand der Wissenschaft. Und als eine spezielle Form der Selbstreflexivität kann das gerade charakterisierte *Sehen des Sehens* verstanden werden.

(f) Das lebendige Bild

Die bisherigen Ausführungen haben die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes so hingenommen, wie sie am Tage bei gutem Wetter erscheint. Doch wandelt sich das Aussehen, wenn im Inneren die Beleuchtung eingeschaltet wird (Abb. 10, 36).

Als zusätzliches Gestaltungselement treten schmale horizontale Lichtbalken hinzu. Ihre Anordnung scheint keinem symmetrischen Muster zu folgen, son-

¹⁸⁷ Vgl. hierzu die Charakterisierung des aktiven und des kontemplativen Lebens durch Panofsky in Kap. VIII (b), an der sich die Reflexivität der Wissenschaft gut zeigt.



Abb. 36: Kühnl + Schmidt Architekten AG, Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes mit Lichtbalken im Inneren, 2010–2013, Campus der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

dern ist vielmehr rhythmisch-dynamisch.¹⁸⁸ Die Lichtbalken korrespondieren somit gestalterisch mit den ebenfalls rhythmisch-dynamisch verteilten schwarzen Rechteckblöcken, die einigen der Glasquadrate stehend eingefügt sind.

Neben dem Umstand, dass die Gestaltung der Vorhoffassade durch die zusätzlichen Elemente noch komplexer wird, deutet die Veränderung des Erscheinungsbildes ein in der bisherigen Darlegung noch nicht beachtetes Moment an, das für die Frage nach dem *Bild* von nicht geringem Interesse ist. Denn als (materialisiertes) *Bild* wurden bislang statische Objekte angenommen und deren Variabilität vom Betrachter beziehungsweise der Betrachtung abhängig gemacht. Etwa wenn erstens auf die unterschiedlichen Ansichten der Skulptur *Finish* aufmerksam gemacht wurde (vgl. Kap. VII. 1 (j) sowie Abb. 25–27). Ebenso verhält es sich mit der soeben thematisierten wandelnden Horizontlinie (vgl. Kap. VII. 6 (d)). Das Verständnis des *Bildes als Ereignis* tendiert zweitens in dieselbe Richtung, da der Wandel des Kunstwerks als ein „dynamisches Sinn-geschehen zwischen Werk und Betrachter“ angesehen wird (Kap. III (c)). Drittens geht auch Boehms Frage nach *starken* und *schwachen Bildern* davon aus, dass sich das Dargestellte oder die Darstellung nicht verändert beziehungsweise dass der *Blick des Betrachters in Bewegung gesetzt* wird und nicht (wörtlich) das *Bild in Bewegung* gerät (vgl. Kap. VII. 1 (a) und Abb. 28).

Es ergeben sich daher folgende drei Erweiterungen: Erstens muss neben die Möglichkeit, sich verschiedentlich zu einem Werk zu positionieren und dadurch jeweils andere Bilder zu generieren, die Variante treten, dass sich das Bild bei gleichbleibender Betrachterposition *in der Zeit ändert*.¹⁸⁹ Zweitens müsste die Auffassung des Bildes als „dynamisches Sinn-geschehen“ eine Dynamik des Werks beachten, das heißt verschiedene Modi des Werkzustandes unterscheiden. Drittens gilt, dass sich auch das Dargestellte und die Darstellung ändern, wodurch – in Ergänzung zum Blick – *das Bild in Bewegung gerät*.

Mit diesem Punkt ändert sich sogleich die Relation von *Bild* und *Raum*. Bis jetzt wurde die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes als *Bild* desjenigen aufgefasst, das sich im Georg Forster-Gebäude als *Raum* abspielt. Indem nun

¹⁸⁸ Der hier beschriebene Eindruck täuscht, da die Lichter in jedem Stockwerk gleich angebracht sind.

¹⁸⁹ Eine genauere Auseinandersetzung mit diesem Punkt müsste sich an Kunstformen orientieren, die gerade diesen Aspekt betonen. Zu denken wäre dabei etwa an Arbeiten mit schnell vergänglichem Material, wie Joseph Beuys' *Fettecke* (1982), oder als extreme Form der Veränderung eines Bildes an Happenings.

aber das Innere in der Bildfläche der Fassade aufscheint, berühren sich *Raum* und *Bild*. Dies gilt vor allem, wenn man davon ausgeht, dass die hellen Streifen als Lichter identifiziert werden, die integraler Teil des Agierens im Gebäude, das heißt der „relationale[n] (An)Ordnung sozialer Güter und Menschen (Lebewesen)“ am Ort des Georg Forster-Gebäudes sind. Es findet *im Bild ein Stoffwechsel mit dem Raum* statt.

(g) Tag- und Nachtansicht der Vorhoffassade

Was hier nur leicht aufscheint, wird viel deutlicher im dritten Modus der Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes: der vollbeleuchteten Nachtansicht (Abb. 3, 37). Im Vergleich zur Tagesansicht entsteht ein fast neues Bild (Abb. 37, 38).

Die Hell-Dunkel-Werte sind vertauscht. Der helle Beton, der den höhlenartig dunklen Eingang rahmt, ist nun eine dunkelgraue Umrandung hellerleuchteter Glastüren. Die durch die Spiegelung des gegenüberliegenden Gebäudes entstandene Zweiteilung sowie der Tiefenraum verschwinden (vgl. Kap. VII. 6 (c), (d)) – der Tiefenraum wird vielmehr ins Gebäude verlegt. Es bilden sich diffuse Übergänge von Hell zu Dunkel, je nachdem, welche Stockwerke beleuchtet sind, während tagsüber eine strenge Linienführung vorherrscht.

(h) An- und Durchblick

Was geschieht aber mit dem Fassadenbild? Es fällt auf, dass die Baumstruktur – vor allem im oberen Bereich – viel schwieriger als Bäume zu identifizieren ist (Abb. 37). Grund hierfür ist, neben der Beschneidung des Randbereiches, das nun sichtbare Innenleben des Georg Forster-Gebäudes mit Pfeilern, Geschossgrenzen, Wänden usw., das mit den Gestaltungselementen der Fassade verschmilzt. Man könnte sagen, dass die Vorhoffassade in diesem nächtlich-beleuchteten Zustand sowohl einen *Anblick* als auch einen *Durchblick* (oder: Einblick) bietet. Dominiert in der Übergangsphase noch der *Anblick* (Abb. 36), so herrscht jetzt ein Gleichgewicht; vielleicht sogar ein *Umschlag* hin zum *Durchblick*. Der Blick erhält dadurch Arbeit, denn er versucht, die Schichten zu ordnen, zu erkennen, was sich auf und was sich hinter der Fassade abspielt, wann man die Fassade an- und wann man durch sie hindurch blickt.



Abb. 37: Kühnl + Schmidt Architekten AG, Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes bei Nacht, 2010–2013, Campus der Johannes Gutenberg-Universität Mainz



Abb. 38: Kühnl + Schmidt Architekten AG, Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes bei Sonnenschein, 2010–2013, Campus der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Wenn tagsüber vor allem die Bäume die Zitate gestalterisch ordnen, so verbindet der Blick diese nun auch über die sich bewegenden Menschen im Inneren, deren Bewegung man sieht. Recht eigentlich sind es diese Menschen, die die Zitate lesen und die man beim Lesen erblickt, denn die Zitate sind für den nach außen schauenden Betrachter angelegt. Dies wird erstens daran deutlich, dass sie so auf das Glas gedruckt sind, dass sie nur von dort aus in der gewohnten Weise gelesen werden können. Zweitens sind die schwarzen Rechtecke von innen beschrieben, während man von außen nur eine schwarze Fläche sieht (Abb. 38, 39).

Indem nun aber der Betrachter vor der Vorhoffassade den potenziell lesenden Benutzer im Georg Forster-Gebäude sieht, erkennt er, dass es die Menschen sind, die den *Raum* (mit)bestimmen, den die Fassade als *Bild* darstellt. Verstärkt wird dieses Moment dadurch, dass die Innenbeleuchtung der einzelnen Geschosse über Bewegungssensoren aktiviert wird, so dass man erkennen kann, wo Aktivitäten stattfinden, ohne jedoch den Auslöser immer zu sehen. Der Mensch wird somit zum doppelten Bindeglied zwischen *Raum* und *Bild*: einerseits indem er von innen das Georg Forster-Gebäude als *Raum* sowie dessen Vorhoffassade als *Bild* belebt und andererseits, indem er von außen dieses Beleben als *Bild* erblickt und zugleich zu einem *Raum* synthetisiert.

(i) Im und vor dem Bild

Wie sehr die Menschen im Inneren des Georg Forster-Gebäudes für den Blick von außen auf die Vorhoffassade mit dieser verschmelzen, wird dann sehr deutlich, wenn man sie mit Menschen vor der Fassade vergleicht (Abb. 37). Im zweiten Fall ist es dem Blick nämlich problemlos möglich, zwischen Mensch und dahinterliegender Vorhoffassade zu unterscheiden. Es findet eine Lokalisierung *vor dem Bild* statt. Blickt man jedoch auf Menschen im Inneren, so fällt die klare Trennung weg, die Menschen verschmelzen mit dem Bild, so dass eine Lokalisierung *im Bild* stattfindet. All dies verlangt dem Blick Arbeit ab.

j) Fazit

Zusammenfassend dürfte klar geworden sein, dass es eine Vielzahl von Momenten gibt, die dazu berechtigen, die Vorhoffassade als ein *starkes Bild des Raums* des Georg Forster-Gebäudes anzusehen. Es wurden unterschiedliche

Konstellationen herausgestellt, die allein im Bild erzeugt werden können und dieses somit als (starkes) Bild auszeichnen. Dies wird im Vergleich mit den anderen Beispielen noch deutlicher (Abb. 28). Im Unterschied zur sprachlichen Mitteilung von Informationen des Hinweisschilds lädt die Vorhoffassade zum längeren Betrachten ein, da neben das *Dargestellte* die *Darstellungsweise* tritt, das heißt die Vorhoffassade nicht in der reinen Informationsmitteilung aufgeht (vgl. Kap. VII. 1 (e)).

Sie ist auch mehr als ein Logo, wie die Gutenbergbüste oder das Georg Forster-Relief (vgl. Kap. VII. 1 (f), (g)). Denn auch dort geht es vornehmlich darum, das Dargestellte zu identifizieren, was durch den beigegebenen Namen geschieht. Damit aber wird das Bild überflüssig, es wird durch die Namensgebung ersetzt. Bei der Vorhoffassade hingegen war es nicht so leicht, das Dargestellte zu ermitteln und das Fassadenbild geht mit Sicherheit nicht darin auf, dass es der Struktur nach Darwins Evolutionsdiagramm entspricht. Weiterhin fragt man sich, worin der spezifische Raumbezug von Gutenberg zur Universität beziehungsweise von Georg Forster zu dem nach ihm benannten Gebäude besteht. Auch hier erweist sich die Vorhoffassade als *stärkeres Bild*.

Die Reproduktion der Mosesstatue Michelangelos in der Bibliothek ist für sich genommen wohl das stärkste Bild, das hier thematisiert wurde (vgl. Kap. VII. 1 (h)). Zumindest wenn man die Menge an Blickarbeit veranschlagt, die dieses Werk den Betrachtern seit hunderten von Jahren aufgibt, ist es höchst unwahrscheinlich, dass etwa die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes jemals hierzu aufschließen wird. Gleichwohl fehlt es der Mosesstatue in der Bibliothek an *Raumbezug*, das heißt dieses Werk interagiert inhaltlich nicht mit dem Aufstellungsraum, sondern setzt nur dagegen. Hierin besteht seine Schwäche. Genau dies ist bei der Vorhoffassade nicht der Fall, denn die Darstellungsthematik der Wissensbäume passt zum *Raum* – die der Wäldchenstimmung hingegen weniger.

Das Bild des Gesichtsausschnittes vor der Anthropologie trifft Teile der Vorhoffassade (vgl. Kap. VII. 1 (i)), indem auch dort ein reflexives Moment des Bildes greifbar wird – hier im Sinne der Erforschung des Menschen durch den Menschen, dort als Kriterium der modernen Wissenschaft. Der Betrachter wird beim Betrachten auf das Betrachten aufmerksam gemacht (vgl. Kap. VII. 6 (e)). Was der Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes eine größere Stärke verleiht, ist der Umstand, dass hier noch weitere Mechanismen ins Spiel kommen,

die den Blick in Bewegung setzen, während sich *RICERCARE* größtenteils im angegebenen Punkt erschöpft.

Den beiden Skulpturen, dem *Hammerwerfer* und *Finish*, wurde, zusammen mit *RICERCARE*, die größte Stärke innerhalb der Typologie zugewiesen. Neben einem starken *Raumbezug* ist entscheidend, dass es sich um Skulpturen handelt, um die man herumgehen muss, wodurch sie permanent neue Anblicke generieren (vgl. Kap. VII. 1 (j)). Diese Dynamik erarbeitet sich die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes als flaches Bild über das Zusammenspiel der in diesem Kapitel angegebenen Punkte. Und da dies gelingt, besitzt sie eine größere Stärke als die Skulpturen.¹⁹⁰

¹⁹⁰ Vgl. zu einer anderen Strategie, um im flachen Bild die Dynamik der Plastik aufzurufen FÖRSCHLER 2017, S. 128.