

IX. Schluss-Folgerungen

In diesem letzten Kapitel soll ein Doppeltes geleistet werden. Einerseits wird eine Zusammenfassung der erarbeiteten Ergebnisse gegeben, wobei auch Ergänzungen nachgetragen werden. Damit sollen Lücken gefüllt und Möglichkeiten zum Weiterdenken aufgezeigt werden.²¹⁴ Die Zusammenfassung orientiert sich dabei an den drei Zielen des Textes: Erstens ging es darum, die Reihe *Alltagsanschauung – Übergang (Bruch) – Wissenschaft* (kunsthistorische *Raum*-Kritik) als wissenschaftlich notwendig herauszustellen (IX. 1). Zweitens wurde gezeigt, dass und wie sich ein soziologisches Raumkonzept und kunsthistorische Methodik und Kompetenzen im Sinne einer kunsthistorischen *Raum*-Kritik gegenseitig befruchten (IX. 2). Drittens wurden einige Thesen zur Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes formuliert, um damit die wissenschaftliche Diskussion über Fragen, die dieses Objekt und besonders seine Faszination betreffen, einzuleiten (IX. 3).

Andererseits soll aus einer Metaperspektive rückblickend erläutert werden, wie die formulierten Thesen geprüft, das heißt unter welchen Umständen sie falsifiziert werden können. Damit wird nicht nur gezeigt, wie in diesem Sinne die Arbeit konkret fortzusetzen wäre, sondern es klärt sich zugleich die hier vertretene Wissenschaftsauffassung weiter (IX. 4).

²¹⁴ Diese Denk- und Arbeitsbewegung entspricht dem hermeneutischen Zirkel im Sinne einer sich fortentwickelnden Spirale.

IX. 1 *Alltagsanschauung* – Bruch – Wissenschaft

Die Trias von *Alltagsanschauung* – *Bruch* – *Wissenschaft* wurde ausführlich behandelt. Es wurde dafür argumentiert, dass alle drei Schritte in beide Richtungen für die wissenschaftliche Arbeit notwendig sind, das heißt, dass zum einen ein Bruch mit der *Alltagsanschauung* vollzogen werden muss, um zur Wissenschaft – beziehungsweise einer wissenschaftlichen Anschauung – zu gelangen, dass dabei aber zum anderen die Wissenschaft ihre Verbindung zur *Alltagsanschauung* nicht ignorieren darf, sondern stets in der Lage sein muss, das eigene Tun darauf zu beziehen. Dies wurde vor allem in Kap. II und Kap. VIII hervorgehoben. Die konkrete Umsetzung des Bruchs fand in den Kap. V – VIII statt. Es wird sich im Folgenden darauf beschränkt, die wesentlichen Punkte recht frei zu wiederholen und durch einige kurze Überlegungen zu erweitern. Dabei wird zunächst die Reihe von der *Alltagsanschauung* zur *Wissenschaft* besprochen (a), dann auf die Methoden des *Bruchs* eingegangen (b), um schließlich die umgekehrte Richtung von der *Wissenschaft* zur *Alltagsanschauung* zu durchlaufen (c).

(a) *Alltagsanschauung* – Bruch – Wissenschaft

Warum ist die Folge *Alltagsanschauung* → *Bruch* → *Wissenschaft* für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit nötig? Die *Alltagsanschauung* ist absolut vorherrschend, da sie einem ermöglicht, sich in der Wirklichkeit zurechtzufinden, in dieser aktiv zu handeln; alles was nicht *Wissenschaft* ist, zählt dabei zur *Alltagsanschauung*.²¹⁵ Für das Zurechtfinden und Handeln in

²¹⁵ Um die Einheit der *Alltagsanschauung* (als Nicht-Wissenschaft) weiter zu differenzieren, ließe sich etwa auf Bourdieus Theorie der verschiedenen sozialen Felder samt ihrer jeweiligen Spielregeln zurückgreifen (vgl. hierzu zusammenfassend FLAIG 2000, S. 373f.). Beispielsweise muss man im Feld der Schule gute Noten erbringen, um erfolgreich mitzuspielen, während im Feld der Wirtschaft die Gewinnoptimierung das Ziel darstellt. Da eine solche Differenzierung für die vorliegenden Ausführungen keine Relevanz besitzt, wird sie weitgehend übergangen – es interessieren allein die genuinen Spielregeln der Wissenschaft, die diese von allen übrigen Feldern abgrenzen.

der Wirklichkeit ist es nötig, dass die meisten Tätigkeiten zur Routine werden, um nicht tagtäglich alles wieder von vorne lernen oder durchdenken zu müssen. Das Meiste muss ignoriert werden, um sich auf das wenige Wichtige konzentrieren zu können. Wer beispielsweise jeden Morgen überlegen müsste, welche Muskelpartien wie in Bewegung zu setzen sind, um das Bett zu verlassen, würde wohl nie aufstehen.

Um die Funktion der *alltäglichen Wirklichkeitsbewältigung* erfüllen zu können, muss die *Alltagsanschauung* Abstriche machen, wenn es um das *Verständnis und die Erklärung der Wirklichkeit* geht. Die oben angeführte optische Täuschung verdeutlicht dies (vgl. Abb. 1). Sie verdeutlicht aber auch, dass es dem Menschen möglich ist, die Fehler der *Alltagsanschauung* aufzudecken, sie also zu verstehen und zu erklären, und daraus zu lernen – hierin sollte, so eine zentrale These des vorliegenden Textes, die Hauptaufgabe der Wissenschaft gesehen werden.²¹⁶ Dies ist vor allem dann geboten, wenn sich bei der alltäglichen Wirklichkeitsbewältigung Probleme ergeben, da an diesen Punkten die Schwachstellen der *Alltagsanschauung* in Erscheinung treten und durchaus negative Folgen nach sich ziehen können. Etwa könnten Rückenschmerzen dazu führen, den Ablauf des Verlassens des Bettes wissenschaftlich unter die Lupe zu nehmen, indem die erklärende Theorie geprüft wird, dass ein falscher Ablauf für die Rückenschmerzen verantwortlich ist. Die als Ausgangspunkt der Beschäftigung mit der Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes hervorgehobene Faszination lässt sich in diesem Sinn verstehen, da auch hier die alltägliche Wirklichkeitsbewältigung, nämlich der Gang zum Arbeitsplatz, unterbrochen ist.²¹⁷

²¹⁶ Die Hauptaufgabe der Wissenschaft ist demnach die bewusste und rationale Kritik aller Arten von Theorien und Tätigkeiten mit dem Ziel, dabei gefundene Fehler zu verbessern. Da hierbei immer ein Bezug zur *Alltagsanschauung* besteht, lässt sich die Kritik letztendlich hierauf beziehen. Um diese Konzeption der Aufgabe der Wissenschaft weiter zu konturieren, ist es hilfreich, eine Alternative anzugeben. Bei THIEL/ROST 2001, S. 117 ist etwa zu lesen: „Wissenschaft ist ein Teilsystem der Gesellschaft, das in letzterer bestimmte Aufgaben erfüllen soll: Ziel und Zweck sind neue Erkenntnisse, d.h. gesichertes Wissen zu der ganzen Bandbreite allgemein interessierender Fragen und Probleme, die rational beantwortbar erscheinen.“ In vielem stimmt diese Ansicht mit der im vorliegenden Text vertretenen überein. Der Unterschied besteht darin, dass von „gesicherte[m] Wissen“ ausgegangen wird. Eine solche Art von Wissen lässt sich jedoch nicht erbringen, da man dafür ein Kriterium benötigte, um die Wahrheit zu sichern. Ein solches Kriterium existiert bislang jedoch nicht. Vielmehr hat die Geschichte des Wissens und der Wissenschaft gezeigt, dass auch das scheinbar gesichertste Wissen falsch sein kann.

²¹⁷ Vgl. in diesem Sinne auch das Aristoteleszitat auf der Vorhoffassade: „Der Beginn aller

Da *Alltagsanschauung* und *Wissenschaft* zwei völlig unterschiedliche Umgangsweisen mit der Wirklichkeit darstellen, ist es unumgänglich, beide sauber zu trennen, was einen Bruch mit der *Alltagsanschauung* bedeutet, um zur *Wissenschaft* zu gelangen. Nur sofern sich *Alltagsanschauung* und *Wissenschaft* unterscheiden, ist es nötig, für jede der beiden Herangehensweisen einen anderen Begriff zu wählen – ansonsten könnte man einen der beiden aus den Wörterbüchern streichen. Wenn der eine sich in der Wirklichkeit praktisch zu rechtfinden, der andere aber die Wirklichkeit wissenschaftlich verstehen und erklären möchte, werden beiden im besten Fall aneinander vorbeireden und -handeln. Im schlimmsten Fall drohen erhebliche Konflikte. Wen würde es nicht stören, wenn er unvermittelt beim alltäglichen Verlassen des Bettes von einem anderen befragt, beobachtet, fotografiert, an Gerätschaften angeschlossen und womöglich gebeten würde, den Vorgang mehrmals zu wiederholen? Gleichfalls ist es ungenügend, von Wissenschaft zu sprechen, wenn die *alltägliche Wirklichkeitsbewältigung* oder andere Dinge aus der Perspektive und mit den Mitteln der *Alltagsanschauung* verstanden und erklärt werden.

Die *Alltagsanschauung* verfolgt andere Ziele, benutzt andere Mittel und wendet andere Maßstäbe an als die Wissenschaft. Zur Linderung der Rückenschmerzen (Ziel) geht man zum Arzt (Mittel) und hofft, dass es dann besser wird (Maßstab) – nach den Rückenschmerzen gefragt, wird man das Urteil des Arztes wiederholen, da er eine Autorität ist. Der Arzt wird die Schmerzen lindern und weniger versuchen, die Schmerzen durch langwierige und ergebnisoffene Studien zu verstehen und zu erklären.²¹⁸

In der Kunstgeschichte – wie in anderen Fächern – fällt eine saubere Trennung von *Alltagsanschauung* und Wissenschaft oft schwer. Ein gutes Beispiel hierfür findet sich in Prochnos *Einführungsbuch*, wo es heißt: „Wir haben die

Wissenschaften ist das Erstaunen, dass die Dinge so sind, wie sie sind“ (Kap. VII. 2 (c)). Vgl. auch BOEHM 1993, S. 369: „Wer staunt hält inne. Was ihn dazu veranlaßt, ist etwas Außerordentliches, das die Konventionen alltäglicher Erfahrung durchbricht. Es setzt eine Zäsur, sie teilt sich dem Staunenden mit. Staunen meint eine exemplarische Öffnung der Augen, ein erstes Sehen, zu dem die Setzung einer Distanz gehört, ein Sehen das aus der Zerstreung befreit, die Aufmerksamkeit nicht auf dieses oder jenes lenkt, sondern auf Dominanzen, Kontexte, Totalitäten. Wer staunt, begegnet auch dem Bekannten auf andere Weise, wird sensibel für das Unbekannte. Wer staunt, unterbricht falsche Diskurse und sinnlose Debatten, er verweigert sich der voreiligen und unbegründeten Beantwortung von Fragen. Vielleicht ist es der Grund des Fragens selbst?“

²¹⁸ Ausnahmen bestätigen diese Regel, wie sich etwa bei RIEGL 1898, S. 451f. zeigt, der auch das Beispiel des Arztes bemüht.

Pflicht und das Vergnügen, soviel wie irgend möglich über unsere Schützlinge in Erfahrung zu bringen, und es ist unsere Aufgabe, sie treuhänderisch für spätere Generationen zu bewahren.“²¹⁹ Hier wird die recht undifferenzierte Erforschung der Gegenstände („Pflicht und das Vergnügen, soviel wie irgend möglich über unsere Schützlinge in Erfahrung zu bringen“) mit deren Pflege („Aufgabe, sie [d.h. die „Schützlinge“; C.N.] treuhänderisch für spätere Generationen zu bewahren“) kombiniert. Ersteres ist der *Wissenschaft*, letzteres der *Alltagsanschauung* zuzurechnen. Damit verschmilzt, allgemein gesprochen, die Pflege des kulturellen Gedächtnisses mit der wissenschaftlichen Erforschung (der Pflege) des kulturellen Gedächtnisses, das heißt der *historischen Wissenschaft*.²²⁰ Die kunsthistorische Institution der *Denkmal-Pflege*, auf die die genannten Charakteristika ebenso gut passen, wie auf das Museum, zeigt diese Doppelung deutlich – vor allem wird daran ersichtlich, dass es um die Pflege der (materiellen) Kunst und Kultur geht.²²¹

²¹⁹ PROCHNO 2008, S. 18. Vergleichbares findet sich auch auf der Internetseite des Verbands Deutscher Kunsthistoriker, wo es heißt: „Kunsthistoriker erfüllen den Auftrag, die aus der Vergangenheit überkommenen Werke und Werkkomplexe vom isolierten Einzelstück bis hin zum gewachsenen Ensemble zu erhalten, zu sammeln, in der Erforschung möglichst umfassend zu deuten und damit gegenwärtig und für die Zukunft lebendig zu erhalten“ (Hervorhebung durch C.N.; <http://www.kunsthistoriker.org/kunstgeschichte.html> (16.04.2019)).

²²⁰ Vgl. zu diesem Problem auch aus der Perspektive der Geschichtswissenschaft FLAIG 1999, v.a. S. 18–23. Vgl. auch BAUMGARTNER 1998, S. 22f. mit Anm. 23, wo als Aufgabe der (Kunst-) Geschichte u.a. angeführt wird, dass sie „identitäts- und bewußtseinsbildend“ wirkt (Anm. 23), was ihr Eigenschaften des *kulturellen Gedächtnisses* zuspricht. Ebenfalls heißt es in diesem Sinn: „Die Überzeugung, daß hier gemeinsame Interessen und eine gemeinsame Aufgabe vorliegen, ist denn auch einer der Gründe, warum ich entschieden für ein engeres Zusammensehen und Zusammengehen von Kunstgeschichte und zeitgenössischer Kunst *plädieren*“ (S. 23).

²²¹ Ein nicht zu unterschätzender Grund für die Problematik der Vermischung zwischen *Alltagsanschauung* und *Wissenschaft* in der Kunstgeschichte dürfte auch darin bestehen, dass man das Nicht-Wissenschaftliche im Bereich der Kunst wohl erstens im künstlerischen Schaffen der Werke sieht (Künstler). Ebenfalls in diesen Bereich fällt zweitens die nichtprofessionelle Kunstbetrachtung, also der Besuch von Museen oder Ausstellungen (Besucher). Alle anderen, professionellen Beschäftigungen mit Kunstwerken scheinen in den Bereich der *Wissenschaft* zu gehören. Dass diese Sichtweise der Dinge falsch ist, ergibt sich etwa daraus, dass hier allein über gesellschaftliche Positionen und Normen argumentiert wird, so dass Betrügereien Tür und Tor geöffnet sind; wer irgendwie in eine bestimmte Position gelangt, wird dieser dann einfach zugerechnet. Dagegen werden im vorliegenden Text als Maßstab Spielregeln der jeweiligen Bereiche festgelegt. Damit lässt sich jemand, der im Bereich der Wissenschaft in Wirklichkeit nach den *Spielregeln* des Museumsbesuchers spielt, als fehl am Platz, genauer als dem falschen Spielfeld zugehörig erkennen.

(b) Bruch

Wie kann nun ein *Bruch* mit der *Alltagsanschauung* aussehen? Der Hauptgedanke war, dass hierzu von der *Atmosphäre* der Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes ausgegangen wird, um diese dann als *Raum* wissenschaftlich zu verstehen und zu erklären (vgl. Kap. IV). Hierzu wurden vor allem vier genuin kunsthistorische Möglichkeiten vorgestellt, um die alltagsanschauliche Faszination für die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes zu erklären: Erstens der sehende Vergleich, bei dem zwei (oder mehr) Dinge nebeneinander gezeigt werden, die sonst – das heißt in der *Alltagsanschauung* – nicht zugleich zu sehen sind. Dadurch lassen sich *Sehgewohnheiten* im Sinne von inneren Bildern ermitteln, also Unbewusstes bewusst beziehungsweise Implizites explizit machen. Nebeneinander gestellt fallen Unterschiede ins Auge, die sonst allein als *Sehgewohnheiten* wirken, das heißt die *Alltagsanschauung* unbewusst beeinflussen. Konkret erzeugt das schlichte und rein funktionale Erscheinungsbild vieler Fassaden auf dem Mainzer Universitätscampus eine *Sehgewohnheit*, im Vergleich zu der die aufwendig gestaltete Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes faszinieren muss (vgl. Kap. V).

Zweitens wurde *anthropologischen Sehgewohnheiten* in Form von *architektonischen Topoi* nachgegangen, das heißt Sehgewohnheiten, die an Grundmomente des Menschen gebunden sind, wie etwa die Größe eines Gegenstandes im Vergleich zur Körpergröße. Auch hier diente das vergleichende Sehen als kunsthistorisches Instrument des Bruchs, wurde aber etwas modifiziert. Als Vergleichsgröße wurden nun Objekte herangezogen (hier die Fassade des Forums), die nachweislich über *architektonische Topoi* und somit eine große Anziehungskraft verfügen. Und sofern sich diese Elemente auch an der Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes finden, wird hierdurch deren Faszination erklärt (vgl. Kap. VI).

Drittens ging es um das Herausarbeiten einer *kulturell geprägten Sehgewohnheit*, indem der Darstellungstyp ausfindig gemacht wurde, in dessen Tradition die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes mit der Kombination von Baumstruktur und Wissensthematik steht – ohne dass sich die Künstler, Planer und Rezipienten darüber bewusst sind. Diese Fokussierung der objektiven Bildtradition anstelle der subjektiv-alltagsanschaulichen Meinungen der Hersteller macht diesen Bruch mit der *Alltagsanschauung* aus (vgl. Kap. VII).

Hinzu kam viertens die Verwendung eines *Bildbegriffs* sowie einer *Bildanschauung*, die der *Alltagsanschauung* zuwiderlaufen und daher als weitere genuin kunsthistorische Methode des Bruchs mit dieser angesehen werden können. Nach Boehm ist das Bild mehr als eine Abbildung der Wirklichkeit oder ein Dagegensetzen, nämlich beides in einem – ebenso verlangt die *ikonische Anschauungsweise* Imdahls, *Bildsemantik* und *Bildsyntax* zusammenzusehen (vgl. Kap. VII. 1). Solche Überlegungen widersprechen der *Alltagsanschauung*, die gewohnt ist, sich die genannten Größen voneinander getrennt vorzustellen.

Ergänzend zu diesen vier Möglichkeiten des Bruchs wurden versuchsweise zwei weitere Arten der *Sehgewohnheit* benannt: Zunächst die *gewollte Sehgewohnheit*. Damit sollte angezeigt werden, dass die Sehgewohnheit mit einer grundsätzlichen Art und Weise gekoppelt ist, wie man die Wirklichkeit sehen will (vgl. Kap. VIII Einleitung). Dann wurde eine *rituell-anthropologische Sehgewohnheit* herausgestellt, um auf rituelle Handlungen im Sinne von strukturierten Bewegungen von Ort zu Ort abzuheben (vgl. Kap. VIII (f)).

(c) Wissenschaft – Bruch – *Alltagsanschauung*

Wurde soeben gezeigt, warum ein klarer Bruch mit der *Alltagsanschauung* nötig ist, um zur Wissenschaft zu gelangen, muss nun auch die Notwendigkeit der umgekehrten Richtung bestimmt werden: Warum also ist die Folge *Alltagsanschauung* ← *Bruch* ← *Wissenschaft* für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit nötig? Vor allem die Ausführungen zur *Wissenschaft im Elfenbeinturm* haben verdeutlicht, welche Gefahren drohen, wenn sich die Wissenschaft ausschließlich als wissenschaftsinternes Gespräch, als ein Hin- und-Her allein zwischen den Elfenbeintürmen („signal along the line from summit to summit“; Panofsky) versteht und entsprechend handelt (vgl. Kap. VIII (c), (d)). Kurz gesagt, kommt es dann sehr leicht zu einer Beschäftigung mit keinen ernsthaften Problemen, mit Problemen also, deren Lösung wenig bis überhaupt keine Relevanz besitzt.²²²

Zur Verdeutlichung der Situation in der Kunstgeschichte lassen sich exemplarisch einige Fragen nennen, die Thierry Greub in Bezug auf Diego Velázquez Bild *Las Meninas* zusammengetragen hat (Abb. 46), um anzuzeigen, was

²²² Vgl. zu diesem Problem auch MITTELSTRASS 1998 (a), S. 121: „Zugleich droht die in den Geisteswissenschaften verbreitete Liebe zum Irrelevanten zur Eigenliebe zu werden.“



Abb. 46: Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656, Museo del Prado, Madrid

die diesbezügliche Forschung seit mehr als 100 Jahren umtreibt: „Was machen die im Bild dargestellten Personen? [...] Was geschieht, und in was für einem Zeithorizont müssen wir uns die Handlung vorstellen? [...] Was blickt die aus dem Bild schauende Person an? [...] Was malt der Maler im Bild? [...] Was ist im Spiegel dargestellt, und ist der Spiegel überhaupt ein Spiegel und nicht doch ein Gemälde?“²²³

Bei all diesen Fragen fällt es schwer, ein ernsthaftes Problem zu erkennen. Denn was ist gewonnen, wenn man wüsste, was die im Bild dargestellten Personen machen, außer dass man weiß, was sie machen? Was ist gewonnen, wenn man wüsste, was die aus dem Bild schauende Person anblickt? Poppers obige Mahnung variierend könnte man feststellen: ‚Während um uns herum die Natur – und nicht nur sie – zugrunde geht, reden die Kunsthistoriker weiter darüber – manchmal gescheit, manchmal nicht –, was eine Figur auf einem (mehrere Jahrhunderte alten) *Bild* tut‘ (Kap. VIII (d)).

Um sogleich einem Missverständnis vorzubeugen, muss gesagt werden, dass es nicht die Absicht dieses Arguments ist, Wissenschaft in den Dienst des Alltags zu stellen, also nur jene wissenschaftlichen Unternehmungen anzuerkennen, die einen (konkreten) Nutzen für den Alltag und das Leben haben – wie es etwa in prominenter Weise Friedrich Nietzsche gefordert hat.²²⁴ Vielmehr geht es darum, dass wissenschaftlich an Problemen gearbeitet wird, die allgemein und somit auch für die *Alltagsanschauung* als ernsthaft und damit der Auseinandersetzung wert angesehen werden.²²⁵

²²³ GREUB 2001, S. 11–13. Ebd. führt Greub zu jeder der zitierten Fragen noch eine ganze Reihe weiterer Fragen an, die alle denselben Charakter besitzen.

²²⁴ Vgl. NIETZSCHE 1967. Einer der wohl berühmtesten Sätze dieser Schrift lautet: „Nur soweit die Historie dem Leben dient, wollen wir ihr dienen“ (S. 113).

²²⁵ Ausführlicher formuliert, geht es um den Umstand, dass man meinen könnte, es sollte eine Art von Forschung ausgeschlossen werden, die man gewöhnlich als Grundlagenforschung bezeichnet und die sich eben dadurch auszeichnet, keinen praktischen Nutzen zu haben, also nicht anwendungsorientiert zu sein. Der Verdacht ist unbegründet. Denn dieses Problem wird gelöst, indem *Wissenschaft als Kritik der Alltagsanschauung* konzipiert wird, das heißt als ein von allen anderen Umgangsweisen mit der Wirklichkeit geschiedenes Feld, das auf das Verstehen und Erklären der Wirklichkeit ausgerichtet ist. Ob und wie daraus für die Alltagspraxis etwas gewonnen wird, interessiert nicht. Somit könnte man nur noch überlegen, ob man eine solche Art des Umgangs mit der Wirklichkeit braucht oder nicht – eine negative Beantwortung der Frage bedeutete das Ende der Wissenschaft.

Eines der Zitate auf der Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes besagt: „Eine gute wissenschaftliche Theorie sollte einer Bardame erklärbar sein“ (Ernest Rutherford; Kap. VII. 2 (c)).²²⁶ Hierzu gehört auch, dass der Bardame die Probleme erklärbar sind, die mit der wissenschaftlichen Theorie gelöst werden sollen. Und ebenso wie es sich um eine „gute wissenschaftliche Theorie“ handelt, sollten mit dieser *ernsthafte Probleme* gelöst werden. Als Maßstab zur Prüfung, ob ein ernsthaftes Problem vorliegt, kann die *Alltagsanschauung* befragt werden, ob sie die Ernsthaftigkeit des Problems anerkennt. Es ist etwa schwerlich vorstellbar, dass man das Zugrundegehen der Natur, also unserer Lebenswelt nicht als ernsthaftes Problem ansieht, auch wenn man nicht wissenschaftlich damit befasst ist.²²⁷ Daher muss nicht nur ein Bruch mit der *Alltagsanschauung* stattfinden, sondern die Wissenschaft muss zugleich die *Alltagsanschauung* im Blick behalten, um nicht in der leeren Abgeschlossenheit des Elfenbeinturms Selbstgespräche zu führen.

Dabei ist zu beachten, dass in der Wissenschaft durchaus – und wahrscheinlich hauptsächlich – Probleme gelöst werden, die der *Alltagsanschauung* als wenig ernsthaft erscheinen. Die Herausstellung der Bildtradition, in der die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes steht, kann für sich genommen als Beispiel für ein solches Vorgehen dienen. Es besteht kein großer Unterschied zu den Fragen an Velázquez *Las Meninas* (etwa: „Was machen die im Bild dargestellten Personen?“). Doch ist diese Bemühen *allein Mittel zum Zweck*, die Faszination der Vorhoffassade zu verstehen und zu erklären, was man durchaus als ernsthaftes Problem ansehen wird (vgl. Kap. IV). Das heißt, dass Problemlösungen jeder Art statthaft sind, solange klar ist, dass sie auf die Lösung eines ernsthaften Problems zielen und keinen Selbstzweck darstellen. Man wird daher von jeder wissenschaftlichen Arbeit verlangen dürfen, dass darin vor der *Alltagsanschauung* Rechenschaft darüber ablegt wird, worauf sie letztendlich abzielt, für welches ernsthafte Problem sie eine *wissenschaftliche Lösung* erbringen will.

²²⁶ Zu beachten ist, dass im Zitat keine Zeitangaben gemacht werden. Es ist also durchaus möglich und wahrscheinlich, dass es Jahre dauert, bis die Bardame – und viele andere auch – die nötigen Kenntnisse erworben hat, um beispielsweise eine komplexe mathematische Theorie zu erfassen.

²²⁷ Hier wird auch deutlich, dass neben der *Alltagsanschauung* auch andere Wissenschaftsdisziplinen die Ernsthaftigkeit eines Problems anerkennen sollten. Für das gegebene Beispiel kann dies jeder Nichtbiologe o.ä. an sich selbst prüfen – mir zumindest leuchtet die Ernsthaftigkeit durchaus ein.

Diese Frage sollte dabei nicht als ein leidiger Rattenschwanz verstanden und entsprechend alibihaft beantwortet werden. Vielmehr sollte sie permanenter Begleiter oder besser integraler Bestandteil der Wissenschaft sein.²²⁸

²²⁸ Vgl. VOLLMER 1993 (b), wo Problemlisten besprochen werden, die für die Mathematik und einige Naturwissenschaften bestehen. Damit wird zu klären versucht, welche Probleme existieren und welche die brennendsten sind. Leider findet sich, soweit ich sehe, ein solches Unternehmen weder für die Kunstgeschichte noch für andere Geisteswissenschaften.

IX. 2 Kunsthistorische *Raum*-Kritik

Die gerade herausgestellte Konfiguration gilt für die Wissenschaft insgesamt. Das zweite Hauptziel des Beitrags bestand darin, eine spezielle Form der Wissenschaft detaillierter auszuarbeiten, die als ‚kunsthistorische *Raum*-Kritik‘ bezeichnet wurde. Dabei ging es um die Erhellung der wechselseitigen Fruchtbarkeit von soziologischem Raumkonzept und kunsthistorischen Methoden und Kompetenzen (vgl. Kap. III). Es wird zunächst angegeben, wie sich die Wissenschaft insgesamt zu einzelnen Fächern sowie einzelne Fächer untereinander verhalten (a). Dann wird erläutert, inwiefern der Raumbegriff der aktuellen Soziologie für die Kunstgeschichte fruchtbar ist (b), um dann andersherum die Fruchtbarkeit kunsthistorischer Methoden und Kompetenzen für die Raumsoziologie zu erweisen (c). Die Hoffnung ist, dass beide Komponenten zusammen besser helfen, die Wirklichkeit zu verstehen und zu erklären, das heißt in diesem Fall, das konkrete Problem zu lösen, warum einen die Vorhoffassades des Georg Forster-Gebäudes fasziniert.

(a) Wissenschaft und Einzelfächer

Oben wurde kurz die Frage nach der Transdisziplinarität angesprochen und beim Georg Forster-Gebäude der Umstand betont, dass sich dort viele Disziplinen unter einem Dach befinden und, wie bei der Auswahl der Zitate der Vorhoffassade, kooperieren (vgl. Kap. VII. 2 (a), (b) und Kap. VII. 6 (a), (b)). Eine kunsthistorische *Raum*-Kritik steht genau in diesem Spannungsfeld, insofern damit eine spezielle Form von Wissenschaft gemeint ist, die sich sowohl die Kunstgeschichte als auch die Soziologie nutzbar macht. Die Verhältnisse sollen nun geklärt werden.

Bei diesen Überlegungen sind zwei Dinge zentral: Erstens gibt es wissenschaftliche Spielregeln, die es erlauben, den wissenschaftlichen Umgang mit der Wirklichkeit von allen anderen Umgangsweisen mit der Wirklichkeit abzugrenzen.²²⁹ Diese Spielregeln gelten für alle Personen, Fächer und Bereiche,

²²⁹ Einen Grundstock dieser Spielregeln wurde vom Autor an anderer Stelle zusammengestellt (vgl. NILLE 2015 sowie die Angaben unter Kap. VII. 5 (b)).

das heißt, sobald jemand Wissenschaft betreiben will, muss er sich nach den Spielregeln der Wissenschaft richten – tut er dies nicht, dann handelt es sich nicht um Wissenschaft, ebenso, wie jemand, der sich nicht nach den Regeln einer Sportart richtet, diese nicht betreibt.²³⁰

Eine solche Sichtweise wehrt sich gegen die Annahme, dass verschiedene Fächer oder Wissenschaftsbereiche grundsätzlich verschieden funktionieren, wie es oft vonseiten der Geistes- und Kulturwissenschaften behauptet wird, die sich damit von den Naturwissenschaften abzusetzen versuchen.²³¹ Ein Beispiel hierfür findet sich mehrfach bei Jürgen Mittelstraß, bei dem es heißt: „In den Wissenschaften geht es nicht um das Gute und das Böse, aber um die Wahrheit und den Irrtum. Mag auch die Wahrheit schwieriger sein, als üblicherweise selbst unter Wissenschaftlern angenommen, und der Irrtum häufiger als erwünscht, zwischen Wahrheit und Irrtum entscheidet sich in der Regel das Schicksal einer Behauptung, einer Hypothese, einer Theorie und eines Systems in der Wissenschaft. Nicht so in den Geisteswissenschaften? Tatsächlich zeichnen sich die Geisteswissenschaften [...], wenn man ihren Diskursen über die Zeiten hinweg folgt, gegenüber den Naturwissenschaften, aber auch Teilen der Sozialwissenschaften, durch eine eigentümliche Unerheblichkeit des Unterschieds zwischen Wahrheit und Irrtum aus. Nicht daß hier die Wahrheit immer nah und der Irrtum immer fern wäre; gemeint ist vielmehr, daß die Beurteilung nach wahr und falsch an Bedeutung verliert und auch der Streit der Gelehrten selten nach Kriterien der Wahrheit und des Irrtums wirklich entschieden wird.“²³² Wich-

²³⁰ Diesen Punkt kann man weiter differenzieren, indem zwischen regelwidrigem Spiel innerhalb und außerhalb des Spiels unterschieden wird. So bedeutet etwa ein (regelkonformes) Foul im Fußball eine Regelverletzung, die eingeplant ist und entsprechend geahndet wird, ohne dass es dadurch zu einer Zerstörung des Spiels kommt. Wer sich aber beim Fußball nicht damit abfindet, dass er den Ball nicht wie beim Handball regelmäßig in die Hand nehmen darf, spielt letztendlich nicht Fußball. Er legt Spielregeln eines anderen Spiels als Maßstab des eigenen Tuns an, so dass er nicht Fußball, sondern Handball spielt, auch wenn er ein Fußballtrikot trägt und sich für einen Fußballer hält. Um Wissenschaft konzipieren und betreiben zu können, muss ein „Konsensus der beteiligten Wissenschaftler über Spielregeln, denen die Beweisführung zu genügen hat“, bestehen (PRIM/TILMANN 1979, S. 17).

²³¹ Damit ist nicht verneint, dass es Unterschiede zwischen einzelnen Bereichen gibt. Doch sind diese bei weitem nicht so groß, wie oft behauptet wird. Eine tragbare Unterscheidung zwischen Natur- und Geisteswissenschaften bietet etwa BANDMANN 1962, v.a. S. 146f. Vgl. zu diesem Themenkomplex auch PANOFSKY 2002 und WIND 2009.

²³² MITTELSTRASS 1998 (a), S. 125. Vgl. ebd., Anm. 14 zu weiteren Literaturangaben. Als ein weiteres Beispiel für die Trennung von Natur- und Geisteswissenschaften, nun aus der

tiger noch als diese klare Herausstellung des Problems ist der Umstand, dass Mittelstraß daran ein knappes Beispiel samt Kommentar anschließt. Es geht um den Streit zwischen Emil Staiger und Martin Heidegger, wie das „Scheinen“ im Mörikevers: „Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.“ gelesen werden muss.²³³ Das Ergebnis ist, dass die „Auseinandersetzung [...] selbst dichterische Formen“ annimmt: „Die Kontroverse endet folglich unentschieden, jeder geht seine Deutungswege.“²³⁴ Was Mittelstraß nur vorsichtig andeutet, muss deutlich unterstrichen werden: Die Form des Umgangs mit der Wirklichkeit ist in diesem Fall nicht *wissenschaftlich*, sondern *dichterisch*. In diesem Fall sind die Geisteswissenschaften nicht zu den Wissenschaften zu zählen, da sie den Spielregeln der Dichtung und nicht jenen der Wissenschaft folgen.

Zweitens werden im vorliegenden Text einzelne Fächer weniger nach den darin behandelten Gegenständen, sondern vielmehr danach unterschieden, welche Methoden und Kompetenzen die einzelnen Fächer anzubieten haben, um Probleme zu lösen, die die Wirklichkeit aufgibt. Der Hauptunterschied der beiden Einteilungsmöglichkeiten besteht in folgenden zwei Punkten, die sich gegenseitig ergänzen.²³⁵

Kunstgeschichte, sei auf KOHLE 2012, S. 232f. verwiesen: „Werke der bildenden Kunst stehen dem Betrachter in scheinbarer Transparenz vor Augen. Im Vergleich mit literarischen Arbeiten, die in unterschiedlichen Nationalsprachen geschaffen werden, könnte man glauben, im Visuellen einer Universalsprache zu begegnen, die eine Verständlichkeit über Kulturgrenzen hinweg garantiert. Aber auch Bildkunstwerke sind Teil von historischen Diskursen, deren Verständlichkeit nicht per se gegeben ist, sondern die interpretiert werden müssen. Hinzu kommt, dass die Fragestellungen, die man an sie richten kann, historisch bedingt sind und sich nach den jeweiligen Interessen der Betrachter verändern. Das Verstehen individueller Schöpfungen des menschlichen Geists wird damit zu einem Problem, das sich in der Kunstwissenschaft und in den Geisteswissenschaften anders darstellt als etwa in den Naturwissenschaften, die stärker auf gesetzhafte Erklärungen aufbauen.“ Wie genau sich das genannte Problem darstellt und wie sich diese Problemsituation von jener der Naturwissenschaften unterscheiden soll, wird nicht gesagt. Die Feststellung, dass jene „stärker auf gesetzhafte Erklärungen aufbauen“, ist recht vage, denn die Stärke bleibt undifferenziert – womöglich wird davon ausgegangen, dass dies so sein muss, da eben Gesetzmäßigkeiten in jenem Bereich, dem die Ausführungen entstammen, wenig Relevanz besitzen. Klar ist die Abgrenzung gegenüber den Naturwissenschaften, unklar das Wie und Warum dieser Abgrenzung.

²³³ Vgl. MITTELSTRASS 1998 (a), S. 125–127. Das Material findet sich bei HEIDEGGER 1983 (a).

²³⁴ MITTELSTRASS 1998 (a), S. 127.

²³⁵ Später wird ein weiterer Unterschied benannt, der jedoch in eine andere Richtung weist und daher hier zunächst ausgeklammert wird (vgl. Kap. IX. 4 (d)).

Geht man zunächst von den Gegenständen aus, so kann man etwa sagen, dass sich die Kunstgeschichte mit Kunst(werken) und ihrer Geschichte befasst, was sich dann weiter unterteilen lässt – von Epochen und Ländern bis hin zu Einzelwerken. Bei der Behandlung von Gegenständen zeigen sich Fachgrenzen, die schwerlich zu überbrücken sind. Etwa würde ein Literaturwissenschaftler, der sich nicht mit Literatur, sondern mit bildender Kunst beschäftigen möchte, reichlich irritierend wirken. Transdisziplinäre Forschung wird dadurch erschwert und droht, zu einer bloßen Floskel zu verkommen.

Dieser vage angedeutete Umstand zeigt sich ganz deutlich, wenn man die historische Entwicklung einzelner Fächer betrachtet. Günter Bandmann hat dies für die Kunstgeschichte prägnant auf den Punkt gebracht, wenn er vor etwas mehr als 50 Jahren in einem – symptomatischerweise – bis heute fast unbekannt gebliebenen Aufsatz das „Kunstwerk als Gegenstand der Universalgeschichte“ bestimmt.²³⁶ Da hierbei nicht nur das Problem zum Vorschein kommt, sondern auch eine Lösung angegeben wird, die der hier vertretenen sehr nahesteht, sei Bandmann ausführlich zitiert: „Wir können also [da sich „epochale Tendenzen, Landschaft, Nation, Stamm, Glaubensmeinung, politische und soziale Umstände“ usw. im Kunstwerk niederschlagen; C.N.], um vom Menschen und seiner Geschichte etwas zu erfahren, das Kunstwerk als Quelle benutzen.

Diese Möglichkeiten haben die anderen historischen Wissenschaften auch: man kann auch die Quellen und Urkunden der Rechtsgeschichte, Liturgiegeschichte, Medizingeschichte usw. befragen, was sie für eine Erhellung der Geschichte des Menschen leisten. Jeder dieser verschiedenen Quellenbereiche hätte seine spezifischen Möglichkeiten.

Aber die wissenschaftsgeschichtliche Entwicklung der universitären Disziplinen ist anders verlaufen, so daß sich heute die Rechtsgeschichte als Geschichte des Rechtes, die Literaturgeschichte als Geschichte der Literatur, die Kunstgeschichte als Geschichte der Kunst usw. begreifen. Um des besonderen Interesses willen, das das überlieferte Gebilde beansprucht, hat man den idealen Begriff der Kunst, der Dichtung, des Rechtes objektiviert und in diesen Bereichen dem Gegenstand seinen Platz zugewiesen. Erst mit dieser Blickwendung auf das Besondere konnten sich einzelne historische Wissenschaften von einer allgemeinen Kulturgeschichte emanzipieren, sozusagen ihren Hilfswissenschaftscharakter aufgeben. Sie entwickelten spezifische Methoden, um diese Relikte

²³⁶ Titel von BANDMANN 1962.

zu ordnen und ihren Platz im Reiche der Kunst, der Sprache und des Rechtes zu fixieren. Damit war das Band der Geschichtswissenschaften untereinander gelockert, denn das Kunstwerk selbst, die Dichtung selbst, das Musikwerk selbst ist Ziel des Fragens. Zu ihrer Erhellung dient zwar die Erforschung der historischen Umstände, der Biographie des Verfertigers, der ikonographischen Überlieferung, aber nur insoweit, als sie zur Interpretation des Gegenstandes beiträgt. Die Frage, inwieweit das Kunstwerk selbst Rückschlüsse auf die vergangene historische Situation, auf den Verfertiger und seine Gesellschaft erlaubt, inwieweit also das Kunstwerk nicht Ziel, sondern Quelle für etwas anderes sein kann, ist zurückgestellt, wenn man von sporadischen Bemühungen der Soziologie einmal absieht.“²³⁷

Um den Status eines eigenständigen Fachs zu erlangen, musste die Kunstgeschichte einen speziellen Gegenstand fokussieren und für dessen Behandlung spezielle Methoden entwickeln. Erkauft wurde dies durch die Lockerung des Bands der Geschichtswissenschaften untereinander. Soweit sich erkennen lässt, spricht nun nichts dagegen, aktuell einen weiteren Schritt zu tun und die Kunstwerke, wie die anderen überlieferten Gegenstände, wieder zur Quelle zu machen. Dabei lassen sich Fächereinteilungen aufrechterhalten, indem die (fach-)spezifischen Methoden, die in der Zwischenzeit entwickelt wurden, beibehalten und als Einteilungskriterium genutzt werden. Von einer gegenstandsorientierten Kunstgeschichte wird zu einer „allgemeinen Kulturgeschichte“ gewechselt, bei der (fach-)spezifische Methoden zum Tragen kommen; dieses Zum-Tragen-Kommen lässt sich auch als Kompetenz bezeichnen. Auf diese Weise kann – historisch konsequent und systematisch sinnvoll – eine transdisziplinäre Erforschung der Wirklichkeit betrieben werden.²³⁸

Diese Umstellung klärt sich dann weiter, indem dabei auch die *Interpretation von Gegenständen* durch die *Lösung von Problemen* ersetzt wird (vgl. hierzu auch Kap. IX. 4 (d)). Während ein fachspezifischer Gegenstand (z.B. Geschichte des Kunstwerks XY) nur von einem Fach behandelt werden kann (z.B. Kunstgeschichte), da er sonst nicht fachspezifisch wäre, sind Probleme nicht zwangs-

²³⁷ BANDMANN 1962, S. 147f. In einem ähnlichen Sinn heißt es auch bei SAXL 1980, S. 489 zu der Zeit nach Wölfflins Tod (1947): „Seither sind neue Ideen in den Vordergrund getreten. Unter diesen neuen ist das Hauptproblem – jedenfalls scheint es mir so –, wie man die Kunstgeschichte mit anderen Zweigen der Geschichte zusammenbringen kann, mit politischer, literarischer, Religions- und Philosophiegeschichte.“

²³⁸ Vgl. hierzu ausführlicher NILLE 2017 (b).

läufig an einzelne Fächer gebunden. Dieser Umstand bietet die Möglichkeit/Notwendigkeit, Probleme transdisziplinär zu lösen.²³⁹ Es lässt sich als Ergänzung eine Relation vorschlagen: Je allgemeingültiger ein Problem ist, das heißt je mehr Menschen davon betroffen sind, desto ernsthafter ist das Problem und desto transdisziplinärer ist es, in dem Sinne, dass es wahrscheinlicher ist, dass das Problem nicht durch ein Fach alleine gelöst werden kann. Daher geht es in der vorliegenden Arbeit nicht um die Interpretation der Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes, sondern um die Lösung des Problems, warum einen diese fasziniert. Die Aspekte, die dabei als Gegenstandsinterpretation erscheinen (z.B. Bestimmung der Darstellung in der Tradition der Wissensbäume), haben allein hilfswissenschaftlichen Charakter, sind also nicht Zweck der Unternehmung, sondern Mittel.

(b) Die Fruchtbarkeit des Raumbegriffs

Im bisherigen Verlauf des Textes wurde mit dem soziologischen Raumbegriff und dem damit bezeichneten Raumkonzept operiert, ohne dabei jedoch explizit die Vorteile anzugeben, die damit für die (kunsthistorische) Forschung verbunden sind; die Fruchtbarkeit hat sich eher in der Forschungspraxis erwiesen, als dass sie theoretisch expliziert worden ist. Dieses Desiderat soll nun gefüllt werden. Es werden hierzu in einer offenen Reihe acht Punkte thematisiert: Erstens ist der Raum ins Zentrum einer ausdifferenzierten Soziologie gerückt, so dass er als ständiger Bezugspunkt für zentrale Fragen in Hinsicht auf die Gesellschaft fungiert, für deren Beantwortung ein vielfältiges Analyseinstrumentarium zur Verfügung steht, von dem in den folgenden Punkten allein einige Ausschnitte angesprochen werden können. Das heißt der *Raum* ist mit vielen anderen Konzepten systematisch verknüpft. Zwar finden sich einzelne Momente, wie etwa die Frage nach der Rolle von Geschlecht und Klasse, auch in der Kunst-

²³⁹ Vgl. etwa POPPER 1984 (d), S. 275: „Diese Probleme können durchaus ihren Ursprung in praktischen Problemen haben. So führt das praktische Problem, ‚Was kann man gegen die Armut tun?‘, zu dem rein theoretischen Problem, ‚Warum sind Leute arm?‘, und von da zur Theorie der Löhne und Preise und so weiter; mit anderen Worten, zur reinen ökonomischen Theorie, die natürlich ständig ihre eigenen neuen Probleme erzeugt.“ Die Ausgangsfrage, was man gegen Armut tun kann, verlangt für ihre Lösung neben der hier genannten Ökonomie, die sich ihrerseits in weitere Fächer aufteilen ließe, auch Theorien der Philosophie und Religion (z.B. Ethik), der Soziologie usw.

geschichte, doch besteht der große Vorteil der Raumsoziologie darin, dass diese einzelnen Momente konsequent in ein größeres System eingebettet sind. Indem die Soziologie die Gesellschaft allgemein erforscht, arbeitet sie an allgemeinen Problemen, was einer transdisziplinären Forschung zugutekommt.

Dieser Zug, transdisziplinär allgemeine Probleme zu thematisieren, wurde oben für die Kunstgeschichte mit Verweis auf Bandmann hervorgehoben (vgl. Kap. IX. 2 (a)). Etwas Vergleichbares stellt auch Löw für die Soziologie des Raums heraus: „Es hat sich eine Arbeitsteilung zwischen den Disziplinen Architektur und Stadtplanung, Denkmalpflege sowie Soziologie etabliert, derzufolge die Architektur als Wissenschaft eine hohe Aufmerksamkeit auf die Bildhaftigkeit von Architektur richtet [...]; die Denkmalpflege die Substanz, die es zu bewahren gilt, im Auge behält; und die Soziologie auf den Nutzer und die Nutzerin blickt [...]. Wie immer sind solche Arbeitsteilungen entlastend, sie schaffen Spezialisierungen, aber ihnen wohnt der Verzicht inne, ‚das Ganze‘ wenigstens dem Bestreben nach in den Blick zu nehmen.“²⁴⁰ Diesem Bestreben versucht Löw dann über die Kategorie des *Raums* gerecht zu werden.

Wenn somit zweitens in der Forschung, auf welche Weise auch immer, Menschen (und ihr Zusammenleben) thematisiert werden, dann bietet dieser Raum-begriff eine gute Möglichkeit, viele damit zusammenhängende Punkte gezielt in die Überlegungen miteinzubeziehen. Sofern die Kunstgeschichte Menschen berücksichtigt, wie es etwa durch den hier in Anlehnung an Boehm vertretenen Bildbegriff der Fall ist, der ohne Betrachter nicht zu denken wäre, kann sie diesbezüglich auf ein reiches Angebot zurückgreifen.²⁴¹ Es bedarf jedoch weiterer Klärungen, wenn zwar Menschen in die Überlegungen aufgenommen werden, diese Größe jedoch recht undifferenziert behandelt wird. Exemplarisch hierfür kann neben den Arbeiten von Boehm²⁴² und Imdahl auf die Rezeptionsästhetik verwiesen werden, die meist werkorientiert ausgerichtet ist, das heißt die Werkbetrachtung und damit den Betrachter zwar nennt, aber letztendlich zugunsten des Werks doch außen vor lässt.²⁴³

²⁴⁰ Löw 2009, S. 343f.

²⁴¹ Vgl. zur Notwendigkeit, den Menschen und die Gesellschaft in der kunsthistorischen Arbeit zu berücksichtigen, BANDMANN 1962, S. 146f.

²⁴² Vgl. zu Boehm die knappen Ausführungen bei SAUERLÄNDER 1985, der damit zugleich einen spezifischen Typ der Kunstgeschichte charakterisiert, der wenig an den Menschen denkt und damit Anschlussmöglichkeiten an die Soziologie geradezu ausklammert.

²⁴³ Vgl. hierzu KEMP 1983, S. 32f.: „Sie [d.h. die Rezeptionsästhetik; C.N.] untersucht den

Drittens bietet der Raum samt soziologischen Implikationen die Möglichkeit, kunsthistorische Vorgehensweisen zusammenzudenken, die oft getrennt werden. Etwa hebt die *Stilgeschichte* unter Verzicht auf jedwede menschliche Akteure auf Strukturen in Form von Stilen ab.²⁴⁴ Auf der anderen Seite stehen kunsthistorische Bemühungen, wie die *politische Ikonographie*, die die (politischen) Absichten von Künstlern und Auftraggebern ins Zentrum rücken.²⁴⁵ Somit stehen sich überindividuelle Strukturen und intentionales Handeln von Personen gegenüber. Hier nun kann das Raumkonzept Löws helfen, das explizit „zwischen Handeln und Struktur“ angesiedelt ist:²⁴⁶ „Vieles deutet darauf hin, dass Räume nicht nur körperlich erfahren werden, sondern auch auf die Körper zurückwirken, dass Räume also in diesem Sinne nicht nur Bezugspunkt des Handeln [sic!] oder Produkt des Handelns sind, sondern auch als Institutionen Handeln strukturieren. [...] In der fortwährenden wechselseitigen Konstitution von sozialem Handeln und sozialen Strukturen entstehen Räume als Ergebnis und Voraussetzung des Handlungsverlaufs.“²⁴⁷ Auf die kunstgeschichtliche Situation übertragen bedeutet dies, dass Stilgeschichte und politische Ikonographie, oder allgemeiner Stil und intentionales Handeln im *Raum* zusammenkommen können.²⁴⁸

Betrachterbezug, wie ihn das jeweils besondere Werk entwirft. [...] Der reale Rezipient wird sich zu dem Rollenangebot, das ihm das Werk macht, unterschiedlich verhalten: je nach Disposition, Wissen und Interesse. Werkorientierte Rezeptionsästhetik kann also für die Rezeptionsgeschichte nur den Umriß angeben, innerhalb dessen die Aufnahme eines Werkes erfolgt, sie kann den ‚postulated reader‘, den vom Werk geforderten Leser oder Betrachter erforschen [...]. Sie erarbeitet die künstlerische Wirklichkeit gewordene Vorstellung von der Wirklichkeit des Werks [...]. In diese Richtung entfalten sich die Möglichkeiten der Rezeptionsästhetik.“

²⁴⁴ Insofern die Stilgeschichte darauf abzielt, ein Werk einem Künstler zuzuschreiben, spielen Menschen dort durchaus eine Rolle. Oft jedoch werden diese ausgeblendet und durch handelnde Stile (oder Bauten) ersetzt. So heißt es beispielsweise bei DEHIO 1893, S. 217: „Das Bau-Schöne ist ein zusammengesetztes Ding; nicht nach allen Seiten gleichmässig bethätigt der einzelne historische Stil seine Productivität; sein Dasein und seine Entwicklung beginnt dort, wo das für ihn Wesentliche zuerst als ein klar empfundenes hervortritt.“ Was Dehio hier explizit sagt, trifft implizit auf viele Stilüberblicke zu. Es sollen Stile, Stilabläufe und Stilzusammenhänge dargestellt werden, wozu es nicht nötig ist, auf Menschen und deren Zusammenleben einzugehen.

²⁴⁵ Vgl. stellvertretend die entsprechenden Arbeiten von Martin Warnke (z.B. WARNKE 2003).

²⁴⁶ Haupttitel von Löw 2007. Vgl. zur dieser Konzeption insgesamt ebd. sowie Löw 2001, S. 158–198.

²⁴⁷ Löw 2007, S. 94 und S. 96.

²⁴⁸ Das Abheben auf die Soziologie bedeutet natürlich nicht, dass das genannte Problem allein hierüber zu lösen ist, sondern nur, dass sich die dort gebotene Lösung von der Kunstgeschichte fruchtbar aufgreifen lässt. Vereinzelt finden sich vergleichbare Lösungen auch in der

Neben dieser allgemeinen Art der Fruchtbarmachung des Raums soll nun gezeigt werden, wie dies konkret in Bezug auf die Auseinandersetzung mit der Faszination der Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes geschehen kann. Mit der *Atmosphäre* als spürbarer Seite des Raums ist viertens eine solche Möglichkeit bereits erläutert und demonstriert worden (vgl. Kap. IV).

Eine in den bisherigen Überlegungen ungenutzte Möglichkeit stellen fünftens die Größen „Geschlecht und Klasse“ dar, die Löw in ihre Raumsoziologie integriert und die helfen können, die Faszination für die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes weiter zu klären.²⁴⁹ Bei Geschlecht und Klasse handelt es sich um Strukturen, die jedoch im Unterschied zu anderen Strukturen „direkt an die Körperlichkeit der Menschen gebunden“ und daher von großer „Langlebigkeit“ sind.²⁵⁰ Oben wurde die *Sehgewohnheit* als analog zu Panofskys *Denkgewohnheit* und Bourdieus *Habitus* eingeführt (vgl. Kap. V (a)). Zu letzterem heißt es bei Löw: „Basis des Habitus ist die Klassenlage und das Geschlecht [...]. Wesentlich sind beim Bourdieuschen Habitusbegriff nicht nur die Betonung der Körperlichkeit, sondern auch die Dimensionen der Wahrnehmung und des Urteilens, der Wertmuster und normativer Orientierungen.“²⁵¹ Womöglich fasziniert den Autor des vorliegenden Textes die Vorhoffassade, weil er ein Mann ist?²⁵² Oder vielleicht liegt es an seiner Klassenzugehörigkeit? Diese Fragen können dann auch mit bereits behandelten Aspekten verbunden werden. Es wäre beispielsweise zu fragen, inwiefern sich Geschlecht und Klasse als *anthropologische Sehgewohnheit* verstehen lassen.

Sechstens lässt sich als nächste Erweiterung nach der „Institutionalisierung“ von Räumen fragen, zu der es bei Löw heißt: „Institutionalisierte Räume sind [...] jene, bei denen die (An)Ordnung über das eigene Handeln hinaus wirksam bleibt und genormte Syntheseleistungen und Spacings nach sich zieht. Als institutionalisierte (An)Ordnung wird der Raum zur Objektivation, das bedeutet, daß er – ein Produkt menschlicher Tätigkeit – als gegenständlich erlebt wird.“²⁵³ Hierdurch erklärt sich die alltagsanschauliche Auffassung, einen Raum zu be-

Kunstgeschichte, etwa bei Panofsky (vgl. BOURDIEU 1974).

²⁴⁹ Löw 2001, S. 173–179 (Zitat = Kapitelüberschrift).

²⁵⁰ Ebd., S. 176.

²⁵¹ Ebd., S. 177.

²⁵² Vgl. zum Aspekt des Geschlechts in Hinblick auf die Universität auch HÖRISCH 2006, z.B. S. 15f. und S. 25–30.

²⁵³ Löw 2001, S. 164. Im Original teilweise kursiv.

treten (vgl. Kap. III Einleitung). Weiterhin kann nun gefragt werden, inwiefern die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes als Teil eines institutionalisierten Raums anzusehen ist. Ist die davon ausgehende Faszination persönlicher und zeitlich begrenzter Natur, oder lässt sich eine „institutionalisierte (An)Ordnung“ feststellen?

Siebens führt Löw in Anlehnungen Michel Foucaults Heterotopien die Kategorien der „Illusions- und Kompensationsräume“ ein und gibt folgende Beispiele: „McDonald’s in Peking ist zum Beispiel nicht nur ein Schnellimbiss einer global agierenden Wirtschaftsmacht, er ist gleichzeitig eine Heterotopie in der chinesischen Gesellschaft, ein Illusionsraum, der verdeutlicht, wo man nicht ist und damit offensichtlich macht, wo man ist. Eine Technodiskothek, die bei den Besucherinnen und Besuchern den Anschein erweckt, virtuelle Welt zu sein, ist ebenfalls heterotop [genauer: kompensatorisch; C.N.], und zwar in direkter Abhängigkeit zu den Räumen des Alltags.“²⁵⁴ Lässt sich somit die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes als Illusions- oder Kompensationsraum fassen und liegt hierin vielleicht ein weiterer Grund ihrer Faszination? Die Vergleiche mit anderen Fassaden des Mainzer Campus dürften ebenso in diese Richtung weisen (vgl. Kap. V), wie die Unterscheidung von (Orten der) Wissenschaft und *Alltagsanschauung* (vgl. Kap. VIII).

Achtens verbindet Löw den Raum mit der Frage nach „sozialer Ungleichheit“: „Von sozialer Ungleichheit spreche ich [...], wenn einzelne oder Gruppen dauerhaft benachteiligt oder begünstigt werden.“²⁵⁵ Für das Problem der Faszination der Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes muss es genügen, einen Aspekt der sozialen Ungleichheit hervorzuheben. „Ein immanentes Moment von Räumen ist das Prinzip der Verteilung. Mit Räumen werden Relationen von Gütern, unter Menschen und zwischen Gütern und Menschen hergestellt, wer oder was nicht relational miteinbezogen wird, ist demnach ausgeschlossen. Mit der Konstitution von Raum wird deshalb immer auch die Differenz von ‚Eingeschlossen‘ und ‚Ausgegrenzt‘ konstituiert.“²⁵⁶ Was nun an der Vorhoffassade in dieser Hinsicht bemerkenswert ist, ist der Umstand, dass sie keinen Betrachter ausschließt (Abb. 47, 48).

²⁵⁴ Ebd., S. 165. Vgl. FOUCAULT 2006.

²⁵⁵ Löw 2001., S. 210.

²⁵⁶ Ebd., S. 214.

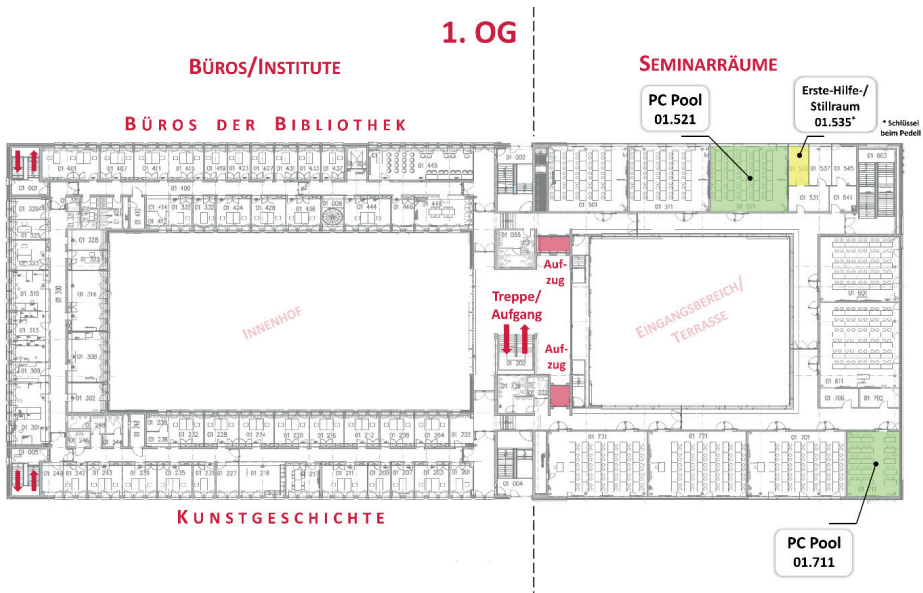


Abb. 47: Kühl + Schmidt Architekten AG, Grundriss des 1. Obergeschosses des Georg Forster-Gebäudes, 2010–2013, Campus der Johannes Gutenberg-Universität Mainz



Abb. 48: Kühnl + Schmidt Architekten AG, Georg Forster-Gebäude, 2010–2013, Campus der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Jeder mögliche Blick auf die Vorhoffassade, sei er vom Innenhof (Abb. 2), dem Inneren (Abb. 39) oder dem erhöhten Gegenüber (Abb. 41–43) aus, ist für alle Personen möglich, da diese Orte öffentlich, also allgemein zugänglich sind. Sofern das Gebäude geöffnet ist, kann jeder dorthin gelangen. Im Kontrast dazu sind die vielen Büros oder Seminarräume zu nennen, die nur einer speziellen Person(en) zugänglich sind und damit andere ausgrenzen. Die Möglichkeit etwa, vom Inneren des Georg Forster-Gebäudes aus erhöhter Position nach außen zu schauen, ist nur wenigen vorbehalten. Es ist hinzuzufügen, dass sämtliche Bereiche des Vorhofes allen zugänglich sind, doch allein die Vorhoffassade bietet einen Anblick, auf den man sich richtet, einen Fixpunkt des Blicks. Wenn man so will, könnte einen die Vorhoffassade aufgrund ihres jeden Menschen einschließenden, ihres humanen Charakters faszinieren.²⁵⁷

(c) Die Fruchtbarkeit kunsthistorischer Methoden und Kompetenzen

Nachdem einige Möglichkeiten des soziologischen Raumbegriffs für die (kunsthistorische) Forschung herausgestellt worden sind, das heißt eine *Raum-Kritik* skizziert worden ist, interessiert nun die umgekehrte Richtung. Welche kunsthistorischen Methoden und Kompetenzen lassen sich für die Raumsoziologie fruchtbar machen? Die Antwort wurde mit den kunsthistorischen Methoden des Bruchs und dabei vor allem über die Herausstellung von Sehgewohnheiten bereits weitgehend gegeben (vgl. Kap. IX. 1 (b)). Somit bleibt an dieser Stelle nur die Aufgabe, darzulegen, inwiefern diese Punkte von der Raumsoziologie bisher nicht beachtet wurden und somit als genuin kunsthistorischer Beitrag der *Raum-Kritik* anzusehen sind. Die These lautet wenig überraschend, dass in Löws Raumsoziologie ein ausdifferenzierter Bildbegriff ebenso fehlt wie die damit einhergehende Umgangsweise mit Bildern. Dies sei in fünf Punkten weiter ausgeführt:

Erstens fällt insgesamt auf, dass Löws Arbeiten selten Abbildungen beigegeben sind. Wenn dies der Fall ist, dann handelt es sich vorwiegend um Diagramme oder reine Bebilderungen, das heißt, dass die Bilder einen Sachverhalt

²⁵⁷ Das Gegenmodell zu dieser Universalität bestünde darin, die Exklusivität anderer Ansichten zu betonen.

veranschaulichen sollen, der ohne sie erarbeitet wurde, und nicht (intensiv) analysiert werden.²⁵⁸

Zweitens findet eine starke Orientierung an und Benutzung von sprachlichem Material statt – Bilder werden nicht beachtet. Bei der Auseinandersetzung mit der „Konstitution von Raum“ und auch an anderen Stellen dient etwa die „Biographie“ von Josef Tal als empirischer Materialiengeber.²⁵⁹ Ebenso wird bei einer der Fallanalysen explizit auf „Interviews, Gruppendiskussionen und teilnehmende Beobachtungen“ zurückgegriffen.²⁶⁰

Drittens verwendet Löw selten Arbeiten von Kunsthistorikern, Arbeiten also, die von der Entwicklung der Fachdisziplinen her die Möglichkeit bereitstellen sollten, spezifische Methoden und Kompetenzen bezüglich des Bildes zu bieten.²⁶¹ Diese Tendenz zeigt sich auch in anderen soziologischen Arbeiten zur Architektur und zum Raum.²⁶²

Viertens behandelt Löw in einem Aufsatz explizit das „Bild“.²⁶³ Dabei wird etwa gefordert: „Eine Soziologie der Architektur steht damit vor der Aufgabe, die Materialität des Gegenstands ‚Architektur‘ in die Analyse integrieren zu müssen, ohne dessen Bildwert zu leugnen.“²⁶⁴ Noch deutlicher heißt es am Ende der allgemeinen Ausführungen: „Während sich in den textbasierten Wissenschaften nach wie vor eine im europäischen Bildungskontext tief verwurzelte Privilegierung von (hermeneutisch gedachtem) Text-Sinn als Bedeutung und Tiefe artikuliert, die das Bild als Verflachung und Vereinfachung abqualifiziert, hebt der ‚pictorial‘ oder ‚iconic turn‘ das Wahrnehmungs- und Erkenntnispotential des Bildes hervor. Bilder werden interpretationsbedürftig. Die als spatial

²⁵⁸ Dieser Umstand der Bilderlosigkeit fällt vor allem bei Löws raumsoziologischem Hauptwerk (Löw 2001) auf. Ebenso verhält es sich bei anderen raumsoziologischen Grundlagenwerken, etwa bei SCHROER 2006.

²⁵⁹ Löw 2001, S. 152ff. (Zitat = Kapitelüberschrift).

²⁶⁰ Ebd., S. 231.

²⁶¹ Vgl. das Literaturverzeichnis bei Löw 2001. Bei Löw 2009, S. 354 wird zwar auf Gottfried Boehm verwiesen, ohne jedoch Gewinn daraus zu ziehen.

²⁶² So werden von DELITZ 2009 bei der Suche nach einer „Architektursoziologie avant la lettre“ ausschließlich Arbeiten von Architekten und Soziologen herangezogen und die Kunstgeschichte völlig außen vor gelassen. An anderer Stelle widmet DELITZ 2010, S. 78f. der Kunstgeschichte zumindest zwei Seiten und erwähnt Erwin Panofsky und Martin Warnke. Über eine Erwähnung geht diese Bezugnahme jedoch nicht hinaus.

²⁶³ Löw 2009.

²⁶⁴ Ebd., S. 347.

turn gefasste Denkbewegung wiederum diskutiert den Raum als grundlegende Formung und materiell fundierte Relationenbildung gesellschaftlicher Alltagspraktiken und Erzählpraxis. In der Architektursoziologie wird es möglich, so möchte ich zuspitzen, ‚iconic‘ respektive ‚pictural [sic!] turn‘ und ‚spatial turn‘ in einer Weise zusammenzuführen, dass der Ortsbezug von Bildern sowie die Leistungsfähigkeit für die Herstellung von Räumen und für die (Sozial-)Strukturbildung durch Räume in den Blick genommen werden kann.“²⁶⁵ Damit stimmt zwar das Anliegen Löws mit jenem des vorliegenden Textes tendenziell überein, doch fehlt es an einer tragfähigen Konkretisierung und Differenzierung, was unter *Bild* beziehungsweise dessen „Wahrnehmungs- und Erkenntnispotential“ zu verstehen ist.

Betrachtet man fünftens Löws Fallanalyse des Darmstädter Theaters näher, so fällt auf, dass sie dabei – was das Bild betrifft – zwischen *Alltagsanschauung* und dem Bruch mit dieser, in der in Kap. V skizzierten Form, operiert.²⁶⁶ So stützen sich ihre Überlegungen teilweise auf Aussagen der Urheber, mit denen diese das Werk erklären. Etwa wird der Architekt zitiert, der Auskunft über seine mit dem Werk verbundenen Intentionen gibt.²⁶⁷ Diese Vorgehensweise läuft immer Gefahr, allein alltagsanschauliche Erklärungen zu wiederholen, Erklärungen also, die „ihrerseits der Interpretation in höchstem Maße bedürftig“ sind (Panofsky; Kap. II (b)). Zugleich findet eine Einordnung in allgemeine Sehgewohnheiten statt: „Als Problem wird durchweg deutlich, dass das Theater heute im Kontext von ‚Luxus‘, Glamour und Event situiert wird. Ein moderner funktionaler Bau, der das Theater als ‚Betrieb‘ in einem Zusammenhang mit industrieller Fertigung denkt, ist mit dieser Erwartungshaltung nicht in Einklang zu bringen.“²⁶⁸ Diesem „Kontext“, dieser „Erwartungshaltung“ beziehungsweise dieser Sehgewohnheit ist es geschuldet, dass der ursprüngliche Bau umgestaltet werden musste. Hieran ließe sich in der skizzierten Weise anknüpfen, indem die Problematik des Bruchs differenzierter erläutert sowie ein Vorgehen praktiziert wird, das der Eigenart des Bildes gerechter wird – hierzu könnte auf das im vorliegenden Text gelieferte Instrumentarium zurückgegriffen werden.

²⁶⁵ Ebd., S. 354.

²⁶⁶ Dies gilt für die Ausführungen bei Löw 2009, wo das Thema Bild explizit diskutiert wird.

²⁶⁷ Ebd., S. 355f.

²⁶⁸ Ebd., S. 357.

IX. 3 Thesen zur Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes

Der empirische Hauptgegenstand, an dem die Überlegungen entwickelt wurden, ist die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes. Die Besonderheit dieses Gegenstands besteht darin, dass er – wohl hauptsächlich aufgrund seines kurzen Bestehens seit 2013 – bislang noch nicht in wissenschaftlichen Diskussionen berücksichtigt wurde. Vielmehr finden sich zu diesem Bau allein Äußerungen, die der *Alltagsanschauung* entstammen, was auch ein Indiz dafür ist, dass ein Interesse an diesem Bau besteht, dass also eine Auseinandersetzung mit diesem ein relevantes Problem darstellt (vgl. Kap. I). Es wurde somit wissenschaftliche Pionierarbeit geleistet. Es wurde mit der *Alltagsanschauung* gebrochen, um das Problem aufzuwerfen, dass einen die Vorhoffassade fasziniert, und um Lösungen für dieses Problem in Form von wissenschaftlichen Thesen zu formulieren (vgl. Kap. IV). Entsprechend der Kapiteleinteilung (vgl. Kap. V – VIII) handelt es sich um vier Thesen, die teilweise mit Nebenthesen einhergehen und nun knapp wiederholt werden.

(a) Sehgewohnheit

Die erste These lautete, dass die Faszination der Vorhoffassade daher rührt, dass man durch den tagtäglichen Gebrauch an den Anblick verschiedener Fassaden des Campus gewöhnt ist, die rein funktional gestaltet sind. Vor der Folie einer solchen Sehgewohnheit erscheint die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes faszinierend, da die Gestaltung dort über die reine Funktion hinausweist. Dort findet mehr Aufwand statt, eine Begebenheit, die auch der allgemeinen Architekturentwicklung im 20. Jahrhundert entspricht (vgl. Kap. V).

(b) Architektonische Topoi

Zweitens wurde die These aufgestellt, dass die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes über architektonische Topoi verfügt, die faszinierend auf Menschen wirken. Hierzu gehören etwa der Schmuckreichtum sowie die Größe in Rela-

tion zur Körpergröße eines Menschen. Diese architektonischen Topoi wurden durch einen Vergleich mit der Eingangsfassade zum Forum herausgearbeitet (vgl. Kap. VI).

(c) Die Vorhoffassade als starkes Bild

Die dritte These wurde etwas ausführlicher entwickelt, so dass es neben der Hauptthese einige Nebenthesen gibt. Die Hauptthese besagt, dass die Vorhoffassade ein *starkes Bild* im Sinne von Gottfried Boehm darstellt und deshalb beim Betrachter eine Faszination weckt (vgl. Kap. VII). Damit verbunden sind folgende Nebenthesen: Es lässt sich eine Typologie von Raummarkierungen aufstellen, in der verschiedene Grade von bildlicher Stärke und Schwäche unterschieden werden, wobei ein sprachlich verfasstes Hinweisschild das schwächste, die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes das stärkste Bild bedeutet – auf Einzelthesen zu den verschiedenen Werken, wie etwa zum *Moses* in der Bibliothek, braucht nicht erneut eingegangen zu werden (vgl. Kap. VII. 1, 6). Dann wurde vorgeschlagen, die Kombination von Baumstruktur und Wissenselementen in Form von Zitaten, wie sie auf der Vorhoffassade gestaltet ist, entgegen der von den Urhebern gegebenen Deutung, in die Tradition der Wissensbäume einzureihen (vgl. Kap. VII. 4). In einem nächsten Schritt wurde Darwins Evolutionsdiagramm als der Gestaltung der Vorhoffassade nächststehender Wissensbaum angeboten, um von dort die Darstellung der Vorhoffassade mit einer evolutionären Erkenntnistheorie zu identifizieren (vgl. Kap. VII. 5).

(d) *Alltagsanschauung* – Bruch – Wissenschaft

Die vierte These besagte, dass die Faszination der Vorhoffassade über den Umstand erklärbar ist, dass sich dort der Gang von der *Alltagsanschauung* zur Wissenschaft und zurück, für den im vorliegenden Text wissenschaftstheoretisch plädiert wird, gestalterisch wiederfindet. Hierzu gehört auch die These, dass das Georg Forster-Gebäude und seine Nutzung vor dem Hintergrund der Auffassung der Wissenschaft im Elfenbeinturm zu analysieren sind (vgl. Kap. VIII).

IX. 4 Prüfungen der Thesen

In diesem abschließenden Kapitel soll rückblickend eine Auffassung von Wissenschaft in einer Hinsicht dargelegt werden, die bislang nur angedeutet wurde: nämlich dass und wie wissenschaftliche Thesen prüfbar sein müssen. Dies wird zunächst wissenschaftstheoretisch, also auf allgemeiner Ebene erläutert (a) – (d). Dann werden einige konkrete Prüfverfahren benannt (e) – (g). Schließlich wird auf eine bestimmte Möglichkeit der Prüfung näher eingegangen, nämlich auf das sogenannte *eye tracking*, das heißt das elektronische Messen von Blicken. Dieses wird als Verfahren grob umrissen, um dann Szenarien zu skizzieren, wie auf diese Weise die vorgetragenen Überlegungen zu prüfen und damit konkret fortzusetzen sind (h) – (u).²⁶⁹

(a) Status der bisherigen Ausführungen

Zunächst gilt es, in aller Deutlichkeit den Status der bisherigen Ausführungen anzuzeigen. Es handelt sich, wie der Titel der Arbeit sagt, um *Versuche*, was die Möglichkeit des Irrtums impliziert – man könnte auch von Thesen, Hypothesen, Theorien oder ähnlichem sprechen. Egal, wie man es letztendlich nennt, ist zu beachten, dass nichts bewiesen wurde, in dem Sinn, dass es nun gültig ist, dass die Wahrheit dieser oder jener These nun feststeht. Alles kann sich als falsch (oder unfruchtbar) erweisen. Popper nennt diesen Status treffend „Vermutungswissen“, was so zu verstehen ist, „daß wir alle Gesetze oder Theorien als Hypothesen oder Vermutungen betrachten müssen.“²⁷⁰ Auch wenn also eine These über mehrere Schritte hinweg erarbeitet wurde, bedeutet dies nicht, dass sie stimmt oder auch nur mit großer Wahrscheinlichkeit stimmt.²⁷¹ Denn hierzu

²⁶⁹ Um Missverständnissen vorzubeugen, muss an dieser Stelle klargestellt werden, dass vom Autor keine Blickmessungen vorgenommen worden sind. Vielmehr werden Hypothesen darüber aufgestellt, zu welchen Ergebnissen solche Messungen führen werden. Dies bedeutet auch, dass bestimmte Ergebnisse zur Widerlegung der hier aufgestellten Hypothesen führen. Eine empirische Überprüfung mittels Blickmessungen ist somit ein zukünftiges Projekt. Das Verhältnis ähnelt jenem zwischen theoretischer und Experimentalphysik.

²⁷⁰ „Vermutungswissen“ lautet der Haupttitel von POPPER 1984 (a) (Zitat S. 9).

²⁷¹ Korrekterweise müsste man sagen, dass es sich um empirische Aussagen oder Aussagen über

müsste man einen festen, das heißt einen mit Sicherheit wahren Ausgangspunkt – einen archimedischen Punkt also – besitzen, den es nicht gibt, beziehungsweise, der bis jetzt noch nicht gefunden wurde. Dieser Umstand ist etwas gewöhnungsbedürftig, doch nicht weiter schlimm, denn er bedeutet allein, dass man ständig dazulernen kann/muss. Oder in den Worten Poppers: „Um Sicherheit und Rechtfertigung der Erkenntnis kümmere ich mich nicht, vielmehr um den Fortschritt der Erkenntnis.“²⁷²

Obgleich diese Feststellung recht einfach wirkt und ist, gibt es oft Schwierigkeiten damit. Zwei Beispiele aus der Kunstgeschichte müssen genügen, um diesen Umstand zu verdeutlichen. Häufig findet man erstens Formulierungen, wie ‚Bestätigung‘, ‚Nachweis‘, ‚Beweis‘ usw., die suggerieren, dass eine These als wahr erwiesen wurde.²⁷³ Sollte ein ähnlicher Eindruck im vorhergehenden Text entstanden sein, so gilt es, diesen nun zu korrigieren.

Das zweite Beispiel stammt aus Prochnos Einführungsbuch, wo es heißt: „Eine Beschreibung ist sozusagen die Bestandsaufnahme. Sie steht am Anfang jeder Arbeit. Beschreiben ist bewußtes Sehen, das auch die Details erfaßt und sie in einen größeren Zusammenhang einordnet. Beschreiben ist auch immer zugleich Deuten. [...] Eine gute Beschreibung ist niemals eine bloße Aufzählung, sondern sie hat etwas von einer Erzählung. Sie deutet auch immer, z.B. wenn sie das Thema des Werks nennt.“²⁷⁴ Die ersten beiden Sätze zeigen deutlich an, dass davon ausgegangen wird, dass eine Beschreibung als wahr angenommen wird, sonst wäre es schwer verständlich, weshalb sie als „Bestandsaufnahme“

die Wirklichkeit handelt. Denn Aussagen können problemlos so formuliert werden, dass sie (logisch) wahr sind, etwa in Form von Tautologien (z.B.: a ist a).

²⁷² POPPER 1984 (b), S. 37.

²⁷³ Stellvertretend für viele ähnliche Aussagen kann auf ALBRECHT 2003, S. 267 verwiesen werden, wo es heißt: „[G]enerelle Aussagen zu Entstehungszeit, Mechanismen und Wirkung können nur unter dem Vorbehalt getroffen werden, daß eine Bestätigung auf breiter Basis noch erfolgt.“ Eine ähnliche Sichtweise findet sich auch in der Rezension zu Albrechts Arbeit von KRÄMER 2005, S. 294. Wie breit eine solche Basis aber sein muss, um zu „generellen[n] Aussagen“ zu gelangen, kann nicht angegeben werden. Es handelt sich um eine Form des Induktionsproblems. Auf eine andere Auffassung, die häufig begegnet, kann hier nur kurz hingewiesen werden. Denn oft wird davon ausgegangen, dass dasjenige richtig ist, von dem die Mehrheit (der Wissenschaftler) annimmt, dass es richtig ist. Hier kommt ein pragmatisches oder ein demokratisches Prinzip zum Tragen. Dass diese Ansicht in der Wissenschaft jedoch nicht tragfähig ist, zeigt etwa MITTELSTRASS 1998 (b).

²⁷⁴ PROCHNO 2008, S. 90.

angesehen wird und am „Anfang jeder Arbeit“ steht. Dies wird dann scheinbar zurückgenommen, indem zugestanden wird, dass „Beschreiben [...] auch immer zugleich Deuten“ ist. Doch wird das Deuten in Richtung „Thema des Werks“ verlegt. Letztendlich wird hier – bewusst oder unbewusst – die Meinung vertreten, dass die Anschauung zur Beschreibung führt, mit der man zunächst den Bestand aufnimmt; eine einfache und neutrale Tätigkeit, die scheinbar einen sicheren Ausgangspunkt für das weitere Vorgehen bietet.²⁷⁵

Wie das Beispiel der optischen Täuschung jedoch zu Beginn der vorliegenden Arbeit verdeutlicht hat, kann es auch bei der einfachen Beobachtung bereits zu Fehlern kommen (vgl. Abb. 1).²⁷⁶ Solange man also kein Kriterium anzugeben vermag, das die Wahrheit einer These sicherstellt, besitzen alle Thesen den Status von Hypothesen, das heißt, man kann lernen, dass sie falsch sind, beziehungsweise lernt man etwas, sobald sie als falsch erwiesen sind.²⁷⁷

²⁷⁵ An anderer Stelle heißt es bei PROCHNO 2008, S. 144: „Methoden und Theorien sind notwendig, weil sie Fakten in einen Zusammenhang bringen und – wie man in einem modischen Jargon sagt – Komplexität reduzieren.“ Fakten gibt es also an sich, sie stehen als wahr fest und werden dann weiterbearbeitet. Auch die Einteilung von BELTING u.a. (Hg.) 2003 in „Teil 1 Gegenstandsbestimmung“, „Teil 2 Gegenstandssicherung“ und „Teil 3 Gegenstandsdeutung“ deutet auf die Annahme hin, dass man sich vom Gesicherten zum Ungesicherten, von den Fakten zur Deutung bewegt. Vgl. auch das Zitat in Anm. 60 (Waidacher). Nur erwähnt kann hier der Umstand werden, dass diese Auffassung auch in den gängigen Schulbüchern vorherrschend zu sein scheint, wodurch sich ihre enorme Prägekraft weiter erklären lässt.

²⁷⁶ Ein anderes Beispiel, wie man sich trotz hervorragender Quellenlage in der Kunstgeschichte irren kann, liefert PANOFSKY 2002, S. 13f.

²⁷⁷ Die Problematik ist kurz und bündig von ALBERT 1969, S. 13 unter dem Stichwort „Münchhausen-Trilemma“ zusammengefasst worden: „Man hat hier [d.h. beim Versuch eine zureichende Begründung zu liefern; C.N.] offenbar nämlich nur die Wahl zwischen: 1. einem infiniten Regreß, der durch die Notwendigkeit gegeben erscheint, in der Suche nach Gründen immer weiter zurückzugehen, der aber praktisch nicht durchzuführen ist und daher keine sichere Grundlage liefert; 2. einem logischen Zirkel in der Deduktion, der dadurch entsteht, daß man im Begründungsverfahren auf Aussagen zurückgreift, die vorher schon als begründungsbedürftig aufgetreten waren, und der, weil logisch fehlerhaft, ebenfalls zu keiner sicheren Grundlage führt; und schließlich: 3. einem Abbruch des Verfahrens an einem bestimmten Punkt, der zwar prinzipiell durchführbar erscheint, aber eine willkürliche Suspendierung des Prinzips der zureichenden Begründung involvieren würde.“

b) Klare und unklare Thesen

Warum wurden dann die einzelnen Thesen recht ausführlich dargestellt? Wenn sie nicht begründet werden können, hätte es vielleicht genügt, sie einfach zu formulieren, wie es in der Zusammenfassung geschieht. Als Grund für das Vorgehen muss das Bestreben angeführt werden, eine These möglichst klar und deutlich zu formulieren. Nach Popper ist die „Suchen nach Wahrheit [...] nur dann möglich, wenn wir klar und einfach reden [...]. Mangel an Klarheit ist eine Sünde, Aufgeblasenheit ein Verbrechen. (Kürze ist in Anbetracht der Veröffentlichungslawine ebenfalls wichtig, aber nicht in so hohem Maße, und manchmal ist sie mit der Klarheit unvereinbar.)“²⁷⁸ Wenn nicht klar ist, was gesagt wird, lässt sich das Gesagte nicht als falsch erweisen, da eben überhaupt nicht klar ist, was falsch sein soll.²⁷⁹ Die Kunstgeschichte bietet – wie andere Disziplinen auch – eine Unmenge von Beispielen für unklare Thesen.²⁸⁰

²⁷⁸ POPPER 1984 (b), S. 44f. Zur Verdeutlichung vgl. auch POPPER 1993 (b), S. 69: „Und Kritik soll nicht in allgemeinen Bemerkungen bestehen, wie zum Beispiel: Das ist ein biologistischer oder Was-weiß-ich-Gedankengang, sondern soll konkret sein, soll sagen: Warum ist das nicht akzeptierbar? Und diese konkrete Kritik ist sehr selten. Gewöhnlich findet man solche Kritik, wie zum Beispiel: Das ist dogmatisch. Was kann man damit anfangen? Man kann nur sagen: Bitte, mein Freund, kritisiere es! Darauf sagt er: Ich habe es ja kritisiert, ich habe es dogmatisch genannt. Das ist aber keine Kritik! Eine Kritik muß versuchen zu zeigen, warum eine Theorie oder eine Ansicht nicht akzeptabel ist, nämlich in ihrem Inhalt nicht akzeptabel ist. Dogmatisch ist ein Mensch, wenn er auf eine solche detaillierte Kritik nicht eingeht. Gewöhnlich sind die Kritiken, die man hört, vollkommen uninteressant. Das ist das Traurige. Eine interessante Kritik ist immer überaus begrüßenswert.“

²⁷⁹ Vgl. in diesem Sinne auch die Bemerkungen, die WIND 2001, S. 64 im Vorwort seiner Habilitationsschrift macht: „Wenn die Fehler, die mir sicher unterlaufen sein werden, dazu beitragen sollten, den Willen zum Widerspruch neu zu beleben, so würden sie nützlicher sein als alle Philosopheme, die dank der Höhen- oder Tiefenlage, in der sie schweben, zu nebelhaft sind, um auch nur falsch zu sein.“ Wie akut dieses Problem ist, wird auch daran ersichtlich, dass es in den Sozial- und Kulturwissenschaften weniger oft zu Skandalen aufgrund von Betrug und Täuschungen kommt, als dies in den Naturwissenschaften der Fall ist, was daran liegt, dass sich solche Vergehen dort schwerlich nachweisen lassen: „Ihre Methoden [d.h. jene der Sozial- und Kulturwissenschaften; C.N.] sind ‚weicher‘, z.T. so weich („soft“), dass Betrug einerseits gar nicht notwendig, andererseits kaum nachweisbar ist: Statt aufwendiger Datenmanipulationen reichen alternative Interpretationen aus – oder die Wahl einer anderen Operationalisierung, die Bildung eines anderen Indikators“ (FRÖHLICH 2001, S. 272). Vgl. zu dieser Thematik auch ebd. insgesamt.

²⁸⁰ Für das Formulieren von unklaren Thesen hat sich der von Hans Albert vorgeschlagene Begriff der „Immunsierung“ durchgesetzt (vgl. POPPER 1984 (a), S. 30). Er hebt hervor, dass eine These (u.a. via Unklarheit) gegen Kritik immunisiert wird.

Es genügt, die im letzten Abschnitt zitierte Aussage exemplarisch aufzugreifen: „Eine gute Beschreibung ist niemals eine bloße Aufzählung, sondern sie hat etwas von einer Erzählung.“²⁸¹ Unklar ist hieran, was eine Beschreibung von einer Erzählung haben muss, um mehr als eine bloße Aufzählung zu sein und damit zu einer guten Beschreibung zu werden. Hierzu gehört auch, dass unklar bleibt, was mit „Erzählung“ gemeint ist, welche zu übernehmenden Elemente für diese konstitutiv sind. Bevor diese Dinge nicht geklärt sind, lässt sich die These nicht diskutieren und prüfen, da unklar ist, was die These besagt.

Ein Beispiel von allgemeinerer Natur gibt Hans Ulrich Gumbrecht an, wenn er sich zu den Arbeiten von Heidegger äußert: „Wer sich auf die Texte von Martin Heidegger einläßt, der ist – von seinen frühen Schriften hin bis zum Spätwerk aus dem dritten Viertel des zwanzigsten Jahrhunderts – mit dem uns fremd gewordenen Duktus und Ton einer Sprache konfrontiert, die typisch war für das konservative und auch für das rechtsextreme Spektrum der Intellektuellen in den zwanziger Jahren. Sie versuchten, die Ausdruckskraft von Wörtern und Satzstrukturen zu einem möglichen Maximum zu treiben, indem sie [manchmal bloß vermeintlich] ursprünglichen und oft jedenfalls marginalen Bedeutungen ‚lauschten‘, und sie wollten zugleich den Rhythmus ihres Denkens von solchen Entdeckungen inspirieren lassen. Vor allem bei Heidegger, das wird auch von seinen Kritikern erstaunlich selten bemerkt, fügt sich dieser Rhythmus nur selten zu den aufeinander aufbauenden Schritten einer Argumentation zusammen. Eher lösen sich Phasen meditativer Versenkung ab mit oft blendenden Kaskaden von Intuitionen, die allerdings meist ohne Begründung bleiben. Man kann sich von solchen Impulsen zum Weiterdenken, auch zum kritischen Weiterdenken tragen lassen, während ein nachvollziehendes Lesen – ein Lesen der schrittweisen Überzeugung wie etwa bei Kant – bald in Frustration umschlägt.“²⁸² Hier wird die Unklarheit zum Programm erhoben.

²⁸¹ PROCHNO 2008, S. 90. Vgl. hierzu auch die Ausführungen zum selben Buch in Kap. II (e).

²⁸² Vgl. GUMBRECHT 2012. Weitere Beispiele für bewusste Unklarheiten finden sich etwa bei FAULSTICH 2002, S. 26–33. Eines muss an dieser Stelle genügen: „Textprobe: Virilio in ‚Die Sehmaschine‘ (1989, 163): ‚Wenn alles, was im Licht erscheint, in seiner Geschwindigkeit erscheint, dieser universellen Konstante, wenn die Geschwindigkeit nicht mehr, wie man bisher glaubte, der Bewegung und dem Transport dient, wenn die Geschwindigkeit in erster Linie dazu dient, zu sehen und die Realität der Fakten zu erfassen, dann muß man die Dauer wirklich unbedingt ebenso ‚ins Licht rücken‘ wie die Ausdehnung. Jede Dauer, von der winzig kleinen bis zur riesengroßen, trägt dann dazu bei, die Nähe des Bildes zu seinem Objekt erkennbar zu machen, die Nähe von Raum und Zeitvorstellung, wie es gegenwärtig

Es bietet sich an, im Anschluss an diese Beispiele darauf hinzuweisen, dass solche unklaren Formulierungen eine große Durchschlagskraft besitzen, und dies aus mehreren Gründen: Häufig wird sich erstens ein Zuhörer, der nicht versteht, was gesagt wird, nicht die scheinbare Blöße geben, sein Nichtverstehen durch Nachfragen kundzutun, da er sich dadurch als unfähig, sprich: zu dumm, zu erkennen gibt, um die Äußerung nachvollziehen zu können. Dies steigert sich noch, wenn mehrere oder alle Zuhörer/Leser das Nichtverstehen auf diese Weise handhaben. Eine mögliche Folge ist dann, dass man einfach wiederholt, was man nicht versteht, wodurch eine enorme Verbreitung unverständlicher Äußerungen vonstattengeht. Zweitens kann der Urheber einer solchen unklaren Äußerung bei einer kritischen Nachfrage immer sagen, dass er dieses oder jenes gemeint habe, was wieder den Nachfragenden als unfähig markiert. Dies kann in zwei Richtungen geschehen, einmal lässt sich sagen, sofern eine schlagende Kritik angebracht wird, dass die Kritik nicht greift, da das Gesagte anders gemeint war. Das andere Mal lässt sich sagen, sofern eine fruchtbarere Lösung geboten wird, dass genau dies gesagt wurde. Eine Hoffnung gegen den Einsatz dieses Mittels der Unklarheit besteht darin, dass man, wie die Ausführungen zeigen, durchaus in der Lage ist, dieses Problem (als Problem) zu erkennen. Ob man dies möchte, ob man sich der mühevollen Aufgabe widmen möchte, solche Probleme aufzudecken, muss jeder selbst entscheiden – hiermit steht und fällt ein Kern der Wissenschaft.

Wie wird im vorliegenden Text versucht, eine These möglichst klar zu formulieren? Es werden, soweit möglich, von Beginn an unklare Formulierungen vermieden. Sofern eine Formulierung oder ein Wort mehrdeutig erscheint, werden Alternativen gegeben, um das Gemeinte zu verdeutlichen. Dann werden Implikationen explizit gemacht. Schließlich wird eine These einerseits allgemein formuliert, andererseits aber auch immer konkrete Beispiele gegeben, um das allgemein Gesagte zu verdeutlichen. Die Beispiele dienen allein der Verdeutlichung und sind nicht so zu verstehen, dass damit etwas bewiesen werden soll.

von der Physik angeregt wird, die den bisher binären Begriff des Intervalls zu einem ternären machen will: ein Intervall im Raum (negatives Zeichen), ein Intervall in der Zeit (positives Zeichen), das ist bekannt, doch nun das neue: ein Intervall im ‚Licht‘ (Nullzeichen). Das Interface des Fernsehgeräts bei der Direktübertragung oder des Monitors der infographischen Bekanntmachungen illustriert diesen dritten Typus von Intervall auf vollkommene Weise.⁴ Eine Lüneburger Studentin in einem Oberseminar über ‚Medientheorie und Medienkultur‘ dazu: ‚Ich verstehe es nicht, aber ich find’s geil.“ (S. 30f.).

(c) Falsifikation

Wenn eine These aber nicht als wahr bewiesen werden kann, stellt sich die Frage, wie man nach wahren Thesen suchen kann. Wer mit der Arbeit Poppers vertraut ist, kennt die berühmte Lösung der Falsifikation, die in einer knappen Formel lautet: „Wir prüfen auf Wahrheit, indem wir das Falsche ausscheiden.“ Und erläuternd heißt es weiter: „Daß wir keine Rechtfertigung – keine hinreichenden Gründe – für unsere Vermutungen angeben können bedeutet nicht, daß wir nicht auf die Wahrheit gestoßen sein könnten; einige unserer Hypothesen können sehr wohl wahr sein.“²⁸³

Konkret geht es bei einer solchen Prüfung darum, aus einer These deduktiv Aussagen über die Wirklichkeit abzuleiten, die sich (experimentell) prüfen lassen. Weiterhin ist zu prüfen, ob „Zirkelfreiheit“, „innere Widerspruchsfreiheit“ und „äußere Widerspruchsfreiheit“ herrschen.²⁸⁴ Popper meint zusammenfassend, „daß das Kriterium der Wissenschaftlichkeit einer Theorie ihre Falsifizierbarkeit ist, ihre Widerlegbarkeit, ihre Überprüfbarkeit.“²⁸⁵ Eine These/Theorie, die sich nicht prüfen lässt, ist somit nicht als wissenschaftlich zu bezeichnen.

All dies gilt für eine empirische oder erfahrungswissenschaftliche These, eine These also, die „an der Erfahrung scheitern“ kann.²⁸⁶ Von dieser Art sollten die Arbeiten sein, die sich auf empirisches Material beziehen. Davon lassen sich andere Arten von Thesen beziehungsweise Theorien unterscheiden. Dies wird beispielsweise an Poppers Ausführungen zum Realismus deutlich: „Ich behaupte, daß der Realismus weder beweisbar noch widerlegbar ist. Wie alles außerhalb der Logik und elementaren Arithmetik ist er nicht beweisbar; doch während empirische wissenschaftliche Theorien widerlegbar sind, ist der Realismus nicht einmal widerlegbar. (Diese Eigenschaft hat er mit vielen philosophischen oder ‚metaphysischen‘ Theorien gemeinsam, insbesondere auch mit dem Idealismus) Aber man kann für oder gegen ihn argumentieren, und die Argumente sprechen überwältigend für ihn.“²⁸⁷ Rückblickend auf die im vorliegenden Text formulierten Thesen lassen sich diese grob so einteilen, dass die ersten beiden

²⁸³ POPPER 1984 (a), S. 30.

²⁸⁴ VOLLMER 1993 (a), S. 20f. Dort finden sich auch noch weitere Kriterien, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann.

²⁸⁵ POPPER 1994 (a), S. 52. Vgl. weiterhin die Übersicht, die Popper (ebd., S. 51f.) bietet, um Kriterien einer wissenschaftlichen Theorie aufzuschlüsseln.

²⁸⁶ VOLLMER 1993 (a), S. 21.

²⁸⁷ POPPER 1984 (b), S. 38.

Ziele, die sich mit Problemen der Wissenschaft befassen, eher philosophischer Natur sind, während das dritte Ziel, das sich mit Problemen der Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes befasst, eher empirischer Natur ist. Das heißt, dass zum Beispiel für die These, dass die Wissenschaft den Dreischritt *Alltagsanschauung – Bruch – Wissenschaft* begehen sollte, Argumente geliefert werden konnten, sich diese These aber nicht empirisch widerlegen lässt.²⁸⁸ Dagegen könnte sich bei der These, dass die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes in der Tradition der Wissensbäume steht, empirisch nachweisen lassen, dass eine andere, in den Ausführungen übersehene Bildtradition viel prägender ist.

(d) Gegenstände und Probleme

Bevor einige weitere Möglichkeiten der Prüfung der vorgetragenen Thesen skizziert werden, sei auf die oben bereits behandelte Thematik zurückgekommen, dass nicht versucht wird, *Gegenstände zu interpretieren*, sondern *Probleme zu lösen* (vgl. Kap. IX. 2 (a)). Für diese Umstellung gibt es im Kontext der Prüfung ein weiteres wichtiges Argument, das implizit im bereits Gesagten enthalten ist und das es nun zu verdeutlichen gilt. Kurz gesagt geht es darum, dass es bei Interpretationen von Gegenständen – wenn man sie als Zweck und nicht als Mittel betrachtet – unmöglich ist, zu prüfen, ob ein wissenschaftlicher Fortschritt stattgefunden hat, was bei der Lösung von Problemen hingegen gut geleistet werden kann. Man muss nur danach fragen, ob ein Problem besser gelöst wurde als zuvor. Das Dilemma der Interpretation wurde mit der Kontroverse zwischen Staiger und Heidegger, wie Mörikes Vers zu verstehen ist, schon angedeutet: denn letztendlich geht jeder „seine Deutungswege“ (Kap. IX. 2 (a)). Was auf den ersten Blick wie ein Versuch aussieht, ein Problem zu lösen, erweist sich vom Ergebnis her als zwei Möglichkeiten, ein Werk zu interpretieren, ohne dass entschieden wird, welche die bessere ist.²⁸⁹

²⁸⁸ Zum Charakter solcher Thesen/Theorien vgl. auch VOLLMER 1993 (a), S. 22, der den „deskriptiv-normativen Doppelcharakter, der Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie prägt und auszeichnet“, herausstellt.

²⁸⁹ Vgl. auch die aufschlussreichen Beispiele die POPPER 1994 (a), S. 46–50 gibt. Er zeigt dort unter anderem an Alfred Adlers Individualpsychologie und Sigmund Freuds Psychoanalyse ein Hauptproblem der Interpretation, „denn jeder nur denkbare Fall konnte [...] im Sinne von Adlers Theorie gedeutet werden; aber auch ebensogut im Sinne von Freuds Theorie“ (S. 49). Das Problem besteht darin, „daß die Theorien immer paßten, daß sie immer bestätigt wurden“

Dass man bei der Interpretation von Gegenständen, oder im Fall der Kunstgeschichte von Kunstwerken, leicht in dieses Dilemma gerät, das dabei jedoch überhaupt nicht als Dilemma wahrgenommen wird, zeigen die Ausführungen von Prochno in ihrem Einführungsbuch. Dort heißt es: „Die Kunstgeschichtsschreibung ist einem ständigen Wandel unterworfen; die Werke werden immer wieder neu und anders gesehen und gedeutet.“²⁹⁰ Ein Blick in die Geschichte der Beschäftigung mit Kunstwerken bestätigt diese Feststellung;²⁹¹ gleichfalls fällt es schwer, sich vorzustellen, dass man sich immer auf dieselbe Weise mit Werken auseinandersetzen sollte. Doch genügt ein „ständige[r] Wandel“ den Ansprüchen der Wissenschaft nicht. Es genügt nicht, Werke immer wieder neu und anders zu sehen und zu deuten. Denn die genannten Kriterien geben allein eine Veränderung an, keinen Fortschritt, keine Verbesserung, kein Dazulernen. Eine Ausrichtung an der Veränderung bedeutet, ganz im Sinne der *Alltagsanschauung* dem Gang der Kultur zu folgen, während eine Ausrichtung am Fortschritt – das heißt an der regulativen Idee der Wahrheit²⁹² – bedeutet, die Kultur (als Teil der Wirklichkeit immer besser) wissenschaftlich zu verstehen und zu erklären.

Prochnos gerade zitierte Aussage kann nicht als Zufall oder unglückliche Formulierung abgetan werden, da es im gleichen Sinn an anderer Stelle heißt: „Sie werden in Vorlesungen und Seminaren, bei der Lektüre von Fachliteratur merken, daß man sich Kunstwerken auf mehr als nur eine Art nähern kann.“

(S. 50). Es lässt sich nicht sagen, dass eine Interpretation besser ist als die andere (= Fortschritt), was damit einhergeht, dass eine Interpretation nicht falsch sein kann (= Nicht-Widerlegbarkeit). Vgl. hierzu auch die Erläuterungen von VOLLMER 1993 (a), S. 22f.: „Nach Sigmund Freud haben alle Männer einen Ödipuskomplex. Kann man das prüfen? Bei der Befragung werden einige mit ja, andere mit nein, wieder andere ‚ich weiß nicht‘ antworten. Die Ja-Stimmen sprechen für, die Unschlüssigen jedenfalls nicht gegen die Theorie. Und den Nein-Sagern erklärt dieselbe (!) Theorie, sie hätten natürlich auch einen Ödipuskomplex, nur hätten sie ihn verdrängt. Es ist also gar kein Fall denkbar, in dem die Theorie versagen könnte. So wird sie überhaupt nicht ernsthaft geprüft; sie kann nur bestätigt, niemals aber widerlegt werden. Die These, alle Männer hätten einen Ödipuskomplex, ist also empirisch unangreifbar. Dann aber ist sie nach unseren Kriterien keine gute erfahrungswissenschaftliche Theorie: Ist sie nämlich falsch, so können wir sie doch nicht als falsch erkennen. Deshalb schließen wir sie aus dem Kreis der Erfahrungswissenschaften aus, obwohl sie wahr sein könnte.“

²⁹⁰ PROCHNO 2008, S. 14.

²⁹¹ Stellvertretend für andere Beschäftigungen mit Kunstwerken sei nur die reiche Geschichte der Kunstgeschichte genannt (vgl. KULTERMANN 1981), die eine Vielzahl von Beispielen liefert.

²⁹² Vgl. POPPER 1984 (a), S. 30 zur Wahrheit als regulativer Idee.

Jede Methode erfasst nur bestimmte Aspekte eines Werks, keine einzige kann es voll erfassen. Das ist kein Armutzeugnis für das Fach, im Gegenteil. Viele Kunstwerke sind so komplex, daß man ihnen nur mit einer Methodenvielfalt halbwegs gerecht werden kann.²⁹³ Wie zuvor sollen Werke erfasst werden, nur dass nun statt des „Wandels“ die „Methodenvielfalt“ stark gemacht wird. Auch wird als Ziel nicht der wissenschaftliche Fortschritt, sondern ein den Werken Halbwegs-gerecht-Werden angeführt. Was damit gemeint ist, wer oder was darüber entscheidet, ob man diesem Ziel gerecht wird, bleibt offen.

In eine ähnliche Richtung weisen die folgenden Ausführungen von Oskar Bättschmann, die jedoch das Problem klarer erkennen lassen: „Es kann mehrere richtige Interpretationen eines Werks geben, von denen keine die Widerlegung einer anderen ist. Unrichtigkeit einer Interpretation kann nur durch den Nachweis eines Fehlers der Methode aufgezeigt werden.“²⁹⁴ Hier werden die entscheidenden Charakteristika der Interpretation prägnant genannt und der Unterschied zum Lösen von Problemen gut sichtbar. Zwei Punkte sind hervorzuheben: Erstens können mehrere Interpretationen eines Werkes bestehen, die alle als richtig angesehen werden. Unter Rückgriff auf die von Prochno genannte Methodenvielfalt lässt sich leicht einsehen, dass man ein Werk im Sinne der Stilgeschichte, der Ikonographie, der Ikonologie usw. interpretieren kann. Bei der Lösung eines Problems hingegen muss es eine Lösung geben, die den anderen überlegen ist, und durch diesen Status wird sie die anderen Lösungen widerlegen, sie als ungenügend oder falsch erweisen. Auf jeden Fall lässt sich beim Problemlösen ein Fortschritt erzielen, indem bessere Lösungen gefunden werden. Zweitens gilt bei der Interpretation, dass sie solange korrekt ist, wie dabei kein methodischer Fehler begangen wird. Die Prüfung beschränkt sich auf die Methode. Dagegen muss die Lösung eines Problems, bei der empirische Thesen aufgestellt werden, auch an der Wirklichkeit scheitern können. Man prüft eine These an der Wirklichkeit. Hier zeigt sich erneut, dass es einmal um das Kunstwerk, das andere Mal um die (Probleme der) Wirklichkeit (und deren Lösung) geht.

²⁹³ PROCHNO 2008, S. 144.

²⁹⁴ BÄTTSCHMANN 2003, S. 222.

(e) Widersprüchlichkeit

Zum Abschluss werden einige Prüfungsmöglichkeiten für die zuvor aufgestellten Thesen vorgestellt. Nur auf diese Weise kann verdeutlicht werden, dass es sich um wissenschaftliche (empirische) Thesen über die Wirklichkeit handelt. Dabei wird die Frage nach der inneren Widerspruchsfreiheit der Darlegungen übergangen. Denn sofern sich ein solcher Widerspruch finden sollte, handelt es sich um einen Fehler, was nur allgemein angegeben, nicht aber an einem Beispiel aus den Ausführungen vorgeführt werden kann. Wäre ein solcher Fehler bemerkt worden, hätte dies bereits eine Korrektur zur Folge gehabt.

Um gleichwohl zu verdeutlichen, nach was zu suchen ist, mag ein Beispiel für Widersprüchlichkeit dienen, das sich bei Prochno findet. Einerseits heißt es dort, wie oben bereits zitiert (Kap. IX. 4 (a)): „Eine Beschreibung ist sozusagen die Bestandsaufnahme. Sie steht am Anfang jeder Arbeit.“²⁹⁵ An einer späteren Stelle ist jedoch zu lesen: „Das Staunen, das Sich-Wundern, steht am Anfang von Wissenschaft (und manchmal auch am Schluß, wie Platon und Plotin sagen). Ohne Fragen gibt es keine Wissenschaft. Ihr Studium ist aber ein wissenschaftliches – deshalb müssen Sie Fragen entwickeln und, in einem weiteren Schritt, auch versuchen, Sie [sic!] zu beantworten.“²⁹⁶ Vergleicht man beide Aussagen, so stellt sich die Frage, womit man nun anfangen soll: Steht die Beschreibung oder die Frage am Anfang? Da nicht beides am Anfang stehen kann, handelt es sich um einen Widerspruch.

(f) Befragungen und Experimente

Eine erste Art der empirischen Prüfung wurde bereits kurz gestreift, als es um die These ging, dass der Zusammenhang von *Alltagsanschauung* und Wissenschaft in der Kunstgeschichte nicht ausreichend geklärt sei. Das heißt, dass dort ein Problem besteht, entweder da überhaupt keine Theorien vorliegen, die diese beiden Größen sowie ihren Zusammenhang behandeln, oder da diese Theorien unzureichend sind.²⁹⁷ Um diese These zu prüfen, wurde vorgeschlagen, Kunst-

²⁹⁵ PROCHNO 2008, S. 90.

²⁹⁶ Ebd., S. 103.

²⁹⁷ Das Problem besteht weitergedacht darin, dass man in verschiedenen Arbeiten Fehler begeht, die sich darauf zurückführen lassen, dass eine Theorie zur *Alltagsanschauung* und Wissenschaft fehlt. Es genügt der Verweis auf das oben gegebene Beispiel einer solchen Konstellation, nämlich dass keine ernsthaften Probleme behandelt werden (vgl. Kap. IX. 1 (c)).

historiker darum zu bitten, eine entsprechende Theorie zu präsentieren und dann zu schauen, ob diese hinter den vorliegenden Ausführungen zurückbleibt, mit diesen übereinstimmt oder sie gar übertrifft. Im ersten Fall hätte sich die These bewährt, in den anderen beiden Fällen wäre sie empirisch als falsch erwiesen (vgl. Kap. II (d)).

Dieses Vorgehen ist äußerst vielversprechend und leider bisher in der Kunstgeschichte – soweit ich sehen – völlig ungenutzt.²⁹⁸ Es eignet sich vorzüglich dafür, den kunsthistorischen Standard beziehungsweise die kunsthistorische Standardmeinung zu einem Problem anzugeben. Um dieses Prüfverfahren bestmöglich nutzen zu können, müssen einige Differenzierungen eingeführt werden. So ist es erstens notwendig, vorab allgemeine Auswertungskriterien festzulegen. Dazu gehört auch die Angabe, ab wie viel Prozent unbefriedigender Antworten man bereit ist, ein ernsthaftes Problem zu konstatieren. Zweitens sollten die Befragten ihre Antworten schriftlich niederlegen, um eine Nachprüfbarkeit zu gewährleisten. Zugleich ermöglicht dies die Selbstüberprüfung, indem man seine Lösung für ein Problem aufschreibt, sobald man das Problem verstanden und bevor man die vorgeschlagene Lösung gesehen hat. Der Vergleich zwischen eigener und vorgeschlagener Lösung zeigt dann an, ob man etwas dazugelernt hat.

Drittens lässt sich das Verfahren dahingehend modifizieren, dass man einen Corpus von repräsentativen kunsthistorischen Arbeiten danach untersucht, ob, und wenn ja, wie ein bestimmtes Problem darin behandelt wird. Genauer müsste man sagen, dass es einmal zu prüfen gilt, ob ein Problem direkt angegangen wird (etwa ob eine Theorie zum Verhältnis von *Alltagsanschauung* und Wissenschaft besteht), während das andere Mal zu prüfen ist, ob kunsthistorische Arbeiten unter einem Problem leiden (etwa ob das Fehlen einer adäquaten Theorie zum Verhältnis von *Alltagsanschauung* und Wissenschaft dazu führt, nicht-ernsthafte Probleme zu behandeln). Für die Zusammenstellung des Corpus bieten sich zwei Textarten an: Entweder man analysiert Einführungsbücher (und Nachschlagewerke), da diese weitverbreitet sind, vor allem während der Ausbildungszeit verwendet werden und damit die Standardmeinung nachhaltig prägen. Die mehrmaligen Verweise auf das Einführungsbuch Prochnos sind von diesem Gedanken bestimmt. Andererseits lässt sich eine möglichst große

²⁹⁸ Dasselbe scheint auch für andere Fächer zu gelten. Da hier aber in erster Linie die Kunstgeschichte interessiert, beschränken sich die Ausführungen auf dieses Fach.

Menge an aktuellen Publikationen, die entweder in angesehenen Zeitschriften erschienen sind, oder eine Vielzahl von Rezensionen heraufbeschworen haben, auf bestimmte Probleme hin untersuchen.²⁹⁹ Auch diese Arbeiten lassen sich als repräsentative Stellvertreter einer Fachgemeinschaft – hier jener der Kunstgeschichte – verstehen.

(g) Befragungen

Befragungen können auch zur Prüfung einer anderen These verwendet werden. Zwar bin ich von meiner Faszination ausgegangen, die die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes hervorgerufen hat (vgl. Kap. IV), doch lässt sich die These aufstellen, dass sie auch andere Menschen fasziniert, sofern sich nicht gravierende Gründe (wie Klassenzugehörigkeit, Sozialisation usw.) angeben lassen, die dies verhindern. Eine Befragung, welche Fassade des Campus einen fasziniert und welche nicht, sorgt hier schnell für ein Ergebnis.

(h) Eye tracking

Viel weitreichender dürfte die nächste Prüfungsmöglichkeit sein. Denn eine der zentralen Vorgehensweisen der vorangegangenen Ausführungen war das Sehen, entweder als *vergleichendes Sehen* (vgl. v.a. Kap. V und Kap. VI) oder im Sinne einer *ikonischen Anschauung* (vgl. v.a. Kap. VII). Ein solches Vorgehen ist ein wesentliches Charakteristikum der kunsthistorischen Methoden und Kompetenzen, das fruchtbar in interdisziplinäre Bemühungen zur Lösung von Problemen der Wirklichkeit eingebracht werden kann. Gleichwohl ist das Sehen dem Vorwurf der Subjektivität ausgesetzt. Wer oder was hindert diesen daran, Dinge anders zu sehen als jener? Es droht ein Abgleiten in den Bereich verschiedener individueller Interpretationen, je nachdem, wie man die Dinge eben sehen möchte. Heinrich Dilly beispielsweise hebt als kunsthistorisches Spezifikum das Sehen hervor und nennt entsprechend die „wiederholt in Seminaren, aber auch auf Tagungen geradezu entsetzt gestellte Frage: ‚Wo hat der, wo hat

²⁹⁹ Bei dieser Variante stellt sich das Problem der Auswahl, da die Parameter recht lose sind. Auch sei darauf hingewiesen, dass eine „möglichst große Menge“ stets unter dem Verdacht des Induktionsproblems steht.

die denn Sehen gelernt?“³⁰⁰ Welche Regeln verletzt wurden und zu dieser Frage geführt haben, bleibt im Dunkeln. Und solange dies so ist, steht das Sehen unter berechtigtem Subjektivitätsverdacht.

Um diesem Vorwurf entgegenzuwirken, wurden die Kriterien des Sehens angegeben, die den hier vorgestellten Versuchen zugrunde gelegt sind (vgl. Kap. VII. 1 (a) – (c) und Abb. 28). Dies hilft allerdings nur bedingt. Ergänzend muss eine Möglichkeit genutzt werden, die erst in den letzten Jahren das Interesse einiger Kunsthistoriker auf sich gezogen hat, wofür mitunter technische Entwicklungen verantwortlich sind, die es nun erlauben, das Verfahren ohne große Schwierigkeiten im Bereich der Bildanalyse anzuwenden: das *eye tracking*, also das Messen von Blicken beziehungsweise von Blickbewegungen. Dies ist als eine überaus fruchtbare Möglichkeit anzusehen, die es in Zukunft stärker zu nutzen gilt, was nicht bedeutet, dass damit alle Fragen der Bilder gelöst wären oder gelöst werden können.³⁰¹

Was ist *eye tracking* genau?³⁰² Kurz gesagt geht es darum, „mehrmals in der Sekunde die Position der Pupille festzuhalten, um daraus den Punkt innerhalb einer Fläche zu ermitteln, der betrachtet wird.“³⁰³ Vor allem zwei Elemente sind von Interesse: „Blickbewegungen lassen sich grob in Fixationen als Phasen

³⁰⁰ DILLY 2003, S. 13.

³⁰¹ Zum Stand der Forschung vgl. WAGNER 2013, S. 72: „Versucht man die kognitiven Prozesse, die bei der Wahrnehmung von impliziten Bewegungen vor Bildern ablaufen, zu verstehen, dann merkt man bald, wie wenig wir über diese Vorgänge wissen. Wir bewegen uns hier auf einem Terrain offener Fragen.“ Ein Vorwurf, der gegenüber dem *eye tracking* bereits früh erhoben wurde, lautet, dass dadurch der Eindruck vermittelt wird, „als gäbe es eine autonome, kulturfreie Wahrnehmung, die nur auf Physiologie baut. Allenfalls wäre eine (kultur-)anthropologische Dimension zu vermuten, die eine Wechselspannung zwischen der Natur und der Kultur des Sehens zum Gegenstand hat.“ Es wird also gesagt, dass man allein „die Physiologie und nicht die Kultur des Sehens in Augenschein“ nimmt (HEMKEN 2002, S. 104 und S. 103). Dieser Vorwurf bezeichnet zwar ein allgemeines Problem, jedoch lässt sich dieses durchaus lösen, etwa indem man die Blicke von Personen aus unterschiedlichen Kulturen misst (vgl. ROSENBERG 2014, S. 84f.).

³⁰² Hierzu eine kurze Anmerkung: Einer der zentralen Forscher auf dem Gebiet des kunsthistorischen *eye trackings*, Raphael Rosenberg, skizziert um dieses Verfahren „Vorschläge für eine empirische Bildwissenschaft“ (Untertitel von ROSENBERG 2014). Leider wird nicht deutlich ausgeführt, was unter einer „empirische[n] Bildwissenschaft“ zu verstehen ist. Weitere Fragen lauten: Wie könnten Alternativen zu dieser empirischen Bildwissenschaft aussehen? Ist das Messen von Blicken (vgl. Haupttitel von ROSENBERG 2014) notwendig (oder gar hinreichend) für eine empirische Bildwissenschaft? Inwiefern kann die bisherige Kunstgeschichte als (nicht-) empirische Bildwissenschaft angesehen werden?

³⁰³ ROSENBERG 2011, S. 81.

des Verweilens des Auges auf einer Position der Bildfläche und Sakkaden, den Sprungbewegungen zur nächsten Fixationsposition einteilen.“³⁰⁴ Während der Fixation sieht das Auge scharf, während einer Sakkade ist man blind, da die Dauer der Sprünge zu kurz ist.³⁰⁵

Die über dieses Verfahren erzielten Informationen lassen sich verschiedentlich darstellen. Typisch ist es, die Fixationen in Form von Kreisen anzugeben, wobei die Größe des Kreises für die Dauer der Fixation steht. Zudem lässt sich die Reihenfolge der Blickbewegung durch Zahlen in den Kreisen angeben. Die Sakkaden werden dann als Linien zwischen den Fixationen gezeigt, wobei deren Dicke die Häufigkeit der Übergänge markieren kann (Abb. 49).³⁰⁶

Die Kunstgeschichte hat sich dieses Verfahren bislang vor allem im Hinblick auf die Analyse von Gemälden zunutze gemacht. Daher wird es im Folgenden auch darum gehen, Architektur und andere Objekte, bei deren Untersuchung die Bewegung des Betrachters eine zentrale Rolle spielt, mit den Möglichkeiten des eye tracking zu kombinieren (vgl. Kap. IX. 4 (q)).

(i) Eye tracking und das bisher Gesagte

Doch inwiefern ist das eye tracking für die vorliegenden Versuche allgemein fruchtbar? Erstens ist hervorzuheben, dass solche Untersuchungen zwangsläufig interdisziplinär angelegt sind, meist in Form einer Zusammenarbeit von Kunstgeschichte und Psychologie.³⁰⁷ Dies entspricht dem Grundanliegen, an Problemen der Wirklichkeit zu arbeiten und nicht Gegenstände fachspezifisch zu interpretieren, wobei alle Mittel einzusetzen sind, die zu einer (besseren) Problemlösung beitragen.³⁰⁸

Eine zweite Verbindung besteht darin, dass bei den Messungen bereits angeführte Größen eine Rolle spielen und produktiv in die Überlegungen integriert

³⁰⁴ WOLFF 2013, S. 282.

³⁰⁵ Vgl. BRINKMANN/COMMARE 2015, S. 396.

³⁰⁶ Vgl. zu den Darstellungsvarianten ROSENBERG 2011, S. 83; WOLFF 2013, S. 283f. und v.a. BRINKMANN/COMMARE 2015, S. 395ff. Auf andere Darstellungsvarianten, die sich etwa verschiedener Farben bedienen, um Fixationshäufigkeiten zu markieren, braucht an dieser Stelle nicht eingegangen zu werden.

³⁰⁷ Vgl. ROSENBERG 2011, S. 81.

³⁰⁸ Vgl. zur Kombination verschiedener Methoden von Seiten der Blickforschung WOLFF 2013, S. 284f.

werden können. Raphael Rosenberg hebt hervor, dass „berücksichtigt werden [sollte], daß verschiedene Betrachter Kunstwerke offensichtlich auch unterschiedlich rezipieren, daß Alter, Gender, Kultur und Expertise Auswirkungen haben.“ Ebenso „sollte der Kontext der Betrachtung analysiert werden. Natürlich macht es einen Unterschied, ob wir Kunstwerke im Labor oder im Museum ansehen. Vermutlich aber auch, wie das Museum eingerichtet ist.“³⁰⁹ Diese Größen lassen sich hervorragend mit dem hier bemühten, an Löw orientierten soziologischen Raumbegriff und somit mit der *Raum*-Kritik kombinieren (vgl. Kap. III und Kap. IX. 2 (b)).

Drittens lässt sich daran anschließend eine weitere Kombinationsmöglichkeit nennen. Denn es können „vier wesentliche Blicktypen“ unterschieden werden, die zu unterschiedlichen Messergebnissen führen:

- „• Spontanes Schauen,
- aufgabenbezogenes Schauen,
- gedankenbezogenes Schauen (im Zusammenhang mit mental imagery, also dem visuellen Vorstellungsvermögen) und
- intentional manipulatorisches Schauen.“³¹⁰

Das „spontane Schauen“ dürfte weitgehend der *Alltagsanschauung* entsprechen, während die anderen drei Typen grob einer wissenschaftlichen Anschauung zugeordnet werden können. Diese Unterscheidung lässt sich als Bruch mit der *Alltagsanschauung* auffassen, worauf an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden braucht.

(j) Eye tracking und Theorieprüfung

Was leistet das eye tracking im Kontext der Prüfung von Theorien? Die Antwort lautet, dass es dieses Verfahren ermöglicht, (kunsthistorische) Thesen zur Bildwahrnehmung in einem empirischen Experiment zu bestätigen oder

³⁰⁹ ROSENBERG 2014, S. 82. Vgl. ergänzend hierzu auch BRINKMANN/COMMARE 2015, S. 396, wo es zu persönlichen Voraussetzungen, die das Messen beeinflussen können, heißt: „Dies sind Faktoren wie Müdigkeit, die Motivation, an der Studie teilzunehmen, das Interesse für Kunst im Allgemeinen und das Wissen über Kunst im Speziellen. Diese individuellen Faktoren wurden mithilfe eines Fragebogens erfasst und bei den Auswertungen berücksichtigt.“

³¹⁰ WOLFF 2013, S. 282.

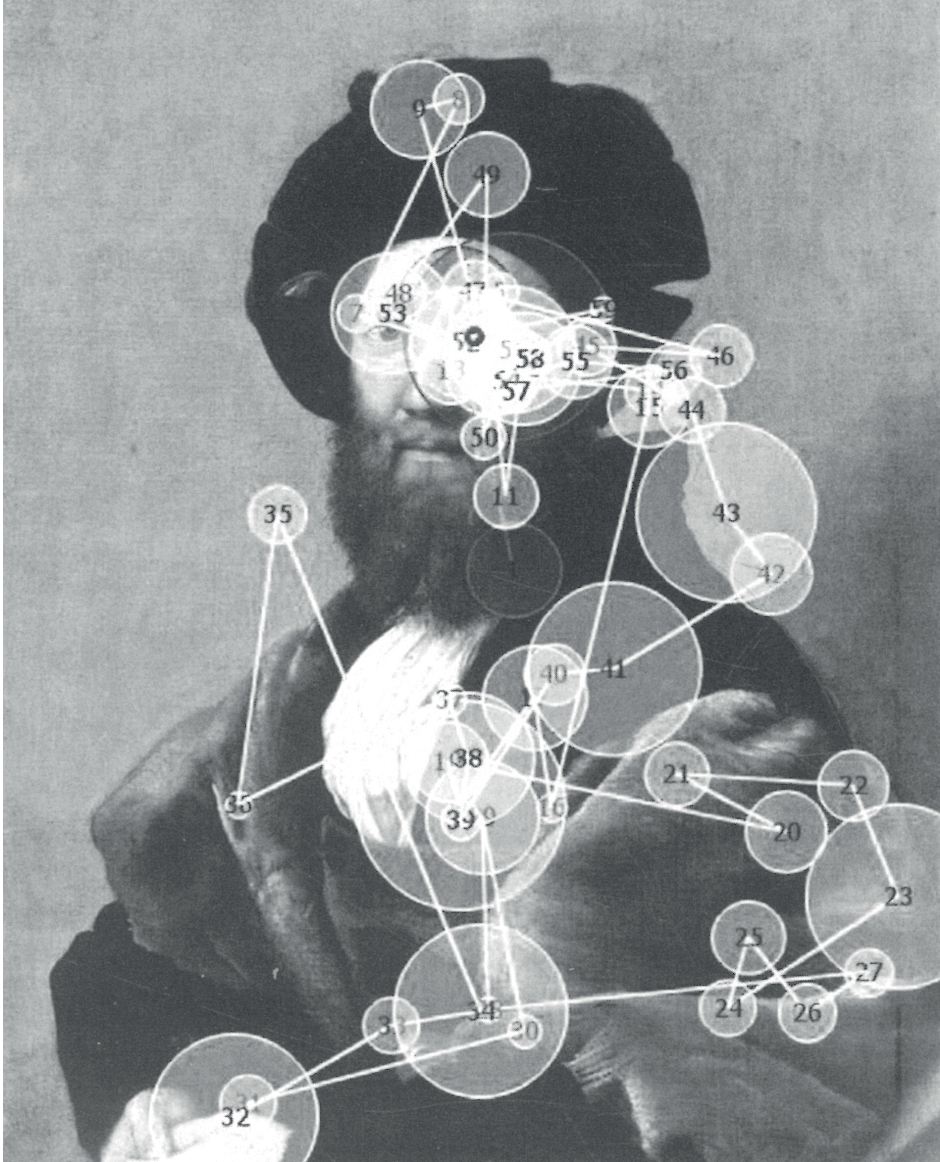


Abb. 49: Raffael, *Bildnis des Baldassare Castiglione* mit eingezeichnetem eye tracking, 1514–1515

zu falsifizieren, wie es etwa Rosenberg an einigen Beispielen demonstriert hat.³¹¹ Zwei Hauptunterschiede stellt er zwischen vielen kunstgeschichtlichen Beschreibungen und den Messergebnissen heraus: „Einerseits macht das Auge keine gleichmäßige Bewegung, es verrichtet vielmehr eine Abfolge von Fixationen und Sprüngen (Sakkaden). Andererseits lassen sich keine systematischen Durchgänge durch Gemälde ausmachen.“³¹²

In dieser Hinsicht dürften die Ausführungen zur Vorhoffassade und zu den anderen Werken stimmen, da sie eben – orientiert an Boehms Bildbegriff und Imdahls ikonischer Anschauungsweise – das Hin-und-her-Springen des Blicks betont haben und nicht von einer gleichmäßigen Sehbewegung ausgegangen sind (vgl. etwa Kap. VII. 1 (i) und Kap. VII. 6 (b), (c), (h)).

Weiterhin ist vor allem folgender Umstand zu nutzen: „Die Beobachtung des Blickverlaufs und ggf. der Abgleich mit einer intendierten Wahrnehmungsreihenfolge können Erkenntnisse z.B. über die Stärke und Schwäche einer gestalterischen Lösung liefern.“³¹³ Es deutet sich an, dass sich die Unterscheidung von *starken* und *schwachen Bildern* mithilfe des eye trackings empirisch prüfen lässt, eine Möglichkeit, die Boehm bei der Formulierung seiner Theorie überhaupt nicht bedacht hat.³¹⁴ Dort heißt es etwa: „Es gibt schwache und es gibt starke Bilder, es gibt schwächere und es gibt stärkere Bilder. Wo die Grenzen sind und welche es sind, weiß niemand ein für alle Mal, aber diese Unterscheidung festzuhalten, scheint mir für die Arbeit der Galerie entscheidend, für die künstlerische Arbeit sowieso und für die Kritik und die Kunstgeschichte allemal.“³¹⁵ Damit lässt sich sagen, dass die Aufstellung einer Typologie (vgl. Kap. VII. 1) sowie die nun anzugebenden experimentellen Prüfverfahren zeigen, wie sich die von Boehm als unmöglich charakterisierte Aufgabe zumindest ein Stück

³¹¹ Vgl. ROSENBERG 2011/2014. Vgl. weiterhin auch WAGNER 2013 mit weiterführender Literatur.

³¹² ROSENBERG 2014, S. 77. Wie tiefverwurzelt es in der Kunstgeschichte ist, den Blick als gleichmäßige Bewegung aufzufassen, zeigt sich auch an der oben bereits zitierten Aussage von PROCHNO 2008, S. 90: „Eine gute Beschreibung ist niemals eine bloße Aufzählung, sondern sie hat etwas von einer Erzählung.“ Dabei ist zu beachten, dass die gleichmäßige Bewegung dem Lesen von Texten entspricht (vgl. Abb. 50), nicht aber der Bildbetrachtung, so dass sich in einer solchen Annahme eine Orientierung am Lesen zeigt, von der die Kunstgeschichte meist glaubt, sich davon verabschiedet zu haben.

³¹³ WOLFF 2013, S. 283.

³¹⁴ Vgl. BOEHM 2010 (d). Auch in der expliziten Auseinandersetzung mit Boehms Theorie wurde diese Möglichkeit bislang nicht bedacht (vgl. KRUSE 2009).

³¹⁵ BOEHM 2011, S. 14.

weit bewältigen lässt. Denn es ist zwar nicht zu erwarten, dass eine Klärung „ein für alle Mal“ gefunden wird, da sich alle Theorien prinzipiell als falsch erweisen können. Gleichwohl dürften sich die Grenzen zwischen starken und schwachen Bildern unter Zuhilfenahme der empirischen Blickmessung genauer bestimmen lassen. Boehms Theorie wird also systematisch und empirisch gestützt weiterentwickelt. Da Boehms Theorie großflächig angelegt ist und sich auf ein durchaus ernsthaftes Problem bezieht, wird ein wissenschaftlicher Fortschritt mit großer Wirkung erbracht.

Die Strategie wird im Folgenden darin bestehen, für die im Text gegebenen sehenden Analysen Korrelationen in den Messergebnissen zu erdenken, um dann Fälle anzugeben, die nicht eintreffen dürfen beziehungsweise deren Eintreffen die These widerlegen würde. Da diese sehenden Analysen ihrerseits von Thesen, wie etwa jener von Boehm zu starken und schwachen Bildern, abhängen, führt eine Widerlegung der sehenden Analysen durch die Messergebnisse auch zur Widerlegung der übergeordneten Thesen, sofern eine entsprechende Abhängigkeit vorhanden ist.³¹⁶

Das soeben zu Boehms Theorie der starken und schwachen Bilder Gesagte gilt ebenfalls für die Theorie des Raums, die die Raumsoziologie bietet. Auch in diesem Fall spielt die Wahrnehmung eine zentrale Rolle – etwa in Form der Syntheseleistung (vgl. Kap. III (b)). Jedoch wird die Möglichkeit, die Thesen zur Wahrnehmung experimentell zu prüfen, dort nicht bedacht. Damit stellen die Ausführungen auch in diesem Fall eine systematische Verbesserung dar. Eine detaillierte Ausarbeitung dieses Punktes kann an dieser Stelle nicht geleistet werden, wäre aber äußerst wünschenswert.

(k) Blickmessung bei verschiedenen Fassaden

Eine erste These besagte, dass die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes im Vergleich zu anderen Fassaden des Campus den Betrachter fasziniert. Dabei wurde zunächst von den persönlichen Eindrücken des Autors ausgegangen,

³¹⁶ Dieser Punkt lässt sich genauer aufschlüsseln. Denn indem man feststellt, dass eine empirische Aussage, die deduktiv aus einer allgemeineren Aussage abgeleitet wurde, falsch ist, lässt sich daraus nur schließen, dass die allgemeinere Aussage auch falsch sein muss. Schwieriger als diese Feststellung ist die Identifikation desjenigen Punktes, der für den Fehler der allgemeineren Aussage verantwortlich ist. Dies bedeutet, dass es relativ leicht ist, festzustellen, dass eine Theorie falsch ist, wohingegen es deutlich schwieriger ist, anzugeben, wo genau der Fehler steckt, das heißt, wo man bei einer Korrektur anzusetzen hat.

aber zugleich der Anspruch erhoben, dass diese für eine Vielzahl der Betrachter gelten (vgl. Kap. IV und Kap. IX. 4 (g)).

Eine Prüfung könnte darin bestehen, dass man einer Gruppe von Personen Reproduktionen der verschiedenen Fassaden vorlegt und ihre Blickbewegung misst (vgl. Kap. V und Abb. 10, 11, 14–16). Um verschiedene Arten des Sehens abzudecken, könnte die Betrachtung der Reproduktionen zuerst ohne weitere Anweisung geschehen und dann mit der Frage, welche der Fassade am faszinierendsten wirkt, wiederholt werden.³¹⁷ Irgendwie müssten sich die Reaktionen auf die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes von denjenigen, die die anderen Fassaden hervorrufen, unterscheiden; sofern nicht andere Vorkommnisse, wie beispielsweise eine persönliche Vorliebe für Bibliotheken oder graue Häuser, die Ergebnisse verändern.³¹⁸

Auch müssten sich speziell im Vergleich zwischen der Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes und jener des Philosophicums Unterschiede ergeben. Hierzu gehört auch, dass der postulierte Haltepunkt beim Erblicken der ganzen Fassade und der Möglichkeit, die weiße Fläche als Schrift zu erkennen, sich von den anderen Blicken abheben muss (vgl. Kap. V (c) und Abb. 4–13).

Eine Spezifizierung geht der Frage nach, ob die Prägung über die tagtäglichen Erfahrungen auf dem Campus für die Faszination verantwortlich ist, die die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes ausübt. Hierzu muss die Versuchsgruppe so gewählt werden, dass Teile davon über solche Erfahrungen verfügen, etwa indem sie die entsprechenden Einrichtungen regelmäßig nutzen, während

³¹⁷ Dies ist eine Möglichkeit, die zuvor genannten unterschiedlichen Blicktypen in die Überlegungen zu integrieren (vgl. Kap. IX. 4 (i)). Vgl. hierzu auch ARTAMONOW 1974, S. 23: „In einem bestimmten Augenblick sehen wir nur das, was uns eben interessiert, und dieser Umstand ist sehr günstig. Im Gesamtgesichtsfeld liegen stets mannigfaltige, auffällige Dinge. Unser Bewußtsein nimmt jedoch immer nur das auf, worauf wir gerade unsere Aufmerksamkeit gerichtet haben. Taucht jedoch etwas Unerwartetes in unserem Gesichtsfeld auf, so erregt dies unwillkürlich unsere Aufmerksamkeit.“ Aus dieser Feststellung wird auch klar, warum einen die Vorhoffassade im Vergleich zu den anderen Fassaden fasziniert, warum sie Aufmerksamkeit auf sich zieht; eben weil es sich, im Vergleich zu den in der Nähe gelegenen Bauten (Abb. 11, 14), um etwas Unerwartetes handelt.

³¹⁸ Stellvertretend für viele andere Stellen, sei hier darauf hingewiesen, dass das eye tracking nur eine Möglichkeit darstellt, die formulierten Thesen experimentell zu prüfen. Bei der hier zu prüfenden These, dass die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes faszinierender wirkt als andere Fassaden des Campus, müsste sich die Faszination noch auf verschiedene andere Weisen nachprüfen lassen, etwa durch erhöhte Aufmerksamkeit, erhöhten Pulsschlag usw.

andere Teile der Gruppe von solchen Erfahrungen frei sind, etwa indem sie den Mainzer Campus zum ersten Mal betreten beziehungsweise die entsprechenden Fassaden zum ersten Mal sehen. Auch hier müssten sich Unterschiede feststellen lassen.

(l) Blickmessung bei architektonischen Topoi

Die nächste These lautete, dass architektonische Topoi für die Faszination der Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes sorgen (vgl. Kap. VI). Auch sie lässt sich in verschiedenlicher Hinsicht prüfen. Zunächst einmal sollten die Messergebnisse der Vorhoffassade und der Fassade des Forums ähnlicher sein als jene der anderen Fassaden, da angenommen wurde, dass beide über architektonische Topoi verfügen, die anderen jedoch nicht.

Dann sollten sich die einzelnen Topoi nachweisen lassen (vgl. Kap. VI (b)). Dass die Fassaden des Georg Forster-Gebäudes und des Forums einen eigenständigen, klar umrissenen Charakter aufweisen, müsste sich an der Blickbewegung zeigen. Es ist zu erwarten, dass im einen Fall eine Konzentration auf die Glasfläche samt vorgelagertem Portal stattfindet (Abb. 2), während das andere Mal der Fassadenblock im Zentrum der Aufmerksamkeit steht (Abb. 18). Bei den anderen Fassaden dürfte kein Unterschied zum Gesamtgebäude zu erkennen sein.

Eine interessante Konstellation bietet der Topos der Monumentalität, da sich diese schwerlich über die Blickmessung anhand von Reproduktionen prüfen lässt. Um die schiere Größe eines Gegenübers – wie etwa des Durchgangs durch die Forumfassade – erfahren zu können, bedarf es der direkten Konfrontation mit diesem, was auch verdeutlicht, dass der eigene Körper als Referenzgröße fungiert. Man müsste die Fassaden wohl im Maßstab 1:1 reproduzieren, um eine ähnliche Wirkung zu erzielen.

(m) Blickmessung beim Hinweisschild

Bei der Frage nach starken und schwachen Bildern wurde eine Typologie aufgestellt, die verschiedene Grade von Stärke/Schwäche unterscheidet (vgl. Kap. VII. 1 und Abb. 28). Dem sprachlich verfassten Hinweisschild kam dabei die Rolle eines exemplarisch schwachen Bildes zu (Abb. 19), da in diesem Fall der Blick nicht in Bewegung gesetzt wird, wie in Anlehnung mit Boehm formuliert

wurde (vgl. Kap. VII. 1 (e)). Dies kann nun über Messungen der Blickbewegung beim Lesen genauer dargestellt werden (Abb. 50). Damit bietet diese Konstellation ein gutes Beispiel dafür, wie fruchtbar es ist, Ergebnisse des eye trackings auch in dieser Hinsicht, also zur Konkretisierung von Thesen, zu berücksichtigen.

Die Messungen zeigen, dass sich der Blick beim Lesen durchaus bewegt und zwar mehr oder weniger so, wie man es erwartet, das heißt recht gleichmäßig von links nach rechts und von oben nach unten. Zunächst scheint die These damit widerlegt zu sein. Doch ist es in diesem Fall angemessener, sie nicht zu verwerfen, sondern zu präzisieren, denn nachdem der Blick den Text durchsprungen und dadurch die gegebenen Informationen gewonnen hat, dürfte er zur Ruhe kommen. Es gibt einen klaren Anfang und ein klares Ende. Somit lässt sich sagen, dass der Blick zwar in Bewegung gesetzt wird, da man an die Informationen gelangen muss – auch ein schwaches Bild ist ein Bild und muss gesehen werden –, dies aber nicht von langer Dauer ist. Bei einem starken Bild dürfte die Blickbewegung hingegen über einen längeren Zeitraum andauern. Zudem ist die Lesebewegung viel einfacher und einheitlicher strukturiert als die Bildbetrachtung (Abb. 49, 50). Dem gleichmäßigen Durchwandern der Zeilen steht ein jeweils individuelles Springen und Verweilen des Blicks gegenüber, das von großer Komplexität ist. Und es wäre zu prüfen, ob bestimmte Muster oder Rhythmen der Blickbewegungen mit der Stärke eines Bildes korrelieren.

(n) Blickmessung bei der Gutenbergbüste und dem Georg Forster-Relief

Sowohl die Gutenbergbüste als auch das Georg Forster-Relief wurden als ziemlich schwache Bilder bezeichnet (vgl. Kap. VII. 1 (f), (g) und Abb. 20, 21). Ein Grund hierfür war, dass den Bildern der Name desjenigen beigegeben ist, der zu sehen ist, und die These lautete, dass sich die Betrachtung des Bildes erledigt hat, sobald man den Namen liest. Die Bilder zeigen nichts mehr, als den Dargestellten. Sie gehen darin auf, verdoppeln allein eine sprachliche Information. Dies sollte sich in der Blickbewegung niederschlagen.

Zu dieser Beziehung von Sprache und Bild finden sich aufschlussreiche Messungen; hier aus dem Bereich der Rechtsvisualisierung (Abb. 51).³¹⁹ Die drei

³¹⁹ Vgl. hierzu allgemein auch WOLFF 2013, S. 284, ohne dass dort die von mir hervorgehobenen Punkte angesprochen werden.

Darstellungen besitzen jeweils bildliche und sprachliche Elemente. Das Auffällige ist nun, dass die Bildelemente viel weniger Beachtung finden als die sprachlichen Mitteilungen. Stets liegen die Fixationen auf dem Text und streifen nur ab und an die Bilder. Grund hierfür dürfte sein, dass die Bilder allein wiederholen, was die Sprache sagt, beziehungsweise erst durch die Sprache verständlich werden. So liest man etwa im rechten Bild „Urkunde“ und sieht dann eine Urkunde, man liest „Sachverständiger“ und sieht dann eine Person, die einen Sachverständigen darstellen soll.

Es ist zu vermuten, dass entsprechende Messungen der Blickbewegungen in Bezug auf die Gutenbergbüste und das Georg Forster-Relief zu analogen Ergebnissen führen. Die Messungen unterstreichen Boehms These, dass schwache Bilder Abbilder beziehungsweise Abbilder schwache Bilder sind. Hieran anschließend stellt sich die Frage, wie ein Bild in der Kombination mit einem Text beschaffen sein müsste, damit sich die Verteilung der Fixationen umkehrt, der Blick also in erster Linie mit dem Bild beschäftigt ist.

(o) Blickmessung bei der Mosesstatue

Oben wurde hinsichtlich des eye-tracking-Verfahrens, dass es einen Unterschied bedeutet, wo man Messungen durchführt: „Natürlich macht es einen Unterschied, ob wir Kunstwerke im Labor oder im Museum ansehen. Vermutlich aber auch, wie das Museum eingerichtet ist“ (Kap. IX. 4 (i)). Dieser Aspekt wurde auch bei der Mosesstatue in der Bibliothek des Georg Forster-Gebäudes behandelt, denn obgleich die Statue an sich wohl ein sehr starkes Bild ist, fehlt ihr bei der Aufstellung in einer Bibliothek der Raumbezug (vgl. Kap. VII. 1 (h) und Abb. 22). Um diesen Umstand zu prüfen, müsste man die Blickbewegungen im Originalzusammenhang mit jenen in der Bibliothek vergleichen.³²⁰

Dabei ist zu vermuten, dass der Unterschied erst eintritt, wenn die Betrachter über den inhaltlichen Zusammenhang informiert werden. Wer in der Figur nicht Moses erkennt und nicht über den originalen Aufstellungszusammenhang informiert ist, wird wenig Anstoß daran nehmen, dass er in einer Bibliothek steht. Ohne inhaltliche Kenntnisse hängt die Bewertung allein von gestalteri-

³²⁰ In diesem Zusammenhang könnte auch der vormalige Aufbewahrungsort der Mosesstatue von Interesse sein. Denn sie befand sich im kunsthistorischen Institut, einer Einrichtung also, die wie ein Museum eher als neutraler Präsentationsort einzustufen ist.

schen Momenten ab. Dann interessiert, ob sich die Statue gut in das Gesamtgebilde einfügt.

(p) Blickmessung bei RICERCARE

Bei *RICERCARE* wurden konkrete Blicksprünge postuliert (vgl. Kap. VII. 1 (i) und Abb. 23). Dazu gehörte vor allem das sehende Abgleichen der teilweise nicht passgenauen Stellen mit anderen Bildstellen, wobei die nichtpassenden Stellen als Einstieg dienen. Über das eye tracking wird es möglich, zu prüfen, ob die Bewegung tatsächlich auf diese Weise verläuft.

Weiterhin hat das Beispiel angedeutet, dass ein Hin-und-her-Springen zwischen Segment und Gesamtbild stattfindet. Solche Sprünge widersprechen den zu messenden Blickbewegungen, die Einzelfokussierungen und Sprünge, nicht jedoch eine Gesamtwahrnehmung zeigen (vgl. Abb. 49–51). Somit schließt sich die Frage an, ob hierdurch die Ausführungen widerlegt sind oder ob das Messverfahren an seine Grenzen stößt. Widerlegen somit die Messungen der Blickbewegung eine Wahrnehmung des Gesamtbildes? Lässt sich eine solche nicht messen? Entsteht der Eindruck einer Gesamtwahrnehmung im Moment der Sprünge? Entspricht eine bestimmte Weise der Blicksprünge der Gesamtwahrnehmung, etwa im Gegensatz zur gleichmäßigen Lesebewegung?

(q) Blickmessung beim Hammerwerfer und beim Finish

Auch in Bezug auf die beiden Skulpturen *Hammerwerfer* und *Finish* wurden Blicksprünge angegeben, die sich überprüfen lassen (vgl. Kap. VII. 1 (j) und Abb. 24–27). Auf zwei Momente ist hierbei besonders einzugehen. Erstens wurde beim *Hammerwerfer* vorgegeben, dass die Blickarbeit unter anderem dadurch angeregt wird, dass die Pose eine Ergänzung des Hammers verlangt. Lässt sich eine solche Ergänzungsarbeit messen?

Zweitens wurde auf das Spezifikum des Mediums der Skulptur abgehoben, das den Betrachter zur Bewegung animiert, wodurch sich unendlich viele Ansichten und damit Bilder ergeben. Wie verhält sich dieser Umstand zum eye tracking? Soweit ich sehe, gehen die kunsthistorischen Überlegungen diesbezüglich ausschließlich von einem zweidimensionalen Bild und einem festen Betrachter-

standpunkt aus.³²¹ Hierbei wird unter anderem auf die technischen Schwierigkeiten hingewiesen, die ein freies Bewegen mit den Messgeräten bereitet.³²² Es fehlt also an Arbeiten, die diesen Umständen Rechnung tragen, was auch für die Auseinandersetzung mit der Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes relevant ist, da sich der Betrachter auch zu dieser unterschiedlich positionieren kann. Um einen Schritt zur Fruchtbarmachung der Blickmessung hinsichtlich der Skulptur, Architektur und der Bewegung des Betrachters zu machen, sind zwei Möglichkeiten relevant: Zunächst lassen sich mehrere Ansichten eines Objektes nebeneinanderstellen (z.B. Abb. 25–27), um die unterschiedlichen Blickbewegungen zu vergleichen, wobei es vor allem darauf ankommt, Unterschiede dahingehend festzustellen, dass mehr oder weniger Bewegungen des Blicks stattfinden. Hieraus lassen sich dann Rückschlüsse ziehen, welcher Anblick am faszinierendsten ist (vgl. Kap. IX. 4 (k)).

Zweitens lassen sich die Blickbewegungen messen, die während der Bewegung des Betrachters stattfinden.³²³ Eine Variante hiervon besteht darin, dass der Betrachter mit bewegten Bildern konfrontiert wird – dies bringt den Vorteil, dass auf Überlegungen aus der Filmanalyse zurückgegriffen werden kann.³²⁴ Es wäre zu prüfen, wie sich das Blickverhalten verändert, wenn man sich um die Skulpturen herumbewegt und nicht länger in einer Ansicht verharrt.

(r) Blickmessung zum Dargestellten auf der Vorhoffassade

Auch bei den Fragen, was die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes darstellen soll und darstellt, erlaubt das eye tracking eine Prüfung und Spezifizierung der vorgetragenen Thesen (vgl. Kap. VII. 2–5). Sofern die Blickmessungen nahelegen, dass die Zitate und die Baumstruktur zusammenhängen, wäre dies ein weiteres Argument, das gegen die Deutung der Bäume im Sinne einer Evokation der Stimmung der nahegelegenen Wäldchen spricht. Weiterhin müsste sich zeigen lassen, dass Darwins Evolutionsdiagramm (Abb. 35) der Vorhoffassade (Abb. 10) nähersteht als die allgemeine Tradition der Wissensbäume

³²¹ Vgl. die Werke, die bei BRINKMANN/COMMARE 2015; ROSENBERG 2010/2014; WAGNER 2013; WOLFF 2013 herangezogen werden.

³²² Vgl. ROSENBERG 2011, S. 81f. Vgl. aber die nächste Anmerkung zu der technischen Umsetzbarkeit.

³²³ Zur technischen Umsetzung solcher Messungen vgl. BABCOCK/PELZ 2004.

³²⁴ Vgl. etwa SMITH 2013.

DANS, KÖN OCH JAGPROJEKT

På jakt efter ungdomars kroppsspråk och den "synkretiska dansen", en sammansmältning av olika kulturers dans, har jag i mitt fältarbete under hösten rört mig på olika arenor inom skolans värld. Nordiska, afrikanska, syd- och östeuropiska ungdomar gör sina röster hörda genom sång, musik, skrik, skraff och gestaltat känslor och uttryck med hjälp av kroppsspråk och dans.

Den individuella estetiken framträder i kläder, frisyrer och symboliska tecken som förstärker ungdomarnas "jagprojekt" där också den egna stilen i kroppsrörelserna spelar en betydande roll i identitetsprövningen. Upphållsrummet fungerar som offentlig arena där ungdomarna spelar upp sina performance-liknande kroppsshower

Abb. 50: Messung der Blickbewegungen beim Lesen eines Textes

(Abb. 31–34). Dabei sollten auch die Spezifika erkennbar werden, nämlich dass mehrere Bäume zu sehen sind und Wurzeln sowie Wipfel fehlen.

(s) Blickmessungen bei der Vorhoffassade

Analog zur Auseinandersetzung mit den zuvor behandelten Werken bietet die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes vielfältige Möglichkeiten der Blickmessung, um sie als starkes Bild zu identifizieren, von denen nur sechs hervorgehoben werden. Erstens wurde postuliert, dass der Blick zwischen verschiedenen Elementen hin und her springt. Im Einzelnen sind dies: Einzelbaum (Detail) und Gesamtbild; einzelne Äste, um zu klären, welcher Ast vorne und welcher hinten liegt; Fläche im unteren, Tiefenraum im oberen Teil der Fassade und Bäume im oberen Teil (vgl. Kap. VII. 6 (a) – (c) und Abb. 2).

Das Irritieren des Blicks durch den Versuch, den Standort der Bäume zu bestimmen, führt zweitens dazu, dass der Betrachter seine eigene Tätigkeit, also das Betrachten, wahrnimmt. Er sieht etwas und sieht sich selbst beim Sehen (vgl. Kap. VII. 6 (e)). Hieran schließt sich die Frage an, ob eine solche Art des reflexiven Betrachtens zu speziellen Ergebnissen beim eye tracking führt. Eine Beantwortung kann auf mindestens zweierlei Weisen geschehen. Einmal müsste sich eine Veränderung der Blickbewegungen ergeben, wenn der Betrachter auf das Problem der Lokalisierung der Bäume aufmerksam gemacht worden ist. Das andere Mal wäre zu prüfen, ob Bilder, die den Betrachter auf sein Betrachten zurückwerfen, allgemein anders wahrgenommen werden, als Bilder, die dies nicht tun.³²⁵ Hierzu wären weitere Bilder dieser Gruppe heranzuziehen, wobei vor allem Varianten interessieren, die diesen Punkt ins Zentrum rücken. Ein Extremfall stellen (klassische) optische Täuschungen dar (vgl. Abb. 1). Weiterhin bietet die Geschichte der Kunst reichlich Beispiele, die sich solche Mittel

³²⁵ BÖHME 2004, S. 9 macht auf folgenden Umstand aufmerksam: „Da ein Bild weder schlicht wie ein Stück Realität betrachtet werden kann, noch sich der Blick schlicht im Dargestellten verlieren darf, soll es als Bild wahrgenommen werden, so enthält ein Bild als solches schon eine innere Reflexion und den Ansatz zur Thematisierung der Wahrnehmungsweisen.“ Dies stimmt weitgehend mit der Charakterisierung starker Bilder überein. Gleichwohl wird man, im Hinblick auf das gerade behandelte Problem, eine Gruppe von Bildern identifizieren können, die dieses bildeigentümliche Element stärker hervorkehrt als andere, bei denen es qua ihres Status als Bilder vorhanden ist, ohne jedoch vom Betrachter bewusst wahrgenommen zu werden. Vgl. hierzu auch die These von BÖHME 2004, S. 49, wo das „Reflexivwerden der bildenden Kunst“ als Charakteristikum der Moderne herausgestellt wird.

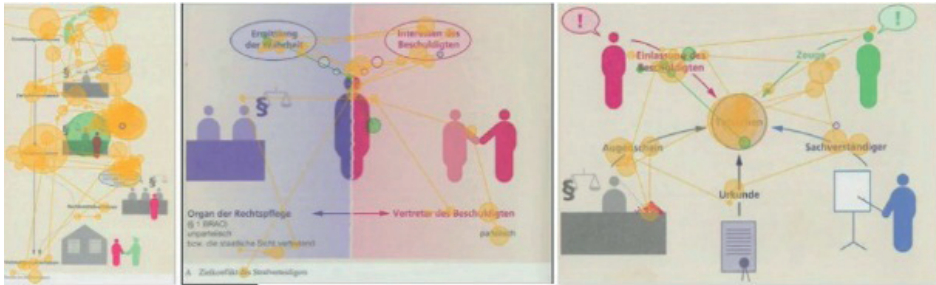


Abb. 51: Eye-Tracking von Rechtsvisualisierungen – ein Versuch, Standbild aus Youtube-Video

zunutze machen, wie etwa die Werke von René Magritte (Abb. 52).³²⁶ Solchen Arbeiten wären nun Bildern gegenüberzustellen, die der Betrachter betrachtet, ohne auch sich selbst (und sein Betrachten) zu betrachten.

(t) Blickmessung der Tag- und Nachtansicht

Ein spezieller Fall der Blickbewegung wird drittens durch die unterschiedlichen Beleuchtungsarten des Georg Forster-Gebäudes erzeugt (vgl. Kap. VII. 6 (h), (i) und Abb. 2, 37, 38). Vor allem der Vergleich von Tages- und Nachtansicht der Fassade zeigt, so die These, zwei weitgehend verschiedene Bilder. Nicht nur dies dürfte sich durch Messungen der Blickbewegungen beim Betrachten der beiden Ansichten prüfen lassen. Weiterhin müsste eine solche Gegenüberstellung auch Momente erkennen lassen, die gleichbleibend sind.

In der Nacht wird viertens das Innere des Georg Forster-Gebäudes von außen sichtbar, und es wurde hervorgehoben, dass sich die dort bewegenden Menschen quasi im Bild befinden, da es dem Blick nicht möglich ist, sie von diesem zu scheiden, wie es bei Personen oder Gegenständen vor der Fassade der Fall ist (vgl. Abb. 37). Gleichwohl versucht der Betrachter, die einzelnen Elemente, die er sieht, zu ordnen, was Arbeit bedeutet. Lässt sich diese Auffassung bestätigen oder widerlegen?

(u) Blickmessung beim Übergang von der *Alltagsanschauung* zur Wissenschaft

Bei dem Versuch, das Zusammenspiel beziehungsweise den Übergang von *Alltagsanschauung* und Wissenschaft (kunsthistorischer *Raum-Kritik*) in Bezug auf die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes herauszustellen, war fünftens der Unterschied zwischen dem ebenerdigen Blick (der *Alltagsanschauung*) und dem erhöhten Blick (der Wissenschaft) auf die Fassade zentral (vgl. Kap. VIII und Abb. 2, 10, 36). Es wäre nun für die daran anschließenden Überlegungen ein starkes Argument, wenn sich dieser Unterschied über Blickmessungen bestätigen ließe.

³²⁶ Zu diesen Arbeiten Magrittes heißt es bei BIBER 2015, S. 93 kurz und treffend: „Bildlichkeit, Bewusstsein und Erkenntnis werden in ihrem Zusammenhang gesehen.“ Vgl. zu einem Beispiel von Magritte, das dem Problem der Verortung der Bäume noch näher steht, BÖHME 2004, S. 55. Ein Beispiel für mediale Selbstreflexion aus dem Bereich des Films findet sich bei FEIERSINGER 2017, v.a. S. 79–82.

Ferner ließe sich sechstens, sofern man mobile Messgeräte einsetzt, der Dreischritt vom Zustand der *Alltagsanschauung* über den Übergang zum Zustand der Wissenschaft prüfen (vgl. Kap, VIII (f) und Abb. 45). Hierbei müssten sich die beiden *Zustände* vom *Übergang* abheben.

Mit Sicherheit ließen sich noch viele weitere und bessere Arten erdenken, wie die aufgestellten Thesen geprüft werden können. Und vermutlich erweisen sich die meisten Thesen früher oder später als falsch oder ungenügend, so dass sie durch bessere Thesen ersetzt werden müssen. Dies wäre sehr zu begrüßen, da damit zum wissenschaftlichen Fortschritt beigetragen würde – genauso wie sich mit den vorliegenden Ausführungen bemüht wurde, über den bisherigen Stand der Forschung hinauszudenken beziehungsweise einen solchen erst zu formulieren. Neben dem wissenschaftlichen Fortschritt wurde auch dafür plädiert, in der Wissenschaft über die *Alltagsanschauung* hinauszugehen und ihrer dabei gleichwohl bewusst zu bleiben, indem relevante Probleme der Wirklichkeit wissenschaftlich angegangen werden. Dabei wurde versucht, eine fruchtbare Kombination von Raumsoziologie und kunsthistorischen Methoden und Kompetenzen zu konzipieren. Als empirischer Prüfstein diente die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes, zu der erstmals wissenschaftliche Thesen aufgestellt wurden. Sollte all dies auch nur in Ansätzen gelungen sein, hätte das Gesagte sein Ziel erfüllt.

„All unsere Wissenschaft ist, gemessen an der Wirklichkeit, primitiv und kindlich – und doch ist sie unser kostbarstes Gut“ (Albert Einstein).³²⁷

³²⁷ Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes.

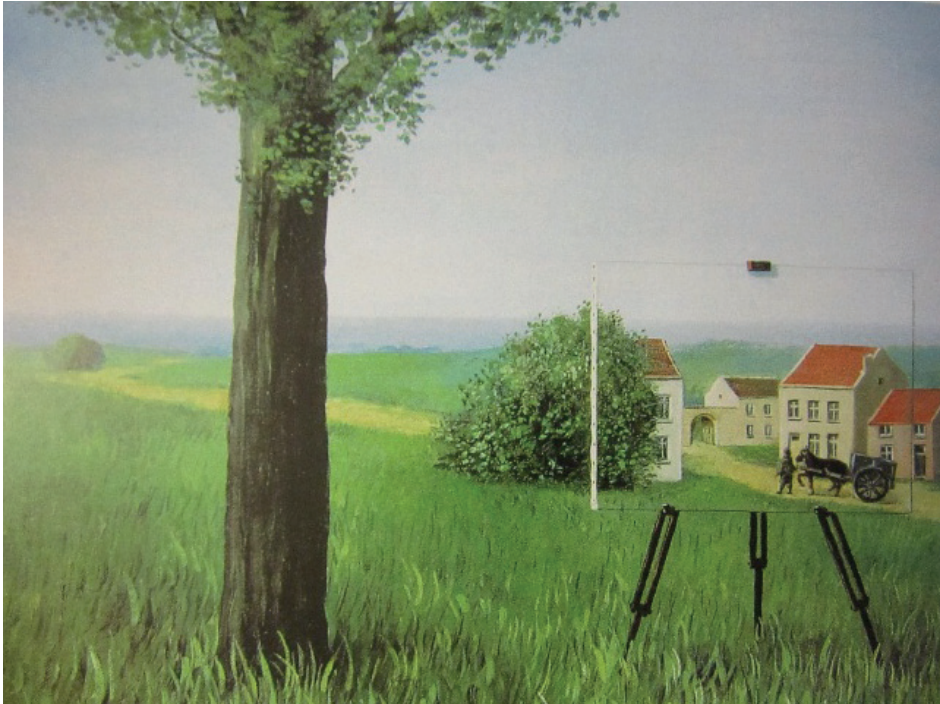


Abb. 52: René Magritte, *La belle captive*, 1931