

Von der *Alltagsanschauung* zur kunsthistorischen *Raum-Kritik*

Versuche am Beispiel der Vorhoffassade des
Georg Forster-Gebäudes der Mainzer Universität

Christian Nille



Das **BILD** als
EREIGNIS e.v.

 **arthistoricum.net**
FACHINFORMATIONSDIENST KUNST · FOTOGRAFIE · DESIGN

Von der *Alltagsanschauung*
zur kunsthistorischen *Raum-Kritik*

Das Bild als Ereignis

Band 1

Von der
Alltagsanschauung
zur kunsthistorischen
Raum-Kritik

Versuche am Beispiel der Vorhoffassade
des Georg Forster-Gebäudes der Mainzer Universität

Christian Nille

Zum Autor

Christian Nille studierte Kunstgeschichte, Kunstpädagogik und Kunst an den Universitäten Greifswald, Amiens und Mainz. An letzterer erfolgte 2014 die Promotion im Fach Kunstgeschichte mit einer fachgeschichtlichen und -theoretischen Arbeit zur Auseinandersetzung mit mittelalterlicher Architektur.

Zur Reihe

Dieser Band erscheint in der Reihe Das Bild als Ereignis.

<http://www.bildalsereignis.de>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative Commons-Lizenz 4.0 (CC BY-SA 4.0) veröffentlicht. Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.



Publiziert bei arthistoricum.net,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2019.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).
urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-429-5
doi: <http://doi.org/10.11588/arthistoricum.429>

Text © 2019. Rechte beim Autor.

Lektorat/Korrektorat: Katharina Frank
Gestaltung und Satz: Sabine Koßmann

Umschlagillustration: Kühnl + Schmidt Architekten AG, Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes bei Nacht, Abb. 3. Graffiti auf Eingang zum SB II, 1974, Campus der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Abb. 17.

ISBN 978-3-947449-25-5 (Hardcover)
ISBN 978-3-947449-24-8 (PDF)

Für Sebastian, Olga und Anton

Inhalt

Vorwort.....	13
Einleitung.....	15
I. Die <i>Alltagsanschauung</i> des Georg Forster-Gebäudes.....	23
(a) Allgemeine Tatsachen.....	23
(b) Formale Gestaltung.....	24
(c) Ökologische Intentionen.....	24
(d) Inhaltliche und ästhetische Bewertungen.....	25
II. Die wissenschaftliche Notwendigkeit des Bruchs mit der <i>Alltagsanschauung</i>.....	27
(a) Karl Popper.....	28
(b) Erwin Panofsky.....	30
(c) Pierre Bourdieu.....	31
(d) <i>Alltagsanschauung</i> und Wissenschaft in der Kunstgeschichte.....	32
(e) Möglichkeiten für die Kunstgeschichte.....	34
III. Die kunsthistorische <i>Raum-Kritik</i>: Von der <i>Atmosphäre</i> zum <i>Raum</i>.....	37
(a) Atmosphäre und Raum.....	38
(b) Martina Löws Raumbegriff.....	39
(c) Bild – Raum – Kunstgeschichte.....	40
IV. Die Atmosphäre der Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes.....	43
V. Sehgewohnheit: Vergleiche mit anderen Fassaden.....	47
(a) Vergleichendes Sehen.....	47
(b) Die Fassade des Philosophicums.....	49
(c) Annäherungen.....	51
(d) Weitere Fassaden.....	56
(e) Kommentierung von SB II.....	60

VI. Architektonische Topoi	61
(a) Architektonische Topoi allgemein.....	61
(b) Die Fassade des Forums.....	63
VII. Die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes als <i>starkes Bild des Raums</i>	67
VII. 1 <i>Starke</i> und <i>schwache Bilder</i> des <i>Raums</i>: Eine Typologie	69
(a) Gottfried Boehm.....	69
(b) Boehm und das bislang Ausgeführte.....	70
(c) Max Imdahls ikonische Anschauung.....	72
(d) Ziel der Typologie.....	74
(e) Das Hinweisschild.....	74
(f) Die Gutenbergbüste.....	76
(g) Das Georg Forster-Relief.....	77
(h) Michelangelos Moses.....	79
(i) RICERCARE.....	84
(j) Hammerwerfer und Finish.....	86
(k) Fazit.....	88
VII. 2 Was soll die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes darstellen?	93
(a) Die Hinweistafel	93
(b) Zur Erklärung.....	94
(c) Einige Zitate.....	97
VII. 3 <i>Bruch</i> mit der Intention	99
(a) Erklärungswert der Hinweistafel.....	99
(b) Werkentstehung.....	100
(c) Ziel der Analyse.....	101
VII. 4 Was stellt die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes allgemein dar?	103
(a) Zitate und Bäume.....	103
(b) Der Paradiesbaum.....	104
(c) Der Porphyrianische Baum.....	105
(d) Die arbor scientiae.....	106
(e) Der Baum der Encyclopédie.....	106
(f) Das Dargestellte der Vorhoffassade (allgemein).....	111

VII. 5 Was stellt die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes genau dar?.....	113
(a) Darwins Evolutionsdiagramm.....	114
(b) Evolutionäre Erkenntnistheorie.....	114
(c) <i>Alltagsanschauung</i> aus Sicht der evolutionären Erkenntnistheorie	120
(d) Fazit.....	122
VII. 6 Die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes als <i>starkes Bild</i> <i>des Raums</i>	123
(a) Wissenschaft und fachliche Individualität.....	123
(b) Fachliche Entwicklungsstufen.....	124
(c) Bäume und Zitate.....	125
(d) Bild und Betrachterposition.....	126
(e) Standorte.....	127
(f) Das lebendige Bild.....	127
(g) Tag- und Nachtansicht der Vorhoffassade.....	130
(h) An- und Durchblick.....	130
(i) Im und vor dem Bild.....	133
(j) Fazit.....	133
VIII. Von der <i>Alltagsanschauung</i> zur kunsthistorischen <i>Raum-Kritik</i>	137
(a) <i>Alltagsanschauung</i> – Bruch – Wissenschaft.....	137
(b) Elfenbeinturm.....	140
(c) Perspektiven auf die Vorhoffassade.....	143
(d) Notwendigkeit der <i>Alltagsanschauung</i> für die Wissenschaft	145
(e) <i>Alltagsanschauung</i> – Bruch – Wissenschaft	147
(f) Exkurs zur Methode und Bildtheorie.....	148
IX. Schluss-Folgerungen.....	155
IX. 1 <i>Alltagsanschauung</i> – Bruch – Wissenschaft	157
(a) <i>Alltagsanschauung</i> – Bruch – Wissenschaft.....	157
(b) Bruch.....	161
(c) Wissenschaft – Bruch – <i>Alltagsanschauung</i>	162
IX. 2 <i>Kunsthistorische Raum-Kritik</i>	167
(a) Wissenschaft und Einzelfächer.....	167
(b) Die Fruchtbarkeit des Raumbegriffs.....	172
(c) Die Fruchtbarkeit kunsthistorischer Methoden und Kompetenzen.....	179

IX. 3 Thesen zur Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes	183
(a) Sehgewohnheit	183
(b) Architektonische Topoi	183
(c) Die Vorhoffassade als starkes Bild	184
(d) <i>Alltagsanschauung</i> – Bruch – Wissenschaft	184
IX. 4 Prüfungen der Thesen	185
(a) Status der bisherigen Ausführungen	185
(b) Klare und unklare Thesen	188
(c) Falsifikation	191
(d) Gegenstände und Probleme	192
(e) Widersprüchlichkeit	195
(f) Befragungen und Experimente	195
(g) Befragungen	197
(h) Eye tracking	197
(i) Eye tracking und das bisher Gesagte	199
(j) Eye tracking und Theorieprüfung	200
(k) Blickmessung bei verschiedenen Fassaden	203
(l) Blickmessung bei architektonischen Topoi	205
(m) Blickmessung beim Hinweisschild	205
(n) Blickmessung bei der Gutenbergbüste und dem Georg Forster-Relief	206
(o) Blickmessung bei der Mosesstatue	207
(p) Blickmessung bei RICERCARE	208
(q) Blickmessung beim Hammerwerfer und beim Finish	208
(r) Blickmessung zum Dargestellten auf der Vorhoffassade	209
(s) Blickmessungen bei der Vorhoffassade	211
(t) Blickmessung der Tag- und Nachtansicht	213
(u) Blickmessung beim Übergang von der <i>Alltagsanschauung</i> zur Wissenschaft	213
 Literatur	 217
Abbildungsnachweis	239

„Ohne ikonisches Moment erscheint eine zeitgemäße Aufklärung unmöglich.“¹

„Ein Grundgestus der Wissenschaft ist es nun aber, die schlichte Frage zu stellen, ob denn stimmt, was man gemeinhin denkt und sagt, und zu beobachten und zu problematisieren, was ansonsten nicht beobachtet und problematisiert wird.“²

„Mein Versuch, mich dieser Herausforderung zu stellen, geht von der These aus, daß die analytische Perspektive innerhalb der gegenwärtigen Kultur so etwas wie ein neues epideiktisches Genre geworden sein könnte. Denn ist es nicht so, daß die besten Beispiele für die Kritik von Kunst, Literatur und Musik fast ausschließlich Analysen von Bildern, Texten oder Symphonien sind, Analysen, die ihr Bezugsobjekt implizit dadurch loben, daß sie dessen Komplexität offenlegen und aufzeigen, auf wie vielen Ebenen diese Komplexität besteht?“³

„Niemandem ist gleichgültig, wie er sich befindet. An dieser Stelle schlägt die Rehabilitation der angewandten Kunst und der Ästhetisierung des Alltagslebens um in eine Kritik der Lebensverhältnisse: Es zeigt sich, daß zu einem menschenwürdigen Dasein auch eine ästhetische Dimension gehört.“⁴

„Man geht aus von den Meinungen, die wir zu bestimmten Sachverhalten haben, und legt sie unter die kritische Sonde der Erkenntnis – was hält stand, was scheidet aus, was bleibt im Schwebezustand des Zweifels? Immer mit guten Gründen. Die Universität ist keine Subkultur der Produktion neuen Wissens, sondern der Einübung und Ausübung kritischer Erkenntnis.“⁵

¹ BREDEKAMP 2015, S. 25. Vgl. auch SAXL 1980, S. 484, der bereits 1948 meint, dass „unser Zeitalter kein Zeitalter des Verstandes, sondern ein visuelles Zeitalter“ ist.

² HÖRISCH 2006, S. 87.

³ GUMBRECHT 2005, S. 25.

⁴ BÖHME 1995, S. 41f. Zum näheren Verständnis der zitierten Aussage vgl. ebd., S. 42f.

⁵ BRANDT 2011, S. 195.

Vorwort

Das Ziel des vorliegenden Buchs besteht darin, in Auseinandersetzung mit einem bislang von der Forschung noch nicht behandelten Objekt, der Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes auf dem Campus der Mainzer Universität, eine Konzeption der Kunstgeschichte zu entwickeln, die durch das Verhältnis von *Alltagsanschauung* und Wissenschaft bestimmt ist, die Kritik ins Zentrum rückt und dabei Anleihen sowohl bei der aktuellen Raumsoziologie als auch bei der Bildwissenschaft nimmt. Mit einer solchen Kunstgeschichte soll dann erklärt werden, worin die von der Vorhoffassade ausgehende Faszination besteht.

Die Idee zu dieser Arbeit ist auf mindestens viererlei Weisen mit Bemühungen verknüpft, die den Autor seit einiger Zeit beschäftigen: Erstens besteht eine enge Verbindung zur vom Autor mitorganisierten Tagung *Raumbilder – Bildräume. Zum Potential der kulturwissenschaftlichen Leitbegriffe Bild und Raum in der kunsthistorischen Forschung*, die vom 18.–20.07.2014 in Mainz stattfand und deren Ergebnisse nun in Form eines Tagungsbandes vorliegen.⁶ Ursprünglich als Beitrag zu diesem Band geplant, zeigte sich schnell, dass die Thematik so reichhaltig ist, um dort abgehandelt werden zu können. Daher findet nun eine separate Publikation statt, wobei der Bezug zur Tagung gewahrt bleibt, was sich neben der Fokussierung auf Fragen des Bildes, des Raums und der kunsthistorischen Forschung auch darin niederschlägt, dass einige Querverweise zu dortigen Beiträgen gemacht werden. Da es sich um die Jahrestagung des Vereins „Das Bild als Ereignis“ handelte, werden zweitens Themen berührt, die diesem nahestehen – wie etwa die Auffassung des Bildes als Ereignis. Einen dritten Orientierungspunkt bieten Fragen, die in Bezug auf den Mainzer Universitäts-campus aufgeworfen und behandelt wurden.⁷ Viertens bestehen Querverbin-

⁶ Vgl. DELARUE u.a. (Hg.) 2017.

⁷ Vgl. NILLE 2014; NILLE 2017 (a); NILLE 2018.

dungen zum Bemühen, eine Kunstgeschichte im Sinne des kritischen Rationalismus zu konzipieren.⁸

Vor allem dem letzten Punkt ist es geschuldet, dass es angebracht erscheint, den Leser dazu zu ermuntern, dem Autor eventuelle Kritikpunkte mitzuteilen, die sich bei der Lektüre des nachfolgenden Textes ergeben. Auch Positives kann nützlich sein, da es zeigt, was im Vergleich dazu nicht positiv ist und verbessert werden kann. Kritische Rückmeldungen sollten dabei rational nachvollziehbar sein. Nur auf diese Weise, durch das konsequente Kritisieren von vorgeschlagenen Problemlösungen im gerade skizzierten Sinn, ist wissenschaftlicher Fortschritt zu erlangen. Leider ist diese Form des wissenschaftlichen Umgangs mit Texten und miteinander nicht sehr ausgeprägt.⁹ Oft verpuffen Arbeiten ebenso wie ihre (mitunter anstrengende) Lektüre, was nicht nur unnötig, sondern auch kontraproduktiv ist. Daher meine Bitte um Kritik.¹⁰

Abschließend bleibt die angenehme Aufgabe, jenen Personen und Institutionen zu danken, ohne die die nachfolgenden Darlegungen nicht hätten realisiert werden können, wobei kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben wird. Der Dank gebührt zunächst den Mitgliedern des Vereins „Das Bild als Ereignis“ für die langjährige fruchtbare Zusammenarbeit und die Möglichkeit, die Plattform des Vereins für die Publikation nutzen zu dürfen. Weiterhin gilt mein Dank Bettina Müller für die Koordination mit der UB Heidelberg sowie Katharina Frank für das Lektorat und Sabine Koßmann, die die Layoutgestaltung übernommen hat. Dann danke ich allgemein dem LBB und der Abt. Immobilien, Referat Bauprojektierung und -controlling der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, die die Bildrechte eingeräumt und Informationen zu einzelnen Bauten zur Verfügung gestellt haben, und dabei speziell meiner Ansprechpartnerin Frau Ulrike Pirron. Schließlich müssen die Teilnehmer der von mir im Wintersemester 2016/17 geleiteten Lehrveranstaltung zur Architekturgeschichte an der Kunsthochschule Mainz dankend erwähnt werden. Denn in diesem Kontext konnten nicht nur Informationen aus Sicht der Nutzer des Georg Forster-Gebäudes erlangt, sondern auch konkrete Probleme diskutiert werden.

Gewidmet ist das Buch meinem langjährigen Freund Sebastian, seiner Frau Olga und ihrem Sohn Anton.

⁸ Vgl. NILLE 2015; NILLE 2016; NILLE 2017 (b).

⁹ Vgl. in diesem Sinn auch das in Anm. 278 angeführte Zitat von Karl Popper.

¹⁰ Nachrichten bitte an: christian.nille@googlemail.com.

Einleitung

Gegen Ende seines programmatischen Aufsatzes *The History of Art as a Humanistic Discipline* aus dem Jahr 1938 stellt Erwin Panofsky zunächst dem Titel entsprechend heraus, dass die Kunstgeschichte zu den Geisteswissenschaften zu zählen sei, um dann fragend fortzufahren: „Doch welches ist der Nutzen der Geisteswissenschaften? Sie sind zugegebenermaßen nicht praktisch und befassen sich zugegebenermaßen mit der Vergangenheit. Warum, so mag man fragen, sollten wir uns auf nicht praktische Untersuchungen einlassen, und warum sollten wir uns für die Vergangenheit interessieren?“ Auf beide Teilfragen gibt er folgende Antwort: „Weil wir uns für die Wirklichkeit interessieren.“ Im Hinblick auf den nichtpraktischen Charakter weist Panofsky darauf hin, dass das „kontemplative Leben“ das „aktive Leben“, das heißt das nichtpraktische das praktische Leben beeinflusse und umgekehrt, so dass beide zur Wirklichkeit gehören, um erläuternd hinzuzufügen, dass „[p]hilosophische und psychologische Theorien, historische Lehren und alle Arten von Spekulationen und Entdeckungen [...] das Leben von zahllosen Millionen verändert [haben] und verändern“ werden. Die Besprechung des Zusammenhangs zwischen Wirklichkeit und Vergangenheit leitet er folgendermaßen ein: „Es gibt nichts, was weniger wirklich wäre als die Gegenwart.“ Und daraus schließt er: „Um Wirklichkeit zu erfassen, müssen wir uns von der Gegenwart lösen.“¹¹

Diese Überlegungen Panofskys helfen, das im Haupttitel des vorliegenden Textes formulierte Anliegen, von der *Alltagsanschauung* zur kunsthistorischen *Raum-Kritik* zu gelangen, knapp zu erläutern – es wird später detaillierter auf diesen Punkt eingegangen (vgl. Kap. II und passim). Vor allem Panofskys Schluss der Ausführungen wirkt auf den ersten Blick befremdlich, denn wenn man jetzt die Augen öffnet und etwas anschaut, dann nimmt man doch die Wirklichkeit beziehungsweise Zusammenhänge wahr, so wie sie wirklich sind.

¹¹ PANOFSKY 2002, S. 26f.

Wieso sollte man sich von diesen Erfahrungen der Gegenwart lösen müssen, um die Wirklichkeit zu erfassen?

Die soeben angedeutete Verwunderung geht auf dasjenige zurück, was hier die (Theorie der) *Alltagsanschauung* genannt wird – dies verdeutlicht auch, dass und wie philosophische und psychologische Theorien das Leben verändern.¹² Worin besteht das Ungenügen der *Alltagsanschauung* und wie sieht die Alternative aus? Diese Frage lässt sich prägnant mit Wolf Singer beantworten: „Unsere Wahrnehmungen sind keine isomorphen Abbildungen einer wie auch immer gearteten Wirklichkeit. Sie sind vielmehr das Ergebnis hochkomplexer Konstruktionen und Interpretationsprozesse, die sich sehr stark auf gespeichertes Vorwissen stützen.“¹³ Panofskys Lösen von der Gegenwart und die Beschäftigung mit der Vergangenheit treffen das Interesse am gespeicherten Vorwissen. Singer führt dann unter anderem eine Reihe optischer Täuschungen an, um zu demonstrieren, dass die Wahrnehmung oft nicht der Wirklichkeit, sondern eben dem gespeicherten Vorwissen entspricht, was „evolutionsgeschichtlich nachvollziehbar“ ist.¹⁴ Die alltägliche Sehgewohnheit sagt einem etwa, dass weit entfernte Dinge kleiner erscheinen als sie sind – die kleine süße Katze am Horizont lässt sich so als gefährlicher Löwe erkennen, vor dem man sich in Acht

¹² Es handelt sich, wie man auch sagen könnte, um eine *naiven Realismus*: „Für das alltägliche Denken wird im allgemeinen der sogenannten ‚naive‘ Realismus als charakteristisch angesehen, eine Auffassung, derzufolge die Wirklichkeit im großen und ganzen so beschaffen ist, wie sie uns in unseren Wahrnehmungen erscheint. Die Sinnesqualitäten werden hier also zu Eigenschaften der Objekte erhoben, wobei unter Umständen gewisse Korrekturen angesichts der Wirkung ungünstiger Situationen auf die Wahrnehmung angebracht werden“ (ALBERT 1982, S. 13). Wer sich mit dieser Thematik befasst, wird sich selten einer solchen Sichtweise anschließen. Gleichwohl wird sie in vielen Arbeiten (zu anderen Themen) schlicht für gegeben angenommen, wie etwa bei LIND 2017, S. 93, wenn es heißt: „Diese symbolische Anreicherung verleiht den Bildern eine psychologische Tiefendimension, welche dazu dient, die Grenze des Sichtbaren bzw. der objektiven Wirklichkeit zu überschreiten und aufzuzeigen, welchen Einfluss die Imagination auf die Wirklichkeit besitzt.“ Das „Sichtbare“ wird hier mit der „objektiven Wirklichkeit“ gleichgesetzt, um darzulegen, dass dies überwunden wird.

¹³ SINGER 2004, S. 65.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 65–70 (Zitat S. 66). Eine weitere Begebenheit, auf die Singer aufmerksam macht, besteht darin, dass die Betrachtung eines realistisch gemalten Bildes (oder eines Fotos) im Gehirn dieselben Reize auslöst, wie die Betrachtung des Dargestellten selbst (vgl. ebd., S. 59f.). Ein anderes Beispiel besteht darin, dass das menschliche Auge nur für ein sehr geringes Spektrum an elektromagnetischen Wellen empfindlich ist – das meiste entgeht dem Auge also (vgl. VOLLMER 1994, S. 46f.). Vgl. hierzu auch aus philosophisch-ästhetischer Perspektive NEUMAIER 1999, S. 34–40.

nehmen muss. Dieses evolutionär überlebensnotwendige Vorwissen führt aber auf der anderen Seite dazu, dass man zwei Striche, die in Wirklichkeit exakt gleichlang sind, als verschiedenlang wahrnimmt, wenn der Eindruck der perspektivischen Entfernung erweckt wird, wie es etwa bei der Ponzo-Täuschung der Fall ist (Abb. 1).¹⁵

Aus diesen und weiteren Überlegungen folgert Singer: „Wir leben also parallel in zwei Welten.“¹⁶ Die eine Welt könnte man die *Welt des Alltags*, die andere die *Welt der Wissenschaft* nennen. In der einen hilft die *Alltagsanschauung*, sich in der Umwelt zurechtzufinden, indem vieles ausgeblendet und durch gespeichertes Vorwissen ersetzt wird. In der anderen Welt, der *Welt der Wissenschaft* also, wird – so eine zentrale These der weiteren Ausführungen – versucht oder sollte versucht werden, diese Mechanismen aufzudecken, das heißt: die *Alltagsanschauung* zu kritisieren.¹⁷ Genau dies soll im Titel ausgedrückt und im Folgenden umgesetzt werden.

¹⁵ Vgl. hierzu DITZINGER 2013, S. 23f.

¹⁶ SINGER 2004, S. 76.

¹⁷ Um die soeben skizzierte Problemsituation genauer zu bestimmen, um also zu zeigen, dass sich die *Alltagsanschauung* oft irrt und solche Irrtümer folgenreich sind, so dass es sich um ein ernsthaftes Problem handelt, sei neben den optischen Täuschungen ein weiteres und anders geartetes Beispiel gegeben: Im Jahr 2011 ist ein Artikel von Egon Flaig in der FAZ erschienen, in dem er einige Probleme herausstellt, die im Kontext des Historikerstreites entstanden sind. Dieser Text ist strikt aus der Perspektive und mit den Mitteln der Wissenschaft geschrieben. Die *Alltagsanschauung* hingegen konnte mit diesem Text wenig anfangen, was sich an mehreren Repliken zeigt, und ist gegen ihn vorgegangen, da viele der vorgetragenen Punkte der *Alltagsanschauung* absolut widersprechen (vgl. NILLE 2012 mit den entsprechenden Nachweisen). Diese Konstellation eignet sich hervorragend dazu, den Unterschied zwischen Wissenschaft und *Alltagsanschauung* zu erkennen. Denn intuitiv – das heißt der *Alltagsanschauung* entsprechend – neigen die meisten Personen zunächst dazu, Flaigs Ausführungen abzulehnen. Bei genauerer Lektüre, sowie gegebenenfalls etwas Hilfestellung, wird dann aber ersichtlich, dass Flaig wissenschaftlich korrekt verfährt und dass sich Wissenschaft und *Alltagsanschauung* eben unterscheiden. Das soeben Skizzierte lässt sich leicht und zuverlässig prüfen, indem man Personen die entsprechenden Texte lesen lässt und sie nach ihrer Meinung fragt: Wem ist zuzustimmen, Flaig oder seinen Kritikern? Die vom Autor der vorliegenden Arbeit durchgeführten Versuche mit Studierenden und Bekannten haben sich diesbezüglich als sehr lehrreich erwiesen und es kann nur jeder ermutigt werden, dem dieser Punkt nicht einleuchtet, selbst einen entsprechenden Versuch zu starten.

- Das erste Ziel des Beitrages besteht somit darin, den Übergang von der *Alltagsanschauung* zur *Wissenschaft* – genauer die Reihe: *Alltagsanschauung* ↔ *Übergang/Bruch* ↔ *Wissenschaft* – als wissenschaftlich notwendig herauszustellen, um dann aufzuzeigen, wie dies geschehen kann.

Wissenschaft wird dabei in einer speziellen Hinsicht aufgefasst, nämlich als *Raum-Kritik*, so dass der Raumbegriff an Relevanz gewinnt.¹⁸ Der Raumbegriff ist dabei der aktuellen Raumsoziologie entlehnt (vgl. Kap. III). Das Adjektiv *kunsthistorisch*¹⁹ wird verwendet, um anzuzeigen, dass die Ausführungen erstens in der Tradition der Kunstgeschichte angesiedelt sind, was zweitens dazu führt, dass sie dem Thema des *Bildes* im weitesten Sinne, also dem klassischen Gegenstand der Kunstgeschichte, nahestehen.

- Als zweites Ziel soll gezeigt werden, dass und wie sich ein soziologisches Raumkonzept und kunsthistorische Methoden und Kompetenzen gegenseitig befruchten können.²⁰

Empirischer Gegenstand der Überlegungen ist die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz (Abb. 2).²¹ Da

¹⁸ Vgl. Anm. 6.

¹⁹ Streitereien um einzelne Wörter sind müßig (vgl. POPPER 1984 (c), S. 123–132). Man kann daher „kunsthistorisch“ problemlos durch „kunstgeschichtlich“, „historisch-bildwissenschaftlich“ oder ähnliches ersetzen. In diesem weiten Sinn wird der Begriff hier verwendet.

²⁰ In der kunsthistorischen Literatur finden sich sehr verschiedene Auffassungen dazu, was unter „Methode“ zu verstehen ist, ein Problem, das hoffentlich Gegenstand einer zukünftigen Arbeit des Autors wird. Hier muss eine Minimaldefinition genügen, die besagt, dass unter „Methode“ ein zielgerichtetes Verfahren, mit dem Erkenntnisse erzeugt werden, verstanden wird. Genuin *kunsthistorisch* ist eine Methode, wenn sie daraufhin angelegt ist, Probleme zu lösen, die dem (Kompetenz-)Bereich der Kunstgeschichte entstammen. Z.B. dürften Probleme rund um Bilder eher in den (Kompetenz-)Bereich der Kunstgeschichte fallen als Probleme rund um politische, medizinische usw. Prozesse – wer beispielsweise krank ist, geht zum Arzt und nicht zum Kunsthistoriker ins Museum.

²¹ Da die Bezeichnung „Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz“ recht lang ist, wird meist eine kürzere Variante verwendet, sofern eindeutig ist, was gemeint ist. Eventuell mag der eine oder andere Anstoß an der Bezeichnung „Vorhoffassade“ nehmen, da er jenes Bauelement, das hierbei als „Vorhof“ angesprochen wird, lieber als „Atrium“, „vorgelagerte Umbauung“ usw. bezeichnen möchte. Auch an dieser Stelle soll sich nicht um Bezeichnungen gestritten werden, da – spätestens mit Abb. 2 – klar ist, um was es geht.



Abb. 1: Ponzo-Täuschung

das Georg Forster-Gebäude erst 2013 fertiggestellt worden ist, verwundert es nicht, dass zu diesem noch keine wissenschaftlichen Arbeiten vorliegen.²² Das bisherige Wissen zu diesem Bauwerk gehört ausschließlich der *Alltagsanschauung* an.

- Drittes Ziel des Beitrages wird es sein, von dieser *Alltagsanschauung* zu einer wissenschaftlichen Anschauung zu gelangen, das heißt in Form von Thesen einige Lösung von Problemen, die im Zusammenhang mit dem Georg Forster-Gebäude stehen, zu formulieren, um damit die wissenschaftliche Diskussion, also die Prüfung und Verbesserung der wissenschaftlichen Thesen/Theorien einzuleiten. Im Zentrum wird dabei die Frage stehen, warum von dieser Fassade eine solch starke Faszination ausgeht. Allgemeine Fragestellungen, wie sie in den ersten beiden Zielen formuliert sind, und die als drittes Ziel angestrebte, konkrete und gegenstandsnahe Arbeit an einem objektnahen Problem bedingen sich gegenseitig.

Im Einzelnen werden der Reihe nach folgende Punkte behandelt: Zunächst werden einige allgemeine *Alltagsanschauungen* des Georg Forster-Gebäudes herausgestellt, um einen Ansatzpunkt zu skizzieren, an dem dann weitergearbeitet wird (I). Dann wird allgemein gezeigt, dass der Bruch mit der *Alltagsanschauung* wissenschaftlich notwendig ist (II), um diese wissenschaftliche Notwendigkeit dann in Form einer kunsthistorischen *Raum-Kritik* zu spezifizieren (III). Die Auseinandersetzung mit der Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes beginnt mit der Angabe der *Alltagsanschauung* des Autors auf dieselbe, die dann zu klären sein wird: Warum fasziniert den Betrachter diese Fassade (IV)? Für eine solche Erklärung der *Alltagsanschauung*, für eine kunsthistorische *Raum-Kritik*, wird als erstes ein Vergleich mit anderen Fassaden des Campus durchgeführt. Dadurch soll die *Sehgewohnheit* im Sinne einer Erwartungshaltung

Auch die Formulierung „empirischer Gegenstand“ bedarf einer kurzen Erläuterung, obgleich sie in der kunsthistorischen Forschung absolut gebräuchlich und daher verständlich ist. Jedoch wird später dafür plädiert, sich *mit Problemen zu befassen* und nicht *Gegenstände zu interpretieren* (vgl. Kap. IX. 2 (a) und 4 (d)). Um diesem Aspekt auch in der Formulierung Rechnung zu tragen, kann man sagen, dass Probleme in Bezug auf die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes gelöst werden sollen bzw. dass die Vorhoffassade als Beispiel für eine allgemeine Problemlösung dient.

²² Vgl. hierzu die Aufsätze des Autors (vgl. NILLE 2017 (a); NILLE 2018).



Abb. 2: Kühnl + Schmidt Architekten AG, Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes, 2010–2013, Campus der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

angegeben und erklärt werden (V). Als zweite Möglichkeit wird gezeigt, wie man eine *anthropologische Sehgewohnheit* in Form von architektonischen Topoi greifen und damit die Anziehungskraft der Vorhoffassade weiter entschlüsseln kann (VI). Die dritte und ausführlichste Variante bemüht sich, die kunsthistorische *Raum-Kritik* mit Fragen des Bildes zu verbinden. Hierzu wird von Gottfried Boehms Unterscheidung von *starken und schwachen Bildern* ausgegangen, die mit der Auseinandersetzung um den Raum kombiniert wird, um in Form einer Typologie verschiedene Abstufungen zwischen starken und schwachen Bildern auf dem Campus herauszustellen. Darin wird dann die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes verortet, wozu einige Zwischenschritte, wie die Klärung, was auf der Vorhoffassade dargestellt ist, nötig sind (VII). Im nächsten, wieder etwas kürzeren Kapitel wird die These entfaltet, dass der Übergang von der *Alltagsanschauung* zur Wissenschaft selbst ein wesentliches Moment der Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes ist (VIII). Abschließend werden die Ergebnisse zusammengefasst und kommentiert, wobei es auch darum geht, im Sinne eines Ausblicks mögliche Weiterentwicklungen vorzuschlagen (IX).

I. Die *Alltagsanschauung* des Georg Forster-Gebäudes

In diesem Kapitel wird ein Überblick über jene Informationen zum Georg Forster-Gebäude gegeben, die bislang zur Verfügung stehen und der Internetseite der Universität Mainz, Zeitungen, Flyern usw. entnommen sind.²³ Da diese Informationen nicht aus dem Bereich der Wissenschaft stammen, sind sie der *Alltagsanschauung* zuzurechnen.²⁴ Um eine gewisse Übersichtlichkeit zu wahren, werden die einzelnen Aussagen in verschiedene Gruppen (a) – (d) unterteilt.

(a) Allgemeine Tatsachen

Die erste Gruppe umfasst allgemeine Tatsachen oder Fakten. Es handelt sich im Großen und Ganzen um den Bereich der kunsthistorischen „Gegenstandssicherung“, wozu die Bestimmung von „Alter, Ort und eventuell Künstlernamen“ ebenso gehört, wie die Aufgabe, das „Falsche vom Echten, das Entstellte vom Originalen“ zu scheiden.²⁵ Der Bau wurde zwischen April 2010 und April 2013 von der Kühnl + Schmidt Architekten AG erbaut, die Kosten betragen rund 53 Mio. Euro, die nutzbare Fläche umfasst 16.300 m³ und als Bauherr fungierte der Landesbetrieb Liegenschafts- und Baubetreuung.²⁶ Dort sind die Institute für Erziehungswissenschaft, Politikwissenschaft, Psychologie, Publizistik und Soziologie sowie das Institut für Kunstgeschichte und Musikwissenschaft untergebracht; und es bietet Platz für circa 7000 Studierende und 180 Mitarbeiter.²⁷

²³ Da speziell zur Vorhoffassade nur wenige Informationen zu erhalten sind, wird an dieser Stelle das Gesamtgebäude berücksichtigt.

²⁴ Diese Zuordnung ist zugegebenermaßen recht verkürzt, insofern nicht näher ausgeführt wird, was die einzelnen Bereiche kennzeichnet. Nähere Erklärungen hierfür finden sich im weiteren Textverlauf. Bis dahin dürfte es hilfreich sein, dass Informationen im Kontext der *Alltagsanschauung* so beschaffen sind, dass sie niemanden überraschen. Alles verhält sich so, wie man es erwartet, wie man es gewohnt ist.

²⁵ SAUERLÄNDER 2003, S. 52.

²⁶ LBB FLYER 2013.

²⁷ <http://www.uni-mainz.de/presse/59075.php> (16.04.2019). Was das Institut für Kunstgeschichte und Musikwissenschaft betrifft, so muss genauer gesagt werden, dass sich realiter allein die

Speziell zur Vorhoffassade wird gesagt, dass die „gläserne Eingangsfront“ mit „500 Zitaten berühmter Geistesgrößen geziert“ ist.²⁸ Dies wird über Nützlichkeitsbewertungen begründet: „Je nach Tageszeit vermindern sie die Sonneneinstrahlung und fallen als Schatten an die Innenwände im Gebäude.“²⁹

(b) Formale Gestaltung

Die zweite Gruppe gibt Auskunft über die formale Gestaltung des Gebäudes und kann wohl dem gestalterischen Urheber, hier der Kühnl + Schmidt Architekten AG, zugeordnet werden.³⁰ Zum „Entwurfsgedanke[n]“ heißt es: „Die Gebäudeform des Neubaus nimmt die Atriumform der Philosophischen Fakultät auf und ergänzt sie durch einen aufgeständerten u-förmigen Baukörper Richtung Jakob-Welder-Weg. Die Anbindung an die Nachbargebäude verfolgt funktionale Aspekte der Gebäudenutzung.“ Und zum „Gestaltungsprinzip“ wird unter anderem gesagt: „Riegel‘ in unterschiedlichen Längen und Breiten kennzeichnen die Gestaltung der Fassade des südlichen Neubaus.“³¹

(c) Ökologische Intentionen

Die dritte Gruppe zeigt die wirtschaftlichen und ökologischen Intentionen des Bauherrn, des Landesbetriebs Liegenschafts- und Baubetreuung, an: „Der Landesbetrieb Liegenschafts- und Baubetreuung hat das Ziel, wirtschaftlich sinnvolle und Umwelt entlastende Maßnahmen umzusetzen. [...] Ökologische Aspekte des Klimaschutzes werden bereits bei der Entwicklung von Bauvorhaben beachtet. Die Vorgaben der Energieeinsparverordnung 2009 werden beim Neubau Sozialwissenschaften, dem Georg-Forster-Gebäude, um 34 Prozent unterschritten.“³²

Ableitung Kunstgeschichte im Georg Forster-Gebäude befindet; vgl. auch Abb. 19.

²⁸ http://www.allgemeine-zeitung.de/lokales/mainz/nachrichten-mainz/uni-mainz-georg-forster-gebaeude-als-neue-heimat-der-sozialwissenschaftler-und-kunsthistoriker-offiziell-eingeweiht_13781069.htm (06.07.2016).

²⁹ <http://www.arnold-glas.de/index.php/deutsch/projekt-des-monats/uni-mainz.html> (06.07.2016).

³⁰ Diese Zuordnung kann aus dem Umstand abgeleitet werden, dass sich die entsprechenden Angaben auch auf der Homepage der Architekten finden. Vgl. http://www.ks-architekten.de/de/projekte/gesellschaftsbauten/uni_mainz/ (16.04.2019).

³¹ LBB FLYER 2013. Vgl. auch http://www.ks-architekten.de/de/projekte/gesellschaftsbauten/uni_mainz/ (16.04.2019).

³² LBB FLYER 2013.

(d) Inhaltliche und ästhetische Bewertungen

Die vierte Gruppe gibt Auskunft über inhaltliche und ästhetische Bewertungen. Anlässlich der Gebäudeeinweihung äußerten sich verschiedene Persönlichkeiten zu diesem Bau. Vonseiten der Ministerpräsidentin Malu Dreyer heißt es: „Das Georg Forster-Gebäude biete beste Bedingungen für Forschen, Lehren und Lernen über Fachbereichs- und Institutsgrenzen hinweg [...]“ Wissenschaftsministerin Doris Ahnen sieht im Georg Forster-Gebäude einen „eindrucksvolle[n] und zugleich ästhetisch ansprechende[n] Beleg“ dafür, dass an der Mainzer Universität Geistes- und Sozialwissenschaften in „ihrer Bedeutung für Forschung und Lehre“ gleichwertig neben den Natur- und Lebenswissenschaften stehen. Auch Universitätspräsident Georg Krausch hebt spezielle Qualitäten hervor: „Der Neubau wird für tausende von Studierenden, aber auch für die Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler sowie ihre Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter angemessene und anregende Räumlichkeiten bieten.“ Der Dekan des Fachbereichs 02, Stefan Aufenanger, stellt heraus: „Das Georg Forster-Gebäude [...] findet breite Akzeptanz bei den Institutsangehörigen und den Studierenden und bietet durch seine zeitgemäße Infrastruktur hervorragende Möglichkeiten für Lehre und Forschung“.³³ Ähnliche Aussagen finden sich auch in der allgemeinen Berichterstattung der Zeitungen, wo vom „architektonisch ansprechende[n] Forster-Bau“ und der „sehenswerte[n], Open Space Library“ zu lesen ist.³⁴

³³ <http://www.uni-mainz.de/presse/59075.php> (16.04.2019).

³⁴ <http://www.faz.net/aktuell/rhein-main/mainzer-universitaet-eine-milliarde-euro-fuer-die-wissenschaft-11943237.html> (16.04.2019).

II. Die wissenschaftliche Notwendigkeit des Bruchs mit der *Alltagsanschauung*

Nachdem einige *Alltagsanschauungen* des Georg Forster-Gebäudes vor Augen stehen, soll nun allgemein gezeigt werden, dass mit diesen gebrochen werden muss, um zu einer wissenschaftlichen Aussage, und dann speziell zu einer kunsthistorischen *Raum*-Kritik in Hinblick auf diesen Gegenstand zu gelangen. Die Notwendigkeit des Bruchs wird dabei in drei Hinsichten beleuchtet, nämlich zuerst mit Karl Popper erkenntnistheoretisch (a), dann mit Erwin Panofsky kunsthistorisch (b) und schließlich mit Pierre Bourdieu soziologisch (c).³⁵ Abschließend wird gezeigt, dass im Bereich der Kunstgeschichte oft nicht klar wird, wie, wann und warum mit der *Alltagsanschauung* gebrochen werden muss (d), was dann zur These führt, dass man die grundsätzliche Aufgabe der

³⁵ Das Aufzeigen eines solchen fachlichen Spektrums dürfte auch daher sinnvoll sein, da der Bruch mit der *Alltagsanschauung* oftmals der Philosophie zugerechnet wird, so dass die Gefahr droht, dass sich andere Disziplinen von dieser Aufgabe entbunden fühlen. Bei VOLLMER 1988, S. 1 heißt es: „Man kann Philosophie charakterisieren als ‚Weiterfragen‘, als kritische Untersuchung dessen, was sonst unkritisch vorausgesetzt wird.“ Stimmt man dieser Charakterisierung zu, dann sollte – so eine These des vorliegenden Textes – jede Wissenschaft auch Philosophie sein. Zur Soziologie vgl. BOURDIEU 1998, S. 74f.: „Wenn der Soziologe immer eine Art Störenfried ist, so deswegen, weil er darauf drängt, sich Dinge bewußt zu machen, über die man eigentlich lieber im unklaren bliebe.“ Auch dieser Umstand sollte dann, entsprechend der These, für alle Wissenschaften gelten. Das hier aufgerufene Spektrum ließe sich noch erweitern, doch erlauben bereits die gegebenen Positionen eine fruchtbare Verknüpfung mit den anderen Argumenten des Textes. Ein sprachlich-logisches Argument für die Notwendigkeit eines Bruchs der Wissenschaft mit der *Alltagsanschauung* besteht schlicht darin, dass wenn es keinen solchen Bruch gäbe, es auch keinen Unterschied zwischen Wissenschaft und *Alltagsanschauung* gäbe, sie also identisch wären. Warum dann aber noch von *Alltagsanschauung* und *Wissenschaft* reden, wenn beides dasselbe ist?

Kunstgeschichte als Wissenschaft gerade an diesem Punkt, an der kunsthistorischen Kritik der *Alltagsanschauung*, ausrichten sollte (e).³⁶

(a) Karl Popper

Was hier als *Alltagsanschauung* verhandelt wird, bezeichnet Karl Popper als *Alltagsverstand*.³⁷ Er gibt dann die „Erkenntnistheorie des Alltagsverstandes“ an: „Es ist die falsche Theorie, daß wir Wissen über die Welt gewinnen, indem wir unsere Augen aufmachen und hinsehen; allgemeiner gesprochen: durch Beobachtung.“³⁸ Wenn diese Theorie tatsächlich falsch ist, dann trifft dies viele Kunsthistoriker hart, denn dort wird, beispielsweise in Renate Prochnos weitverbreitetem Einführungsbuch in die Kunstgeschichte,³⁹ die „Bereitschaft [gefordert], sich dasselbe Werk immer wieder anzusehen“, denn: „Ein Kunstwerk erschließt sich nicht im Handumdrehen. Man muß es immer wieder betrachten: nicht nur für fünf Minuten, sondern sehr viel länger.“⁴⁰ Der kunsthistorische

³⁶ An dieser Stelle werden vor allem die Unterschiede zwischen *Alltagsanschauung* und Wissenschaft betont. Später wird die andere Seite ergänzt, nämlich die notwendige Abhängigkeit der Wissenschaft von der *Alltagsanschauung* (vgl. Kap. VIII).

³⁷ Eine ausführliche Behandlung dieses Punktes findet sich bei NILLE 2015.

³⁸ POPPER 1984 (b), S. 34.

³⁹ Wenn hier und an anderen Stellen immer wieder dieses Buch als Beispiel herangezogen wird, so liegt dies daran, dass sich einzelne Punkte hier deutlicher finden als in anderen ähnlichen Büchern. Auch der Umstand, dass hier stark auf die kunstgeschichtliche Praxis abgehoben wird, lenkt das Interesse auf dieses Werk. Denn Praxis und *Alltagsanschauung* entsprechen sich weitgehend. Dann sorgt die weite Verbreitung dafür, dass von Aussagen auszugehen ist, die repräsentativ für viele Kunsthistoriker sind. Schließlich prägen Einführungsbücher die zukünftigen Kunsthistoriker nachhaltig.

⁴⁰ PROCHNO 2008, S. 24. Zur Verdeutlichung dieser Ansicht sei als weiteres Beispiel der programmatische Titel eines Aufsatzbandes angeführt: „Nicht die Bibliothek, sondern das Auge“ (KUNZ (Hg.) 2008). Dass es sich hierbei um eine klassische kunsthistorische Auffassung handelt, zeigen etwa die Ausführungen von Gustav Glück aus dem Jahr 1919: „Wie aber findet man überhaupt ein innerliches Verhältnis zur bildenden Kunst? Auf diese Frage gibt es nur eine Antwort: Sehen und immer wieder sehen. Bücher und Vorträge können zwar belehrend wirken und ein wenig helfen, aber zum wahren Kunstempfinden führt nichts als das Sehen, und das Gute gründlich und wiederholt sehen, ebenso wie man durch Lesen und Hören zum Verständnis von Literatur und Musik gelangt. Auch das Sehen muß gelernt werden“ (GLÜCK 1957, S. 254). Leider gibt Glück nirgends an, wie dieses Sehenlernen beschaffen ist, so dass es bei einer bloßen Parole bleibt.

Gedanke ist recht klar: Je mehr und genauer man hinsieht, je mehr man gesehen hat, desto mehr weiß man.

Es wird damit die falsche Erkenntnistheorie des Alltagsverstandes vertreten. Der „Hauptfehler“ der Erkenntnistheorie des Alltagsverstandes besteht, nach Popper, in der „Annahme, wir seien mit dem beschäftigt, was Dewey die Suche nach Gewißheit nannte. Diese führt zum Herauslösen von Daten oder Elementen, Sinnesdaten oder Sinneseindrücken oder unmittelbaren Erfahrungen als sicherer Grundlage der Erkenntnis.“⁴¹ Dass diese Annahme falsch ist, dass man also von der unmittelbaren Erfahrung auch getäuscht werden kann, wurde oben bereits anhand von optischen Täuschungen gezeigt (vgl. Abb. 1). Dieser Gedanke „sicherer Grundlage[n] der Erkenntnis“ mittels unmittelbarer Erfahrung lässt sich allein dogmatisch aufrechterhalten und muss daher – zumindest in der Wissenschaft – fallengelassen werden.⁴² Das kunsthistorische Insistieren auf der Beobachtung wird somit zum wissenschaftlichen Problem.

Wie aber lautet Poppers Alternative? Es geht darum zu lernen, „die chaotischen Nachrichten zu entschlüsseln, die uns aus unserer Umwelt erreichen. Wir lernen, sie zu sortieren, die Mehrzahl von ihnen unbeobachtet zu lassen [...]“. Zentral ist hierbei das Prinzip von „Versuch und Fehlerelimination“, was nichts anderes bedeutet, als dass man aus gemachten Fehlern – und nicht durch das Anhäufen von vermeintlich sicherem Wissen – lernt, indem diese erkannt und eliminiert werden.⁴³ Den notwendigen Bruch mit der *Alltagsan-*

⁴¹ POPPER 1984 (b), S. 64. Zur Gewissheit als Merkmal der Wissenschaft vgl. auch GADAMER 1986, S. 48: „Daher gilt seit der klassischen Formulierung der Gewissheitsregel des Descartes als das eigentliche Ethos der modernen Wissenschaft, daß sie nur das als den Bedingungen der Wahrheit genügend zulässt, was dem Ideal der Gewißheit genügt.“

⁴² Vgl. POPPER 1984 (b), S. 65.

⁴³ Ebd., S. 64. Vgl. auch die Ausführungen bei POPPER 1993 (a), S. 23f., die die Nähe zeigen zwischen Poppers Ansichten und den beiden nun folgenden Theorien: „Es gibt also zwei absolut verschiedene Stadien des Lernens: Das erste ist das abenteuerliche Lernen, das Lernen des Forschers, des Entdeckers, das andere ist das Auswendiglernen: weg damit: ins Unbewußtsein! Die Lernpsychologie betrachtet leider diese zweite und unwichtige Art des Lernens als die einzige: das Lernen durch Wiederholung. Und nun [...] ist es so, daß die ganze Induktionstheorie auf diesem Fehler der Lernpsychologie aufbaut. Die Wiederholung spielt keine Rolle beim Entdecken, sie spielt nur eine Rolle beim ‚Vergessen‘. Die Wiederholung ist dazu da, daß wir etwas automatisieren, damit es uns nicht mehr belastet, daß wir keine Aufmerksamkeit mehr aufwenden müssen. Es ist ein ungeheurer Unterschied zwischen Lernen durch Versuch und Irrtum, das immer Abenteuer ist, und Lernen durch Wiederholung, das nie zu etwas Neuem führt, sondern nur das Erlernte ‚vergessen‘ macht, das heißt, ins Unbewußte verdrängt.“

schauung zugunsten einer wissenschaftlichen Sichtweise bezeichnet Popper als Aufklärung, denn: „Alle Wissenschaft und alle Philosophie sind aufgeklärter Alltagsverstand.“⁴⁴ Die Schritte führen somit von der *Alltagsanschauung* über deren Aufklärung beziehungsweise Kritik zur Wissenschaft.⁴⁵

(b) Erwin Panofsky

Eine andere Variante der Notwendigkeit des Bruchs charakterisiert Erwin Panofsky am Beispiel von Albrecht Dürers *Melancholie*, wenn der schreibt: „Ja, hätte Dürer selbst sich über die letzten Absichten seines Werkes [d.h. über die Melancholie; C.N.] expressis verbis geäußert (spätere Künstler haben dergleichen ja öfters getan), so würde sich alsbald herausstellen, daß diese Äußerung am wahren Wesenssinn des Blattes weit vorbeigehe und, anstatt uns die Interpretation desselben ohne weiteres an die Hand zu geben, ihrerseits der Interpretation in höchstem Maße bedürftig wäre. Denn wie es zwar im Willen und im Bewußtsein des Grüßenden steht, ob und mit welchem Grad von Höflichkeit er seinen Hut ziehen will, nicht aber, welche Aufschlüsse er damit über sein innerstes Wesen gibt, so weiß auch der Künstler (um einen geistvollen Amerikaner zu zitieren) nur ‚what he parades‘, nicht aber ‚what he betrays‘.“⁴⁶ Die Formulierungen „letzte Absichten“, „wahre[r] Wesenssinn“ und „innerstes Wesen“ sind für sich betrachtet etwas unklar und wirken für den heutigen Leser vielleicht befremdlich-pathetisch. Um was es Panofsky geht, ist eine „innere Struktur, an deren Aufbau Geist, Charakter, Herkunft, Umgebung und Lebensschicksal in gleicher Weise mitgearbeitet haben [...]“.⁴⁷ Es handelt sich hierbei um Fragen, die auf der Ebene der *Ikonologie*, nicht auf jener der *Ikonographie* liegen.⁴⁸

⁴⁴ POPPER 1984 (b), S. 34.

⁴⁵ Die hier angeführte Abfolge entspricht ihrer Struktur nach Poppers Auffassung der menschlichen Evolution insgesamt. Zentral ist dabei der Übergang von (erklärenden) Mythen zur an der Kritik orientierten Wissenschaft, bei dem die Entstehung der deskriptiven und argumentativen Sprache sowie der Schrift wichtige Wegmarken bilden (vgl. ebd., S. 86).

⁴⁶ PANOFSKY 1991 (a), S. 201. Vgl. hierzu auch POPPER 1994 (b), S. 185, wo ein grundsätzlich ähnlicher Gedanke formuliert wird.

⁴⁷ PANOFSKY 1991 (a), S. 200.

⁴⁸ Vgl. PANOFSKY 1991 (b), S. 223. Dort wird auch weiter dargelegt, dass im Rahmen der Ikonologie eine „Vertrautheit mit den wesentlichen Tendenzen des menschlichen Geistes“ für die Arbeit nötig ist, wohingegen die Ikonographie die „Kenntnis literarischer Quellen“ verlangt. Ersteres ist ein Moment der durch Praxis angeeigneten Erfahrung, letzteres ein Moment der bewussten

Panofsky stellt neben das bewusste das unbewusste Handeln. Indem der *Alltagsanschauung* widersprochen wird, dass man einfach den Urheber einer Äußerung (hier eines Kunstwerkes) fragen muss, was gemeint ist, sofern man die Äußerung nicht versteht, zeigt sich der Bruch auch in dieser Hinsicht als notwendig. Zur Verdeutlichung sei kurz auf die methodischen Konsequenzen, die Panofsky angibt, eingegangen, indem sie auf das im letzten Kapitel Gesagte bezogen werden. Alle Aussagen, die oben zum Georg Forster-Gebäude gemacht wurden (vgl. Kap. I), gehören in den Bereich der bewussten Überlegungen, sie geben allein Auskunft darüber, was die jeweiligen Personen vollführen wollen (what they parade), so dass sie „der Interpretation in höchstem Maße bedürftig“ sind.⁴⁹ Da dieser Punkt von großem Interesse ist, wird er später gesondert und ausführlich thematisiert (vgl. Kap. VII. 3).

(c) Pierre Bourdieu

Was Panofsky hier umschreibt, ist von Pierre Bourdieu übernommen, ausgearbeitet und zu einem zentralen Element seiner praxeologischen Soziologie gemacht worden.⁵⁰ Aus der „Trennung zwischen Alltagsmeinung und wissenschaftlichem Diskurs“ beziehungsweise der „Trennung zwischen alltäglicher Wahrnehmung und Wissenschaft“ ergibt sich für die Wissenschaft die Notwendigkeit eines „Bruchs“ mit ersteren, mit der „Illusion unmittelbaren Wissens“.⁵¹ Hier zeigt sich auch, dass der für den vorliegenden Text zentrale Begriff des *Bruchs* von Bourdieu übernommen wurde, was daher rührt, dass die Problematik dort sehr ausführlich und fruchtbar erörtert wird.⁵² Prägnant lässt sich der Kerngedanke Bourdieus folgendermaßen zusammenfassen: „Bittet man soziale

Aneignung und somit des bewussten Wissens.

⁴⁹ Genauer kann man hier zwischen den Deutungen der Urheber und den Deutungen der anderen Interpreten unterscheiden. Es ist dann ersichtlich, dass sich beide Deutungen nicht grundsätzlich unterscheiden, das heißt dass die Deutung der Urheber eben auch eine Deutung bzw. Interpretation ist, die auch falsch sein kann.

⁵⁰ Zum Verhältnis von Panofsky und Bourdieu vgl. NILLE 2013, S. 60–66 sowie NILLE 2016, S. 226–345.

⁵¹ BOURDIEU u.a. 1991, S. 15.

⁵² Vgl. ebd. Vieles, was dort zur Soziologie gesagt wird, lässt sich leicht verallgemeinern und auf andere Disziplinen, wie in diesem Fall die Kunstgeschichte, übertragen. Dies zeigen auch die unterschiedlichen Bereiche, denen die Beispiele entnommen sind; sie reichen von der Philosophie über die Soziologie bis zur Kunstgeschichte.

Akteure, eine bestimmte soziale Handlung zu begründen, dann behelfen sie sich gerne mit dem Hinweis auf eine Regel; sie weichen gerne auf die Sprache der Grammatik, der Moral und des Rechts aus, um eine gesellschaftliche Praxis zu erklären. Doch diese Praxis richtet sich nach ganz anderen Grundsätzen; und die befragten Akteure verschließen die Augen davor, daß sie *in praxi* diese Grundsätze ganz exzellent beherrschen, weil man sie von Kindesbeinen an gelernt hat und sie für fraglos gegeben hält.⁵³ Es muss also ein Bruch stattfinden mit der Praxis, um zu einer wissenschaftlichen Theorie der Praxis zu gelangen.⁵⁴

(d) *Alltagsanschauung* und Wissenschaft in der Kunstgeschichte

Nachdem einige Varianten skizziert wurden, die zeigen, dass ein Bruch mit der *Alltagsanschauung* wissenschaftlich notwendig ist, muss weiter gefragt werden: Warum wird hier so stark auf den Bruch mit der *Alltagsanschauung* insistiert, wenn er doch bereits in verschiedenen Wissenschaften zu finden ist? Die Antwort lautet, dass zu befürchten ist, dass in der Kunstgeschichte oft ein unklares Verhältnis von *Alltagsanschauung* und Wissenschaft herrscht, was zur Folge hat, dass es zu willkürlichen Vermischungen beider Welten (um mit Singer zu sprechen) kommt, was für beide Seiten kontraproduktiv ist.⁵⁵

Um diesen Verdacht zu erhärten, sollen sechs Punkte angeführt werden: Als erstes Symptom für diese Vermutung kann darauf hingewiesen werden, dass die kunsthistorische Gegenstandssicherung für das Beispiel des Georg Forster-Gebäudes so leicht zu erbringen ist, dass es schwierig erscheint, darin eine wissenschaftliche Leistung zu erkennen (vgl. Kap. I (a)).⁵⁶ Schwerer noch

⁵³ FLAIG 2000, S. 369. Dort finden sich auch die entsprechenden Nachweise.

⁵⁴ Vgl. BOURDIEU 2009, auf dessen programmatischen Titel sich hier bezogen wird.

⁵⁵ Das Problem besteht wohl nicht nur hinsichtlich der Kunstgeschichte, sondern wird im vorliegenden Text nur in Hinblick auf dieses Fach erörtert. Vgl. beispielsweise zur selben Problematik in der Soziologie BOURDIEU u.a. 1991, S. 15.

⁵⁶ Dieser Punkt bedarf vielleicht einer näheren Erläuterung: Die kunsthistorische Gegenstandssicherung im Sinne der Angabe der in Kap. I herausgestellten Informationen kann als wissenschaftliche Leistung anerkannt werden, wenn diese Informationen nicht, wie im vorliegenden Fall, allein wiederholt, sondern erarbeitet werden müssen. Wer beispielsweise mittelalterliche Kunst behandelt, wird meist erhebliche Schwierigkeiten haben, die genannten Informationen zu erschließen, da direkte Angaben hierzu in den Quellen oft fehlen oder widersprüchlich sind. Allgemeiner gesprochen bedeutet dies, dass eine wissenschaftliche Leistung von der Formulierung von Thesen abhängt, die über das reine Wiederholen von

wiegt zweitens das blinde Vertrauen darin, dass Erkenntnis durch Beobachtung stattfindet (vgl. Kap. II (a)). Auch ließen sich drittens keine kunsthistorischen Arbeiten finden, die sich explizit und ausführlich mit der Frage des Verhältnisses von *Alltagsanschauung* und Wissenschaft befassen, obgleich es eine Vielzahl von Arbeiten gibt, die in diese Richtung zu weisen scheinen.⁵⁷ Damit hängt viertens zusammen, dass wissenschaftstheoretische Fragen, also Fragen, die den (wissenschaftlichen) Status des eigenen Tuns reflektieren, in der Kunstgeschichte selten thematisiert werden.⁵⁸ Fünftens besteht die Schwierigkeit, dass die Kunstgeschichte institutionell zwischen der Praxis des Kunstbetriebs und der wissenschaftlichen Erforschung der Praxis des Kunstbetriebes steht, etwa indem Kunsthistoriker an der Universität⁵⁹ sowohl für die Arbeit im Museum, in der Denkmalpflege, im Kunsthandel, im Verlag, in der Schule usw. ausgebildet werden sollen, als auch für die Arbeit als Wis-

Quellen hinausreichen. Wer nur bereits Gesagtes wiederholt, agiert somit im Bereich der *Alltagsanschauung*, des alltäglichen Informationsaustausches, wie er etwa in der Schule begegnet, indem das Lehrbuch oder der Lehrer etwas vorgibt, das dann möglichst exakt wiederholt werden muss. Mit POPPER 1984 (b), S. 55 lässt sich auch sagen: „Wir sind nicht daran interessiert, Trivialitäten oder Tautologien aufzustellen. ‚Alle Tische sind Tische‘ ist sicher wahr [...], aber es ist intellektuell uninteressant, es ist nicht das, wonach wir in der Wissenschaft suchen. Wilhelm Busch schrieb einmal einen Reim auf den, wie ich ihn nannte, erkenntnistheoretischen Kindergarten:

Zweimal zwei gleich vier ist Wahrheit,
Schade, daß sie leicht und leer ist.
Denn ich wollte lieber Klarheit
Über das, was voll und schwer ist.

Mit anderen Worten, wir suchen nicht einfach nach Wahrheit, sondern nach interessanter und erhellender Wahrheit, nach Theorien, die Lösungen für interessante Probleme bieten.“

⁵⁷ Die Verweise auf Panofsky sollen dies unterstreichen. Auch die Arbeiten von Horst Bredekamp – vgl. das dem Gesamttext vorangestellte Motto – weisen in eine solche Richtung. Was v.a. in prägenden Arbeiten, wie Einführungsbüchern, fehlt, ist eine detaillierte Auseinandersetzung mit diesem Problem.

⁵⁸ Vgl. hierzu NILLE 2015. Die kunsthistorische Reflexion beschränkt sich v.a. auf die kunsthistorischen Methoden. Dass weitreichendere, wissenschaftstheoretische Probleme nicht interessieren, zeigt sich etwa an den Büchern, die in der Kunstgeschichte allgemein zur Lektüre empfohlen werden und unter denen sich keine wissenschaftstheoretischen Arbeiten finden. Vgl. z.B. PROCHNO 2008, S. 145–148 und PARTSCH 2014, S. 216–219. Eine Ausnahme stellt BAUMGARTNER 1998 dar, wo zumindest einige grundlegende wissenschaftstheoretische Probleme angesprochen werden, ohne dass jedoch eine konsequente Ausarbeitung erfolgt.

⁵⁹ Diese Problemkonstellation trifft auf die Institution der Universität insgesamt zu und lässt sich historisch weit zurückverfolgen (vgl. RÜEGG 1994).

senschaftler.⁶⁰ Sechstens kann leicht geprüft werden, ob die hier vorgetragene These stimmt, indem man einen Kunsthistoriker darum bittet, den Unterschied zwischen *Alltagsanschauung* und Wissenschaft (sowie den Bruch dazwischen) zu erläutern. Selbstkritische Personen können auch sich selbst befragen. Falls man eine halbwegs konsistente und zufriedenstellende Theorie erhält, die mit den hier vorgetragenen Ausführungen übereinstimmt oder diese gar übertrifft, wäre die Vermutung widerlegt, anderenfalls hätte sie sich bewährt.

(e) Möglichkeiten für die Kunstgeschichte

Was könnte die Kunstgeschichte allgemein gewinnen, wenn sie sich mit dem Verhältnis von *Alltagsanschauung* und Wissenschaft befasst und die Kritik ins Zentrum ihrer Tätigkeit stellt? Im Anschluss an Panofsky lautet die These, dass

⁶⁰ Wer den grundsätzlichen Unterschied von *Wissenschaft* und den anderen genannten Institutionen (Museum, Denkmalpflege usw.) nicht sieht, der denke kurz an das analoge Beispiel der Theologie. Als *Wissenschaft* erforscht die Theologie die Religion, wohingegen der Priester die Religion lebt und predigt. Beides zugleich betreiben zu wollen, bedeutet einen eklatanten Widerspruch. Um den Unterschied von Wissenschaft und anderen Institutionen am Beispiel des Museums weiter zu verdeutlichen, mag folgendes Zitat dienen: „Um ihre Ziele zu erreichen, muss museale Präsentation als eigenständige Synthese von Wissenschaft und Kunst verstanden werden. [...] Nicht Semiotik ist der Schlüssel zur erfolgreichen Präsentation, sondern Ästhetik. Unabhängig vom Thema ist die museale Präsentation in allen Fällen ein spezifisches künstlerisches Medium und damit das diametrale Gegenteil einer wissenschaftlichen Aussage. Sie ist keine Anschlagtafel, keine Wandzeitung, keine *poster session*, keine Warenschau, kein Referat, keine Belehrung, sondern das Ergebnis des künstlerischen Zusammenwirkens inhaltlicher und formaler Gestaltungskräfte auf Grundlage wissenschaftlicher Fakten“ (WAIDACHER 2005, S. 142). Wissenschaftliches Tun und museale Präsentation werden klar geschieden, das eine ist das „diametrale Gegenteil“ des anderen. Das Medium des einen ist die *Aussage*, das des anderen die *Präsentation*. Letztere zielt auf Erfolg, erstere auf Wahrheit ab. Eine „Synthese von Wissenschaft und Kunst“ findet nur insoweit statt, als dass „wissenschaftliche[...] Fakten“ als „Grundlage“ dienen, was nichts anderes bedeutet, als dass nicht an diesen gearbeitet wird. Letztendlich geht es um künstlerische Ergebnisse. Die Annahme einer „Grundlage wissenschaftlicher Fakten“ ist dabei an sich schon problematisch, da man diese verifizieren, also als mit Sicherheit wahr erweisen können müsste, was erkenntnistheoretisch (bislang) unmöglich ist. An diesem Beispiel zeigt sich auch sehr gut, dass in den meisten Fällen mit einem unklaren Wissenschaftsbegriff operiert wird, der einer näheren Betrachtung nicht standhält – dies ist der *Wissenschaftsbegriff der Alltagsanschauung*. Vgl. hierzu auch SAXL 1980, S. 484f., der die These vertritt, „der Kunsthistoriker könne nichts dazu tun, den Menschen die Kunst genußreicher zu machen“, und sich damit gegen eine geläufige Forderung an das Fach wehrt: „[A]ber der Historiker kann das nicht, seine Aufgabe ist die Erhellung historischer Tatsachen“ (S. 485).

sich hierdurch viel präziser und überzeugender die Aufgabe der Kunstgeschichte als Wissenschaft angeben lässt. Dies sei in drei Punkten näher erläutert:

Erstens findet man oft Folgendes, wenn es um die Ziele der Kunstgeschichte geht: „Die wichtigste Aufgabe der Kunstgeschichte ist es, die Werke soweit wie möglich zu verstehen und zu würdigen.“⁶¹ Einige Fragen, die sich diese Zielstellung der Kunstgeschichte gefallen lassen muss, lauten: Was ist mit „verstehen“ gemeint? Was ist mit „würdigen“ gemeint? Was ist mit „soweit wie möglich“ gemeint? Wo liegen die Grenzen? Die Zielstellung erweist sich nach wissenschaftlichen Maßstäben als recht unklar.⁶² Der in der vorliegenden Arbeit vertretene Gegenvorschlag lautet, dass es das Ziel der Kunstgeschichte sein sollte, sofern sie Wissenschaft sein will,⁶³ mit der *Alltagsanschauung* in Hinblick auf die Wirklichkeit zu brechen und damit die *Alltagsanschauung* durch Kritik aufzuklären, wobei die Kunstgeschichte ihre genuinen Kompetenzen und Methoden in dieses allgemein-wissenschaftliche Unternehmen einbringt.⁶⁴

Neben der Klarheit besitzt dieser Vorschlag zweitens den Vorteil, dass man besser als mit der bisherigen Zielstellung auf die von Panofsky aufgeworfene und absolut legitime Frage antworten kann: Warum Kunstgeschichte? Die Antwort: Damit die Werke soweit wie möglich verstanden und gewürdigt werden, dürfte nur diejenigen überzeugen, die eine solche Frage nicht ernsthaft stellen würden, sondern bereits ein grundsätzliches Interesse an den Werken besitzen. Fehler der *Alltagsanschauung* durch Kritik aufzuklären und damit von kunstgeschichtlichen Kompetenzen und Methoden zu profitieren, dürfte jeden überzeu-

⁶¹ PROCHNO 2008, S. 15.

⁶² Diese Unklarheit klärt sich auch nicht durch den Rest des Buches (ebd.) auf, wie man vermuten könnte.

⁶³ Dieser Zusatz ist von großer Wichtigkeit, denn es ist keine Selbstverständlichkeit, dass die Kunstgeschichte eine Wissenschaft sein sollte. Ganz im Gegenteil dürfte dieser Status bei vielen Gelegenheiten eher störend sein – man denke beispielsweise an eine feierliche Ausstellungseröffnung, in der ausführlich dargelegt und kritisiert wird, was es mit einer Ausstellungseröffnung sowie der Ausstellung auf sich hat, statt diese einfach und dem Anlass entsprechend zu begehen. Im hier skizzierten Sinn ist Wissenschaft, anders als allgemein angenommen, nicht etwas grundsätzlich Positives und Erstrebenswertes. Sie ist sich durchaus ihrer (vielen) Grenzen bewusst

⁶⁴ Durch die häufige Unklarheit der bisherigen kunsthistorischen Zielstellung, besteht die Möglichkeit, keinen Unterschied zu dem hier gemachten Vorschlag zu sehen – Unklares entzieht sich der Kritik.

gen, der Wissenschaft nicht grundsätzlich ablehnt. Auch hier sollte man es auf einen Versuch ankommen lassen.

Drittens bietet der Übergang von der *Alltagsanschauung* zur wissenschaftlichen Theorie den Vorteil, dass damit der eigenen Theorie eine „Konkurrenztheorie“ zur Seite gestellt wird. Die Relevanz von *Konkurrenztheorien* erklärt Gerhard Vollmer folgendermaßen: „Erst der Vergleich mit der Konkurrenztheorie, genauer: erst die *Unterschiede* zwischen beiden zeigen, wo man eine Chance hätte, die eigene Theorie – wenn sie falsch ist – als falsch zu erkennen.“⁶⁵ Allgemeiner gesprochen benötigt man eine *Konkurrenztheorie*, um den wissenschaftlichen Fortschritt, der mit der eigenen Arbeit gemacht wurde, angeben zu können. Ein Fortschritt wurde erzielt, wenn die neue Theorie der alten überlegen ist. Somit wird die *Alltagsanschauung* zur „Teststrecke“, zur „Bewährungsprobe“ für die wissenschaftliche Theorie, für die kunsthistorische Kritik.⁶⁶ Die *alltagsanschauliche Konkurrenztheorie* dient weiterhin dazu, Probleme sichtbar zu machen, die dann gelöst werden sollen.⁶⁷

Da zum Georg Forster-Gebäude bisher keine wissenschaftlichen Theorien existieren, die als Konkurrenztheorien fungieren könnten, muss auf die *Alltagsanschauung* zurückgegriffen werden.

⁶⁵ VOLLMER 1993 (a), S. 25 setzt sich an dieser Stelle mit „Pseudowissenschaften“ auseinander, doch besteht kein Problem darin, die Überlegung auf die *Alltagsanschauung* zu übertragen.

⁶⁶ Ebd., S. 25.

⁶⁷ Vgl. VOLLMER 1988, S. 3: „Erst vor dem Hintergrund von Alternativen erkennen wir die Konturen einer Theorie. Die Kenntnis und Darstellung der Alternativen dient also der Kontrastverschärfung, sie erhöht unsere begriffliche Trennschärfe. Konkurrenztheorien sollten nicht die Kritiksucht befriedigen, sondern darauf aufmerksam machen, wo entscheidende Unterschiede liegen, wo genauere Forschungen nötig, Nachprüfungen sinnvoll und entscheidende Experimente möglich sind.“

III. Die kunsthistorische *Raum*-Kritik: Von der *Atmosphäre* zum *Raum*

Nachdem nun deutlich sein dürfte, dass ein *Bruch* mit der *Alltagsanschauung* aus wissenschaftlicher Sicht notwendig ist und dass sich die Kunstgeschichte hierüber bisher zu wenig Gedanken gemacht hat, geht es nun darum, wie dieser Bruch konkret beschaffen sein könnte. Wie lässt sich von der *Alltagsanschauung* zur kunsthistorischen *Raum*-Kritik gelangen? Hier kommt der Begriff des *Raums* ins Spiel, wie ihn die aktuelle Raumsoziologie entwirft. Als Orientierung dienen dabei Überlegungen von Martina Löw,⁶⁸ die folgende Definition angibt: „Raum ist eine relationale (An)Ordnung sozialer Güter und Menschen (Lebewesen) an Orten.“⁶⁹ Schon hier hat sich ein *Bruch* mit der *Alltagsanschauung* vollzogen, für die Raum in aller Regel eine Größe darstellt, über die man nicht nachzudenken braucht. Tut man dies doch, wird man wohl eher an etwas denken, das sich betreten und durchlaufen lässt – die Alltagssprache gibt vor, dass man den Innenraum einer Kirche betritt oder sich im Seminarraum befindet. Löws Raumbegriff entstammt somit der Wissenschaft und soll nun weiter aufgeschlüsselt werden. Zunächst wird der Begriff der *Atmosphäre* eingeführt und dessen Verhältnis zum *Raum* geklärt (a), dann der *Raum*-Begriff nach Löw etwas weiter expliziert (b) und schließlich der soziologische *Raum*-Begriff mit kunsthistorischen Bemühungen um das *Bild* abgeglichen (c).

⁶⁸ Einen guten Überblick über die unterschiedlichen Umgangsweisen mit Architektur und *Raum* vonseiten der Soziologie gibt der Sammelband FISCHER/DELITZ (Hg.) 2009. Da nicht alle verschiedenen Überlegungen berücksichtigt werden können, orientiere ich mich an Löw, deren Arbeit weitverbreitet und allgemein angelegt ist sowie vielfältige Anknüpfungspunkte bietet.

⁶⁹ Löw 2001, S. 224 und *passim*.

(a) Atmosphäre und Raum

Der für die zu verhandelnde Frage entscheidende Gedanke ist folgender: „Diese an sich nicht sichtbaren Gebilde – man sieht die sozialen Güter und deren Platzierung, aber nicht den Raum als Ganzes – sind dennoch stofflich wahrnehmbar. Man kann den ein- oder ausschließenden Charakter von Räumen und auch das Ende von Räumen spüren. [...] Räume entwickeln demnach eine eigene Potentialität, die Gefühle beeinflussen kann. Diese Potentialität der Räume werde ich im folgenden ‚Atmosphäre‘ nennen. [...] Atmosphären sind demnach die in der Wahrnehmung realisierte Außenwirkung sozialer Güter und Menschen in ihrer räumlichen (An)Ordnung. [...] Raum ist eine an materialen Sachverhalten festgeschriebene Figuration, deren spürbare unsichtbare Seite die Atmosphäre ist. Atmosphären machen den Raum als solchen und nicht nur die einzelnen Objekte wahrnehmbar.“⁷⁰ Atmosphären erfährt man ständig: „Man betritt zum Beispiel hektisch ein kleines Geschäft, um noch schnell kurz vor Ladenschluß die nötigen Einkäufe zu tätigen, und wird zum Beispiel durch ruhige Musik, angenehme Gerüche etc. in eine Stimmung der Gelassenheit versetzt.“⁷¹ *Atmosphären* lassen sich der *Alltagsanschauung* zuordnen, während der *Raum* als Element der Analyse dem Bereich der *Wissenschaft* angehört.

Methodisch gewendet folgt hieraus, dass man bei der *Atmosphäre* beginnen kann, um dann mit dieser zu brechen und zu einer wissenschaftlichen *Raum-Kritik* zu gelangen. Man merkt, dass man das Geschäft hektisch betritt und es gelassen verlässt, wofür man die beruhigenden *Atmosphäre* des Geschäftes verantwortlich macht. Nun muss wissenschaftlich geklärt werden, warum dies so ist und wie dieser *Raum* konstituiert ist.

⁷⁰ Löw 2001, S. 204–206. Löw bezieht sich bei ihren Ausführungen zur *Atmosphäre* stark auf BÖHME 1995. Von dort aus könnten viele weitere Komponenten in die Diskussion eingeführt werden, was hier nicht versucht werden soll. Es muss genügen, auf eine Definition von *Atmosphäre* zu verweisen, die ebd., S. 24 zu finden ist: „Atmosphäre ist die gemeinsame Wirklichkeit des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen.“ Ein anderer Ansatzpunkt, um das zu fassen, was hier unter dem Stichwort der *Atmosphäre* verhandelt wird, findet sich um 1900 in der Diskussion und Praxis der Frage der *Empfindung* und des *Ausdrucks* (vgl. THOMAS 2017).

⁷¹ Löw 2001, S. 204. Weitere Beispiele finden sich ebd., S. 207–209.

(b) Martina Löws Raumbegriff

Um an ein geeignetes Analyseinstrumentarium zu gelangen, muss der Raumbegriff Löws ein wenig ausgeführt werden. Also zurück zur Definition: „Raum ist eine relationale (An)Ordnung sozialer Güter und Menschen (Lebewesen) an Orten.“ Zunächst zum *Ort*, zu dem es heißt: „Ein Ort bezeichnet einen Platz, eine Stelle, konkret benennbar, meist geographisch markiert“.⁷² Charakteristisch ist weiterhin die „Möglichkeit, am gleichen Ort unterschiedliche Räume zu schaffen“.⁷³ Das Georg Forster-Gebäude kann somit als Ort aufgefasst werden.⁷⁴ Damit wird auch deutlich, wo der Gegenstand der kunstgeschichtlichen Kompetenzen und Methoden, das Untersuchungsobjekt zu verorten ist. Der Ort wird somit im Folgenden eine zentrale Rolle spielen.

An diesem Ort werden soziale Güter, das heißt jedwede Dinge, wie Mülleimer, Tische, Stühle usw., und Menschen (an)geordnet. Bei der (An)Ordnung unterscheidet Löw zwischen „Spacing“ und „Syntheseleistung“. *Spacing* meint das „Plazieren von sozialen Gütern und Menschen“, es „bezeichnet also das Errichten, Bauen oder Positionieren“: „Als Beispiele können hier das Aufstellen von Waren im Supermarkt, das Sich-Positionieren von Menschen gegenüber anderen Menschen, das Bauen von Häusern [...] genannt werden.“⁷⁵ *Syntheseleistung* bedeutet: „[Ü]ber Wahrnehmungs-, Vorstellungs- oder Erinnerungsprozesse werden Güter und Menschen zu Räumen zusammengefasst.“⁷⁶ Beispielsweise geht es darum, dass man sich und seine Bücher vor der Ausleihtheke der Universitätsbibliothek und damit zum Bibliotheksmitarbeiter positioniert (*Spa-*

⁷² Löw 2001, S. 199.

⁷³ Ebd., S. 201.

⁷⁴ An dieser Stelle drohen Unklarheiten, ob es sich beim Georg Forster-Gebäude um einen *Ort* oder um einen *Raum* handelt. Daher folgende Erläuterung: Sofern das Georg Forster-Gebäude als Platz oder Stelle gemeint ist, die dann verschiedentlich mit Leben gefüllt werden kann, geht es um den Ort. Man könnte auch sagen, dass die materielle Hülle gemeint ist. Sofern dieser Platz, diese Stelle oder diese Hülle auf spezifische Weise, das heißt durch Benutzung und Wahrnehmung, mit Leben gefüllt wird, handelt es sich um einen *Raum*. Zur Verdeutlichung ein konkretes Beispiel: Ein leerer (Seminar-)Raum, wie er vielfach vorhanden ist, ist ein *Ort*. Findet dort aber ein Seminar statt, ist es ein Raum, genauer ein Seminarraum. Findet dort eine Sitzung statt, ist es ein anderer Raum, genauer ein Sitzungsraum. Hat dort eine Prüfung stattgefunden und erinnert man sich daran, ist es ein Raum, genauer ein erinnertes Prüfungsraum.

⁷⁵ Löw 2001, S. 158.

⁷⁶ Ebd., S. 159.

cing), wobei diese Dinge und Menschen als Raum wahrgenommen, erinnert oder vorgestellt werden (*Syntheseleistung*).

(c) Bild – Raum – Kunstgeschichte

Damit ist die Grundidee von Löws Raumkonzept umrissen, das von hieraus weiter differenziert werden könnte, was an dieser Stelle nicht geschehen braucht. Vielmehr soll dieses *Raum*-Konzept dahingehend charakterisiert werden, wie es sich zu einigen Konzepten der Kunstgeschichte und vor allem zum Konzept des *Bildes* verhält. Damit sollen Ansatzpunkte herausgestellt werden, an denen die Kunstgeschichte die soziologische Arbeit am Raum befruchten kann – und umgekehrt. Es werden fünf Punkte besprochen:

Erstens sind die Überlegungen der Raumsoziologie nicht auf den Bereich der Kunst – was immer dies genau ist – beschränkt, sondern dienen der Erfassung und Erklärung von gesellschaftlichen Zusammenhängen insgesamt. In die Untersuchung dieser Zusammenhänge können kunsthistorische Kompetenzen und Methoden integriert werden. Zweitens lassen sich über *Spacing* und teils durch *Syntheseleistung* Fragen zur *Herstellung* und *Intention* eines Werkes, wie etwa des Georg Forster-Gebäudes, bearbeiten. Dies ist eine klassische Betätigung der Kunstgeschichte, sei es im Sinne der Gegenstandssicherung, bei der es darum geht, den Künstler, die Entstehungszeit usw. eines Werkes zu identifizieren (vgl. Kap. I (a)), sei es im Sinne der Frage, was der Künstler zeigen wollte oder in seinem Werk über sich und seine Zeit verrät (vgl. Kap. II (b)), oder sei es im Sinne einer politischen Ikonographie, die den machtpolitischen Absichten der Künstler und vor allem ihrer Auftraggeber nachspürt.⁷⁷ Drittens wird über die *Wahrnehmung* als Teil der *Syntheseleistung* die konkrete Begegnung von Mensch und Werk, hier dem Georg Forster-Gebäude, thematisierbar. Diese Konstellation rückt viertens den soziologischen *Raum*-Begriff in die Nähe des *Bild*-Begriffs, wie er vom Verein „Das Bild als Ereignis“ vertreten wird. Unter Berufung auf Hans-Georg Gadamer heißt es etwa, dass das Kunstwerk „kein statisches Objekt [ist], sondern ein sich wandelndes Subjekt, das uns dialogisch gegenübertritt.“ Es geht bei der Auffassung des *Bildes als Ereignis* um ein „dynamisches Sinngeschehen zwischen Werk und Betrachter.“⁷⁸

⁷⁷ Vgl. stellvertretend die entsprechenden Arbeiten von Martin Warnke (z.B. WARNKE 2003).

⁷⁸ DELARUE u.a. 2012, S. 11. Vgl. zur Charakterisierung des *Bildes als Ereignis* diesen Text

Diese Nähe von *Raum-* und *Bild-*Begriff führt fünftens zur Frage, wie das eine über das andere hinausgehen kann, worin also die fruchtbaren Spezifika bestehen. Hierauf wird später zurückgekommen werden (vgl. v.a. Kap. V, Kap. VI, Kap. VII. 6 und Kap. VIII).

(ebd.) insgesamt. Es sei an dieser Stelle auf zwei andere Traditionslinien hingewiesen, die dem soeben skizzierten *Ereignis*-Begriff nahestehen, nämlich die moderne Physik (hier v.a. Einsteins Relativitätstheorie) sowie die Mystik (hier v.a. der Mahāyāna-Buddhismus). CAPRA 1987, S. 46 beschreibt dies wie folgt unter Verwendung des *Geschehnis*-Begriffs: „Einstein erkannte, daß Raum und Zeit nicht getrennt, sondern aufs engste miteinander verbunden sind und ein vierdimensionales Kontinuum bilden – die Raum-Zeit. Eine unmittelbare Folge dieser Vereinigung von Raum und Zeit ist die Gleichwertigkeit von Masse und Energie sowie die Tatsache, daß subatomare Teilchen als dynamische Muster begriffen werden müssen, eher als Geschehnisse denn als Objekte. Im Buddhismus ist die Situation sehr ähnlich. Mahāyāna-Buddhisten sprechen von der wechselseitigen Durchdringung von Raum und Zeit, was ein perfekter Ausdruck zur Beschreibung der relativistischen Raum-Zeit ist. Sie sagen ferner: Sobald man die wechselseitige Durchdringung von Raum und Zeit erkennt, werden Objekte eher als Geschehnisse denn als Dinge oder Substanzen erscheinen.“

IV. Die Atmosphäre der Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes

Nachdem bislang einige allgemeine Zusammenhänge thematisiert worden sind, wird jetzt stärker das empirische Objekt, die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes, ins Zentrum gerückt. Entsprechend des zuvor Ausgeführten steht die Atmosphäre der Vorhoffassade am Anfang (Abb. 2). Da die *Atmosphäre* sowie der *Raum* stets von der *Wahrnehmung* abhängen, also eine spezielle Wahrnehmungsperspektive eingenommen werden muss, ist es naheliegend, von der eigenen Wahrnehmung – also jener des Autors – auszugehen. Gleichwohl werden Punkte, die eine allgemeingültige Qualität zu besitzen scheinen, auf entsprechende Weise charakterisiert, oder besser gesagt wird insgesamt versucht, die subjektiven Eindrücke im Laufe der Arbeit zu objektivieren.

Als Ausgangspunkt müssen meine explizit subjektiven Eindrücke genügen. Wie beeinflusst die Fassade meine Gefühle, was spüre ich? Irgendwie ist die Faszination geweckt worden, sonst wäre nie der Gedanke entstanden, sich intensiver mit diesem Gegenstand zu befassen.⁷⁹ Es besteht eine Anziehungskraft, die Neugier wird entfacht, man schaut (gerne) nochmals hin, fühlt sich angesprochen. Auf diese Weise lässt sich die *Atmosphäre* der Vorhoffassade grob charakterisieren. Die Frage, die im Folgenden zu beantworten sein wird, lautet daher: Warum fasziniert einen die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes?⁸⁰

⁷⁹ Mit Max Weber könnte man sagen, dass die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes mit Wertideen in Beziehung gesetzt wird, dass sie mir wertvoll ist. Vgl. etwa M. WEBER 1989, S. 175: „Ein winziger Teil der jeweils betrachteten individuellen Wirklichkeit wird von unserem durch jene Wertideen bedingten Interesse gefärbt, er allein hat Bedeutung für uns; er hat sie, weil er Beziehungen aufweist, die für uns infolge ihrer Verknüpfungen mit Wertideen *wichtig* sind. Nur weil und insoweit dies der Fall [ist], ist er in seiner individuellen Eigenart für uns wissenschaftlich.“

⁸⁰ Wenn es bei BOEHM 2010 (a), S. 9 einleitend zu seinen folgenden Ausführungen heißt: „Die Beiträge dieses Bandes leben von der Faszination der Bilder und buchstabieren sie zurück auf

Diese Frage dürfte nicht ohne Relevanz sein, wofür sich mindestens vier Gründe anführen lassen, die letztendlich in dieselbe Richtung weisen:⁸¹ Wenn einen erstens etwas fasziniert, das heißt in seinen Bann zieht, dann verliert man unter anderem an (Entscheidungs-)Freiheit, man wird manipuliert. Um die (Entscheidungs-)Freiheit so weit wie möglich zurückzuerlangen, ist es nötig, die Gründe für die Faszination zu kennen. Zweitens zeigt die Faszination an, dass einen etwas grundsätzlich berührt. Und sofern sich die Gründe für die Faszination angeben lassen, lernt man etwas über sich selbst, die eigenen Vorlieben, Verhaltensweisen, Wertvorstellungen usw. Drittens lassen sich auf diese Weise womöglich Fehler im eigenen Tun beheben, die man ansonsten überhaupt nicht wahrnimmt. Sofern es dann noch gelingen sollte, die herausgestellten Erklärungen der Faszination zu verallgemeinern, dürfte ein Schritt der Aufklärung, der *Raum*-Kritik geleistet sein, der relevanter ist, als viele Unternehmungen der Kunstgeschichte/Wissenschaft (vgl. Kap. II (e) und Kap. IX. 1 (c)).

deren Gründe und Voraussetzungen“, dann ist damit eine Unternehmung hinsichtlich der Bilder formuliert, die im vorliegenden Text in Bezug speziell auf die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes und allgemein auf den Raum angestrebt ist.

⁸¹ Vgl. allgemein PRIM/TILMANN 1979, S. 19: „Eine Wissenschaft, die in überprüfbarer Weise darlegt, was ist und warum es so ist, kann einen wichtigen Beitrag zur Auflösung oder Entlarvung von Vorurteilen leisten und damit unmittelbar politisch kritisch wirken.“ Weitere Gründe für die Faszination von Bildern sowie die Notwendigkeit einer Aufklärung derselben ließen sich aus den Ausführungen von BREDEKAMP 2015, z.B. S. 21–32 und BOEHM 2010 (a) herausarbeiten. Etwas umfassender angelegt, jedoch grundsätzlich in die gleiche Richtungweisend, sind die Bemühungen von BÖHME 1995, v.a. S. 39–47, wenn er das „kritische Potential einer Ästhetik der Atmosphären“ betont: „Der Hinweis auf das weitverbreitete und in vielen Berufen spezifizierte Wissen darum, wie man Atmosphären macht, legt zugleich den Gedanken nahe, daß mit diesem Wissen eine bedeutende Macht gegeben ist. Diese Macht bedient sich weder physischer Gewalt noch befehlender Rede. Sie greift bei der Befindlichkeit des Menschen an, sie wirkt aufs Gemüt, sie manipuliert die Stimmung, sie evoziert Emotionen. Diese Macht tritt nicht als solche auf, sie greift an beim Unbewußten. Obgleich sie im Bereich der Sinnlichkeit operiert, ist sie doch unsichtbarer und schwerer faßbar als jede andere Gewalt. Die Politik bedient sich ihrer ebenso wie die Wirtschaft, sie wurde traditionell schon immer von religiösen Gemeinschaften eingesetzt und hat heute ihr unbegrenztes Feld, wo immer die Kulturindustrie Leben inszeniert und Erleben präformiert. Damit erwächst der Ästhetik der Atmosphären eine gewichtige kritische Aufgabe [...]. Fern von allem bildungsbürgerlichen Dünkel ist hier eine Kritik notwendig, die die Freude an Glanz und Lebenssteigerung nicht verdirbt, aber gleichwohl die Freiheit gegenüber der Macht der Atmosphäre wahrt“ (S. 39 und S. 47). Vgl. hierzu ebenfalls SCHULZ 2005, S. 9–12.

Viertens ist zu beachten, dass das Georg Forster-Gebäude ein öffentliches Gebäude ist, in dem 7000 Studierende Platz finden und über Jahre geprägt werden. Sofern sich also eine Faszination herausarbeiten und verallgemeinern lässt, betrifft diese eine große Zahl von Personen, deren (späterer) Einfluss auf die Gesellschaft nicht zu unterschätzen ist.

V. Sehgewohnheit: Vergleiche mit anderen Fassaden

Um von dieser *Alltagsanschauung* zur *wissenschaftlichen Aussage*, von der Atmosphäre zur kunsthistorischen *Raum-Kritik* zu gelangen, wird auf ein klassisches Instrument der Kunstgeschichte zurückgegriffen, nämlich das vergleichende Sehen, das zunächst als *kunsthistorische Methode des Bruchs* charakterisiert wird (a). Daraufhin wird die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes mit jener des Philosophicums auf dem Mainzer Campus verglichen: Erst hinsichtlich des Aussehens (b), dann hinsichtlich der Aneignung durch den Betrachter (c). Als Rückversicherung werden anschließend weitere Fassaden auf dem Campus in den Vergleich einbezogen (d), um schließlich mit einer öffentlichen Kommentierung ein weiteres Indiz für die Unterschiedlichkeit der Fassaden zu liefern (e).

(a) Vergleichendes Sehen

Inwiefern stellt das vergleichende Sehen ein genuin kunsthistorisches Instrument des Bruchs mit der *Alltagsanschauung* dar und wie soll dies zu einer *Raum-Kritik* führen? Die Idee ist, dass eine Atmosphäre stark durch etwas geprägt ist, das man *Sehgewohnheiten* nennen könnte, und dass sich diese Sehgewohnheiten wissenschaftlich greifen lassen, indem man sonst getrennte Objekte nebeneinanderstellt und sie sehend vergleicht – beispielsweise erlaubt es die Doppelprojektion, den Eiffelturm und die Freiheitsstatue zugleich zu sehen.⁸²

⁸² Die wissenschaftlichen Möglichkeiten der Doppelprojektion werden bereits seit ihrer Einführung in die Kunstgeschichte thematisiert. Vgl. hierzu WEITMANN 2011. Neben der Vergleichsmöglichkeit zweier Bilder durch das Nebeneinanderstellen wird auch betont, dass sich die Größe des Werks durch die Reproduktion verändern lässt (ebd., S. 231). Dies könnte als eine weitere Möglichkeit des Bruchs mit der *Alltagsanschauung* ausgearbeitet werden und verweist

Was man sonst (unbewusst) als mentales Bild beziehungsweise als Erinnerung (*image*) mit sich trägt, wird durch diese Operation als materielles Bild (*picture*) greifbar.⁸³ Was man also im Hinterkopf hat, wenn man der Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes eine Anziehungskraft oder Ähnliches zuschreibt, lässt sich auf diese Weise sichtbar machen, das heißt es wird objektiviert. Damit ist das empirische Objekt, der Gegenstand der wissenschaftlichen Analyse erzeugt – dieser liegt letztendlich, und dies sei nochmals betont, nicht in der Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes selbst, sondern in deren gestalterischer Differenz zu anderen Fassaden sowie in der damit einhergehenden Sehgewohnheit.⁸⁴

Der Begriff der *Sehgewohnheit* ist analog zu Panofskys *Denkgewohnheit* (*mental habit*) gebildet und entspricht demjenigen, was in Kap. II (b) unter dem Stichwort der „innere[n] Struktur“ behandelt wurde. Panofskys Konzeption des *mental habit* wurde von Bourdieu aufgegriffen und unter dem Begriff des *Habitus* weiter ausdifferenziert.⁸⁵ Von dort übernimmt ihn Löw in die Raumsoziologie und umschreibt ihn als „körperlich gelebt[es]“ Strukturprinzip, als ein „dauerhaftes und übertragbares ‚System der Wahrnehmungs-, Bewertungs- und Handlungsschemata‘“. ⁸⁶ In der *Raum*-Kritik können die Sehgewohnheiten folglich dem Körper des Handelnden zugeordnet werden und prägen damit gleichsam dessen Wahrnehmung. Weiterhin lässt sich wissenschaftsgeschichtlich eine ungenutzte Linie vom kunsthistorischen Klassiker Panofsky zur aktuellen Raumsoziologie erkennen, die es fruchtbar zu machen gilt.

gleichzeitig auf Instrumente wie das Teleskop und das Mikroskop.

⁸³ Vgl. hierzu allgemein auch BELTING 2011, mit dem man etwa sagen könnte, dass eine (experimentelle) „Verkörperung von Bildern“ (S. 15) angestrebt ist. Weitere (künstlerische) Beispiele zur Sichtbarmachung von inneren Bildern liefern BRINKMANN/COMMARE 2015, v.a. S. 393–395.

⁸⁴ Manchmal ist es aus sprachökonomischen Gründen zu umständlich, diese korrekte Bestimmung des Gegenstands der Untersuchung anzugeben, so dass einfach gesagt wird, dass die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes behandelt wird. Unter Berücksichtigung der hier getroffenen Erklärungen stellt dies kein Problem dar.

⁸⁵ Die Hauptschrift zum *mental habit* ist PANOFSKY 1989. Vgl. hierzu und zum Verhältnis zu Bourdieu NILLE 2013, S. 60–66.

⁸⁶ Löw 2001, S. 176f.

(b) Die Fassade des Philosophicums

Ein Vergleichsobjekt für die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes, das sich geradezu aufdrängt, ist die Vorhoffassade des Philosophicums (Abb. 11).⁸⁷ Ausschlaggebend ist weniger die intendierte Bezugnahme (vgl. Kap. I (b)), sondern der Umstand, dass beide Bauten nebeneinander liegen und viele Nutzer oft hin und her wechseln, so dass die Erinnerungen noch frisch sind. Der Vergleich zeigt, dass die identische Bauaufgabe, den Haupteingang eines Gebäudes zu gestalten, bei ähnlicher Grundstruktur völlig verschieden gelöst wird.

Beim Philosophicum wird der Eingang allein dadurch hervorgehoben, dass die immer gleiche Folge von Doppelfenstern auf der untersten der drei Ebenen unterbrochen wird. Äußerst zurückhaltend in der Gestaltung steht die Funktion im Vordergrund, den Besuchern den Eintritt zu ermöglichen. Dass es sich um den Haupteingang handelt, wird von außen nicht ersichtlich. Erst im Inneren wird durch Beschilderungen und Pförtneraum klar, dass man beim Betreten den Haupteingang genutzt hat.

Ganz anders sieht es beim Georg Forster-Gebäude aus (Abb. 2). Hier weist die Gestaltung beziehungsweise der Aufwand weit über die reine Erfüllung der Eingangsfunktion hinaus. Der etwas nach vorne gelagerte Eingang ist von unterschiedlich breiten Betonflächen um- und überfangen. Somit entsteht ein geradezu skulpturales Gebilde, das einem entgegentritt und durch die unterschiedlichen Flächengrößen höchst dynamisch wirkt. Die dahinterliegende Fassadenfläche greift die Etageneinteilung des angrenzenden grünen Gebäudeteils auf, indem die Geschossgrenzen durch liegende Rechtecke fortgesetzt werden. Diese Einteilung ist jedoch allein äußerlich, wie sich an einer Nachtaufnahme, die neben der Fassadengliederung die Geschossaufteilung zeigt, leicht erkennen lässt (Abb. 3).⁸⁸

Die dahinterliegenden Geschosse folgen einem anderen Aufbau. Somit besitzt die Glasfassade einen Eigenwert, der durch die stehenden schwarzen Rechtecke, die rhythmisch verteilt sind, noch gesteigert wird. Schließlich sind Baumfiguren erkennbar.

⁸⁷ Zum Philosophicum allgemein vgl. HORN 2008.

⁸⁸ Der Umstand beruht gestalterisch auf der Verwendung von Halbgeschossen. So führen Treppen vom ersten Geschoss hinter der Fassade zum unteren Geschoss des Vorbaus empor, das dann zwischen dem ersten und zweiten Geschoss liegt. Ebenso verhält es sich mit dem oberen Geschoss des Vorbaus, das zwischen dem zweiten und dritten Geschoss hinter der Fassade liegt. Abb. 3 lässt auf der linken Seite die geschossverbindenden Treppen erkennen.



Abb. 3: Kühnl + Schmidt Architekten AG, Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes bei Nacht, 2010–2013, Campus der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Insgesamt weist die Fassade viele Merkmale auf, die man gewöhnlich einem *Bild* zuschreibt, indem sie flächig gehalten ist, eine klare Begrenzung, das heißt einen Rahmen besitzt, als eigenständiges Bauelement erscheint, durchkomponiert ist und etwas darstellt.⁸⁹ All dies fehlt beim Philosophicum. Wessen *Sehgewohnheit* also durch die strikte Funktionalität des Philosophicums geprägt ist, der wird durch die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes fasziniert – der Mechanismus ist in etwa derselbe, wie bei jemandem, der noch nie in einer Großstadt war und von der dortigen Gebäudehöhe fasziniert ist.

(c) Annäherungen

Gesteigert wird dieser Zusammenhang noch durch den Umstand, dass der Gang zu beiden Haupteingängen auf prinzipiell gleiche Weise gestaltet ist: Vom Hauptweg kommend sieht man den Eingang bereits aus der Ferne (Abb. 4, 5), steigt einige Stufen empor und befindet sich mit dem Eingang auf einer Höhe (Abb. 6, 7), läuft unter einem Vorbau hindurch (Abb. 8, 9), gelangt ins Freie (Abb. 10, 11) und steht dann vor dem Eingang (Abb. 12, 13). Dieses Moment bringt die Körperbewegung und die sich wandelnde Positionierung ins Spiel – Löw spricht hier von *(An)Ordnung*.

Trotz der gleichen Grundstruktur finden zwei völlig verschiedene (An)Ordnungen statt. Beim Philosophicum handelt es sich eher um einen konstanten Gang zum Eingang. Einer Kamerafahrt gleich bewegt man sich ohne Unterbrechungen fort, *positioniert* sich zum näherkommenden Eingang und der Umgebung und *synthetisiert* diese zu einem Raum.

Beim Georg Forster-Gebäude hingegen wird man an einem bestimmten Punkt innehalten: Nämlich dort, wo sich die Vorhoffassade – soweit irgend möglich – als Ganze zeigt (Abb. 10). Dieser Punkt wird dadurch begrenzt, dass man sich parallel zur Fassade befinden muss, da sonst die linke Hälfte beschnitten wäre; wobei die Position ganz rechts durch die Überdachung ebenfalls ausgeschlossen ist. Weiterhin muss man den Vorbau soweit durchschritten haben, dass die obere Fassadenkante sichtbar ist, ohne sich aber dem Eingang soweit angenähert zu haben, dass man die ganze Fassade nicht mehr im Blick hat. Dieser *Haltepunkt* dürfte von der *allgemeinen Sehgewohnheit* bestimmt sein, ein gerahmtes Bild möglichst ganz in den Blick zu bekommen – wenige werden ein Bild so an

⁸⁹ Diese intuitive Bestimmung des *Bildes* wird später genauer expliziert (vgl. Kap. VII. 1).



Abb. 4: Kühnl + Schmidt Architekten AG, Frontansicht des Georg Forster-Gebäudes von Süden, 2010–2013, Campus der Johannes Gutenberg-Universität Mainz



Abb. 5: Universitätsbauleitung Mainz, Frontansicht des Philosophicums von Süden, 1963–1968, Campus der Johannes Gutenberg-Universität Mainz



Abb. 6: Kühnl + Schmidt Architekten AG, Frontansicht des Georg Forster-Gebäudes von Süden, 2010–2013, Campus der Johannes Gutenberg-Universität Mainz



Abb. 7: Universitätsbauleitung Mainz, Frontansicht des Philosophicums von Süden, 1963–1968, Campus der Johannes Gutenberg-Universität Mainz



Abb. 8: Kühnl + Schmidt Architekten AG, unter dem Vorbau des Georg Forster-Gebäudes, 2010–2013, Campus der Johannes Gutenberg-Universität Mainz



Abb. 9: Universitätsbauleitung Mainz, unter dem Vorbau des Philosophicums, 1963–1968, Campus der Johannes Gutenberg-Universität Mainz



Abb. 10: Kühnl + Schmidt Architekten AG, Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes vom Vorhof aus, 2010–2013, Campus der Johannes Gutenberg-Universität Mainz



Abb. 11: Universitätsbauleitung Mainz, Fassade des Philosophicums vom Vorhof aus, 1963–1968, Campus der Johannes Gutenberg-Universität Mainz



Abb. 12: Kühnl + Schmidt Architekten AG, Eingangsbereich des Georg Forster-Gebäudes, 2010–2013, Campus der Johannes Gutenberg-Universität Mainz



Abb. 13: Universitätsbauleitung Mainz, Eingangsbereich des Philosophicums, 1963–1968, Campus der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

die Wand hängen, dass ein Teil verdeckt ist. Ferner bewegt dieser Punkt zum Innehalten, da genau dort die weiße Fläche in Wörter umschlägt, die gelesen werden können. Man erkennt plötzlich eine Vielzahl von Zitaten, die die Glasfläche überziehen (Abb. 39). Verantwortlich hierfür dürfte die *Gewohnheit* des Lesen- und Verstehen-Wollens sein – sobald Buchstaben erkennbar werden, möchte derjenige, der des Lesens mächtig ist, wissen, was sie bedeuten, was dort geschrieben steht.⁹⁰ Man wechselt von der *Bildbetrachtung* zur *Textlektüre*. Wessen Körperbewegung an einen gleichmäßigen Gang zum Haupteingang des Philosophicums gewöhnt ist, der wird durch die Unterbrechung, die der Weg zur Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes mit sich bringt, angeregt. Er wird fasziniert und möchte nochmals hinschauen. Die durch die Unterbrechung erzeugte Aufmerksamkeitssteigerung dürfte jedem bekannt sein, der von der ruhigen Autofahrt auf der Landstraße in den Stadtverkehr mit vielen *Haltepunkten* (etwa durch Ampeln) wechselt. Ein klassisches Beispiel aus der

⁹⁰ Die soeben beschriebene Situation bietet eine große Menge an Anschlussmöglichkeiten. Hier muss die Nennung von drei Punkten genügen: Erstens ähnelt das Phänomen stark dem *Punto stabile* etwa in der von Andrea Pozzo errichteten Jesuitenkirche S. Ignazio in Rom, also jenem markierten, idealen Betrachterstandpunkt, von dem aus sich Architektur, Dekoration und Malerei zu einer Einheit verbinden, die beim Verlassen des Punktes verschwindet (vgl. VON ENGELBERG 2017, S. 225–227). Zweitens handelt es sich um eine Form des *architektonischen Augenblicks*, wie ihn PIEPER 1984, S. 165f. folgendermaßen charakterisiert: „Nun ist die Abfolge, in der sich die Architektur erschließt, nicht ein Nacheinander gleichwertiger Eindrücke, sondern hier ist zu unterscheiden zwischen Raumfolgen, die gewissermaßen vorbereitenden Charakter haben, und dem plötzlichen Eintreten in einen Bereich, in dem sich der dem Ganzen zugrunde liegende Baugedanke in einem kurzen Augenblick erschließt, in dem mit einem Male die Gleichzeitigkeit der äußeren Formen und inneren Räume, die ja ein wesentliches Merkmal des Architektonischen ist, schlaglichtartig ins Bewußtsein tritt. Es mag dies ein Augenblick höchster Betroffenheit sein [...] oder auch eine eher komödienhafte Überraschung [...]“. Drittens bestehen große Ähnlichkeiten zur „Bildwerdung“ von Architektur“, wie sie BEYER u.a. 2011, S. 18–20 (Zitat S. 19) charakterisieren: „Von einer bildhaften Wirkung der Architektur zu sprechen, könnte in diesem Sinne meinen, dass die Architektur den Blick auf sich zieht, uns anspricht, uns herausfordert und in ein Spiel von Blick und Gegenblick verwickelt. Ein solches plötzliches Erscheinen impliziert Ereignishaftigkeit, wohl auch Plötzliches. Wir aber denken Architektur in der Regel nicht in Begriffen des Erscheinens oder gar der Prozessualität, sondern als Ort eines Wohnens. Als bewohnte ist die Architektur für uns geradezu Verkörperung des ‚Gewohntens‘. In Abgrenzung davon ließe sich bildhaft erscheinende Architektur als ungewohnte Architektur, als überraschende Sichtbarwerdung verstehen, die sich gerade nicht im Hinstellen einer visuellen Darbietung erschöpft. Bildliche Architektur ist mithin Architektur eines Bruchs, der die Wahrnehmung verändert, sich bewusst macht, vielleicht auch eine Reflexion des Sehens anstößt.“

Kunst stellen die Sichtachsen in der Gartengestaltung dar, die den Nutzer dazu bringen, an einer bestimmten Position innezuhalten, um ein bestimmtes Bild zu sehen.

(d) Weitere Fassaden

Um die *Sehgewohnheit* in Bezug auf Haupteingänge respektive Fassaden und damit die Faszination der Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes genauer zu klären, werden nun weitere Bauten des Mainzer Campus herangezogen. Drei repräsentative Beispiele müssen dabei genügen: Erstens ist die Universitätsbibliothek von Interesse, da sie früher oder später aufgesucht werden muss, direkt neben dem Georg Forster-Gebäude liegt und somit auf den Betrachter prägend wirkt (Abb. 14).⁹¹ Auch das Zentrum für Datenverarbeitung im Gebäude der Naturwissenschaftlichen Fakultät stellt eine regelmäßige Anlaufstelle dar (Abb. 15).⁹² Schließlich ist das Gebäude zu nennen, in dem vor der Errichtung des Georg Forster-Gebäudes die Sozialwissenschaften beherbergt waren, das SB II (Abb. 16).

Alle drei Beispiele entsprechen in der gestalterischen Lösung der Bauaufgabe dem Philosophicum. Der Haupteingang wirkt unscheinbar und ist auf Funktionalität hin ausgerichtet. Man soll das Gebäude betreten oder verlassen können und nicht mehr. Dagegen tritt der Aufwand der Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes umso deutlicher hervor, wodurch sich die von ihr ausgehende Atmosphäre der Faszination weiter erklären lässt.⁹³

⁹¹ Zur Universitätsbibliothek allgemein vgl. REIHL 2008. Dieser Eingang hat seit einiger Zeit an Bedeutung verloren. Seit hier die Bibliothek nur noch (umständlich) betreten und nicht mehr verlassen werden kann, wird dieser Eingang selten genutzt. Der neue Haupteingang und Ausgang für die Universitätsbibliothek ist jener der Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes.

⁹² Zur Naturwissenschaftlichen Fakultät samt Zentrum für Datenverarbeitung allgemein vgl. GÖRGES 2008.

⁹³ Unter Berufung auf WARNKE 1996 könnte man auch sagen, dass die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes einen „Gegenbau“ zu den übrigen Fassaden des Campus darstellt.



Abb. 14: Mainzer Architektenbüro Heinz Laubach und Günter Müller, Eingangsbereich der Universitätsbibliothek, 1960–1964, Campus der Johannes Gutenberg-Universität Mainz



Abb. 15: Lothar Leonards, Eingang der Naturwissenschaftlichen Fakultät mit dem Zentrum für Datenverarbeitung ZDV, 1964–1968, Campus der Johannes Gutenberg-Universität Mainz



Abb. 16: Heinrich Grimm, Eingang zum SB II, 1974, Campus der Johannes Gutenberg-Universität Mainz



Abb. 17: Detail von Abb. 16, Graffiti auf SB II

(e) Kommentierung von SB II

Dass man aktuell mit einer rein auf Funktionalität abzielenden Architektur nicht mehr zufrieden ist, dass man von einem Bauwerk offensichtlich (wieder) mehr erwartet, wird an einer Kommentierung deutlich, die sich auf dem SB II findet (Abb. 17).⁹⁴ Dort ist die Frage zu lesen: „Frederick, was ist eine Bausünde?“ Damit wird nicht nur die Identität der beiden Schweine als Protagonisten der Kinderserien *Piggeldy* und *Frederick* unterstrichen, sondern auch angezeigt, was man von diesem Bau hält. Es kann nämlich erwartet werden, dass Frederick als Antwort gibt, dass dieser Bau eine Bausünde ist oder dass er erklärt, was eine Bausünde ist, und diese Erklärung auf den vor Augen stehenden Bau zutrifft.

Nicht allein die aufgeworfene Frage kann als Indiz dafür herangezogen werden, dass man mit dieser Bauform nicht mehr einverstanden ist.⁹⁵ Allein schon der Umstand, dass keine Skrupel vorhanden sind, dieses Gebäude zu bemalen und zu beschreiben, deutet auf eine Geringschätzung, eine Abwertung hin. Schlimmer kann es sowieso nicht werden, lautet wohl das Motto. Im Gegensatz dazu wurde die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes (Abb. 12), ebenso wie andere Kunstwerke auf dem Campus (vgl. Abb. 23–27) noch nicht mit Graffiti verziert, das Philosophicum (Abb. 13) und die Hinweistafel auf das Georg Forster-Gebäude (Abb. 19) hingegen schon. Die Zukunft wird zeigen, ob dies allein daran liegt, dass es sich um einen Neubau handelt, oder ob man wirklich Respekt von einem Kunstwerk hat.⁹⁶

⁹⁴ Die Kommentierung befindet sich dort, wo auf Abb. 16 die Fahrräder zu sehen sind, und fällt damit dem Passanten leicht ins Auge.

⁹⁵ Es muss hier darauf hingewiesen werden, dass das SB II bereits bei seiner Erbauung als „billige Variante“ und „vorübergehende Bleibe, bis für die jeweiligen Institutionen neue Räume gefunden oder gebaut waren“, angesehen wurde (FRANZ/SIGGEMANN 2001, S. 91).

⁹⁶ Es sei angemerkt, dass auf das Innere des Georg Forster-Gebäudes keine Rücksicht genommen wird, was das Anbringen von Graffiti betrifft. Vor allem die Toiletten waren nach kurzer Zeit völlig bebildert und beschrieben. Auch dies könnte für den besonderen Stellenwert der Fassade sprechen.

VI. Architektonische Topoi

In diesem Kapitel werden die zuvor angestellten Überlegungen erweitert, indem nach *architektonischen Topoi*, die in der Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes zu finden sind, gefragt wird. Hierzu wird zunächst geklärt, was unter *architektonischen Topoi* zu verstehen ist (a), um solche dann über einen Vergleich mit der Fassade des Forums der Mainzer Universität exemplarisch herauszuarbeiten (b).

(a) Architektonische Topoi allgemein

Bisher diente das vergleichende Sehen dazu, eine Kontrastfolie zur Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes zu erzeugen. Damit war es möglich, *Sehgewohnheiten* zu greifen, die dafür verantwortlich sind, dass einen diese Vorhoffassade fasziniert. Darüber hinaus kann das Vergleichen noch anders genutzt werden, und zwar indem Objekte herangezogen werden, deren Gestalt ebenfalls über die reine Funktion hinausweist und die besser erforscht sind. Dadurch lassen sich die faszinierenden Elemente der Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes genauer fassen. Denn wenn A bereits viele Menschen fasziniert hat und B in speziellen Elemente mit A übereinstimmt, dann ist anzunehmen, dass diese Elemente für die Faszination verantwortlich sind.⁹⁷

Um Missverständnissen vorzubeugen, muss betont werden, dass es hier nicht darum geht, konkrete Vorbilder ausfindig zu machen, sei es in dem Sinn, dass sich der Architekt oder Bauherr bewusst damit auseinandergesetzt hat oder im Sinn der Stilgeschichte. Ziel ist es vielmehr, durch den Vergleich faszinierende Gestaltungselemente herauszustellen. Letztendlich soll dasjenige identifiziert werden, was Aby Warburg als „Engramme leidenschaftlicher Erfahrung“ be-

⁹⁷ In Anlehnung an RIEGL 1898, S. 455 könnte man sagen, dass A und B „in beiden Fällen einem und demselben höheren Gesetze gehorch[en].“

zeichnet hat, die „als gedächtnisbewahrtes Erbgut überleben und vorbildlich den Umriss bestimmen, den die Künstlerhand schafft, sobald Höchstwerte der Gebäudensprache durch Künstlerhand im Tageslicht der Gestaltung hervortreten wollen.“⁹⁸ Für die Architektur spricht Jan Pieper diesbezüglich, unter Berufung auf Ernst Robert Curtius, den er in Auszügen zitiert, von „architektonische[r] Toposforschung“, um diese Elemente ausfindig zu machen: „Ein Topos ist etwas Anonymes. Er fließt seinem Autor in die Feder als literarische Reminiszenz. Er hat eine zeitliche und räumliche Allgegenwart... Die Toposforschung... kann bis zu den unpersönlichen Stilformen vordringen. In diesen unpersönlichen Stilelementen aber berühren wir eine Schicht historischen Lebens, die tiefer gelagert ist als die des individuellen Erfindens.“⁹⁹ Was Warburg und Pieper hier in Bezug auf den Künstler, den Autor und somit die Herstellung eines Werkes sagen, lässt sich ohne Schwierigkeiten auf die Wahrnehmung des Werkes übertragen, denn *Engramme* oder *Topoi* haben eine herausragende Wirkung auf den Betrachter, sonst würde man sie nicht bemühen. Genauer erklärt sich die Wirkmacht der *Engramme* dadurch, dass damit etwas realiter höchst Erregendes (also: leidenschaftliche Erfahrung) in ein Bild gebannt und bei der Betrachtung des Bildes wieder aktiviert wird.¹⁰⁰ *Topoi* erhalten ihre Wirkung durch ihre Allgegenwart, dadurch dass sie ein argumentativer *Allgemeinplatz* sind.¹⁰¹

Im Unterschied zur in Kap. V thematisierten *Sehgewohnheit*, die durch die Benutzung der Gebäude auf dem Campus entstanden ist, besitzt die soeben umrissene *Sehgewohnheit* einen anderen Charakter. Bei ersterer ist die Prägung oder Prägedauer zeitlich recht eng umgrenzt, während bei letzterer eine „zeitliche [...] Allgegenwart“ (Pieper) herrscht, so dass man von einer *allgemeinen* oder *anthropologischen Sehgewohnheit* sprechen könnte,¹⁰² um den Unterschied begrifflich klar zu markieren – als Vorgriff auf das hier Ausgeführte wurde oben von *allgemeiner Sehgewohnheit* gesprochen, um die Wünsche, ein Bild ganz zu sehen und den Sinn von lesbaren Buchstaben zu identifizieren, zu bezeichnen

⁹⁸ WARBURG 2010, S. 631.

⁹⁹ PIEPER 1989, S. 78.

¹⁰⁰ Vgl. WARBURG 2010.

¹⁰¹ Vgl. PIEPER 1989. Zur Topik allgemein vgl. BORNSCHEUER 1976.

¹⁰² Zur Charakterisierung als *anthropologisch* vgl. PIEPER 1989, S. 80, der herausstellt, dass architektonische *Topoi* „in einigen wenigen anthropologischen Grundtatsachen und Grunderfahrungen [wurzeln], die jedermann vertraut sind und denen sich niemand entziehen kann.“

(vgl. Kap. V (c)). *Anthropologische Sehgewohnheiten* unterscheiden sich weiterhin von den zuvor behandelten *Sehgewohnheiten* dadurch, dass man den Vergleichsbau nicht kennen muss, da die Verbindung eben *anthropologischer Natur* ist.

(b) Die Fassade des Forums

Man müsste nun weit in der Geschichte der Baukunst zurückgehen und umfangreiche Reihen aufstellen, um die *Engramme* oder *Topoi* der Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes im Sinne einer *anthropologischen Sehgewohnheit* historisch herauszuarbeiten.¹⁰³ Da dies im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht geleistet werden kann, wird die Idee allein an einem Beispiel skizziert. Der Einfachheit halber stammt das Beispiel ebenfalls aus dem Mainzer Campus, nämlich die Eingangsfassade zum Forum (Abb. 18).¹⁰⁴

Die Auswahl dieses Bauwerks bringt zwei große Vorteile mit sich: Erstens handelt es sich um den Teil einer von den Nationalsozialisten um 1938/39 errichteten Flakkaserne. Es gehört somit einer Art des Bauens an, die ob ihrer Wirkmächtigkeit geradezu berühmt-berüchtigt war.¹⁰⁵ Dies zeigt sich mitunter darin, dass die bislang erwähnten Campusbauten der späten 1950er bis 1970er Jahre rein funktional orientiert waren, also dazu dienten, sich bewusst von der NS-Architektur abzugrenzen.¹⁰⁶ Wenn sich folglich ähnliche Momente in den Fassaden des Forums und des Georg Forster-Gebäudes feststellen lassen, wird damit das davon ausgehende Faszinieren weiter erklärbar. Zweitens wird man nicht auf die Idee kommen, dass das Forum als Vorbild für das Georg Forster-Gebäude gedient hat oder dass es sich um einen ähnlichen Baustil handelt. Dies markiert die Ebene, auf der gesucht wird, als *topisch* oder *anthropologisch*.¹⁰⁷

¹⁰³ Beispiele für ein solches Vorgehen bietet z.B. PIEPER 1989 und in gewisser Weise auch BANDMANN 1962, indem er auf historische Momente aufmerksam macht, die sich in den Kunstwerken zeigen und die durchaus eine Nähe zu den Topoi besitzen, auch wenn sie von Bandmann nicht in dieser Weise interpretiert werden.

¹⁰⁴ Zum Forum allgemein vgl. KLEIN 2008.

¹⁰⁵ Vgl. hierzu etwa BÖHME 1995, S. 43f.

¹⁰⁶ Es handelt sich hierbei um eine typische Entwicklung der deutschen Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Das vielleicht berühmteste Beispiel stellt das Bundeskanzleramt in Bonn und dann in Berlin dar (vgl. PETERS 2003). Für ein weiteres Beispiel, nämlich das Theater in Darmstadt, vgl. LÖW 2009, S. 355–361.

¹⁰⁷ Vgl. zum Verhältnis von *Baustil*, *Bautyp* und *Topos* PIEPER 1989, S. 81.



Abb. 18: Hans Ueter, Hauptportal des Forums von Osten, 1938/39, Campus der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

In welchen grundsätzlichen gestalterischen Merkmalen stimmen die beiden Fassaden überein (Abb. 10, 18)? Es können drei Punkte herausgestellt werden: Erstens besitzen die Fassaden bei gleichzeitiger Einbindung in einen größeren baulichen Zusammenhang einen Eigenwert. Was beim Georg Forster-Gebäude durch die Glasfläche geschaffen wird, ist beim Forum das Resultat von unverputztem Mauerwerk. Es entsteht ein klar umrissenes Gebilde. Zugleich ist dieses Gebilde aber in den Gesamtbau integriert, einmal über die Fortsetzung der Etagen des grünen Seitenflügels, das andere Mal über die Wiederholung der Fensterformen. Zweitens ist dieser Teil im Vergleich zum Rest viel aufwändiger und schmuckvoller gestaltet. Den verglasten Quadraten und Rechtecken samt schwarzen Einlagen entsprechen die unterschiedlich gestalteten Mauersteine, das ausgearbeitete Gesims sowie die angedeuteten Pilaster.

Diese beiden Punkte stehen einem architektonischen Topos nahe, den Pieper in Bezug auf Heiliggrabbauten herausgestellt hat, nämlich dem „Topos der ineinandergestellten Baugestalten“, wozu das „allgemeine Formprinzip des Kleinen im Großen, des Verfeinerten im Groben, des Neuen im Alten“ gehört. Als Beispiele für diese „elementarsten Gesten der natürlichen Welt“ verweist er auf „die Perle in der Muschel“ und den „Erzgang im Gestein“.¹⁰⁸ Vielleicht müsste man im hier interessierenden Fall, diesen Gedanken modifizierend, vom Topos der hineingestellten Bau- oder Bildgestalt sprechen und als Beispiele etwa auf Blüten an Bäumen verweisen. Auch könnte man an ein ausdruckstarkes Gesicht im Verhältnis zum Gesamtkörper denken, was sowohl die *Fassade* (von *facies*) als auch Warburgs (auf körperliche Gesten bezogene) *Engramme* zu integrieren erlaubt.

Noch deutlicher wird das Gemeinte wohl am dritten Aspekt. Denn was die beiden Fassaden grundsätzlich verbindet und von den anderen gezeigten Beispielen unterscheidet, ist ihre Größe, ihre Monumentalität mit der sie dem Betrachter entgegentreten. Unübersehbar ist dies beim Forum der Fall, wo man durch ein triumphbogenartiges Gebilde geht, wobei selbst die seitlichen Durchgänge mehr als doppelt so hoch sind, wie ein Mensch groß ist. Beim Georg Forster-Gebäude ist der Eingang zwar an menschliche Maßstäbe angepasst, gleichwohl erweckt dessen Einbindung in die Gesamtfassade ebenfalls den Eindruck der überwältigenden Größe. Dieses gestalterische Merkmal ließe sich wohl über

¹⁰⁸ Ebd. 1989, S. 80.

die klassische ästhetische Kategorie des *Erhabenen* weiter differenzieren.¹⁰⁹ Hier muss die Feststellung genügen, dass die Größe ein Topos ist, der schwer zu übersehen ist und stark auf den Körper, das Körpergefühl des Betrachters wirkt. Es werden *anthropologische Sehgewohnheiten* angesprochen, denen man sich nicht entziehen kann, da man Größe stets in Relation zum eigenen Körper erfährt – etwa schaut man zu Größeren auf oder kann das extrem Breite, ganz wörtlich, nicht fassen.

Die intuitive Faszination, die anziehende *Atmosphäre* der Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes klärt sich somit weiter. Der Ort besitzt spezielle *Topoi* oder *Engramme* beziehungsweise verfügt der Betrachter über entsprechende *anthropologische Sehgewohnheiten*.

¹⁰⁹ Vgl. zum Erhabenen allgemein den Überblick von HEININGER 2001. Zum Zusammenhang des Erhabenen mit der NS-Architektur vgl. ebd., S. 305–308.

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

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

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

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

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

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

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

(a) Gottfried Boehm

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

¹¹¹ Vgl. hierzu ausführlich NILLE 2014.

¹¹² BOEHM 2010 (d), S. 254.

¹¹³ Ebd., S. 246f.

¹¹⁴ Ebd., S. 247.

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

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

(b) Boehm und das bislang Ausgeführte

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

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

¹¹⁶ Ebd., S. 252f.

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

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

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

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

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

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

(c) Max Imdahls ikonische Anschauung

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

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

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

¹¹⁹ IMDAHL 2001, S. 300.

¹²⁰ IMDAHL 1988, S. 99.

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

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

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

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

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

(d) Ziel der Typologie

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

(e) Das Hinweisschild

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

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

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

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

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

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



Abb. 19: Hinweisschild vor dem Georg Forster-Gebäude, Campus der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

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

(f) Die Gutenbergbüste

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

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

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

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

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

(g) Das Georg Forster-Relief

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

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

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

¹²⁹ Vgl. WEBER O.J., S. 6.

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



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

(h) Michelangelos Moses

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹³³ BANDMANN 1951, S. 87.

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



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



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

(i) RICERCARE

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

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

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

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

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



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

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

(j) Hammerwerfer und Finish

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

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



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



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



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



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

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

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

(k) Fazit

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

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

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

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

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

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

? Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes ?

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

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

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



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

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

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

(a) Die Hinweistafel

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

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

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

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

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

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

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

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

(b) Zur Erklärung

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

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



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

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

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

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

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

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

(c) Einige Zitate

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

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

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

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

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

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

VII. 3 *Bruch* mit der Intention

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

(a) Erklärungswert der Hinweistafel

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

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

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

(b) Werkentstehung

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

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

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

¹⁴⁷ BÄTSCHMANN 2003, S. 223.

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

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

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

(c) Ziel der Analyse

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

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

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

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

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

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

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

(a) Zitate und Bäume

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

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

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

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

(b) Der Paradiesbaum

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

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

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

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

(c) Der Porphyrianische Baum

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

¹⁵³ Gen 2, 16f.

¹⁵⁴ Gen 3, 7.

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

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

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

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

(d) Die *arbor scientiae*

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

(e) Der Baum der Encyclopédie

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

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

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

¹⁵⁹ SCHMIDT-BIGGEMANN 2011, S. 143.

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

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



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

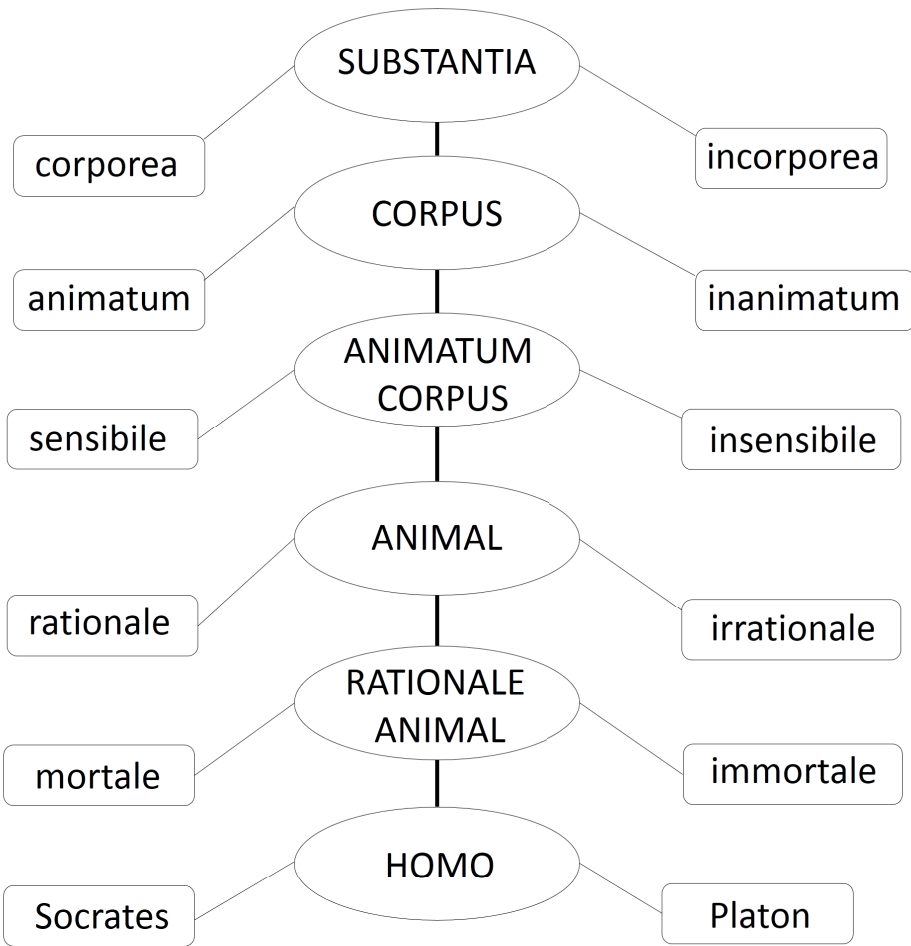


Abb. 32: Schema eines Porphyrianischen Baums

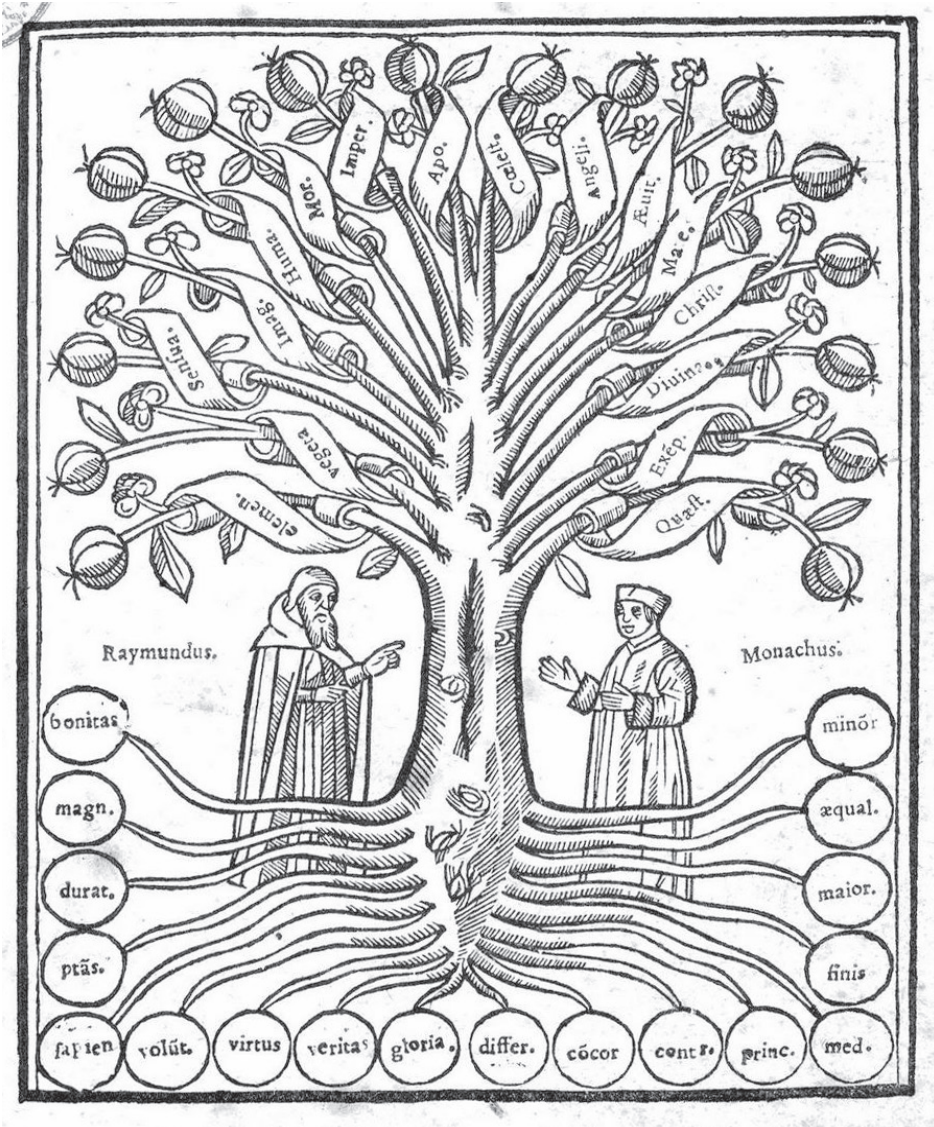


Abb. 33: Raimundus Lullus, *arbor scientiae* (Titelblatt), 1515

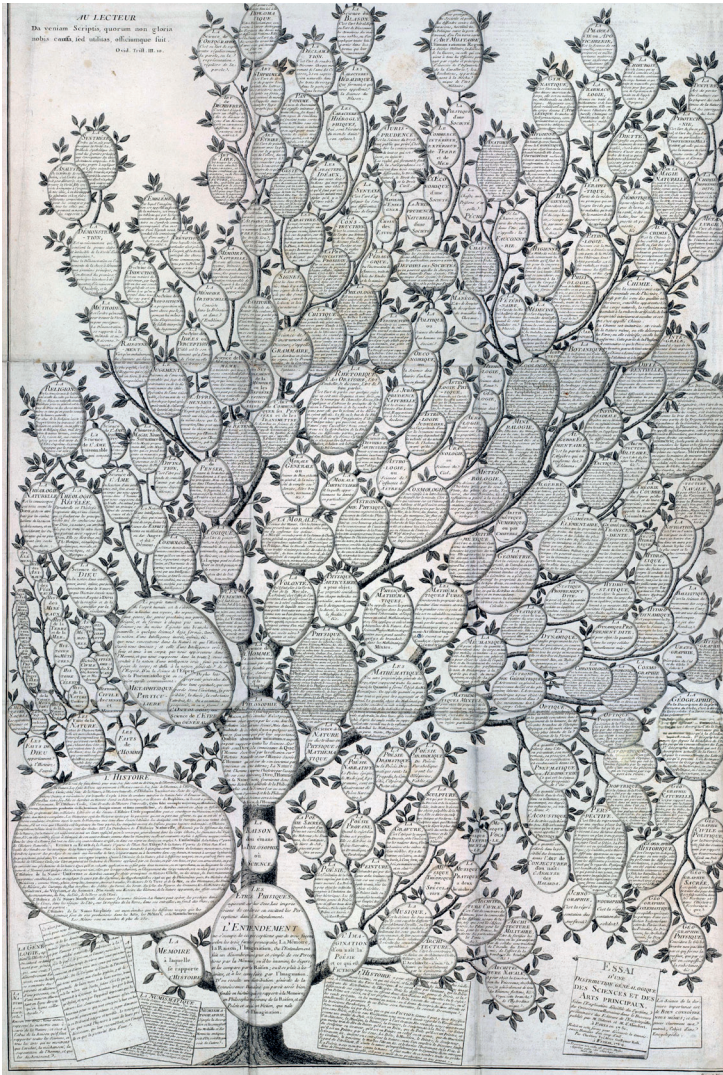


Abb. 34: Christian Friedrich Wilhelm Roth, Baum des Wissens, 1769, Ausklapptafel zur Table de l'Encyclopédie von Denis Diderot und Jean Baptist Le Rond d'Alembert

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

(f) Das Dargestellte der Vorhoffassade (allgemein)

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

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

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

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

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

¹⁶² VERBOON 2008, S. 251.

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

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

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

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

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

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

(a) Darwins Evolutionsdiagramm

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

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

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

(b) Evolutionäre Erkenntnistheorie

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

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

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

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

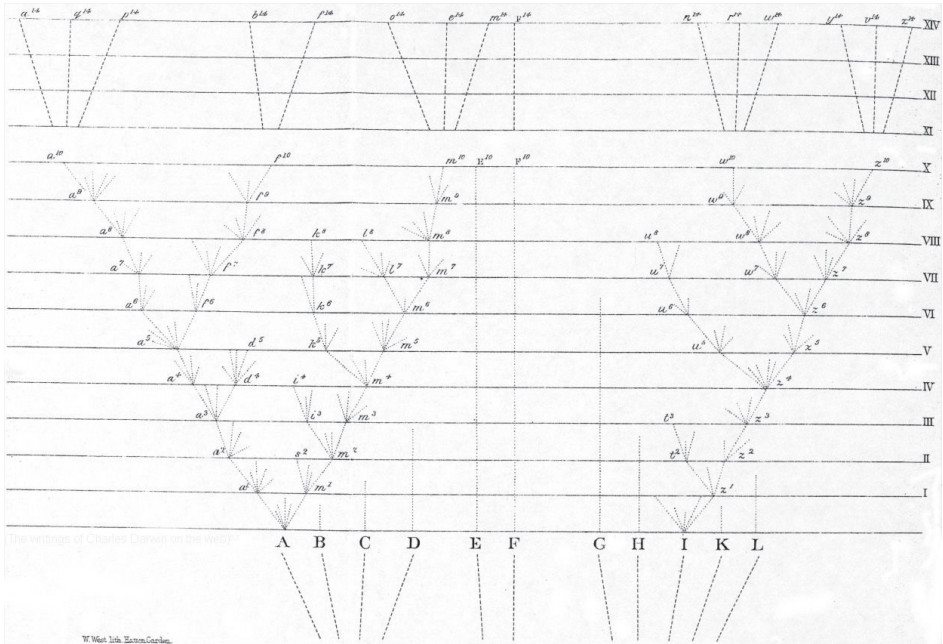


Abb. 35: Charles Darwin, Evolutionsdiagramm, 1859, aus: *On the Origin of Species*

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

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

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

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

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

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

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

¹⁷⁰ POPPER 1984 (d), S. 273f.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁷⁶ POPPER 1984 (b), S. 74.

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

(c) *Alltagsanschauung* aus Sicht der evolutionären Erkenntnistheorie

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁷⁹ Ebd., S. 39.

¹⁸⁰ Ebd., S. 38.

¹⁸¹ Ebd., S. 42.

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

(d) Fazit

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

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

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

(a) Wissenschaft und fachliche Individualität

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

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

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

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

(b) Fachliche Entwicklungsstufen

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

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

¹⁸⁵ POPPER 1989, S. 12.

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

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

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

(c) Bäume und Zitate

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

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

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

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

(d) Bild und Betrachterposition

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

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

(e) Standorte

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

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

(f) Das lebendige Bild

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

(g) Tag- und Nachtansicht der Vorhoffassade

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

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

(h) An- und Durchblick

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



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



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

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

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

(i) Im und vor dem Bild

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

j) Fazit

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



Abb. 39: Kühnl + Schmidt Architekten AG, Detail der Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes von innen, 2010–2013, Campus der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

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

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

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

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

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

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

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

VIII. Von der *Alltagsanschauung* zur kunsthistorischen *Raum-Kritik*

Insofern im vorliegenden Text dafür plädiert wird, dass für ein wissenschaftliches Vorgehen der Kunstgeschichte die Schritte von der *Alltagsanschauung* über den Bruch mit dieser hin zur kunsthistorischen *Raum-Kritik* zu beschreiten sind, dürfte die Gestaltung der Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes auch deshalb anziehend wirken, weil dort eben dieses Prinzip samt einigen Implikationen zu erkennen ist. Es lässt sich auch sagen, dass die Vorhoffassade (m)einer – wie man es in Anlehnung an die anderen thematisierten Sehgewohnheiten nennen könnte – *gewollten Sehgewohnheit* entspricht, woraus ihre Anziehungskraft auf mich resultiert.¹⁹¹ Diese These wird genauer ausgeführt, indem zunächst erläutert wird, inwiefern sich der vorgeschlagene Ablauf von der *Alltagsanschauung* zur Wissenschaft im Georg Forster-Gebäude wiederfindet (a). Dann wird diese Deutung über die Berücksichtigung der Wissenschaftsmetapher des Elfenbeinturms plausibilisiert (b)/(c), die dann in Hinsicht auf die Frage nach dem Verhältnis von *Alltagsanschauung* und Wissenschaft näher geklärt wird (d). Abschließend folgen rückblickend einige methodische und bildtheoretische Anmerkungen (e).

(a) *Alltagsanschauung* – Bruch – Wissenschaft

Um anzugeben, wie sich *Alltagsanschauung*, Bruch und kunsthistorische *Raum-Kritik* im Georg Forster-Gebäude erkennen lassen, muss ein bislang noch nicht

¹⁹¹ Die Bezeichnung *gewollte Sehgewohnheit* mag etwas irritieren, da Sehgewohnheiten sich dem bewussten Willen (meist) entziehen und somit schwerlich gewollt sein können. Es soll angezeigt werden, dass damit eine Grundauffassung berührt ist, wie man die Erkenntnis und speziell die Wissenschaft sehen will. Sicherlich findet sich hierfür noch eine bessere Bezeichnung. Wichtiger als Wortstreitereien ist der Hinweis, dass diese Sehgewohnheit jener Größe am nächsten kommt, die Panofsky als *mental habit* oder Wesenssinn behandelt – denn auch hierbei geht es um (philosophische) Grundeinstellungen (vgl. PANOFSKY 1989). Weniger in der Konzeption dieser Größe, sondern vielmehr in Einzelstudien kommt das Abheben Panofskys auf philosophische Systeme zum Tragen. In der Weiterentwicklung durch Bourdieu wird dieser Aspekt zugunsten (körperlicher) Haltungen beziehungsweise der Praxis zurückgedrängt. Vgl. hierzu auch die Ausführungen bei NILLE 2017 (a).



Abb. 40: Kühnl + Schmidt Architekten AG, Eingangstür zum Georg Forster-Gebäude von außen (mit Aufschrift), 2010–2013, Campus der Johannes Gutenberg-Universität Mainz



Abb. 41: Kühnl + Schmidt Architekten AG, Blick auf die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes aus dem gegenüberliegenden, ersten Stock (Elfenbeinturmperspektive), 2010–2013, Campus der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

berücksichtigter Punkt in die Überlegung integriert werden: das Betreten des Gebäudes. Hierzu laden einige Momente ein. Im beleuchteten Zustand erblickt man Menschen im *Bild*, denen man womöglich naheifern möchte und die transparente Tür wirkt einladend, wie bei einem Kaufhaus (Abb. 37). Auch können die Zitate erst von innen vollständig gelesen werden (Abb. 39), wobei die Schrift auf den Glastüren so angebracht ist, dass sie von außen, also vom Hineintretenden zu lesen ist (Abb. 40). Vielleicht muss man aber das Gebäude auch nur betreten, um diese oder jene Aufgabe zu erledigen.

Auf was es ankommt, ist der Umstand, dass sich ein besonderer Blick einstellt, wenn man das Georg Forster-Gebäude betreten hat, einige Treppen emporgestiegen ist, den unteren Stock des Vorbaus zur Hälfte durchschritten hat und nun Richtung Vorhoffassade aus dem Fenster schaut (Abb. 41).

Man befindet sich der Vorhoffassade gegenüber, wobei der Standpunkt ein wenig unterhalb der Mitte, das heißt des Schnittpunkts der Fassadendiagonalen, liegt. Von hier aus ist es möglich, die Fassade im größten Maße zu überblicken. Keine andere, ohne Hilfsmittel erreichbare, Stelle lässt mehr von der Fassade sehen, ihre Struktur besser erfassen. Zugleich kann das Treiben auf dem Vorhof beobachtet werden.

Im Abgleich mit dem vorgeschlagenen Dreischritt der Wissenschaft kann die *Alltagsanschauung* dem sich Nähern der Vorhoffassade und somit weitgehend dem Treiben auf dem Vorhof zugerechnet werden. Dagegen besteht die wissenschaftliche Perspektive oder speziell die der kunsthistorischen *Raum-Kritik* im soeben angegebenen Blick aus dem ersten Stock. Dazwischen liegt der Bereich des Bruchs.

(b) Elfenbeinturm

Diese wohl sehr assoziativ wirkende Zuordnung gewinnt an Plausibilität, wenn man einzelne Teile genauer ausführt. Hierzu ist es nötig, ein populäres – das heißt auch prägendes – Sinnbild der Wissenschaft in die Überlegung miteinzubeziehen: nämlich den Elfenbeinturm. Als Orientierung dient Panofskys Ausführung *In Defense of the Ivory Tower* aus dem Jahr 1957, da auf diese Weise die Verbindung zum bisher Gesagten am einfachsten herzustellen ist.¹⁹² Schon vor über 50 Jahren gibt Panofsky eine Sichtweise der Wissenschaft im Elfenbein-

¹⁹² PANOFSKY 1957.

turm an, die auch heute noch aktuell ist, wenn er sagt: „It combines the stigma of egotistical selfisolation (on account of the tower) with that of snobbery (on account of the ivory) and dreamy inefficiency (on account of both).“¹⁹³ Wie bei den zu Beginn des Textes zitierten Darlegungen Panofskys (vgl. Einleitung), wehrt er sich gegen diese Sichtweise, indem er die Funktion des Elfenbeinturms und damit jene des „contemplative life“ in Relation zum „active life“ klar angibt:¹⁹⁴ „The man on the ground has the power to act; but he has not the power to see, nor can he escape from the net which destiny and his own previous deeds have woven around him. The man on the tower has the power to see but not the power to act; the only thing he can do is to warn. And here we touch upon what amounts to a kind of ‚social responsibility‘ after all – a responsibility which devolves upon the tower dweller not in spite but because of the fact that he dwells in a tower. The tower of seclusion, the tower of ‚selfish bliss‘, the tower of meditation, the tower of equanimity – this tower is also a watchtower. Whenever the occupant perceives a danger to life or liberty, he has the opportunity, even the duty, not only to ‚signal along the line from summit to summit‘ but also to yell, on the slim chance of being heard, to those on the ground.“¹⁹⁵

Ebenerdig vor der Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes wird gehandelt, sei es in Form netter Gespräche, der Einnahme einer Mahlzeit oder des Rauchens einer Zigarette. Ein weiteres Moment, das diesen Status kenntlich macht, ist der Umstand, dass man dort den Unbilden des Wetters ausgesetzt ist – es ist bei Regen unmöglich, den Eingang zu erreichen, ohne nass zu werden, da die Überdachungen Lücken aufweisen (Abb. 2). Dies und mehr lässt den sprichwörtlich gewordenen *Mann auf der Straße* erkennen. Die dortigen Menschen haben „the power to act“, können aber zugleich die Vorhoffassade nicht überschauen, ihnen fehlt die „power to see“, und zwar auch dahingehend, ihr eigenes Tun zu durchschauen, indem sie die Verstrickungen erkennen, in die sie durch vergangene Prägungen geraten sind und die für die *Alltagsanschauung* konstitutiv sind. In der Position im ersten Stock, im Elfenbeinturm also, verhält es sich genau umgekehrt, denn von dort aus hat man – abgeschieden vom hektischen Treiben die Ruhe und – die Kraft zu sehen, nicht aber zu handeln, so dass allein übrig bleibt, die Stimme zu erheben und zu warnen, sofern Gefahr droht.

¹⁹³ Ebd., S. 112.

¹⁹⁴ Ebd., S. 117. Vgl. auch ebd., S. 117–119.

¹⁹⁵ Ebd., S. 121.



Abb. 42: Kühnl + Schmidt Architekten AG, Blick von der Vorhoffassade auf den Vorbau des Georg Forster-Gebäudes, 2010–2013, Campus der Johannes Gutenberg-Universität Mainz



Abb. 43: Kühnl + Schmidt Architekten AG, Blick auf die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes aus dem gegenüberliegenden, ersten Stock (Elfenbeinturmperspektive mit erkennbarem Fenster), 2010–2013, Campus der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Man befindet sich in einem erhobenen Glaskasten, einem aktuellen Elfenbeinturm (Abb. 41–43).

Beispielsweise könnte man von oben erkennen, dass eine der Steinplatten des Vorhofes des Georg Forster-Gebäudes locker ist, wodurch Verletzungsgefahr droht. Dies könnte durch einen Vergleich mit den anderen Platten geschehen, was allein von oben möglich ist. Unten wird man dies übersehen und sich dann früher oder später verletzen. Als Maßnahme bleibt gemäß Panofskys Ausführungen allein, das Fenster zu öffnen und herabzurufen, in der Hoffnung, dass dort jemand handeln wird, etwa indem er eine Absperrung errichtet oder die anderen sonstwie vom Betreten der lockeren Steinplatte abhält.¹⁹⁶

Nach dem soeben Ausgeführten dürfte die Zuordnung von *Alltagsanschauung* zur *Bodenperspektive* sowie von *Wissenschaft* (kunsthistorischer *Raum-Kritik*) zur *Elfenbeinturmperspektive* an Plausibilität gewonnen haben. Daraus ergibt sich auch der *Bruch* als Übergang zwischen beiden Positionen.

(c) Perspektiven auf die Vorhoffassade

Wie verhält sich die Vorhoffassade zur erhöhten Betrachterperspektive? Panofsky fügt der soeben zitierten Passage einige Beispiele für das von ihm favorisierte Verhalten im Elfenbeinturm an, indem er Personen nennt, die auf diese Weise gehandelt haben. Die Liste reicht von Sokrates über Erasmus von Rotterdam bis zu Albert Einstein.¹⁹⁷ Einen ähnlichen Personenkreis trifft man in den Zitaten auf der Vorhoffassade an, die stets einem Urheber zugeordnet sind (vgl. Kap. VII. 2 (c)). Somit wird klar, dass zwei Elfenbeintürme zu finden sind. Sie stehen auf beiden Seiten des Vorhofes des Georg Forster-Gebäudes, einmal in Form der Zitate auf der Fassade und dann in Form der dieser gegenüberstehenden, erhöhten Betrachterperspektive. Es entsteht, was Panofsky: „signal along the line from summit to summit“ nennt, eine innerwissenschaftliche Kommunikation vom einen Elfenbeinturm zum anderen.¹⁹⁸

¹⁹⁶ Man könnte sich auch problemlos ein Beispiel erdenken, das eine Gefahr auf der Vorhoffassade identifiziert. Etwa eine lose Glasscheibe, die herabzustürzen droht. Auch diese Gefahr könnte effektiv nur aus der erhöhten Perspektive erkannt, müsste aber vom Boden aus behoben werden.

¹⁹⁷ Vgl. PANOFSKY 1957, S. 121f.

¹⁹⁸ Ein solcher Zustand ist oft anzutreffen. BAUMGARTNER 1998, S. 11 etwa spricht von „dem oft ziemlich hermetisch auf nichts anderes denn als auf sich selbst bezogenen Betrieb der Universität.“



Abb. 44: Kühnl + Schmidt Architekten AG, Blick auf die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes von unten, 2010–2013, Campus der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Dies ist vom Boden aus schwerlich möglich, denn von dort geht der Blick bei der Betrachtung der Zitate und der Baumstruktur früher oder später zwangsläufig nach oben (Abb. 44). Man blickt wortwörtlich zur Wissenschaft auf.¹⁹⁹ Es bestehen zwei unterschiedliche Positionen: Hier spricht nicht die Wissenschaft mit der Wissenschaft, sondern die *Alltagsanschauung* mit der *Wissenschaft* und umgekehrt.²⁰⁰

Wie wichtig die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes für diese Zuordnung ist, ergibt sich auch aus dem Abgleich mit der Vorhoffassade des Philosophicums (vgl. Kap. V (b), (c) und Abb. 11). Obwohl es durch die gleiche Struktur auch hier möglich ist, sich in eine ähnliche, erhöhte Position zur Fassade zu bringen, kommt man hier nicht auf den Gedanken, dass es um ein Verhältnis zur Wissenschaft geht, da die Vorhoffassade des Philosophicums kein Bild des Raums ist, also nicht erkennen lässt, dass dahinter Wissenschaft betrieben wird.

Hier zeigt sich ferner ein Charakteristikum der Fassade. Wörtlich als „Gesicht“ des Gebäudes verstanden, kommt ihr eine „Doppeldeutigkeit von Sehen und Anblick“ zu.²⁰¹ Mit dem Gesicht sieht man – nicht umsonst besteht der Ausdruck: Gesichtssinn –, es bietet aber zugleich einen Anblick für andere. Eben über diese Doppelung verfügt die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes, jene des Philosophicums jedoch nicht.

(d) Notwendigkeit der *Alltagsanschauung* für die Wissenschaft

Panofsky besteht völlig zurecht darauf, dass die wissenschaftliche Tätigkeit nicht in einem internen Gespräch in luftigen Höhen enden – oder auch nur bestehen – darf. Neben den von Panofsky genannten allgemeinen Stigmata (egotistical selfisolation, snobbery, dreamy inefficiency) müssen kurz weitere Beispiele genannt werden, um diesen zentralen Punkt zu verdeutlichen. Denn es geht um nichts weniger als um die grundlegende Konstitution der Wissenschaft im Verhältnis zur *Alltagsanschauung* oder, allgemeiner gesprochen, zum (*aktiven*)

¹⁹⁹ Dieser Aspekt verdeutlicht hervorragend die Wissenschaftsgläubigkeit, die in den modernen Gesellschaften herrscht.

²⁰⁰ Vgl. zur Tradition der sprechenden (und lebendigen) Werke BREDEKAMP 2015, v.a. S. 67–108.

²⁰¹ BÖHME 1995, S. 74. Böhme verhandelt diese Doppeldeutigkeit des Gesichts am Beispiel eines Gedichtes von Stefan George.

Leben, dessen besondere Relevanz für die Kunstgeschichte bereits angedeutet wurde (vgl. Kap. II (d)).²⁰²

Hierzu wird auf die anderen beiden Personen, also Karl Popper und Pierre Bourdieu, zurückgegriffen, mit denen oben die wissenschaftliche Notwendigkeit des Bruchs mit der *Alltagsanschauung* herausgestellt wurde (vgl. Kap. II (a), (c)). Popper kritisiert das Betreiben von „Scholastik“: „Unter ‚Scholastik‘ verstehe ich eine Neigung zum Argumentieren ohne ein ernsthaftes Problem [...]“. Zur Erläuterung gibt er folgendes Beispiel für scholastisches Vorgehen an: „Während um uns herum die Natur – und nicht nur sie – zugrunde geht, reden die Philosophen weiter darüber – manchmal gescheit, manchmal nicht –, ob diese Welt existiert.“²⁰³ Was hier zu den Philosophen gesagt wird, trifft wohl auf viele andere Bereiche der Wissenschaft ebenfalls zu, sofern sie sich allein auf ihr Dasein im Elfenbeinturm und die anderen Elfenbeintürme beschränken. Diese Selbstbeschäftigung zu durchbrechen, ist gemeint, wenn es später heißt: „Wissenschaft, Philosophie, rationales Denken müssen alle beim Alltagsverstand anfangen.“²⁰⁴ Es geht somit um Probleme des Lebens. Der „Alltagsverstand“ beziehungsweise die *Alltagsanschauung* ist unsicher und mehrdeutig, so dass dieser Ausgangspunkt stets zu verbessern ist; ohne endgültige Gewissheit erlangen zu können, steht die Verbesserung oder das Lernen im Vordergrund.²⁰⁵

Interessanterweise bezeichnet Bourdieu das Problem auf ähnliche Weise wie Popper, nämlich als: „scholastische Abgeschlossenheit“. Es geht um „Hochburgen des akademischen Lebens“, eine „in sich geschlossene, abgesonderte Welt“, die den „Wechselfällen des Lebens entzogen“ ist. Bourdieu nennt, neben der *École normale*, vor allem amerikanische Universitäten, die „ihr eigenes kulturelles, künstlerisches, ja sogar politisches Leben“ führen, „das zusammen mit der dem Lärm der Welt enthobenen Lernatmosphäre dazu beiträgt, Professoren wie Studenten von der Gegenwart und der Politik zu isolieren, die jedenfalls geographisch wie sozial weit weg ist und als außer Reichweite empfunden wird.“²⁰⁶ Das abschließende Beispiel lässt sogleich noch deutlicher an den Elfenbeinturm

²⁰² Während an der oberen Stelle vor allem der notwendige Unterschied zwischen Wissenschaft und *Alltagsanschauung* betont wurde, geht es nun darum, auf die ebenso notwendige Verbindung der Wissenschaft zur *Alltagsanschauung* abzuheben.

²⁰³ POPPER 1984 (b), S. 32 mit Anm. 2.

²⁰⁴ Ebd., S. 33.

²⁰⁵ Vgl. ebd., S. 33–37.

²⁰⁶ BOURDIEU 2001, S. 55.

denken: „Idealtypisch die kalifornische Universität Santa Cruz: Diese Hochburg der ‚postmodernen‘ Bewegung, ein Archipel aus innerhalb eines Waldes verstreuten Instituten, [...] wurde in den sechziger Jahren in der Nähe eines Badeortes für wohlhabende Rentner auf dem Gipfel eines Hügels errichtet: Wie soll man in einem solchen sozialen und kommunikativen Paradies, aus dem jede Spur von Arbeit und Ausbeutung getilgt wurde, nicht der Überzeugung erliegen, daß der Kapitalismus sich in eine ‚Flut von Signifikanten ohne Signifikate‘ aufgelöst hat, daß die Welt von ‚cyborgs‘, ‚cybernetic organisms‘ bevölkert und das Zeitalter der ‚informatics of domination‘ angebrochen ist?“²⁰⁷ Die von Bourdieu gegebenen Charakteristika der scholastischen Abgeschlossenheit lassen die potenziellen Gefahren eines allein wissenschaftsinternen Gesprächs von Gipfel zu Gipfel klar erkennen.

Bei dem Dreischritt von *Alltagsanschauung* – *Bruch* – *Wissenschaft* (kunsthistorische *Raum-Kritik*) dürfte nun deutlich geworden sein, dass sich einerseits die Wissenschaft klar von der *Alltagsanschauung* unterscheiden, dass also ein Bruch mit dieser stattfinden muss, damit die *Wissenschaft* als eigene Art und Weise des Umgangs mit der Wirklichkeit angegeben werden kann. Andererseits darf dies nicht dazu führen, dass die *Wissenschaft* die *Alltagsanschauung* und damit auch den Bruch mit dieser völlig ausblendet. Vielmehr müssen alle drei Größen stets bedacht und aufeinander bezogen werden.²⁰⁸

(e) *Alltagsanschauung* – *Bruch* – *Wissenschaft*

Und genau diese Konstellation findet sich in den beiden Blicken vom Boden und aus dem ersten Stock auf die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes sowie dem Dazwischen. Wer die Vorhoffassade von erhobener Position aus betrachtet, weiß um den Unterschied zu jenen Personen, die sich auf dem Boden bewe-

²⁰⁷ Ebd., S. 55f. Bourdieu (ebd., S. 56f.) zitiert bei diesen Überlegungen auch einen Brief Wittgensteins, worin es heißt: „Wozu eigentlich Philosophie studieren, wenn alles, was sie für Dich tut, darin besteht, Dich zu befähigen, Dich einigermaßen plausibel über gewisse abstruse Fragen der Logik usw. zu äußern, und wenn sie nicht Dein Denken über die wichtigen Fragen des täglichen Lebens verbessert, wenn sie Dir nicht hilft, Dir bewußter zu werden als irgendein Journalist über die Verwendung der gefährlichen Sätze, die solche Leute für ihre eigenen Zwecke einsetzen?“

²⁰⁸ Eine detaillierte Ausarbeitung dieser Lösung findet sich etwa bei WEBER 1988. Vgl. hierzu die ausführliche Aufarbeitungen von GERMER 1994 sowie eine kurze Variante bei KOCKA 1988.

gen und zur Vorhoffassade emporschauen, da er sowohl die Fassade als auch die Nutzer des Vorhofes beobachten kann. Die erhobene Position ist eine mit Bedacht gewählte, denn sie erlaubt einen größtmöglichen Überblick. Gleichwohl bleibt diese Perspektive für einige Phänomene blind, sie ist kein archimedischer Punkt – etwa können von dort ebenso wenig die Zitate auf den Rückseiten der stehenden Rechtecke gelesen werden, wie man jene Betrachterposition beobachten kann, die direkt unter einem liegt.

Wichtiger noch ist der Umstand, dass jeder, der sich in der Position der *Wissenschaft* befindet, irgendwann einmal das Georg Forster-Gebäude betreten und verlassen muss. Er muss somit zwangsläufig auch mit dem Alltag und seiner Anschauung zurechtkommen, auch wenn er dies womöglich nicht wahrhaben will. Es findet ein ständiger Wechsel der Perspektiven zwischen *Alltagsanschauung* und *Wissenschaft* statt, und es wäre fatal, diesen unumgänglichen Wandel zu ignorieren. Wer das Georg Forster-Gebäude betreten möchte, um dort wissenschaftlich tätig zu werden, muss mit der *Alltagsanschauung* brechen, das heißt, mit und nach den *Spielregeln der Wissenschaft* zu agieren, zu denen es gleichsam gehört, sich der Abhängigkeit von sowie der Verantwortung für die *Alltagsanschauung* bewusst zu sein. Das Georg Forster-Gebäude mit seiner imposanten Vorhoffassade gibt dies vor, es bietet den passenden Ort, doch liegt es letztendlich am jeweiligen Nutzer, ob er dieses Angebot *im doppelten Sinne wahrnimmt* oder nicht – ob aus dem Ort der möglichen Wissenschaft ein Raum der Wissenschaft wird. Ich tue dies, und auf diese Weise dürfte sich ein Teil meiner Faszination für die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes erklären.²⁰⁹

(f) Exkurs zur Methode und Bildtheorie

Es sei an dieser Stelle ein methodischer und bildtheoretischer Nachtrag oder Exkurs gestattet, der das Vorgehen in diesem Kapitel reflektiert und dabei zugleich dem Umstand gerecht wird, dass zwar einiges zur *Alltagsanschauung* und zur Wissenschaft gesagt, der Bruch jedoch allein als Zwischenposition bestimmt wurde. Anders als in den vorigen drei Kapiteln wurde bei diesem Versuch, Aspekte einer kunsthistorischen *Raum-Kritik* zu demonstrieren, der

²⁰⁹ Dieser Punkt wird an anderer Stelle unter dem Begriff der *Entscheidung* näher ausgeführt (vgl. NILLE 2017 (a)).

Akzent nicht auf eine genuin kunsthistorische Methode oder Kompetenz, sondern auf die *Raum-Kritik* gelegt. Damit sollte unterstrichen werden, dass das Vorgehen je nach Problemstellung auszurichten ist. Zugleich wären die Überlegungen jedoch nicht möglich, ohne vorige kunsthistorische Aufarbeitungen, mit denen etwa die Bildtradition der Wissensbäume, in der die Vorhoffassade steht, bestimmt wurde (vgl. Kap. VII. 4f.).²¹⁰

Wie lohnend es sein kann, bei der *Raum-Kritik* neben der Soziologie und der Kunstgeschichte auch Ergebnisse weiterer Fächer zu berücksichtigen, wird bei der näheren Bestimmung des Bruchs zwischen *Alltagsanschauung* und Wissenschaft deutlich. Im Sinne einer Bewegung vom Vorplatz des Georg Forster-Gebäudes in dieses hinein und dann zu jenem Ort, der im ersten Stock den Blick auf die Vorhoffassade freigibt, gleicht die Ablaufstruktur jenem Dreischritt, den der Ritualforscher Victor Turner unter Berücksichtigung von Arnold van Genneps Arbeit zu den *Übergangsriten* als Abfolge von „Zustand“ – „Übergang“ – „Zustand“ bezeichnet. Zu den Außenpunkten heißt es erläuternd: „Zustand‘ ist ein umfassenderer Begriff als ‚Status‘ oder ‚Amt‘ und bezeichnet jeden kulturell definierten, stabilen oder wiederkehrenden Zustand.“ Der „Übergang“ wird untergliedert in: „die Trennungs-, die Schwellen-, und die Angliederungsphase. In der ersten Phase (der Trennung) verweist symbolisches Verhalten auf die Lösung eines Einzelnen oder einer Gruppe von einem früheren fixierten Punkt der Sozialstruktur, von einer Reihe kultureller Bedingungen (einem ‚Zustand‘) oder von beidem gleichzeitig. In der mittleren ‚Schwellenphase‘ ist das rituelle Subjekt (der ‚Passierende‘) von Ambiguitäten gekennzeichnet; es durchschreitet einen kulturellen Bereich, der wenig oder keine Merkmale des vergangenen oder künftigen Zustands aufweist. In der dritten Phase (der Angliederung oder Wiedereingliederung) ist der Übergang vollzogen. Das rituelle Subjekt – ob Individuum oder Kollektiv – befindet sich wieder in einem relativ stabilen Zustand und hat demzufolge anderen gegenüber klar definierte, sozialstrukturbedingte Rechte und Pflichten.“²¹¹

Alltagsanschauung und *Wissenschaft* sind „Zustände“, während der *Bruch* einen „Übergang“ bedeutet. Eine genauere Zuordnung könnte folgendermaßen

²¹⁰ Um den Unterschied klar zu markieren, könnte man sagen, dass im gerade geschilderten Fall die Kunstgeschichte als Hilfswissenschaft diene. Damit ist jedoch, anders als man womöglich meinen könnte, keine Geringschätzung der Kunstgeschichte zum Ausdruck gebracht. Denn ohne diesen kunsthistorischen Beitrag könnte das Problem nicht gelöst werden.

²¹¹ TURNER 2005, S. 94. Vgl. auch VAN GENNEP 2005.

aussehen: Der Zustand der *Alltagsanschauung* reicht vom ersten Erkennen der Vorhoffassade bis zum Betreten des Eingangs des Georg Forster-Gebäudes. Dann beginnt der Übergang, dessen erste Phase (die Trennung) vom Betreten bis zum Aufstieg in den ersten Stock dauert, der die zweite, die Schwellenphase ausmacht, bevor die dritte Phase (Angliederung) vollzogen wird, indem man sich von der Treppe oder vom Aufzug zum Blickpunkt der Wissenschaft gegenüber der Vorhoffassade bewegt. Dort angekommen ist der neue Zustand, der Zustand der Wissenschaft erreicht.

Wichtiger als eine exakte Zuordnung ist jedoch, dass die Grundstruktur im Umgang mit der Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes den genannten Ritualkategorien entspricht. Turner und van Gennep geben eine Vielzahl von Beispielen aus verschiedenen Bereichen des Lebens unterschiedlicher Kulturen an, die diese Grundstruktur aufweisen, so dass es erlaubt ist, bei diesen Abläufen von einer *anthropologischen Grundstruktur* zu sprechen. Dies dürfte ein weiterer Grund dafür sein, dass die Vorhoffassade eine Faszination ausübt – eben weil hier eine *anthropologische Sehgewohnheit* berührt wird, die jedoch, im Unterschied zur in Kap. VI herausgestellten Variante, stark von der Bewegung, vom Ortswechsel des Betrachters beziehungsweise Benutzers lebt. Da diese Bewegung regelmäßiger oder ritueller Natur ist, insofern man den Gang von der *Alltagsanschauung* zur Wissenschaft nicht nur einmal, sondern mehr oder weniger täglich vollzieht, ist es angemessen, in diesem Fall von einer *rituell-anthropologischen Sehgewohnheit* zu sprechen.

Wie lässt sich diese *rituell-anthropologische Sehgewohnheit* mit einer *Raum-Kritik* kombinieren beziehungsweise für diese fruchtbar machen? Es sei daran erinnert, dass gilt: „Raum ist eine relationale (An)Ordnung sozialer Güter und Menschen (Lebewesen) an Orten“ (Löw). Weiterhin zerfällt die *relationale (An) Ordnung* in *Spacing* und *Syntheseleistung* (Kap. III (a), (b)). In dieser Konzeption könnte die Gliederung von: Zustand – Übergang (= Trennung – Schwelle – Angliederung) – Zustand helfen, einen speziellen Typus von Raum vor allem in Hinsicht auf die *relationale (An)Ordnung* zu bestimmen und zu differenzieren, den man *Raum des Übergangs*²¹² nennen könnte. Die These lautet dann etwa, dass ein solcher Raum des Übergangs anziehender wirkt als andere Räume oder

²¹² Korrekt müsste es etwa heißen: *Raum des Wechsels von Zustand zu Übergang zu Zustand mit allen Implikationen*. Da dies sprachökonomisch reichlich unpraktisch ist, wird die Kurzversion *Raum des Übergangs* verwendet.

Raumtypen. Der Grund hierfür wird vermutlich darin bestehen, dass einen Veränderungen *ansprechen*, mehr Aufmerksamkeit auf sich lenken als das Konstante, an das man sich einfach gewöhnt.

Abschließend soll die Frage aufgeworfen werden, ob bei diesem Raum des Übergangs eine Verbindung zum Themenfeld des Bildes besteht, ob also nicht doch ein kunsthistorisches Moment dieser *Raum*-Kritik auszumachen ist. Dies scheint durchaus der Fall zu sein, was deutlich wird, wenn man an Boehms Bestimmung von *starken Bildern* sowie Imdahls *ikonische Anschauungsweise* denkt. Denn immer geht es dabei (auch) um Zustände und Übergänge: der „Stoffwechsel mit der Wirklichkeit“, die „Interferenz von Darstellung und Dargestelltem“ usw. (Boehm), oder die „Synthese von sehendem und wiedererkennendem Sehen“, das Zusammenwirken von „Semantik und Syntax“ (Imdahl) sind entsprechende Charakterisierungen des Bildes und seiner Anschauung (Kap. VII. 1 (a) – (c)). Das Bild und seine Anschauung sind dynamisch und ähneln dem *Übergang* (z.B. Interferenz), während die sprachliche Beschreibung stabile *Zustände* (z.B. Darstellung und Dargestelltes) markiert.

Um diese Zuordnung zu vertiefen, ist es hilfreich, eine genauere Charakterisierung des „Schwellenzustands“ durch Turner heranzuziehen, in der es heißt: „Die Eigenschaften des Schwellenzustands (der ‚Liminalität‘) oder der Schwellenpersonen (‚Grenzgängern‘) sind notwendigerweise unbestimmt, da dieser Zustand und diese Personen durch das Netz der Klassifikationen, die normalerweise Zustände und Positionen im kulturellen Raum fixieren, hindurchschlüpfen. Schwellenwesen sind weder hier noch da; sie sind weder das eine noch das andere; sondern befinden sich zwischen den vom Gesetz, der Tradition, der Konvention und dem Zeremonial [sic!] fixierten Positionen.“

Viele Gesellschaften, die soziale und kulturelle Übergänge ritualisieren, verfügen deshalb über eine Vielzahl von Symbolen, die diese Ambiguität und Unbestimmtheit des Schwellenzustands zum Ausdruck bringen. So wird der Schwellenzustand mit dem Tod, mit dem Dasein im Mutterschoß, mit Unsichtbarkeit, Dunkelheit, Bisexualität, mit der Wildnis und mit einer Sonnen- oder Mondfinsternis gleichgesetzt.²¹³

Die im ersten Teil des Zitats gegebenen Bestimmungen von „Schwellenzustand“, „Schwellenperson“ und „Schwellenwesen“ laden förmlich dazu ein, das Bild – und seine *Anschauung* im Sinne von Boehm und Imdahl – als *Schwellen-*

²¹³ TURNER 2005, S. 95 (Unterteilung durch C.N.).



Abb. 45: Kühnl + Schmidt Architekten AG, Zwei Blicke auf die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes mit Leerstelle dazwischen, 2010–2013, Campus der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

wesen zu bezeichnen. *Bild* meint dabei nicht dasjenige, was im zweiten Teil unter dem Stichwort ‚Symbol‘ verhandelt wird, denn es geht nicht um ein bestimmtes Motiv, das einen Schwellenzustand darstellt, sondern um eine Art des *Darstellens*, die mit dem *Dargestellten* interferiert – Turners *Symbol* ist ein *schwaches Bild* und richtet sich an das *wiedererkennende Sehen*, indem es allein auf die *Semantik* abhebt und nicht zugleich auf die *Syntax*.

An dieser Stelle können die Überlegungen, die weit in den Bereich der allgemeinen Raum-, Ritual- und Bildtheorie führen, abgebrochen werden, um stattdessen das Gesagte an das Georg Forster-Gebäude und dessen faszinierende Vorhoffassade rückzubinden. Bei diesem Versuch ergibt sich eine seltsame Situation, denn einerseits wurde die Vorhoffassade als *starkes Bild* ausgewiesen (vgl. Kap. VII). Andererseits liegt nach den gerade angestellten Überlegungen das *starke Bild* der Vorhoffassade im Bruch, es ist ein *Schwellenwesen*: hier zwischen *Alltagsanschauung* und *Wissenschaft* (vgl. Kap. VIII). Die Konstellation lässt sich recht gut vor Augen führen, indem man zwischen beide Ansichten der Vorhoffassade ein leeres Bild für den Bruch stellt (Abb. 45).

Das leere Bild in der Mitte könnte auch gefüllt werden mit vielen verschiedenen Eindrücken, mit Erinnerungen und Erwartungen, die der Betrachter zwischen *Alltagsanschauung* und *Wissenschaft* hat. Doch lässt sich dies schwerlich allgemeingültig festhalten, da es zu viele Variablen gibt, was schon am Aspekt des wählbaren Weges (über die Treppe, den Fahrstuhl, rechtsherum, linksherum) exemplarisch greifbar wird. Nichtsdestotrotz besteht durch die beiden Ansichten der Vorhoffassade eine feste Klammer, zwischen der sich das leere Bild bewegt.

Um diese unklare Konstellation zu lösen, sollen zwei Vorschläge gemacht werden: Erstens lässt sich auf die Relation von Bild und Raum abheben und sagen, dass zwischen den beiden *starken Bildern* ein *starker Raum*, eben ein *Raum des Übergangs*, liegt. Zweitens kann an die oben kurz gestreifte Unterscheidung zwischen *innerem* oder *mentalem Bild (image)* und *materiellem Bild (picture)* erinnert werden (vgl. Kap. V (a)). Diese Unterscheidung lässt sich folgendermaßen fruchtbar machen: Sofern es ein klares Gegenüber für den Betrachter gibt, ist die Vorhoffassade – aus der Bodenperspektive wie aus der Perspektive des erstens Stockes – ein *starkes picture*. Das dazwischenliegende leere Bild hingegen muss als *starkes image* bezeichnet werden, da der Betrachter höchstens mit einem diffusen Gegenüber konfrontiert wird und die Stärke vielmehr aus der

Schwellsituation zwischen zwei *starken pictures* entsteht, die seine Imagination, seine Phantasie, seine Erinnerungen, Erwartungen usw. anregt.

Dieser Gedanke lässt sich weiter-, das heißt über den Rahmen zwischen alltagsanschaulicher und wissenschaftlicher Perspektive hinausführen, was sicher ein weiterer Grund dafür ist, dass die Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes eine *faszinierende Atmosphäre* besitzt. Denn die Faszination endet nicht mit der Betrachtung der Vorhoffassade, sondern setzt sich fort. Auch im abwesenden Zustand drängt einen die Vorhoffassade zum Nachdenken über etwas, das man in der Vorstellung mit sich trägt und gedanklich ständig neu durchspielt – nur um dann die Ergebnisse der Gedankengänge immer wieder mit dem Blick auf die einem realiter gegenüberstehende Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes abzugleichen. Nichts anderes wurde und wird in diesem Beitrag versucht.

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.

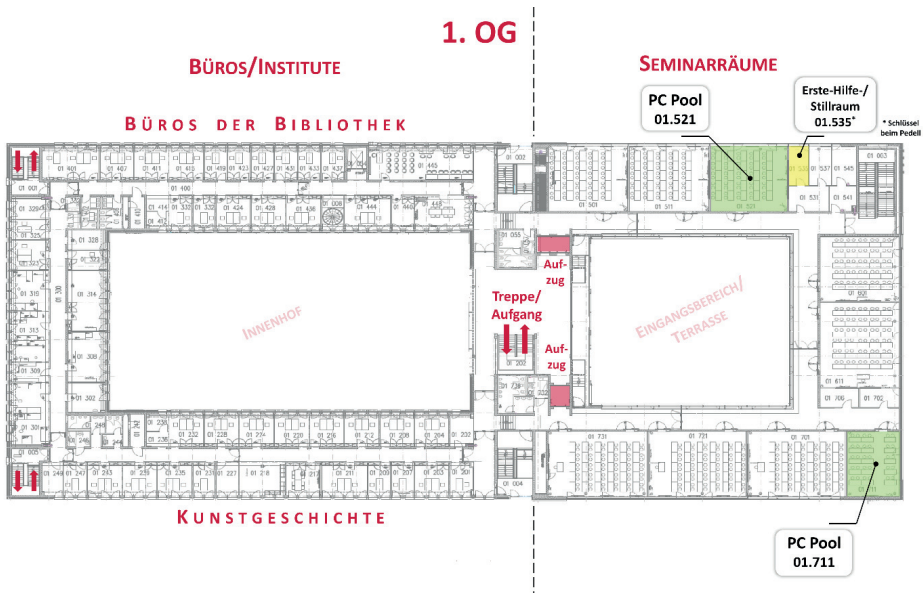


Abb. 47: Kühl + Schmidt Architekten AG, Grundriss des 1. Obergeschosses des Georg Forster-Gebäudes, 2010–2013, Campus der Johannes Gutenberg-Universität Mainz



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(engruppe) 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 Wissens-elementen in Form von Zitaten, wie sie auf der Vorhoffassade gestaltet ist, entgegen der von den Urhebern gegebenen Deutung, in die Tradition der Wissensbäume einzu-reihen (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 PANOFKY 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 eine 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.

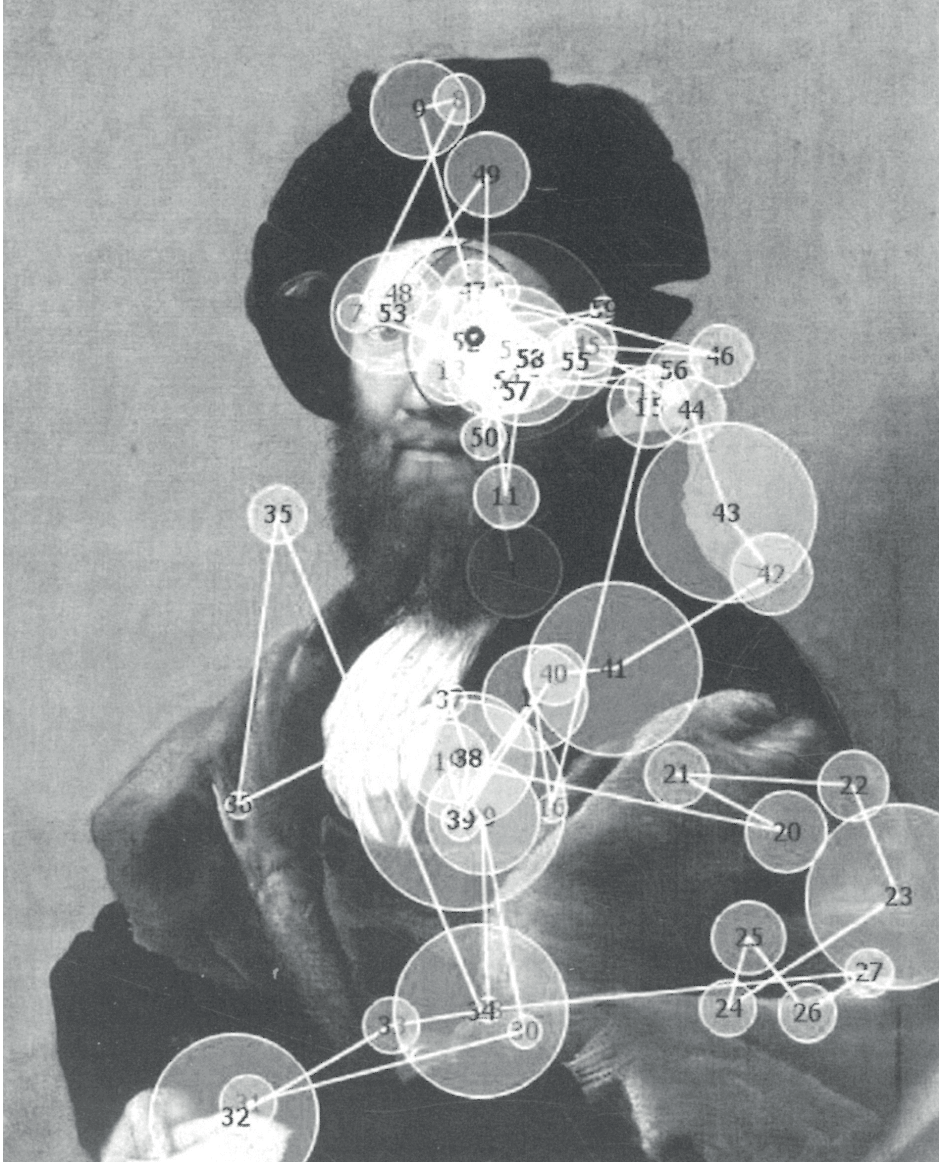


Abb. 49: Raffael, *Bildnis des Baldassare Castiglione* mit eingezeichnetem eye tracking, 1514–1515

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.

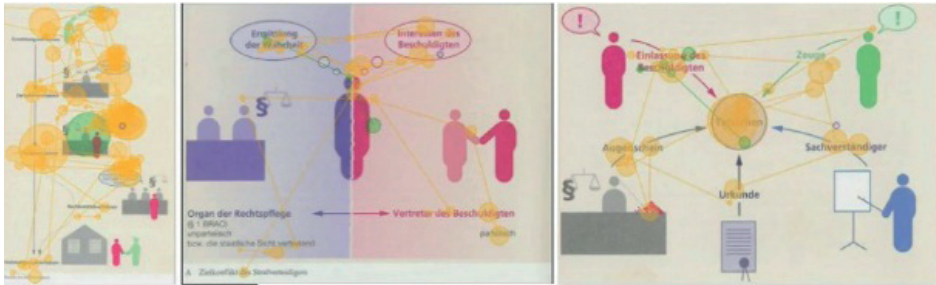


Abb. 51: Eye-Tracking von Rechtsvisualisierungen – ein Versuch, Standbild aus Youtube-Video

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.

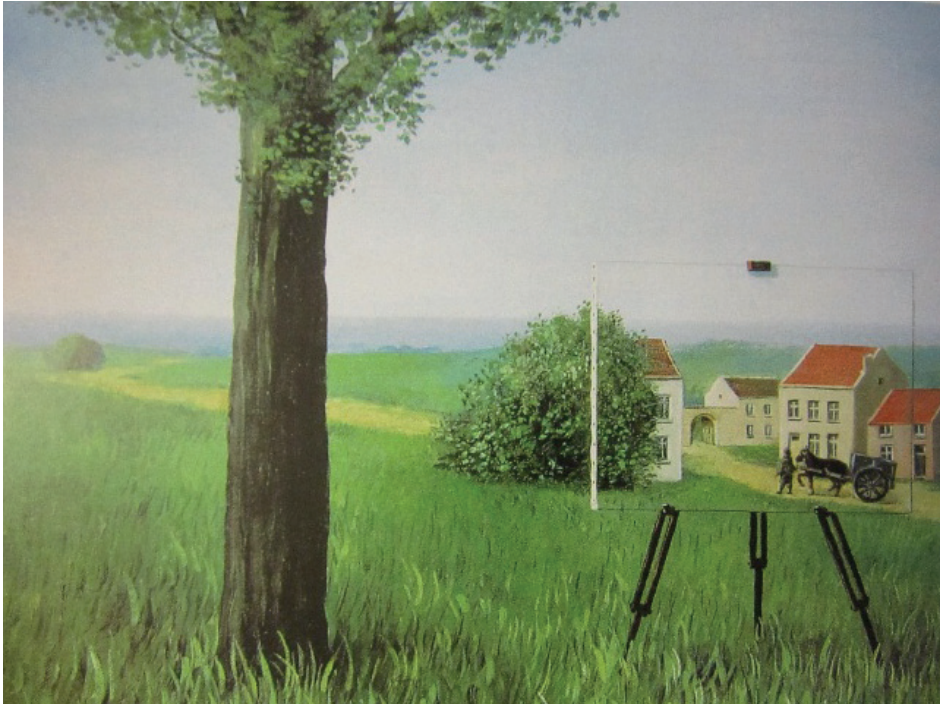


Abb. 52: René Magritte, *La belle captive*, 1931

Literatur

ALBERT 1969

Hans Albert: Traktat über kritische Vernunft, Tübingen 1969.

ALBERT 1982

Hans Albert: Die Wissenschaft und die Suche nach Wahrheit. Zum realistischen Hintergrund der wissenschaftlichen Methode, in: Hans Albert: Die Wissenschaft und die Fehlbarkeit der Vernunft, Tübingen 1982, S. 6–36.

ALBERT 1994

Hans Albert: Kritik der reinen Hermeneutik. Der Antirealismus und das Problem des Verstehens, Tübingen 1994.

ALBRECHT 2003

Stephan Albrecht: Die Inszenierung der Vergangenheit im Mittelalter: Die Klöster von Glastonbury und Saint-Denis, München/Berlin 2003.

ARTAMONOW 1974

I. D. Artamonow: Optische Täuschungen, Zürich/Frankfurt am Main 1974.

BABCOCK/PELZ 2004

Jason S. Babcock/Jeff B. Pelz: Building a lightweights eyetracking headgear, in: ETRA. Proceedings of the 2004 symposium on Eye tracking research & applications, New York 2004, S. 109–114.

BÄTSCHMANN 2003

Oskar Bätschmann: Anleitung zur Interpretation: Kunstgeschichtliche Hermeneutik, in: BELTING u.a. (Hg.) 2003, S. 199–228.

BANDMANN 1951

Günter Bandmann: Ikonologie der Architektur, in: Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1951, S. 67–109.

BANDMANN 1962

Günter Bandmann: Das Kunstwerk als Gegenstand der Universalgeschichte, in: Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1962, S. 146–166.

BAUMGARTNER 1998

Marcel Baumgartner: Einführung in das Studium der Kunstgeschichte, Köln 1998.

BELTING u.a. (Hg.) 2003

Hans Belting u.a.: Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin 2003.

BELTING 2011

Hans Belting: Bild – Medium – Körper. Einführung in das Thema, in: Hans Belting: Bild-Anthropologie, München 2011, S. 11–55.

BEYER u.a. 2011

Andreas Beyer u.a.: Einleitung. Zum Erscheinen von Architektur als Bild, in: Das Auge der Architektur. Zur Frage der Bildlichkeit in der Baukunst, hg. von Andreas Beyer u.a., München 2011, S. 11–37.

Bibel, nach der Übersetzung von Martin Luther, Stuttgart 1985.

Biblia Sacra Vulgata, Stuttgart 2005.

BIBER 2015

Susanne Biber: Mysterium der Wirklichkeit bei René Magritte, Petersberg 2015.

BLANCHÉ 2017

Ulrich Blanché: Street-Art. Kunst zwischen Raum und Bild, in: DELARUE u.a. (Hg.) 2017, S. 173–183.

BOEHM 1993

Gottfried Boehm: Der erste Blick. Kunstwerk – Ästhetik – Philosophie, in: Die Aktualität des Ästhetischen, hg. von Wolfgang Iser, München 1993, S. 355–369.

BOEHM 2010 (a)

Gottfried Boehm: Einführung. Faszinationen und Argumente, in: Gottfried Boehm: Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens, Berlin 2010, S. 9–18.

BOEHM 2010 (b)

Gottfried Boehm: Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder, in: Gottfried Boehm: Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens, Berlin 2010, S. 34–53.

BOEHM 2010 (c)

Gottfried Boehm: Unbestimmtheit. Zur Logik des Bildes, in: Gottfried Boehm: Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens, Berlin 2010, S. 199–212.

BOEHM 2010 (d)

Gottfried Boehm: Zuwachs an Sein. Hermeneutische Reflexion und bildende Kunst, in: Gottfried Boehm: Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens, Berlin 2010, S. 243–267.

BOEHM 2011

Gottfried Boehm/Rüdiger Schöttle: 3 Gespräche, Köln 2011.

BÖHME 1995

Gernot Böhme: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik, Frankfurt am Main 1995.

BÖHME 2004

Gernot Böhme: Theorie des Bildes, München 2004.

BORNSCHEUER 1976

Lothar Bornscheuer: Topik. Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft, Frankfurt am Main 1976.

BOURDIEU u.a. 1991

Pierre Bourdieu u.a.: Soziologie als Beruf. Wissenschaftstheoretische Voraussetzungen soziologischer Erkenntnis, Berlin 1991.

BOURDIEU 1974

Pierre Bourdieu: Der Habitus als Vermittlung zwischen Struktur und Praxis, in: Pierre Bourdieu: Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt am Main 1974, S. 125–158.

BOURDIEU 1998

Pierre Bourdieu: Über das Fernsehen, Frankfurt am Main 1998.

BOURDIEU 2001

Pierre Bourdieu: Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft, Frankfurt am Main 2001.

BOURDIEU 2009

Pierre Bourdieu: Entwurf einer Theorie der Praxis, Frankfurt am Main 2009.

BRANDT 2011

Reinhard Brandt: Wozu noch Universitäten? Ein Essay, Hamburg 2011.

BREDEKAMP 2006

Horst Bredekamp: Darwins Korallen. Die frühen Evolutionsdiagramme und die Tradition der Naturgeschichte, Berlin 2006.

BREDEKAMP 2015

Horst Bredekamp: Der Bildakt. Frankfurter Adorno-Vorlesung 2007. Neufassung 2015, Berlin 2015.

BREDEKAMP/BRONS 2004

Horst Bredekamp/Franziska Brons: Fotografie als Medium der Wissenschaft. Kunstgeschichte, Biologie und das Elend der Illustration, in: Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder, hg. von Christa Maar und Hubert Burda, Köln 2004, S. 365–381.

BRINKMANN/COMMARE 2015

Hanna Brinkmann/Laura Commare: Blick_folgen. Zur Visualisierung von Augenbewegungen bei der Kunstbetrachtung, in: Visual Past, 2015, S. 389–405.

CAPRA 1987

Fritjof Capra: Das neue Denken. Aufbruch zum neuen Bewußtsein. Die Entstehung eines ganzheitlichen Weltbildes im Spannungsfeld zwischen Naturwissenschaft und Mystik, Bern/München/Wien 1987.

DARNTON 1989

Robert Darnton: Philosophen stutzen den Baum der Erkenntnis: Die erkenntnistheoretische Strategie der Encyclopédie, in: Robert Darnton: Das große Katzenmassaker. Streifzüge durch die französische Kultur vor der Revolution, München 1989, S. 218–243.

DARWIN 1859

Charles Darwin: On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life, London 1859.

DEHIO 1893

Georg Dehio: Zwei Probleme zur Geschichte der Anfänge des romanischen Baustils, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 1893, S. 217–229.

DELARUE u.a. 2012

Dominic E. Delarue u.a.: Spiel, Gelegenheit und Darstellung. Hans-Georg Gadamer und das Bild als Ereignis in der Kunst des Spätmittelalters, in: Das Bild als Ereignis. Zur Lesbarkeit spätmittelalterlicher Kunst mit Hans-Georg Gadamer, hg. von Dominic E. Delarue u.a., Heidelberg 2012, S. 11–80.

DELARUE u.a. (Hg.) 2017

Dominic E. Delarue u.a.: Bildräume | Raumbilder. Studien aus dem Grenzbe-
reich von Bild und Raum, Regensburg 2017.

DELITZ 2009

Heike Delitz: Architektursoziologie, Bielefeld 2009.

DELITZ 2010

Heike Delitz: Gebaute Gesellschaft. Architektur als Medium des Sozialen, Frankfurt am Main 2010.

DILLY 2003

Heinrich Dilly: Einleitung, in: BELTING u.a. (Hg.) 2003, S. 9–19.

DITZINGER 2013

Thomas Ditzinger: Illusionen des Sehens. Eine Reise in die Welt der visuellen Wahrnehmung, Berlin/Heidelberg 2013.

FAULSTICH 2002

Werner Faulstich: Einführung in die Medienwissenschaft. Probleme – Methoden – Domänen, München 2002.

FEIERSINGER 2017

Luisa Feiersinger: Raum(re)produktion im stereoskopischen Bewegungsbild am Beispiel von Werner Herzogs Film ‚Die Höhle der vergessenen Träume‘, in: DELARUE u.a. (Hg.) 2017, S. 67–85.

FISCHER/DELITZ (Hg.) 2009

Joachim Fischer/Heike Delitz: Die Architektur der Gesellschaft. Theorien für die Architektursoziologie, Bielefeld 2009.

FLAIG 1999

Egon Flaig: Spuren des Ungeschehenen. Warum die bildende Kunst der Geschichtswissenschaft nicht helfen kann, in: Archäologie zwischen Imagination und Wissenschaft: Anne und Patrick Poirier, hg. von Bernhard Jussen, Göttingen 1999, S. 16–50.

FLAIG 2000

Egon Flaig: Pierre Bourdieu: Entwurf einer Theorie der Praxis (1972), in: Jahrhundertbücher. Große Theorien von Freud bis Luhmann, hg. von Walter Erhart und Herbert Jaumann, München 2000, S. 358–382.

FLÜGE 2014

Katharina Flüge: Einführung in die Museologie, Darmstadt 2014.

FÖRSCHLER 2017

Silke Förschler: Georg Hinz' gemaltes Kunstkammerregal als Raumordnung mobiler Dinge in der Frühen Neuzeit, in: DELARUE u.a. (Hg.) 2017, S. 125–137.

FOUCAULT 2006

Michel Foucault: Von anderen Räumen, in: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, hg. von Jörg Dünne und Stephan Günzel, Frankfurt am Main 2006, S. 317–327.

FRANZ/SIGGEMANN 2001

Detlev Franz/Jürgen Siggemann: Die Johannes Gutenberg-Universität. Eine Geschichte in Bildern, Erfurt 2001.

FRÖHLICH 2001

Gerhard Fröhlich: Betrug und Täuschung in den Sozial- und Kulturwissenschaften, in: Wie kommt die Wissenschaft zu Wissen?, hg. von Theo Hug, Hohengehren 2001, S. 261–273.

FUCHS 2008

Thomas Fuchs: Leibgedächtnis und Lebensgeschichte, in: Der Text im Körper. Leibgedächtnis, Inkarnation und Bibliodrama, hg. von Marcus A. Friedrich u.a., Hamburg-Senefeld 2008, S. 10–40.

GADAMER 1986

Hans-Georg Gadamer: Was ist Wahrheit?, in: Hans-Georg Gadamer: Hermeneutik II. Wahrheit und Methode, Ergänzungen/Register, Tübingen 1986, S. 44–56.

GELSHORN 2008

Julia Gelshorn: Der Produzent als Autor. Künstlerische Theorien als kunsthistorische Herausforderung, in: Kunstgeschichte & Gegenwartskunst. Vom Nutzen & Nachteil der Zeitgenossenschaft, hg. von Verena Krieger, Köln 2008, S. 193–211.

GERMER 1994

Andrea Germer: Wissenschaft und Leben. Max Webers Antwort auf eine Frage Friedrich Nietzsches, Göttingen 1994.

GLÜCK 1957

Gustav Glück: Kunstverständnis und Kunstgenuss, in: Festschrift Hans Vollmer, hg. von Magdalena George, Leipzig 1957, S. 253–255.

GÖRGES 2008

Stefan Görges: Naturwissenschaftliche Fakultät, in: Von der Flak-Kaserne zum Glashaus. Mainzer Universitätsarchitektur 1938–1998, hg. von Birgit Kita u.a., Stuttgart 2008, S. 63–69.

GOETHE 1987

Johann Wolfgang Goethe: Von deutscher Baukunst, in: Johann Wolfgang Goethe. Der junge Goethe (1757–1775), hg. von Gerhard Sauder, München 1987, S. 415–423.

GOETZ 1965

Oswald Goetz: Der Feigenbau in der religiösen Kunst des Abendlandes, Berlin 1965.

GREUB 2001

Thierry Greub: Spiegelungen von Las Meninas. Einleitung, in: Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte, hg. von Thierry Greub, Berlin 2001, S. 7–33.

GUMBRECHT 2005

Hans Ulrich Gumbrecht: Lob des Sports, Frankfurt am Main 2005.

GUMBRECHT 2012

Hans Ulrich Gumbrecht: Ist Heidegger unvermeidlich?, in: <http://blogs.faz.net/digital/2012/03/30/ist-heidegger-unvermeidlich-59/> (16.04.2019).

HEIDEGGER 1983 (a)

Martin Heidegger: Zu einem Vers von Mörrike. Ein Briefwechsel mit Martin Heidegger von Emil Staiger, in: Martin Heidegger: Aus der Erfahrung des Denkens (1910-1976), Gesamtausgabe Bd. 13, Frankfurt am Main 1983, S. 93–109.

HEIDEGGER 1983 (b)

Martin Heidegger: Über die Sixtina, in: Martin Heidegger: Aus der Erfahrung des Denkens (1910-1976), Gesamtausgabe Bd. 13, Frankfurt am Main 1983, S. 119–121.

HEININGER 2001

Jörg Heiningen: Erhaben, in: Ästhetische Grundbegriffe, hg. von Karlheinz Back u.a., Bd. 2, Stuttgart 2001, S. 275–310.

HEISENBERG 1959

Werner Heisenberg: Die Einheit des naturwissenschaftlichen Weltbildes, in: Werner Heisenberg: Wandlungen in den Grundlagen der Naturwissenschaft, Stuttgart 1959, S. 107–128.

HEMKEN 2002

Kai-Uwe Hemken: Jan Brueghel d.Ä. und die Polarität des Sehens. Zur Aktualität der visuellen Kompetenz in der Kunstgeschichte, in: Bild – Medien – Wissen. Visuelle Kompetenz im Medienzeitalter, hg. von Hans Dieter Huber u.a., München 2002, S. 103–121.

HÖRISCH 2006

Jochen Hörisch: Die ungeliebte Universität. Rettet die Alma mater!, München 2006.

HORN 2008

Hauke Horn: Philosophicum, in: Von der Flak-Kaserne zum Glashaus. Mainzer Universitätsarchitektur 1938–1998, hg. von Birgit Kita u.a., Stuttgart 2008, S. 53–62.

IMDAHL 1988

Max Imdahl: Giotto: Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik, München 1988.

IMDAHL 2001

Max Imdahl: Ikonik. Bilder und ihre Anschauung, in: Was ist ein Bild?, hg. von Gottfried Boehm, München 2001, S. 300–324.

KEMP 1983

Wolfgang Kemp: Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1983.

KOCKA 1988

Jürgen Kocka: Zwischen Elfenbeinturm und Praxisbezug. Max Weber und die ‚Objektivität‘ der Kulturwissenschaften, in: Max Weber: ein Symposium, hg. von Christian Gneuss und Jürgen Kocka, München 1988, S. 184–194.

KOHLE 2012

Hubertus Kohle: Methode, in: Lexikon Kunstwissenschaft. Hundert Grundbegriffe, hg. von Stefan Jordan und Jürgen Müller, Stuttgart 2012, S. 232–235.

KRÄMER 2005

Steffen Krämer: Stephan Albrecht: Die Inszenierung der Vergangenheit im Mittelalter (Buchbesprechung), in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 2005, S. 291–294.

KRUSE 2009

Christiane Kruse: ‚Starke‘ und ‚schwache‘ Bilder zwischen Wissenschaft und Kunst. Überlegungen im Anschluss an Gottfried Boehm, in: Kritische Berichte, 2009, S. 5–14.

KULTERMANN 1981

Udo Kultermann: Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft, Frankfurt am Main 1981.

KUNZ (Hg.) 2008

Tobias Kunz: Nicht die Bibliothek, sondern das Auge. Westeuropäische Skulptur und Malerei an der Wende der Neuzeit. Beiträge zu Ehren von Hartmut Krohm, Petersberg 2008.

KLEIN 2008

Almuth Klein: Forum, in: Von der Flak-Kaserne zum Glashaus. Mainzer Universitätsarchitektur 1938-1998, hg. von Birgit Kita u.a., Stuttgart 2008, S. 13–22.

LBB FLYER 2013

Landesbetrieb Liegenschafts- und Baubetreuung: Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Neubau Sozialwissenschaften. Georg-Forster-Gebäude, in: <http://www.lbbnet.de/icc/med/8a5/8a54be77-d798-3413-1e86-d467b-988f2ee,11111111-1111-1111-1111-111111111111.pdf> (17.06.2017).

LIND 2017

Julia Lind: Wenn Bilder zur Sprache werden. Das Künstlerdrama ‚van Gogh‘ von Alfred Matusche, in: DELARUE u.a. (Hg.) 2017, S. 87–103.

Löw 2001

Martina Löw: Raumsoziologie, Frankfurt am Main 2001.

Löw 2007

Martina Löw: Zwischen Handeln und Struktur. Grundlagen einer Soziologie des Raums, in: Territorialisierung des Sozialen. Regieren über soziale Nähe, hg. von Fabian Kessel und Hans-Uwe Otto, Opladen/Farmington Hills 2007, S. 81–100.

Löw 2009

Martina Löw: Materialität und Bild. Die ‚Architektur der Gesellschaft‘ aus strukturtheoretischer Perspektive, in: FISCHER/DELITZ (Hg.) 2009, S. 343–364.

LULLUS 1515

Arbor Scientiae venerabilis et caelitus illuminati Patris Raymundi Lullii Maioricensis, Liber ad omnes scientias utilissimus, Lyon 1515.

MITTELSTRASS 1998 (a)

Jürgen Mittelstraß: Die unheimlichen Geisteswissenschaften, in: Jürgen Mittelstraß: Die Häuser des Wissens. Wissenschaftstheoretische Studien, Frankfurt am Main 1998, S. 110–133.

MITTELSTRASS 1998 (b)

Jürgen Mittelstraß: Legitimation der Wissenschaft. Warum es in der Wissenschaft keine Mehrheitsentscheidungen geben kann, in: Jürgen Mittelstraß: Die Häuser des Wissens. Wissenschaftstheoretische Studien, Frankfurt am Main 1998, S. 190–202.

NEUMAIER 1999

Otto Neumaier: Ästhetische Gegenstände. Prolegomena zu einer künftigen Ästhetik, Teil 1, Sankt Augustin 1999.

NIETZSCHE 1967

Friedrich Nietzsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, in: Friedrich Nietzsche: Werke in zwei Bänden, 1. Bd., München 1967, S. 111–174.

NILLE 2012

Christian Nille: Die vernünftige Argumentation als ein Grundwert der Gesellschaft, in: Werte und Wertewandel. Was hält unsere Gesellschaft zusammen?, hg. von Andreas H. Apelt u.a., Halle 2012, S. 145–159.

NILLE 2013

Christian Nille: Mittelalterliche Sakralarchitektur interpretieren. Eine Einführung, Darmstadt 2013.

NILLE 2014

Christian Nille: Starke und schwache Bilder zwischen Raum und Körper. Ansätze zu einer Typologie am Beispiel anonymer Interventionen auf dem Campus der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, in: *kunsttexte.de*, E-Journal für Kunst- und Bildgeschichte, Nr. 2, 2014 (<https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/7989>; 16.04.2019).

NILLE 2015

Christian Nille: Auf der Suche nach einer wissenschaftlichen Kunstgeschichte. Eine Skizze wissenschaftlicher Spielregeln, in: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2015/3343> (16.04.2019).

NILLE 2016

Christian Nille: Kathedrale – Kunstgeschichte – Kulturwissenschaft. Ansätze zu einer produktiven Problemgeschichte architekturhistorischer Deutungen, Frankfurt am Main 2016.

NILLE 2017 (a)

Christian Nille: Bild – Raum – Entscheidung. Ein Erklärungsversuch der Anziehungskraft (am Beispiel) der Vorhoffassades des Georg Forster-Gebäudes der Universität Mainz, in: DELARUE u.a. (Hg.) 2017, S. 259-279.

NILLE 2017 (b)

Christian Nille: Wie man Aspekte der Gegenwartskunst dazu nutzen kann, um eine methodisch am kritischen Rationalismus orientierte Kunstgeschichte zu entwerfen, und warum eine solche sinnvoll ist, in: kunsttexte.de, E-Journal für Kunst- und Bildgeschichte, Nr. 1, 2017 (<https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/8012>; 16.04.2019).

NILLE 2018

Christian Nille: Für eine praxeologische Kunstgeschichte (mit aktuellem Selbstbezug): Überlegungen am Beispiel des Verhältnisses zwischen der Vorhoffassade des Georg Forster-Gebäudes auf dem Mainzer Universitätscampus und der aktuellen Universitätslage im Kontext des Bologna-Prozesses, in: Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal www.kunstgeschichte-ejournal.net, 2018 (<http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/508/>; 17.03.2019).

NORTMANN/WAGNER (Hg.) 2010

Ulrich Nortmann/Christoph Wagner: In Bildern denken? Kognitive Potentiale von Visualisierung in Kunst und Wissenschaft, München 2010.

OEXLE 2003

Otto Gerhard Oexle: Mittelalterforschung in der sich ständig wandelnden Moderne, in: Mediävistik im 21. Jahrhundert. Stand und Perspektiven der internationalen und interdisziplinären Mittelalterforschung, hg. von Hans-Werner Goetz und Jörn Jarnut, München 2003, S. 227–252.

OY-MARRA 2013

Elisabeth Oy-Marra: Objekt des Monats – Juni 2013. Moses von Michelangelo, in: <http://www.sammlungen.uni-mainz.de/426.php> (16.04.2019).

PANOFSKY 1957

Erwin Panofsky: In Defense of the Ivory Tower, in: The Centennial Review of Art & Science, 1957, S. 111–122.

PANOFSKY 1989

Erwin Panofsky: Gotische Architektur und Scholastik. Zur Analogie von Kunst, Philosophie und Theologie im Mittelalter, Köln 1989.

PANOFSKY 1991 (a)

Erwin Panofsky: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, in: Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklungen – Probleme, hg. von Ekkehard Kaemmerling, Köln 1991, S. 185–206.

PANOFSKY 1991 (b)

Erwin Panofsky: Ikonographie und Ikonologie, in: Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklungen – Probleme, hg. von Ekkehard Kaemmerling, Köln 1991, S. 207–225.

PANOFSKY 2002

Erwin Panofsky: Einführung. Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin, in: Erwin Panofsky: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 2002, S. 7–35.

PARTSCH 2014

Susanna Partsch: Einführung in das Studium der Kunstgeschichte, Stuttgart 2014.

PETERS 2003

Christian Peters: Politische Architektur und die Sichtbarkeit der Macht. Die Selbstdarstellung der ‚Berliner Republik‘ am Beispiel des Bundeskanzleramtes, in: *Sociologia Internationalis*, 2003, S. 181–208.

PIEPER 1984

Jan Pieper: Architektonischen Augenblicke, in: *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaft*, hg. von Christian W. Thomsen und Hans Holländer, Darmstadt 1984, S. 165–174.

PIEPER 1989

Jan Pieper: Architektonische Toposforschung, in: *Bauwelt*, 1989, S. 78–81.

PIETSCH 2012

Theodor W. Pietsch: *Trees of Life. A Visual History of Evolution*, Baltimore 2012.

POPPER 1984 (a)

Karl R. Popper: Vermutungswissen: meine Lösung des Problems der Induktion, in: Karl R. Popper: *Objektive Erkenntnis. Ein evolutionärer Entwurf*, Hamburg 1984, S. 1–31.

POPPER 1984 (b)

Karl R. Popper: Zwei Seiten des Alltagsverstandes: ein Plädoyer für den Realismus des Alltagsverstandes und gegen die Erkenntnistheorie des Alltagsverstandes, in: Karl R. Popper: *Objektive Erkenntnis. Ein evolutionärer Entwurf*, Hamburg 1984, S. 32–108.

POPPER 1984 (c)

Karl R. Popper: Erkenntnistheorie ohne erkennendes Subjekt, in: Karl R. Popper: *Objektive Erkenntnis. Ein evolutionärer Entwurf*, Hamburg 1984, S. 109–157.

POPPER 1984 (d)

Karl R. Popper: Die Evolution und der Baum der Erkenntnis, in: Karl R. Popper: *Objektive Erkenntnis. Ein evolutionärer Entwurf*, Hamburg 1984, S. 268–297.

POPPER 1984 (e)

Karl R. Popper: Ausgangspunkte. Meine intellektuelle Entwicklung, Hamburg 1984.

POPPER 1989

Karl R. Popper: Logik der Forschung, Tübingen 1989.

POPPER 1993 (a)

Karl R. Popper: Die Zukunft ist offen. Ein Kamingespräch zwischen Konrad Lorenz und Karl R. Popper, in: Karl R. Popper und Konrad Lorenz: Die Zukunft ist offen. Das Altenberger Gespräch. Mit den Texten des Wiener Popper-Symposiums, München 1993, S. 11–43.

POPPER 1993 (b)

Karl R. Popper: Das Symposium aus Anlass des 80. Geburtstages von Karl R. Popper (Wien, 24.-26. Mai 1983), in: Karl R. Popper und Konrad Lorenz: Die Zukunft ist offen. Das Altenberger Gespräch. Mit den Texten des Wiener Popper-Symposiums, München 1993, S. 45–134.

POPPER 1994 (a)

Karl R. Popper: Wissenschaft: Vermutungen und Widerlegungen, in: Karl R. Popper: Vermutungen und Widerlegungen. Das Wachstum der wissenschaftlichen Erkenntnis, Tübingen 1994, S. 46–95.

POPPER 1994 (b)

Karl R. Popper: Über Geschichtsschreibung und über den Sinn der Geschichte, in: Karl R. Popper: Alles Leben ist Problemlösen. Über Erkenntnis, Geschichte und Politik, München 1994, S. 173–205.

PRIM/TILMANN 1979

Rolf Prim/Heribert Tilmann: Grundlagen einer kritisch-rationalen Sozialwissenschaft. Studienbuch zur Wissenschaftstheorie, Heidelberg 1979.

PROCHNO 2008

Renate Prochno: Das Studium der Kunstgeschichte. Eine praxisorientierte Einführung, Berlin 2008.

REICHLÉ 2011

Ingeborg Reichle: Charles Darwins Gedanken zur Abstammung des Menschen und die Nützlichkeit von Weltbildern zur Erhaltung der Art, in: Atlas der Weltbilder, hg. von Christoph Marksches u.a., Berlin 2011, S. 318–332.

REIHL 2008

Martin Reihl: Universitätsbibliothek, in: Von der Flak-Kaserne zum Glashaus. Mainzer Universitätsarchitektur 1938-1998, hg. von Birgit Kita u.a., Stuttgart 2008, S. 43–52.

RIEGL 1898

Alois Riegl: Kunstgeschichte und Universalgeschichte, in: Festgabe zu Ehren Max Büdingers von seinen Freunden und Schülern, Innsbruck 1898, S. 449–457.

ROSENBERG 2010

Raphael Rosenberg: Dem Auge auf der Spur. Blickbewegungen beim Betrachten von Gemälden – historisch und empirisch, in: Jahrbuch der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, 2011, S. 76–89.

ROSENBERG 2014

Raphael Rosenberg: Blicke messen. Vorschläge zu einer empirischen Bildwissenschaft, in: Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, 2014, S. 71–86.

RÜEGG 1994

Walter Rüegg: Was lehrt die Geschichte der Universität?, in: Sitzungsberichte der wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main, Stuttgart 1994, S. 141–163.

SAXL 1980

Fritz Saxl: Warum Kunstgeschichte?, in: Aby M. Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen, hg. von Dieter Wuttke, Baden-Baden 1980, S. 483–493.

SAUERLÄNDER 1985

Willibald Sauerländer: Kunst ohne Geschichte?, in: Kritische Berichte, 1985, S. 61–65.

SAUERLÄNDER 2003

Willibald Sauerländer: Die Gegenstandssicherung allgemein, in: BELTING u.a. (Hg.) 2003, S. 51–61.

SCHMIDT-BIGGEMANN 2011

Wilhelm Schmidt-Biggemann: Raimundus Lullus: Die Welt als Ideen-Kombinatorik, in: Atlas der Weltbilder, hg. von Christoph Marksches u.a., Berlin 2011, S. 142–152.

SCHMIED 2007

Wieland Schmied: Von der Schöpfung zur Apokalypse. Bilder zum Alten Testament und zur Offenbarung, Stuttgart 2007.

SCHROER 2006

Markus Schroer: Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums, Frankfurt am Main 2006.

SCHULZ 2005

Martin Schulz: Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft, München 2005.

SIEGEL 2011

Steffen Siegel: Im Wald des Wissens. Sichtbare Ordnungen der Enzyklopädie auf der Schwelle zwischen Kultur und Natur, in: Atlas der Weltbilder, hg. von Christoph Marksches u.a., Berlin 2011, S. 280–293.

SINGER 2004

Wolf Singer: Das Bild in uns – Vom Bild zur Wahrnehmung, in: Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder, hg. von Christa Maar und Hubert Burda, Köln 2004, S. 56–76.

SMITH 2013

Tim J. Smith: Watching You Watch Movies: Using Eye Tracking to Inform Cognitive Film Theory, in: Psychocinematics: Exploring Cognition at the Movies, hg. von Arthur P. Shimamura, New York 2013, S. 165–191.

THIEL/ROST 2001

Felicitas Thiel/Friedrich Rost: Wissenschaftssprache und Wissenschaftsstil, in: *Wie kommt die Wissenschaft zu Wissen?*, hg. von Theo Hug, Hohengehren 2001, S. 117–134.

THOMAS 2017

Lil Helle Thomas: Ausdruck und Eindruck. Wechselwirkungen Wiener Raumkunst, in: DELARUE u.a. (Hg.) 2017, S. 281–298.

TURNER 2005

Victor Turner: *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*, Frankfurt am Main 2005.

VAN GENNEP 2005

Arnold van Gennep: *Übergangsriten*, Frankfurt am Main 2005.

VERBOON 2008

Annemieke R. Verboon: Einen alten Baum verpflanzt man nicht. Die Metapher des Porphyrischen Baums im Mittelalter, in: *Visuelle Modelle*, hg. von Ingeborg Reichle u.a. München 2008, S. 251–268.

VOLLMER 1988

Gerhard Vollmer: Was können wir wissen?, in: *Gerhard Vollmer: Was können wir wissen? Band 1. Die Natur der Erkenntnis. Beiträge zur Evolutionären Erkenntnistheorie*, Stuttgart 1988, S. 1–43.

VOLLMER 1993 (a)

Gerhard Vollmer: Wozu Pseudowissenschaften gut sind. Argumente aus Wissenschaftstheorie und Wissenschaftspraxis, in: *Gerhard Vollmer: Wissenschaftstheorie im Einsatz. Beiträge zu einer selbstkritischen Wissenschaftsphilosophie*, Stuttgart 1993, S. 11–29.

VOLLMER 1993 (b)

Gerhard Vollmer: Gelöste, ungelöste und unlösbare Probleme. Zu den Bedingungen wissenschaftlichen Fortschritts, in: *Gerhard Vollmer: Wissenschaftstheorie im Einsatz. Beiträge zu einer selbstkritischen Wissenschaftsphilosophie*, Stuttgart 1993, S. 183–210.

VOLLMER 1994

Gerhard Vollmer: Evolutionäre Erkenntnistheorie. Angeborene Erkenntnisstrukturen im Kontext von Biologie, Psychologie, Linguistik, Philosophie und Erkenntnistheorie, Stuttgart 1994.

VON ENGELBERG 2017

Meinrad von Engelberg: Bildräume Barock. Bild, Raum, Körper, Zeit, in: DELARUE u.a. (Hg.) 2017, S. 225–246.

VON GLASERFELD 2001

Ernst von Glaserfeld: Stellungnahme eines Konstruktivistens zur Wissenschaft, in: Wie kommt die Wissenschaft zu Wissen?, hg. von Theo Hug, Hohengehren 2001, S. 34–47.

VOSS 2009

Julia Voss: Darwins Bilder. Ansichten der Evolutionstheorie 1837 – 1874, Frankfurt am Main 2009.

WAGNER 2013

Christoph Wagner: ‚Mapping the eye‘. Blickbewegungen und Verstehensprozesse in der Kunst, in: Bilder sehen. Perspektiven der Bildwissenschaft, hg. von Mark Greenlee u.a., Regensburg 2013, S. 69–86.

WAIDACHER 2005

Friederich Waidacher: Museologie – knapp gefasst. Mit einem Beitrag von Marlies Raffler, Wien/Köln/Weimar 2005.

WARBURG 2010

Aby M. Warburg: Memnosyne Einleitung, in: Aby Warburg. Werke in einem Band, hg. von Martin Tremml u.a., Berlin 2010, S. 629–639.

WARNKE 1979

Martin Warnke: Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen, Frankfurt am Main 1979.

WARNKE 1996

Martin Warnke: Bau und Gegenbau, in: Architektur als politische Kultur – philosophia Practica, hg. von Hermann Hipp und Ernst Seidl, Berlin 1996, S. 11–18.

WARNKE 2003

Martin Warnke: Politische Ikonografie, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter, 2003, S. 5–12.

WEBER O.J.

Klaus Weber: Kunstlandschaft Campus, in: https://www.google.de/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=2ahUKEwjz78iBnNThAhWlBlAKHdKcADcQFjAAegQIAxAC&url=https%3A%2F%2Fwww.magazin.uni-mainz.de%2Fdateien%2FJGU_kunstlandschaft_campus.pdf&usg=AOvVaw0hi6RWMdkhUFE5iNZhZv3N (16.04.2019).

M. WEBER 1988

Max Weber: Die „Objektivität“ sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis, in: Max Weber: Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre, hg. von Johannes Winckelmann, Tübingen 1988, S. 146–214.

WEIGEL 2003

Sigrid Weigel: Genealogie. Zu Ikonographie und Rhetorik einer epistemischen Figur in der Geschichte von Kultur- und Naturwissenschaft, in: Bühnen des Wissens. Interferenzen zwischen Wissenschaft und Kunst, hg. von Helmar Schramm, Berlin 2003, S. 226–267.

WEITMANN 2011

Pascal Weitmann: Die Doppelprojektion – von der Sichtbarmachung einer Kunstauffassung bis zum Untergang vor dem beamer, in: Festschrift für Max Kunze. Der Blick auf die antike Kunst von der Renaissance bis heute, hg. von Stephanie-Gerrit Bruer und Detlef Rößler, Ruhpolding/Mainz 2011, S. 229–244.

WIND 2001

Edgar Wind: Das Experiment und die Metaphysik, Frankfurt am Main 2001.

WIND 2009

Edgar Wind: Über einige Berührungspunkte zwischen Naturwissenschaft und Geschichte, in: Edgar Wind: Heilige Furcht und andere Schriften zum Verhältnis von Kunst und Philosophie, hg. von John Michael Krois und Roberto Ohrt, Hamburg 2009, S. 237–256.

WOLFF 2013

Christian Wolf: Mit Blicken handeln. ‚Eye tracking‘ in der Mensch-Maschine-Interaktion, in: Bilder sehen. Perspektiven der Bildwissenschaft, hg. von Mark Greenlee u.a., Regensburg 2013, S. 279–292.

YATES 1954

Frances A. Yates: The Art of Ramon Lull. An Approach to it through Lull's Theory of the Elements, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1954, S. 115–173.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: DITZINGER 2013, S. 24.

Abb. 2–30, 36–45: vom Autor fotografiert oder erstellt.

Abb. 31: SCHMIED 2007, S. 55.

Abb. 32: Vom Autor erstelltes Diagramm nach VERBOON 2008, S. 254.

Abb. 33: LULLUS 1515.

Abb. 34: SIEGEL 2011, S. 280.

Abb. 35: DARWIN 1859.

Abb. 46: GREUB 2001.

Abb. 47: https://www.blogs.uni-mainz.de/fb02-lob-sowiso/files/2016/03/1.OG_.pdf. (16.04.2019).

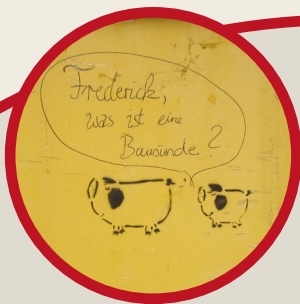
Abb. 48: Bildarchiv Kommunikation und Presse der Johannes Gutenberg-Universität Mainz.

Abb. 49: WAGNER 2013, S. 84.

Abb. 50: WAGNER 2013, S. 73.

Abb. 51: Vom Autor zusammengestellte Standbilder aus <http://www.youtube.com/watch?v=t7jvzCyKNmQ> (16.04.2019).

Abb. 52: BIBER 2015, S. 92.



Das Georg Forster-Gebäude befindet sich auf dem Campus der Universität Mainz. Es wurde 2013 fertiggestellt und beherbergt vor allem verschiedene sozialwissenschaftliche Institute und eine Bereichsbibliothek. Gestalterisch sticht bei diesem Bauwerk die gläserne Vorhoffassade heraus, die gänzlich mit Zitaten bedeckt ist und auffällige Baumstrukturen zeigt. Die vorliegende Arbeit erschließt die Faszination, die von diesem Gebilde ausgeht, systematisch und trägt damit zur aktuellen wissenschaftlichen Bildkritik bei. Hierbei wird der Frage nachgegangen, welche Position die Kunstgeschichte zwischen dem Umgang mit Bildern in der Alltagsanschauung und der wissenschaftlichen Analyse von Bildern sowie deren Wahrnehmung einnehmen sollte. Bei der zu entwickelnden Antwort werden Anleihen bei der Kunstgeschichte, der Wissenschaftstheorie und der aktuellen Raumsoziologie genommen, um eine kunsthistorische *Raum*-Kritik zu formulieren.



Das **BILD** als
EREIGNIS e.V.

ISBN 978-3-947449-25-5



9 783947 449255