



Boris Kleint, 1964, Relief, Aluminium,
3,55 x 18,50 m
Gebäude 16, Rechtswissenschaft, Wand des
Auditorium Maximum, Treppenaufgang

Die Wissenschaft als Thema der Kunst?

Ortsbeziehungen der Kunst im öffentlichen Raum
an der Universität des Saarlandes ¹⁾

Christoph Wagner

Verfolgt man die Kontroverse um die *Kunst im öffentlichen Raum* der letzten Jahrzehnte,²⁾ so will es scheinen, daß gerade auf diesem Terrain ein exemplarischer Konflikt zwischen der Autonomie der Kunst und ihrer gesellschaftlichen Funktion ausgetragen wird: Glaubt man auf der einen Seite, die Autonomie der Kunst gegen jede Zumutung gesellschaftlicher Einlassungen über die Anforderungen des öffentlichen Raumes verteidigen zu müssen,³⁾ indem der öffentliche Raum als vorgegebener Bezugspunkt von vornherein die Freiheit der Kunst zu korrumpieren droht, so sieht man auf der anderen Seite gerade in dieser Autonomie das Scheitern einer Kunst im öffentlichen Raum begründet, die sich auf diesem Wege in ihrer elitären Weltverlorenheit und selbstverliebten Selbstbezüglichkeit dekuviert und zu Recht gesellschaftlichen Spott erntet. Diese, von einer pointierten Auslegung des Autonomiegedankens der Kunst ausgehende negative Diagnose formuliert etwa Michael Lingner, wenn er schreibt, daß es „den allermeisten Kunstwerken der Moderne bisher im Außenraum nicht gelungen ist, Öffentlichkeit zu schaffen oder irgendwelche anderen öffentlichen Funktionen zu entfalten.“⁴⁾

Beide Positionen dieser Kontroverse sind überspitzt: Denn gerade aus den Möglichkeiten einer *autonomen Kunst* haben die Künstler in der Nachkriegskunst – wie zu zeigen ist – vielfach produktive und sehr unterschiedliche Wege gefunden, den öffentlichen Raum als spezifischen Ort künstlerisch neu zu deuten. Die mangelnde Reflexion eines Künstlers über den Ort seines Werkes ist also gar nicht notwendigerweise durch das Argument der Autonomie der Kunst gedeckt. Denn die Autonomie der Kunst betrifft letztlich nicht die Frage, ob sich ein Künstler mit diesem Ort seines Werkes auseinandersetzt oder nicht, sondern die Frage, welche künstlerischen Mittel und welche Form er für diese Reflexion verwendet.⁵⁾

Es soll im folgenden versucht werden, durch eine Analyse und Klassifizierung der verschiedenen Arten der Beziehungen zwischen Kunstwerk und öffentlichem Raum und der in dieser Hinsicht bestehenden produktionsästhetischen Einstellungen der Künstler ein differenzierteres methodisches Instrumentarium für die Beurteilung dieser Kunstwerke zu entwickeln. Die Betrachtung kann sich dabei exemplarisch auf die Kunstwerke an der Universität des Saarlandes beziehen, denn dieser öffentliche Raum der Universität hat ein für alle dortigen Werke übergreifendes allgemeines Thema, das den Vergleich der verschiedenen künstlerischen Ansätze und Konzepte erleichtert: Der öffentliche Raum als Ort der Wissenschaft.

■ I. Vorüberlegungen zur Beziehung zwischen Kunst und Wissenschaft

Die Frage, welche Beziehungen Kunst und Wissenschaft zueinander in einem Zeitalter einer seit mehreren Jahrhunderten gewachsenen Verselbständigung und Abgrenzung beider Bereiche aufnehmen können,⁶⁾ ist auf theoretischer und philosophischer Ebene sehr unterschiedlich beantwortet worden: Glaubte Erwin Panofsky mit Blick auf die ältere Kunst an einen geistesgeschichtlichen Gleichtakt zwischen Kunst und Wissenschaft, indem „innerhalb einer bestimmten *Kultur* [...] alle geistigen Probleme – gegebenenfalls also mit Einschluß der künstlerischen – in einem und demselben Sinne gelöst seien“, und damit der „in den bildkünstlerischen Phänomenen sich bekundende *Sinn* mit dem *Sinn* musikalischer, dichterischer und endlich auch auBerkünstlerischer Phänomene in Parallele zu setzen sei“⁷⁾, geht z. B. John Gage in seiner

kulturgeschichtlichen Betrachtung der Farbe von einem Zerbrechen des Konsenses zwischen Kunst und Wissenschaft durch die Schuld der Künstler seit dem späten 19. Jahrhundert aus: „Die optischen Ideen und Interessen der Neoimpressionisten markierten keineswegs den Anfang einer wissenschaftlichen Ästhetik, sondern signalisierten vielmehr deren Ende und leisteten jener hochmütigen Geringschätzung Vorschub, die sich den Methoden und Entdeckungen der Naturwissenschaften gegenüber einstellte und die im 20. Jahrhundert schwerwiegende Auswirkungen auf die Auseinandersetzung mit der Farbe im Bereich der Malerei haben sollte.“⁸⁾

Während Gage auf diese Weise die Defizienz der Kunst gegenüber der Wissenschaft akzentuiert, hat umgekehrt Hans-Georg Gadamer in seiner philosophischen Untersuchung *Wahrheit und Methode* gerade im Vergleich mit dem Erkenntnispotential der Kunst die Defizienz der wissenschaftlichen Wahrheitsfindung aufgedeckt: „Daß an einem Kunstwerk Wahrheit erfahren wird, die uns auf keinem anderen Weg erreichbar ist, macht die philosophische Bedeutung der Kunst aus, die sich gegen jedes Raisonement behauptet. So ist neben der Erfahrung der Philosophie die Erfahrung der Kunst die eindringlichste Mahnung an das wissenschaftliche Bewußtsein, sich seine Grenzen einzugestehen.“⁹⁾ Gadamer erhebt die Kunst in den Rang eines hermeneutischen Modells für einen erweiterten Begriff von Wissenschaft, deren Anliegen es ist, auch die „Erfahrung von Wahrheit, die den Kontrollbereich wissenschaftlicher Methodik übersteigt, überall aufzusuchen, wo sie begegnet und auf die ihr eigene Legitimation zu befragen.“¹⁰⁾

Abweichend hiervon entwickelt Paul Feyerabend in seiner postmodernen Deutung des Verhältnisses von Kunst und Wissenschaft die Relativität der Wissenschaft gerade aus der Einsicht in die Relativität der Kunst: Für Feyerabend ist „Objektivität [...] ein Stilmittel (man vergleiche etwa den Pointillismus mit dem Realismus oder dem Naturalismus). [...] Und da man bisher glaubte, daß sich nur die Künste in dieser Lage befinden, da man also die Situation bisher nur in den Künsten einigermaßen erkannt hat, so beschreibt man die analoge Situation in den Wissenschaften und die vielen Überschneidungen, die es zwischen ihnen gibt, [...] am besten, indem man sagt, daß die Wissenschaften Künste sind, im Sinne dieses fortschrittlichen Kunstverständnisses.“¹¹⁾

Kulturgeschichtlicher Gleichklang von Kunst und Wissenschaft, Defizienz der Kunst gegenüber der Wissenschaft, übergeordneter Wahrheitsanspruch der Kunst gegenüber der Wissenschaft, Wissenschaft als Kunst. – Damit sind vorab wenigstens in Umrissen einige grundsätzliche geistesgeschichtliche Deutungs- und Wertungsmöglichkeiten im Verhältnis dieser beiden Bereiche zueinander markiert, die im folgenden als geistige Horizonte in Erinnerung zu behalten sind, wenn die künstlerische Auseinandersetzung mit dem öffentlichen Raum der Universität zu betrachten ist, auch wenn die Künstler dabei sicherlich nicht unmittelbar an dieses abstrakte Reflexionsniveau anschließen konnten.

■ II. Die dekorativen, funktionalen und thematischen Ortsbeziehungen der Kunst

Mit Blick auf die konkreten künstlerischen Annäherungen an den Ort der Wissenschaft sind drei Arten der Beziehung zwischen Kunst und öffentlichem Raum zu unterscheiden: 1. Kunstwerke, die sich auf eine dekorative Beziehung zum Ort beschränken, 2. Kunstwerke, die eine funktionale Deutung des Ortes realisieren, 3. Kunstwerke, die eine thematische Deutung des Ortes anstreben. Damit sind zugleich auch drei verschiedene produktionsästhetische Einstellungen der Künstler benannt.

Diejenigen Kunstwerke, die auf eine rein formale oder farbliche Bereicherung des öffentlichen Raumes in dekorativer Absicht zielen, ohne eine funktionale oder thematische Beziehung zu den örtlichen Gegebenheiten aufzubauen, haben die Kunst im öffentlichen Raum in der Vergangenheit am ehesten in Mißkredit gebracht. Nicht immer zu Recht, denn eine gelungene künstlerische

Dekoration, wie z. B. die serielle farbige Rhythmisierung der glasierten Tonziegel an der Außenwand des Gebäudes 10 der Philosophischen Fakultät (Kat.-Nr. 13, Sbr.) von Wolfram Huschens kann durchaus überzeugender ausfallen, als z. B. der ambitionierte Versuch desselben Künstlers, den gleichen Ort mit Hilfe von motivischen Versatzstücken aus dem Inventar einer bildungsbürgerlichen Ikonographie thematisch zu deuten, wie in dessen Sgraffito-Relief im Erdgeschoß desselben Gebäudes (Kat.-Nr. 12, Sbr.). Gleichwohl ist die Gefahr, daß die in dekorativer Absicht im öffentlichen Raum plazierte Kunst das Paradigma der *autonomen Kunst*, dem sie ihre Herkunft verdankt, durch ihre latente formale und geistige Beziehungslosigkeit zur umgebenden Lebenswelt diskreditiert, in der Regel größer, als bei Kunstwerken, die auch eine funktionale oder thematische Beziehung zu dem Ort aufnehmen.

■ III. Geometrische Abstraktion und die funktionale Deutung des Ortes

Schon früh haben Künstler mit bildnerischen Mitteln auf die Funktion der Aufstellungsorte ihrer Werke reagiert: In der Geschichte der Kunst fehlt es nicht an Beispielen, in denen sich aus solchen, von der Funktion eines Ortes bestimmten *Formgelegenheiten* – Nische, Brunnen, Kanzel – künstlerische Gattungen, z. B. in der italienischen Plastik des 15. Jahrhunderts, entwickelten.¹² In der Kunst des 20. Jahrhunderts sind diese, z. T. über Jahrhunderte entstandenen Gattungstraditionen weitgehend untergegangen, nicht aber die diesen zugrunde liegende allgemeine Idee, die künstlerische Gestaltung eines Ortes aus seiner funktionalen Deutung heraus zu entwickeln. Überraschend lebendig erweist sich dieser Ansatz z. B. auf dem Boden der geometrischen Abstraktion in der Kunst seit den sechziger Jahren. Auch auf dem Campus der Saarbrücker Universität haben eine Reihe von Künstlern mit den Strukturbildungen der abstrakten Kunst auf die funktionale Prädispositionen einzelner Orte reagiert: So hat etwa Boris Kleint 1964 das Motiv der sich öffnenden und sich schließenden Eingangstüren am Auditorium Maximum als Ausgangspunkt für die visuelle Struktur eines Reliefs aus Aluminiumplatten an der Eingangswand dieses Hörsaals genommen (Kat.-Nr. 19, Sbr.). Die in einer gleichmäßigen geometrischen Ordnung über die ganze Wand verteilten kleinteiligen hochrechteckigen Aluminiumplatten sind so in unterschiedlichen Winkeln von der Wand abstehend montiert, daß sie für den Betrachter das Bild kleiner Türchen suggerieren, die sich im Zusammenspiel mit dem Licht höchst lebendig zu öffnen und zu schließen scheinen. Die Eingangswand im ganzen wird auf diese Weise in ein Feld sich öffnender und schließender Türen verwandelt, das sich zusätzlich noch verlebendigt, wenn die realen Türen der Wand mit taubenschlagartiger Geschwindigkeit das Publikum des Hörsaals passieren lassen: Die Funktion des Ortes und die abstrakte Geometrie der Kunst greifen hier unmittelbar auf überzeugende Weise ineinander. Dabei interessierte Kleint nicht die inhaltliche Bestimmung der hier betriebenen und vermittelten Wissenschaft. Es ist die funktionale Bestimmung dieses Ortes als von Türen durchbrochener Eingangswand, die er in der visuellen Struktur seines Werkes metaphorisiert. Wie empfindlich bei dieser funktionalen Deutung der wechselseitige Zusammenhang zwischen Kunst und Ort ist, zeigt eine zweite, ein Stockwerk höher im gleichen Gebäude befindliche Arbeit desselben Künstlers, die mit der ersten in mancher Hinsicht verwandt ist: Hier hat Boris Kleint die Wand des Wendepodestes im Treppenaufgang in anderer Form mit dem gleichmäßigen Rhythmus geometrischer Felder überzogen, die nun größer, quadratisch proportioniert und in den vier Wandabschnitten abwechselnd jeweils aus Kupfer- und Aluminiumblechen gearbeitet sind. Die Wand verbirgt sich hier scheinbar hinter einem Relief aneinanderstoßender Schilde, ohne daß sich diese anschauliche Struktur des Reliefs aber mit der funktionalen Struktur des Ortes verbindet.

Die zwei spektakulärsten Fälle einer funktionalen Beziehung der Kunstwerke zu dem sie umgebenden öffentlichen Raum auf dem Universitätsgelände bilden sicherlich die künstlerische Gestaltung des Mensa-Gebäudes von Otto Herbert Hajek (Kat.-Nr. 9, Sbr.) und Richard Serras Plastik *Torque* (Kat.-Nr. 31, Sbr.). Beide funktionalen Deutungen des Ortes sind in mancherlei

Hinsicht gegensätzlich. Mit seiner bauplastischen und farbigen Gliederung des Mensagebäudes ¹³⁾ erreichte Otto Herbert Hajek nahezu eine symbiotische Verbindung von Architektur und bildender Kunst, die beide zusammen die komplexen Funktionszusammenhänge dieses Ortes gestalten: Der öffentliche Raum wird hier der Kunst gleichsam inkorporiert, der Ort im Inneren einer *architektonischen Plastik* hervorgebracht. Richard Serra greift demgegenüber mit sezierender Präzision an einem neuralgischen Punkt mit seiner Plastik *Torque* von außen in den Zusammenhang von Architektur und öffentlichem Raum des Campus ein: Mit sechs jeweils fast siebzehn Meter hohen, kreisförmig gegeneinander gestellten Stahlplatten hat er einen zentralen Drehpunkt im Eingangsbereich des Campus besetzt, verleiht so – über weite Blickachsen nach verschiedenen Richtungen hin sichtbar – einem Knotenpunkt des öffentlichen Verkehrs auf dem Universitätsgelände seine künstlerische Signatur: Wie eine irrealer *Turbine* scheint diese monumentale Plastik in ihrer polyperspektivischen Auffächerung die Drehbewegungen der vorbeigehenden und -fahrenden Menschen aufzunehmen und zu leiten. Dies geschieht nicht ohne den Gestus der Bedrohlichkeit, angesichts des für den einzelnen Menschen schier unkalkulierbaren Gewichts dieser Stahlplatten, die in greifbarer Nähe zum Betrachter scheinbar kartenhausgleich labil aufgerichtet sind und durch ihre trapezförmige Verbreiterung nach oben hin obendrein die gewohnten orthogonalen Zuordnungen der Wahrnehmung aus dem Lot bringen; hierdurch ist das Gleichgewichtsempfinden des Betrachters empfindlich irritiert.¹⁴⁾ Nicht grundlos hat man Serra eine „Rhetorik der Macht“ unterstellt und hat ihm vorgehalten, daß die von ihm realisierte „Beziehung zwischen Werk und Betrachter eine zwischen Schikaneur und Opfer“ sei.¹⁵⁾ Dabei wird aber übersehen, daß gerade durch diesen Aspekt des Bedrohlichen aus der Verbindung von Labilität und Masse Serras *Torque* eine existentielle Dimension gewinnt, die positiv als eine künstlerisch erzeugte Grenz- und Entgrenzungserfahrung zu bewerten ist. Um die künstlerische Leistung dieser Plastik angemessen zu würdigen, ist es notwendig, daß man erkennt, daß diese Eisenskulptur eine Erfahrung provoziert, die nicht aus einem thematischen Angriff auf das Terrain der freien Wissenschaft, sondern aus einem funktionalen Eingriff in diesen Ort entwickelt ist.

■ IV. Thematische Ortsbeziehungen

Auch die thematische Deutung eines Ortes kann auf sehr unterschiedliche künstlerische Art und Weise geschehen: 1. Motivisch-figürlich orientierte Gestaltungsansätze scheinen dabei am stärksten von der Hypothek eines kunsthistorischen Bedeutungsarsenals vorbelastet. In keinem anderen Bereich existiert eine solche erdrückende Vielzahl traditioneller, formelhafter, abgestumpfter und abgestorbener, z. T. auch ideologisch mißbrauchter Symbole und Motive. Die künstlerische Idee z. B., den Genius loci einer Universität mit den bildungsbürgerlichen Formeln einer antiken Tempelfassade zu beschwören, wie dies Wolfram Huschens in seinem schon erwähnten Sgraffito-Relief (Kat.-Nr. 12, Sbr.) unternimmt, ist in der Kunst des 20. Jahrhunderts nicht mehr unvoreingenommen zu verwirklichen. Um diese bestehenden motivisch-figürlichen Traditionen in einem produktiven Sinne neu umzuschmelzen, bedarf es Anstrengungen von seltenem künstlerischen Rang, die in der Kunst im öffentlichen Raum an der Universität des Saarlandes nicht vertreten sind.¹⁶⁾ Das sicherlich eigenwilligste Objekt dieser Kategorie auf dem Campus bildet gleichsam eine in Metall ausgeführte Karikatur, die den Betrachter mit ihrer aggressiven Pointe jedesmal neu unvermindert konfrontiert: Oswald Hierys 1993 entstandener *Automedon* (Kat.-Nr. 10, Sbr.), vom Künstler auch *Otto Lilienthal* und *Wagenlenker* betitelt, der an dem ursprünglich für Serras *Torque* vorgesehenen kreisförmigen Platz zwischen den Instituten für Werkstoffwissenschaften und für Künstliche Intelligenz steht. Mit martialischem Ernst strebt der *Wagenlenker* von einem mit Rädern und Windflügeln ausgestatteten rostigen Eisenthron aus mit weit ausgebreiteten Armen der Sonne entgegen. Diese Gestalt eines aus dem Zeitalter der Technik geborenen Ikarus, der, nur noch durch eine Sonnenbrille geschützt, das Licht erblickt, zeigt die Grimasse prometheischen Schöpferwahns, zugleich gibt sein Gefährt das groteske Bild eines Perpetuum mobile, an dem sich freilich nichts rührt. Es stimmt

nachdenklich, daß die Kunst – sieht man einmal von den animistischen Wassermaschinen von Margret Lafontaine ab, die auf skurrile Weise auf dem Homburger Campus das Verhältnis von Mensch und Maschine im Zeitalter der Apparatedizin thematisieren (Kat.-Nr. 25, Hom.) – kein überzeugendes anthropologisches Bild mehr für das Thema der Wissenschaft mit den Mitteln einer motivisch-figürlichen Gestaltung hervorgebracht hat.

2. Eine zweite Gruppe von Werken deutet den Ort der Wissenschaft im engeren Sinn, indem sie zwar im Titel an traditionelle Motive zu diesem Thema erinnert, die künstlerische Gestalt selbst aber in abstrakten Formen realisiert: So stehen in den Lichthöfen des Gebäudes der Rechts- und Wirtschaftswissenschaftlichen Fakultät von Max Mertz zwei Bronzefiguren aus dynamisch raumgreifenden Kurvaturen, die sich jeweils um einen Mittelstab entfalten (Kat.-Nr. 22, Sbr.). *Hermes* und *Iustitia* hat Mertz seine beiden Plastiken von 1963 genannt: Und tatsächlich läßt sich die eine als eine abstrakte Chiffre einer im Flug landenden – oder sich gar entfernenden? – Gestalt und damit in Verbindung mit dem Titel als Hinweis auf den Götterboten *Hermes* verstehen, dem die Rechtswissenschaft über die ehrwürdige Tradition der juristischen Hermeneutik verpflichtet ist. Die Verschlingungen der anderen, *Iustitia* benannten Plastik erscheinen demgegenüber als abstrakte Variation über das für die *Iustitia*-Darstellung traditionelle Motiv der Waage.¹⁷⁾

3. Ein dritte Gruppe von Werken nimmt ihren Ausgangspunkt für die thematische Deutung der Wissenschaft bei einer partiellen Materialidentität mit dieser auf: Dies ist auf dem Campus in Saarbrücken in einzelnen Arbeiten von Wolfram Huschens der Fall, der beispielsweise den Hörsaal der Biologie in eine reliefhaft vertikal gegliederte Holzvertäfelung aus Sibirischer Kiefer eingekleidet hat und auf diese Weise die Außenhaut dieses Raumes gleichsam in einen unreal großen, zerfaserten Baumstamm verwandelt (Kat.-Nr. 17, Sbr.). Stärker ins Dekorative hat Huschens diese Materialadaption in der Kristallographie gewendet, in der er 1961 aus schönfarbigen, matt und glänzend geschliffenen Steinsorten zwei geometrisch gegliederte Wandreliefs gearbeitet hat (Kat.-Nr. 16, Sbr.).

4. Daß sich Kunst und Wissenschaft aufgrund einer tieferreichenden, wenn auch nicht ohne weiteres rationalisierbaren Verwandtschaft ihrer Bildvorstellungen und Metaphern auch noch auf andere Weise begegnen, ja wechselseitig kommentieren können, dokumentieren schließlich eine Reihe von Werken, die alle seit 1989 im Institut für Elektrotechnik zu sehen sind, dem Ort der intensivsten thematischen Begegnung zwischen Kunst und Wissenschaft auf dem Campus. Es scheint hier tatsächlich die – von Paul Feyerabend freilich in anderem Zusammenhang reflektierte – Verwandtschaft von Denkstilen in Kunst und Wissenschaft zu existieren, die ermöglicht, daß die Kunst ganz aus ihren eigenen künstlerischen Mitteln das wissenschaftliche Thema dieses Ortes visualisiert: Auf vergleichsweise konkreter Ebene geschieht dies z. B. in dem Holzrelief von Hans Huwer, das mit seiner kreisförmigen Anordnung von Rundholzstücken, die in der mittleren Zone länger werden und wie herausragende Kabelstränge zu den Seiten abgebogen sind, an einen vergrößerten Querschnitt durch ein vierteiliges und partiell zerfasertes Kabel erinnert (Kat.-Nr. 18, Sbr.). Im Deckenbereich des gläsernen Eingangspavillons hat Sigurd Rompza jeweils fünfundzwanzig rote Seile räumlich so gespannt, daß diese als serielle Struktur zwei virtuelle Flächen bilden, die wie in sich gedrehte Strahlenfelder den Eingangsbereich durchmessen und sich mit den Bewegungen des Betrachters unablässig verändern (Kat.-Nr. 26, Sbr.). In anderer Form hat Rompza an der Wand des folgenden Raumes eine an elektrotechnische Modellvorstellungen erinnernde serielle Struktur aus untereinander gleichen, weißen Vierkantelementen realisiert, die von links nach rechts komplexer wird (Kat.-Nr. 27, Sbr.): Während links die weißen Vierkantstücke als Einzelemente in horizontaler und vertikaler Ausrichtung durch verschiedene Anordnungspositionen permutieren, wiederholen sie diesen Prozeß im zweiten Abschnitt des Reliefs als Winkelemente, im dritten dann in u-förmigen Dreierkonstellationen und schließlich als ins Räumliche ausgreifende Vierergebilde. Rompzas Relief gleicht in diesem Aufbau einer digitalen Struktur, die von der Gesetzmäßigkeit eines binären Codes

- 3) So etwa Lothar Romain: Die Herausforderung der Moderne im öffentlichen Raum. In: Kunst im öffentlichen Raum, 1989, op. cit., S. 231-240.
Lorenz Dittmann: Probleme einer Kunst im öffentlichen Raum. In: Kunst im öffentlichen Raum Saarland, 1997, op. cit., S. 12-15.
- 4) Michael Lingner: Zur Konzeption künftiger öffentlicher Kunst. Argumente für eine Transformation ästhetischer Autonomie. In: Kunst im öffentlichen Raum, 1989, op. cit., S. 246-258, 246.
- 5) Siehe zur theoretischen Bestimmung des Ortsbegriffes in der Kunst die grundlegende Untersuchung von Kurt Badt: Raumphantasien und Raumillusionen. Wesen der Plastik. Köln 1963, bes. S. 91-130.
- 6) Siehe hierzu Paul Oskar Kristeller: Humanismus und Renaissance II. Philosophie, Bildung und Kunst. Hrsg. von Eckhard Keßler, München [o. J.], S. 203ff.
- 7) Erwin Panofsky: Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. Ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit „kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe“ (1925). In: Ders.: Aufsätze zu den Grundfragen der Kunstwissenschaft. Hrsg. von Hariolf Oberer und Egon Veheyen, Berlin 1985, S. 49-75, 66.
- 8) John Gage: Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart. Ravensburg 1994, S. 176.
Siehe zur Problematik dieser Sichtweise weiterführend Christoph Wagner: Farbe und Thema – Eine Wende in der Koloritforschung der 1990er Jahre? Ein Forschungsbericht. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 42/2 (1997), S. 181-249, bes. S. 211-215.
- 9) Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen 1986 (Gesammelte Werke; Bd. 1), S. 2.
Um eine Aufwertung der Kunst im Verhältnis zur Wissenschaft bemühten sich auch z. B. Richard Höningwald: Wissenschaft und Kunst. Ein Kapitel aus ihren Theorien. Stuttgart 1961 (Schriften aus dem Nachlass; Bd. IV) und Hans Mayer: Zwei Bäume der Erkenntnis. Über die Wechselbeziehung von Kunst und Wissenschaft. Berlin 1971 (Anmerkungen zur Zeit. Hrsg. von der Akademie der Künste Berlin; Heft 16).
- 10) H.-G. Gadamer: Wahrheit und Methode, op. cit., S. 1.
- 11) Paul Feyerabend: Wissenschaft als Kunst. Frankfurt 1984, S. 78. Ähnliche Gesichtspunkte einer „stilistischen Vergleichbarkeit“ zwischen Kunst und Wissenschaft brachte freilich schon Richard Höningwald zur Sprache (Wissenschaft und Kunst, op. cit., S. 99ff.).
- 12) Otto Pächt: Methodisches zur kunsthistorischen Praxis, in: Ders.: Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. Ausgewählte Schriften. München 1977, S. 187-300, bes. S. 211ff.;
Walter Paatz: Von den Gattungen und vom Sinn der gotischen Rundfigur. Heidelberg 1951 (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, Jg. 1951, 3. Abhandlung), S. 17;
Artur Rosenauer: Studien zum frühen Donatello. Skulptur im projektiven Raum der Neuzeit. Wien 1975 (Wiener Kunstgeschichtliche Forschungen; 3), S. 18f.
- 13) Siehe hierzu den Beitrag von Anna Hofmann, S. 34-42.
- 14) Diesen wichtigen Sachverhalt hat allgemein auch Clara Weyergraf (Von den *Trough pieces* zu *Terminal*. Darstellung eines Entwicklungsverlaufs. In: Richard Serra. Arbeiten 66-77. Ausstellungskatalog Kunsthalle Tübingen 8.3.-2.4.1978, S. 152-163, bes. S. 159) beschrieben.
- 15) Anna C. Chave schreibt weiter: Serras „Arbeiten neigen dazu, das Wohlergehen der Betrachter vorsätzlich zu mißachten. Diese Arbeiten sehen nicht nur gefährlich aus, sie sind es“ (Minimalismus und Rhetorik der Macht. In: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Hrsg. von Gregor Stemmerich, Dresden, Basel, 1995, S. 647-677, S. 665).
Vgl. auch Lorenz Dittmann: Erfahrungen mit Serras *Torque*. In: Campus 4/92 (Juli 1992), S. 5-7.
- 16) Zwei künstlerisch bedeutende Beispiele hierzu analysiert z. B. Christa Lichtenstem: Pablo Picasso. Denkmal für Apollinaire. Entwurf zur Humanisierung des Raumes. Frankfurt 1988;
Dies.: Henry Moore. Zweiteilig Liegende I. Landschaft wird Figur. Leipzig 1994.
- 17) Hierzu R. Kahsnitz: Justitia. In: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 2, Rom u. a. 1970, Sp. 466-472, bes., Sp. 467f.
- 18) Für die Erläuterung dieser elektrotechnischen Sachverhalte danke ich Herrn Dipl.-Ing. Thilo Maaß.