

Christian Nille

## ***Starke und schwache Bilder zwischen Raum und Körper.***

### **Ansätze zu einer Typologie am Beispiel von anonymen Interventionen auf dem Campus der Johannes Gutenberg-Universität Mainz**

Wäre man dazu aufgefordert, in wenigen Worten ein – wenn nicht das – Hauptanliegen der Bildkritik Gottfried Boehms anzugeben, so ließe sich sagen, dass er für das Bild etwas zu erarbeiten beabsichtigt, das der „Ja/Nein-Logik von Aussagesätzen“ entspricht. Sein Angebot lautet, diesbezüglich „von einer *Logik der Intensität* oder der Kräfte zu sprechen [...]“<sup>1</sup>. Bilder können somit nicht daraufhin befragt werden, ob sie wahr oder falsch, sondern ob sie kräftig sind, genauer ob es sich um „starke Bilder – schwache Bilder“ handelt<sup>2</sup>. Was darunter zu verstehen ist, muss geklärt werden. Auf jeden Fall handelt es sich um eine Antwort auf die Frage: „was setzt Bildwerke instand, uns auf diese oder jene Weise, so oder so zu überzeugen [oder nicht; C.N.]“<sup>3</sup>? Es soll erläutert werden, „warum wir als Betrachter angezogen und fasziniert werden und warum wir gleichzeitig so sprachlos bleiben [oder nicht; C.N.]“<sup>4</sup>.

Dass es sich dabei um eine durchaus relevante Unternehmung handelt, ist leicht einzusehen, denn obzwar mit der Sprache vielerlei Dinge, wie etwa eine Begrüßung, vollführt werden können, besteht ihre Eigentümlichkeit darin, dass sich in ihr Aussagen formulieren lassen, die entweder wahr oder falsch sind, was mitunter recht bedeutsam ist: „Ich muss Ihnen mitteilen, dass Sie an einer tödlichen Krankheit leiden.“ Mit einer solchen Aussage konfrontiert, möchte man sicher wissen, ob sie zutrifft, also mit der Wirklichkeit übereinstimmt, oder nicht. Wenn man hingegen fragt: „Sind die Gemälde von Picasso wahr oder falsch?“, fällt eine Antwort schwer, da eine Referenz, ein Kriterium fehlt; wie die Sprache an der Wirklichkeit gemessen, würden alle Bilder versagen<sup>5</sup>. Gleichwohl ist nicht zu bestreiten, dass neben der *Sprache* das *Bild* wohl jenes Phänomen bildet, um das man schwerlich herumkommt, denn eine vollkommen bilderlose Situation ist schwer zu denken – nach einem ereignisreichen

Traum fällt der Blick auf das Poster an der Wand, die Zeitung wird durchgeschaut, dann das eigene Antlitz im Spiegel in Augenschein genommen, um das Aussehen zu kontrollieren, usw. Diese oft festgestellte Omnipräsenz allein mag die Frage nach dem spezifischen Charakter des Bildes rechtfertigen, zumal sie mit der oben angedeuteten Erfahrung einhergeht, dass einen manche Bilder fesseln und manche nicht, ein Umstand, den es via Kritik zu objektivieren gilt<sup>6</sup>.

Was aber macht ein schwaches oder ein starkes Bild aus? Bei der Beantwortung dieser Frage geht Boehm erstens nur am Rande auf Aspekte von *Raum* und *Körper* ein, orientiert sich zweitens vor allem an zweidimensionalen Kunstprodukten und diskutiert diese drittens in einem eher philosophischen Kontext. In Auseinandersetzung mit Boehm befragt Christiane Kruse Bilder der Naturwissenschaft in kulturwissenschaftlicher Perspektive auf ihre Stärke und Schwäche hin und erweitert damit die Punkte zwei und drei. Meine Hauptthese lautet, dass die Diskussion durch weitere Umakzentuierungen befruchtet werden kann. Somit ist es das Ziel des vorliegenden Beitrages, erstens die genannten Begriffe des *Raums* und *Körpers* ins Zentrum zu rücken, zweitens den Untersuchungsgegenstand auf allgemeine Bildpraktiken, nämlich anonyme Interventionen, zu erweitern, um drittens eine Typologie zu entwerfen, mit der sich verschiedene Kraftgrade von Bildern unterscheiden lassen.

Dabei wird zunächst Boehms Theorie in ihren Grundlagen skizziert, um den Problemzusammenhang greifen zu können (I). Dasselbe gilt für Kruses Erweiterungen (II). Dann werden Interventionen, die sich auf dem Campus der Mainzer Universität finden (oder befunden haben), in Bezug auf *Raum* (IIIa) und *Körper* (IIIb) analysiert. Die Ergebnisse werden abschließend verallgemeinert und in einer Typologie dargeboten (IV).

## I Starke und schwache Bilder bei Boehm

Die ausführlichsten Darlegungen Boehms zu starken und schwachen Bildern finden sich in seiner 1996 erstmals publizierten Auseinandersetzung mit Hans-Georg Gadamer<sup>7</sup>. Das Ganze wird explizit im „Haus-halt der philosophischen Hermeneutik“ angesiedelt, so dass einige Inhalte dem „philosophisch unkundigen Publikum [...] schwer zu vermitteln sind“<sup>8</sup>. Im Ausblick auf das Vorhaben, eine Typologie zu erstellen, ist folgende Feststellung relevant:

*„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“<sup>9</sup>.*

Das Zitat macht nicht nur die Offenheit für Ergänzungen deutlich, sondern vor allem auch, dass es zwar nötig ist, Kriterien für die beiden Extreme des Bildes zu benennen (stark-schwach), dass aber zugleich eine Vielzahl von Abstufungen dazwischen anzunehmen ist (stärker-schwächer); Boehm widmet sich allein dem ersten Aspekt. Die Typologie erscheint folglich als die angemessene Darstellungsform, um sowohl die Grenze als auch die Zwischenschritte zu erfassen.

Ich beginne mit den schwachen Bildern. Der „Inbegriff [...] der schwachen Bilder“ sind „Abbilder“ die durch das Bestreben gekennzeichnet sind, „sich dem Dargestellten möglichst anzugleichen, es mit visuellen Mitteln zu wiederholen“<sup>10</sup>. Die Schwäche dieser Bilder „resultiert aus der Negation ihres Eigenwertes und aus dem Vorrang der bildlichen Angleichung an das Dargestellte“<sup>11</sup>. Das schwache Bild versucht, „mit dem Gegenstand, den es zeigt, zu verschmelzen“, und will sagen: „Ich bin gar nicht Bild, sondern ich bin die Sache, die ich darstelle. Es verleugnet sich als Bild [...]“<sup>12</sup>. Ohne dass Boehm dies explizit ausspricht, rücken die schwachen Bilder in die Nähe von sprachlichen Aussagen über die Wirklichkeit, können diesem Ideal jedoch qua ihres medialen Status als Bilder nie gerecht werden<sup>13</sup>.

Als Beispiele für schwache Bilder verweist Boehm auf „Produkte einer elektronischen Programmierung“,

„technische Bilder“, Spiegelbilder, triviale Bilder wie das „populäre Familienalbum“ usw., wobei immer Ausnahmen zugebilligt werden<sup>14</sup>. Bei Gadamer heißt es im selben Sinne: „Die Abbildung in einem Verkaufskatalog ist zweifellos kein [starkes; C.N.] Bild“<sup>15</sup>. Zur weiteren Differenzierung wird eine historische Betrachtung eingeschoben, wobei es weniger um Entwicklungsprozesse, sondern vielmehr darum geht, zwei Möglichkeiten des Bildes idealtypisch zu fassen. Das „Sachinteresse“ steht im Vordergrund<sup>16</sup>. Bis zur Romantik herrscht „eine *Nichtunterscheidung* (des Bildes von seinem Inhalt)“, so dass etwa ein Angriff auf das Bild dem Angriff auf den darauf Dargestellten gleichkommt<sup>17</sup>. Das Bild wird verleugnet, ist in dieser Hinsicht schwach. Mit der Romantik setzt eine „Automatisierung“, eine „Abhebung der Darstellung vom Dargestellten“ ein. Das Bild wird von „allen Zwecken der alten Bedeutsamkeit befreit“, ein auf die „ästhetische Faktur des Bildes ausgerichtete[r] Blick“ entsteht<sup>18</sup>. Diese Umkehrung, bei der das Bild als solches ins Zentrum rückt, ist jedoch nicht mit einem starken Bild gleichzusetzen.

Starke Bilder bedürfen vielmehr beider Komponenten:

*„Starke Bilder sind solche, die Stoffwechsel mit der Wirklichkeit betreiben. Sie bilden nicht 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“<sup>19</sup>.*

Gadamer beschreibt den Sachverhalt folgendermaßen:

„Im Bild haben wir ein bestimmtes Wie des Dargestelltseins, durch das das Dargestellte nicht als ein Musterstück aus einer in der Wirklichkeit anzutreffenden Kollektion erscheint, sondern so, daß das Dargestellte plötzlich wie einzig in seiner Art erscheint. [...] [Ein Bild ist dann verstanden; C.N.] wenn es in seiner eigenen Darstellungsfunktion zugleich das Werk und nicht nur das Dargestellte sprechen läßt“<sup>20</sup>.

Diese abstrakten Bestimmungen werden unter anderem durch den Verweis auf Holzschnitte Dürers verdeutlicht, bei deren Betrachtung das „Spiel der Schwärze und Weiße, der Linien und der Flächen eine volle Geschlossenheit“ erst mit dem gleichzeitigen Erkennen des Dargestellten bekommt<sup>21</sup>.

Durch dieses Zusammen von Darstellung und Dargestelltem – das heißt: „Mittel, die zeigen, und das Gezeigte“ – entsteht ein „Spiel“, das den „Blick des Betrachters in Bewegung“ setzt, „ihm Arbeit“ gibt, wodurch der „Bildprozess“ eine Verbindung mit dem „Lebensprozess“ erhält<sup>22</sup>. Unter dieser Verschränkung bekommt auch das starke Bild mehr Kontur, denn die Abbildung, also das Kriterium der schwachen Bilder, meint einen „einseitigen Verweis“, wohingegen das soeben Gesagte eine „Wechselbeziehung“, eine „doppelseitige Relation“ hervorhebt: „das Bild leiht dem Dargestellten seinen Bildwert und umgekehrt: die dargestellte Realität dem Bild ihren Seinsgehalt [...]“<sup>23</sup>. Hieraus erklärt sich auch, warum, wie es im oben angeführten Zitat heißt, starke Bilder „an der Wirklichkeit etwas sichtbar machen, das wir ohne sie nie erführen“, eben weil das Bild Teil der Wirklichkeit ist und sich zeigt. Bilder sind „keine Manifestationen neben der Welt, sondern ein Ereignis in ihr“, so dass ihnen eine „hervorbringende, [...] eine entdeckende Kraft“ zukommt<sup>24</sup>. Dieser Status wird besonders bei abstrakten Bildern deutlich, die einem die Möglichkeit einer einfachen Benennung des Abgebildeten nehmen<sup>25</sup>:

„Abstrakte Bilder gleichen sich nicht an, ähneln der Realität so wenig wie ihr Zahlen ähneln. Niemand würde aber je bezweifeln, dass man mit Zahlen zählen kann. Gerade weil sie abstrakt sind, erweisen sie sich, immer wieder anders, als Aspekt der Realität selbst, nämlich

immer dann, wenn stimmt, was wir gezählt haben, die Grösse (sic!) mit dem Sachverhalt zu realer Deckung kommt“<sup>26</sup>.

Das Betonen des Zählens als Aktivität integriert gleichsam den Zähler – oder in Bezug auf Bilder: den Betrachter – in das Geschehen. In einer solchen Erfahrung, einem Ereignis entsteht eine „Welt, die der Betrachter wieder erkennt und in der er sich wiedererkennt.“ Er „wird mit sich selbst vertraut, indem er sich einer möglichen Welt zuwendet“<sup>27</sup>.

Vor allem die gegen Ende angedeuteten Überlegungen lassen erahnen, welche weitreichenden Folgen die Diskussion von starken und schwachen Bildern nach sich zieht. Sie endet, sofern man der Reihenfolge meiner Skizze folgt, in der Frage nach der Welt und dem Verhalten zu dieser. An anderer Stelle beruft sich Boehm auf Robert Musil und sagt: „der Wirklichkeitsinn gründet im Möglichkeitssinn“, um die Umstellung von der Sprache auf das Bild in ihrer Reichweite zu kennzeichnen<sup>28</sup>. Diese für die Hermeneutik charakteristische Wendung, die ihr Interesse am Bild erklärt, sei hier nur erwähnt und nicht näher auseinandergesetzt. Sie soll vor allem dazu dienen, Boehms Interesse kenntlich zu machen, das auf die „Struktur des Bildes und die Logik des Zeigens“ gerichtet ist und andere Aspekte, wie die „Dispositive des betrachtenden Auges oder gesellschaftliche Kontexte“, nur mittelbar zur Geltung kommen lässt<sup>29</sup>. Stärker formuliert: Der philosophische Haushalt der Hermeneutik dominiert über das kunst- und kulturhistorische Fragen, es interessiert nicht das konkrete Einzelwerk oder eine historische Situation, sondern das Bild an sich und vor allem dessen Logik.

## II Starke und schwache Bilder bei Kruse

Die letzten Bemerkungen sind relevant, da Kruse sich dem Problem der starken und schwachen Bilder zwar „im Anschluss an Gottfried Boehm“ nähert, wie es in der Überschrift heißt, dabei aber explizit im „Kontext einer Kulturwissenschaft [agiert; C.N.], die sich potenziell auf alle Bilder einer Kultur bezieht [...]“<sup>30</sup>. Mit dieser Ausweitung reagiert sie auf Boehm, der meist „Kunstabilder“ thematisiert<sup>31</sup>. Neben dieser bewussten Erweiterung muss betont werden, dass Kruse eine

historische Position bezieht und sich der Reihe nach an drei konkreten Bildern abarbeitet.

Diesem Umstand ist es wohl auch geschuldet, dass das Berichten von historischen Konstellationen große Teile ihres Textes einnimmt und es zu keiner Formulierung einer allgemeinen Theorie kommt. Sie möchte Boehms Theorie auf „einige Bilder anwenden, die, wie die Doppelhelix, im Kontext der Lebenswissenschaften, also nicht im Kunstkontext entstanden sind“<sup>32</sup>. Das Anwenden der Theorie bedeutet hier, dass keine Arbeit an der Theorie selbst stattfindet<sup>33</sup>. Bei dem Versuch, die systematischen Komponenten in Kruses Darlegung anzugeben, ist man daher gezwungen, diese erst zu entdecken und mitunter selbst zu erdenken – was ich nach Kräften versuchen werde.

Beim ersten Bild, das besprochen wird, handelt es sich um die Darstellung der Doppelhelix. Es wird die Entstehung dieses „Anschauungsmodell[s]“, dieses „formal äußerst reduzierte[n] und in seinem Gehalt stark verdichtete[n] Diagramm[s]“ mit seiner „symmetrischen Schönheit“, das in seiner bekannten Form von einer „Künstlerin“ umgesetzt wurde, als „Ergebnis eines Denkprozesses“ umrissen<sup>34</sup>. Die dreidimensionale Urform wird mit der „modernen Plastik“ verglichen, der „ästhetische Aufwand [des] Objekts“ als „außergewöhnlich“ hervorgehoben und der dokumentierte Umgang damit mit der „Praxis der Kunstvermittlung“ gleichgesetzt<sup>35</sup>. Was die Entstehung und das Potential der Doppelhelix betrifft, handelt es sich also um ein starkes Bild<sup>36</sup>. Dieser Lesart setzt Kruse dann die Rezeptionsgeschichte entgegen:

*„Die gründlich erforschte Rezeptions- und Diskursgeschichte zeugt jedoch davon, dass sich allenfalls Molekularbiologen angesichts der Doppelhelix an die Geschichte ihrer Entdeckung erinnern. Sinn und Bedeutung der als eyecatcher inszenierten Bilder teilen sich dem nicht einschlägig vorgebildeten Betrachter durch reine Anschauung nicht mit, zu sehr komprimiert und verdichtet die schlichte, eingängige Form ihren hochkomplexen Inhalt. Aus der 'starken' diagrammatischen Form des Bildes ist durch massenmediale Distribuierung und Dekontextualisierung ein zwar wiedererkennbares und visuell attraktives, aber sinnentleertes 'schwaches' Bild geworden, ein leeres*

*Symbol des naturwissenschaftlichen Fortschritts [...]“<sup>37</sup>.*

Man wird diesem Zitat entnehmen dürfen, dass die Stärke und Schwäche von Bildern zeitlich oder personell variabel ist. Im Laufe der Zeit ist das Wissen um das Dargestellte abhanden gekommen, so dass für alle, mit Ausnahme der Experten, allein die Art der Darstellung zurückbleibt.

Gegenüber der Doppelhelix verfügt das zweite Beispiel, das Autoradiogramm, über keine herausragende Darstellungsweise. Es „intendiert keinerlei ästhetischen Eigenwert, der den Bildgehalt durch eine spezifische Formgebung steigern oder verdichten würde, wie etwa die Doppelhelix“<sup>38</sup>. Damit handelt es sich nach Boehms Kriterien um ein schwaches Bild. Dem hält Kruse jedoch entgegen:

*„Für die kulturell höchst einflussreiche Genforschung ist es dessen ungeachtet ein 'starkes' Bild: Die aus der Gelelektrophorese gewonnenen Bilder haben den Status von Ikonen, weil sie einem Forschungszweig der Lebenswissenschaften helfen, politisch und ökonomisch an Macht und Einfluss zu gewinnen“<sup>39</sup>.*

Hier wird nun plötzlich völlig von Boehms Bestimmungen abgewichen und die Stärke eines Bildes über dessen Potenzial zur Machtaneignung durch eine Gruppe bestimmt. Leider finden hierzu keine weiteren Ausführungen statt. Etwa wäre zu fragen, ob der Doppelhelix nicht ebenfalls ein solches Potenzial zukommt und sie daher, da sie zusätzlich über eine relevante Darstellungsweise verfügt, vielleicht noch stärker wäre.

Als drittes wendet sich Kruse dem Zeitungsbild *Embryo im Nadelöhr* zu, das einer „hybriden Bildkultur [...] die formal und kommunikativ zwischen Wissenschaft und Kunst operiert“, zugerechnet wird, da es zwar auf der „Wissens-Seite einer Tageszeitung“ präsentiert wird, gleichwohl aber „nicht der wissenschaftlichen Erkenntnis“ dient. Zudem „ahmt [es] Kunstkonzepte aus der Kunstgeschichte nach“ und verfügt über „Qualitäten einer abstrakten Skulptur“<sup>40</sup>. Auf die Frage, ob es sich nach Boehm um ein starkes oder schwaches Bild handelt, antwortet Kruse folgendermaßen und schließt damit ihre Ausführungen:

*„Für den Betrachter, dem diese Strategien [d.h. jene der hybriden Bildkultur; C.N.] nicht*

*bewusst sind, vermischen sich in höchst verwirrender Weise Aspekte des 'starken' und des 'schwachen' Bildes miteinander. Zu welchem Zweck? Es lässt sich nur eine Intention erkennen: Wie so oft geht es vor allem darum, durch Steuerung der Emotionen Macht über den Betrachter zu gewinnen – und dies in der Debatte um Stammzellenforschung, deren Ethik höchst umstritten ist*<sup>41</sup>.

Auch dieser Gedanke bleibt für mich dunkel. Es scheint sich um einen Versuch zu handeln, erstens zuzulassen, dass ein Bild sowohl stark als auch schwach sein kann, und zweitens die im vorigen Beispiel angedeutete Überlegung eines bewussten Machterstrebens aufzugreifen. Mit Boehms Theorie hat dies nichts mehr zu tun und es fällt schwer, den Gewinn dieses Schrittes zu erkennen.

### III Interventionen

Von Boehm übernehme ich die Grundgedanken zum Problem der starken und schwachen Bilder sowie das Bestreben, systematische und allgemeingültige Aussagen, sprich eine Theorie oder Typologie, zu formulieren; von Kruse die Absicht, konkrete Beispiele und deren Wahrnehmung in dieser Hinsicht zu untersuchen, sowie die Ausdehnung der Frage auf Bilder im Allgemeinen – wobei Kruses Arbeit insgesamt eher die Funktion einer Negativfolie zukommen soll.

Neben den zu Beginn bereits genannten Erweiterungen – also: Arbeit an den Begriffen des *Raums* und *Körpers*, an anonymen Interventionen und an einer Typologie – wird vor allem eine sehende und beschreibende Analyse der einzelnen Bilder hinzukommen. Denn sowohl bei Boehm als auch bei Kruse werden Bilder nur genannt und mit groben Etiketten wie „Dargestelltsein“, „ästhetischer Eigenwert“, „symmetrische Schönheit“ usw. versehen, ohne dass dies näher erläutert wird. Diesem Vorgehen möchte ich eine Bestimmung Max Imdahls entgegensetzen:

*„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 Bil-*

*des, und zwar ist eine spezifisch ikonische Anschauung unerlässlich*<sup>42</sup>.

Eine ikonische Anschauung rechnet mit der Eigenart des Bildes und versucht, ihr nachzugehen. Das einzelne Bild und seine Betrachtung werden somit vom abstrakten Diskussionsgegenstand zum integralen Bestandteil der Untersuchung. Dies ergänzt die hermeneutische Reflexion (Boehm) sowie das Abheben auf die (Rezeptions-)Geschichte (Kruse)<sup>43</sup>.

Um die Begriffe *Raum* und *Körper* ins Zentrum zu rücken, bietet es sich an, eine Gestaltungsweise als Untersuchungsgegenstand zu wählen, mit der sich diese klar greifen lassen: die anonyme Intervention. Unter *Raum* verstehe ich mit Martina Löw Folgendes: „Raum ist eine relationale (An)Ordnung sozialer Güter und Menschen (Lebewesen) an Orten“<sup>44</sup>. *Raum* ist dabei nichts Vorhandenes, sondern Produkt einer Konstruktion:

*„Raum wird konstruiert durch zwei analytisch zu trennende Prozesse, die Syntheseleistung und das Spacing. Die Syntheseleistung ermöglicht es, Ensembles sozialer Güter und Menschen wie ein Element zusammenzufassen. [...] [Die] Plazierungsprozesse, das heißt, das Plazieren sozialer Güter oder Lebewesen bzw. das Sich-Plazieren derselben, das Bauen, Errichten oder Vermessen, auch das Positionieren primär symbolischer Markierungen, um Ensembles von Gütern und Menschen als solche kenntlich zu machen, das Plazieren von Informationen werden als Spacing bezeichnet*<sup>45</sup>.

Einerseits wird der *Körper* platziert und platziert selbst, andererseits synthetisiert er die Platzierungen zu *Räumen*. Vor diesem Begriffshorizont kann die Intervention – deren Anonymität die Biografie des Autors und historische Kontexte der Entstehung als Momente der Deutungen ausschließt – beschrieben werden als Eingriff in einen *Ort*, hier den Campus der Universität Mainz.

Eine erste Verbindung zur Frage nach den starken und schwachen Bildern lässt sich über Boehms Bemerkung herstellen, dass starke Bilder intuitiv eine Faszination auf uns ausüben, die es durch Analyse zu klären gilt. Was hier die Faszination ist, nennt Löw „Atmosphäre“ des *Raumes*, seine „spürbare unsichtbare Seite“, seine „Gestimmtheit“<sup>46</sup>. Eine solche *At-*

*mosphäre* kann nach ihr „entweder abweisend oder einladend, autoritativ oder familiär etc.“ sein, und meine These lautet: sie kann grundsätzlich auch stark oder schwach sein. Dies erlaubt einen Zugang über einen zunächst intuitiven Vergleich von *Atmosphären*. Wenn sich die *Atmosphäre* eines *Raumes* durch die Intervention spürbar verändert, sehe ich dies als ein Indiz für ihre Stärke an, dem dann nachzugehen ist – Boehm würde an dieser Stelle wohl von einem Ineinandergreifen von „Bildprozess“ und „Lebensprozess“ sprechen<sup>47</sup>.

Richtet man den Blick nicht auf die Wahrnehmung, die Syntheseleistung und die *Atmosphäre*, sondern auf das Materielle, das Spacing und den *Ort*, so ergibt sich eine zweite Verbindung zu Boehm: „Orte entstehen im Spacing, sind konkret benennbar und einzigartig. Die Benennung forciert die symbolische Wirkung von Orten“<sup>48</sup>. In der professionellen Interventionskunst findet sich eine Richtung, die gerade diesen Aspekt berücksichtigt:

*„Ortsspezifisch arbeitende Künstler sind dementsprechend bemüht, den umgebenden Ort und dessen Besonderheiten bei der Konstitution des Werkes miteinzubeziehen, um zu einer neuen Erfahrbarkeit von Werk und Ort zu gelangen“<sup>49</sup>.*

Boehms Theorie der „*entdeckenden Kraft*“ der starken Bilder sowie Gadamers Abheben darauf, dass das „Dargestellte plötzlich wie einzig in seiner Art erscheint“, begegnen hier in modifizierter Weise wieder. Bezüglich des *Ortes* lautet meine These: Ein starkes Bild berücksichtigt die Einzigartigkeit des *Ortes* und lässt diese erkennen.

#### a) Raum und Intervention

Diese beiden Leitbegriffe, *Atmosphäre* und *Ort*, werden als Aspekte des *Raumes* die Auseinandersetzung mit den einzelnen Interventionen strukturieren. Ich beginne mit der schwächsten Bildform und bezeichne sie als *Aussagebild* (Abb. 1).

Obwohl damit prinzipiell der *Raum* verändert wird, lassen eine solche Interventionen kalt. Man bleibt höchstens einmal stehen, um sich die mitgeteilten Informationen, wie etwa dass zum Zeitpunkt X Veranstaltung Y an Ort Z stattfindet, anzueignen. Selbst die



Abb. 1: Plakatierter Pfeiler, Aufnahme 2012, JGU Mainz.



Abb. 2: Graffiti auf Metalltür, Aufnahme 2013, JGU Mainz.

nichtsprachlichen Elemente dieser Bilder unterliegen dem Paradigma der Sprache, wollen eine eindeutige Aussage treffen, lassen sich ohne Verlust in eine Aussage übertragen. Eine solche Intervention kann auch sagen: „Ich war hier“ (Abb. 2). Die Absicht dieser Zeichen besteht im Verweis auf ihren Urheber.

Mit der Intention, Informationen übermitteln zu wollen, geht die Ortslosigkeit dieser Bilder einher. Wo und wie sie angebracht sind, ist beliebig. Ob man „SCHEISS SGE“ auf einem Häuschen oder einer Mauer liest, ist egal (Abb. 3). Mehr noch: Der Ort wird nicht beschrieben oder bespielt, sondern eingenommen, überschrieben, ohne dass etwas an seine Stelle tritt.

Die zweite, etwas stärkere Variante kann als jene der *einseitig ortsbezogenen Bilder* bezeichnet werden. Es handelt sich im Unterschied zum *Aussagebild* um einmalige Setzungen, die auf den Ort ihres Eingriffes Rücksicht nehmen, indem beispielsweise klassische Bildmomente wie Rahmung, Fenster und Serialität genutzt werden, um das Bild hervorzuheben (Abb. 4). Über die Ortswahl wird das Bild gesteigert. Die Einseitigkeit zeigt sich darin, dass der Ort unter der Intervention verschwindet, sie allein die neu geschaffene *Atmosphäre* bestimmt. Der Blick richtet sich auf die Intervention und man erfährt nichts Neues über den Ort und den Raum.

Eine gesteigerte Fortsetzung stellt drittens das Prinzip des *sprachgesteuerten Ortsbezuges* dar (Abb. 5). Das mit einer Schablone gesprühte Bild zeigt die beiden Protagonisten der gleichnamigen Fernsehsendung „Piggeldy und Frederick“, ohne dass damit irgendeine Verbindung zum Ort einhergeht (Abb. 6); die beiden tauchen auch anderswo auf.

Was einen verweilen und schmunzeln lässt, ist die – von einer anderen Person? – mit Filzstift hinzugefügte Frage: „Frederick, was ist eine Bausünde?“, die gleichsam als Scharnier zwischen *Bild* und *Ort* fungiert. Der Konnex zum Bild entsteht dadurch, dass in der Kindersendung nach dem Muster eines Frage-Antwort-Spiels Sachverhalte erläutert werden, wohingegen der Ortsbezug über den Inhalt der Frage hergestellt wird. Sie bezieht sich offensichtlich auf den Bau, an dem sie angebracht ist, und bringt eine *Atmosphäre* zum Ausdruck. Dieser Umstand erklärt die Schwäche der Intervention, denn wer die Frage liest,



Abb. 3: Graffiti auf Haus und Mauer, Aufnahme 2013, JGU Mainz.



Abb. 4: Graffiti auf Fenster, Aufnahme 2013, JGU Mainz.



Abb. 5: Graffiti, Aufnahme 2012, JGU Mainz.

steht vor dem Gebäude und hat somit die Antwort bereits vor Augen. Es wird allein zur Sprache gebracht, was jeder sieht oder spürt. Die Intervention verliert schnell an Reiz, sobald man die Antwort gibt: „Dieser

Bau ist eine Sünde.“ Weiterhin ist festzuhalten, dass sich die Frage weniger an den Betrachter als vielmehr an die dargestellte Figur richtet.

Die vierte Variante, die ich als *Bild am Ort* charakterisiere, bedeutet einen deutlichen Sprung, der sich in Bezug auf die Platzierung dadurch erkennen lässt, dass der *Ort* in zweifacher Weise respektiert wird: Erstens handelt es sich um Interventionen, die leicht zu entfernen sind, ohne dabei eventuell den *Ort* zu beschädigen, und zweitens sind sie so angebracht, dass auf Augenhöhe eine Torsituation markieren wird (Abb. 7/8).

Bevor näher auf den Ortsbezug eingegangen wird, soll die „ästhetische Perfektion“ (Boehm), die das Bild mitbringt, herausgestellt werden (Abb. 7). Durch die Faltung erhält die Bildfläche eine Zweiteilung, das Bild einen Horizont. Während die Schrift vertikal mittig in der unteren Hälfte steht, greift die Kreisform über den Binnenrahmen hinaus und ist zwischen oberem Blatt- und Frage gesetzt. Durch diese einfache Komposition wird der Blick bereits in Bewegung gesetzt: Während der Kreis die negative Antwort auf die Frage, „Wer ist schon perfekt?“, darstellt, besitzt das Bild als Ganzes eine bildliche Perfektion, so dass eine „Interferenz von Darstellung und Dargestelltem“ (Boehm) herrscht – das Spiel zwischen Wort und Form, Gedrucktem und Handgefertigtem, Winkel und Rundung usw. kann hier nur erwähnt werden.

Der Clou der im wörtlichen Sinne in den *Raum* gestellten Frage ergibt sich aus dem Anbringungsort (Abb. 8). Denn bei den durch die Intervention verbundenen Gebäuden handelt es sich um Sportstätten und der Weg durch das Tor führt direkt auf das Stadion zu. Die Perfektionsfrage im 'Hinterkopf' zeigen sich die Trainingsstätten als *Orte* der angestrebten Perfektion, wobei die Frage nicht einfach beantwortet, sondern vielmehr gegenwärtig gehalten wird. Man hat zwar merklich abgenommen, das Ballspiel gewonnen, die 100 Meter in 11 Sekunden zurückgelegt – bedeutet dies aber Perfektion? Man ist besser als der andere, aber ist man auch perfekt? Und wie verhält es sich mit dem Bild, das diese Frage stellt und auf das man immer wieder zurückgeworfen wird?

Die fünfte und letzte Interventionskategorie nenne ich *Ort als Bild*. Das Beispiel ist ebenfalls ephemere ange-



Abb. 6: Verortung von Abb. 5.



Abb. 7: *Druck auf Papier*, Aufnahme 2012, JGU Mainz.

legt, da eine Radwegmarkierung durch eine Figur aus Klebebandstrichen ergänzt wurde (Abb. 9). Im Unterschied zu den vorigen Eingriffen befindet sich das Bild auf dem Boden und steht einem nicht gegenüber, so dass man es, anders als die Schilder im Hintergrund, erst aus der Nähe erkennt, wenn man auf es hinabschaut (Abb. 10).

Die Intervention rechnet mit der Nutzung des *Ortes*, sei es durch Radfahrer oder Fußgänger, und bindet



sich in diesen *Raum* ein. Wer den vorgegebenen Weg ordnungsgemäß befährt, wird schwerlich die Augen vor dem Bild verschließen, es jedoch gleichsam nicht ausgiebig betrachten können. In den wenigen Momenten des Kontaktes stellt sich einem das Bild entgegen, das eigene Fahren wird durchquert, der *Bildprozess* greift in den *Lebensprozess* ein, was erst möglich wird, indem das gewohnte Zeichen, das einem sagt: „Radweg“, durch die Intervention zum Bild geworden ist.

Dieses Bild besitzt keinen Rahmen, an dem es endet, sondern erhebt den gesamten *Ort* zum *Bild*, was sich gut in der Fotografie einfangen lässt. Die sich kreuzenden Linien des Bodens werden plötzlich durch den Akzent des Radfahrers zu einem Bild, in dem man sich befindet; eine Strategie, die z.B. vom Landschaftsgarten her bekannt ist, wo man durch das Erkennen eines Denkmals oder Gebäudes plötzlich zum Teil eines Landschaftsbildes wird (Abb. 11). Das Muster des Bodens findet sein verdichtetes Echo in den Linien, die das Bild des Radfahrers erzeugen; auch dies ein bekanntes Prinzip der Bildgestaltung (Abb. 12). Methodisch gewendet zeigen die beiden Beispiele, dass sich die Aspekte, die für die Stärke eines Bildes verantwortlich sind, durch Rückführungen auf markante Stationen des Bildgedächtnisses explizieren lassen.

#### b) Körper und Intervention

Über das *Platzieren* und die *Atmosphäre* als Aspekte des *Raumes*, war die Kategorie des *Körpers* bereits implizit in den bisherigen Ausführungen präsent. Man reagiert mit dem *Körper* auf den *Ort* und die Interventionen, so dass meine These lautet: Je größer der Körperbezug der Bilder ist, desto stärker sind sie.

Das lesende Aneignen von Informationen, wie es die *Aussagebilder* nahelegen, ist keine körperliche Beanspruchung (Abb. 1/3). Im Gegensatz zu Gedichten muss man sie nicht „erst wieder zum Sprechen bring[en]“, was auch eine Körperaktivität, eine „Rhythmisierung“ meint<sup>50</sup>. Die schwungvollen Namens Kürzel lassen zwar eine gewisse Kraft erahnen, doch fordern auch sie nicht zum Mitvollzug auf, sondern verweisen vielmehr auf die Geste desjenigen, der sich hier verewigt hat (Abb. 2). Ähnliches gilt auch für die zweite



Abb. 8: Verortung von Abb. 7.



Abb. 9: Klebestreifen auf Stein, Aufnahme 2013, JGU Mainz.

und dritte Gruppe (Abb. 4-6), weshalb ich hier allein die beiden letzten Beispiele näher besprechen werde. Die im Kontext der Perfektionsfrage gegebene Kreisform spricht *inkorporierte Erinnerungen*, oder, mit Thomas Fuchs, das „Leibgedächtnis“ an (Abb. 7)<sup>51</sup>. Spätestens in der Schule macht man die Erfahrung, dass die eigene Hand nicht dazu in der Lage ist, ohne Hilfsmittel einen Kreis zustande zu bringen. Weiterhin verweist der Linienansatz auf die Handbewegung, mit

der man ein „O“ oder eine Null schreibt. Der Blick auf das Bild vergegenwärtigt diese Erinnerungen und versetzt einen in Bewegung. Wie nachhaltig das Körper-Werkzeug-Problem die Bild- und Kulturgeschichte geprägt hat, mag die Darstellung des Weltenschöpfers unterstreichen (Abb. 13).

Berücksichtigt man diese Aktivierung der *inkorporierten Erinnerungen* durch die Intervention, so erhält auch der Bezug auf den vom Sport bestimmten Ort an Plausibilität. Denn mit dem Gewahren, dass der Körper an der Aufgabe, einen Kreis zu ziehen, letztendlich immer scheitert, wird nun das sportliche Bemühen um Bestleistungen erfahren als ein Streben, das eben immer nur in Bezug auf andere Menschen zu bewerten ist und nie nach dem absoluten Maßstab der Perfektion<sup>52</sup>.

Beim Beispiel des Radfahrers steht weniger die Erinnerung als vielmehr ein *unmittelbares Körpererleben* im Zentrum (Abb. 9/10). Hierfür lassen sich von neurobiologischer Seite die Spiegelneuronen verantwortlich machen, „ein Resonanzsystem [...], das Körper mit Körper verknüpft: Die wahrgenommene Bewegung wird in die eigene Motorik übersetzt und kann so virtuell mitvollzogen oder auch aktiv nachgeahmt werden“<sup>53</sup>. Es entsteht somit eine Interaktion zwischen Fahrer und Bildkörper, deren Wege sich für einen kurzen Moment kreuzen. Da die Intervention das Verkehrszeichen zum Bild erhebt, das sich einem entgegenstellt, kommt es zu einer Art virtuellen Unfallsituation, doch wird man nicht anhalten, sondern weiterfahren. Im Weiter- und damit Überfahren trennt man *Bildprozess* und *Lebensprozess* wieder voneinander, ohne dabei gänzlich unberührt zu bleiben. Vielmehr erlebt man den eigenen Körper im Unterschied zu seinem virtuellen Gegenüber, das man überwindet, ganz unmittelbar. Es bedarf der Erfahrung des Bildes, des Fremden, um *sich darin wiederzuerkennen* (Boehm) und zwar vor allem in Hinsicht auf den Körper.

#### IV Schluss: Typologie

Die Ausführungen sollen zusammengefasst werden, um erstens die Ergebnisse zu sichern und zweitens die offenen Fragen anzugeben, an denen weitergearbeitet werden muss. Ich schlage hierzu ein Diagramm vor (Abb. 14).



Abb. 10: Verortung von Abb. 9.

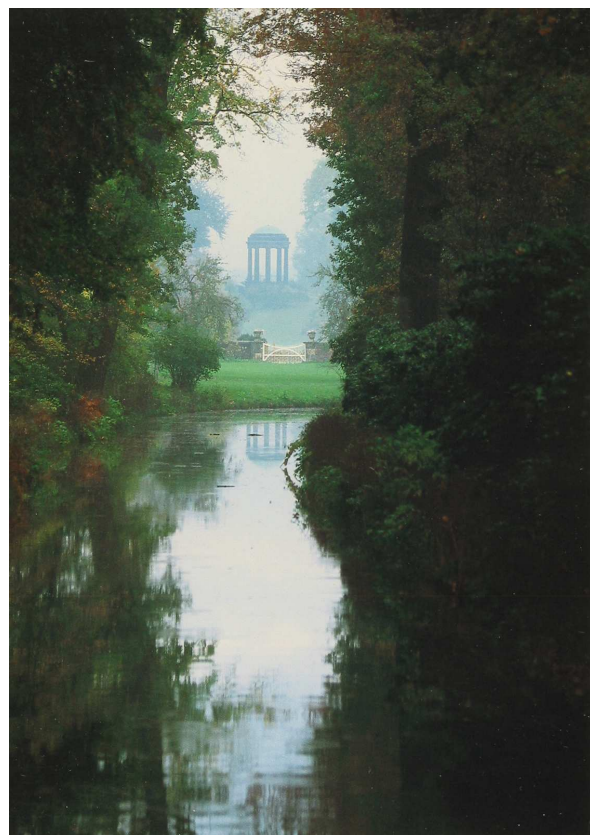


Abb. 11: Sichtachse von der Wolfsbrücke zum Venustempel, Aufnahme 1994, Wörlitz.

Ohne tiefer in die Diskussionen um die verschiedenen Formen von Typen und Typologien einzusteigen, muss ein Unterschied hervorgehoben werden, der zwischen den Begriffen in rechteckigen Kästchen und jenen, die sich in einem gerundeten Rechteck befinden, besteht. Kategorial lassen sich erstere als „Idealtypen“, letztere als „Realtypen“ bezeichnen<sup>54</sup>. Andererseits kann man von einem höheren und niedrigeren Allgemeingrad sprechen, um die Möglichkeit zu betonen, von der einen in die andere Kategorie hinüberzusteigen. Praktisch gewendet geht es darum, zwei sich ergänzende Vorgehensweisen zu verdeutlichen: Während Begriffe wie *Bild*, *Raum* und *Körper* aus philosophischen (Boehm; Gadamer), soziologischen (Löw) und anthropologischen (Fuchs) Diskursen übernommen wurden, resultierten Begriffe wie *Aussagebild* und *einseitig ortsbezogenes Bild* aus der Konfrontation der idealtypischen Begriffe mit konkreten empirischen Begebenheiten.

Dadurch konnte sowohl eine begriffliche Allgemeinheit als auch eine nähere Bestimmung der zwischen zwei Polen stehenden Typen erreicht werden. Boehms systematische Differenzierungen von erstens *Sprache* und *Bild* und zweitens *starken* und *schwachen Bildern* wurde fortgesetzt durch die Größen *Orts-* und *Körperbezug* dieser *Bilder*, um dann eine Untergliederung verschiedener dazwischenliegender Kraftgrade anzugeben. Hieraus ergeben sich zwei Möglichkeiten des Weiterdenkens: Zum einen können auf diese Weise weitere Grade ergänzt werden. Es ist beispielsweise zu erwarten, dass sich die klaffende Lücke beim *Ortsbezug* durch die Hinzunahme weiterer Beispiele oder durch den Blick auf professionelle Interventionen schließen lässt. Zum anderen besitzen die *Realtypen* das Potential, in den Status von *Idealtypen* überführt zu werden und somit einen eigenen Zwischenbereich zu eröffnen. *Inkorporierte Erinnerungen* etwa können problemlos um die Frage nach deren Stärke und Schwäche erweitert werden.

Ein weiterer Arbeitsschritt bestünde darin, den Zusammenhang zwischen den einzelnen Typen näher zu klären. Tendenziell scheint es, dass Interventionen, die über einen starken *Ortsbezug* verfügen, auch einen starken *Körperbezug* aufweisen. Wenn sich nun Beispiele angeben ließen, die anders funktionieren, so könnte von dort aus die Typologie revidiert oder mo-

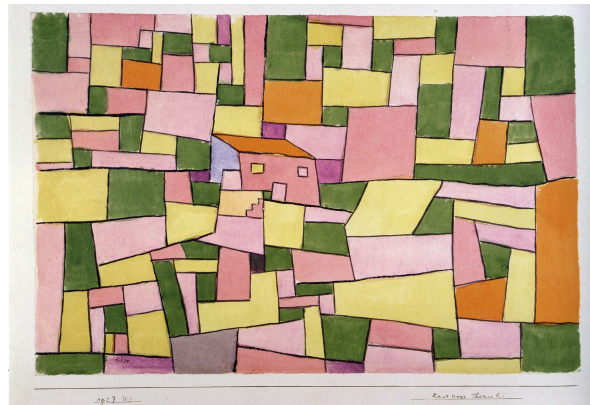


Abb. 12: Paul Klee, *Land Haus Thomas R.*, 1927, Aquarell, 31,1x46,7, Privatsammlung Deutschland.



Abb. 13: *Gott erschafft die Welt*, um 1250, Buchmalerei, 34,4x26, Österreichische Nationalbibliothek.

difiziert werden. Damit ist angezeigt, dass sich meine Typologie falsifizieren lässt, dass sie an der Wirklichkeit scheitern, und daher wissenschaftlichen Charakter im Sinne Karl Poppers beanspruchen kann; ein Aspekt der bei Boehm und Kruse wenig ausgebildet ist. Boehms Theorie soll folglich nicht, wie von Kruse, auf bestimmte Bilder angewendet, sondern von die-

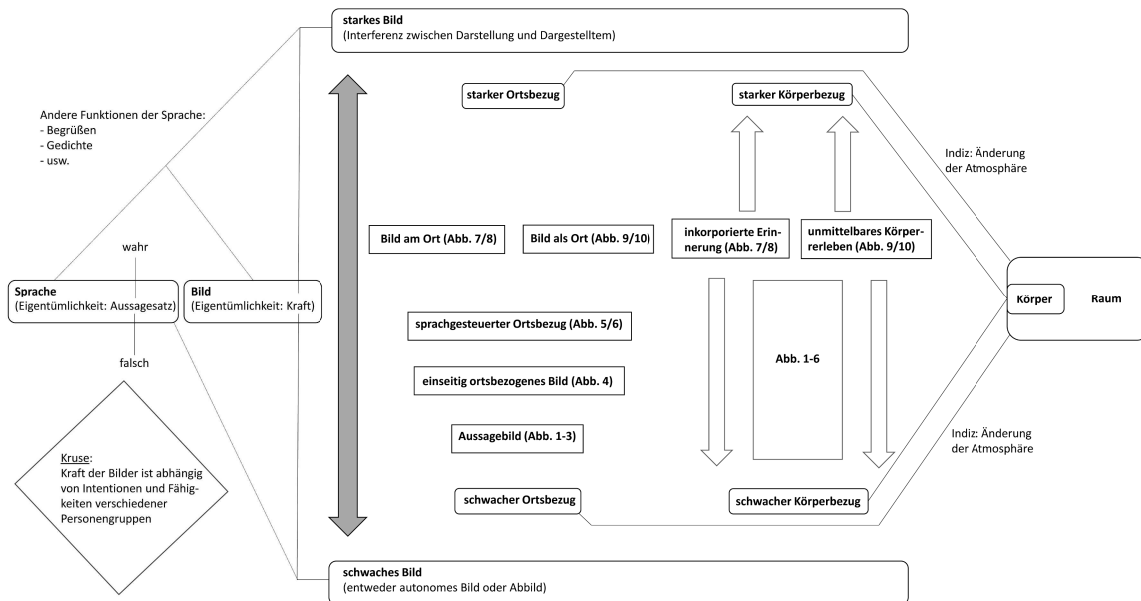


Abb. 14: Versuch einer Typologie

sen Bildern her, über die genannten Zwischenschritte, in Frage gestellt werden.

Ferner wäre zu überlegen, ob, und wenn ja, wie sich die bei Kruse herausgearbeiteten Kategorien *Intentionen und Fähigkeiten verschiedener Personengruppen*, die ich durch die Wahl der anonymen Interventionen stark zurückgedrängt habe, in die Typologie integrieren lassen.

Trotz all dieser offenen Probleme – oder vielleicht gerade durch diese – glaube ich, die Diskussion um die Faszination von Bildern von den Begriffen des *Raumes* und des *Körpers* her ein gutes Stück vorangebracht zu haben. Eingedenk meiner Vorgehensweise bedeutet dies aber umgekehrt – also vom Bild her gedacht –, dass damit zugleich die Kenntnisse über den *Raum* und den *Körper* zugenommen haben.

## Endnoten

1. Gottfried Boehm, *Unbestimmtheit. Zur Logik des Bildes*, in: Gottfried Boehm: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2010, S. 199-212, hier S. 211.
2. 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, hier S. 245.
3. Gottfried Boehm, *Die Kraft der Bilder. Die Kunst von 'Geisteskranken' und der Bilddiskurs*, in: Gottfried Boehm: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2010, S. 229-242, hier S. 230.
4. Boehm 2010, *Die Kraft der Bilder*, S. 239.
5. Dies soll nicht bedeuten, dass es keine Annäherungen der beiden Medien gibt. Wie der Sprache über die Aussage hinaus weitere Funktionen zukommen, so lassen sich auch Begebenheiten angeben, in denen Bilder scheinbar wahr oder falsch sein können. Man denke beispielsweise an zwei Grundrisse einer Kirche mit vier Langhausjochen, von denen der eine vier (wahr), der andere fünf (falsch) Langhausjoche zeigt. Entscheidend ist nun, dass der zweite Grundriss in Bezug auf die Anzahl der Langhausjoche falsch ist, aber anderes, wie die Größe der Joche, durchaus richtig darstellen könnte. Dies verdeutlicht den Umstand, dass ein Bild im Vergleich zu einer Aussage recht unbestimmt ist. Und gerade diese Bestimmtheit ist für die Frage wahr oder falsch zentral. Vgl. hierzu allgemein Ernst H. Gombrich, *Wenn's euch Ernst ist, was zu sagen – Wandlungen in der Kunstbetrachtung* –, in: *Kunsthistoriker in eigener Sache. Zehn autobiographische Skizzen*, hg. v. Martina Sitt, München 1990, S. 63-100, hier S. 82f. Vgl. weiterhin zur Bildnähe von literarischen Werken Angelika Corbineau-Hoffmann, *Fragmentarität, Fremdheit, Fiktionalität. Literarische Großstadtbilder zwischen Wahrnehmung und Vision*, in: *Bild und Wahrnehmung der Stadt*, hg. v. Peter Johaneck, Wien/Köln/Weimar 2012, S. 161-181.
6. Neben den Arbeiten von Boehm sei aus der Flut entsprechender Publikationen zu diesem Punkt allein auf Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesung 2007*, Berlin 2010, v.a. S. 13-23 verwiesen.
7. Vgl. Boehm 2010, *Zuwachs an Sein*. Andere Schriften bieten nur knappe Aussagen zu dieser Problematik im engeren Sinne. In einem weiteren Sinne könnte man wohl fast jede Ausführung Boehms zum hier behandelten Themenfeld in Beziehung setzen. Da der Fokus des vorliegenden Textes nicht auf einer reinen Auseinandersetzung mit Boehm liegt, dessen Thesen vielmehr als Bezugspunkt dienen, wird sich vornehmlich auf den genannten

- Text bezogen und nicht der Versuch unternommen, jeden darüber hinausreichenden Punkt von Boehm aus zu entwickeln beziehungsweise auf diesen zurückzuführen.
8. Boehm 2010, *Zuwachs an Sein*, S. 243 und S. 253. Das zweite Zitat bezieht sich im Text auf Gadamer Auseinandersetzung mit antiken und neuplatonischen Begrifflichkeiten, kann aber meines Erachtens auf weite Teile von Boehms Text ausgedehnt werden, um damit ein Problem der Hermeneutik und der Bildkritik zu umreißen, das in der oft sperrigen Darstellungsweise besteht.
  9. Gottfried Boehm/ Rüdiger Schöttle: *3 Gespräche*, Köln 2011, S. 14.
  10. Boehm 2010, *Zuwachs an Sein*, S. 246.
  11. Boehm 2010, *Zuwachs an Sein*, S. 247.
  12. Boehm/ Schöttle 2011, *3 Gespräche*, S. 36f.
  13. Wenn es bei Thomas Fuchs, *Der Leib zwischen Animalität und Rationalität*, in: Thomas Fuchs: *Leib und Lebenswelt. Neue philosophisch-psychiatrische Essays*, Kusterdingen 2008, S. 13-36, hier S. 14 heißt, dass man beim „flüssigen Lesen unmittelbar den Sinn des Satzes erfasst“, sich eine „Gestaltbildung“ durch „die Buchstaben hindurch“ vollzieht, dann gilt dies für Bilder nicht. Man kann nicht durch sie hindurch auf den Sinn schauen, sondern bleibt an ihnen, wengleich in unterschiedlichem Maße, immer hängen.
  14. Boehm 2010, *Zuwachs an Sein*, S. 246-248.
  15. Hans-Georg Gadamer, *Über das Lesen von Bauten und Bildern*, in: Hans-Georg Gadamer: *Gesammelte Werke. Ästhetik und Poetik*, Bd. 8, Tübingen 1993, S. 331-338, hier S. 334.
  16. Boehm 2010, *Zuwachs an Sein*, S. 251.
  17. Boehm 2010, *Zuwachs an Sein*, S. 250f.
  18. Boehm 2010, *Zuwachs an Sein*, S. 250.
  19. Boehm 2010, *Zuwachs an Sein*, S. 252. Die erwähnte „gesteigerte Wahrheit“ darf nicht im Sinne von wahr oder falsch aufgefasst werden, wo es keine Steigerung gibt. Zu den beiden Arten von Wahrheitsbegriffen vgl. Karl Ulmer, *Die Vielfalt der Wahrheit in den Wissenschaften und ihre Einheit*, in: *Die Wissenschaften und die Wahrheit*, hg. v. Karl Ulmer, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1966, S. 7-24.
  20. Gadamer 1993, *Über das Lesen von Bauten und Bildern*, S. 334f.
  21. Gadamer 1993, *Über das Lesen von Bauten und Bildern*, S. 335.
  22. Boehm 2010, *Zuwachs an Sein*, S. 252f.
  23. Boehm 2010, *Zuwachs an Sein*, S. 254.
  24. Boehm 2010, *Zuwachs an Sein*, S. 263.
  25. Der bei Gadamer 1993, *Über das Lesen von Bauten und Bildern*, S. 335 in Bezug auf Gemälde van Goghs beschriebene „Verständniszusammenhang 'Ah, wieder einmal Sonnenblumen!' oder 'Wieder einmal Bauernschuhe!'“ wird hier außer Kraft gesetzt.
  26. Boehm 2010, *Zuwachs an Sein*, S. 264.
  27. Boehm 2010, *Zuwachs an Sein*, S. 267.
  28. 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, hier S. 45.
  29. Gottfried Boehm, *Einführung. Faszination und Argumente*, in: Gottfried Boehm: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2010, S. 9-18, hier S. 18.
  30. Christiane Kruse, *'Starke' und 'schwache' Bilder zwischen Wissenschaft und Kunst. Überlegungen im Anschluss an Gottfried Boehm*, in: *Kritische Berichte 37* (2009), S. 5-14, hier S. 5 und S. 8.
  31. Vgl. Kruse 2009, *'Starke' und 'schwache' Bilder zwischen Wissenschaft und Kunst*, S. 7f. Zitat S. 8.
  32. Kruse 2009, *'Starke' und 'schwache' Bilder zwischen Wissenschaft und Kunst*, S. 7.
  33. Zur grundsätzlichen Problematik eines solchen Vorgehens vgl. Francisca Loetz, *Theorie und Empirie in der Geschichtsschreibung: Eine notwendige Wechselbeziehung*, in: *Medizingeschichte: Aufgaben, Probleme, Perspektiven*, hg. v. Norbert Paul und Thomas Schlich, Frankfurt am Main 1998, S. 22-44.
  34. Kruse 2009, *'Starke' und 'schwache' Bilder zwischen Wissenschaft und Kunst*, S. 8 und S. 10. Zur „symmetrischen Schönheit“ wird in Anm. 22 weiterhin auf die „S-Form der Doppelhelix“ verwiesen.
  35. Kruse 2009, *'Starke' und 'schwache' Bilder zwischen Wissenschaft und Kunst*, S. 9.
  36. Dass Kruse die Doppelhelix grundsätzlich als starkes Bild versteht, entnehme ich Kruse 2009, *'Starke' und 'schwache' Bilder zwischen Wissenschaft und Kunst*, S. 5, wo es heißt, dass sie die „Doppelhelix als ein ‚starkes Bild‘ bezeichnen“ möchte.
  37. Kruse 2009, *'Starke' und 'schwache' Bilder zwischen Wissenschaft und Kunst*, S. 10.
  38. Kruse 2009, *'Starke' und 'schwache' Bilder zwischen Wissenschaft und Kunst*, S. 11.
  39. Kruse 2009, *'Starke' und 'schwache' Bilder zwischen Wissenschaft und Kunst*, S. 11.
  40. Kruse 2009, *'Starke' und 'schwache' Bilder zwischen Wissenschaft und Kunst*, S. 12.
  41. Kruse 2009, *'Starke' und 'schwache' Bilder zwischen Wissenschaft und Kunst*, S. 13.
  42. Max Imdahl, *Ikonik. Bilder und ihre Anschauung*, in: *Was ist ein Bild?*, hg. v. Gottfried Boehm, München 2001, S. 300-324, hier S. 300.
  43. Dass bei Boehm dieser Aspekt zu kurz kommt, liegt wohl vor allem daran, dass er sich vornehmlich mit Gadamer auseinandersetzt und bemüht ist, Bildfragen in dessen Hermeneutik herauszuarbeiten. Tendenziell jedoch steht Boehm Imdahl sehr nahe. Warum Kruse zwar einzelne Beispiele bespricht, dabei aber nicht näher auf die Bilder eingeht, bleibt mir schleierhaft.
  44. Martina Löw, *Raumsoziologie*, Frankfurt am Main 2001, S. 224 (im Original kursiv) und passim.
  45. Löw 2001, *Raumsoziologie*, S. 224f. (im Original z.T. kursiv).
  46. Löw 2001, *Raumsoziologie*, S. 204f.
  47. Damit sei zumindest angedeutet, dass sich die folgenden Ausführungen auch von Gadamer und Boehm her entwickeln ließen. Vgl. v.a. Boehm 2010, *Zuwachs an Sein*, S. 260f. (Zitate S. 253).
  48. Löw 2001, *Raumsoziologie*, S. 199.
  49. Uwe Lewitzky, *Kunst für alle? Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und Neuer Urbanität*, Bielefeld 2005, S. 81.
  50. Gadamer 1993, *Über das Lesen von Bauten und Bildern*, S. 336.
  51. Vgl. Thomas Fuchs, *Leibgedächtnis und Lebensgeschichte*, in: *Der Text im Körper. Leibgedächtnis, Inkarnation und Bibliodrama*, hg. v. Aldebert/Martin/Teichert/Warns, Hamburg-Senefeld 2008, S. 10-40.
  52. Bei Sportarten, in denen man auch gegen die Uhr oder gegen Maße antritt, lässt sich die Unmöglichkeit der Perfektion gut erkennen. Dem Hochsprung etwa sind keine Höchstgrenzen gesetzt, während sich beim Laufen – wie beim Kreis – zwar ein Ideal (also Null Sekunden) angeben aber nicht erreichen lässt.
  53. Fuchs 2008, *Der Leib zwischen Animalität und Rationalität*, S. 23.
  54. Vgl. zur groben Orientierung etwa Rudolf Tippelt, *Idealtypen konstruieren und Realtypen verstehen – Merkmale der Typenbildung*, in: *Typenbildung und Theoriegenerierung. Methoden und Methodologien qualitativer Bildungs- und Biographieforschung*, hg. v. Jutta Ecarius und Burkhard Schäffer, Opladen/Farmington Hills 2010, S. 115-126, hier S. 119: „Häufig stehen Realtypen für empirische und/oder natürliche Typologien, während die Idealtypen heuristische oder künstliche Typologien ausdrücken.“

## Bibliographie

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

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.

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

Gottfried Boehm, *Die Kraft der Bilder. Die Kunst von 'Geisteskranken' und der Bilddiskurs*, in: Gottfried Boehm: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2010, S. 229-242.

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.

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

Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesung 2007*, Berlin 2010.

Angelika Corbineau-Hoffmann, *Fragmentarität, Fremdheit, Fiktionalität. Literarische Großstadtbilder zwischen Wahrnehmung und Vision*,

in: *Bild und Wahrnehmung der Stadt*, hg. v. Peter Johaneck, Wien/Köln/Weimar 2012, S. 161-181.

Thomas Fuchs, *Leibgedächtnis und Lebensgeschichte*, in: *Der Text im Körper. Leibgedächtnis, Inkarnation und Bibliodrama*, hg. v. Albert/Martin/Teichert/Warns, Hamburg-Senefeld 2008, S. 10-40.

Thomas Fuchs, *Der Leib zwischen Animalität und Rationalität*, in: Thomas Fuchs: *Leib und Lebenswelt. Neue philosophisch-psychiatrische Essays*, Kusterdingen 2008, S. 13-36.

Hans-Georg Gadamer, *Über das Lesen von Bauten und Bildern*, in: Hans-Georg Gadamer: *Gesammelte Werke. Ästhetik und Poetik*, Bd. 8, Tübingen 1993, S. 331-338.

Ernst H. Gombrich, *Wenn's euch Ernst ist, was zu sagen – Wandlungen in der Kunstbetrachtung –*, in: *Kunsthistoriker in eigener Sache. Zehn autobiographische Skizzen*, hg. v. Martina Sitt, München 1990, S. 63-100.

Max Imdahl, *Ikönik. Bilder und ihre Anschauung*, in: *Was ist ein Bild?*, hg. v. Gottfried Boehm, München 2001, S. 300-324.

Christiane Kruse, *„Starke“ und „schwache“ Bilder zwischen Wissenschaft und Kunst. Überlegungen im Anschluss an Gottfried Boehm*, in: *Kritische Berichte* 37 (2009), S. 5-14.

Uwe Lewitzky, *Kunst für alle? Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und Neuer Urbanität*, Bielefeld 2005.

Francisca Loetz, *Theorie und Empirie in der Geschichtsschreibung: Eine notwendige Wechselbeziehung*, in: *Medizingeschichte: Aufgaben, Probleme, Perspektiven*, hg. v. Norbert Paul und Thomas Schlich, Frankfurt am Main 1998, S. 22-44.

Martina Löw, *Raumsoziologie*, Frankfurt am Main 2001.

Rudolf Tippelt, *Idealtypen konstruieren und Realtypen verstehen – Merkmale der Typenbildung*, in: *Typenbildung und Theoriegenerierung. Methoden und Methodologien qualitativer Bildungs- und Biographieforschung*, hg. v. Jutta Ecarius und Burkhard Schäffer, Opladen/Farmington Hills 2010, S. 115-126.

Karl Ulmer, *Die Vielfalt der Wahrheit in den Wissenschaften und ihre Einheit*, in: *Die Wissenschaften und die Wahrheit*, hg. v. Karl Ulmer, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1966, S. 7-24.

## Abbildungen

Abb. 1-10: Aufnahme des Autors.

Abb. 11: Prometheus Bildarchiv.

Abb. 12: *Das Universum Klee*, hg. v. Dieter Schulz und Christina Thomson, Ostfildern 2008.

Abb. 13: Reiner Hausherr, *Bible moralisée. Codex Vindobonensis 2554 der Österreichischen Nationalbibliothek*, Graz 1992.

Abb. 14: Durch den Autor erstellt.

## Zusammenfassung

Der Text knüpft an die durch Gottfried Boehm angestoßene und von Christiane Kruse fortgesetzte Diskussion um *starke* und *schwache Bilder* an, in der zu klären versucht wird, warum eine gewisse Bilder faszinieren und andere nicht. Es wird dafür argumentiert, dass sich diese grobe Unterscheidung im Sinne von stärker und schwächer weiter differenzieren lässt, indem die Begriffe *Raum* und *Körper* in die Überlegung eingeführt werden. Diese Begriffsarbeit wird mit anonymen Interventionen auf dem Campus der Johannes Gutenberg-Universität Mainz konfrontiert, einer Kunstform, die dem *Raum* und dem *Körper* recht nahesteht. Ziel ist es, die genannten Aspekte systematisch zueinander in Beziehung zu setzen und daraus eine Typologie zu entwickeln.

## Autor

Christian Nille wurde 1982 geboren und studierte Kunstgeschichte, Kunstpädagogik und Kunst an den Universitäten Greifswald und Amiens. Auf den Magisterabschluss 2008 folgte ein Promotionsstudium im Fach Kunstgeschichte an der Universität Mainz, das 2014 mit einer Promotion zum Thema „Kathedrale – Kunstgeschichte – Kulturwissenschaft. Ansätze zu einer produktiven Problemgeschichte architekturhistorischer Deutungen“ abgeschlossen wurde. Von 2013 bis 2014 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kunstgeschichte in Mainz. Seine Arbeitsschwerpunkte liegen auf der Wissenschaftsgeschichte, der Wissenschaftstheorie, der gotischen Architektur und der Bildkritik.

## Titel

Christian Nille, *Starke und schwache Bilder zwischen Raum und Körper. Ansätze zu einer Typologie am Beispiel von anonymen Interventionen auf dem Campus der Johannes Gutenberg-Universität Mainz*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 2, 2014 (14 Seiten), [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de).