

Max Imdahl

(1925–1988)

Der Bochumer Ordinarius für Kunstgeschichte hatte sich zunächst als Maler ausbilden lassen und war auch in seiner Spätzeit künstlerisch tätig. Damit war sein Zugriff auf die Geschichte der Kunst, den er seit seinem Studium in Münster konsequent entwickelte, in gewisser Weise vorherbestimmt. Das «Künstlerische» der Kunst war ihm zentrales Anliegen, nicht die Einbindung in einen geistesgeschichtlichen, sozialgeschichtlichen oder wie auch immer gearteten Kontext. Die Methodik, die ihn hierbei leitete, hat er selbst definiert und Ikonik genannt. Was kann ein Bild leisten, ohne daß man es auf literarische oder naturgegebene Vorlagen reduziert? Wie vermittelt ein Bild Botschaften, die – etwa im Bereich der narrativen Kunst – nicht als eine schlichte Doppelung der Erzählung, sondern als in der je spezifischen Visualität begründet liegen? Dieser Ansatz war von der nicht-gegenständlichen Kunst geprägt, die Imdahl als einer der ersten in die universitäre Lehre einführte, aber er verstand ihn als einen universellen, auch für jene Kunstwerke gültigen, die eine Referenz in der gegenständlichen Welt haben. Überhaupt begriff er Kunst immer ausgehend von ihrer fortbestehenden Anwesenheit her und damit zunächst unabhängig von ihrem Entstehungsmoment. Die Ikonik sollte damit zur Vollendung einer methodischen Trias werden, deren erster Schritt von der Ikonographie und deren zweiter von der Ikonologie bestimmt war, wobei hier die in der Nachkriegszeit und bis in die 1980er Jahre hinein dominierende Lehre Erwin Panofskys als autoritativer Ausgangspunkt diente. Imdahls tendenzielle Entwertung von Bildungswissen, das er für eine Domäne der Ikonologie hielt, und sein Akzent auf Sichtbarkeitswerten, die jedem aufmerksamen Betrachter einsichtig sein mußten, erlaubten ihm zudem, seine Vorgehensweisen gerade auch in einem nicht-akademischen Bereich zu erproben.

Insofern sind seine mit Arbeitern vom Leverkusener Bayer-Werk durchgeführten Bildbetrachtungen eine konsequente Anwendung seiner Lehre, die im übrigen auch dem Standort seiner Universität in einer traditionell bildungsfernen Arbeiterregion wie dem Ruhr-

gebiet entsprach.¹ Und auch die primär mündliche Form der hier praktizierten Erarbeitung eines Gegenstandes war für ihn charakteristisch: Kunstinterpretation hatte bei Imdahl einen Aufführungscharakter wie die Reproduktion von Musik. Wissenschaft wurde hier selbst zur Kunst, und zwar eben nicht nur in ihrem Gegenstand, sondern in ihrem erkennenden *Procedere*. Der Autor dieser kurzen Einführung bekennt freimütig, daß er der ungeheuren Faszinationskraft solcher Aufführungen vielfach erlegen ist. Und er macht – bei allem Bewußtsein für die hier tatsächlich vorliegenden Gefahren – den Irrationalismus witternden Kritiker darauf aufmerksam, daß avancierteste erkenntnistheoretische Bestimmungen der Gegenwart den im Kern letztlich ästhetischen Charakter von Wissenschaft ebenfalls herauszuarbeiten vermögen.²

Methodische Grundlegung

Angewandt wurde die Methode der Ikonik von Imdahl in allen seinen Texten, ob es sich dabei um Arbeiten zur mittelalterlichen Kunst der Karolinger und Ottonen, zur holländischen und französischen Malerei des 17. Jahrhunderts, zu zentralen Werken des Impressionismus und der frühen Avantgarde oder um nicht-gegenständliche Kunst der europäischen und amerikanischen Nachkriegszeit handelte. Begründet aber wurde sie in einem 1980 erschienenen Buch zu Giotto's Arenafresken. Darin ist der methodische Dreischritt vor allem im vorletzten Kapitel als einer der gegenseitigen Ergänzung, nicht des wechselseitigen Ausschlusses eingeführt.³ Wird dem ikonographisch/ikonologischen Vorgehen zugute gehalten, daß es die spezifische Emotionalität der spätmittelalterlichen Religiosität des Franziskanerordens in seiner Beziehung zu Giotto's Paduaner Fresken aus dem frühen 14. Jahrhundert erhellend herausgearbeitet habe, so fällt die Kritik drastisch aus. Panofsky habe sich dem Bild rein wiedererkennend genähert und darin Gegenstände identifiziert, die er als letztlich dem nicht-künstlerischen Bereich entstammend gedeutet habe.⁴ Dem *wiedererkennenden Sehen* setzt Imdahl das *sehende Sehen* entgegen und rekurriert damit auf eine Theorie Konrad Fiedlers, die als wohl wichtigste Anregung für seine Gedankenwelt zu gelten hat.⁵ Erst dem sehenden Sehen bietet sich das Bild als eines dar, das seinen Sinn nicht mehr nur illustrativ offenbart, sondern das nur in der Spezifik seiner Anschaulichkeit begründet ist.



8 Max Imdahl, Giotto. Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik, München 1980, Abb. 45

Dabei ist entscheidend, daß Imdahl diese Dimension nicht als Gegensatz zur Ikonographie/Ikonologie konstruiert, sondern als dessen künstlerisch sinnfällige, wenn auch höher einzuordnende Ergänzung und Erfüllung. Beispielhaft dafür erweist sich seine Interpretation des *Judaskusses* von Giotto (Abb. 8): Die Sichtbarkeitswerte auf der Bildfläche schließen hier eine Bildszene zusammen, die in ihrer komplexen narrativen Bezüglichkeit sprachlich unmöglich so prägnant zu vermitteln wäre. Insbesondere in der Schräge von links oben nach rechts unten, die durch die erhobene Keule links, die Umarmungskonstellation von Jesus und Judas und den von rechts unten auf die Gruppe hinweisenden Propheten vermittelt wird, zeige sich ein simultanes Ineinandersetzen von Unter- und Überlegenheit der Christusfigur, die als Essenz des biblischen Berichtes zu gelten habe.

Entfaltungen der Methode

Entgegen einem geläufigen Vorurteil, das im übrigen zur weitgehenden Marginalisierung und Isolierung der Persönlichkeit Imdahls im kunsthistorischen Fachgeschehen geführt hat, ist sein Ansatz also keineswegs unhistorisch.⁶ Daran ändert auch die Tatsache nichts, daß er selbst sich immer wieder ironisch bis ablehnend gegenüber den Historikern der Kunst geäußert hat. Gemeint waren damit jene, die die Kunst nur als Illustration von Geschichte verstanden, ihr ihren Eigenwert absprachen. Geschichte als Geschichte der Kunst war ihm durchaus ein Anliegen, und hellhörige Historiker werden leicht feststellen, daß die hierbei konstatierten Entwicklungsverläufe in eine fruchtbare Parallele zu Verläufen gebracht werden können, die sie selbst identifizieren.

In seinem 1985 erschienenen Aufsatz *Bildbegriff und Epochenbewußtsein* ist die historische Dimension von Kunst benannt.⁷ Und zwar im Hinblick auf zwei säkulare Transformationen, die mit einem für Imdahl charakteristischen makroskopischen Blick ins Auge gefaßt werden. In der Gegenüberstellung von drei Stilleben von Wilhelm Kalf, Jean-Baptiste-Siméon Chardin und Paul Cézanne wird eine historische Tendenz zur «Entbegrifflichung» des Sehens herausgearbeitet, die für Imdahl im Anschluß an Michel Foucault und Paul Valéry wesentliches Charakteristikum des künstlerischen Modernisierungsprozesses ist. Kalf sieht er als denjenigen Maler, der den Gegenstand als einen vorgegebenen, in einer Reihe von visuellen und nicht visuellen Eigenheiten vorhandenen behandelt, und der als solcher emblematische Bedeutungen in sich tragen kann. Chardin gilt ihm als Maler, der den Gegenstand in seiner Gesehenheit aufgehen läßt und der deswegen zwangsläufig nicht mehr über sich selbst hinaus verweist. Und bei Cézanne sei dieser Gegenstand vollständig aufgelöst in einer Veranlassung von «Farbempfindungen» («sensations colorantes»), die zu einem autonomen kompositionellen Gefüge vereinigt seien. Auch wenn Imdahl im Anschluß den Gegensatz von relationalem und nicht-relationalem Bild behandelt – idealerweise identifiziert er das relationale als europäische (von Claude Lorrain bis Piet Mondrian), das nicht-relationale als nicht europäische/amerikanische Bild-Form (Beispiele sind hier Frank Stella und Barnett Newman) –, so gibt er Anlaß zu geistesgeschichtlichen Reflexionen, selbst wenn er selbst sie nur andeutet. Das Rela-

tionale kann hier als letztlich Metaphysisches stehen, das in seiner auf harmonische Geschlossenheit abzielenden Komponiertheit die alte Spiegelung eines geordneten Kosmos im Mikrokosmos des Bildes reflektiert. Das Nicht-Relationale erscheint als radikal Anti-Traditionelles, in dem die Offenheit eines in sich nicht-hierarchischen, nicht-komponierten Gebildes für die Überwindung alteuropäischen Geistes stehen konnte, ohne deswegen anti-metaphysisch zu werden. Daß Imdahl sich selbst als Europäer empfand, der damit auch einem europäischen Bildbegriff verbunden blieb, hinderte ihn nicht daran, andere Lösungen zu erkennen. Gerade hiervon ausgehend aber konnte nicht-europäischen Gestaltungsweisen ihre Bedeutung zugewiesen werden.

Mit den bislang benannten Themenstellungen sind die weitgespannten Interessengebiete Max Imdahls benannt. Sie reichen vom Frühmittelalter bis zur Moderne und sind in erster Linie auf die darstellenden Künste, im engeren Sinn die Malerei bezogen, wobei in der Moderne auch und prominent die Skulptur hinzukommt. Die Frage nach dem *wie* anstatt nach dem *was* bringt ihn schon früh dazu, im Bereich der vormodernen erzählenden Kunst Zeitstrukturen im Bild zu untersuchen, also zu beschreiben, wie sich Sukzessivität im simultanen Medium entfalten kann. Damit stellt er sich einem Problem, das lange Zeit weitgehend vernachlässigt wurde und eigentlich erst jüngst verstärkt in den Horizont kunsthistorischen Interesses gerät.⁸ Und er zeigt, getreu seiner Grundüberzeugung, daß Malerei – im frühmittelalterlichen *Codex Egberti* wie in der klassizistischen *Mannalese* von Nicolas Poussin – auch in real-möglichen Szenen unterschiedliche Momente in überzeugende Anschaulichkeit konvertieren kann. Er gibt damit eine originelle Antwort auf Lessings Verdikt, nur die erzählende Literatur könne Zeitverläufe repräsentieren.⁹ Die je eigenen Möglichkeiten der bildenden Kunst stehen zudem in einem Buch im Vordergrund, das er der Theorie der Farbe widmet, wobei ihn diese vor allem als ein sich historisch entfaltendes Medium nicht-begrifflicher und damit ur-eigenst ästhetischer Reflexion umtreibt.¹⁰

Imdahls eigentliche historische Leistung aber dürfte dort zu identifizieren sein, wo er sich der nach-gegenständlichen Moderne widmet, eine Tatsache, die ihn auch für vielfältige Aktivitäten in Jurys, Gremien und im Rat der *documenta* prädestinierte. Weiterhin gegenständliche Kunst in der Moderne wie etwa der Surrealismus berührte

ihn nicht. Seine intensive Rezeption in Künstlerzirkeln, die in bezeichnendem Gegensatz zur Vernachlässigung in Kunsthistorikerkreisen steht, dürfte in erster Linie mit dieser Tatsache zu tun haben.

Mehr noch als in den Texten zur vormodernen Kunst zeigt sich in denen zur Moderne, wie sich ihr Autor sprachlich an den Anschauungsgegebenheiten abarbeitet, wie er deren Sinn im Schreiben konstituiert. Will man ihre Intention allgemein charakterisieren, so mag es darum gehen, daß Bilder dem Betrachter eine Erfahrungsmöglichkeit bieten sollen, eine Erfahrung des In-der-Welt-Seins, die so nur vor Werken der Kunst zu machen ist. Existentielle Erfahrung steht dabei im Zentrum einer Hermeneutik, die auf das Ganze abzielt und darin religiöses Bewußtsein verrät. Richard Serra, den Imdahl als einer der ersten in Europa bekannt gemacht hat, gilt ihm dabei als Hauptvertreter einer Existenz-Kunst, die ihre Botschaft aus ihrer reinen sinnlichen Beschaffenheit heraus generiert. Serras *Right Angle Prop* aus dem Jahre 1969, aufbewahrt in den Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum, deren Aufbau Imdahls Verdienst war und das er als unverzichtbares Anschauungsinstrument für die Studierenden betrachtete, kann ihm zur Metapher sich gegenseitig stützender Zweisamkeit werden:¹¹ So wie die große Bleiplatte unter ihrem eigenen Gewicht zusammensinken dürfte, würde sie nicht durch einen rechtwinkligen Bleistreifen gestützt, so würde auch letzterer einsinken, könnte er sich nicht an die Bleiplatte anlehnen. Imdahls emphatischem Kunstbegriff entspricht besonders Barnett Newmans Kunst der Entgrenzung. Die intensive, unbedingt aus der Nähe zu erfahrende Rotfarbigkeit seiner monumental Werke bringe im Betrachter ein Totalitätserlebnis hervor, eine Wirkung der Erhabenheit, die ihn zur Bewußtwerdung seiner eigenen Subjektivität veranlasse.

Würdigung

Mit seiner nicht am Paradigma des Historischen, sondern an dem des Künstlerisch-Visuellen orientierten Methodik, aber auch mit seinem Schwerpunkt in der Kunst der Moderne war Imdahl von Anfang an ein Außenseiter. Für eine Zeit, die nach dem Zweiten Weltkrieg und auch noch im Kontext der 68er Bewegung an der Rationalisierung des Kunstwerkes interessiert war und dafür insbesondere auf die Ikonographie/Ikonologie Panofskyscher Prägung

zurückgriff, hatte Imdahls Zugriff etwas Emphatisches, wenn nicht Irrationales. Hierzu trug sein unermüdlicher Hinweis auf die Irreduzibilität des Künstlerischen entschieden bei, der dem Kunstwerk zuweilen religiöse Züge beimaß. Die Begeisterung für Phänomene der künstlerischen Moderne andererseits mag inzwischen selbstverständlich sein. Gerade bei den modernen Kunsthistorikern aber spielte diese auch aus ideologischen Gründen lange Zeit keine Rolle.

Stärker positiv bewertet werden konnte die von Imdahl fast exklusiv vertretene Richtung an zwei Stellen: einerseits in einer diskussions- und theoriefreudigen interdisziplinären Forschergruppe wie *Poetik und Hermeneutik*, an der sich Imdahl über Jahre hinweg intensiv beteiligte.¹² Und andererseits im Rahmen einer spezifischen Bildwissenschaft, die nach dem Wesen des Bildlichen fragt und das Bildliche als ein (im logozentrischen philosophischen Diskurs seit der Antike insgesamt vernachlässigtes) Medium begriff, dessen erkenntnistheoretische Dignität gegenüber dem Begrifflichen übersehen worden sei. Mit Gottfried Boehm steht hier aktuell ein aus der Philosophie kommender Kunsthistoriker im Zentrum der Diskussion, der die Imdahlschen Fragestellungen weiterverfolgt und der zudem für die Neuauflage von dessen gesammelten Schriften mitverantwortlich ist. Aber auch letztlich eher dem Ästhetischen als dem Historischen zugewandte klassische Kunsthistoriker konnten hier anschließen. So nannte Werner Busch Imdahl den wichtigsten Anreger seiner eigenen, den Autonomiediskurs des 18. und 19. Jahrhunderts betreffenden Forschungen überhaupt.¹³

Und noch eine Bemerkung zur Rezeptionsgeschichte, die vielleicht etwas verwunderlich erscheinen mag: Viele von denen, die Imdahl kannten, haben ihn vorbehaltlos geliebt, unter anderen die Schüler, die heute moderne Kunst in einer Reihe von vor allem nordrhein-westfälischen Museen zu vermitteln versuchen. Welcher Kunsthistoriker kann solches schon von sich behaupten? Und welchem Kunsthistoriker wurde von seinen Verehrern zur Erinnerung – wie dies Max Imdahl mit *Situation Kunst – für Max Imdahl* in Bochum widerfuhr – ein hochkarätig bestücktes Museum gewidmet?¹⁴

Schriften

- Max Imdahl, *Giotto. Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik*, München 1980.
- Max Imdahl, *Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei*, Mittenwald 1981.
- Max Imdahl, *Picassos Guernica. Eine Kunst-Monographie*, Frankfurt a. M. 1985.
- Max Imdahl, *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, München 1987.
- Max Imdahl, *Gesammelte Schriften in 3 Bänden*, Frankfurt a. M. 1996 (Bd. 1: *Zur Kunst der Moderne*, hg. v. Angeli Janhsen Vukicevic; Bd. 2: *Zur Kunst der Tradition*, hg. v. Gundolf Winter; Bd. 3: *Reflexion, Theorie, Methode*, hg. v. Gottfried Boehm).

Forschungsliteratur

- Gottfried Boehm, «Die Arbeit des Blicks. Hinweise zu Max Imdahls theoretischen Schriften», in: Max Imdahl, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M. 1996, S. 7–41.
- Norbert Kunisch (Hg.), *Erläuterungen zur Modernen Kunst. 60 Texte von Max Imdahl, seinen Freunden und Schülern*, Bochum 1990.
- Heinz Liesbrock, *Die Unersetzbarkeit des Bildes. Ausstellung zur Erinnerung an Max Imdahl*, Münster 1996.

Anmerkungen

- 1 Max Imdahl (Hg.), *Arbeiter diskutieren moderne Kunst: Seminare im Bayer-Werk Leverkusen*, Berlin 1982.
- 2 Vgl. etwa Hayden V. White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*, Baltimore 1973.
- 3 Imdahl 1980, S. 84–98.
- 4 Vgl. auch die Kritik bei Oskar Bätschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, Darmstadt 1984, vor allem S. 57–82.
- 5 Vgl. etwa Konrad Fiedler, «Über die Beurteilung von Werken der Bildenden Kunst», in: ders., *Schriften zur Kunst*, Bd. 1, München 1971, S. 1–79.
- 6 Diese Marginalisierung war doppelt begründet: erstens in der als irrational verschrienen Methode, zweitens aber auch in der Tatsache, daß Imdahl sich mit der ungegenständlichen einer Kunst zuwandte, die in Fachkreisen lange Zeit kein Vorkommen hatte.
- 7 Imdahl 1996, Bd. 3, S. 518–557.
- 8 Nur ein Beispiel: Andrea von Hülsen-Esch, Hans Körner und Guido Reuter (Hgg.), *Bilderzählungen, Zeitlichkeit im Bild*, Köln [u. a.] 2003.
- 9 Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766.
- 10 Imdahl 1987.
- 11 Max Imdahl, «Serras ‚Right Angle Prop‘ und ‚Tot‘. Konkrete Kunst und Paradigma» (1978), in: Imdahl 1996, Bd. 1, S. 316–327.

- 12 Die Reihe *Poetik und Hermeneutik. Arbeitsergebnisse einer Forschungsgruppe* widmete sich jeweils monographisch unterschiedlichen ästhetischen Phänomenen und ist in den Jahren 1964–1998 in 18 Bänden im Münchener Fink-Verlag erschienen.
- 13 Werner Busch, Dankrede anlässlich der Feier seines 60. Geburtstages am 7. Januar 2005 im Kunsthistorischen Institut der FU Berlin.
- 14 <http://www.situation-kunst.de/> (22.4.2007).