

Lothar Lang: Der Graphiksammler. Ein Buch für Sammler und alle, die es werden wollen. Stuttgart: Dr. Ernst Hauswedell & Co. Verlag 1995; 205 S., zahlreiche Farb- und Schwarzweiß-Abb.; ISBN 3-7762-0395-1); DM 180,- (zwei Vorzugsausgaben werden mit je 6 Originalgraphiken ausgeliefert)

Das Buch wendet sich, wie der Untertitel andeutet, an zukünftige Sammler oder an solche, die am Anfang ihrer Sammeltätigkeit stehen. Es vermittelt in zwei Teilen Grundlagenwissen zum einen über den praktischen Umgang mit einer Sammlung (z.B. über die Auswahl von Passepartouts, Aufbewahrung, Rahmung, Restaurierung, Bestimmung von Drucken etc.) und zum anderen über die graphischen Techniken (Hochdruck, Tiefdruck etc.). Im Anhang werden in einem kleinen Lexikon Fachbegriffe erläutert. Der bereits von Walter Koschatzky an einschlägigen Stellen thematisierte Konflikt zwischen Originalgraphik und Reproduktion vor dem Hintergrund moderner Reproduktionstechniken wird hier nochmals benannt. Bedauerlich ist ein „Ratschlag“ an den Sammler wie der folgende: „Hände weg von berühmten Namen und von alter Graphik!“ Die Schulung des Auges an der Druckgraphik alter Meister ist eine unersetzliche Voraussetzung jeder Sammeltätigkeit auf diesem Gebiet. Das Heranführen auch jüngerer Sammler an ältere Druckgraphik scheint im Gegenteil wünschenswert, wenngleich die Preise, die für Spitzenqualitäten erwartet werden, dem in der Tat zuwiderlaufen. Sehr nützlich sind Hinweise wie zur Beachtung des Erscheinungsdatums eines Drucks (etwa ob zeitgenössisch oder postum). Der Abschnitt zu den graphischen Techniken besticht neben prägnanten Texten auch durch die Vielzahl an exzellenten Wiedergaben druckgraphischer Arbeiten. Die Auswahl der Abbildungen legt das Schwergewicht auf die Kunst des 20. Jahrhunderts und führt, auch durch das persönliche-Interesse des Autors bedingt, verdienstvollerweise in besonderem Maß die Arbeiten ostdeutscher Künstler vor Augen. Mit Wolfgang Mattheuer, Bernhard Heisig, Max Uhlig, Gerhard Altenbourg und Carl Friedrich Claus seien nur einige Namen genannt. Das Blättern bereitet Vergnügen und wird im besten Sinn die Lust am Sammeln wecken.

JAN NICOLAISEN

*Museum der Bildenden Künste
Leipzig*

Max Imdahl: Gesammelte Schriften. 3 Bde. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996; ISBN 3-518-09232-4; Bd. 1: Zur Kunst der Moderne, hrsg. von Angeli Janssen-Vukicevic (*stw 1235*), XXIV + 562 S.; Bd. 2: Zur Kunst der Tradition, hrsg. von Gundolf Winter (*stw 1236*), XXVIII + 503 S.; Bd. 3: Reflexion – Theorie – Methode, hrsg. von Gottfried Boehm (*stw 1237*), 732 S.; je Band DM 29,80

Eine umfangreiche Aufsatzsammlung des Bochumer Kunsthistorikers Max Imdahl (1925-88), den seine langjährige Mitarbeit bei der Forschungsgruppe Poetik und Hermeneutik ebenso wie seine Tätigkeit im Bereich der Kunstvermittlung auch jenseits

der Grenzen des eigenen Fachs bekannt gemacht hat, liegt jetzt in Form dreier Suhrkamp-Taschenbücher vor. Wer sich nicht allzusehr daran stößt, wenn er zwischen vielen gescheiterten Sätzen auch solche findet, die stolz von einer „Disidentität des Identischen“ (oder so) künden, und wer auch sonst eine gewisse Resistenz sprachlichen Schrullen gegenüber mitbringt, wie sie vielleicht durch unvorsichtige nächtliche Lektüre deutscher Philosophen hervorgerufen werden können, hat Gelegenheit, sich mit den Gedanken eines der originellsten und engagiertesten deutschsprachigen Interpreten moderner Malerei und Skulptur auf relativ bequeme Weise bekannt zu machen.

Die dreibändige Anthologie, die rund fünfundsiebzig Titel aus den Jahren 1955-1989 versammelt, zeigt, daß Imdahls kunsthistorische Interessen von Anfang an auch jenem Bereich zugewandt waren, den die Herausgeber als „Kunst der Tradition“ bezeichnen; seine Studien zur karolingischen und ottonischen Buchmalerei und Skulptur sowie zur europäischen (hauptsächlich holländischen und französischen) Malerei der frühen Neuzeit füllen immerhin einen Band von fünfhundert Seiten. Den Schwerpunkt von Imdahls Forschungstätigkeit bildeten freilich seine Arbeiten zur Malerei, ferner auch zur Skulptur der klassischen Moderne. Einen Teil der diesbezüglichen Texte findet man in dem „Zur Kunst der Moderne“ betitelten, etwa fünfhundertfünfzig Seiten starken ersten Band der Anthologie, der neben einer Vielzahl kurzer Einzelwerkanalysen und Gelegenheitsarbeiten, von denen einige zuerst in Tageszeitungen erschienen sind, auch eine Reihe groß angelegter Abhandlungen versammelt; besonders hervorzuheben sind die Aufsätze *Zu Delaunays historischer Stellung* (1967), *Barnett Newman, „Who's afraid of Red, Yellow and Blue III“* (1971) und *Zu Picassos Bild „Guernica“. Inkohärenz und Kohärenz als Aspekte moderner Bildlichkeit* (1982). Einige Texte, die ein vergleichsweise hoher theoretischer Anspruch oder eine epochenübergreifende Fragestellung auszeichnet – Beispiele dafür wären *Die Rolle der Farbe in der neueren französischen Malerei. Abstraktion und Konkretion* (1966), *Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen* (1974) oder *Zur Bild-Objekt-Problematik in europäischer und amerikanischer Nachkriegskunst* (1986) -, wurden in einem dritten Band („Reflexion – Theorie – Methode“, etwa 650 Seiten Text) zusammengestellt. Dieser enthält auch die wichtigsten methodologischen Aufsätze Imdahls, darunter *Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur* (1979).

Bei der Lektüre der Imdahl'schen Schriften stellt sich bald heraus, daß seine Arbeit seit den frühesten, noch in den fünfziger Jahren entstandenen Aufsätzen durchgehend einem bestimmten, relativ klar umrissenen Forschungsinteresse verpflichtet war – ein doch nicht ganz gewöhnlicher Umstand, der angesichts der Vielfalt einzelner Themenstellungen überraschen mag. Imdahls Interesse galt, wie sich zeigt, der Entwicklung einer historisch orientierten Bildtheorie. Er schrieb an einer Geschichte des Bildes als Kunstwerk und versuchte dabei in den Blick zu rücken, was er einmal die „Identität des Bildes“ nannte: das Eigentümliche, Unersetzliche an der durch künstlerisch gestaltete Bilder ermöglichten ästhetischen Erfahrung. Welche Bestimmungsmerkmale des Bildes (als Kunstwerk) grundlegend und daher der

Möglichkeit historischer Transformation entzogen seien, hat Imdahl zwar nie in abstracto erörtert, doch lassen sich seine diesbezüglichen, verstreuten Bemerkungen etwa folgendermaßen zusammenfassen: Ein künstlerisches Bild, so Imdahl, ist ein der Anschauung gegebenes, seiner materiellen Struktur nach relativ stabiles Gebilde („Dauerpräsenz“ hält er für ein wesentliches Merkmal), das in seiner formalen Organisation verschiedene, zum Teil mehrdeutige und widersprüchliche Momente zueinander in Beziehung setzt und einer übergreifenden „Kohärenzstruktur“ integriert. Die formale Organisation des Bildes dient der Erzeugung von „Sinndichte“. Dies geschieht auf solche Weise, daß das „Erfahrungsangebot“, das das Bild dem Betrachter macht, die Möglichkeiten gewöhnlicher, empirischer Wahrnehmung prinzipiell übersteigt. Die Anschauung des Bildes involviert im übrigen auch das Vorstellungsvermögen des Betrachters; sofern in der Bildwahrnehmung bestimmte Vorstellungen „aktuelle Präsenz“ gewinnen, wird darin die „Alternative von Vorstellung und Anschauung“ zum Verschwinden gebracht.

Eine wesentliche Funktion der an dieses Konzept anknüpfenden Überlegungen Imdahls bestand darin, daß sie es ihm ermöglichten, bestimmte kunsthistorische Probleme und Entwicklungen präziser zu fassen und in systematischer Form darzustellen. Dabei beschäftigten ihn vor allem das Problem der Abstraktion und das „Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen“ in der Malerei der Moderne. Vor dem Hintergrund dieser speziellen kunsthistorischen Interessenlage wird vielleicht verständlich, weshalb Imdahl in seiner Bestimmung des künstlerischen Bildes die Kategorie des Ausdrucks nicht berücksichtigt und die Abbildungsfunktion nicht zu den wesentlichen Merkmalen gerechnet hat. Was den letzteren Punkt anlangt, stellt Imdahl klar, daß für ihn ein Abbild ohne kompositionelle Flächenordnung nicht als Bild im engeren Sinne eingestuft werden kann. So weist er in einem Aufsatz von 1968 (*Vier Aspekte zum Problem der ästhetischen Grenzüberschreitung in der bildenden Kunst*) darauf hin, daß beispielsweise Rembrandts Portrait der „Staalmeesters“ ungeachtet seiner überragenden malerischen Qualität und der kunstvollen Einbindung des Betrachters in die dargestellte Szene dennoch keine kompositionelle Flächenordnung aufweise und daher auch nicht den Kriterien dessen genüge, was er zu diesem Zeitpunkt noch „das Ästhetische“ nennt, später aber mit dem Begriff künstlerischer Bildlichkeit identifizieren wird. Wie er sich das Verhältnis von Abbild und Bild dachte, hat Imdahl in der Folge durch eine Unterscheidung verschiedener Modi des Sehens zu erläutern versucht: „Wiedererkennendes Sehen“ ermöglicht die Wahrnehmung der in einem Bild dargestellten Gegenstände oder Vorgänge (vorausgesetzt, daß es überhaupt etwas abbildet), genügt jedoch nicht, um die für ein Bild im engeren Sinn charakteristische Sinndichte in der Anschauung zu realisieren. Dies gelingt erst, sobald ein auf die (notwendig vorausgesetzte) abstrakte Flächenordnung des Bildes gerichtetes „sehendes Sehen“ zu dem „wiedererkennenden Sehen“ hinzutritt und im Zusammenspiel mit diesem das Erfahrungsangebot des Bildes ausschöpft.

Daran, daß Imdahl zwischen Bildgeschichte und Kunstgeschichte, Bildlichkeit und künstlerischem Wert unterschieden hat, läßt der Ausschluß eines Hauptwerks

von Rembrandt aus der Kategorie des Bildes keinen Zweifel. Wohl ist für Imdahl jedes Bild – so wie er den Begriff faßt – auch ein Kunstwerk. Umgekehrt erfüllt aber lange nicht jedes Gemälde, selbst wenn es ein großes Kunstwerk sein sollte, die von ihm postulierten Bedingungen von Bildlichkeit. Die auf der Grundlage solcher begrifflicher Unterscheidungen entwickelte These, daß die „Identität des Bildes“ in avancierter moderner Malerei problematisiert und diese Problematisierung wiederum selbst zum künstlerischen Thema gemacht wurde, versucht Imdahl in seiner Interpretation von Jasper Johns' gemalten Flaggen zu belegen (siehe unten).

Imdahl trug seine Überlegungen grundsätzlich in Form von Werkanalysen vor, die er wenn möglich in Auseinandersetzung mit Selbstzeugnissen der Künstler und im Dialog mit bildtheoretischen Ideen aus der jeweils zeitgenössischen Kunstliteratur entwickelte. Auf diese Weise erarbeitete er sich im Lauf der Jahre ein relativ umfangreiches Repertoire von Fallbeispielen, das mit der Zeit freilich auch Züge eines geschlossenen Kanons annahm. Gewisse Bilder von Giotto, Ruisdael, Cézanne, Marées, Albers, Johns, Newman oder Stella einerseits sowie einige Zitate von Fiedler, Hildebrand, Riegl, Delaunay, Doesburg, Albers und Newman andererseits kennt der Leser der Imdahl'schen Aufsätze bald fast ebenso gut wie die jeweiligen Interpretationen des Kunsthistorikers – wobei es allerdings vorkommt, daß eine Deutung in der Wiederaufnahme an Prägnanz und Stimmigkeit dazugewinnt. Wenn in Imdahls Bild-Kanon künstlerische Strömungen wie Expressionismus und Surrealismus nicht aufscheinen, so erklärt sich dies zum Teil wohl aus seiner Parteinahme für das autonome, abstrakte Tafelbild. Hingegen bleibt die Ausklammerung der russischen Avantgarde, selbst wenn man die bis vor wenigen Jahren ungünstige forschungsgeschichtliche Situation auf diesem Gebiet bedenkt, dennoch schwer verständlich. Ähnliches gilt auch für die fehlende Berücksichtigung von Klees Bildlehre, mit der sich Imdahls eigene Konzeption doch in einigen wichtigen Punkten berührt.

Der Zuschnitt des Repertoires jener Fallbeispiele, die Imdahl bei seinen Untersuchungen wiederholt herangezogen hat, hängt allerdings auch mit bestimmten strategischen Entscheidungen zusammen, die er seinem Versuch einer „Rettung des Bildes“ zugrundelegte. Um die spezifische Leistungsfähigkeit künstlerischer Bildlichkeit möglichst präzise definieren und gegenüber den Präntentionen des Vorgegebenen, Vorgewußten, der Sprache und der „empirischen Seherfahrung“ wirkungsvoll in Schutz nehmen zu können, stellte sich Imdahl die Aufgabe, die Eigenleistung und Unersetzlichkeit des künstlerischen Bildes gerade auch dort nachzuweisen, wo sie am leichtesten übersehen oder in Zweifel gezogen werden kann – nämlich bei Historienbildern mit engem Textbezug, naturalistischen Veduten oder auch gewissen problematischen Werken der „konkreten Kunst“.

So legte er anhand von detaillierten Analysen einiger ottonischer Miniaturen, Giotto-Fresken und Poussin'scher Gemälde dar, daß auch solche Historien Gemälde, die durch einen besonders engen Rückbezug auf vorgegebene Texte gekennzeichnet sind, sich als Musterbeispiele künstlerischer Bildlichkeit erweisen können, indem sie sich die sprachlichen Vorgaben anverwandeln und sie gleichsam in einen anderen

semiotischen Aggregatzustand überführen. Die Eigenleistung der Bilder liegt dabei, Imdahl zufolge, in der Erzeugung bestimmter, sprachlich nicht einholbarer narrativer Strukturen. Voraussetzung dafür sei eine geschickte Manipulation spezifisch bildlicher Ambiguitäten (in bezug auf chronologische Verhältnisse zwischen den im Gemälde dargestellten Handlungsmomenten sowie hinsichtlich der Beziehungen zwischen den Handlungsträgern der dargestellten Szene). Bildkomposition kann demgemäß als die Methode definiert werden, solche bildlichen Mehrdeutigkeiten systematisch hervorzubringen und gezielt zur Erzeugung von Sinndichte auszunützen.

Im Zusammenhang dieser Gedankengänge stellt sich Imdahl die Frage, wie es denn überhaupt möglich sei, daß dergleichen genuin bildliche Qualitäten, die erklärtermaßen die Sinnkapazität der Sprache überbieten, schließlich doch sogar mit den bescheidenen Mitteln kunsthistorischer Prosa aufgewiesen werden können? Nach seiner Auffassung ist dies zu allererst nur unter der praktischen Voraussetzung möglich, daß der Leser die interpretierten Gemälde in Form von Reproduktionen vor Augen hat. Doch beeilt er sich zu wiederholen, daß die Beschreibung dessen, was Bilder der anschaulichen Erfahrung bieten, auf jeden Fall die Leistungsfähigkeit der Sprache überfordere. Nur als ein notwendig unbeholfenes Hindeuten auf einen erst in der Anschauung der beigelegten Bilder zu gewinnenden Sinn könne die Sprache des Interpreten ihren kommunikativen Zweck erfüllen; würde man seine Sätze in zufälliger Isolierung antreffen, man würde nirgendwo im Bereich alltäglicher Erfahrung etwas finden können, worauf sie sinnvoll zu beziehen wären. – Hier zeigt sich freilich sehr bald, daß Imdahl (im Unterschied etwa zu dem schottischen Kunsthistoriker Michael Baxandall) nicht über ein ausreichendes sprachphilosophisches Instrumentarium verfügte, um die von ihm gesehene Problematik wirklich klären zu können. Sein an dieser Stelle vorgebrachter Hinweis auf das Modell der negativen Theologie macht dieses Manko nur umso deutlicher.

Was die Abgrenzung der Bilderfahrung von gewöhnlicher, „empirischer Seherfahrung“ anlangt, zieht Imdahl unter anderem Werke von Ruisdael und Hobbema als Beispiele für die spezifische Leistungsfähigkeit künstlerisch gestalteter Bilder heran. Es handelt sich um Landschaftsgemälde, die jeweils bestimmte Örtlichkeiten portraithaft abbilden, dabei aber – dies versucht Imdahl im einzelnen nachzuweisen – durch die Wahl des Bildausschnitts, eine geschickte Manipulation der Größenverhältnisse wie auch durch eine zunächst kaum erkennbare Integration verschiedener Blickpunkte das empirisch Gegebene so in sich aufzunehmen, daß sie es gleichzeitig im Sinne künstlerischer Bildlichkeit auch wieder übersteigen. – Dasselbe Abgrenzungsproblem stellt sich ferner auch – wenngleich in ganz anderer Form – bei Werken amimetischer Malerei. Imdahl betrachtet hier zum Beispiel Gemälde von Morellet, von denen im Sinne konkreter Kunst behauptet werden kann, daß sie nichts darstellen, was außerhalb ihrer selbst liegen würde. Angenommen, dies trifft tatsächlich zu – wodurch unterscheiden sich solche Werke dann von irgendwelchen anderen, ganz gewöhnlichen Dingen? Imdahls voraussehbare Antwort lautet, daß derartige Gemälde, so simpel sie ihrem formalen Aufbau nach auch sein mögen, gleichwohl komplex strukturierte Wahrnehmungserlebnisse hervorrufen und sich durch eben diese Diffe-

renz zwischen faktischer und phänomenaler Struktur oder, wie er mit Albers sagt, *factual fact* und *actual fact* von banalen Gegenständen unterscheiden und als Bilder ausweisen. Dies gelte jedoch nicht ebenso für die Arbeiten Stellas, von denen manche ja gerade dadurch charakterisiert sind, daß sie jene Differenz zwischen faktischer und phänomenaler Struktur im Namen des (von Stella selbst so genannten und der europäischen Tradition polemisch entgegengesetzten) *non-relational-painting* unterlaufen. Imdahl kommt daher zu dem Schluß, daß sich diese Werke Stellas (deren ästhetische Pointe, wie er selbst anmerkt, wohl gar nicht im Bereich der Anschauung liegt) dem Begriff des Bildes verweigern. Ob er damit zugleich auch sagen will, die Problematisierung von Bildlichkeit sei das künstlerische Thema dieser Arbeiten, ist nicht ganz klar; möglicherweise wollte Imdahl diese Deutung für Johns' *Flaggen* und verwandte Gemälde reservieren. Denn eine *Flagge* von Johns ist für Imdahl zunächst einmal ein Stück konkreter Malerei (und als solches von Bildern wie denjenigen Morellets nicht grundsätzlich verschieden), zugleich aber erscheint sie ihm, heimtückischer Weise, als ein ganz gewöhnlicher realer Gegenstand – nämlich nicht als *Darstellung* einer Fahne, sondern als ein (waschechtes?) Fahnen-Exemplar. Wodurch offenbar die „Identität des Bildes“ in Frage gestellt wird.

Seit den späten siebziger Jahren hat Imdahl den Versuch unternommen, seine Gedanken zum Problem künstlerischer Bildlichkeit zusammenzufassen und theoretisch fundiert darzustellen. Dabei verfolgte er die Absicht, seine historisch orientierte Frage nach der genuinen Leistungsfähigkeit des Bildes zu der wichtigsten und prominentesten kunsthistorischen Methodenlehre, Erwin Panofskys Ikonologie, kritisch in Beziehung zu setzen, um auf diese Weise zu einem integrativen Deutungskonzept zu gelangen. Den aus dieser Problemstellung hervorgegangenen methodologischen Entwurf, den Imdahl mit dem terminologisch nachvollziehbaren, typographisch gar nicht einmal so uneleganten Namen „Ikonik“ versah, stellte er am Beispiel einer Giotto-Interpretation vor (zuerst 1979 in dem Aufsatz *Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur*). Diese Entscheidung war von der Aufgabenstellung her zwar verständlich, ermöglichte sie es Imdahl doch zu zeigen, wie er sich das Verhältnis zwischen Ikonologie und Ikonik dachte; andererseits brachte die Entscheidung für Giotto als Fallbeispiel sogleich eine problematische Einschränkung des Bildbegriffs auf das klassische neuzeitliche Historienbild mit sich. Imdahl hatte daher Schwierigkeiten, seine Einsichten in die Historizität künstlerischer Bildlichkeit auf methodologischer Ebene zur Geltung zu bringen.

Differenzierter und vollständiger als die Giotto-Studien trägt der etwa gleichzeitig mit der Einführung der „Ikonik“ erschienene Artikel *Überlegungen zur Identität des Bildes* (enthalten im dritten Band der vorliegenden Ausgabe) das Imdahl'sche Anliegen vor. Demnach verfolgt die Ikonik ein doppeltes Ziel. Geht es erstens darum, im Rahmen allgemeiner Überlegungen über die Identität oder das Wesen des Bildes nach historischen Varianten des Bildverständnisses zu suchen und diese systematisch voneinander abzuheben (daran hat Imdahl von Anfang an gearbeitet), so gilt es zweitens (dieser Punkt wird nun stärker akzentuiert als früher) jene unterschiedlichen, in der Analyse paradigmatischer Bildbeispiele aufgewiesenen histori-

schen Bildkonzepte unter dem „Aspekt der Bildlichkeit als einer Figuration möglicher Welt- und Icherfahrung des Beschauers“ zu deuten. Wie Imdahl sich solche ikonischen Deutungen vorgestellt hat, führen seine Interpretationen einige Gemälde von Newman, Picasso und wiederum Ruisdael vor Augen.

An Newmans Gemälde *Jericho* etwa stellt Imdahl eine „Spannung zwischen Totalität und Fragment“ fest, die das „Anschauungsmodell einer kritischen Erkenntnis“ liefere. Es sei „die besondere und heutigentags hochaktuelle Leistung des Gemäldes, das Faßbare, Meßbare, Ganzheitliche und in sich selbst Stabile, wie alles dies zum Beispiel ein gleichschenkliges Dreieck auszeichnet, durchaus nicht zu verleugnen, aber doch die darin einbeschlossene Gewißheit einer beherrschbaren Form in Frage zu stellen und – in letzter Konsequenz – Welt auch als ein nicht zu Bewältigendes zu anschaulicher Erfahrung zu bringen“. – An Picassos *Guernica* interessiert Imdahl die Spannung zwischen den in stilistischer und mimetischer Hinsicht disparaten Bildelementen und dem sehr strengen kompositionellen Aufbau des Gemäldes, der das widerborstige Rohmaterial in letzter Instanz zu einer „übergegensätzlichen Bildeinheit“ zusammenführe. Imdahl sieht darin die Figur einer Vermittlung von Geschichte und Mythos, Kontingenz und Sinnhaftigkeit. – Bei Ruisdaels Darstellung der *Mühle von Wijk* schließlich hebt die ikonische Deutung auf die polyperspektivische Raumgestaltung des Bildes ab: „Die im Polyperspektivismus vermehrte Autonomie des Raumes gegenüber dem Subjekt korreliert mit einer vermehrten Freiheit des Subjekts gegenüber dem Raume und auch mit einem Zuwachs an Herrschaft über ihn“.

Die „ikonische“ Deutungsstrategie besteht also offenbar darin, Bilder, die exemplarisch ein bestimmtes Bildkonzept verkörpern, als Modelle möglicher Welterfahrung zu beschreiben und unter Umständen auch nach einem diesbezüglichen kulturhistorischen Dokumentwert zu fragen. Folglich kann die Ikonik als Erweiterung der Ikonologie verstanden werden. Wie diese interessiert sie sich für das, was Panofsky den „weltanschaulichen Gehalt“ eines Bildes nannte – mit dem Unterschied, daß die Ikonik ihre Deutungen aus der Analyse gewisser medienspezifischer Eigenschaften von Bildern zu gewinnen sucht, wobei ihr die bildgeschichtlichen Einsichten näher stehen als die eventuell damit verbundenen kulturgeschichtlichen Thesen.

Doch auch als kulturhistorisch bedeutsame Dokumente behalten Bilder für Imdahl den Status gegenwärtig aktualisierbarer Erfahrungsangebote. Daß ästhetische Erfahrung die ikonische Deutung überhaupt erst ermöglicht, gilt selbst dann, wenn letztere die Bilder auf epochenspezifische weltanschauliche Gehalte hin befragt. Dementsprechend heißt es in den *Überlegungen zur Identität des Bildes*: „Der Beschauer macht sich diejenige anthropozentrische oder auch nichtanthropozentrische Einstellung zu eigen, die dem Bilde zugrunde liegt und deren Ausdruck das Bild ist. In solchem Sinne identifiziert sich der Beschauer mit der im Bilde thematisierten Einstellung, um auf diesem Wege eine Perspektive auf seine eigene Identität zu gewinnen. Was im Bilde zur Anschauung kommt, ist das Schema, innerhalb dessen der Beschauer seine Selbsterfahrung gewinnt. Es ist in der Regel so, daß das Bild das Schema der an ihm erfahrbaren Selbsterfahrung des Beschauers ist, weil das Bild diese Selbsterfahrung als solche exponiert.“

Imdahls Beitrag zu einer Kunstgeschichte als „Bildgeschichte“, wie sie derzeit vielfach postuliert wird und in Anknüpfung an anthropologische, tiefenpsychologische und semiotische Bildtheorien zum Teil auch schon entwickelt worden ist, sollte nicht unterschätzt werden, wenngleich nicht zu übersehen ist, daß die „Ikonik“ hinsichtlich ihrer theoretischen und historischen Reichweite auf ein vergleichsweise eng umgrenztes Gebiet beschränkt bleibt. Das Paradigma, an dem sich Imdahls Bildverständnis mißt, ist immer noch das klassische, komponierte Tafelbild. Elektronische Bilder und dergleichen werden bereits durch die Bedingung der „materiellen Dauerpräsenz“ aus der Betrachtung ausgeklammert. Inwieweit solche normativen Einschränkungen den Wert von Imdahls Überlegungen von vornherein beeinträchtigen, müßte diskutiert werden. Nicht zu bestreiten ist indes, daß viele seiner Thesen, betrachtet man sie vor dem Hintergrund der an semiotischen Modellen orientierten zeitgenössischen, insbesondere der postmodernen Theoriebildung, überholt scheinen. Durch die Art, wie er seine bildtheoretischen Überlegungen an der Leitlinie klassischer Begriffe der philosophischen Erkenntnistheorie und Ästhetik ausrichtet – wie er etwa „Anschauung“ gegen „begriffliches Vorwissen“ ausspielt und verschiedene, hinsichtlich ihres epistemologischen Stellenwerts und des jeweiligen Beitrags zur „ästhetischen Erfahrung“ voneinander abgehobene „Arten des Sehens“ postuliert – verpflichtet sich Imdahl Grundsätzen traditioneller Subjekt-Philosophie. Ähnliches gilt für seine Bestimmung des Bildes als „anschauliche Präsenz“, der auf Seiten des Betrachters eine subjektive Präsenzerfahrung entsprechen soll. Man kann sogar sagen, daß die Ikonik durchwegs auf Präsenz abhebt. Selbst bei der Analyse von Barnett Newmans *abstract sublime* (Rosenblum) betont Imdahl gegenüber den Momenten der Absenz und des Entzugs die Präsenz des Bildes und übergeht, ganz im Gegensatz zu jüngeren Deutungen des Sublimen, die ikonoklastische Tendenz der von Newman beabsichtigten Überforderung der Einbildungskraft des Betrachters.

Wie immer man diese für Imdahls Verhältnis zur Postmoderne charakteristischen theoretischen Optionen beurteilt, niemand wird es ihm heute verübeln, daß er der „Neuen Figuration“ in der Malerei der achtziger Jahre keine Beachtung geschenkt hat, um stattdessen ein schönes Buch zum Problem der Farbe in der Entwicklung und Vorgeschichte der klassischen modernen Malerei in Frankreich zu schreiben (*Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, München 1987). Daß er in diesem Buch ebenso wie in seinen sonstigen Studien der *intentio auctoris* stets hohes Gewicht beigemessen hat, mag bei einem der hermeneutischen Tradition nahestehenden Interpreten verwundern. Sicherlich gehört auch dies zu den scheinbar unzeitgemäßen Aspekten von Imdahls kunsthistorischer Arbeit. Es spricht jedoch für sein Wissenschaftsethos, daß Imdahl, der an diesem Punkt leicht bei gewissen theoretischen Vorwänden Zuflucht hätte suchen können, der Schwierigkeit, künstlerische Selbstzeugnisse in seine Deutungen einzubeziehen, nicht selbstgefällig ausgewichen ist, sondern sich *modo teutonico* beharrlich daran abgearbeitet hat.

WOLFRAM PICHLER

Institut für Kunstgeschichte
Universität Wien