

Das genaue Schauen

Viele Jahre nach meinem Magisterabschluss in Kunstgeschichte stieß ich auf das Buch *Arbeiter diskutieren moderne Kunst* (1982). Es enthält redaktionell bearbeitete Transkripte von sechs der sieben Seminare, die der renommierte Kunsthistoriker Max Imdahl (1925–1988) zwischen dem 6. Februar 1979 und dem 28. Oktober 1980 mit Mitarbeiter:innen des Bayer-Werks in Leverkusen führte. Wie viele andere Leser:innen war ich beeindruckt von diesem kunstpädagogischen Experiment: Ein Professor verlässt den universitären Raum, um in einer Fabrik über moderne, gegenstandslose Kunst aus Deutschland, Frankreich, den Niederlanden, Spanien und den USA zu sprechen – mit Menschen, die dort arbeiten. Ich las das Buch, weil mich Imdahls didaktischer Ansatz interessierte, mit dem er ein Laienpublikum beim gemeinsamen Betrachten, Beschreiben und Reflektieren moderner Kunst anleitete. Viele Werke der Moderne verlangen umfangreiches Vorwissen – historisch, formalästhetisch, diskurstheoretisch. Dieses Wissen bereichert zwar, schafft jedoch zugleich Distanz und grenzt aus. Wie würde Imdahl mit einer Disparität umgehen, die nicht nur epistemisch, sondern auch sozial ist – einer Distanz zwischen Akademiker:innen und Arbeiter:innen, zwischen Universität und Werkshalle? Fragen nach Klassendifferenzen stellten sich mir im Kunstgeschichtsstudium immer wieder. Als Kind sogenannter «Gastarbeiter» bewegte ich mich oft zwischen Welten, die sich sprachlich, kulturell und sozial nur selten berührten. «Gastarbeiter:innen» waren ausländische Arbeitskräfte, die ab den 1950er Jahren im Rahmen bilateraler Abkommen vor allem nach Deutschland, aber auch in andere westeuropäische Länder wie Österreich, die Schweiz oder die Niederlande angeworben wurden, um den Arbeitskräftemangel in der Industrie zu decken. Sie kamen insbesondere aus Italien, Spanien, Griechenland, dem ehemaligen Jugoslawien, der Türkei, Portugal, Marokko, Tunesien und Südkorea. Der Begriff «Gastarbeiter:in» war vornehmlich im deutschsprachigen Raum verbreitet. Als Bezeichnung ist er jedoch problematisch, da er eine privilegierte und temporäre Einladung suggeriert, während die so Benannten in Wirklichkeit als billige Arbeitskräfte ausgebeutet, sozial ausgegrenzt und strukturell benachteiligt wurden – ohne gleichberechtigte Teilhabe oder umfassende Rechte in der Gesellschaft zu erfahren.

Am Ende des Seminars vom 5. November 1979 analysiert Imdahl gemeinsam mit den Teilnehmenden zwei Werke des US-amerikanischen Nachkriegskünstlers Barnett Newman – einen zentralen Bezugspunkt seiner kunsthistorischen Arbeit. Für Imdahl verkörperte Newman einen radikalen Bruch mit der traditionellen Kompositionsästhetik: Bei ihm tritt an die Stelle geschlossener Bildordnungen eine

Ästhetik der Entgrenzung, die das Verhältnis von Fläche, Linie und Raum neu verhandelt. Im Fokus steht zunächst *Jericho* (1968–69), ein Gemälde von monumentalen Ausmaßen: Drei Meter hoch und breit, zeigt es ein schwarzes, gleichschenkliges Dreieck, das von einer vertikalen, cadmiumroten Linie – einem sogenannten «Zip» – durchzogen wird. Diese Linie verläuft von der Basis bis zur Spitze des Dreiecks, wobei ihre linke Kante exakt den Scheitelpunkt trifft, während ihre rechte leicht versetzt entlang der Dreiecksseite nach unten abweicht. Das zweite Werk, *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III* (1967–68), übertrifft *Jericho* noch in seinen Maßen: Sechs Meter breit und zweieinhalb Meter hoch, zeigt es eine große rote Farbfläche, die links von einem schmalen blauen, rechts von einem gelben Streifen eingefasst wird. Auch hier wird mit einfacher Form und Farbverteilung eine überwältigende visuelle Wirkung erzeugt – ein Raum ohne Mitte, ohne Halt, offen ins Unendliche.

Imdahl verankert seine Methode des Sehens im Einzelwerk, im Konkreten – im sinnlich Erfahrbaren. Seine «Ikonik» unterscheidet sich grundlegend von den Prämissen der Ikonographie oder Ikonologie: Statt auf historische Kontexte oder symbolische Bedeutungshorizonte zu zielen, richtet sie sich konsequent auf das Sichtbare – auf das, was sich im unmittelbaren Akt des Sehens zeigt und in der Wahrnehmung entfaltet.¹ Imdahls Analysen basieren auf einem präzisen, begrifflichen Nachvollzug des Sichtbaren – stets begleitet vom Bewusstsein, dass Sprache und Begriffe dem sinnlich Erfahrbaren nur annähernd gerecht werden können. Erkenntnis entsteht bei ihm nicht im kontemplativen Erleben, sondern in der überprüfbareren Auseinandersetzung mit dem Werk – im Gespräch, im Dialog, in der sprachlichen Klärung. Das gesprochene Wort ist daher kein Begleitmedium, sondern konstitutiver Bestandteil seiner Methode.

In den Sitzungen benennen die Teilnehmenden oft schon zu Beginn der Bildbesprechung die charakteristischen Merkmale eines Werks. So etwa bei *Jericho*, als ein:e Teilnehmer:in bemerkt: «Man könnte vielleicht sagen, dass diese rote Mittel-senkrechte irgendwie mehr nach vorne gezogen wirkt und die Seiten weiter weg sind. Dass also die beiden – das rechte und das linke Dreieck – dass die irgendwie weiter weg wirken.»² Diese Beobachtung lenkt den Blick auf die versetzte zentrale Linie – ein Detail, das unterschiedliche Lesarten hervorruft. Eine weitere Stimme sagt: «Ich sehe da noch nicht mal ein Dreieck. Für mich sieht das aus wie eine lange Straße, nur ist dann meines Erachtens der Maler ein bisschen zu früh spitz zugegangen.»³ Und ein:e andere:r Teilnehmer:in ergänzt: «Nur mit dem versetzten Mittelstreifen landet man dann im Graben.»⁴ Die klare Geometrie und reduzierte Farbgebung von *Jericho* erzeugen eine spannungsreiche Ruhe, die Imdahl gemeinsam mit den Teilnehmenden zeichnerisch weiter erkundet. Er entwickelt Varianten des Dreiecks, vergleicht sie mit dem Original und verdeutlicht auf diese Weise die komplexe Wirkung der bildimmanenten Strukturen.

Im Gespräch entfaltet sich Imdahls Argumentation im Wechselspiel von Wahrnehmung und Begriff.⁵ Gemeinsam mit den Teilnehmenden diskutiert er die Wirkung der Werke – dabei kommen Empfindungen von Bedrohung und Beklemmung zur Sprache. Während *Jericho* ambivalente Gefühle von Angst auslöst – etwa die Sorge, vom Bildraum aufgesogen, oder das Gefühl, von dessen überwältigender Präsenz erdrückt zu werden –, erscheint die Farbfläche in *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III* als ein grenzenloser Raum, der die Betrachtenden in eine unendliche Tiefe zieht. Um die zentrale Erfahrung zu verdichten, fasst Imdahl das Gespräch didaktisch zusammen: «Gut, darf ich das eben mal wiederholen, weil das so wichtig

ist. Er sagt, ich muß Willen aufbringen, damit das Bild mich nicht einfach verjagt oder vereinnahmt [...]. Ich muß Willen aufbringen, damit das Bild mich nicht einfach übermächtig.»⁶

In dem Moment, in dem sich die Teilnehmenden nicht mehr nur als ästhetische Betrachter:innen, sondern als handelnde Subjekte zum Werk in Beziehung setzen, beginnt für Imdahl ein Dialog, der über die Kunst hinausreicht – hin zu einer Erfahrung, die auch von den Bedingungen des Lebens erzählt.

Was ungesehen bleibt

Die Frage, wer die Personen waren, die sich neben ihrer eigentlichen Arbeit in der Fabrik auf die «Augenarbeit»⁷ mit Imdahl einließen, stellte sich mir erst vor einigen Monaten im Rahmen meiner kuratorischen Recherche zur Kunstgeschichte als Migrationsgeschichte. Bis dahin war ich davon ausgegangen, dass die Teilnehmenden einen Querschnitt der Fabrikarbeiter:innen bildeten und sich unter ihnen auch sogenannte «Gastarbeiter:innen» befanden. Ich hatte mir vorstellen können, dass auch meine Mutter an einem solchen Seminar teilnahm. Zwar arbeitete sie nicht bei Bayer in Leverkusen, sondern bei Telefunken in Hannover. Aber schon das Weben von Kelims in ihrer Jugend schärfte ihren Blick für Geometrie und Abstraktion. Vielleicht wäre sie wegen ihrer sehr begrenzten Deutschkenntnisse nicht in der Lage gewesen, viel mitzureden – dieses Hindernis hätte jedoch durch Übersetzungen aus dem Türkischen ins Deutsche überwunden werden können.

Bei genauerer Betrachtung des Projekts stellen sich mir einige grundlegende Fragen. Wer erhält Zugang? Wer spricht? Wer bleibt ausgeschlossen – strukturell, sprachlich, symbolisch? Um die Ausschlüsse, Leerstellen und strukturellen Spannungen analytisch zu erfassen, bedarf es eines theoretischen Rahmens, der über einzelne Werke oder pädagogische Formate hinausgeht – eines Rahmens, der tief verankerte Bedingungen gesellschaftlicher Teilhabe und Ausgrenzung sichtbar macht und kritisch reflektiert. Hier setzt das Konzept der «infrastrukturellen Kritik» an, wie es die Kunsttheoretikerin Marina Vishmidt (1976–2024) entwickelt hat. Vishmidt begreift Infrastruktur nicht lediglich als physische Gegebenheit – etwa in Form von Straßen, Brücken oder technischen Netzwerken –, sondern primär als gesellschaftliche Struktur, die den Alltag unsichtbar organisiert. Ihre Theorie stellt eine kritische Erweiterung der etablierten Praxis der institutionellen Kritik dar, indem es deren analytischen Rahmen deutlich vertieft. Während sich institutionelle Kritik mit den Bedingungen und Machtverhältnissen innerhalb des Kunstbetriebs und seiner Institutionen – etwa Museen oder Galerien – auseinandersetzt, richtet sich die infrastrukturelle Kritik auf die umfassenderen materiellen, ökonomischen und sozialen Voraussetzungen, die solche Institutionen überhaupt erst ermöglichen, strukturieren und legitimieren. In ihrem Text *Between Not Everything and Not Nothing: Cuts Toward Infrastructural Critique* beschreibt Vishmidt diesen Paradigmenwechsel als eine Bewegung: «[...] an engagement with the thoroughly intertwined objective (historical, socio-economic) and subjective (including affect and artistic subjectivization) conditions necessary for the institution and its critique to exist, reproduce themselves, and posit themselves as an immanent horizon as well as transcendental condition.»⁸

In diesem erweiterten Verständnis wird Kritik nicht mehr allein auf den sichtbaren institutionellen Rahmen beschränkt, sondern auf die grundlegenden Bedingungen seiner Möglichkeit ausgedehnt, auf Arbeit, Eigentum, affektive und subjektivierende



1 Hayriye Doğtaş, Kelim, 1967, gewebt in Doğanlı (Adana /Türkei) – Detailaufnahme. Foto: privat

Prozesse sowie kapitalistische Akkumulations- und Herrschaftsverhältnisse. Vishmidt öffnet damit den Blick für eine Kritik, die symbolische Formen der Kunst nicht isoliert betrachtet, sondern sie als durchzogen von rassifizierten, geschlechtsspezifischen und sozioökonomischen Strukturen begreift.

Diese Perspektive erlaubt es, die Zusammensetzung des Seminars von Imdahl nicht als nebensächliche organisatorische Randbedingung zu lesen, sondern als Bestandteil jener kulturellen Infrastruktur, die über Sichtbarkeit und Ausschluss entscheidet. Wer die Teilnehmenden waren, lässt sich dem Abdruck der

Seminarsitzungen nicht entnehmen, da die individuelle Zuordnung der Sprecher:innen anonymisiert wurde: Alle erscheinen lediglich unter dem Kürzel «T», während Imdahl eindeutig zuordenbar als «I» gekennzeichnet ist. Anders als in den Tonaufnahmen, in denen sich die Stimmen unterscheiden lassen, gehen im Transkript auch individuelle Sprechweisen und Positionierungen verloren. Diese formale Reduktion erschwert es zudem, die Gesprächsdynamiken im Detail nachzuvollziehen – etwa, wer besonders häufig oder selten spricht, ob kritische Nachfragen von einzelnen dominanten Stimmen kommen oder sich auf mehrere Teilnehmende verteilen, und ob dabei möglicherweise Klassenunterschiede oder unterschiedliche Bildungsbiografien hörbar werden. Erst auf der letzten Seite der Publikation findet sich eine alphabetische Auflistung aller 259 Teilnehmenden, allerdings ohne Verbindung zu den jeweiligen Beiträgen im Gesprächsprotokoll. Ein genauer Blick auf die Namensliste der Teilnehmenden offenbart eine auffällige Homogenität: Frauen sind deutlich unterrepräsentiert, und Namen, die auf eine nicht *weiß*-deutsche Herkunft hinweisen, fehlen fast vollständig – mit einer einzigen Ausnahme. Diese Zusammensetzung spiegelt jedoch nur bedingt die gesellschaftliche und betriebliche Realität der damaligen Zeit wider. Aus der Unternehmensgeschichte geht hervor, dass 1975 am Bayer-Standort Leverkusen über 37.000 Personen⁹ beschäftigt waren, darunter etwa 3.000 sogenannte



2 Hayriye Doğtaş, Kelim, 1967, gewebt in Doğanlı (Adana / Türkei) – Detailaufnahme. Foto: privat

«Gastarbeiter:innen».¹⁰ Übertrüge man dieses Verhältnis auf die Zusammensetzung des Seminars, hätten – unter der Annahme einer proportionalen Repräsentation – einundzwanzig der Teilnehmer:innen «Gastarbeiter:innen» sein müssen.

Das Format *Arbeiter diskutieren moderne Kunst*, das sowohl zeitgenössisch als auch retrospektiv als beispielhafte Realisierung des kulturpolitischen Leitmotivs «Kultur für alle» rezipiert wurde und das eine Annäherung zwischen akademischer Kunstrezeption und dem Arbeiter:innenmilieu intendierte, blendete also zentrale Dimensionen kultureller Differenz aus. Die Konzeption von Teilhabe über die gemeinsame «Augenarbeit» folgte einem klassenbasierten Inklusionsansatz, der sozio-ökonomische Ungleichheiten berücksichtigt, jedoch Fragen nach Migration, ethnischer Zugehörigkeit oder rassistischen Zuschreibungen, Gender wie auch Sexualität weitgehend ausblendete. So blieb die Perspektive auf kulturelle Teilhabe eindimensional, da andere Differenzkategorien kaum Beachtung fanden.

Unter den Strukturen

Die Präsenz und Funktionsdynamiken einer Infrastruktur bleiben nach Vishmidt in der Regel unbemerkt, da sich jene in routinisierten Abläufen stabilisiert. Sichtbar wird sie meist erst in Momenten des Versagens oder der Unterbrechung. An diesem Punkt tritt ihre soziale Dimension, die sonst im Verborgenen operiert, abrupt hervor. Vishmidt veranschaulicht diesen Zusammenhang mit einem Zitat des Architekturtheoretikers Reinhold Martin: «The dumbwaiter, bound to slave labor, carries bottle after bottle up to Jefferson's dining room. Its systemic properties tend to become visible only when the repetitions cease. If the wine ceases to appear, at some level and only for an instant, the entire apparatus of slavery comes into view. When you turn on the faucet and water does not flow, the entire water system leaps into the cognitive field.»¹¹ Infrastrukturen – seien es architektonische, technische oder arbeitsbezogene – erscheinen im Alltag als neutrale und selbstverständliche Gegebenheiten, gerade weil sie reibungslos funktionieren. Erst im Moment der Störung wird das zugrundeliegende soziale Gefüge sichtbar, das ihre Reproduktion ermöglicht: etwa rassifizierte Ausbeutungsverhältnisse, soziale Ungleichheit oder Klassenherrschaft. Infrastruktur fungiert hier nicht nur als materielle Grundlage, sondern als Verdichtungsort sozialer Abstraktionen, in denen sich Machtverhältnisse dauerhaft einschreiben und stabilisieren. Das Fehlen der «Gastarbeiter:innen» im Seminar bestätigt einerseits einen Mechanismus infrastruktureller Selbststabilisierung – indem es das System vor der Konfrontation mit seinen Leerstellen bewahrt und die sprachliche wie epistemische Ordnung unangetastet lässt. Andererseits markiert dieses Fehlen eine Form der Störung im Sinne Vishmidts – eine Unterbrechung, durch die die strukturellen Exklusionen des sozialen Gefüges an die Oberfläche treten.

Einige der Probleme des Seminars lassen sich auf Imdahls ursprüngliche Konzeption zurückführen. Auf Initiative von Eberhard Weise, dem damaligen Werksleiter und Arbeitsdirektor der Bayer AG, wurde Imdahl zunächst zu einer Vortragsreihe über moderne Kunst eingeladen. Imdahl wandelte diese Einladung jedoch bewusst in eine Gesprächsreihe um, um einen Gegenpol zur herkömmlichen Kommunikationsstruktur des Vortrags – geprägt von klaren Hierarchien, monologischer Einwegkommunikation, präziser Planung und Strukturierung – zu schaffen. Stattdessen etablierte er eine experimentelle, dynamische und dialogische Gesprächssituation, die wechselseitigen Austausch ermöglichen sollte. In diesem Ansatz liegt das besondere Merkmal und zugleich die Erklärung für die große Aufmerksamkeit, die die

Seminarreihe erhielt. Letztlich wurde Imdahl dem eigenen Anspruch einer offenen, dialogischen Gesprächssituation jedoch nicht vollständig gerecht. Wie Tanja Wetzel und Gwendolin Lübbecke in ihren Untersuchungen zu diesem Format zeigen, verschleierte bereits der Seminartitel *Arbeiter diskutieren moderne Kunst* einige zentrale Grundannahmen: «Zum einen die Tatsache, dass die Beteiligten nicht einfach locker miteinander diskutierten, sondern dass diese Diskussionen stark von Imdahl gerahmt und gesteuert wurden und so eher einer gelenkten Rede über moderne Kunst entsprachen. Zum anderen waren keineswegs nur «Arbeiter» daran beteiligt, sondern gewählte Vertrauensleute der Bayer AG, zu denen auch Angestellte zählten.»¹²

Imdahl moderierte das Seminar und bewegte sich dabei innerhalb bestehender Hierarchien, die er nicht auflöste. Der Titel *Arbeiter diskutieren moderne Kunst* stammte allerdings von den Teilnehmenden selbst. Sie hoben damit den Moment des Diskutierens hervor. Das gilt auch für die begriffliche Unschärfe zwischen «Arbeiter» und «Mitarbeiter» sowie die damit verbundenen diskursiven Implikationen, die nicht allein von Imdahl ausgingen.

Hier müssen die unterschiedlichen Ebenen der Infrastruktur, auch wenn sie ineinander verschränkt und durch routinisierte Abläufe stabilisiert sind, analytisch voneinander getrennt betrachtet werden. Da ist zum einen die kunsthistorische Perspektive: Der Kunsthistoriker kann seinem progressiven Anspruch an ein gleichwertiges Gespräch mit den Teilnehmenden nicht vollständig gerecht werden. Zudem wählt er für seine Bildbesprechungen weder Werke von Künstlerinnen noch solche außerhalb Deutschlands, Frankreichs, der Niederlande, Spaniens oder der USA aus und stabilisiert dadurch eine patriarchale und eurozentristische Vorstellung dessen, was als relevante Kunst gilt.

Zum anderen sind da die Strukturen der Bayer AG. Die Seminare waren Investitionen in die Bildung und betriebsinternen Aufstiegsmöglichkeiten der Mitarbeiter:innen. Vertrauensleute innerhalb der Bayer AG waren ausgewählte Mitarbeiter:innen aus verschiedenen Bereichen – etwa Produktion, Verwaltung oder Management –, die als ehrenamtliche Ansprechpartner:innen zwischen Belegschaft, Betriebsrat und Management fungierten. Sie nahmen Anliegen der Kolleg:innen auf, vermittelten bei Konflikten und trugen Inhalte aus Fortbildungsmaßnahmen zurück in die Belegschaft.¹³ Die sogenannten *Kulturellen Sonderprogramme* der 1980er Jahre – darunter die Kunstgespräche mit Max Imdahl – waren Teil mehrtägiger obligatorischer Weiterbildungen für Vertrauensleute, zu denen der Betriebsrat einlud. Anfang der 1980er Jahre waren rund 500 der etwa 40.000 Beschäftigten der Bayer AG als Vertrauensleute tätig, von denen ungefähr die Hälfte an diesen Fortbildungsseminaren teilnahm.¹⁴ Dass sich unter den Vertrauensleuten kaum «Gastarbeiter:innen» befanden, die folglich auch nicht an den Seminaren von Imdahl teilnehmen konnten, entzog sich völlig seinem Einfluss. Die Tatsache, dass «Gastarbeiter:innen» kaum zu Vertrauensleuten gewählt wurden, verweist auf eine Geschichte der Ausgrenzung und des Misstrauens.¹⁵ In ihre Aufstiegschancen wurde kaum investiert, wodurch sie dauerhaft auf niedrigeren Positionen stecken blieben. Auch ihre fehlende Sichtbarkeit im Bildungs- und Kulturprogramm ist kein Zufall, sondern Ausdruck eines strukturellen Ausschlusses.

Was verdeckt bleibt

Imdahl hielt seine Seminare in einer Zeit, in der sich die Unternehmenskultur im Wandel befand: Ein offeneres Betriebsklima sollte etabliert werden, und das

3 Hayriye Dođtaş,
Kelim, 1967, gewebt
in Dođanlı (Adana/
Türkei) – Detailauf-
nahme. Foto: privat



Programm der kulturellen Aktivierung diente nicht zuletzt der Repräsentation eines modernen, bildungsorientierten Unternehmens. Im angestrebten Profil verantwortungsvoller und selbstbeteiligter Mitarbeiter:innen wurde Bildung als Mittel gesellschaftlicher Teilhabe und als Weg zum sozialen Aufstieg gerahmt. Ebenso wurde die Förderung von Kreativität als ein zentraler Bestandteil dieser Strategie hervorgehoben.

Allerdings veränderte sich das Verständnis von Kreativität in diesem Kontext grundlegend. Sie wurde nicht mehr als Möglichkeit radikaler Veränderung oder als autonome Ausdrucksform begriffen, sondern vielmehr als strategisches Instrument zur Steigerung von Effizienz, Anpassungs- und Konkurrenzfähigkeit – stets im Dienste kapitalistischer Verwertungslogiken. Diese Kritik formuliert Elisabeth Wagner in Bezug auf das Engagement von Bayer.¹⁶

Für viele Mitarbeiter:innen bedeutete jene neue Form der Förderung eine subtilere, aber dennoch spürbare Form von Ausbeutung. Zugleich relativierte diese Entwicklung keineswegs die strukturelle Ausgrenzung von «Gastarbeiter:innen», die weiterhin bestehen blieb. Die Initiative signalisierte nur vermeintlich eine progressive Haltung. Zugleich war die Unternehmenskultur von damals von einem

problematischen Umgang mit der eigenen Geschichte geprägt. 1925 ging Bayer im Chemiekonzern I. G. Farben auf und war während der NS-Zeit tief in die Kriegswirtschaft verstrickt. In den Werken der I. G. Farben – darunter auch die Bayer-Werke – wurden zehntausende Menschen aus besetzten Ländern als Zwangsarbeiter:innen und KZ-Häftlinge ausgebeutet. Besonders berüchtigt war das von der I. G. Farben unmittelbar neben dem Vernichtungslager Auschwitz errichtete Werk Buna/Monowitz, wo Tausende KZ-Häftlinge unter unmenschlichen Bedingungen Zwangsarbeit leisten mussten.¹⁷ Bayer war an diesen Verbrechen unmittelbar beteiligt: Allein an seinen niederrheinischen Standorten, etwa in Leverkusen und Uerdingen, beschäftigte der Konzern rund 16.000 Zwangsarbeiter:innen.¹⁸ Darüber hinaus wurden in weiteren Werken – etwa in Bitterfeld und Dormagen – sowie im Konzentrationslager Auschwitz III (Monowitz) Zwangsarbeiter:innen eingesetzt. Im Rahmen der Nürnberger Prozesse fand 1947 der I. G. Farben-Prozess statt, in dem führende Manager des Konzerns auf der Anklagebank saßen. Als vier Jahre später, 1951, die I. G. Farben wieder in ihre Einzelunternehmen zerschlagen wurde, entstand Bayer erneut als eigenständige Bayer AG.¹⁹ Ein Umdenken setzte aber erst in den 1990er Jahren ein – parallel zu einem allgemeinen gesellschaftlichen Wandel. Angesichts zunehmender öffentlicher Diskussionen über die Entschädigung der Zwangsarbeiter:innen sowie des anhaltenden Drucks von Opferverbänden und Aktionärsinitiativen begann das Unternehmen schrittweise, seine Position zur eigenen Geschichte zu überdenken.²⁰ Die Seminare Imdahls fallen damit in eine Phase der Unternehmensgeschichte, in der die Bayer AG einerseits ein offenes Betriebsklima fördern will, sich andererseits jedoch der Verantwortung für die eigene Vergangenheit verschließt.

Bis tief in die Pigmente

Imdahls Gespräche über moderne Kunst lassen sich mit Blick auf die NS-Geschichte anders deuten als im Sinne eines modernistisch-westlichen Kanons der vorgestellten bzw. diskutierten Werke. Angesichts der ideologischen Diffamierung moderner Kunst durch das NS-Regime scheint er eine historische Verantwortung empfunden zu haben, die ästhetischen Errungenschaften der Moderne zu verteidigen.²¹ Die ungegenständliche Kunst bedeutete aus dieser Perspektive nicht nur eine radikale ästhetische Zäsur, sondern auch die Wiederherstellung der künstlerischen Freiheit – und damit ein symbolisches Eintreten für die Freiheit des Menschen selbst. Die Ablehnung abstrakter Kunst erschien ihm daher vermutlich nicht nur als Ausdruck persönlicher Vorlieben oder mangelnder Bildung, sondern ebenso als Fortwirken eines ideologischen Erbes, das sich im nationalsozialistischen Begriff der «entarteten Kunst» verdichtet hatte. Diese Haltung entsprach auch der Kulturpolitik der unmittelbaren Nachkriegszeit, insbesondere im Rahmen der Entnazifizierungsbemühungen der Alliierten. Die abstrakte Kunst wurde nun, im beginnenden Ost-West-Konflikt, zunehmend als Symbol demokratischer Erneuerung und westlicher Werte aufgeladen. Sie galt als Gegenmodell zur ideologisch instrumentalisierten Kunst des Nationalsozialismus – und später zur staatlich gelenkten Kultur im Ostblock. Auch die Werke von Barnett Newman wurden für diesen kulturellen Kalten Krieg instrumentalisiert. Imdahl betonte in diesem Zusammenhang das emanzipatorische Potenzial des Abstrakten Expressionismus, insbesondere Newmans. In dem eingangs erwähnten Seminar verweist er auf die Eindrücke der Teilnehmenden, die das Bild nicht bloß betrachten, sondern sich aktiv dagegen behaupten müssen – etwa indem sie, wie Imdahl zusammenfasst, den eigenen Willen aufbringen, um sich nicht vom

Bild vereinnahmen oder übermächtigen zu lassen.²² Newmans Werk eröffnet für ihn offensichtlich einen Denkraum, in dem Wahrnehmung und Urteil eigenständig gebildet werden können – eine Vorstellung von Freiheit, die jedoch im Kontext des Kalten Kriegs selbst ideologisch aufgeladen war und funktionalisiert wurde. Im scharfen Kontrast dazu stehen die Bildstrategien faschistischer Regime, die auf unmittelbare Überwältigung setzen, Affekte steuern und jede kritische Distanz unterbinden. Ihre visuelle Sprache zielt nicht auf Selbstbestimmung, sondern auf Gefolgschaft. Imdahl selbst thematisierte jedoch in seinen Seminaren weder das Bekenntnis zur Abstraktion als Abgrenzung und kritische Reaktion auf die Kunstpolitik des Nationalsozialismus noch die Gefahr, dass sich diese Haltung zu einer Wiederaufbau- und Wiedergutmachungsideologie verfestigen kann.

Auch die Verteidigung der Autonomie der Kunst im Schatten der NS-Kulturpolitik verlangt eine kritische Reflexion des Begriffs «Autonomie» selbst. Marina Vishmidt erinnert in *Genealogies of Autonomy* daran, dass die «soziale Existenz der Kunst» ihrem Anspruch nach autonom sei, in der Praxis jedoch «durch und durch von Heteronomie getragen» werde.²³ Kunst präsentiert sich als frei, ist jedoch vielfältigen Abhängigkeiten unterworfen: Arbeitsmärkten, Kapitalströmen, institutionellen Förderlogiken ebenso wie rassifizierenden und geschlechts- und klassenspezifischen Ausschlüssen. Sie bildet daher keinen über der Gesellschaft schwebenden Frei-Raum, sondern ist in Prozesse sozialer Reproduktion und kapitalistischer Verwertung eingewoben.

Wo Imdahls «Ikonik» an der Oberfläche der Zeichen verharret, lässt sich mit dem von Vishmidt angeregten Fokus auf materielle Bedingungen feststellen, dass Newmans Malerei in eine globale industrielle Infrastruktur eingeschrieben ist. Das zeigt sich besonders an einer oft übersehenen Grundlage der Malerei: den Pigmenten, deren Leuchtkraft auf chemische Innovation des 20. Jahrhunderts zurückgeht – vor allem auf Anthrachinon-, Azo- und Phthalocyanin-Verbindungen – und deren Geschichte seit der Frühen Neuzeit in koloniale Ausbeutungsverhältnisse und extraktivistische Praktiken verwickelt ist.²⁴ Bereits um 1900 brachte Bayer unter dem Markennamen «Algo» erste synthetische Rot- und Gelbtöne auf den Markt. Diese Farben waren zunächst durch deutsche Patente geschützt, bis in den Vereinigten Staaten eigene Herstellungsverfahren entwickelt wurden. Über amerikanische Farbhersteller wie Leonard Bocour und Sam Golden in New York gelangten die Farbmittel in Newmans Atelier. Chemische Analysen zeigen, dass das von ihm geschätzte «Cadmium Red» nicht nur Cadmium, sondern organische Toner enthielt – Farbstoffe, die Bayer, Hoechst oder BASF (etwa Hansa-Gelb, 1909) entwickelt hatten und die den vibrierenden Tiefenklang von Newmans *Vir Heroicus Sublimis* (1950–51) erst ermöglichen.²⁵

Zum Zeitpunkt von Imdahls Seminar lagen die konservierungswissenschaftlichen Studien, welche die Pigmente in Newmans Gemälden identifizierten, noch nicht vor. Es kann rückblickend nur spekuliert werden, wie sie in der Diskussion mit den Arbeiter:innen eine Auseinandersetzung mit der eigenen Firmengeschichte angeregt und Fragen bezüglich der Tatsache aufgeworfen hätten, dass manche Kunstwerke materielle Spuren der Firmengeschichte von Bayer in sich tragen. Resümierend lässt sich jedoch festhalten, dass infrastrukturelle Kritik das Gespräch über Kunst um eine ethische Dimension erweitert, indem sie verborgene Abhängigkeiten offenlegt und Auslassungen benennt. Eine solche Perspektive, die den Fokus von der Oberfläche der Werke auf die Tiefenschichten ihrer Entstehung und Zirkulation rückt, macht sichtbar, dass Imdahls «Augenarbeit» erst tatsächlich dort ihr emanzipatorisches Potenzial entfalten kann, wo die Bedingungen ihrer eigenen Möglichkeit reflexiv

mitverhandelt werden. Das betrifft die Auswahl der Teilnehmenden, die betrieblichen Hierarchien, die chemische Herkunft der Pigmente, wie die kolonialen sowie rassifizierten Lieferketten.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Elisabeth Wagner: *Kunstszenarien in Unternehmen*, Berlin 1999, S. 148.
- 2 Max Imdahl (Hg.): *Arbeiter diskutieren moderne Kunst. Seminare im Bayerwerk Leverkusen*, Berlin 1982, S. 56.
- 3 Imdahl 1982 (wie Anm. 2), S. 58.
- 4 Ebd.
- 5 Vgl. zur erkenntnisleitenden Funktion des Sehens bei Imdahl: Gottfried Boehm: *Die Arbeit des Blicks*, in: Ders. (Hg.): *Max Imdahl. Gesammelte Schriften*, Band III, Frankfurt a. M. 1996, S. 9–10.
- 6 Imdahl 1982 (wie Anm. 2), S. 65.
- 7 Ebd., S. 9.
- 8 Marina Vishmidt: *Between Not Everything and Not Nothing: Cuts Towards Infrastructural Critique*, in: Maria Hlavajova und Simon Sheikh (Hg.): *Former West: Art and the Contemporary After 1989*, Cambridge 2017, S. 265–269, S. 267.
- 9 Gabriele John: *Stadt Leverkusen*, in: *Interportal Rheinische Geschichte*, 08. September 2016, <https://www.rheinische-geschichte.lvr.de/Orte-und-Raume/stadt-leverkusen/DE-2086/lido/57d1204616bdd0.23344691>, Zugriff am 28.04.2025.
- 10 o. A.: *Komm, komm, komm – geh, geh, geh*, in: *Der Spiegel*, Nr. 43, 1970: <https://www.spiegel.de/politik/komm-komm-komm-geh-geh-geh-a-da95a50c-0002-0001-0000-000043801107>, Zugriff am 28.04.2025.
- 11 Vishmidt 2017 (wie Anm. 8), S. 266.
- 12 Tanja Wetzel/Gwendolin Lübbecke: *Dass etwas klar wird... und doch nicht klar. Die Gespräche mit Max Imdahl mit Vertrauensleuten der Bayer AG 1979–81*, Bielefeld 2024, S. 36.
- 13 Vgl. Wagner 1999 (wie Anm. 1), S. 141–142.
- 14 Wagner 1999 (wie Anm. 1), S. 144.
- 15 Dazu heißt es im Spiegel Artikel «Komm, komm, komm – geh, geh, geh»: «Gastarbeiter bleiben, in der Regel, Hilfsarbeiter – auch bei Deutschlands Mammut-Unternehmen: Bei AEG-Telefunken etwa, wo mehr als jeder fünfte Arbeiter Ausländer ist, gibt es nicht einen einzigen ausländischen Meister und nur «vereinzelt Vorarbeiter» (Firmensprecher Bender), bei Henkel in Düsseldorf (7500 Arbeiter, 1650 Ausländer) nicht mal einen Vorarbeiter. Von den 3100 Gastarbeitern des Chemie-Giganten BASF stieg nur einer – ein Italiener – zum Vorarbeiter auf. Beil [sic] Bayer in Leverkusen (3000 Gastarbeiter) weiß man das nicht genau: «Etwa vier bis sechs Vorarbeiter.» Vgl. o. A. 1970 (wie Anm. 10).
- 16 Vgl. Wagner 1999 (wie Anm. 1), S. 141–143.
- 17 Marius Stelzmann: *BAYER muss sich zu historischer Schuld bekennen!*, in: *Coordination gegen BAYER-Gefahren (CBG)*, 27. Januar 2025, <https://www.cbgnetwork.org/bayer-muss-sich-zu-historischer-schuld-bekennen/>, Zugriff am 28.04.2025.
- 18 Bayer AG (o. J.): *Erinnerungskultur*, in: <https://www.bayer.com/de/gesellschaftliches-engagement/erinnerungskultur>, Zugriff am 28.04.2025.
- 19 Bayer AG (o. J.): *Geschichte von Bayer: 1925–1945*, in: <https://www.bayer.com/de/unternehmensgeschichte/1925-1945> und *Geschichte von Bayer: 1945–1951*, in: <https://www.bayer.com/de/unternehmensgeschichte/1945-1951>, Zugriff am 28.04.2025.
- 20 Vgl. Joachim Robert Rumpf: *Der Fall Wollheim gegen die IG Farbenindustrie AG in Liquidation: die erste Musterklage eines ehemaligen Zwangsarbeiters in der Bundesrepublik Deutschland-Prozess, Politik und Presse*, Hamburg 2010, S. 27–28.
- 21 Imdahl stellte den irrational-emotionalen Kunstbegriff des Nationalsozialismus bewusst infrage. Er sah in der Wertschätzung der modernen, insbesondere abstrakten Kunst einen Ausdruck künstlerischer und menschlicher Freiheit. Vgl.: *Wetzel/Lübbecke 2024* (wie Anm. 12), S. 159–160.
- 22 Imdahl 1982 (wie Anm. 2), S. 65.
- 23 Marina Vishmidt/Sven Lütticken: *Genealogies of Autonomy*, in: *e-flux journal*, Nr. 149, April 2024, <https://www.e-flux.com/journal/149/637373/genealogies-of-autonomy/>, Zugriff am 28.04.2025.
- 24 Vgl. u. a.: Elena Phipps: *Cochineal Red: The Art History of a Color*, New York/New Haven/London 2010 und Denise Bertschi: *Colors of (Colonial) Chemistry: Dyes, Photography, and Architecture in 19th Century Switzerland*, in: *Collegium Helveticum*, 13. Juni 2025, <https://collegium.ethz.ch/events/fellow-year-2024-2025/colors-of-colonial-chemistry>, Zugriff am 06.06.2025.
- 25 Vgl. Takaaki Ikegami, Takashi Rokutanazono/Eiji Kurimoto: *Electrophotographic photoconductor containing a mixture of a phenol compound and an organic sulfur-containing compound*, 1996, <https://www.freepatentsonline.com/5702855.html>, Zugriff am 28.04.2025; Corina Rogge/Bradford Epley: *Bocour Paints and Barnett Newman Paintings: Context and Correlations* (Vortrag auf der 44th Annual Meeting, Paintings Session, 16. Mai 2016), in: *Conservators Converse* (Blog des American Institute for Conservation), 15. Juni 2016: <https://resources.culturalheritage.org/conservators-converse/2016/06/15/44th-annual-meeting-paintings-session-16-may-2016-bocour-paints-and-barnett-newman-paintings-context-and-correlations-by-dr-corina-rogge-and-bradford-epley/>, Zugriff am 28.04.2025.