

Kunstgeschichte als »gesundes Vorbeugungsmittel gegen Berufsborniertheit«¹ – es ist ein auf den ersten Blick überraschendes Argument, mit dem der Historiker Reinhart Koselleck 1973/74 nachdrücklich für die Einrichtung eines kunsthistorischen Lehrstuhls an der jungen Universität Bielefeld warb. Doch das Argument gewinnt an Plausibilität, wenn man sich vor Augen hält, welches Verständnis von Kunstgeschichte Koselleck dabei im Blick hatte: Er dachte zweifelsohne auch an Max Imdahl, den damals in Bochum lehrenden Kunsthistoriker, mit dem er u. a. im Gründungsausschuss der Universität Bielefeld an deren Planung und Vorbereitung zusammengearbeitet hatte. Kosellecks Plädoyer blieb letztlich ohne Erfolg (es sollte fast vierzig Jahre dauern, bis sich die Kunstgeschichte an der Universität Bielefeld etablieren konnte). Der mit ihm verbundene Anspruch ist aber noch immer bedenkenswert. Und vor allem charakterisiert das Zitat einen besonders anregenden Kunsthistoriker der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Zu den maßgeblichen Voraussetzungen des *iconic turn* gehört zweifellos das Werk von Max Imdahl. Wer verstehen will, warum sich ein erheblicher Teil der deutschsprachigen Kunstgeschichte seit gut 25 Jahren Grundfragen des Bildes zugewandt hat, kommt an Imdahl nicht vorbei. Wie kaum ein anderer Wissenschaftler seiner Generation hat der 1925 geborene Kunsthistoriker die Spezifik des Bildes und dessen Differenz zur Sprache betont. Sein ausgeprägtes Bewusstsein für die Grenzen ikonographisch-ikonologischer Deutungen führte ihn zu der Frage, wie die kunsthistorische Analyse dem Umstand gerecht werden könne, dass Bilder auf eine ganz eigene Weise Sinn hervorbringen. Sowohl Imdahls exemplarische Fallstudien als auch seine methodologisch orientierten Texte zeugen von dem Anliegen, Bilder nicht auf das Dargestellte, auf ein Zusammenspiel von Motiven oder Zeichen, zu reduzieren und die Darstellungsform nicht lediglich als sekundäre, gleichsam rhetorische Einkleidung zu verstehen.

Mit diesem Impetus folgte Imdahl zahlreichen prägenden Anregungen: Seine eigene Praxis als Maler, der bereits in jungen Jahren öffentliche Anerkennung gefunden hatte,² ist dabei nicht zu unterschätzen. Wichtige Impulse dürfte ihm in seiner Münsteraner Studienzeit Günther Fiensch vermittelt haben.³ Wie prägend die Lektüre von Autoren wie Konrad Fiedler oder Theodor Hetzer für Imdahl war, bezeugen seine eigenen Texte. Und die regelmäßige Beteiligung an den legendären Kolloquien der Gruppe »Poetik und Hermeneutik« bot Imdahl ein hervorragendes Umfeld, um seinen Anspruch an eine Kunstgeschichte, die dem Bild gerecht wird, im interdisziplinären Gespräch weiterzuverfolgen.⁴ In der Auseinandersetzung mit diesen und zahlreichen weiteren Anregungen sowie im teils kontroversen Austausch mit der etablierten, weithin konservativen deutschsprachigen Kunstgeschichte

entwickelte Imdahl einen eigenen Ansatz, den er schließlich in seiner »Ikonik« resümierte und reflektierte.⁵ Flankiert wurde die theoretische und methodische Reflexion durch eine sehr eigenständige, teils auch eigenwillige Praxis: Imdahl entwickelte einen schöpferischen Umgang mit der Sprache, der in besonderer Weise dazu dienen sollte, die Differenz zwischen Bild und Sprache zu respektieren. Und er bildete eine Praxis der zeichnerischen Analyse von Bildern aus, die anschauliche Evidenzen, die durch den gelehrten kunsthistorischen Diskurs verdeckt zu werden drohten, klar vor Augen führen sollte. Das Nachdenken über Bilder verbindet sich bei Imdahl mit einem Denken in Bildern – in visuellen wie sprachlichen Bildern.

Es ist aber nicht allein diese bildkritische Arbeit, mit der Imdahl die Entwicklung des Faches und insbesondere seine Öffnung für Grundfragen des Bildes vorantrieb. Als einer der ersten Fachvertreter band Imdahl, der seit 1965 als Professor an der neu gegründeten Ruhr-Universität Bochum lehrte, die Kunst der Moderne und der Gegenwart konsequent in seine Forschung und Lehre ein. An der Documenta 1968 war er beratend beteiligt; und ebenfalls im Jahr 1968 begann er damit, in der Bochumer Universität eine eigene Kunstsammlung aufzubauen, die die Studierenden nicht zuletzt auch an die Kunst der Gegenwart heranführen sollte.⁶

Wenngleich Imdahl in der deutschsprachigen Kunstgeschichte lange marginalisiert wurde, hat er, aus der Rückschau betrachtet, dem Fach Impulse gegeben, die noch immer fortwirken. Das betrifft nicht zuletzt auch offene Fragen, wie das ungeklärte Verhältnis zwischen der programmatischen Öffnung zum Bild (und damit auch zu Bildern jenseits der Kunst) und der auch heute noch verbreiteten Tendenz, sich bei der Reflexion des Bildbegriffs vom Paradigma des Kunstbildes leiten zu lassen.

Während Imdahl, dem u. a. im Suhrkamp Verlag eine Ausgabe gesammelter Werke gewidmet wurde,⁷ in der deutschsprachigen Rezeption nach und nach Züge eines Klassikers angenommen hat, blieb er in Frankreich indes weitgehend unbekannt. Jenseits des Rheins ist sein Name allenfalls eine Chiffre, deren Bedeutung allzu oft verborgen bleibt. Nur wenige Publikationen bezeugen in Frankreich ein Interesse an Imdahl. Sein spätes Buch *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, das kunsthistorisch wie philosophisch den Streit um den Primat von Zeichnung oder Farbe in den Blick nimmt, wurde 1996 ins Französische übersetzt, wobei freilich der Untertitel *Les écrits des peintres français de Poussin à Delaunay* den theoretischen Zug des Buches zurücknimmt.⁸ Dem Vorwort von Michel Pastoureau ist es zu verdanken, dass Imdahls Schriften in die kunsthistorische Debatte zur Farbe eingeführt wurden. Im selben Jahr erschien mit dem ersten Heft der Zeitschrift *Pratiques. Réflexions sur l'art* eine zweite französische Publikation zu Imdahl.⁹ Der erste, programmatisch mit dem Wort *Théorie* übertitelte Teil des Zeitschriftenheftes machte es sich zur Aufgabe, wesentliche Aspekte von Imdahls Arbeit vorzustellen: Während dessen theoretische und methodische Leitideen in einem Essay von Thomas Jansen skizziert wurden, dienten Übersetzungen kurzer Texte zu Josef Albers, Gotthard Graubner, Norbert Kricke, François Morellet, Jan J. Schoonhoven und Richard Serra dazu, Imdahl als wichtigen Impulsgeber einer Kunstgeschichte der Gegenwart zu präsentieren. Doch seither harren seine Bücher und Aufsätze zur

ottonischen Buchmalerei, zu Giotto, zu Ruisdael oder Poussin sowie zur Querelle des anciens et des modernes, zur klassischen Moderne und zur amerikanischen und deutschen Kunst der Nachkriegszeit noch immer einer Übertragung ins Französische.

So sehr viele der Überlegungen Imdahls auch zeitbedingt sind, ist die Lektüre seiner Texte und der in ihnen artikulierte Anspruch einer Kunstgeschichte, die der Spezifik des Bildes gerecht zu werden versucht, noch immer in hohem Maße anregend. Im Sinne einer ebenso produktiven wie kontroversen und kritischen Debatte nehmen die Autorinnen und Autoren der vorliegenden Dossiertexte Imdahls Umgang mit dem Bild, seine sprachlichen und bildlichen Vermittlungsformen, seine Unterscheidung zwischen sehendem, wiedererkennendem und erkennendem Sehen und seine theoretischen Überlegungen zur Ikonik in den Blick. Angeli Janhsen stellt Imdahl in den Kontext seiner Zeit innerhalb wie außerhalb der Universität. Sie verdeutlicht, wie es ihm in der Nachkriegszeit gelungen ist, seinen Zugang zur damals modernen, abstrakten Kunst einer breiteren Öffentlichkeit zu vermitteln, indem er die Präsenz des Kunstwerks sprachlich wie inszenatorisch zur Geltung brachte. An der neu gegründeten Universität in Bochum etablierte er nicht nur das Fach Kunstgeschichte, sondern verabschiedete sich zugleich von einer Distanz zur zeitgenössischen Kunst, die das Fach damals weithin kennzeichnete. Auf die damit verbundenen Herausforderungen antwortete Imdahl mit neuen Methoden und Ansätzen, die Mira Fliescher ins Zentrum ihres Beitrags rückt. Sie untersucht Imdahls Arbeit am Bild, die sich nicht nur in anschaulichen Bildbeschreibungen und didaktisch geleiteten Gesprächen vor Originalen erschöpfte, sondern insbesondere auch auf seinen Collagen und Über- oder Verzeichnungen beruhte. Derartige Eingriffe in die Bilder lenkten die Aufmerksamkeit auf einen bestimmten ikonischen Sinn und veranlassten zugleich zum Weitersehen. Mathias Blanc legt in seinem Aufsatz dar, wie diese Bildpraxis zu Imdahls Rezeption außerhalb künstlerischer, kunstwissenschaftlicher und geisteswissenschaftlicher Kreise beitrug. Imdahls anschaulicher, in der Praxis oftmals dialogischer Zugang zum Bild hat bis heute Anschlüsse in der Soziologie und in der Museumsvermittlung gefunden. Das von Blanc entwickelte Programm *Ikonikat (Ikonik Analysis Toolkit)* greift Imdahls Praxis der Bearbeitung von Kunstwerken durch Überzeichnungen und Veränderungen auf, um die Vielfalt visueller Sinnproduktion zu untersuchen. Vor dem Hintergrund des Zeitgeistes und der Verfahren Imdahls umreißt Jürgen Stöhr die Ausgangspunkte und die Reichweite der Ikonik, die sich zunächst gegen die Stilgeschichte, Ikonographie und historische Kontextualisierung von Kunstwerken wandte. Die Ikonik stellt den Versuch dar, sich nicht bloß dem wiedererkennenden, sondern dem sehenden und erkennenden Sehen zu widmen. Auf diese Weise eröffnet Imdahls Schule des Sehens, die ausgehend vom autonomen Kunstwerk eine Verbindung zwischen Anschauung und Erkenntnis herstellt, Bezüge zur Kunsttheorie und zur Philosophie. Dessen ungeachtet hat Imdahl aber in seinen Schriften durchaus auch vorgeführt, wie die sinnliche und formale Betrachtung eines Kunstwerks mit einem geschichtlichen Bewusstsein in Beziehung gebracht werden kann.

Auf zahlreiche Rezensionen, die erneut zu einem intensiveren Austausch in der kunsthistorischen und philosophischen Forschung im deutsch-französischen Sprachraum einladen, folgt in unserer Rubrik *Projet croisés* ein Gespräch mit Mathilde Arnoux über das Forschungsprojekt *Jedem seine Wirklichkeit. Der Begriff der Wirklichkeit in der Bildenden Kunst in Frankreich, der BRD, der DDR und Polen der 1960er bis Ende der 1980er Jahre (OwnReality)*, in dem von 2011 bis 2016 französische, deutsche und polnische Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler zu den künstlerischen Beziehungen und Transfers zwischen Ost und West forschten. siehe S. 114
siehe S. 162

Erneut danken wir sehr herzlich allen Autorinnen und Autoren wie auch den Übersetzerinnen Nicola Denis und Florence Rougerie. Genauso möchten wir uns bei den Institutionen bedanken, ohne deren finanzielle und logistische Unterstützung diese Ausgabe nicht möglich wäre: bei der Humboldt-Universität zu Berlin, der Universität Bielefeld, dem HiCSA der Universität Paris 1, der Fondation Hartung Bergmann und dem Deutschen Forum für Kunstgeschichte, Paris.

Mit großem Bedauern haben wir während der Drucklegung erfahren, dass unsere Autorin Mira Fliescher im August 2017 verstorben ist. Ihren Text veröffentlichen wir in ihrem Andenken.

- 1 Reinhart Koselleck, *Gutachten zur Fachrichtung der Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft innerhalb der Fakultät für Geschichtswissenschaft*, undatiertes Typoskript [1974/74].
- 2 Für sein Gemälde *Schmerzensmann* wurde Imdahl 1950 – neben Georg Meistermann und Leonhart Wuelfahrt – mit dem Blevin-Davis Preis ausgezeichnet. Der Jury gehörten u. a. Willi Baumeister, Ewald Mataré, Werner Haftmann, Ludwig Grote und Jean Leymarie an.
- 3 Vgl. Claus Volkenandt, »Studien zur Bildform. Günther Fienschs Idee einer anschaulichen Selbstbegründung des Bildes«, in: Nikola Doll, Ruth Heftrig, Olaf Peters und Ulrich Rehm (Hg.), *Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland*, Köln: Böhlau, 2006, S. 89–97.
- 4 Dazu zuletzt Petra Boden und Rüdiger Zill, *Poetik und Hermeneutik im Rückblick. Interviews mit Beteiligten*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2016.
- 5 Vgl. Max Imdahl, *Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, München: Fink, 1980.
- 6 Die ab 1968 angelegte Kunstsammlung der Universität wurde 1990 nochmals um eine neue Sammlung und ein neues Gebäude-Ensemble, die Situation Kunst in Bochum-Weitmar, erweitert; vgl. dazu *Situation Kunst – für Max Imdahl, Bestandskatalog*, hg. von Jörg van den Berg u. a., Düsseldorf: Richter Verlag, 1992; *Situation Kunst. Die Erweiterung 2006, Bestandskatalog*, hg. von Silke von Berswordt-Wallrabe und Friederike Wappler, Düsseldorf: Richter Verlag, 2008.
- 7 Max Imdahl, *Gesammelte Schriften*, 3 Bde., hg. von Gottfried Boehm, Angeli Janhsen und Gundolf Winter, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.
- 8 Max Imdahl, *Couleur. Les écrits des peintres français de Poussin à Delaunay*, übers. von Françoise Laroche, mit einem Vorwort von Michel Pastoureau, Paris: Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1996; vgl. auch die Rezension von Paul-Louis Rinuy, in: *Revue de l'art*, 121, 1998, S. 90. 1978 erschien zudem deutsch und französisch übers. von Eliane Kaufholz Max Imdahl, »Delaunay – Macke – Marc«, in: Paris–Berlin. Übereinstimmungen und Gegensätze Frankreich – Deutschland 1900–1933, Ausst.-Kat., Paris, Centre Georges Pompidou, 1978, S. 90-96 (dt. Ausgabe München: Prestel, 1979, S. 90-97).
- 9 Vgl. *Pratiques. Reflexions sur l'art* 1, 1996, mit einem einführenden Aufsatz von Thomas Jansen, »Le regard provoqué. Observations sur l'oeuvre scientifique de Max Imdahl« sowie Originaltexten von Imdahl selbst zu Josef Albers, Gotthard Graubner, François Morellet, Norbert Kricke, Jan J. Schoonhoven und Richard Serra, übersetzt von Isabelle Ewig.