

Angeli Janhsen

Max Imdahl und die »neue Kunst«

VORAUSSETZUNGEN

Max Imdahl, 1925 geboren, hat nach dem Zweiten Weltkrieg Kunst mit dem Interesse von jemandem verfolgt, der Orientierung will, der seine Zeit verstehen, der Gründe zum Leben will. Erst hatte er selbst gemalt, dann besonders mittelalterliche Kunst studiert. Das Verständnis moderner und zeitgenössischer Kunst wurde für ihn zunehmend wichtiger.

Max Imdahl war ein präsender Mensch – rheinländisch, offen, meist entschieden, von ansteckender Aufmerksamkeit, von ansteckender Begeisterung. Der Großteil seiner Zuhörer war fasziniert, manche waren in ihren Gewissheiten irritiert, manchen machte er Angst. In Diskussionen lief Imdahl zur Höchstform auf, er brauchte Mitdenker, Widerspruch, Spiegelungen. Seine Studenten, die Busfahrer auf Exkursionen oder die Arbeiter von Bayer Leverkusen, für die er eigene Seminare anbot, wollte er von den besonderen Möglichkeiten bildender Kunst überzeugen. In der hochkarätig besetzten, vom Austausch lebenden Forschergruppe »Poetik und Hermeneutik« hatte er seinen Platz. Imdahl war ein präsender Lehrer, sehr aufmerksam für die jeweilige Situation, zugewandt, frei formulierend und streng. Neue Kunst war ihm dabei eine besondere Herausforderung. Er sah sie und vermittelte sie so, dass andere sehen lernten, Sinnvolles sahen und das Hermetische, Schwierige, das sie vielleicht erst wahrgenommen hatten, als Bedingung für existenziell wichtige Erkenntnisse verstehen konnten.

Zu dem Interesse an Gegenwart hatte Imdahl eine durchaus klassische kunsthistorische Ausbildung, bei Werner Hager in Münster hatte er über Karolingische und Ottonische Kunst gearbeitet. Es lag nahe, so jemanden an die 1964 neu gegründete Ruhr-Universität Bochum zu berufen. Hier gab es nun, mitten im Ruhrgebiet, der größten Industrieregion Europas, zum ersten Mal eine Universität. Natürlich war sie ein Fremdkörper, der sich bewähren musste, natürlich wurde sie von eher pragmatisch geprägten, höchst anspruchsvollen Studenten besucht, natürlich gab es keine Tradition. Hier gab es nun ein Gegenprogramm zu ›Kunstgeschichte als Fach für höhere Töchter‹. Wer Sinn suchte, war hier richtig. Die Konzentration auf Zeitgenössisches lag hier nahe. Imdahl gelang eine doppelte Pionierleistung: Er etablierte das Fach Kunstgeschichte im Ruhrgebiet, und er etablierte neue Kunst als Gegenstand universitärer Forschung.

DIE EIGENE GEGENWART

Im Jahr 1987, kurz vor seinem Tod, schrieb Imdahl in einem autobiografischen Text, dass es sich für ihn *nicht* darum handele, Wissenschaft zu betreiben »um den Preis,

die eigene Gegenwart zu verdrängen oder zu versäumen.«¹ Diese Aussage ist ein negativ gefasstes Programm. Positiv gesagt war Imdahl aufmerksam auf seine (und unsere) Gegenwart, das heißt er war als Kunstwissenschaftler aufmerksam auf die gegenwärtige Kunst. Auch in seinen Texten zur älteren Kunst vertrat Imdahl nicht den nur scheinbar ›historischen‹ Anspruch, von der eigenen Gegenwart abzusehen, um die Vergangenheit zu verstehen. Er behandelte nur Kunst, die er als heute uns angehende ansah. Er behandelte die ältere Kunst, zum Beispiel die Giotto oder Chardins, als heute gegenwärtige. Darin liegt seiner Darstellung nach die eigentliche Möglichkeit zur Tradierung der Kunst der Vergangenheit. Kunst müsse aktualisiert werden, aufgeführt: »Kunstwerke sind nicht nur zu erklären, sie sind – soweit es die Sprache zulässt – als sie selbst zu *vergegenwärtigen*, sozusagen aufzuführen.«² In dieser ›Aufführung‹ sah er seine Aufgabe. Alte Kunst hatte diese Aufführung nötig, weil sie sonst leicht zu lebloser Vergangenheit werden konnte. Neue Kunst hatte aus anderen Gründen die Aufführung nötig. Ihr Potential musste bei aller Befremdung, bei allem Neuen, überhaupt erst erschlossen werden, gerade Zeitgenössisches versteht sich nicht von selbst. Imdahl sah bewusst von sich her, von heute her. Dass ein Moment von »Vermessenheit« in jeder Interpretation liegt, auch darin, dass der Interpret das nicht für ihn gemachte Kunstwerk auf sich persönlich bezieht, hatte er sicher gewusst.³

Imdahl war aufmerksam für seine eigene Zeit. Seine Analysen zu Édouard Manet oder Edgar Degas machen deutlich, wie er moderne Menschen verstand. An Edgar Degas' Bild mit dem Titel *Le Comte Lepic* (1870) konstatierte Imdahl »Isolation, Richtungsdivergenz, Ortlosigkeit«.⁴ An Édouard Manets Bild *Bar aux Folies-Bergères* (1882) analysierte er den Widerspruch zwischen »Person« und »Rolle«.⁵ Pablo Picassos Auseinandersetzung mit dem Schrecken des Krieges oder Alberto Giacomettis Darstellung der prinzipiellen Nichterreichbarkeit anderer Menschen waren ihm ebenfalls symptomatisch für das Selbstverständnis moderner Menschen im industrialisierten Europa.⁶ Imdahl dachte, von Bildern und Plastiken ausgehend, über Einsamkeit, Gewalt, Verlorenheit, Schwäche oder Vergeblichkeit nach. Er ging dabei nicht von dem zur Moderne irgendwie Gewussten, Gelesenen, sondern von dem mit der Kunst Gesehenen aus. Die Werke der Bildenden Kunst ermöglichen denen, die sie sehen, andere Erkenntnisse als Dichtung, als historische Forschung, überhaupt als sprachliche Äußerungen. Bildende Kunst betrifft das Sehen, dessen spezifische Möglichkeiten Imdahl in seinen Texten vorführt und nachvollziehbar macht.

Imdahl behandelte Kunstwerke, insofern sie ihn und uns angehen können. In seinen Schriften gibt es viele Analysen von Einzelwerken und nur selten Überblicke über Lebenswerke. Giotto behandelt er in seiner großen Untersuchung von 1980 nicht, um der Person des Malers oder seinen historischen Bedingungen nachzuforschen, sondern um ausgewählte Bilder aus der Arenakapelle zu zeigen und zugleich an ihnen deutlich zu machen, inwiefern ein an modernen Kompositionen geschulter Blick auch bei traditioneller Kunst neu sieht.⁷ Imdahls Buch über die Geschichte der Farbtheorie in Frankreich *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich* (1987)

ist eine groß angelegte Darstellung der Entwicklung der Kunst hin zur Moderne, die als eine der wenigen Schriften Imdahls auf Französisch übersetzt wurde.⁸ An der Geschichte der Farbe in Frankreich zeigt er, wie immer mehr das Nur-Sichtbare, also die Farbe, zum Gegenstand der Reflexion wird. Gleichzeitig wird in der Malerei Farbe so zum Maß, bis Ungegenständliches denkbar und malbar ist und bis allein die Seh-Erfahrung des Betrachters zählt.

Auffällig ist, dass Imdahl Historismus, Expressionismus, Surrealismus oder auch Postmodernes nur ganz am Rande erwähnt beziehungsweise kritisiert. Sein Interesse gilt den unterschiedlichsten Kunstwerken, deren Gemeinsamkeit so verstanden werden kann, dass sie, auf verschiedene Art, Präsenz fordern. Diesen Kunstwerken entsprechen Imdahls engagierte Interpretationen, dieser Kunst hat er auf den Weg geholfen. Das gilt zum Beispiel für Richard Serra, Norbert Kricke, Günther Uecker, Günter Fruhtrunk, Gotthard Graubner oder Jan J. Schoonhoven. Imdahls Untersuchungen zu Robert Delaunay, Barnett Newman oder Josef Albers behandeln ausdrücklich verschiedene Arten von Präsenz.

KÜNSTLER STELLEN PRÄSENZ HER

Seit 1957 hat sich Imdahl immer wieder für Robert Delaunays Werk und dessen Anspruch auf ›Simultaneität‹ interessiert. Zwei Kapitel über Delaunay beschließen Imdahls Untersuchung zur Farbe von 1987. Imdahl zeigt: In den Kircheninterieurs von St. Severin (1909) fasst Delaunay verschiedene Ansichten, die ein in der Kirche gehender Betrachter nur nacheinander haben kann, in einem Bild zusammen. »Der Beschauer versteht sein eigenes, sukzessives Sehen im Bild simultan.«⁹ Mehr als diese letztlich illusionistische (postkubistische, futuristische) Simultaneität interessiert Imdahl die von Delaunay später angestrebte Simultaneität der Bilderfahrung. In späteren Bildern verzichtet Delaunay auf alles Gegenständliche und Räumliche, er erinnert nicht mehr an eine »Bewegung des Auges« und klärt nicht mehr schon gemachte Seherfahrungen, sondern er ermöglicht gegenwärtige Seherfahrungen, indem er mit Farben eine »Bewegtheit im Auge« hervorruft. Mit dem Verzicht auf Gegenständliches und Räumliches im Bild ermöglicht Delaunay eine »vermehrte Entfaltung des Sehens durch das Bild«.¹⁰ Die im Auge hervorgerufene Bewegtheit ist »simultan durch ihren Kontrast und nicht sukzessiv«.¹¹ Diese im Sehen erfahrene Simultaneität versteht Delaunay als Erfahrung des »*mouvement vitale du monde*«. Die Präsenz des Betrachters ist hier Einklang mit Universalem. Delaunay geht es, so Imdahl, »weniger um Kunst als um Formulierungen der Wirklichkeit«¹² – also um Seherfahrungen, die wirkliche Erfahrungen und Erfahrungen von Wirklichkeit sind. Delaunays Verständnis vom Sehen ist grundlegend für Imdahls Verständnis vom Sehen, und Delaunays Imperativ »*cherchons à voir*« war ein Anstoß für Imdahls Anspruch, jeweils jetzt sehend zu verstehen.

Barnett Newmans Anspruch »I want to make the viewer present!« korrespondiert direkt mit dem Anspruch Imdahls auf Präsenz. Imdahl zitiert ihn: »I became involved with the idea of making the viewer present: the idea that ›Man Is Present‹.«¹³ Die Präsenz, die Newman meint, dient nicht wie Delaunays Simultaneität

der Erfahrung des »*mouvement vitale du monde*«, das heißt der kosmischen Wirklichkeit. Sie ist vielmehr die Erfahrung der eigenen Anwesenheit des Betrachters angesichts des Erhabenen. Präsenz ist hier Selbstbewusstsein als Bewusstsein der Beschränkung. Imdahl hat in seiner schon 1971 erschienenen, wegweisenden Analyse von Newmans *Who Is Afraid Of Red, Yellow And Blue III* (1967)¹⁴ die von Newman geforderte Anwesenheit untersucht: Angesichts der Größe des Bildes und der geforderten Nahdistanz sei dem Beschauer »jede Möglichkeit verwehrt, das Ganze [...] simultan zu überschauen und damit optisch zu bezwingen«. »Der Sehende [ist] dem Zu-Sehenden unausweichlich ausgeliefert.«¹⁵ Erfahrungen von Präsenz im Bewusstsein der eigenen Grenzen angesichts von etwas, das diese Grenzen übersteigt, hat Imdahl nicht nur bei Newman behandelt. Seine Analysen von Werken Constantin Brancusis oder Giuseppe Spagnulos gehören in diesen Zusammenhang, insofern es dort um das Erschließen von Unendlichkeit aus Endlichem geht. Seine Auseinandersetzung mit der Negativen Theologie gehört in diesen Zusammenhang, insofern es dort darum geht, so viel (negativ) zu sagen, wie möglich ist, um sich dem Nicht-Sagbaren (nicht positiv Fassbaren) zu nähern.¹⁶ In diesen Zusammenhang gehört ferner die von Imdahl immer wieder diskutierte Unmöglichkeit, durch Sprache ein Kunstwerk zu fassen. Es geht Imdahl nicht um eine Übertragung von Problemen der Philosophie, der Mathematik oder der Theologie auf die gegenstandslose Kunst. Die Leistung eines Bildes von Newman, *Jericho* (1969), sei, »Welt auch als ein nicht zu Bewältigendes zur *anschaulichen Erfahrung* [Hervorhebung A. J.] zu bringen«.¹⁷ Bei Newmans Bild kann ein Betrachter erfahren, wer er ist und dass es ihn Übersteigendes gibt. Diese Erfahrung zu ermöglichen, ist die Leistung Newmans.

Josef Albers hat nicht wie Delaunay Simultaneität oder wie Newman Präsenz gefordert. Imdahl bezieht sich wiederholt auf Albers als auf einen an Wahrnehmung interessierten Künstler, dessen *Strukturelle Konstellationen* (1972) die gleichzeitige Erfahrung von zwei widersprüchlichen Raumansichten an demselben Bild ermöglichen. Diese Gleichzeitigkeit von eigentlich Widersprüchlichem versteht Imdahl mit Albers als eine Erfahrungs- und Denkmöglichkeit, die nicht nur in der Kunst gilt, die in der Kunst aber bewusst wird. Imdahl schätzt gerade die »Übergegensätzlichkeit« an Kunst und zeigt übergegensätzliche Strukturen außer an den Arbeiten von Albers immer wieder – bei Giotto, bei Paul Cézanne, aber auch bei Günther Uecker, James Reineking und anderen. Es geht ihm dabei nicht um Abweichungen einer unlogischen Kunst von einer logischen Wirklichkeit, sondern darum, Wirklichkeit an Kunst überhaupt erst erfahrbar zu machen – und zwar so, dass die Erfahrung der Wirklichkeit nicht von vorausgesetzten unzutreffenden Gegensätzen verstellt wird. Das als Übergegensätzliches verstandene, nur scheinbar Widersprüchliche interessiert Imdahl nicht als künstlicher Kontrast zu nichtkünstlerischer Erfahrung, sondern als eigentliche Erfahrung. Präsenz als Übergegensätzlichkeit ist, so wie er es sieht, ein Gewinn.

Imdahls Anspruch als Interpret war es, solche Arten von Präsenz jeweils zu ermöglichen, sie aktuell zu machen, aufzuführen. Und gerade Kunst der Gegenwart

hat diese Präsentation nötig. Gegenwart ist eben nicht automatisch Präsenz. Dumpfe Selbstversicherung oder Verlorenheit hätten näher gelegen.

EXISTENZSTRUKTUREN

Max Imdahls Untersuchungen zu »Simultaneität«, zu »Präsenz« und zur Gleichzeitigkeit von Widersprüchlichem waren nicht bloß Untersuchungen zu verschiedenen Erfahrungen von Gegenwart in der neueren Kunst von Delaunay, Newman oder Albers; Imdahl bestimmte in diesen Untersuchungen nicht nur seinen schon betonten Anspruch auf Präsenz. Er behandelte die Erfahrungen von Simultaneität, Anwesenheit und Übergegensätzlichkeit als Erfahrungen von Existenzstrukturen. Solche Existenzstrukturen interessierten ihn eigentlich. Er klärte dieses in seiner Interpretation von Richard Serras *Right Angle Prop* (1969), einer Plastik, die sich in der Kunstsammlung der Ruhr-Universität Bochum befindet. Imdahl beschrieb die Struktur der Plastik, die aus schweren, weichen Bleiplatten besteht und wie sich diese – gerade in ihrer Tendenz zu fallen! – gegenseitig stützen. Die Plastik offenbart »einen Sinn über ihr bloßes Selbstsein hinaus: Serras Plastik ist nicht das ›Bild‹, sondern der Realfall einer Existenzstruktur, in der Halt besteht durch eine Konstellation von Elementen, die ihre Veränderung oder gar ihren Verfall wechselseitig verhindern«. ¹⁸ Die Struktur der Plastik ist paradigmatisch für eine Existenzstruktur. »Das Paradigmatische ist das Exemplarische [...]. Das Paradigmatische ist das Modell für eine Erfahrungsmöglichkeit, die ohne das innovative Modell verschlossen bliebe.« ¹⁹ Erst an einer solchen Plastik kann diese Erfahrung der Existenzstruktur geklärt werden. Die bei Serras Plastiken mögliche Erfahrung von Hinfälligkeit und Sicherheit ist mit den anderen, hier nur andeutbaren Erfahrungen bei Heinrich von Kleist, Robert Delaunay, Paul Cézanne oder Günter Fruhtrunk verwandt. Imdahl führt das aus: Es geht um Strukturen von prekärer Präsenz.

Imdahl versteht die von ihm behandelten Kunstwerke nicht nur als sinnvoll in Bezug auf ihre verschiedenen Anliegen – er verbindet sie mit dem Anspruch, die eigene Existenz, das heißt paradigmatisch die Existenz des Betrachters, an dieser Kunst zu verstehen, insofern sie *nur* an dieser Kunst zu verstehen ist. Der Anspruch dieser neuen Kunst ist also in seiner Darstellung außerordentlich hoch: »Das bisher nicht Erkannte wird wiedererkannt. Die Inhalte des Wiedererkennens sind Existenzmodalitäten« ²⁰ – oder, wie beschrieben, »Existenzstrukturen«. Der Anspruch der mit dieser Kunst entstandenen kunstwissenschaftlichen Analysen Imdahls entspricht dem Anspruch dieser Kunst: Sie fordert Präsenz. Imdahls Analysen sollen diese Kunst präsentieren, also das »bisher nicht Erkannte«, das »Unvordenkliche«, überhaupt gegenwärtig machen.

METHODE

Für den Umgang Imdahls mit neuer Kunst gab es kein Vorbild, keine fertige Methode. Bis heute, wo es mit Imdahl und wenigen anderen inzwischen immerhin Vorbilder gibt, übertragen viele Kunsthistoriker vage das, was sie an alter Kunst und den dort entwickelten Methoden gelernt haben, auf neue Kunst, auch wenn die

Wirkung neuer Kunst mit der Wirkung alter Kunst eigentlich nicht zu vergleichen ist. Imdahl verstand sich in der Tradition der (deutschen, englischen, französischen) Kunsttheorie und Kunstgeschichte, die vom Sehen her dachte: Charles le Brun, Roger de Piles, Jules Laforgue, Antoine Coypel, John Ruskin, Konrad Fiedler, Alois Riegl, Heinrich Wölfflin, Theodor Hetzer, Kurt Badt. Er nahm die Aussagen der Künstler ernst, sie waren ihm unkonventionelle, imaginäre oder tatsächliche Gesprächspartner. Die Schriften von Paul Cézanne, Robert Delaunay, Theo van Doesburg oder Barnett Newman bestimmen nicht nur die von Imdahl verwendeten Begriffe.²¹ Die Bemühungen der Künstler zur Bestimmung der neuen Kunst waren beim Auftreten dieser Kunst denen der Kunsthistoriker, die die Kunst ihrer Gegenwart oft nur schwer wahrnehmen, weit voraus. Kandinskys Unterscheidung zwischen »Realistik« und »Abstraktion« und Theo van Doesburgs Unterscheidung zwischen »abstrakt« und »konkret« sind, auch durch die Forschungen Imdahls, zu einem wichtigen Bestandteil der neueren Kunstgeschichte geworden.

Imdahl interessierte sich für Möglichkeiten anderer Fächer, war im Kontakt mit Philosophen, Literaturwissenschaftlern, Historikern. Er hat nie eine große Kunstgeschichte geschrieben, nie klassische kunstgeschichtliche Ordnungsarbeiten gemacht, das heißt Zuschreibungen, Kataloge, Herleitungen, Definitionen (das heißt nicht, dass er sich nicht gründlich informiert hätte!). Es war das, was sich eben nicht in Muster, in Übertragbares, in Definitionen übersetzen lässt, was Imdahl interessierte. Seine Aufmerksamkeit galt den Einzelwerken, dem Besonderem, dem »so und nicht anders«. Was heißt es, wenn etwas so und nicht anders ist? Was ist gerade hier und nirgends sonst zu sehen und zu verstehen?

Eine eigentliche benennbare ›Methode‹ hat er nicht durchgesetzt. Mit dem Begriff der »Ikonik« hat er sich von Ikonographie und Ikonologie abgesetzt und betont, dass er das nur an den Bildern Verstehbare bei Giotto verständlich machen wollte. Eigentlich ging es Imdahl darum, vom Sehen her zu verstehen – und nicht nur wiederzuerkennen, was man schon wusste. Ein solches *sehendes Sehen* im Gegensatz zum *wiedererkennenden Sehen* hat er von der neuen Kunst her entwickelt, wo Wiedererkennen sowieso weniger nutzt als bei alter Kunst.

DIFFERENZIERUNGEN

Imdahl behandelte, unter anderem, Grenzfälle, die weder der gegenstandslosen Kunst noch der abbildenden Kunst angehören. Zum Beispiel ist Picassos *Stierkopf* (1942) gleichzeitig Fahrradlenker und -sattel. Picassos Arbeit, René Magrittes *Ceci n'est pas une pipe* (1928) oder auch Juan Gris' »induktive Abstraktion« fordern neuartige Bestimmungen von Wirklichkeit und Kunst. Sind Andy Warhols Bilder von Blumen eigentlich Abbildungen oder Muster oder Metakunst oder was?

Bei neuer Kunst, selbst wenn sie nicht mit solchen Grenzfällen provoziert, entstehen andere Schwierigkeiten als bei alter. Hier kann noch weniger als bei alter Kunst einfach vorausgesetzt werden, dass sie etwas abbildet. Die Unterscheidungen der Gattungen Malerei, Plastik und Architektur sind bei neuer Kunst nicht mehr normativ, sie müssen neu verstanden werden. Neue Kunst hat vielfältige Erscheinungs-

formen und vielfältige Bezüge zu Nicht-Kunst. Imdahls Untersuchungen zur Unterscheidung von »abstrakt« (Piet Mondrian) und »konkret« (Theo van Doesburg), zu Malerei und Plastik und anderen Gattungen sind deshalb wegweisend. Imdahl unterscheidet die Möglichkeiten von Plastik und Malerei, wo er die in den Kunstwerken gegebenen Erfahrungsmöglichkeiten unterscheiden will. Er führt Diskussionen aus dem ›Paragone‹ weiter. Seine Ikonik behandelt als Wissenschaft vom Bild, das heißt vom Bild im weiteren Sinne, die Erfahrungsmöglichkeiten, die nur die Kunst bietet. Mit was für einem Sehangebot hat man es überhaupt zu tun? Was ist ein Bild? Was ist jeweils der Bezug zu dem, was nicht Kunst ist? »Abstrakt«? »Konkret«? Und wie funktioniert ein Kunstwerk? Ist es Sehangebot, Erfahrungsangebot, Diagramm, Modell oder etwas bisher Unbekanntes? Wie weit reichen die Begriffe »Fiktion« und »Identität«, »Gleichnis«, »Korrelat«, »Instrument«, »Paradigma«? Nötig werden solche und weitere Unterscheidungen gerade mit der neuen, besonders dann mit der ungegenständlichen Kunst. Max Imdahl baute auf Theo van Doesburgs Unterscheidung zwischen »abstrakt« und »konkret« auf und differenzierte konkrete Kunst weiter, beschrieb die neue Konkrete Kunst als »Instrument« oder als »Modell« oder als »Paradigma«. In Imdahls Beispielen sind die »künstlerischen Mittel« wie bei Theo van Doesburg nicht Mittel zur Abbildung, sie sind insofern konkret. In Imdahls Beispielen ist das Kunstwerk selbst aber – als Instrument, als Modell, als Paradigma – Mittel, nämlich Mittel zur Erfahrung der Wirklichkeit. Der Anspruch könnte größer nicht sein:

»Darin sehe ich die Bestimmung, sozusagen das Schicksal der Konkreten Skulptur wie der Konkreten Kunst allgemein: paradigmatische Erfahrungsmöglichkeiten zu eröffnen. Die Konkrete Kunst existiert nicht im Kontext einer Metaphysik, sondern ist mit der ungeheuren und wahrscheinlich nicht zu leistenden Aufgabe belastet, aus sich heraus, also aus dem Nichts heraus, Informationen mit Metaphysiktönung zu schaffen.«²²

Gerade Plastik kann Existenzstrukturen darstellen und erfahrbar machen, wie Imdahl am Beispiel Serras verdeutlicht.

Weil die Ikonik nach dem fragt, was nur in der Kunst und nur an dem jeweiligen besonderen Kunstwerk zu verstehen ist, braucht sie Unterscheidungen zum Verständnis von Kunst und damit von Wirklichkeit. Imdahl muss, wie gesagt, solche Unterscheidungen treffen, um die an den verschiedenen Kunstwerken unterschiedlich gegebenen Erfahrungsmöglichkeiten jeweils klären zu können. Er vergleicht, um die Unterschiede deutlich zu machen. In welchem Sinne ist ein Bild Delaunays ein anderes Erfahrungsangebot als ein Bild Newmans? In welchem Sinne unterscheidet sich die Erfahrung von Bewegung an einer kinetischen Plastik von der Erfahrung von Bewegung an einem Bild der Optical Art? Sind Brancusi und Serra wirklich unter dem Begriff »Konkrete Plastik« zusammenzufassen? Imdahls differenzierte Unterscheidungen zwischen Cézanne, Braque und Picasso oder zwischen Mondrian, Newman und Serra dienen weniger der Darstellung einer Entwicklung als vielmehr der Eröffnung von je angemessenen Erfahrungen. Es geht um möglichst dichte Vergleiche, die das jeweils Eigene deutlich machen. Aber gewissermaßen

nebenher verdeutlichen Imdahls Analysen nicht nur Einzelwerke und ihre Beziehungen, sondern eine Entwicklung in der neueren Kunst überhaupt, die sich immer mehr um Wirklichkeit und nicht um Kunst bemüht.

IDENTITÄT UND ZEITGENOSSENSCHAFT

Imdahl behandelt Kunst, die »so und nicht anders«, »nichts substituierbar« beziehungsweise »mit sich identisch« ist – also solche Kunst, die den Verlust allgemein verbindlicher Regeln als Befreiung zu Besonderheit, das heißt als Gewinn, erscheinen lässt.²³ Die Erfahrung solcher Kunst – also die Erfahrung so unterschiedlicher Kunst wie der von Degas, von Frühtrunk oder von Serra – bedeutet für den Betrachter, dass er etwas anderes als »so und nicht anders« erkennt und dass er damit sich selbst als Erfahrenden als »so und nicht anders« erkennt. Imdahl fragt nach der Besonderheit des Kunstwerks nicht nur aus dem wissenschaftlichen Anspruch heraus, das Behandelte möglichst genau zu erfassen. Er fragt danach, um das Selbstsein der Kunst und damit sein eigenes Selbstsein zu verstehen. »Dass es (in der Ikonik) überhaupt um das Problem der Identität und Nichtsubstituierbarkeit geht [...], hängt gewiß zusammen mit solchen Einsichten, welche die moderne, sogenannte gegenstandslose Malerei eröffnet hat.«²⁴ Es ist ein Anspruch der Konkreten Kunst, dass etwas »so und nicht anders« ist oder dass etwas »ist, was es ist, sonst nichts«. Theo van Doesburg interessiert sich zum Beispiel für diese Farbe als eben *diese* Farbe. Imdahls Interesse am Selbstsein der Bilder, an ihrem »So und nicht anders«, ist durch die Erfahrung und die Analyse konkreter Kunst bestimmt. Sein Bemühen um dieses »Konkrete«, um das Jeweilige, um Identität, um das Nichtsubstituierbare und um das Notwendige ist mit der Erfahrung der gegenwärtigen Kunst, mit der Erfahrung der Gegenwart erst möglich. Imdahl hat den Anspruch der neueren Kunst auf Selbstsein und Präsenz aufgenommen und danach gefragt, wie diese Kunst in ihrem Selbstsein vergegenwärtigt werden kann.

Wenn es bei Kunstwerken um die jeweilige Besonderheit geht, muss jeweils neu gefragt werden. Deshalb arbeitet Imdahl nicht mit Mustern, sondern mit jeweils neu gefassten Vergleichen. Es geht ihm nicht darum, eine Geschichte zu schreiben, einen Rahmen zu schaffen und neue Konventionen zu etablieren. Weil es Imdahl darum geht, das Besondere des Kunstwerks jeweils angemessen gegenwärtig zu machen, sind seine Texte derartig unterschiedlich – sie sind für das jeweilige Kunstwerk, für die jeweiligen Leser, für die jeweilige Situation bestimmt. In ihrem Anspruch auf Angemessenheit sind sie verwandt. Imdahls Vorhaben geht jedoch über den Anspruch, etwas jeweils Besonderes gegenwärtig zu machen, hinaus. Er setzt keinen Rahmen, aber er setzt Maßstäbe, indem er nur solche Kunst behandelt, die Unerwartetes sichtbar macht, die Existenzstrukturen erfahrbar macht. Darin besteht die eigentliche Verwandtschaft seiner Texte: Sie gewinnen der heute unumgänglichen und bedrohlichen Erfahrung von prekärer Präsenz Sinn ab, indem sie heutige Kunst erfahrbar machen.

WIRKUNG

Die eigentliche Rezeption Imdahls lässt sich noch nicht genau umreißen. Seine Gespräche mit Künstlern, Kollegen, Studenten haben Standards gesetzt. Zu sehen ist heute, dass die Moderne an den Universitäten angekommen ist. Zu sehen ist eine Veränderung der deutschen Kunstlandschaft, in der die neue Kunst, auch durch die Forschungen von Max Imdahl, anerkannt ist. Generationen von in Bochum ausgebildeten Museumsleuten haben zeitgenössische Kunst mit hohem Anspruch, mit anspruchsvollen Diskussionen ausgestellt und vom Ruhrgebiet aus ein Maß für den Umgang mit neuer Kunst gesetzt. In Bochum wurde 1990 für Max Imdahl *Situation Kunst* gestiftet, eine Privatsammlung mit hohem Anspruch, in der Hauptwerke zeitgenössischer Kunst (Richard Serra, David Rabinowitch, François Morellet, Maria Nordman) zu erfahren sind. Die Sammlung wurde 2006 erweitert und zusätzlich mit älterer Kunst in Beziehung gesetzt.

Der Aufbau der Kunstsammlung der Ruhr-Universität Bochum war Imdahl selbst auch deshalb ein Anliegen gewesen, weil hier neue Kunst mit alter so präsentiert werden konnte, dass im unmittelbaren Vergleich, also vom Sehen her, Unterschiede und Grundfragen deutlich wurden. Von 1966 bis 1968 war Imdahl Mitglied des Rates zur 4. *Documenta*, die 1968 in Kassel stattfand. Imdahl nahm Einfluss, er war gefragt, etwa bei der umstrittenen Aufstellung von Richard Serras *Terminal* (1977) in Bochum. Er beteiligte sich an der mit dem Historikerstreit 1987 aufgekommenen Diskussion, ob konforme Kunst aus dem Nationalsozialismus gezeigt werden sollte, indem er nach ihrer spezifischen Wirkung fragte.

Die offizielle Rezeption Imdahls ist an wenigen Aufsätzen über ihn nachzulesen. Monika Steinhauser, die Nachfolgerin Imdahls auf dem Bochumer Lehrstuhl, schreibt, was Imdahl ihrer Meinung nach hätte genauer verfolgen sollen: Hermeneutik, Rezeptionsästhetik, Gestalttheorie, Merleau-Ponty, Adorno und so weiter. Ihr Aufsatz ist symptomatisch für eine akademische Ratlosigkeit, in deren Kategorien Imdahl schlecht passte. Es gab keine ›Schule‹. Von einigen seiner Studenten wurde sein Erbe mehr oder weniger ausdrücklich weitergeführt, etwa von Michael Bockemühl. Die Bildwissenschaft und die Untersuchungen zum »Bild« von Gottfried Boehm und anderen verdanken Imdahl viel. Aber Vorsicht ist geboten bei solchen Diagnosen, weil in der deutschen Kunstgeschichte immer noch viele mit Imdahl-Schülern fremdeln, wo sie schon mit ihm Probleme hatten. Es wäre sinnvoll, wenn jetzt Imdahls Schriften wirklich gelesen würden. Sie halten Stand. Sie sind aktuell.

- 1 Max Imdahl, »Autobiographie«, in: *Gesammelte Schriften. Reflexion – Theorie – Methode*, Bd. III, herausgegeben und eingeleitet von Gottfried Boehm, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996, S. 617–643, hier S. 636. Vgl. hier ebenfalls: Hans Robert Jauß, »In memoriam Max Imdahl«, S. 644–652.
- 2 Id., »Moderne Kunst«, in: *Jahrbuch der Ruhr-Universität Bochum*, 1982, Bochum: Ruhr-Universität, 1982, S. 29.
- 3 Id., *Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, München: Fink, 1980, S. 110.

- 4 Id., »Die Momentfotografie und ›Le Comte Lepic‹ von Edgar Degas« in: *Gesammelte Schriften. Zur Kunst der Moderne*, Bd. I, herausgegeben und eingeleitet von Angeli Janhsen-Vukićević, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996, S. 181–194, hier S. 191.
- 5 Max Imdahl, »Edouard Manets ›Un Bar aux Folies-Bergère‹ – Das Falsche als das Richtige«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I, op. cit., S. 497–533.
- 6 Max Imdahl, *Picassos Guernica*, Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 1985.
- 7 Id., *Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, München: Fink, 1980.
- 8 Id., *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, München: Fink, 1987; auf Französisch erschienen als: Max Imdahl, *Couleur. Les écrits des peintres français de Poussin à Delaunay*, übers. von Françoise Laroche, Paris: Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 1996. Es wurden weiterhin Essays zu Werken von Albers, Graubner, Morellet, Kricke, Schoonhoven, Serra in der Kunstsammlung der Ruhruniversität Bochum übersetzt in: *Pratiques. Reflexions sur l’art 1* (1996), mit Einleitung zu Imdahls Werk von Thomas Jansen, »›Le regard provoqué‹. Observations sur l’œuvre scientifique de Max Imdahl«, S. 4–10 und S. 11–44, übersetzt von Isabelle Ewig (Mitarbeit von François Perrodin).
- 9 Max Imdahl, »Zu Delaunays historischer Stellung«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I, op. cit., S. 84–130, hier S. 100.
- 10 Ibid., S. 104.
- 11 Ibid., S. 112.
- 12 Ibid., S. 94.
- 13 Imdahl, »Barnett Newman, ›Who’s Afraid of Red, Yellow and Blue III‹«, S. 244–273, hier S. 252.
- 14 Ibid.
- 15 Ibid., S. 248.
- 16 Imdahl, »Probleme der Optical Art. Delaunay, Mondrian, Vasarely«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. III, op. cit., S. 196–232, hier S. 221.
- 17 Imdahl, »Zur Bild-Objekt-Problematik in europäischer und amerikanischer Nachkriegskunst« [1986], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. III, S. 558–574, hier S. 574.
- 18 Max Imdahl, »Serras ›Right Angle Prop‹ und ›Tot‹. Konkrete Kunst und Paradigma« [1978], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I, op. cit., S. 316–327, hier S. 323.
- 19 Id., »›Konkrete Plastik‹« [1978], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I, op. cit., S. 312–316, hier S. 314.
- 20 Ibid.
- 21 Imdahl nennt besonders Wilhelm Nay, Günter Fruhtrunk, Gotthard Graubner, Norbert Kricke, Adolf Luther, François Morellet, Richard Serra, Günther Uecker. Vgl. Imdahl, *Gesammelte Schriften*, Bd. III, op. cit., hier z. B. S. 625, S. 307, S. 343, S. 203 und S. 625 f.
- 22 Max Imdahl, »›Konkrete Plastik‹« [1978], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I, op. cit., S. 312–316, hier S. 315.
- 23 Max Imdahl, »Kunstgeschichtliche Bemerkungen zur ästhetischen Erfahrung«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. III, op. cit., S. 282–302, hier S. 292.
- 24 Imdahl, *Giotto. Arenafresken*, op. cit., S. 122.