

Zur visuellen Praktik der Ikonik

DAZU ZEICHNEN

Schon bevor sich die Ikonik unter diesem Namen zwischen Wahrnehmungstheorie, Bildtheorie und kunstwissenschaftlicher Deutungspraxis bewegte, gehörte zu Max Imdahls kunstwissenschaftlicher Argumentation genuin eine visuelle Praxis, mit der die Sichtbarkeitsstruktur von Kunstwerken durch Zeichnungen oder Skizzen vor Augen geführt werden sollte. Imdahls Visualisierungen entwickeln sich im Verlauf seiner Arbeit umfassend zu einer Grundlegung der Ikonik. Die deutlichen Unterschiede in dieser visuellen Praktik sind aber zugleich ebenso der je einzigartigen Verfassung der künstlerischen Arbeiten geschuldet wie demjenigen, was an diesen Arbeiten sichtbar werden soll. Die Variationsbreite von Imdahls visueller Arbeit an Bildern reicht daher von Figurenverschiebungen im Rahmen über Hinzuzzeichnungen zu reduzierten Umrisszeichnungen von Bildfiguren sowie Überzeichnungen bis zu Konstruktionen von Aufsichten auf Bildräume. Im Rahmen einer kunstwissenschaftlichen Theorie, die wie die Ikonik eine eigenständige Sinnebene bildlicher Evidenz zum Ausgang nimmt, erscheint dieses Vorgehen nahezu selbstverständlich. Versteht man diese visuelle Praxis als genuinen Teil der Ikonik, welchen Aufschluss mag sie dann über ihr *theoretisches Denken* geben?

Imdahls Argumentation im Visuellen gründet in dem Glauben, dass Bilder das Sehen so orientieren, dass sie als eigenständige Erkenntnisleistungen eine »Vermittlung von Sinn« darbieten, »die durch nichts anderes zu ersetzen ist.«¹ Durch das »Sehangebot«² einer »ikonischen und außerhalb des Bildes nicht anzutreffenden Sinnstruktur«³ leiten Bilder dazu an, ein *wiedererkennendes Sehen* (die Identifizierung der Gegenstandsebene) mit einem *sehenden Sehen* (einem von der Gegenstandsebene abgelösten Sehen) zu vermitteln. Imdahl schließt damit an Konrad Fiedler an, um eine dialektische Synthesis von *wiedererkennendem Sehen* und *sehendem Sehen* zum *erkennenden Sehen* als spezifisch visuell-ästhetisches Vermögen des Bildes auszuzeichnen. *Erkennendes Sehen* vollzieht sich als höheres Erkennen in der Wahrnehmung dann, »wenn sich die Erfahrungen eines autonomen, sehenden Sehens und eines heteronomen, wiedererkennenden Gegenstandssehens [...] zu einer durch nichts anderes zu substituierenden Bildidentität ineinander vermitteln.«⁴ Mit dieser bild- und wahrnehmungstheoretischen Prämisse zentriert sich die Ikonik um die Frage nach der »Überzeugungskraft einer unmittelbar anschaulichen, [...] ästhetischen Evidenz«.⁵ – Eine Kraft oder »ikonische Leistung«⁶, mit der das Bild das sehende Erkennen nachgerade »erzwingt«.⁷

METAPHYSIK – METHODE – THEORIE

Insofern Imdahl freimütig einräumt, dass »die Ikonik eine weniger historisch als vielmehr ästhetisch orientierte Betrachtungsweise«⁸ sei, fordert er eine bis heute wirksame Kritik am so artikulierten Bildbegriff und der daraus folgenden kunsthistorischen Methode heraus. Monika Steinhauser moniert beispielsweise, Imdahl ersetze die »Epiphanie Gottes« durch »die unhinterfragbare Evidenz des Kunstwerks«⁹; ihres Erachtens fehlt es an einer kritischen Einstellung in der ikonischen Annäherung ans Bild. Unter Rückgriff auf ein Zitat Kurt Flaschs attestierte zuletzt Peter Geimer der Ikonik eine »Metaphysik des Bildes«,¹⁰ die es in der Feier der selbstevidenten Verfassung des ins Numinose verklärten Bildes versäume, aufzuzeigen wie Bilder durch strategisch-rhetorische Verfasstheit wirksam würden.¹¹

Imdahl, der früh medienästhetische Aspekte des Bildes anzusprechen versuchte, scheint sich, sobald es um das Bild im Allgemeinen geht, argumentativ auch gerne selbst ein Bein gestellt zu haben. Denn er legte weniger Wert auf konzise Begrifflichkeit als auf eine performative sprachliche Präzision, wobei auch seine eher methodisch ausgerichteten Studien zuvorderst einzelne künstlerische Arbeiten diskutierten. Obwohl der Ausdruck Ikonik Anderes nahelegt, finden sich allgemeine bildtheoretische Aussagen nur kontextgebunden. Imdahl verhielt sich zu Methodenfragen wenig konzise. So beruft er sich auf das von Konrad Fiedler entlehnte Diktum, dass die Anschauung »wie das abstrakte Denkvermögen ein Recht habe, zu einem geregelten und bewußten Gebrauch ausgebildet zu werden«,¹² aber auch auf die Verneinung jedweden methodischen Status' der Ikonik: »Die Ikonik ist, [...] nicht eigentlich eine Methode und erst recht nicht eine solche, die vor Irrtümern schützt. Ebenso wenig ist sie eine als sicheres Verfahren lehrbare und anwendbare Technik«.¹³ Derartige Doppelbödigkeiten lavieren nachgerade in systematischer Asystematik durch Imdahls Texte. Da sie demnach kein »nach festen Regeln oder Grundsätzen geordnetes Verfahren«¹⁴ sein kann, erscheint die Ikonik im Sinn des altgriechischen *méthodos* als ein »Nachgehen« oder ein »Weg zu etwas hin«,¹⁵ der (so Imdahl) ausgeht vom »Anspruch [...] auf eine zuallererst bildbezogene [...] Anschauungsweise«.¹⁶ Denn: »Kunstwerke sind nicht nur zu erklären, sie sind [...] als sie selbst zu *vergegenwärtigen*, sozusagen aufzuführen«.¹⁷ Für das Vorgehen bei dieser Aufführung stellen Kunstwerke den Ausgangspunkt, die Partitur und das (erhoffte) Ergebnis.

Im Wortsinne ein *Nachgehen*, verfolgt die Ikonik einen theoretischen Anspruch. Denn ›*theôria*‹ bedeutet ursprünglich nicht nur ein »Gewahren eines Gottes (*theos*)«, zu dem es kommt, wenn Gesandtschaften an religiösen Festen teilnehmen und dabei lediglich zusehen«,¹⁸ was tatsächlich das Bild an die Stelle (eines) Gottes setzte, sondern auch »das Wahrnehmen einer Schau (*thea*)«,¹⁹ das durch diesen doppelten etymologischen Ursprung deutlich vom »Gewahren eines Gottes« unterschieden ist. Ikonik als Theorie gründet demnach in einer reflexiven Schau (denn es wird nicht nur geschaut, sondern diese Schau wird selbst wahrgenommen), die wiedergegeben werden soll, um sich an der textuellen (Wieder-) Aufführung der Gegenwärtigkeit einer Schau oder an der (Re-) Inszenierung einer von der Präsenz eines

Bildes instruierten Anschauung zu versuchen. Wo Steinhauser an der Ikonik die Feier einer »Evidenz des Kunstwerks, das nicht etwas bezeichnet, sondern realisiert«²⁰ bemängelt, weist sie in der Kritik an der *Vergötzung* des Bildes unfreiwillig exakt auf diejenige theoretisch-praktische Performativität der Ikonik, in der Methode und (Bild-) Theorie zusammenfinden. Denn zu *realisieren* anstatt zu bezeichnen, dies kennzeichnet vielleicht genau eine Aufführung (was nach Imdahl der Anspruch der Ikonik wäre). Damit wird auch die *Theorie* performativ. Ikonik wäre als argumentativer Vorgang, sprich: *in ihren argumentativen Vor-Gängen*, zu reflektieren.

ÜBER BILD

Den Anspruch, mit der Ikonik eine allgemeine Theorie des Bildes zu formulieren, gibt es so im Eigentlichen nicht. Dennoch trifft Imdahl höchst generelle Aussagen über Bild, Wahrnehmung und Imagination, die im modernen euro-amerikanischen Kunstbegriff²¹ und in der Formanalyse gründen.²² Imdahl hat diese Verortung als Teil der Gegenwärtigkeit der Wahrnehmung ebenso freimütig eingeräumt wie ihre Angemessenheit implizit bezweifelt. Neben der Problematisierung der Spannung zwischen der Historizität des Bildes und der Gegenwart der Wahrnehmung steht so die Hoffnung, dass »das [...] zu ästhetischer Gegenwart gebrachte und insofern selbstständige Kunstwerk den religiösen und geschichtlichen Zusammenhang, aus dem es hervorgegangen ist, wachhält.«²³ Imdahl proklamiert ebenso klagend wie euphorisch die Unvereinbarkeit von Sprache und Bild, da das Bild »alle sprachlich mitzuteilenden Ereignisvorstellungen im Ausdruck einer [...] nur der Anschauung möglichen Evidenz übersteigt.«²⁴ Dennoch versprechen höchst beredete sprachliche Analysen, das Bild doch irgendwie zu treffen. Der bereits zitierten auszubildenden Ratio der Anschauung widerspricht die Behauptung, »daß das Bild seine ihm vorgegebenen Wissensinhalte in einer Weise überbietet, der durch Wissensvermittlung allein nicht mehr entsprochen werden kann.«²⁵

Nicht umsonst stellt sich Imdahl mit Heidegger die Frage nach der Gewalt, die jede Interpretation notwendig ihrem Gegenstand antut.²⁶ Solche mal im Gestus unverrückbarer Überzeugung mal im Zweifel vorgebrachten, sich zwischen den Texten konträr verhaltenden Statements, werden für das ikonische Denken *über* das Bild aufschlussreich, sofern man sie als konsequente Artikulation eines konzisen Interesses am Bild liest. Wenn sich nämlich die Ikonik überhaupt für ein Allgemeines interessiert, dann für eine Faktizität des Bildes, die paradoxerweise *generell* in der unwiederholbaren *singulären* Verfasstheit einzelner Bilder und ihrer ›Schau‹ verortet ist: »Alles ist notwendig und sinnvoll so, wie es ist, es sei denn alles wäre anders.«²⁷ Die Verallgemeinerungen und Selbstproblematisierungen der ikonischen Theorie/Schau, die argumentativ so wohlsituiert sind, dass sie besser nicht aus ihrem Zusammenhang gerissen wären, zeigen, dass Imdahls vielbeschworene Sprachkunst eher in der textuellen Aufführung von produktiven differenziellen Spannungen als in gefeilten Sätzen besteht. Diese ikonische Arbeit an der Differenz beackert das unumgängliche Problem, dass die ikonische Vergegenwärtigung mit der Mediendifferenz von Bild und Sprache, mit der Differenz von Singulärem und

Allgemeinen sowie mit der von Geschichte und Gegenwart umzugehen hat. Die bildliche Fähigkeit zu »Koinzidenzen des sonst nicht Koinzidierenden«, zu »Sinn-totalitäten« und »kühne[n] Äquivalenzen«²⁸ soll performativ übersetzt werden, auf dass aus Sprachvollzügen, die diese differenziellen Spannungen permanent *unter Spannung* halten, die bildliche entspringen mag.

Mit dem Interesse an Bildern im Einzelnen wie auch durch die Bezüge auf Phänomenologie und Dialektik rückt die Ikonik in eine Nähe zur Bildtheorie Georges Didi-Hubermans, – auch mit Blick darauf, wie die Differenz zwischen der Historizität des Bildes und der unvermeidlichen Gegenwart der kunstwissenschaftlichen Analyse und Wahrnehmung zum Thema wird. Didi-Huberman, der eine Generation nach Imdahl geboren zu dem Zeitpunkt beginnt in Frankreich über Kunst zu schreiben als Imdahl zu früh verstirbt, verhält sich in dieser Frage allerdings offensiver als Imdahl.²⁹ Wo Imdahl auf die Identität des bildlichen Sinns, auf Sinntotalität, auf hermeneutischen Zirkelschluss, auf geschlossene Dialektik setzt und auf historische Angemessenheit hofft, plädiert Didi-Huberman für eine offene, unabschließbare Dialektik des Visuellen,³⁰ in der Sinn sich fluide in *und zwischen* Bildern, Texten, Gebräuchen, Form und *Formlosigkeit* erzeugt.³¹ Didi-Hubermans dynamische Dialektik pokert auf die Möglichkeit einer beständigen Öffnung durch einen Riss im Visuellen,³² in dem sich die ästhetische, politische und/oder bezeugende Wirk-samkeit des Bildes begründet und in Affizierung wachhält. Folgerichtig zeichnet er keine immanenten Bildstrukturen nach, sondern argumentiert visuell mit einer ausgefeilten Bildregie wie mit Gegenüberstellungen und Rekombinationen. Dabei lässt Didi-Huberman für die Faktizität der Bilder keineswegs schlicht alles zu – der Widerstand der Bilder ist als differenzielles Moment unabdingbar. Imdahls Denken *über* das Bild erfolgt dagegen zwar in einer differentiellen Textarbeit, die Ikonik soll dabei aber der Singularität und der Medialität von Bildern und auch der jeweiligen, gegenwärtigen Wahrnehmung so gerecht werden, dass die Faktizität des jeweiligen Bildes als fixe Identität vergegenwärtigt ist. Not der *Vergegenwärtigung*, »soweit [...] die Sprache zulässt«:³³ Un-Möglichkeit, selbst in einem reflexiv performativen Text das Ästhetische und das Singuläre von Bildern ohne Allgemeinheiten und Begriffe be-schreiben zu können.

IKONIK MIT DEM BILD

Aus der Perspektive der Ikonik scheidet die Sprache an der medialen Differenz zum Bild, woraus sich eine Kunst der Aufführung gewinnen lässt. Auch Imdahls Grafiken müssen an der Evidenz ihrer Vorbilder notwendig scheitern. Dies tritt nicht nur ein, weil die Ikonik das moderne Tafelbild in vormoderne Zeiten unhinterfragt übertrug. Oder weil sie dabei nonchalant die Potentiale von fotografischen Reproduktionen und Zeichnungen, Bilder ›zuzuschneiden‹, dekontextualisiert ›transportabel‹ und gleichsam ›buchförmig‹ zu machen, beispielsweise dazu einsetzt, die dreidimensionale und nur im Raum und als Raum wahrnehmbare Ausmalung der Cappella degli Scrovegni durch Giotto in einzelne Flächenstrukturen aufzubrechen, die ikonisch analysierbar und in Grafiken visualisierbar sind. Wenn gilt:

»Alles ist notwendig und sinnvoll so, wie es ist, es sei denn alles wäre anders«,³⁴ dann zeigen Nachzeichnungen einer visuellen Faktizität von Kunstwerken notwendig gänzlich anderes.

Bescheiden betont Imdahl, sein Zeichnen: »formuliert nicht etwas [...] mit dem Anspruch auf autonome Geltung.«³⁵ Dies mag im Verein mit der These von der »Überzeugungskraft einer unmittelbar anschaulichen [...] Evidenz«³⁶ der Grund dafür sein, dass Imdahl seine Grafiken erst spät, nämlich im Buch zu Giotto, und auch hier nur implizit zum Thema gemacht hat. Eigentlich beschäftigt er sich damit, zu zeigen, dass das Bild als »Ganzheitsstruktur« durch ein »transszzenische[s] Feldliniensystem«³⁷ organisiert sei. Dieses System geht aus der Gegenständlichkeit des Bildes und der dargestellten Szene hervor. Es stiftet für die Szene durch die planimetrische Ordnung der Bildfläche »Richtungsanzeigen, Distanzbestimmungen, Gliederungen, lineare Oppositionen oder Iterationen«,³⁸ die das *sehende Sehen* orientieren. Diese »selbstgesetzlichen und selbstevidenten Relationen«³⁹ »herauszuzeichnen, bedeutet Leitbahnen der Anschauung anzugeben«,⁴⁰ welche »das Diagramm des jeweiligen szenischen Zusammenhangs«⁴¹ bilden. Hier werden die Zeichnungen derart nicht-autonom, dass sie mit dem, was sie verzeichnen, in eins zu fallen scheinen. Oft nennt Imdahl in dieser Weise seine »zeichnerische[n] Erläuterungen«⁴² Feldliniensysteme und meint doch eher das, was sie verzeichnen sollen (und umgekehrt).

Imdahls Kompositionsanalysen sollen lediglich als illustrative Hilfsbilder die Ordnung der eigentlichen Kunst nachzeichnend evident machen. Sie demonstrieren diejenigen »Kräfte«⁴³ einer »Bildkonstruktion«, die »optisch autonom«⁴⁴ überhaupt erst eine ästhetische Wirkmacht des Bildes durch die Transzendierung seiner Gegenständlichkeit erzeugen. Das, was Feldliniensystem genannt wird, oszilliert unentschieden dazwischen, Nachweis einer Bildstruktur oder Aufweis einer selbstevidenten Faktizität des Bildes (der *qua* Selbstevidenz aber unnötig wäre) oder Wahrnehmungstatsache zu sein. Erst diese Verquickung von Unerklärbarkeit und Vermittlung erlaubt,⁴⁵ von so etwas zu schreiben wie von einer sinnstiftenden »unmittelbar anschaulichen, [...] ästhetischen Evidenz«⁴⁶ bildlicher Synthesis.

Die unterliegende »Logik der Identität«⁴⁷ der ikonischen Synthese geht somit nicht auf: »Die Feldlinienrhetorik kann nicht beherrschen, was sie als ›erkenntnisstiftenden‹ Bildinhalt setzt«⁴⁸ schreibt Jürgen Stöhr mit Paul de Man, womit er ein Differenzdenken anlegt, das darauf setzt, dass Sprache und Rhetorik einen eigenen Anteil an Wissen und Denken haben, da sie unabsehbare Überschüsse stiften. Die Differenzen und Paradoxa, die der Ikonik entstehen – und darin also denkend riskiert werden –, liegen aber auch in den Differenzen des Bildlichen, des Visuellen, des Sprachlichen und der Wahrnehmung (trotz der Rede von »Sinntotalität« und »Identität«). Differenzialitäten über Differenzialitäten, *ikonische* Verzeichnungen, die sich verzeichnen, können der Ikonik gefährlich werden; Imdahl entschärft sie nicht umsonst zu Illustrationen. Was, wenn in ihnen die Kräfte des Bildes so sehr bekräftigt würden, dass es (noch) mehr zu sehen und zu denken gäbe, als ihrer ikonischen Deutung Recht wäre? Was, wenn ihnen eine eigene ästhetische Kraft zukäme?

SYSTEMATISCHES › BEINCHEN-STELLEN ‹

Nehmen wir also ein Bild, eine Sichtbarkeit, eine Wahrnehmung, aber nicht irgendeine, eine, die für die Ikonik gleichsam selbst ikonisch wurde: die bildbestimmende Schräge von Giotto's *Gefangennahme* (um 1305) in Padua. Imdahl zog, um sie vor Augen zu führen, einen Strich durch die Augen von Jesus, Judas und weitere diagonale Bildmarken einer fotografischen Reproduktion des Freskos (Abb. 1). Die Einzeichnung durchquert nur beinahe die gesamte Bildfläche, welche in diesen festen Grenzen überhaupt erst durch die fotografische Kadrierung konstituiert ist. Imdahl zufolge verdeutlicht sie diejenige visuelle Ordnung der *Gefangennahme*, in der sich in einem »Stillstand im Wendepunkt«⁴⁹ »die widersprüchlichen Bedeutungen von Unter- und Überlegenheit [von Judas und Christus, M. F.] ineinander vermitteln in eine Phänomenalität, die über jene Bedeutungen hinaus Bedeutung hat.«⁵⁰ Giotto's Fresko zeigt damit im Blickwechsel, den Imdahl zur Hervorhebung durch seine Schräge ausgestrichen hat, eine »Art *Übergegensätzlichkeit*, [...] Unterlegenheit und Überlegenheit in einem«.⁵¹ Die Schräge vermittelt diese »Anschauungseinheit«⁵² von »gegensätzlichen Bestimmungen«⁵³ jedoch nur, »wenn sie auch als solche – eben als Schräge – sehend gesehen wird.«⁵⁴ Vielfach wurde schon gesehen, dass die eingezeichnete Schräge im Bild falsch *liegen* könnte.⁵⁵ Schräg liegen mit ihr aber auch systematische Probleme der zeichnenden Praxis vor Augen: Wie eine Faktizität des Bildes widergeben, die als eine radikal singuläre Ordnung gedacht ist, in die nicht eingegriffen werden kann, ohne etwas ganz anderes zu zeigen? Die Verdoppelung der Struktur eines bildlichen Zeigens müsste gemäß der Ikonik notwendig mit ihrer ganz anderen Seh-Orientierung eine ganz andere bildliche Erkenntnisleistung hervorbringen. Noch grundlegender müsste zudem in den gezeichneten Erläuterungen Imdahls die *Orientierung des sehenden Sehens* letztlich selbst wieder zur Gegenstandsebene und damit zum *Gegenstand* eines *wiedererkennenden Sehens* werden. Die interpretatorische Gewalt, die Imdahl als Problem auch der Ikonik diskutierte, liegt für die visuelle Praxis der Ikonik weniger im Verfehlen der Historizität als im vergegenständlichenden Verfehlen der bildlichen Struktur, die das *sehende Sehen* orientiert. Interpretatorische Gewalt liegt zudem in einem Identitätsdenken, das den ästhetischen Sinn des Bildes mit einer einzigen Bedeutung zusammenzubinden versucht. Denn dies versucht tatsächlich, bildlichen Sinn ahistorisch zu ergreifen und so zu verallgemeinern, dass sich die ikonische Seh-Ausbildung nicht nur auf die Vergangenheit richtet, sondern auch auf die Zukunft des Sehens.

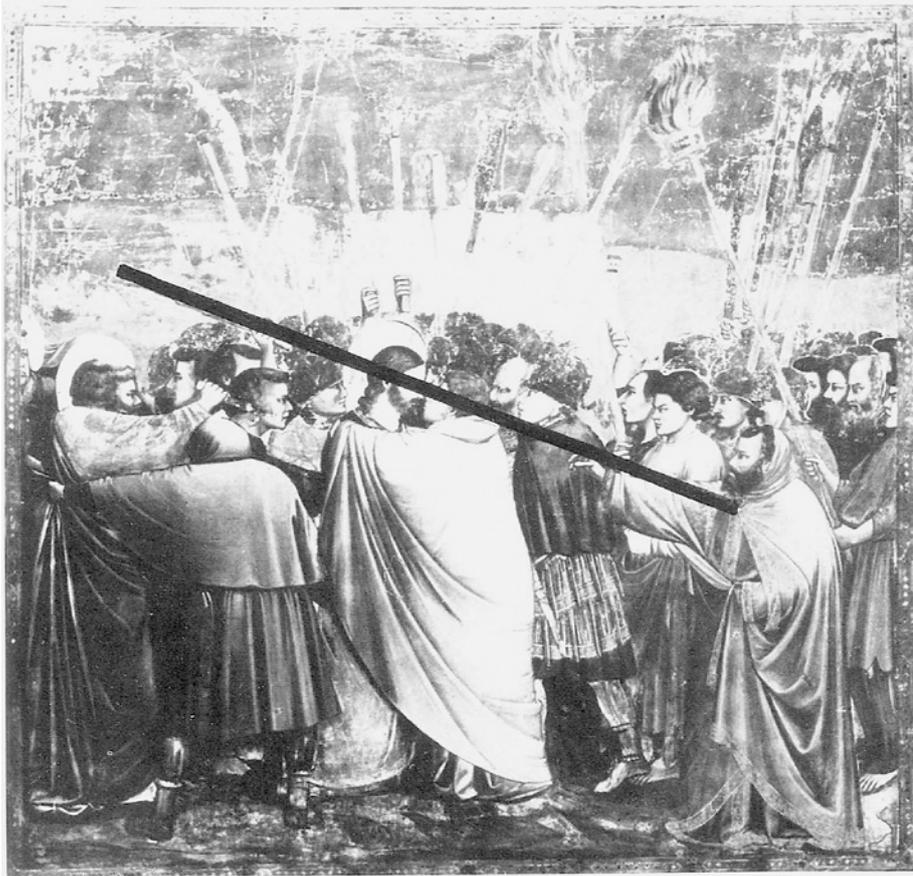
Im Rückspiegel dieser Verzeichnung einer *Schräge* in die Reproduktion der *Gefangennahme* erscheinen die performativen Kapriolen Imdahls jedoch auch als Symptome für eine Kraft des Bildes, ein Kräftenessen oder den Machtkampf zwischen Interpretation und Bild so anschaulich zu machen, dass auch die auktoriale Deutungshoheit des Kunsthistorikers und seiner Ikonik überstiegen wird. Imdahls Strich streicht nämlich am Fresko Giotto's die Konzentration des »Stillstand[s] im Wendepunkt« so aus, dass das Unentschieden des Blickwechsels massiv hervortritt. Abstrahiert man von der heilsgeschichtlichen *Funktion* der Erzählung (aber nicht vollständig von der Geschichte), vermag man in der *Gefangennahme* die Szene

einer bemerkenswerten Faszination zu sehen: Sind Jesus und Judas nicht in einer Art Blickpatt arretiert – und zwar so, dass keineswegs sicher ist, dass Judas Jesus gleich küssend verraten wird (Imdahl behauptet, man könnte dies sehen)? Ist in diesem blickwechselnden atemlosen Stillstand die ganze Bedeutung und die erzählte Entwicklung der Heilsgeschichte von Verrat und Opfer nicht noch ausgesetzt? Schaut man nicht auf ein vollständig rätselhaftes Erkennen zwischen Judas und Jesus, von dem man nicht weiß, ob es selbst schon um den Ausgang der Geschichte weiß? Liegt nicht genau in diesem atemlosen, gebündelt *ineinandergeschlungenen Stillstand im Wendepunkt*, der (noch) ohne bedeutungsvollen Ausgang ist, eine Visualisierung von Faszination (*fascies* heißt Bündel)? Können sich die Betrachtenden in dieser Betrachtung zugleich als mit dem Fresko verbündelt erfahren – und damit lernen, dass *erkennendes Sehen* vielleicht eher ein Sehen von Potentialität (und eine Aus-Setzung) ist, auf die erst eine Erzählung von Verrat und Opfer folgen kann? Und wenn dem so ist: Wer wäre hier Judas und wer Jesus? Auf welcher Seite stünde das Bild, auf welcher die Interpretation? Opfer oder Verräter*in? Ein solches *erkennendes Sehen* wäre von Imdahls schrägem Streich eingefangen, *indem* es ausgestrichen wird. In diesem Streich des Strichs bliebe – selbst in seiner allzu sinnfälligen Blendung des Blicks – eine Faktizität des Bildes als Referenzpunkt wach als Lokus eines Wissens um Faszination, das ohne Sinn bleibt, aber nicht bloßer Unsinn ist. Beginn eines Wissens darum, was es heißen mag, von einem Bild gefangengenommen zu werden, um es verraten zu müssen. Ver-raten, ver-fehlen, preis-geben.

Wo Imdahls Interpretation die hermeneutische Versicherung durch die biblische Erzählung einzustreichen versucht, setzen seine visuelle Praktiken des Ver-zeichnens, genau weil sie sich in jedem Wortsinne ver-zeichnen, ein visuelles Denken in Gang, in dem sich am Bild dasjenige neu eröffnet, was Didi-Huberman mit Maurice Blanchot »seine vorübergehende, gewagte, symptomale Fähigkeit, Erscheinung zu werden«,⁵⁶ nannte. Wo die Ikonik für die Evidenz von bildlichen Sinntotalitäten sichtbar machen möchte, halten ihre nachgerade akrobatischen performativen Aufführungen von Vergegenwärtigung eines, *einzigsten*, bildlichen Sinns diejenigen Risse wach, die synthetisch eingeholt werden sollen. Indem die Ikonik zeichnend die sprachliche Uneinholbarkeit von bildlicher Evidenz als produktives Problem integriert, lässt sie im Vollzug derjenigen Spannungen, die zwischen Sprachlichem und Bildlichem, im Bild selbst sowie zwischen Bildern bestehen, ein visuelles Denken zufallen, das bildliche Evidenz *zu denken gibt, indem es sie visuell neu eröffnet*. Denn sie lässt visuelle Praktiken in die Argumentation ein, die sprachlich weder zu legitimieren noch einzuholen sind und die sich bisweilen derart (un-) gehörig ver-zeichnen, dass die systematische Differenz zwischen bildlicher Evidenz und dem Sprachlichem, beidem wie auch der ikonischen Theorie selbst wechselseitig so ein Beinchen stellt, dass sich ihre divergenten medialen Strategien gegenseitig erhellen. Genau, da die Ver-Zeichnungen *weder* mit ihrem Vor-Bild *noch* mit ihrer Beschreibung *und auch nicht* mit einer einzigen bildlichen Sinntotalität aufgehen, bricht aus der Ikonik ein visuelles Denken hervor, das auch weitersehen lässt.

- 1 Max Imdahl, »Ikonik. Bilder und ihre Anschauung«, in: Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?* München: Fink, 1994, S. 300–324, hier S. 300.
- 2 Id., »Giotto. Zur Frage der ikonischen Struktur [1979]«, in: idem, *Gesammelte Schriften, Reflexion – Theorie – Methode*, Bd. III, hg. und eingeleitet von Gottfried Boehm, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996, S. 424–463, hier S. 432.
- 3 Id., »Autobiographie [1988]«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. III, op. cit., S. 617–643, hier S. 626.
- 4 Id., *Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, München: Fink, 1988, S. 91 f.
- 5 Ibid., S. 97.
- 6 Ibid., S. 93.
- 7 Ibid., S. 97.
- 8 Ibid.
- 9 Monika Steinhauser, »Sehendes Sehen«. Zu Max Imdahls kunstgeschichtlicher Position«, in: Wilhelm Geerlings (Hg.), *Forschungspersönlichkeiten der Ruhr-Universität Bochum*, Essen: Klartext, 2008, S. 81–97, S. 88.
- 10 Kurt Flasch, »Die Liebe des Anarchisten für den Goldgrund. Geschichte der Kunst in der Zeit: Erinnerungen an Max Imdahl und Fragen an seine ›Gesammelten Schriften‹«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 01.10.1996.
- 11 Peter Geimer, »Vom Schein, der übrig bleibt. Bild-Evidenz und ihre Kritik«, in: Jürgen Link, Ludwig Jäger und Albrecht Koschorke (Hg.), *Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften. Ein Reader*, Frankfurt: Campus, 2015, S. 181–218, S. 184–191.
- 12 Konrad Fiedler, »Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst [1876]«, in: idem, *Schriften zur Kunst*, Bd. I, München: Fink, 1971, S. 44, zit. n. Max Imdahl, »Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen [1974]«, in: idem, *Gesammelte Schriften*, Bd. III, op. cit., S. 300–380, hier S. 312.
- 13 Imdahl, »Autobiographie [1988]«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. III, op. cit., S. 634.
- 14 »Methode«, in: *Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*, Duden, Bd. 7, Mannheim: Dudenverlag 2001, S. 524.
- 15 Ibid.
- 16 Imdahl, »Autobiographie [1988]«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. III., op. cit. S. 634.
- 17 Id., »Moderne Kunst«, in: *Jahrbuch der Ruhr-Universität Bochum*, 1982, S. 93–103, hier S. 94.
- 18 Walter Mesch, »theôrein, theôria«, in: Christoph Horn und Christof Rapp (Hg.), *Wörterbuch der antiken Philosophie*, München: Beck 2008, S. 436–437, hier 436.
- 19 Ibid.
- 20 Steinhauser, »Sehendes Sehen«, in: Wilhelm Geerlings, *Forschungspersönlichkeiten*, op. cit., S. 88.
- 21 Vgl. Felix Thürlemann, »Ikonographie, Ikonologie, Ikonik. Max Imdahl liest Erwin Panofsky«, in: Klaus Sachs-Hombach (Hg.), *Bildtheorien: anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2009, S. 214–234, hier S. 230.
- 22 Vgl. Claus Volkenandt, »Bildfeld und Feldlinien. Formen des vergleichenden Sehens bei Max Imdahl, Theodor Hetzer und Dagobert Frey«, in: Lena Bader, Martin Gaier und Falk Wolf (Hg.), *Vergleichendes Sehen*, München: Fink, 2010, S. 407–430, hier S. 416.
- 23 Imdahl, *Giotto. Arenafresken*, op. cit., S. 98.
- 24 Id., »Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur«, in: idem, *Gesammelte Schriften*, Bd. III, op. cit., S. 432.
- 25 Id., *Giotto. Arenafresken*, op. cit., S. 97.

- 26 Vgl. Thürlemann, »Ikonographie, Ikonologie, Ikonik«, in: Boehm, *Was ist ein Bild?*, op. cit.
- 27 Imdahl, »Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur«, in: idem, *Gesammelte Schriften*, Bd. III, op. cit., S. 436.
- 28 Id., *Giotto. Arenafresken*, op. cit., S. 108.
- 29 Didi-Huberman, *Vor einem Bild*, übersetzt von Reinhold Werner, München: Hanser, 2000, S. 45–60.
- 30 Id., *Formlose Ähnlichkeit oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille*, München: Fink, 2010, S. 359–372.
- 31 Ibid., S. 177–253.
- 32 Georges Didi-Huberman, *Vor einem Bild*, op. cit., S. 197.
- 33 Imdahl, »Moderne Kunst«, in: *Jahrbuch der Ruhr-Universität*, op. cit., S. 94.
- 34 Id., »Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur«, in: idem, *Gesammelte Schriften*, Bd. III, op. cit., S. 436.
- 35 Id., *Giotto. Arenafresken*, op. cit., S. 48.
- 36 Ibid., S. 97.
- 37 Ibid., S. 48.
- 38 Ibid., S. 44.
- 39 Ibid., S. 27.
- 40 Ibid., S. 48.
- 41 Ibid., S. 44.
- 42 Ibid., S. 45.
- 43 Ibid., S. 48.
- 44 Max Imdahl, »Cézanne – Braque – Picasso«, in: idem, *Gesammelte Schriften*, Bd. III, op. cit., S. 303.
- 45 Jürgen Stöhr, *Auch Theorien haben ihre Schicksale. Max Imdahl – Paul de Man – Beat Wyss. Eine Einführung in die Kunstgeschichtsschreibung der Moderne*, Bielefeld: Transcript, 2010, S. 141–143. Siehe auch in diesem Heft den Beitrag von Jürgen Stöhr, »Max Imdahls Ikonik. Ausgangspunkte – Verfahren – Reichweite«, *Regards croisés*, Nr. 7: Max Imdahl, 2017, S. 81–93.
- 46 Imdahl, *Giotto. Arenafresken*, op. cit., S. 97.
- 47 Stöhr, *Auch Theorien haben ihre Schicksale*, op. cit., S. 141.
- 48 Ibid.
- 49 Imdahl, *Giotto. Arenafresken*, op. cit., S. 94.
- 50 Ibid., S. 93.
- 51 Imdahl, »Ikonik. Bilder und ihre Anschauung«, in: Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild?*, op. cit., S. 312.
- 52 Idem, *Giotto. Arenafresken*, op. cit., S. 93.
- 53 Ibid.
- 54 Ibid.
- 55 Thürlemann, »Ikonographie, Ikonologie, Ikonik«, op. cit., S. 223, Anm. 23; u. Stöhr, *Auch Theorien haben ihre Schicksale*, op. cit., S. 144–149.
- 56 Didi-Huberman, *Vor einem Bild*, op. cit., S. 197.



Ill. 1 : Max Imdahl, *Diagonale imaginaire dans l'Arrestation de Jésus*, 1980

Abb. 1: Max Imdahl, *Imaginäre Bilddiagonale in Giotto's Gefangennahme*, 1980

Abb. 1/III. 1 : Max Imdahl, *Giotto. Arenafresken*, München: Wilhelm Fink, 1996, Abb./III. 45