

Max Imdahls Ikonik. Ausgangspunkte – Verfahren – Reichweite

Nicht am Tropf von fremden Sekundärtexten gewinnen Werke ihren Sinn, sondern das künstlerische Sein ist an die konkrete Anschauung gebunden. Dass das Kunstwerk ein Sehangebot ist, »das alle mitgebrachten Erfahrungen oder alle sprachlich mitzuteilenden Ereignisvorstellungen im Ausdruck einer anschaulichen und nur der Anschauung möglichen Evidenz übersteigt«,¹ war das kostbare Desiderat der Kunsttheorie Max Imdahls. Er setzte auf dieses Bildvermögen. Das tiefe Vertrauen in die Phänomenalität der Werke entstand historisch gesehen parallel zur Entbegrifflichung der Kunst wie sie im späten 19. Jahrhundert etwa mit dem Schaffen von Paul Cézanne und den Impressionisten aber auch mit den neuen Malereitheorien von John Ruskin und Konrad Fiedler einsetzte. Hier fand Imdahl seine eigenen Ausgangs- und Ansatzpunkte. Das Kunstbild war nun »die Veranlassung eines sehenden, nicht aber eines wiedererkennenden Sehens, das auf schon mitgebrachte Erfahrungen, Gewissheiten, d. h. auf begriffliche Besitztümer zurückgreift«. ² Man setzte mit dem Entstehen der modernen Kunst auf eine »isolierte Tätigkeit des Gesichtsinns«. ³ Mit der einsetzenden Verflüchtigung des Gegenstandes aus dem Bild verschwand auch die Verfügungsgewalt der begrifflichen Identifizierung über die Malerei. Bei widerständiger sprachlicher Benennbarkeit des Dargestellten überschrieb man nach und nach dem Auge und der Bildanschauung eine eigenständige Erkenntnisfunktion. Es sollte eine Erkenntnis werden, »die dem Medium des Bildes zugehört und grundsätzlich nur dort zu gewinnen ist«. ⁴

Für diejenigen, die ein *close reading* der Kunstwerke schon wieder aufgegeben oder nie versucht haben, klingen die Texte Imdahls wie Briefe aus der Vergangenheit, aus einer Epoche, die uns kürzlich noch Jetztzeit war. Wer heute von einem Hochschul-Hochsitz blickt, sieht unter sich die ästhetische Moderne, zu der man immer mehr den Kontakt verliert. Und man hört noch Imdahls prägende Worte: »Die Frage, ob es mich betrifft oder nicht betrifft, was es auch sei, diese Frage ist primär«. ⁵ Imdahls Anschauungslehre fällt in die Zeit, als es noch Dias gab und der Hörsaal ganz verdunkelt wurde, damit das projizierte Einzelwerk monumental auf der Leinwand erscheinen konnte. Aber nicht alle kunsthistorischen Institute wählten die gleichen Dias aus. Die Unterschiede sind sehr aufschlussreich. Das Credo hätte damals in den 1980er Jahren lauten können: Zeig mir deine Dias und ich sage dir, wer du bist. In Imdahls Diathek im vierten Stock des Uni-Neubaus in Bochum gab es Diarahmen, die wie unbenutzt wirkten. Dazu zählten zum Beispiel Abbildungen von Arbeiten Kasimir Malewitschs oder Yves Kleins, weil Imdahl es stets ablehnte, möglicherweise spirituellen Hirngespinnsten hinterher zu jagen.

Andere waren stark abgenutzt. Das hatte aber nur vordergründig damit zu tun, wie der Institutschef die Reproduktionen in seine Vorlesungen zu befördern pflegte: nämlich nach Möglichkeit in der Hosen- oder Sakkotasche. Diese Art des provisorischen Transports war aber nur möglich, wenn die Bilder, die die Dias zeigten, ohne allzu viel Kontext auskamen. Sie mussten selbstevident sein, wenn man sie nur lange genug ansah. Als Beat Wyss als Nachfolger Imdahls später diese Bilder in den Diaschränken vorfand, waren diese – wie Wyss bemerkte – so ausschnitthaft verklebt, dass nur das Kunstwerk übrig blieb und zu sehen war. Jeglicher Kontext um die Werke herum, die Wand, der Raum, der Hintergrund waren geschwärzt und weggetilgt. Es handelte sich meist im wahrsten Sinne des Wortes um schwarzes Isolierband, das dafür sorgte, dass das Licht des Projektors wirklich nur das Werk aufscheinen ließ. Der Schweizer Beat Wyss las die Rahmungsregie der Dias als Hinweis auf die symbolische Ordnung am Bochumer Institut. In »der Schule Max Imdahls«⁶ manifestierte sich das In-sich-selbst-Stehen der Kunst in der Umgebungslosigkeit, mit der die Werke in den Lichtbildern auftauchten. Wenn Imdahl seine Dias für seine Vorlesungen in die Hosentasche steckte, kam er außerdem meistens mit einigen wenigen aus. Die Dias in der Hosentasche wogen für ihn schwerer als Bücher, die man an das Katheder herantragen lässt, um aus ihnen den jeweiligen Zeitgeist – Panofsky hätte noch gesagt: die Weltanschauungseinheit – zu zitieren. Imdahl kam stets leichtfüßig in den Hörsaal, weil die ganze wertvolle erkenntnistiftende ästhetische Erfahrung zwischen zwei kleinen Glasscheiben im Diarahmen eingefangen und bewahrt war. Sie blies sich erst in der Projektion im Hörsaal zur Anschauungserkenntnis auf. War das Kunstwerk erst einmal um ein Mehrfaches vergrößert und an die Wand projiziert, genügte es sich selbst. In der Dunkelheit sah man dann nicht mehr, dass auch Imdahl zuweilen ablas. Allerdings rezitierte er dann seine eigenen Textwerke, in denen es nicht eine Formulierung zu viel oder zu wenig gab. Imdahls Vorlesungen waren charismatische Aufführungen der Werke, die zur Sprache kamen. Er hatte die Gabe, die Kunst vor den Augen des Plenums zu einem existentiellen Erlebnis werden zu lassen.

Max Imdahl sprach etwas lapidar von einer »vorkünstlerischen Sinnschicht«, wenn er außerbildliche Beziehungen, die »Außenpolitik« der Werke, meinte.⁷ Diese vorkünstlerische Schicht, um die es der Ikonografie, der Ikonologie, den heutigen *gender-*, *culture-* und all den anderen *studies* (hätte Imdahl gesagt) nur geht –, diese Diskursfixiertheit, hat mit dem eigentlichen immanenten Bildsinn nicht viel zu tun. All das Wiedererkennbare, die Narrationen, die Kodierungen, die Ideologien und Materialitäten – das Bild saugt all dies immer schon auf und überformt es ästhetisch. Mit all dem Figürlichen und Geschichtlichen hilft sich das Werk in seine eigene Existenz und Präsenz. Das Resultat ist viel mehr als die Summe seiner Voraussetzungen. Am Ende stelle sich die Frage nach der »Bildlichkeit«.⁸ Wenn ein Bild fertig ist, »offenbart [es] sich selbst«. »[Z]um Zweck seiner Selbstoffenbarung« scheint dieser werkgestiftete Eigensinn das Material, die Farbe und die Sujets nur zu benutzen.⁹ Das Bild nimmt alles »in Gebrauch«. Der eigentliche Bildgegenstand sei letztlich die phänomenologische, künstlerische Form selbst. Zur Begründung musste

Imdahl nur seinen Gießener Lehrer zitieren: »Das Verstehen des Kunstwerkes als Gesamtphänomen kann auf keinem dinglichen Vorwissen beruhen«, schrieb Günther Fiensch schon 1961 in *Form und Gegenstand*.¹⁰ Jede »vorkünstlerische Sinnschicht« sei sekundär »gemessen« an dem »Selbstaussdruck des Bildes«, setzte Imdahl später nur noch nach. Anders sei es nicht »erschöpfend zu diskutieren«. »Die Bildlichkeit als solche und die durch sie hervorgebrachte Ordnungsevidenz [ist] eine Evidenz, die über alles mitgebrachte Wissen [...] hinausgeht.« – Im Dialog mit dem Werk, im phänomenologisch-hermeneutischen Sinnverstehen, geht es um reine »Sinnselbstbegründung«.¹¹

Zurück in die damalige Diathek der Uni Bochum: Das Klebeband schützte so in den Vorlesungen das autonome Werk vor den eigenen und fremden Kontexten, die Imdahls Suche nach einem erkennenden Sehen gestört hätten. Solange man den Lichtprojektionen an der Wand sowohl einen Sinn von überzeitlicher Geltung als auch von permanenter Aktualität ansah, waren übrigens auch alle möglichen Dias miteinander vergleichbar. Ein Wandfresko Giottos könnte etwa parallel zu einem Bild François Morellets projiziert werden. Die Doppelprojektion ersetzte die mühseligen historischen Herleitungen. In der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen offenbarte sich die universelle Architektur des autonomen Tafelbildes. Arnold Gehlen hatte dies etwa zeitgleich »Selbstdurchklärung«¹² des Bildes genannt. So stellten sich etwa bei den Arenafresken völlig neue Anschauungserlebnisse ein. Ein an der gegenstandslosen Kunst geschultes formalästhetisches *sehendes Sehen* entdeckte die Bildstrukturen Giottos auf bisher unbekannter Weise. Für die Bilder in der Arena-kapelle sei es die »bestimmende Frage, ob jene Kraft zur Sichtbarmachung eines an sich Unsichtbaren, die in der gegenstandslosen Kunst sich gleichsam radikalisiert, nicht auch in der gegenständlichen Kunst wirksam ist«.¹³

Zunächst einmal galt aber für Imdahl: Durch die neue Realistik, die sich in den Arbeiten Giottos zeigte, war ein »einfühlbarer Erlebnisraum« geschaffen.⁸ Max Imdahls Formel vom »Eben-Hier« und »Eben-Jetzt« der Ereignisse, die sich vor den Augen des Betrachters abspielen sollen, meinte eine Konzentration auf diese wörtlich-reale, »weltliche Tatsächlichkeit«, die die Kirchenfresken präsentieren. Wie im Einzelnen der räumliche und choreografisch-szenische »Aktualitätsausdruck« ausfällt, ist dabei relativ. Das Dargestellte konnte so, könnte aber auch anders ins Bild gesetzt worden sein. Es gibt immer einen narrativen Spielraum von Lösungen. Imdahl sagte dazu, das Szenische sei einerseits also »auf Kontingenz hin offen«.¹⁴

Was sich aber als Bildhandlung abspielt, ist andererseits im Bibeltext vorab schon vorfestgelegt. Giottos christologische und mariologische Episoden sind insofern von Anfang an vollkommen unbeliebig und in ihrem Verlauf unzufällig. Die Ereignisse selbst haben »providentiellen Rang«¹⁵ – sie sind heilsgeschichtlich unveränderbar und folgen der Vorsehung eines Schöpfers. Genau diese Determiniertheit des irdischen Geschehens durch einen göttlichen Heilsplan können die Bilder nun auch, so Imdahls Basisthese, zweifelsfrei bildlogisch und vollkommen eigengesetzlich deutlich machen. Es müsste Giotto nur gelungen sein, der zeitraubend sich hinziehenden Linearität der Heiligen Schrift die unmittelbare Evidenzerfahrung durch

ein eminentes Bild gegenüberzustellen. Im gemalten Fresko müsste sich der eigentlich undarstellbare Masterplan Gottes, der sich durch die Heilige Schrift zieht, auf den Punkt bringen lassen. Auf diese Weise wäre auch die medienspezifische (Überbietungs-) Leistung des Bildes bewiesen. Bilder transzendieren alle Text- und Ereignisreferenzen. Wenn sich die Teleologie göttlicher Fügung nur blitzartig als Notwendigkeitszusammenhang im Bild zeigen könnte, hätten die gemalten Bildwerke eine einzigartige Eigenschaft: In ihnen könnte sich ein vorentschiedener Weltenlauf in jeweils einem Bild simultan zur »Sichtbarkeitsoffenbarung«¹⁶ verdichten. Dazu müssten die Betrachtenden nur ›hinter‹ die figurative Bildwelt auf das zugrunde liegende Bildfeld schauen.

Für Imdahl war die Sache klar: Solange die christlichen Ikonen ihr Selbstsein noch mit der kopräsenten Anwesenheit des Verbildlichten teilen mussten, konnte es keine klare Identität von Bildlichkeit geben. Erst Giottos gemalte Rahmen schlossen das Animistische endgültig aus. Das Bild konnte sein autonomes Eigenleben beginnen. Daher hat Imdahl sich zeitlebens immer wieder für Giotto interessiert, weil er in dessen Bildern die Geburtsszenen der »Identität« von Bildlichkeit sah. In Imdahls Denkansatz musste also für die Ereignisbilder Giottos eine Verbindung geschaffen werden zwischen zwei Sphären: der relativen Wahrscheinlichkeit von Naturnachahmung und der relativen szenischen Plausibilität einerseits und der »absoluten« und »invariablen Notwendigkeit«¹⁷ des christlichen Heilsplans andererseits.

Die Modernität und Innovativität des Imdahl'schen Ansatzes lag dabei darin, die Wandmalereien Giottos nicht nur ikonographisch zu entziffern, sondern zugleich auch gegenstandsindifferent, *sehend* zu sehen. Imdahl verschwieg die großen Giotto-Analysen von Hans Jantzen, Theodor Hetzer, Friedrich Rintelen oder auch Max Dvorák nicht. Gerade sie hatten ihn buchstäblich mit der Nase auf die zunächst einmal »von metaphysischen Beziehungen unabhängige künstlerische Gesetzmäßigkeit«¹⁸ gestoßen. Ein in der Bildkomposition angelegtes strenges »Feldliniensystem«¹⁹ auf der Bildoberfläche auszumachen, war keine Kunst mehr, nachdem schon auf die auffällige formalästhetische Eigengesetzlichkeit der Werke Giottos hingewiesen worden war. Letztere wird sichtbar, wenn man szenische und perspektivische Bezeichnungswerte zugleich als Bildwerte einer idealisierten »planimetrischen Bildordnung«²⁰ mitsieht. Aber Imdahls ›Ahnen‹ konnten mit den formalen Sichtbarkeitswerten noch keine erkenntnisstiftende Bildleistung verbinden.

So »stimmen« Theodor Hetzers »Messungen« zwar, aber »was kann es letztlich besagen«, dass etwa die Position einer Figur »ein Fünftel und nicht etwa ein Sechstel oder ein Viertel der Bildbreite absteckt?«, hatte Imdahl polemisch gefragt.²¹ Die Netzzeichnungen Hetzers waren Imdahl noch zu schematisch. Angeleierte Rasterfahndungen nach Goldenen Schnitten und nach harmonischen Maßen brachten im Allgemeinen wenig. Außerdem waren sie viel zu rechtwinklig gedacht. Mit ihrer Hilfe ließen sich keine Bilddynamiken erkennen. Erst die flächigen Abstraktionen des Bochumers konnten im Fall Giottos Inhalt und Form so miteinander verknüpfen, dass alles einen höheren Sinn ergab. Das *sehende Sehen* sieht, wie die Syntax der Bilder unmittelbar als Moment szenischer Spannungssteigerung fungiert. Löste

man aber das »Feldliniensystem« wieder von seiner gegenständlich-figürlichen Aussage ab, würde es wertlos – Millimeterpapier-Formalismus.

Imdahl fertigte zum Beispiel – so wie früher, als er noch selbst malender Künstler gewesen war – zu Giotto's *Erweckung des Lazarus* (um 1305) ein gleichsam gegenstandsloses Bild an. Seine Flächenanalyse wird dabei selbst zu einem konkretistischen Bild. Schlägt man sein berühmtes Giotto-Buch auf, stehen sich die Reproduktion des Giotto-Freskos auf der linken Seitenhälfte und die Abbildung der Abstraktionswerte auf der rechten als gleichwertige Sehangebote gegenüber (Abb. 1, 2). Als gegenstandsloses Bild mutet der ›Imdahl‹ neben der Giotto-Abbildung beinahe wie ein Werk Morellets an (Abb. 3). Man könnte fast sagen, Imdahl habe einen Giotto in ein erkenntnisgenerierendes Bild der Konkreten Kunst umgewandelt. Solch ein monumentaler Morellet hing zudem in Imdahls ›Arbeitszimmer‹: Er befand sich in der Kunstsammlung der Ruhr-Universität (Abb. 4). Imdahl war gleichzeitig der Leiter der Sammlung und hatte dieses Bild 1975 eigens angekauft. Der Zukauf Konkreter Kunst fand gleichzeitig mit der intensiven Auseinandersetzung mit Giotto statt. Man lief unweigerlich auf das Riesenformat des Morellet zu, wenn man durch das universitätseigene Museum ging.

So ist auch Giotto's Bild der *Gefangennahme* (um 1305) »ein dem sehenden Sehen evidententes syntaktisches Gefüge«. ²² Imdahl markierte einen imaginären Schrägwert, der »die Bedingung einer semantischen Komplexität« bereithält (Abb. 5, 6). »Durch eben jene Schräge« ist »das Blickgefälle von Jesus auf Judas herab aufgenommen und zu einem bildbeherrschenden Ausdruck erhoben«. »Die Schräge ist eine der wichtigsten szenischen Sinn ergebenden Erfindungen [...], denn in ihr sind offensichtliche Daten der Unterlegenheit und der Überlegenheit Jesu wechselseitig ineinander transformiert [...]«. Szenisch muss Jesus im Akt der Gefangennahme der im irdischen Geschehen Unterlegene, der hilflos Gefangengenommene sein. Aber so wie er im Bildganzen verankert wird, ist Gottes Sohn zugleich als der zeitlos Überlegene erfahrbar. Denn die imaginär anwesende Schräge macht die Bildhandlung alternativlos: Sie wird zum Teil der Vorsehung.

»[D]abei gewinnt der aktuelle, als ein erlebbares Eben-Jetzt [des Geschehens] gegenwärtige Augenblick selbst ikonische Notwendigkeit und auch Dauer wiederum durch die Schräge, indem diese als formaler Kompositionswert die Position [...] der Figuren invariabel aufeinander bezieht. Alles ist notwendig und sinnvoll so, wie es ist, es sei denn alles wäre anders«. ²³ »Der ikonischen Betrachtungsweise oder eben der Ikonik wird das Bild zugänglich als ein Phänomen, in welchem gegenständliches, wiedererkennendes Sehen und formales, *sehendes Sehen* sich ineinander vermitteln zur Anschauung einer höheren, die praktische Seherfahrung sowohl einschließenden als auch prinzipiell überbietenden Ordnung und Sinntotalität«. ²⁴

Dabei stellt sich die zugrunde liegende planimetrische Bildordnung als die einzige Systematik heraus, die völlig invariabel ist. Sie bezieht ihre ›absolute‹ Unverrückbarkeit dadurch, mit Rücksicht auf das gegebene Bildformat angelegt zu sein. Es ist eigentlich ganz einfach: Die Ausdruckswerte der szenischen Handlung und der räumlichen Anordnung sind – rein flächig gesehen – »in Bindung an eine

höhere Ordnung«²⁵ geschaffen. Nur insofern kann im Bild nichts mehr verrückt oder destabilisiert werden. Die formalästhetische Strenge diszipliniert die szenische Bildhandlung und dichtet sie gegen willkürliche Veränderungen ab. Was immer im Bild »Eben-Hier« und »Eben-Jetzt« auf der Ebene der Narration passiert, wird auf diese Weise »verabsolutiert [...] zu einem So-und-nicht-Anders als einem schlechthin Unabänderlichen«.²⁶ Wenn die »planimetrische Bildordnung« ein ästhetisches »Ganzheitssystem«²⁷ ergibt, ist auch das darin verbildlichte Geschehen als endgültig aufzufassen. Es wird unverrückbar und »endgültig verortet«, weil die gegenständlichen Ausdruckswerte diese formale »absolute, in sich selbst und auf sich selbst bezügliche Notwendigkeit« bedingen wie auch aus ihr resultieren.²⁸

Die Kirchgänger werden zu Augenzeugen der Bildmechanismen. Denn »die invariable Ganzheitsstruktur der planimetrischen Komposition [ist] ein System höherer Ordnung und als dieses Ausdruck einer absoluten, nichtkontingenten Notwendigkeit, welche das Gebaren der je einzelnen Figur sowohl bedingt als auch übergreift«.²⁹ Dem rein *wiedererkennenden Sehen* des bildlich erzählten Ereignisses bleibt dieser »Ausdruck von Providenz«, von göttlicher Vorsehung, »grundsätzlich verschlossen«.³⁰

Imdahl schnitzte an seiner Mimesis der Bilder so lange, bis seine Texte selbst un-nachahmlich wurden. So schuf er Textwerke, die in ihren Annäherungen die gleiche Einmaligkeit erreichen, wie das, was sie einholen wollten. Sie machen es den Lesern bis heute schwer, ›vollendetere‹ Passagen für das intensive Erleben der Werke zu finden. Max Imdahls Sprache will das Endgültige auch endgültig formulieren. Die Verbalisierung dessen, was ästhetisch zu erfahren war, ist deshalb so akribisch und kunstvoll gestrickt, weil sie sich der Komplexität des Werks durch die Akrobatik ihrer Beschreibung anschmiegen wollte. Imdahl war überzeugt davon, dass die ›Sehangebote‹ ein ikonisches Sehen »ja erzwing[en]«.³¹ Die Ikonik ist aber bei Imdahl nicht das Küchenmädchen der Bilder. Und sie serviert keinen devoten Kommentar. Stattdessen bestätigen und erlösen sich die Bilder und die Methodik gegenseitig. Imdahl hatte seine Ergebnisse nie relativiert oder korrigiert – auch nicht im Detail. Er bezweifelte sogar, ob »[...] überhaupt über sie zu diskutieren« sei.³² Die Giotto-Bilder bestätigen die Methode, wie umgekehrt die Methode das So-Sein des Bildes einsieht und quittiert. In den Giotto-Fresken besteht eine gegenseitige Geltungsfundierung zwischen Bildwelt und Bildfeld. Beides steigere sich zu einer höheren Einheit. Es besteht aber auch eine ebensolche Geltungsfundierung zwischen der Theorie und den Bildern selbst. Auch sie steigern gegenseitig ihren Wert. Der Absolutheit des Bildes entspricht die Absolutheit der ikonischen Evidenzerfahrung – »es sei denn, alles wäre anders«.³³ Während die Vorstellung vom »offenen Kunstwerk« Konkretisierungsspielräume verspricht, ist für Imdahl das Versprechen des Bildes und der es aufschließenden Methode ein und dasselbe: Das Bild sieht bis ins Detail seine kommende Deutung voraus und Max Imdahls Anschauungsvollzug ist die Erfüllung einer implizierten Bildverheißung. Kunstwerk und ikonisches Sinn-erleben sind wie füreinander geschaffen. Weil genau dies in den Schriften Imdahls immer wieder zum Ausdruck kommt, bleiben sie anhaltend faszinierend.

Auch wenn Freunde ihn zur Langsamkeit in der Überwindung der geschichtlichen Distanz mahnten – es sah für Imdahl wohl so aus, als kämen die Bildwerke der Kunstgeschichte ungebremst auf ihn zu. Es bedurfte keiner vermittelnden Reflexion auf historische Horizonte und Zeitenabstände, wie sie etwa Hans Robert Jauß zu dieser Zeit in Rechnung stellte. Die Fähigkeit des autonomen Kunstwerks, »über die Situation und Welt seiner Entstehung hinaus zu sprechen«,³⁴ bedurfte für Imdahl nicht der langen Arbeit der Horizontverschmelzung. Durch die gemalten Rahmen, die etwa Giotto seinen Wandbildern mitgegeben hatte, waren diese selber »absolut«. Man begegnet ihnen in der »Sphäre des Übergeschichtlichen«.⁸ Auch wenn es den Laboranten einer Historisierung des Blicks nicht passen mochte, man musste nicht mit dem Hintergrundwissen von mittelalterlichen Frömmigkeitspraktiken in einer kalten Kirche auf nachgebetete Erleuchtung warten. Mit »abgedörrten Bildungskonserven«³⁵ im Rucksack kam man nicht auf den Höhepunkt der Bildanschauung. Auf Imdahls Niveau kümmerte man sich nicht um fleißige Rekonstruktionen längst vergangener Rezepte. Auch wer die invariable Ganzheitsstruktur der Bilder nicht bewusst wahrnehme, könne sich doch ihrer Wirkung nicht entziehen, davon war Imdahl überzeugt.

Für Imdahl ergab sich nun aber ein kleines Dilemma. Es bestand darin, dass sich mit der »absoluten Notwendigkeitsstruktur«, auf die er bei Giotto gestoßen war, vor allem auch das Kunstbild selbst absolut gesetzt hatte. Max Dvorák hatte diese Unabhängigkeit und semantische Autonomie schon vorher bemerkt. Er hatte eine »unabhängige künstlerische Gesetzmäßigkeit« diagnostiziert.³⁶ Und er musste sich im Nachhinein dafür von Imdahl schulmeistern lassen. Denn die künstlerische Konzeption in den Bildern Giottos sei dennoch »nicht frei von metaphysischen Beziehungen«.³⁷ Man hatte also zwar einerseits das selbstevidente, eigengesetzliche und offenbar unverrückbare Flächensystem in der Anschauung direkt vor sich. Allerdings musste es andererseits unter allen Umständen semantisch vereinnahmt und fruchtbar gemacht werden. Das Bildsystem musste referieren. Anderenfalls drohte den heilsgeschichtlichen Bildquellen ein unschöner Konflikt. Imdahl selbst gab zu bedenken, dass es sich hierbei möglicherweise um eine unvorteilhafte »Rationalisierung des Ästhetischen«³⁸ handeln könnte. Was die Ikonik als Maximierung der religiösen Botschaft durch Maximierung der ästhetischen Information ansah, wäre unter Umständen ein sehr ungläubiges Glauben.

Die Erlösungsformel lautete also: Ästhetische Evidenz und metaphysische Providenz seien identisch. Die ästhetische Determiniertheit sorgt für die Lesbarkeit und Glaubwürdigkeit der außerästhetischen göttlichen Planerfüllung. Die Heilsgeschichte sollte ästhetisch »offenbart« und in einem »invariablen Sinnnganzen« zugleich erfüllt sein.³⁹ Damit der »Selbstwert des Schönen« keinen Selbstzweck bilden konnte, musste der Bochumer ihn endgültig und ursprungshaft an die christliche »Wirklichkeit« zurückgebunden denken. Daher gab Imdahl zu verstehen, ob nicht die »Idee der Schönheit als eine Idee von Notwendigkeit [...] ursächlich begründet ist, gerade auch in der Sichtbarkeitsoffenbarung heilsgeschichtlicher Providenz«.⁴⁰ Das Bild könnte also zur Ausbildung seiner immanenten »Notwendig-

keitsstruktur«⁸ gezwungen worden sein, weil es die Aufgabe bekam, so etwas wie »Vorsehung« kommunizieren zu müssen. »Moderne« Schönheit werde gestiftet durch eine transzendente Gewolltheit. Die Metaphysik selbst offenbare dem Menschen die »Schönheit«.⁴¹

Der Vorsehungsglaube selbst lasse hier erst das autonom-ästhetische Tableau entstehen. Imdahls Bilddenken liegt zeitlich vor der Dekonstruktion. Andernfalls hätte er genauso gut umgekehrt formulieren können: Was göttliche Vorsehung ist, wird erst durch die Absolutheit der ästhetischen Zeichen gestiftet. Bei Jacques Derrida hatte es geheißen: »Gott selbst entspringt im Buch.«⁴¹ Aber Imdahl war immer noch Katholik und daher formulierte er eben anders: »Zwar geht es Giotto nicht um das komponierte Bild wie um eine Garantie apriorischen Schönseins, vielmehr sucht er eine Vermittlung von providentieller Ereignisnotwendigkeit und sinnfälliger, unmittelbar erlebnishafter Ereigniserfahrung«.⁴³ Das komponierte Bild sei eine Konsequenz dieses Anspruchs, »wie immer es, alsdann, als ein Selbstwert des Schönen entdeckt werden kann«.⁴⁴

Imdahl unterstellt hier eine Vorgängigkeit des Referenziellen gegenüber einer Nachträglichkeit des Autonomen. Diese ist aber bildintern nicht unbedingt begründbar. Erst die Sichtbarkeitsoffenbarung einer göttlichen Notwendigkeit erzeuge gleichsam im Nachhinein die Vorstellung von einer inneren Selbstgesetzlichkeit des Bildes. Die Formel lässt sich aber eben genauso gut auch umkehren. Imdahl hatte zeitlebens zumindest versucht, den spaltenden inneren Widerspruch zwischen religiöser und ästhetischer Bildwahrnehmung abzuwehren. Er wollte seine Bilder nicht durch zwei Brillen sehen. Denn: »Indem Giotto jenen in einer Glaubensgewissheit vorgewussten Providenzcharakter heilsgeschichtlicher Ereignisse in eine Form sinnlicher Anschauung und Erfahrungsevidenz übersetzte, enthüllte er die [...] hinter allen Zufälligkeiten [...] waltenden Kräfte« und Ursächlichkeiten.⁴⁵

Imdahls Idee einer Äquivalenz von der »Vollendetheit der Bildform« und der »Erfülltheit der Szene« stammt im Grunde schon aus den Analysen zur karolingischen Buchmalerei, die er in den Jahren 1955 und 1966 geschrieben hatte.⁴⁶ Dort heißt das invariable Bildgerüst noch fast harmlos »szenische Integrationsstruktur«.⁴⁷ Auch hier waren die Bildwerke schon eindeutig »anschauliches Konkretum für Transzendenz«.⁴⁸ Zum damaligen Zeitpunkt war der brillante Max Imdahl bereits in die Forschungsgruppe *Poetik und Hermeneutik* aufgenommen worden. Den engeren Zirkel der Gruppe bildeten ursprünglich so bekannte Geistesgrößen der BRD wie der Philosoph Hans Blumenberg, der Historiker Reinhart Koselleck und die Literaturwissenschaftler Wolfgang Iser und Hans Robert Jauß. In dem elitären und strengen Methodenclub blieb Imdahl lange Zeit der einzige Kunsthistoriker, den die westdeutsche Nachkriegs-Philosophie, -Hermeneutik und -Rezeptionsästhetik überhaupt für diskutabel hielt. In den frühen Bänden von *Poetik und Hermeneutik* lässt sich die Rolle des Ikonikers nachschlagen. In der Herrentruppe herrschte noch disziplinäre Aufgabenteilung wie in einem Regierungskabinett. Imdahl war dort so etwas wie der Entwicklungshilfeminister für Randzonen der hermeneutischen Galaxis – und die meisten anderen Kunsthistoriker außer dem Bochumer galten

dort methodisch betrachtet wohl als hinterwäldlerische Eingeborene, die häufig noch reine Stilgeschichte und Ikonographie betrieben – was diese ihrerseits wiederum nicht daran hinderte, in Imdahl einen kennerschaftlich Primitiven zu sehen, der besonders durch seine quellenkundliche Abstinenz und Lektüresistenz auffiel. Während der legendären *Poetik und Hermeneutik*-Tagungen schätzte man Imdahls innovatives *erkennendes Sehen* sehr. Einer seiner Vorträge trug zum Beispiel den Titel »Bildbegriff und Epochenbewusstsein«.49 Imdahl führte hier brillant vor, wie man von der Anschauungserfahrung ausgehend an Einzelwerken einen geschichtlichen Bewusstseinswandel ganz konkret miterleben kann.

Insider der Imdahl'schen Methodenpraxis treffen sich bis heute noch gerne in Bochum in der *Situation Kunst* – einem Imdahl gewidmeten Museum für Werke des Modernismus. Dort sind heute noch die Masterpieces im Original zu finden, an denen die Imdahl-Schüler die Modellanalysen so lange trainiert hatten, bis die Übertragung der Sehoperationen auf eigene Beispiele glückte.

Hinter jedem ikonischen Sehen steckt letztendlich ein eigenständig denkendes Auslegen. Am Ende geht es um Deutung. Der Erfinder der Ikonik selbst hatte vordergründig zwar immer so getan, als wären Sehen und Verstehen ›in nuce‹ das Gleiche. »Anschauungsevidenz« hatte er das immer wieder genannt. Man muss seine Texte aber genauer lesen, um die neuralgischen Punkte zu verstehen, wenn aus Werkerfahrung Welterkenntnis wird. Am besten kommt man dem in Imdahls eigenen Seh-Experimenten auf die Spur. Der Bochumer Institutsleiter hatte mehrfach mit Arbeitern im Bayerwerk Leverkusen moderne Kunst diskutiert. Die Protokolle dieser Sitzungen belegen, dass jede Verbalisierung des zu Sehenden früher oder später einen *Turnaround* zur Interpretation braucht. Imdahl fasste zum Beispiel die Beiträge der freiwilligen Teilnehmer in den Seminaren immer wieder zusammen. Für eine ›klassische‹ Mondrian-Lektion klang das dann so: »Vollkommen richtig! Das ist vollkommen richtig, was Sie da sagen! Wir verhalten uns senkrecht, während der Boden, auf dem wir uns befinden, waagrecht ist. Sie finden immer wieder den Kontrast von senkrecht und waagrecht. Im Grunde genommen ist dies das Koordinatensystem unserer eigenen Existenz und der Welt«.50 Von einem »Koordinatensystem unserer eigenen Existenz« hatte natürlich kein Teilnehmer gesprochen, sondern nur vom aufrechten Gang. Aber über die soufflierende Rede ihres Lehrers kamen die Laien-Probanden im Chemiewerk an den Bedeutungskern heran. Imdahl synthetisierte in der Industrieanlage in Leverkusen ›Sinn‹, so wie er es immer getan hatte. Das Angeschautete musste erst noch ausgewertet werden, sonst bliebe es Formalismus. Dieses Destillieren von ›Bedeutung‹ erklärt Imdahl so: »Und wir reden über Sachen, die mit dem Sehen zu tun haben und mit dem Verstehen von Sehen zu tun haben«.51 Früher hätte man dieses verstehende Sehen mit Schleiermacher »divinatorisch« genannt. Max Imdahls phänomenologisch-hermeneutisches, erkennendes Sehen blieb auch dann noch ein inhaltliches Sehen, wenn es »gegenstandsindifferent« sah. Die Ikonik wertet die Sehdaten eines *sehenden Sehens* sofort in Weltdeutung und Wirklichkeitsverständnis aus.

Und Imdahls Denkweise kreiste eigentlich immer um eine Apologie der Konkreten Kunst. Er experimentierte mit Begriffen wie »optisches Korrelat« oder »Ausdrucksäquivalenz«,⁵² um gegenstandslosen Bildern ihren Wirklichkeitsbezug zu erhalten. Die ungegenständliche Malerei sollte zwar konkret sein. Aber deshalb sollte sie dennoch »nicht notwendig auf jeden semantischen Bezug auf eine außerhalb ihrer Seins- und Bedeutungsidentität liegende Wirklichkeit [verzichten]«. ⁵³ In der Konkreten Kunst ist ein »optische[s] Korrelat einer an sich unsichtbaren Wirklichkeit«⁵⁴ zu erkennen. Der Titel eines seiner wichtigsten Bücher lautet deshalb auch *Bildautonomie und Wirklichkeit*.⁵⁵ Dieser Veröffentlichung liest man ab, wie mühsam es ist, die Tautologien auszutricksen, die sich die Malerei seit Malewitsch oder Alexander Rodtschenko eingehandelt hatte. Bei dem Suprematisten zum Beispiel versagte die Ikonik an der visuellen Unterkomplexität der Bildphänomene und der vergeistigten Kopflastigkeit des Künstlerkommentars. Um aber etwa einen Robert Delaunay, einen Josef Albers oder einen Günter Fruhtrunk zu verstehen, übertrug Imdahl das semiotische Prinzip, das er in den Tableaus Giottos entdeckt hatte, auf die moderne Kunst zurück: Die Werke wurden zu »Ausdrucksäquivalenzen für [...]« und zu »stellvertretenden Repräsentationsformen von [...]«.⁵⁶

Das Radar der Ikonik reichte zwar durch die ganze Kunstgeschichte bis in die 80er Jahre des 20. Jahrhunderts. Aber vor den ›postmodernen‹ Reinszenierungen der Moderne machte es Halt. Dass die Kunst ausschließlich über ihren eigenen Status verhandeln sollte, war der Ikonik zu wenig. Mit Chamäleons wie Sigmar Polke, Gerhard Richter, Martin Kippenberger oder John Armleder betraten nun Verdachtsfälle einer Degeneration und Formschwäche der Moderne die Bühne. Die Formen kommunizierten nicht mehr aus sich selbst heraus. Sie sinnierten im Meta-Modus nur noch über sich selbst. Ironie, Wiederaneignungen, Zitate, das Geflecht aus Paratexten und Diskursen lagen nun unter der Oberfläche der Werke. Imdahls Ikonik konnte sie nicht sehen und war auch nicht bereit, nach ihnen zu suchen. Als Max Imdahl verstarb, schwärmten seine Schüler aus. Viele gingen in die Kunstvermittlung, einige wurden bekannte Museumsdirektoren, wenige andere Professoren, die die Anschlüsse der Ikonik etwa an Wolfgang Kemp, Felix Thürlemann, Daniel Arasse, Louis Marin und Georges Didi-Hubermann herstellen. Dabei geht es vor allem auch darum, das *erkennende Sehen* Imdahls weiter an rezeptionsästhetische und narratologische Theoriebildungen ebenso anzubinden wie an Positionen, die über das Einzelwerk hinaus nach übergeordneten Bildsystemen fragen. Interessant wird es auch, wenn man das *sehende Sehen* der Ikonik etwa mit Hilfe von Theorien zum Detail zu einem noch genaueren und prozessualen Sehen der »Phänomenologie der Phänomene«⁵⁷ ausbaut. Dabei soll sich das *erkennende Sehen* darauf richten, wie genau die Erscheinungen im Bild eigenlogisch ausgeprägt sind und was in ihnen über das *wiedererkennende Sehen* hinaus zum Ausdruck kommt.

Methodologisch betrachtet stieß die Ikonik selbst schließlich mit der Bildinnovation der *Nonrelational Art* ab den 1960er Jahren auf ein vorläufiges Ende ihrer analytischen Reichweite. Bisher waren die Umrissformen innerhalb eines Bildes gemalt – nur »illusionär gegenwärtig« und malerisch begrenzt.⁵⁸ Das Bild selbst blieb

stets ein Rechteck. Nun aber entstand mit der *Nonrelational Art* der äußere Umriss des Bildes mehr oder weniger aus der unregelmäßigen Gestalt der Innenform selbst: Als *Shaped Canvas* bezeichnete man diese verselbstständigten Sonderformen der Bilderei. Für die Ikonik wurden die Bilder durch diese Vorgänge am Ende irrational – »eccentric«!⁵⁹ Sie hatten ihre viel zitierte »Notwendigkeitsstruktur« verloren. Imdahl hatte dieses Irrational-Werden des Tafelbildes, solange er noch konnte, an dem New Yorker Frank Stella verfolgt. Er hatte dessen Werkentwicklung zunächst euphorisch und dann zunehmend irritiert wahrgenommen. Vor seinem zu frühen Tod 1988 war die Tendenz für den Bochumer schon deutlich absehbar. Alles lief dabei auf eine »vollends irrationale Formkombinatorik«⁶⁰ hinaus. Und es ist so, als ob Imdahl doch noch ein letztes Mal auf Erwin Panofsky habe zurückkommen wollen. In diesem Irrational-Werden des Tafelbildes sah er – in Umkehrung zur Erfindung der Zentralperspektive wie bei Panofsky beschrieben – die »symbolische Form«, »Welt auch als ein nicht zu Bewältigendes zur anschaulichen Erfahrung zu bringen«.⁶¹ Innerhalb der *Relational Art* aber liefert die Ikonik bis heute äußerst überzeugende Bildanalysen. Max Imdahls unverzichtbare Texte sind und bleiben gleichsam eine große ›Schule des Sehens‹. Sie erschließen immer von neuem das erkenntnistiftende Potential der autonomen Kunstwerke, sei es, dass es um ein Stilleben von Jean Siméon Chardin, eine Aktdarstellung von Pablo Picasso oder um eine Arbeit von Barnett Newman geht.

Der große Morellet, der bis heute in der Sammlung Ruhruniversität hängt, ließ sich übrigens auch noch auflösen, wenn man am Schreibtisch das Liniensystem mit dem Lineal nur lange genug erforschte (Abb. 7). Aber das so ermittelte Ergebnis lässt sich dem Originalwerk eigentlich nicht ansehen (Abb. 4, 6). Daher hatte sich hier, für Imdahl ganz evident, »im Lichte des Einfachen, Simplen, die Ungewissheit zur Gewissheit«⁶² unwiderruflich ins Werk gesetzt.

- 1 Max Imdahl, »Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur« [1979], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. III. *Reflexion – Theorie – Methode*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996, S. 424–463, hier S. 432. 1996 widmete sich die französische Zeitschrift *Pratiques. Réflexions sur l'art*, Nr. 1, 1996 Max Imdahl mit einem einführnden 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. Umfassender zum hier vorgelegten Text: Jürgen Stöhr, *Auch Theorien haben ihre Schicksale. Max Imdahl – Paul de Man – Beat Wyss. Eine Einfühlung in die Kunstgeschichtsschreibung der Moderne*, Bielefeld: Transcript, 2010.
- 2 Max Imdahl, *Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik* [1980], München: Fink, 1988, S. 89. Dort auch zur Kunsttheorie Konrad Fiedlers.
- 3 Ibid.
- 4 Ibid.
- 5 Max Imdahl, TV-Aufzeichnung des WDR, in: Christoph Böll (Regie), *Sehenden Auges – Hommage an Max Imdahl*, 2010.
- 6 Beat Wyss, »Ikonographie des Unsichtbaren«, in: Jürgen Stöhr (Hg.), *Ästhetische Erfahrung heute*, Köln: DuMont, 1996, S. 360–380, hier S. 361.

- 7 Max Imdahl, »Kreide und Seide«, in: Dieter Henrich, Wolfgang Iser (Hg.), *Funktionen des Fiktiven*. (= *Poetik und Hermeneutik*, Bd. X), München: Fink, 1983, S. 359–363, hier S. 361.
- 8 Begriffe und Formulierungen, die von Imdahl immer wieder verwendet wurden und seine Schriften regelrecht durchziehen, werden hier und im Folgenden nicht mit Nachweisen versehen.
- 9 Imdahl, »Kreide und Seide«, op. cit., S. 361.
- 10 Günther Fiensch, *Form und Gegenstand. Studien zur niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts*, Köln: Böhlau Verlag, 1961.
- 11 Ibid.
- 12 Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt a. M.: Klostermann, 1986, S. 124.
- 13 Max Imdahl, »Kontingenz – Komposition – Providenz. Zur Anschauung eines Bildes von Giotto« [1980], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. III, op. cit., S. 465–500, hier S. 490.
- 14 Imdahl, »Kontingenz – Komposition – Providenz«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. III, op. cit., S. 492, S. 472 und S. 475.
- 15 Ibid., S. 465.
- 16 Ibid., S. 488.
- 17 Ibid., S. 481.
- 18 Ibid., S. 488.
- 19 Der Begriff »Feldliniensystem« stammt von Theodor Hetzer, vgl. Theodor Hetzer, »Giotto – seine Stellung in der Europäischen Kunst« [1941], in: Gertrude Berthold (Hg.), *Schriften Theodor Hetzers*, Bd. I.: *Giotto – Grundlegung der neuzeitlichen Kunst*, Stuttgart: Verlag Urachhaus, 1981, S. 31–204.
- 20 Auch diese Formulierung stammt aus Theodor Hetzers Aufsatz, »Giotto – seine Stellung in der Europäischen Kunst«, *ibid.*
- 21 Max Imdahl, »Rembrandts ›Nachtwache‹. Überlegungen zur ursprünglichen Bildgestalt« [1966], in: *Gesammelte Schriften. Zur Kunst der Tradition*, Bd. II, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996, S. 397–430, hier S. 411.
- 22 Imdahl, *Giotto. Arenafresken*, op. cit., S. 93.
- 23 Ibid., S. 93ff.
- 24 Ibid., S. 92f.
- 25 Imdahl, »Kontingenz – Komposition – Providenz«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. III, op. cit., S. 481.
- 26 Ibid., S. 481f.
- 27 Ibid., S. 486.
- 28 Ibid.
- 29 Ibid., S. 479.
- 30 Ibid.
- 31 Imdahl, *Giotto. Arenafresken*, op. cit., S. 93.
- 32 Max Imdahl, »Hans Holbeins Darmstädter Madonna – Andachtsbild und Ereignisbild«, in: ders. (Hg.), *Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?*, Köln: DuMont 1986, S. 9–40, hier S. 38.
- 33 Imdahl, *Giotto. Arenafresken*, op. cit., S. 93.
- 34 Hans Robert Jauß, *Wege des Verstehens*, München: Fink: 1994, S. 357.
- 35 Beat Wyss, *Trauer der Vollendung: Von der Ästhetik des deutschen Idealismus zur Kulturkritik an der Moderne*, München: Matthes u. Seitz, 1985, S. 195.

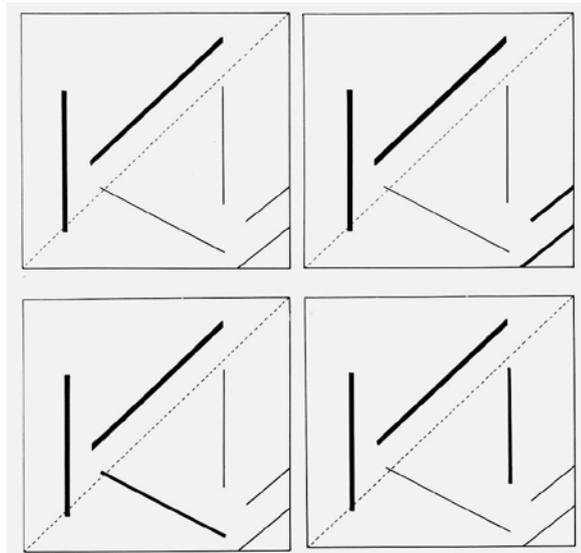
- 36 Ibid., S. 28.
- 37 Imdahl, »Kontingenz – Komposition – Providenz«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. III, op. cit., S. 488.
- 38 Max Imdahl, »Modi im Verhältnis zwischen ästhetischer und semantischer Information« [1968], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. III, op. cit., S. 274–281, hier S. 281.
- 39 Imdahl, »Kontingenz – Komposition – Providenz«, in: *Gesammelte Schriften*, Band III, op. cit., S. 493.
- 40 Ibid., S. 489.
- 41 Imdahl, »Kontingenz – Komposition – Providenz«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. III, op. cit., S. 489.
- 42 Jaques Derrida, »Edmond Jabès und die Frage nach dem Buch« [1964], in: idem, *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972, S. 102-120, hier S. 117.
- 43 Imdahl, »Kontingenz – Komposition – Providenz«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. III, op. cit., S. 489.
- 44 Ibid.
- 45 Ibid., S. 488.
- 46 Imdahl, »Rembrandts ›Nachtwache‹. Überlegungen zur ursprünglichen Bildgestalt«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. II, op. cit., hier S. 412.
- 47 Max Imdahl, »Über einige narrative Strukturen in den Arenafresken Giottos«, in: Reinhart Koselleck, Wolf-Dieter Stempel (Hg.), *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, (= *Poetik und Hermeneutik*, Bd. V), München: Fink, 1973, S. 155–174, hier S. 165.
- 48 Max Imdahl, »Die Miniaturen des karolingischen Malers Luithard« [1955], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. II, op. cit., S. 33–66, hier S. 66.
- 49 Max Imdahl, »Bildbegriff und Epochenbewusstsein«, in: Reinhart Herzog und Reinhart Koselleck (Hg.), *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, *Poetik und Hermeneutik*, Bd. XII, München: Fink, 1987, S. 221–242.
- 50 Max Imdahl, *Arbeiter diskutieren moderne Kunst. Seminare im Bayerwerk Leverkusen*, Berlin: Rembrandt Verlag, 1982, S. 53.
- 51 Ibid., 148.
- 52 Imdahl, »Kontingenz – Komposition – Providenz«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. III, op. cit., S. 469.
- 53 Max Imdahl, *Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei*, Mittenwald: Mäander Kunstverlag, 1981, S. 70f.
- 54 Imdahl, »Kontingenz – Komposition – Providenz«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. III., op. cit., S. 490.
- 55 Imdahl, *Bildautonomie und Wirklichkeit*, op. cit.
- 56 Max Imdahl, »Ikonik – Bilder und ihre Anschauung«, in: Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München: Fink, 1994, S. 300–324, hier S. 318.
- 57 Michael Brötje, *Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer existential-hermeneutischen Kunstwissenschaft*, Stuttgart: Verlag Urachhaus Johannes M. Mayer, 1990, S. 28.
- 58 Imdahl, »Arpoador II« [1979], in: Kunisch (Hg.), *Erläuterungen zur Modernen Kunst. 60 Texte von Max Imdahl, seinen Freunden und Schülern*, Bochum: Kunstsammlungen der Ruhruniversität Bochum, 1990, S. 261–266, hier S. 263.
- 59 Max Imdahl, »Sanbornville II (Frank Stella)« [1970], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I, op. cit., S. 194-227, hier S. 212.
- 60 Imdahl, »Arpoador II«, in: Kunisch, *Erläuterungen zur Modernen Kunst*, op. cit., hier S. 264.
- 61 Max Imdahl, »Bildbegriff und Epochenbewusstsein«, in: Herzog, Koselleck (Hg.), *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, *Poetik und Hermeneutik*, op. cit., hier S. 226.
- 62 Imdahl, »Arpoador II«, in: Kunisch, *Erläuterungen zur Modernen Kunst*, op. cit., S. 318f.



Ill. 1 Giotto, *La résurrection de Lazare*, 1305, fresque, Église de l'Arena de Padoue, Padoue

Abb. 1 Giotto, *Erweckung des Lazarus*, 1305, Fresko, Arenakapelle, Padua

Abb./Ill. 1 Giotto, *Erweckung des Lazarus*, 1305, Fresko, Arenakapelle, Padua, aus: Max Imdahl, *Giotto. Arenafresken*, München: Wilhelm Fink, 1996, Abb./Ill. 34 | Abb./Ill. 2 Max Imdahl, *Kompositions-Bild zu Erweckung des Lazarus*, 1980, aus: Max Imdahl, *Giotto. Arenafresken*, München: Wilhelm Fink, 1996, Abb./Ill. 45



Ill. 2 Max Imdahl, *Kompositions-Bild zu La résurrection de Lazare*, 1980

Abb. 2 Max Imdahl, *Kompositions-Bild zu Erweckung des Lazarus*, 1980



Abb. 4 François Morellet, *4 trames superposées* 22°5 - 67°5 - 112°5 - 157°5, 1975, Acryl auf Leinwand, Raumannsicht, © Kunstsammlung Ruhr-Universität Bochum

Ill. 4 François Morellet, *4 trames superposées* 22°5 - 67°5 - 112°5 - 157°5, 1975, acrylique sur toile, vue de salle, © collection d'objets d'arts, Ruhr-Universität Bochum



Abb. 3 Morellet, *Geometree*, 1983, Siebdruck, 63,8 × 49,8 cm, © Zane Bennett Contemporary Art, Santa Fe

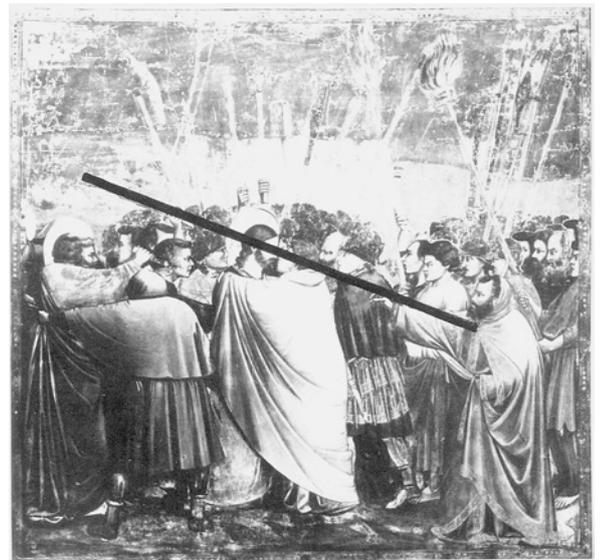
Ill. 3 François Morellet, *Geometree*, 1983, sérigraphie, 63,8 × 49,8 cm, © Zane Bennett Contemporary Art, Santa Fe

Abb./Ill. 3 François Morellet, *Geometree*, 1983, Zane Bennett Contemporary Art
| Abb./Ill. 4 François Morellet, *4 trames superposées* 22°5 - 67°5 - 112°5 - 157°5, 1975, Acryl auf Leinwand, Raumannsicht, Kunstsammlung Ruhr-Universität Bochum, Pressestelle.



Abb. 5 Giotto, *Gefangennahme*, 1305, Fresko, Arenakapelle, Padua

Ill. 5 Giotto, *l'Arrestation de Jésus*, 1305, fresque, Église de l'Arena de Padoue, Padoue



Ill. 6 Max Imdahl, *Diagonale imaginaire dans l'Arrestation de Jésus*, 1980

Abb. 6 Max Imdahl, *Imaginäre Bilddiagonale in Giottos Gefangennahme*, 1980

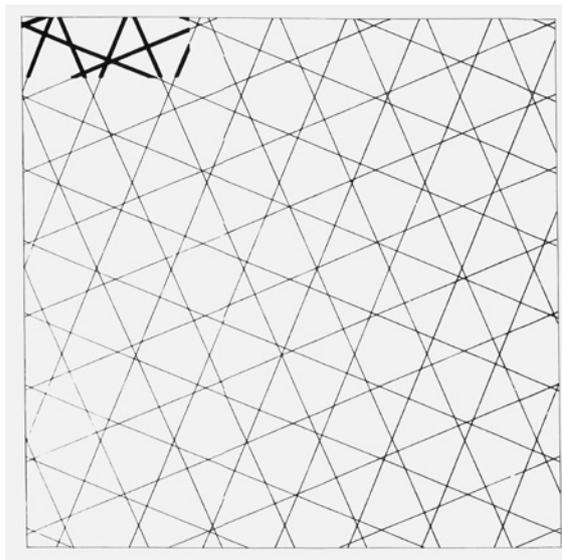


Abb. 7 Max Imdahl, *François Morellet, ohne Titel*, 1975

Ill. 7 Max Imdahl, *François Morellet, sans titre*, 1975

Abb./Ill. 5 Giotto, *Gefangennahme*, 1305, Fresko, Arenakapelle, Padua, aus: Max Imdahl, *Giotto. Arenafresken*, München: Wilhelm Fink, 1996, Abb./Ill. 43M | Abb./Ill. 6 Max Imdahl, *Imaginäre Bilddiagonale in Giottos Gefangennahme*, 1980, aus: Max Imdahl, *Giotto. Arenafresken*, München: Wilhelm Fink, 1996, Abb./Ill. 45 | Abb./Ill. 7 Max Imdahl, *François Morellet, ohne Titel*, 1975, aus: Max Imdahl, *Arbeiter diskutieren moderne Kunst. Seminare im Bayerwerk Leverkusen*, Berlin: Rembrandt Verlag, 1982, S./p. 153