

Dieses Buch erscheint  
anlässlich der Ausstellung  
»Die Unersetzbarkeit des Bildes.  
Zur Erinnerung an Max Imdahl«  
im Westfälischen Kunstverein  
vom 20. Januar bis 10. März 1996

Herausgeber  
Heinz Liesbrock

Konzeption der Ausstellung  
und des Katalogs  
Heinz Liesbrock

Redaktion  
Harald Justin/Heinz Liesbrock

Gestaltung  
Sabine an Huef

Ausstellungssekretariat  
Hildegard Feldmann

Gesamtherstellung  
Druckerei Heinrich Winterscheidt  
GmbH, Düsseldorf

© Westfälischer Kunstverein  
und die Autoren. Für die Abbil-  
dungen: bei den Künstlern und  
ihren Rechtsnachfolgern; für  
Josef Albers, Georges Braque,  
Robert Delaunay, Alberto  
Giacometti, Jasper Johns, Pablo  
Picasso, Richard Serra, Frank  
Stella bei VG Bild-Kunst,  
Bonn, 1993

Fotonachweis  
Irma Berndt, Bochum  
Claudia Heinrich, Bochum  
Jörg Jordan, Münster  
Roman Mensing, Münster  
Staatliche Museen zu Berlin,  
Zentralarchiv  
Rudolf Wakonigg, Münster  
ISBN 3-925047-35-2

Westfälischer Kunstverein  
Münster  
Domplatz 10  
D-48143 Münster

Der Vorstand des  
Westfälischen Kunstvereins

Vorsitzender  
Prof. Dr. Ernst Helmstädter

Ehrenvorsitzender  
Dr. Friedrich Wilhelm Jerrentrup

Enno Brandi  
Dr. Heiner Diehle  
Prof. Dr. Arnt-René Fishedick  
Dr. Ursula Franke  
Dr. Josef Kleinheinrich  
Reinhold Krüger  
Siegfried Lotterer  
Andreas von Lovenberg

Geschäftsführer  
Dr. Heinz Liesbrock

Assistentin  
Hildegard Feldmann

Gefördert durch  
Stiftung Kunst und  
Kultur des Landes NRW,  
Landschaftsverband  
Westfalen-Lippe,  
Stadtparkasse Münster,  
WestLB



# Absolutheit und Näherung

Zu Imdahls Gestaltung  
seiner Interpretationen

Erich Franz

1 Hans Heinrich

Eggebrecht, Musik verstehen, München 1995, unterscheidet zwischen »ästhetischem« (begrifflosem, sinnlichem) und »erkennendem« (begrifflich gefaßtem) Verstehen. Dabei kommt es ihm sehr auf die Verschränkung beider an, sowohl beim Hören, das sich zunächst »ästhetisch« vollzieht, wie beim zunächst eher »erkennendem« begrifflichen Verstehen (S. 119f). »Interpretieren« bedeutet für ihn sowohl musikalisches Ausführen wie rationales Analysieren: »Kunst wirkt aus ihrer Mitte, aber in der Offenheit ihrer Strahlung braucht sie das Subjekt aus seiner Mitte heraus, um sich als Bedeutsamkeit zu vollenden. Hierin begegnen sich wesentlich die Interpretation einer Musik durch das Wort und durch den Klang. Und der Empfänger der Interpretation, der Hörer oder Leser, versteht eine in beschriebener Weise gelungene verbale oder klingende Interpretation im Sinne von Kunst, nämlich im

## Gestaltendes Sehen

Imdahls Interpretationen von Kunstwerken, seine Nachstrukturierungen von ausdrücklich und ausschließlich *sichtbaren* Zusammenhängen, werden hier selbst als visuelle Kunstwerke beschrieben. Sprache ist bei ihnen ein Zeigen (manchmal auch mit Hilfe linearer Schemata), ein konsekutives Hinlenken des Sehens auf einen simultan vor Augen stehenden Tatbestand, an den das sprachlich Entwickelte sich anlehnt und ohne den es nicht zu verstehen ist. Solche begrifflich vollzogenen visuellen Konstruktionen an Kunstwerken (Konstruktionen im Innern ihres anschaulichen Tatbestandes) sind ebenso künstlerisch wie etwa die Gestaltungen eines Geigers oder eines Dirigenten – immer vor dem Hintergrund des Werkes, doch immer auch im Hinblick auf einen Sinn, den sie als Zusammenhang aus ihm herausheben.

Insofern ist sprachliches Interpretieren, wie es Imdahls Anliegen war, nicht in erster Linie ein Hinzufügen von Informationen zu einem gegebenen visuellen Tatbestand, sondern vor allem ein Sich-Einlassen auf das Sichtbare selbst, das durchaus nicht selbstverständlich gegeben ist, sondern dem Erkennen eine immer neue Aufgabe stellt. Damit gehört das sprachliche Strukturieren visueller Zusammenhänge eigentlich zum *Sehen* eines Kunstwerks – als dessen begrifflich gefaßter und geklärteter Bestandteil. Wie in der Musik das Hören, sobald es zum Verstehen gelangen möchte, ein vielschichtiger kreativer Akt ist, der im Mitfühlen und Mitdenken von Werkzusammenhängen dem des interpretierenden (ausführenden) Musikers vergleichbar ist<sup>1</sup>, so bedeutet auch das Sehen eines Kunstwerks bereits eine schöpferische Interpretation. Auch der Betrachter muß in gewissem Grade ein Künstler sein. Das visuelle Werk steht ihm nur scheinbar objektiver gegenüber als in der Musik, wo das Werk zu seiner Wahrnehmung bereits einer Interpretation (einer Ausführung) bedarf.<sup>2</sup> Der simultane Kontext eines Bildes ist als solcher ebensowenig gegeben wie der akustisch konsekutive; er muß wie dieser vom Rezipienten aus dem Werk heraus erst hergestellt werden.

»Sehen lernen ist alles«, hatte der Maler Hans von Marées in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts seinen Schülern aufgetragen<sup>3</sup> und mit dieser Betonung einer eigenwertigen visuellen, nicht-begrifflichen Zusammenhangbildung insbesondere seinen Freund, den Philosophen Konrad Fiedler, beeinflusst. Dessen Schrift »Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit« von 1887 wies nicht nur auf die besondere Leistung des Künstlers hin, das Gesehene *visuell* zu ordnen, sondern auch des Betrachters, der beim Sehen eben-



Abb. 1 Francesco Borromini, San Carlo alle quattro fontane, Rom, 1638-40, Blick in der Hauptachse



Abb. 2 Blick in der Diagonalen



Sinne ihrer Mitte und ihrer Offenheit: Er versteht die Deutbarkeit ihrer Strahlung und die Betroffenheit des Ichs; er versteht die Verstehensfüllung der Kunst im Zueinander-Gelangen zweier Mitten.« (S. 149).

2 »Verlangen einige Typen der Kunst, das Drama und bis zu einer Schwelle die Musik, daß man sie spiele, interpretiere, damit sie werden, was sie sind (...), so bringen sie eigentlich nur die Verhaltensweise eines jeden Kunstwerks zutage, auch wofern es nicht aufgeführt werden will: die Wiederholung seiner eigenen.« Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1970, S. 190.

3 Karl von Pidoll, *Aus der Werkstatt eines Künstlers. Erinnerungen an den Maler Hans von Marées aus den Jahren 1880-81 und 1884-85*, Neuauflage Augsburg 1930, S. 11.

4 Konrad Fiedler, *Schriften zur Kunst I*, hg. von Gottfried Boehm, 2. Auflage, München 1991, S. 111-220, bes. S. 199-202.

falls eine Leistung vollbringt, indem er sich die Ordnung des Gesehenen ganz entsprechend der Tätigkeit des Künstlers zunehmend deutlich macht.<sup>4</sup>

Der Kunsthistoriker Hans Sedlmayr beschrieb in einem frühen Aufsatz von 1925 dieses aktive Sehen etwas genauer. An Borrominis Kirche »San Carlo alle quattro fontane« in Rom (1638-41) machte er deutlich, daß man die Gliederung der Innenraumgrenze sowohl als eine Abfolge von vier *axial* angeordneten Nischen mit schmal-breit-schmalen Säulenabständen auffassen kann (Abb. 1), daß man mit gleicher Berechtigung aber auch eine andere Sehweise von vier *diagonal* (zwischen den Nischen) angeordneten Abschnitten aus jeweils drei schmalen Säulenabständen vollziehen kann (Abb. 2).<sup>5</sup> In Anlehnung an Max Wertheimers Gestalttheorie hob Sedlmayr nicht nur auf ein durch den Künstler »gestaltetes Sehen« ab (so der Titel des Aufsatzes), sondern er sprach beinahe gleichsinnig innerhalb seines Textes von einem »gestaltenden Sehen«, das also vom Betrachter vollzogen wird. Nicht zufällig erläuterte Sedlmayr eine solche aktive und kreative Sehleistung (als Nachvollzug des Gestalteten) an dieser doppeldeutigen Struktur von zwei Sehweisen, die zunächst einmal einander ausschließen, bevor sie in eine komplexere Auffassungseinheit (hier einer ineinander übergehenden »Beweglichkeit«) eingehen. Die »Gestalt«, die das Sehen heraushebt, wird gerade dann bewußt, wenn sie nicht bruchlos im Werk aufgeht und daher das Sehen bei ihrer (hier wechselnden) Herstellung sich immer auch – wenigstens partiell oder temporär – vom Gesehenen lösen muß.

Imdahls Werkinterpretationen werden hier also selbst als kreative Leistungen – im Sinne eines solchen strukturierenden, »gestaltenden« Sehens – beschrieben. Ihre Kreativität liegt (wie beim ausführenden Musiker) in der *interpretierenden* Gestaltung – in unbedingter Ausrichtung auf das Werk. Doch auch dieses »Werk«, vor dessen Hintergrund wir Imdahls Interpretation zu erfassen suchen, ist uns nicht als objektive Norm gegeben, sondern wiederum nur unter jener Gestalt erreichbar, unter der wir es mit unserem eigenen »gestaltenden« Sehen aufgefaßt haben.<sup>6</sup>

Imdahls Werkinterpretationen strukturieren das Sehen in sehr bewußter und gewollter Beschränkung auf das Begrifflich-Rationale; sie schließen möglichst weitgehend alles Ungefähre, Metaphorische und Gefühlshafte aus. Positiv verstehen sie sich als klare, objektive »Konstruktionen« im Sinne von Paul Valéry's Unterscheidung zwischen »connaître« und »construire«, die Imdahl wiederholt referiert hat.<sup>7</sup> Danach unterscheidet er »die im Werk selbst evident werdende Regel seiner Konstruktion« gegenüber allem, was man hinzuwissen oder hinzuzahlen muß. Zugleich wußte aber Imdahl auch sehr wohl um



Abb. 3 Giotto, Gefangennahme Christi, Padua, Arenakapelle, 1303/06



5 Hans Sedlmayr, *Gestaltetes Sehen, Belvedere*, 1925, S. 65–73 (zum Begriff »gestalten des Sehen« S. 68; vgl. »Einstellung« S. 69, »Einblick« S. 71, »Denkgebilde, ... die man sehend vollzieht« S. 73).

6 Daß die Realität des Kunstwerks von meiner eigenen Realisierung abhängt und daß es jenseits dieser interpretierenden Seh-Auffassung keine objektive Referenz gibt, ist mir vor allem am Werk einiger gegenwärtiger Künstler bewußt geworden, bei denen die Erfassungsbewegungen des Betrachters sozusagen für sich »betrachtet« werden müssen, weils sie im Formgeschehen des Bildes keine »objektivierende« Bestätigung finden: Verf., *Die Einheit der Skulptur in der Tätigkeit des Sehens* (zu David Rabinowitch), in *Ausst. Kat.: Skulpturen für Krefeld I, Krefelder Kunstmuseum* 1989; Verf., Rémy Zaugg: *Mündiges Sehen*, in: Rémy Zaugg. *Ein Blatt Papier II*, Paris-Dijon-Brüssel 1992, S. 237–244;

das Negative dieser Beschränkung auf das Rationale innerhalb einer zunächst und vor allem sinnlichen Begegnung mit dem Kunstwerk. Er hoffte sogar, daß gerade in der Unterscheidung zu dem Begrifflich-Bewußten erst das Eigentliche des Kunstwerks, nämlich dessen »nicht mehr verbalisierbare Wahrheit in ihrer Andersartigkeit«, evident würde – gewissermaßen als »Negative Interpretation« ähnlich der »Negativen Theologie«, die auf die geoffenbarte Wahrheit auch erst aus dem Bewußtsein ihrer grundsätzlichen Unzulänglichkeit gegenüber dem Nicht-Aussagbaren hinweisen möchte.<sup>8</sup>

#### Einheit des Gegensätzlichen

Mit dieser äußersten Bescheidenheit gegenüber dem verbal nicht erreichbaren Gegenstand geht bei Imdahl aber eine äußerste Selbstbewußtheit und Bestimmtheit innerhalb des Verbales einher, die manchmal den – tatsächlichen unzutreffenden – Anschein erweckt, als wollte sie das Kunstwerk auf eben diese verbal definierte anschauliche Konstruktion hin instrumentalisieren. Diese Bestimmtheit erreicht Imdahl dadurch, daß er innerhalb der visuellen Bezüge diejenigen hervorhebt, die als polare Gegensätze aufzufassen und zu beschreiben sind. Das Unübersetzbare eines visuellen, künstlerisch gestalteten Gefüges zeigt sich für ihn gerade in solchen polaren Antinomien, die begrifflich sogar unvereinbar (nicht zugleich denkbar) sind, aber in der simultanen Präsenz des visuell Gestalteten als Einheit, als Eines-im-anderen vor Augen stehen und damit das Sehen immer neu herausfordern und es zu einer ganz eigenen, unvergleichlichen und nur im Sehen möglichen Erkenntnis führen.

Besonders eindrücklich hebt Imdahl diese *visuell* sinnerfüllte Einheit von *begrifflichen* Antinomien bei Giotto's »Gefangennahme« (Abb. 3) hervor<sup>9</sup>, in der Jesus in der *horizontalen* Abfolge der Figuren als der gegenüber dieser andrängenden Menge Unterlegene erscheint, zugleich aber das intime Beieinander der Köpfe von Jesus und Judas in eine formale Schräge (zwischen dem Knüppel links weiter oben und dem Zeigegestus rechts weiter unten) eingebunden wird. Das Beieinander der beiden Köpfe wird damit aus der horizontalen Menge ausgesondert, und in dieser Zuordnung wandelt sich Jesus zum Überlegenen und Beherrschenden. Dieser dramatische, gegensätzlich zusammengespannte Doppelsinn wirkt sicher auch deshalb in Imdahls Beschreibung so eindrucksvoll, weil der formale Schnittpunkt mit dem dichten Auge-in-Auge von Jesus und Judas zusammen-

