

Aus:

JÜRGEN STÖHR

Auch Theorien haben ihre Schicksale

Max Imdahl – Paul de Man – Beat Wyss.

Eine Einfühlung in die Kunstgeschichtsschreibung
der Moderne

August 2010, 338 Seiten, kart., zahlr. Abb., 31,80 €, ISBN 978-3-8376-1403-9

Die theoretische Dreieckskonstellation des Hermeneutikers Max Imdahl, des Dekonstruktivisten Paul de Man und des Ikonologen Beat Wyss bietet in diesem Buch den Raum für ein virtuoses und labyrinthisches Ausspielen methodischer Paradigmen. Wie von selbst beginnen sich dabei die Fundamente der Kunstgeschichtsschreibung in Nichts aufzulösen.

Jürgen Stöhrs »kreterischer« Kommentar auf die Sinnfixiertheit der geisteswissenschaftlichen Disziplinen liefert dabei tiefgründige und ironiegesättigte Bilddeutungen von Giotto bis Merz. Ein ungewöhnlicher, aber umso spannenderer Einblick in das Innenleben der modernen Kunstgeschichte.

Jürgen Stöhr (PD Dr. habil.) lehrt Kunstwissenschaft an der Universität Konstanz.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts1403/ts1403.php

Inhaltsverzeichnis:

VORWORT

11

AUCH THEORIEN HABEN IHRE SCHICKSALE

15

„Dies ist kein Apfel“. (Kreter wissen das)

15

Welche Bilder zeichnen Texte?

18

Sehen oder „Wyssen“.

20

Kleberänder und Hosentaschen.

26

I. NICHTS SEHEN

29

Lügenfäden und Doppelgänger.

30

Wie der Kommentar zum Werk kommt.

33

Der Text vor dem Nichts.

37

Parrhasius Merz.

39

Von Dealern und Paten.

44

Keine Aussicht auf ein Finale.

45

Intensiv-Patienten einer „Ikonologie des Unsichtbaren“.

49

Mondo Cane – eine Ausstellung als Text.

55

„Kosmische Sensibilität“ in hündischer Welt?

57

Ästhetizismus – Korrekturen sind sinnlos.

61

Mondo Cane ist überall.

63

„Auch ich bin ein Kommentar.“

68

Schönheit statt Sinn?

70

II. VER-SEHEN

	74
Die unendliche Ekphrasis – Innenansichten eines Literaturwissenschaftlers.	74
Giotto – erster Anlauf.	77
„Warum sollte ein Text immer einen Inhalt haben“.	80
Reine Ikonografie!	82
Der Text!	83
Text und Bild!	84
Als der junge Schweizer Maler...	85
Giotto – zweiter Anlauf.	90
Allegorie der Malerei.	95
Von der Fußnote der <i>Karitas</i> zu Giotto's Fließtext.	98
Religiöse Funktion und künstlerische Form.	100
Die Architektur der Bildarchitektur.	101
„[...] gegen die fließende Zeit“.	104
Zwei Brillen.	106
Selbstauskünfte?	107
Marcel Imdahl.	110
„Was is' der Unterschied.“	112
Auguren unter sich.	114
Über-Forderungen.	115
Über Lügen im wörtlichen und symbolischen Sinne.	119
Echos und Fäden des Ästhetizismus.	123
Beulen im Sinn.	125

Dementis.	
128	
Der neue Se(e/h)-Weg.	
133	
Abenteuerroman oder Standbild.	
135	

III. REFERENZIELL SEHEN

138	
Noch einmal nachmessen.	
138	
Versprechen.	
140	
Eine souffierte Gegenthese.	
141	
Risiko: über die Erweckung der Referenz.	
144	
Wiedersehen.	
149	
Die Providenz von „Moniereisen“.	
151	

IV. SICHER SEHEN

155	
Die selbstsichere Ekphrasis (erstens: Wyss).	
155	
Die selbstsichere Ekphrasis (zweitens: Imdahl).	
159	
Imdahl mit Proust kreuzen.	
161	
„Mehrdeutig“ ist nicht das Gegenteil von „eindeutig“.	
165	
„[...] die Seite der sinnlichen Existenz“.	
169	

V. UM-SEHEN (GEDÄCHTNISBILDER)

172	
Die Konkurrenzausschlussklausel.	
172	
Der Substitut-Text.	
174	
Imprägniert mit dem Nichts – „Kosmische Energie“ als zähe Masse für Katalogtexte.	
177	

Kontakte mit der „Wirklichkeit“:
„22.50 Uhr. Blauer Cocktail ist alle.“

181

VI. ABSEHEN

183

Auch ich bin ein Text – „Lockerungsübungen“ zwischen Zeichen
und Bezeichnetem.

183

„Ich bin...“.

186

Erste Einsicht: Texte als rettende „Ausdrucksbewegung“.

190

Fiedler und Merz.

193

Zweite Einsicht: Referenzlosigkeit – Texte ganz ohne Bilder.

194

Heilsame Anomalien.

198

VII. GENAU SEHEN

202

Die Widerlegung der Wirklichkeit.

202

„Was macht der Ikarus von Shunk“.

205

Der Rasenmähermann.

210

Insolvenzverwalter am Werk.

215

Zur Zeitgestalt: Moment und Fläche.

218

Klein-igkeiten – die Konkurrenz der Kontingenz.

223

Stattdessen: „vollkommene Signifikanten“.

224

Endstadium!

229

„Sehend sehen“ reicht?

231

Aber!

233

Exkurs: Warum Gemälde Falten werfen.

236

Der Fall in die Ironie.

239

VIII. ZU VIEL SEHEN

	242
Der „Komparator“ zur Sinnermittlung.	242
„Verstellungskunst“ – auf der Suche nach der „semantischen Information“.	245
Ausholen.	248
Eine schräge Vorstellung.	250
Die Umgruppierungen einer Bildgattung.	254
„Immanente Ästhetik“ – ästhetischer Widerspruch?	256
Muster-gütlig.	258
„Was is’ der Unterschied.“	261
Vor dem Gesetz – ein Gleichnis.	263
Der Mythos der Bedeutung.	265

IX. BEUNRUHIGTES SEHEN

	271
Auf die Fahne schreiben.	271
Sehen als permanente Krise und Chance.	274
Das Unethische der „Meta-Malerei“.	277
Kein Gefühl für Temperaturen.	280
Un-Sinn: „Exzentrische“ Bilder!	282
Die Bravour der Ikonik.	285
Erkennen wollen.	287
Über die vorzeitige Beerdigung der eigenen „Methode“.	291
Wyss’ Berichtigung.	293
„Postmodern“ ist nach dem Sinn.	295

Fußnote: „Aikido“.
298

X. SIMULIERTES SEHEN

	301
Fließtext.	301
Schmutzige Signifikanten.	302
Waten in Worten.	304
Unter der Buglinie der Erzählung.	305
„Working Space“.	309
„Nach vorne!“	312
„Ikonologie des Unsichtbaren“.	315
„Doch halt!“	317
„Ismael“ ist nur ein Pseudonym!	319
„Das Drama ist zu Ende.“	322

X a. ABSCHALTEN

323

LITERATUR

326

Vorwort

Es gibt eine Äußerung Adornos, die ich vor längerer Zeit, aus zweiter Hand, zuerst bei Albrecht Wellmer in einem Wiederabdruck eines Vortragstextes gelesen hatte. Wellmer sprach im Sommersemester 1984 an der Universität Konstanz im Rahmen einer Reihe, die sich *Klassiker der Moderne* nannte. Die dort zitierte Äußerung Adornos wurde zur Keimzelle immer wiederkehrender Gedanken. Vor allem als Dozent in Konstanz habe ich mir häufig überlegt, ob Adorno mit seiner Ansicht wohl Recht behalten würde – und was es in den Konsequenzen bedeutete, wenn seine Einschätzung stimmten:

„Adorno selbst hat immer wieder betont, dass Philosophie, wenn sie diesen Namen verdient, sich nicht auf Thesen bringen und dass sie sich wesentlich nicht referieren lässt. [...] Schlagen Sie irgendeine Geschichte der Philosophie auf [...]; wenn Sie nur einigermaßen selbstkritisch sind, werden Sie feststellen, dass Sie nach der Lektüre einer referierenden Darstellung eines Philosophen oder auch einer philosophischen These ebenso klug sind wie zuvor. Das liegt daran, dass die Resultate oder Thesen in der Philosophie – also das, was sich referieren lässt – nur ebensoviel Wert sind wie die Bewegung des Gedankens, die sich in ihnen kristallisiert hat; diese Bewegung des Gedankens aber lässt sich nicht – im gewöhnlichen Sinne des Wortes – mitteilen oder als Information mit nach Hause tragen, sie lässt sich vielmehr nur aneignen, indem man sie nachvollzieht“ (WELLMER 1985, 135).

Dem Zitat ist nichts hinzuzufügen – außer vielleicht, dass diese Einsicht kein Privileg philosophischer Texte ist. Es gibt sicherlich eine Reihe prominenter neuerer „kunstwissenschaftlicher“ Texte, die ganz klar „klassisch“ sind oder von denen man sagen kann, dass sie es mit Sicherheit werden. Aber auf wenige Autoren trifft zu, dass man sie nachvollziehen, ausprobieren und mit ihnen trainieren muss, bis man die Bewegung und „Form des Philosophierens“ ausreichend mitbekommen hat.

Adornos Bemerkungen waren für mich so lehrreich, weil ich das Glück hatte, zwei Kunstwissenschaftlern mit großer Ehrfurcht

„Sie erwarten von mir eine Einführung [...] nicht als Einführung im Sinne einer Vermittlung elementarer Kenntnisse (denn diese wären philosophisch wertlos), sondern als Einführung in das Denken eines philosophischen Autors. [...] Die Konsequenzen betreffen, wie ich schon sagte, nicht zuletzt die Form des Philosophierens“ (WELLMER 1985, 135f.).

zu begegnen, auf deren Kunst-„Philosophie“ ohne Zweifel sofort zutraf, was Adorno gemeint haben muss. Auf die Texte von Max Imdahl und Beat Wyss schien ganz offensichtlich zu passen, was ich heute „gefühlte Theorie“ nennen würde. In ihre Art, moderne oder postmoderne Kunstgeschichte zu betreiben, muss man sich einschleichen und einfühlen.

Wenn man ihre Bücher in kunstwissenschaftlichen Seminaren behandeln wollte, bemerkte man eines sehr schnell: Sie ließen sich partout nicht referieren. Man musste anders in sie eindringen. Imdahl musste man rezitieren und „nachspielen“, um bei den Teilnehmern das Lernziel zu erreichen. Danach musste man jeden Satz noch einmal sehr langsam miteinander durchgehen. Wyss war genussvoll lesbar, aber unlernbar. Helfen konnte da nur ein Lektüreseminar in einem langen Wintersemester mit begrenzter Teilnehmerzahl. Gemeinsam war beiden „Theoretikern“, dass alle Studentinnen und Studenten eigentlich immer enttäuscht scheiterten, wenn sie ihren Kommilitoninnen und Kommilitonen „in eigenen Worten“ zu vermitteln versuchten, worum es ging. Man kann dieser Sorte von Texten eben nicht die rhetorische Haut abziehen, ohne auch ihren Inhalt zu beschädigen. In gewisser Weise sind sie selbst vollendete Werke.

Dass sich die Texte von zwei Autoren nicht befriedigend referieren lassen, ist das eine. Das macht sie vielleicht in gewissem Maße zu Ausnahmephänomenen im kunsthistorischen Diskurs. So wie Adorno es gemeint hatte.

Zudem aber pflegen diese beiden Denker einen eher exzentrischen Umgang mit dem Wissen der „Kunstgeschichte“. Auch ist ihr Verhältnis zu dem, was man eine „traditionelle Kunstgeschichtsschreibung“ nennen könnte, ausgesprochen unverbindlich. Max Imdahl hatte für sich das Diskurswissen des Faches durch Sehen und Bildanschauung ersetzt. Und Beat Wyss macht aus Verbürgtem und Gewusstem eigene neue Narrationen und Geschichten. Er führt in seinen Texten Kunstgeschichte auf – als (post)modernes Regietheater.

Auf den ersten Blick sind dies zwei diametral entgegengesetzte Passionen, die sich sogar auszuschließen scheinen. Der eine sieht, der andere erzählt. Der eine sieht nicht, was der andere erzählt – und der andere erzählt, was man nicht sehen kann. Beiden geht es aber stets um Bilder. Man kann den Texten jedoch nicht nur ein fundamentales Bildwissen entnehmen, man kann aus ihnen auch noch Kapital schlagen, wenn man sie aneinander anlegt und wenn sie sich miteinander anzulegen beginnen.

Wenn man nun die Texte dieser Autoren nimmt und ihnen einen Spielraum gibt, wenn man ihnen zusieht, wie sie agieren, wenn man sie machen lässt, wenn man sie genauestens nachvollzieht und wiederholt, ein wenig zusammenfaltet und umkrepelt, dann gewinnen sie gegeneinander eine neue Dynamik. Mit ein wenig Glück wird dann etwas sichtbar, was man vorher in den Texten nicht lesen konnte. Führt man die Texte von Imdahl und Wyss zusammen, gegeneinander, oder liest man sie parallel, dann ergeben sich Zwischenräume. Diese Zwischenräume zwischen den Texten und zwischen den Bildern, die sie behandeln, waren vorher nicht da. Sie entstehen mit dem Schreiben eines dritten Textes, mit einem Text wie diesem hier! Man sieht diese „Lücken“ erst, wenn man die Konturen und Profile von Beat Wyss und Max Imdahl mit bewusst dosierter Reibung aneinander (vorbei) schiebt.

„Adorno war [...] der Meinung, dass die große Philosophie der europäischen Tradition über weite Strecken sich an einem falschen Ideal orientiert hat: dem Ideal eines systematischen, methodisch gesicherten und auf festen Fundamenten aufbauenden Wissens“ (WELLMER 1985, 135f.).

Diese Arbeit ist das Passepartout, oder die Blaupause dieses Zwischenraums. Sie fühlt in die beiden Theorien hinein, ohne eine eigene zu sein. Ihre einzige Aufgabe besteht darin, diese Zone zwischen zwei unreferierbaren, aber auch unersetzlichen Kunst-„Theorien“ oder Praktiken zu markieren.

Die ausgewählten Texte steuern selbst, an welchen Stellen sie sich begegnen. Meist treffen sie sich, wenn sie die gleichen Bilder verhandeln. Nur die Schwerpunktsetzung erfolgte tendenziell subjektiv: Mir liegt Imdahls Bildanalyse näher als Beat Wyss' text- und kontext abhängige „Mentalitätsgeschichte“. Mit Wyss' Haltung im Generellen sympathisiere ich allerdings mehr als mit dem modernen Ernst, den man bei Imdahl noch spürt.

Schaut man in diesen Zwischenraum, dann sieht man zwischen den Texten wieder Bilder. Der Zwischenraum hat in dieser Arbeit ein eigenes Layout: Er besetzt den Rand des Textes. Man sieht die Bilder, die behandelt werden, häufig klein am schmalen Rand der bedruckten Seiten. Sie sind die miniaturisierten „Helden“ der Texte. Ohne sie gäbe es die Texte allesamt nicht. Man soll sie mit dem Text zusammen sehen. Daher begleiten die Abbildungen den Text.

In den meisten Fällen handelt es sich um berühmte Bilder. Die Briefmarkengröße der Reproduktionen reicht hier aus, um an sie zu erinnern. Man kennt sie und so legt der Text trotz der kleinen Formate dennoch ein Bekenntnis zur Konzentration auf diese „eminenten Werke“ ab. Aber er tut dies nicht bedingungslos. Stattdessen rückt immer wieder die Frage nach der „Ge-

machtheit“ ästhetischer Erfahrung, als Vorbehalt, in den Mittelpunkt. Beat Wyss legt diese Frage vor, Max Imdahl verdrängt sie hinter „Anschauungsevidenzen“. Für den ersteren radikalisiert sich diese Frage bei Gerhard Merz aufs Äußerste. An dieser Stelle setzt die Untersuchung ein. Letzterem kann man so nachträglich etwa ein paar Anmerkungen zwischen die Zeilen seines bedeutenden Giotto-Buches schreiben.

Die Bildbeispiele liegen also gestreut zwischen Giotto und Merz. Die Bildfolge resultiert aus dem Textverlauf und ergibt keinerlei Chronologie. Der Text „ordnet“ die Werke. Aber es bleiben diese „eminenten Werke“, es bleibt diese Konzentration auf Bilder als „Notwendigkeits-“ oder „Relevanzstrukturen“. Damit zielt diese Arbeit auf bestehende Fälle und gegebene Möglichkeiten der Kunstwissenschaft als Kunst-Werk-Wissenschaft. – Ein Ausweichen auf andere Bilder ist weitgehend unnötig. Gewollt ist ein insistierendes Close Reading der Werke durch die Perspektive der Texte hindurch. Es ist eine inwendige, lesende Betrachtung, die „im Rahmen bleibt“, weil man sich nicht grundlos immer neue Bilder suchen sollte.

Künstler wie Giotto oder Merz haben nicht nur Werke hervorgebracht. Ihre Malerei hat, mit Verspätung, auch die „Theorien“ initiiert, die sie nun beschreiben. Vielleicht sollte man einfach wieder von vorne anfangen – mit dem genauen Wiederlesen und Nachvollzug dieser „Texte“ vor dem Hintergrund der Bilder.



Abb.: G. Merz: *Costruire*, 1989. Detail der Messinglettern auf Sandstein.

Auch Theorien haben ihre Schicksale¹

„Gefragt ist aber auch nach den Erträgen einer Beschäftigung mit kunsthistorischen Texten – nach deren Rolle innerhalb der Kunstwissenschaft“ (IMDAHL 1988a, 617).

„Dies ist kein Apfel.“ (Kreter wissen das)

„Nur – sobald der Kunsthistoriker den Mund auftut oder zum Schreiben ansetzt, hat sich der Vergleich von Äpfeln mit Birnen unbemerkt in die Binnengrenze des Fachs verlagert. Ist es zulässig Bilder zu beschreiben?“ (WYSS 1996a, 79ff.). Die Frage ist eigentlich eher harmlos. Sie wurde nur längere Zeit für gravierend gehalten. Der Kunsthistoriker, der hier über Obst und Grenzen schreibt, wird einige Seiten später seine eigene Kreuzung von Äpfeln und Birnen und Bildern und Texten präsentieren. Die Birnenäpfel, die der Kunsthistoriker Beat Wyss anbieten wird, züchtet man, indem man den „Text eines Philosophen mit dem Werk eines Künstlers zu vergleichen“ versucht. Das Resultat ist „eine Ikonologie des Unsichtbaren“ oder eine Art „Mentalitätsgeschichte“ – eine kontextuelle Erschließung von Bildern (EBD.).

Eigenen Auskünften zufolge gehe es um eine Versöhnung der Bilder mit den „unscharfen Gedanken“ und „latenten Zonen der Kultur“ (EBD., 87) aus denen sie hervorgingen. Der Betrachter habe diese Texte zu den Bildern nur eine ganze Weile verdrängt oder willentlich vergessen. Man müsse diese Bücher nur erneut wieder heben, um die epochale Verfassung einer Zeit wiederzuentdecken.



Abb.: R. Magritte: *Ceci n'est pas une pomme*, 1964.

1 In Abwandlung von „Habent sua fata libelli.“ (Wyss 1985, 357) – „pro captu lectoris“ („Je nach Auffassung des Lesers“) Terentianus Maurus.

Der Kunsthistoriker hat sich hier ins fremde Feld geflüchtet. Er wird zum Leser, weil er seiner eigenen visuellen Fähigkeit scheinbar misstraut. Man dürfe nun fremde Texte zu Bildern beackern und Birnen dürfen mit Äpfeln verglichen werden, weil schon die genuine Tätigkeit des Kunsthistorikers nicht reinrassig sei. Die Anschauung alleine führe zu nichts. Schon in den „Binnengrenze[n] des Fachs“ beschreiben „ungesicherte Wortgespinste“ (WYSS 1996a, 82) Bilder, die sich in ihren sprachlichen Wiedergaben nicht mehr erkennen können.

Weil jedes Wort schon Interpretation ist, sind auch Adjektive verdächtig. Man kann die ganze Ekphrasis-Diskussion bereits schon mit Erwin Panofsky diskreditieren. Man muss nur konstatieren, dass „schon in harmlosen Wörtern wie ‚Figur‘ und ‚Grund‘, auf ein Bild bezogen, der Apfel als Birne beschrieben wird. Panofskys Vorstellung zur Begrenzung ‚bare[r] Willkür‘ fußte noch auf dem Glauben, ‚feste[] und legitime[] Bestimmungsmaßstäbe‘ etablieren zu können (PANOFSKY 1925, 62, WYSS 1996a, 82).

Die unmittelbare Verbalisierung von Bilderfahrung sei mitunter so unzuverlässig, dass „methodische Zweifel an der Kunstgeschichte“ (EBD.) angebracht seien. Man traue weder dem Bild noch der Ekphrasis über den Weg. Man suche die Flucht ins fremde Terrain bestehender Texte. So verfahren „Ikonographie und Ikonologie“ immer schon. Wenn in der Moderne die Texte dichter werden und die Schriften unüberschaubarer, destilliert man aus ihnen vorsichtig eine „ästhetische Mentalität“ der Epoche. Der anschauenden Bildbeschreibung wird das Licht ausgeschaltet, weil man ihr misstraut und von dem visuellen Artefakt selbst keine Anschauungserfahrung mehr erwartet.

Bilder sind nur die stummen Zeugen. Ihre „Bedeutung“ erlangen sie von dem „Bücherhimmel“ (EBD., 84) über ihnen. Die Texte zu den Bildern liefern das, worauf man bei der anschließenden Anschauung achten sollte.

Bevor Beat Wyss aufgehört hatte an die Wahrheit und die Wahrnehmung zu glauben, war es noch eher zulässig über Bilder zu schreiben. In der Verbalisierung ästhetischer Erfahrung etwa lokalisierte man ein veritables „Verfahren wissenschaftlicher Erkenntnis“ (BOEHM 1995, 40). Bildbeschreibung – der verknüpfende Nachvollzug, die Relationssetzungen und das Einholen eines prozessualen Anschauungsvorgangs, die Verzeitlichung eines simultanen visuellen Eindrucks – all dies meinte immer schon eine Instanz der Erkenntnis (BOEHM 1995, 40). Die eigene erkenntnistiftende Bildanschauung war in Grenzen verbali-

sierbar. Die Bildhermeneutik vertraute aus diesem Grund sowohl auf ihre Bilder wie auf die Texte, die sie produzierte. Der visuelle Vollzug und die „beschreibende Vergegenwärtigung [eines] Einzelwerks“ (EBD., 14) bildeten für sie den notwendigen Schritt zur Vollendung des Bildes durch den Betrachter.

Nicht am Tropf von fremden Texten gewinnen demnach Kunstwerke ihren Sinn, sondern das „künstlerische[] Sein“ (EBD., 27) ist an die konkrete Anschauung gebunden. Dass das Bild-Kunstwerk ein Sehangebot sei, „das alle mitgebrachten Erfahrungen oder alle sprachlich mitzuteilenden Ereignisvorstellungen im Ausdruck einer anschaulichen und nur der Anschauung möglichen Evidenz übersteig[e]“ (IMDAHL 1979a, 15), ist das kostbare Desiderat dieser Vorstellung. Insbesondere Max Imdahl setzte auf dieses Bildvertrauen. Man gewann es parallel zur „Entbegrifflichung“ der Kunst, die ab dem späten 19. Jahrhundert einsetzte. Mit der Verflüchtigung des Gegenstandes aus dem Bild verschwand auch die Verfügungsgewalt der begrifflichen Identifizierung über die Malerei. Bei widerständiger sprachlicher Bezifferbarkeit des Dargestellten überschrieb man nun endgültig der Bildanschauung eine explizite Erkenntnisfunktion. Es sollte eine Erkenntnis werden, „die dem Medium des Bildes zugehört und grundsätzlich nur dort zu gewinnen“ ist (EBD.).

Diese Position hatte der Kunstwissenschaft nur noch ein einziges Hauptproblem hinterlassen: Es blieb dabei die Frage offen, wie eine prozessuale Anschauungserfahrung über die mediale Differenz möglichst verlustfrei kommuniziert werden kann. Die Rezeptionsästhetiker sehen bis heute diesen nachgeordneten Akt als die eigentliche Problematik an. Aber die „Verbalisierungsproblematik“ ist ein Kampf gegen Windmühlen. Die Gefahren der Bildbetrachtung lauern wohl nicht nur in den riesenhaften Problemen ihrer Versprachlichung.

Max Imdahl wurde allerdings meist im Sinne eines vorge-schobenen Frontkämpfers an der Verbalisierungslinie gelesen. Der wissenschaftliche Diskurs „verkenne seine eigentliche Aufgabe, wenn er mehr beanspruche, als das Unsagbare (aber Sichtbare) zu umschreiben“, bestimmte Gottfried Boehm demnach (BOEHM 1996, 9). Die Arbeit wissenschaftlicher Bildrezeption sei der Versuch, sich daran abzuarbeiten, dass sich „die begrifflichen Mittel und das konkrete Werk [...] nicht wirklich zur Deckung bringen [lassen].“ „Den verbleibenden Abstand zu reflektieren, gehör[e] zur Aufgabe der Interpretation.“ (EBD., 8). So ist der Eindruck entstanden, dass die ästhetische Erfahrung eines Bildes zumeist eher unproblematisch sei, während das

sisyphushafte Problem darin zu bestehen schien, die Ekphrasis ebenso evident wie das Bildliche selbst zu gestalten. Dem immer schon defizitären Text, der nur die „diskursive Überprüfung des Gesehenen“ sein sollte, wurden alle Probleme der ästhetischen Erfahrung zugewiesen. Dabei ist aber die Vorstellung, das Gesehene oder zu Sehende sei von sich aus missverständnisfrei, eine kühne Hoffnung.

Welche Bilder zeichnen Texte?

Es gibt drei Sorten von Texten. Die erste Gruppe bilden Texte, die Bilder erklären können sollen, weil sich die Bilder auf irgendeine Weise auf sie bezogen haben. Diese Texte sind älter oder parallel zu den Bildern entstanden. Zweitens gibt es Texte, die die Erfahrungen mit den Bildern beschreiben. Sie sind (meist) jünger als die Bilder und stellen eine vorgängige „ästhetische Erfahrung“ nach. Sie haben auch klarerweise das Äpfel-Birnen-Problem. Sie wollen sein, was sie nicht werden können: die beschreibenden Stellvertreter nichtsubstituierbarer Bilder. Zeitgleich erzeugen diese Texte gemeinhin auch immer wieder „Sinn“, weil das Bild immer als Sinneinheit behandelt wird. So macht auch die Rezeptionsästhetik vielleicht aus Äpfeln viele Birnen – aber sie tut dies möglichst unwillkürlich und unauffällig. Unter der Voraussetzung des Bildes als Sinntotalität und als kohärente Einheit wird alles im Rahmen des Zumutbaren gehalten: Innerhalb dieses Settings verfolgt die Bildbeschreibung nur die Sinnbildung im Werk. Mit ihr kommt auch die Ekphrasis zu ihrem Abschluss. Bild und „Interpretation“ werden sich am Ende doch ähnlich.

Und drittens gibt es die Texte, die über Bilder reden, ohne sie genauer anzuschauen. Diese Texte benutzen die erste Sorte von Texten, um sich an ihnen entlang zu spinnen. Beat Wyss arbeitet manchmal so. Diese Texte wollen zum Schluss nicht den Bildern nahe kommen. Sie bleiben ihnen fremd. Sie halten sich für überlegen und denken abschätzig über die Werke, auf die sie sich beziehen. Sie rebellieren gegen die Rituale der Selbstmarginalisierung, mit denen sich die Bildrezipienten ihre eigene aktive Rolle kleinreden. Hier spenden nicht die Bilder einem devoten Schreiber ihren Sinn, sondern die Texte selbst teilen den Werken ihre Bedeutung zu und mit. Sie erst sorgen dafür, dass ein williger Betrachter in den Bildern einen Apfel erkennen kann. Insofern opponieren diese Texte auch gegen das „Gering-

schätzen der Rede über Kunst und mithin des eigenen Metiers“ (WYSS 1991, 24). Sie sind selbstbewusst und selbstbezüglich. Sie arbeiten auf eigene Rechnung. Am Ende ähneln die Bilder diesen Texten.

Neben diesen drei Text-„Sorten“ gibt es noch eine vierte, ganz eigene: literarische Texte, die fiktive oder reale Bilder beschreiben. Diese Art der Ekphrasis hat einen besonderen Vorteil: Sie ist im Großen und Ganzen uninteressiert an der „Bedeutung“ der Werke, die sie umschreibt. Oft interessiert sie sich mehr für sich selbst als für das imaginierte Bild, das sie zu sehen vorgibt. Aber oft sehen die fiktiven Betrachter auch Dinge, die Kunsthistoriker nicht wahrgenommen hätten. Es lohnt sich, auch diese Berichte zu Rate zu ziehen.

Und es gibt noch eine wichtige Frage: Niemand scheint an die Leser dieser Texte zu denken. Wer liest sie, der nicht muss? Und was passiert beim Lesen der Texte? Professionelle Leser, die etwa einen Text von Beat Wyss oder Max Imdahl lesen, interessieren sich entweder für den „Sinn“ der Bilder, die behandelt werden, oder sie stellen grundsätzliche „Methodenfragen“ an die Texte. Dann werden meist Diskussionen über „historisches“ und „ästhetisches“ Bewusstsein geführt.

Aber was passiert, wenn man diese Texte nicht mehr als sogenannte „Sekundärliteratur“ studiert, sondern als Texte liest? Man hätte ein Close Reading, das nicht vordergründig nach dem „Sinn“ der Texte oder dem „Sinn“ der Bilder sucht, sondern am Textverlauf interessiert bleibt. Es wäre ein weniger pragmatisches Lesen, das seine Zeit damit verbringt, das Geschriebene bei der Arbeit zu sehen. Nicht jeder Text eignet sich dazu: Die Autoren müssen gute Gene haben und unverwässert von disziplinären Kompromissen schreiben können.

Natürlich kommt nur einem übermütigen Geist der Gedanke, die Texte dieser beiden Autoren zu kreuzen. Imdahls Publikationen verhalten sich zu denen von Wyss wie Äpfel zu Birnen. Selbst dann, wenn beide dasselbe Bild vor sich haben, schaffen sie zwei vollständig unterschiedliche Abbilder.

Interessant wäre, herauszufinden, ob man nach dem Vergleich dieser Operationen mehr weiß als vorher – über die Texte und vielleicht über die Bilder, die in ihnen eine Rolle spielen.

Sehen oder „Wysssen“.²

Beat Wyss beantwortet die Frage, ob es zulässig sei, überhaupt Bilder zu beschreiben, auf seine eigene ausweichende Art. Er sagt nicht die ganze Wahrheit über den eleganten Ausweg, den



Abb.: Beat Wyss.

er für sich gefunden hat. Die bildenden Künstler haben ihre Werke in Kontexten ausgeführt und mit eigenen Kontexten ausgestattet. Das erlaubt dem Kunsthistoriker eine ausschweifende geistesgeschichtliche Parallelisierung. Wenn der Kontext garantiert erscheint, kann sich der Autor immer weiter verselbständigen: Beziehen die Bilder

ihren „Sinn“ erst aus dem Text, den man gerade anfertigt, wird man souveräner und artistischer.



Abb.:
Max
Imdahl.

Um sein eigenes Schreiben über Bilder demnach zu ermöglichen, entwickelt Wyss einen ähnlich kongenialen Zug wie Imdahl. Dieser hatte seine Texte akribisch den Konturen der Bilder wie eine zweite Haut anzupassen versucht, um von der Reservebank der Kommentatoren in die erste Liga der Mitspieler unter den Kreativen aufzusteigen. Er schnitzte an seiner Mimesis der Bilder so lange, bis seine Texte selbst unnachahmlich wurden. Imdahl schuf so Textwerke, die passagenweise in ihren Annäherungen die gleiche Einmaligkeit erreichen, wie das, was sie beschreiben sollten.

Sie machen es den Lesern bis heute schwer, „vollendetere“ Formulierungen zu finden.

Wyss dagegen schneidert seine eigenen quasi-literarischen Textkleider, die er über die Bilder hängt. In ihrer ganzen Gegensätzlichkeit sind Imdahl und Wyss doch vergleichbar: Sie vertrauen dem Leser nur mit einem Augenzwinkern die ganze Strategie und Raffinesse ihrer Textproduktion an. Vordergründig sieht das Schema der beiden Autoren diametral entgegengesetzt aus:

Der eine sieht, der andere liest. Der eine weiß nur, was er sieht, der andere sieht nur was er weiß – und vielleicht glauben beide, sie hätten das Ganze, auf alle Fälle aber den entscheidenden Teil vom Ganzen in der Hand. Hier gibt es keine guten Kom-

„Alles ist so, wie es ist, es sein denn, alles wäre anders“
(IMDAHL 1987, 227).

2 „wysssen-schaftlich[]“ (Wyss 2007, Klappentext).

promisse. Man kann nur erkennend sehen oder dem Bild sein Wissen antragen.

Gegenüber dem „Kohärenzapostel“ aus dem Ruhrgebiet, der starr auf sein monadisches Bild blickt, wirkt der Autor vom noblen Zürichsee mit seinen Äpfeln und Birnen beweglich. Wer dem kunstvollen „Kunstwollen“ einer Zeit auf der Spur ist, der muss Geschichten um die Bilder herum erzählen (können).

Inhaltlich begegnen sich Imdahl und Wyss, wenn es um die klassische Avantgarde geht. Für den Bildseher verschärft sich hier anscheinend nur das Beschreibungsproblem; klar gesetzt bleibt aber, dass „Bildstruktur und Sinnstruktur ein und dasselbe [sind]“ (HOFFMANN 1996, 1150). Dagegen vermutet der Mentalitätsgeschichtler, dass es in der gegenstandslosen Kunst keinen sinnlich organisierten Sinn mehr geben könnte.

Konkrete Kunstwerke sind für Wyss nur „handwerklich produzierte Sinnapparate“ (WYSS 1989b, 55), die – so muss man ergänzen – leider werksbedingte Fehler aufweisen: Sie senden nicht, sondern sind einfach nur stumm da. Aber anlässlich ihrer Existenz kann man in höhere Hintergrundspären gelangen. Erst dort verdichtet sich der Eindruck der Farbleinwände dann zu „Sinn“. Für Wyss war Imdahl sehr wahrscheinlich nur noch einer der letzten Teilnehmer am modernen Ritual der „Kontemplation“. Dessen Wesen bestehe darin, „wie gelähmt auf einer Bank zu sitzen, eine gefärbte Fläche anzustarren und zu tun, als wäre etwas Bedeutendes zu sehen.“ (EBD., 60).

Durch die Gnade der späteren Geburt wird man dagegen zum Eingeweihten: Nur die Bildgläubigen hofften noch darauf, dass sich wirklich etwas vor dem Bild ereignet. „Selbstillusionierend“ nennt Wyss diese Haltung, die einen „religiösen Schauer ohne Religion“ (EBD.) erwartet. „Die ästhetische Erfahrung der Moderne gründet auf dem Gefühl des Erhabenen [...]“, sagt er aus (EBD. 59). Allerdings ist dies kein Bekenntnis zur Bildanschauung. Der Satz steckt voller Vorbehalte. Besonders kritisch werde „ästhetische Erfahrung“, je näher die moderne Malerei dem Monochromen komme. Der Rosenkreuzer Yves Klein etwa wusste von der Gefahr, die seinen blauen monochromen Flächen drohte: Vielleicht würde sich in der angestregten Betrachtung zu wenig tun. Um ein sinnloses Stieren zu verhindern, stellte er sich vorsichtshalber im Anzug oder religiös „kostümiert“ vor seine *IKBs*. Damit provozierte er einen abgesicherten Überzeugungseffekt: „Zuerst hätte ich gerne an eine gelungene Eulenspiegelei geglaubt. Glücklicherweise war Yves



Abb.: B. Newman: *Voice of fire*, 1967.

„Der Malgrund ist ein metaphysischer Schauplatz, auf dem das Bild sich in seine durch den Malakt konstituierte Eigenwirklichkeit erhebt. Auch ein ungegenständliches Bild ist mit seinem Grund nicht identisch, sondern von diesem abgehoben.“ (STIERLE 1997, 151).

Klein zugegen [...] und ihn vor seinen Werken zu sehen, heißt, [...] gegen eine solche Interpretation der Dinge geschützt zu sein. Ohne Umschweife: Diesem Jungen steht es ins Gesicht geschrieben, dass er jeden Betrug ablehnt.“ (THWAITES 1967, 99).



Abb.: Yves Klein. Die Fotografie zeigt das „erweiterte Werk“: Künstler mit Bild, ca. 1962.

Da Imdahl nie in Gesichtern gelesen hat und kein Physiognom war, hat er den „Nouveau Réaliste“ in seinen Vorlesungen nie behandelt. Er ließ ihn einfach aus. Der modernen Kunstgeschichte hat es nur am Rande geholfen, dass sich Yves Klein schützend vor seine Bilder stellte. Tragikomisch erweiterte er so den Werkbegriff, indem er sich und seine Bilder zu einer widersprüchlichen ästhetischen Einheit verband. Die dabei entstehende Selbstironisierung hat er nie bemerkt. Seine gezielte Mythologisierung dauert aber indessen an – und damit das Missverständnis.

Wyss tut nun so, als glaube er noch daran, die Entstehungsbedingungen der Werke nachvollziehen zu können. Daher verfasst er Geschichten oder Erzählungen, die die Bilder endlich von dem Vorwurf erlösen, sinnlos zu sein. Wenn man ihren nur ihre diskursiven Grundlagen zurückgäbe, würden sie zumindest auf ihre geistigen Entstehungsbedingungen zurückverweisen. Das muss Sinn genug sein. Die Erzählungen, die Wyss so zu verfassen beginnt, geben vor, nicht nur irgendwelche Narrationen, sondern auch Geschichte sein zu wollen. Das heißt, sie scheinen den Anspruch zu erheben, irgendwie „wahr“ zu sein. Und ihr Autor will (Kunst-Kontext-)Historiker bleiben, ohne Märchen über Äpfel zu erzählen.

Aber Wyss' Schreibweise seiner „Mentalitätsgeschichte“ oder „Ikonologie“ hat wohl andererseits nie wirklich den Stellenwert beansprucht, den sie sich selber zu setzen vorgab. Der Objektivismus, tatsächlich den „seelische[n] Ausdruck einer Epoche“ einfangen zu können, unterlaufen die Texte selbst. Sie sind zu spielerisch, um ein ernstes Zeitpanorama aufzuspannen. Die Fortsetzung einer „Geistesgeschichte“ sein zu wollen, die in den „latenten Zonen der Kultur“, „unterhalb der bewussten Absichten“ eine „Kunstgeschichte ohne Namen“ schreibt (WYSS 1996a, 86f.) – daran glaubt Wyss selbst nicht mehr. Seine Kunstgeschichte weiß auf der Ebene ihrer eigenen Schreibweise sehr genau, dass Finden und Erfinden eins sind.

Seine „Methode“ will nur noch halbherzig glauben machen, sie handele von „Fakten“ und von „Geschichte“, wie sie gewesen ist (und durchschaut von den eigenen Zeitgenossen, verdrängt von

einem modernegläubigen Formalismus, der den „doppelten Boden der Moderne“ zwischen Rationalität und Mystik nicht habe wahrhaben wollen (WYSS 1996c, 368). Wyss' Texte haben doch längst alles, was gewesen ist, in ihren eigenen Plot eingeschlossen. Er macht Wirklichkeit und Objektivität wieder zu einem konstruierten Text.

Die Baupläne für seine Texte strickt Wyss selbst. Bei keinem anderen Autor wird deutlicher, wie sehr die Fakten den Regeln seines Schreibens folgen sollen. Er gängelt seine Kunstgeschichte durch die Korridore seiner Rhetorik, bis jede Seite ihre Pointe hat. Er macht aus Bild-Geschichte quasi-literarischen Text, indem er sich selbst als Autor inszeniert. Hinter der rhetorischen Arroganz, es als Geschichtenerzähler mit Imdahls Bildwiedergaben aufnehmen zu können, steckt allerdings eine solide wissenschaftliche Erkenntnis: Wer noch große Geschichte(n) erzählen will, muss das Gemachtsein seiner linearen Nacherzählung sichtbar halten. Es ist nicht falsch, seine Geschichte(n) als Quasi-Literatur zu lesen, wenn man dazusagt, dass dies die vornehmste Art ist, eine „schwache“ Geschichte zu schreiben, die nicht unterschlägt, dass sie ein Abenteuerroman ist.

Wyss hat seine Archivtexte besser gelesen als manche Historiker. Aber im Unterschied zu ihnen entreferenzialisiert er sie, indem er das Material der Quellen in einem quasi-ästhetischen Text neu verstrickt. In ihm herrscht eine autonome Ordnung des Schreibens, die nicht einem einfachen genetischen Schema „der Geschichte“ folgt. Was er damit zu Tage fördert, ist kein Wissen über eine historisch determinierte „mentale Haltung“ (das wäre die Referenz einer noch ernst gemeinten Mentalitätsgeschichte). Sondern seine Referenz bleibt eine Funktion innerhalb eines literarisierten rhetorischen Schemas, das den Boden der Tatsachen nicht mehr erreichen will. Wenn er Hegels geschichtsphilosophische Ästhetik in Form eines gebildeten Museumsrundgangs wiederschreibt, macht er die metaphysischen Sinnmuster dieser Vorzeigephilosophie als reine Fiktionen kenntlich (WYSS 1985). Indem er Hegels Ästhetik literarisiert und selbst ästhetisch werden lässt, provoziert er ein Bild, in dem der große deutsche Denker als Avatar des Lesers durch sein imaginäres Museum geistert. Es entsteht die Vorstellung einer architektonischen, Form gewordenen Kunstgeschichte, der man nun ihre Konstruiertheit ansieht. – So wie eben den wysschen Texten auch.

„Texte bleiben länger aktuell als Gemälde.“
Und: „ein Lob auf das Blindsein der Wörter“
(Wyss 1991, 41).

Darin besteht sein eigener Ausweg aus der Frage, ob man über Bilder schreiben darf. Sowohl Imdahl als auch Wyss machen sich zu kongenialen Mitautoren ihrer Gegenstände über jedes rein dialogische „Sinnverstehen“ hinaus. Der eine, indem er den Verirrungen des Bildes folgt und daran glaubt, auch noch jede Paradoxie in eine Totalitäts- und „Notwendigkeitsstruktur“ umwandeln zu können. Der andere stellt einem historisch gewachsenen Zeichenuniversum die Konstruiertheit seiner eigenen Texte gegenüber. Rhetorisch, ästhetisch und artistisch sind beide Verfahren.

Diese Tendenz zur Literarisierung des historischen Erzählens erhält bei Wyss ihre offene Selbstreflexion. Sie schreibt sich in den Diskurs, von dem sie erzählt, ein: *Der Wille zur Kunst* (WYSS 1996a) erzählt als Rahmenhandlung vom Kunstwollen und von den beiden antagonistischen Prinzipien der Kreativität. Wyss erzählt eine Geschichte der klassischen Moderne, deren Schwungrad der „Wille zur Kunst“ ist. Das Buch erhält eine vorausgeschickte mythologische Umrahmung: Vordergründig geht es um den Kampf zwischen Marsyas (oder dem Dionysischen) und dem Gott Apollo – um den Kampf zwischen freiem Spiel und starrer Form.

Es ist ein Kampf der Prinzipien, der metaphorisch für die Gegensätze stehen soll, in denen sich die „Mentalität“ der ästhetischen Moderne entfaltet habe.

Aber damit wird gleichfalls vorausgeschickt, dass es der Konflikt des Schreibers selbst ist, der hier erscheint und ausgestellt wird. Es ist das Dionysische, welches den Willen zum Erzählen einer Geschichte bei Wyss zu motivieren scheint. Ein dionysischer Wille zur Narration im steten Kampf mit der disziplinären apollinischen Selbst- und Formkontrolle generiert hier noch einmal ein angreifbares Narrativ zur modernen Kunst. Dieses ist sich klar darüber, von der vermeintlichen Ordnung der apollinischen Fachkollegen bald eingeholt zu werden. Sie werden die „Fakten“ kritisieren, aber sie meinen etwas anderes: Der Text ist zu schön, um wahr zu sein. Der Autor sieht sich jedoch nicht als leichtes Opfer – im Gegenteil. Er zieht seinen Texten förmlich die streng akademische Haut ab.

Soweit es geht, tilgt er die akademische Form, indem er die üblichen Fußnoten im Text durch einen jungfräulichen weißen Rand ersetzt. Im Korsett der obligatorischen „Quellen“-Nachweise steht gemeinhin sowieso nur, wo man das soeben Gelesene bereits besser hätte finden können. Diese Rücksicht zwingt den wissenschaftlichen Text ein, indem es ihn mit akademischen Ritualen einrahmt. Der Zwang, sich permanent ausweisen zu

Die Entfaltung des „Gegensatz(es)“ des Apollinischen und des Dionysischen“ ist in der Tat „ein latenter Schlüsselgedanke der Moderne“ (Wyss 1996a, 90, 16f.).

musikalischen Wettstreit herauszufordern, stellt die Bedingungen und das Schicksal einer „schwachen“ Kunstgeschichtsschreibung aus: eine dionysische Erzählhaltung, die von Anfang an subjektive und selbstreferenzielle Anteile zeigt. Wie der Faun spielt Wyss gegen das Orchester am Rande des Curriculums einfach nur Flöte solange man ihn lässt. Wieviel Referenz die Töne haben, ist nicht entscheidend, weil es vielleicht gar keine Referenz gibt. Wer will schon wissen, wie es gewesen ist? – „Nur ‚Geschichten, aber ja kein Geschehen!‘ schrieb hier einer [...]“ (WYSS 1984, 266), der es schon vorher wusste: Friedrich Nietzsche.

Kleberänder und Hosentaschen.

Für Wyss klingt das Werk Imdahls dagegen wie ein Brief aus der Vergangenheit, aus einer Epoche, die uns kürzlich noch Jetztzeit war. Weil er auf seinem Hochschul-Hochsitz höher sitzt und unter sich die Moderne sieht, hört er seinen Vorgänger Imdahl noch rufen: „Kunst ist immer Kunst oder nie“. – „Es sei denn, alles wäre anders“. Das Credo lautet: Zeig mir deine Dias und ich sage dir, wer du bist. Die Dias, die Wyss brauchte, um seine dionysische Kunstgeschichte zu einem Buch gedanklich auszubreiten, wird er in der Bochumer Uni-Diathek, in die er in der Nachfolge Imdahls eingezogen war, wohl gefunden haben. Aber vermutlich waren sie nicht sonderlich abgenutzt. Die Künstler, die Wyss suchte, brauchte man bis dahin in Bochum selten. Das hatte vordergründig damit zu tun, wie der ehemalige Chef die Dias in seine Vorlesungen zu befördern pflegte: nach Möglichkeit in der Hosen- oder Sakkotasche nämlich. 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 später die Bilder, die er für sich speziell suchte, in den Diaschränken fand, waren diese – wie Wyss bemerkt – 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 weg, geschwärzt. Es handelte sich meist im wahrsten Sinne des Wortes um schwarzes Isolierband, das dafür sorgte, dass das Licht des Projektors wirklich nur das Bild aufscheinen ließ. Der Schweizer las die „Rahmungsregie“ (WYSS 1996c, 361) der Dias als Hinweis auf die symbolische Ordnung am Bochumer Institut. In „der Schule

Max Imdahls“ (WYSS 1996c, 361) manifestierte sich das Fürsich-selbst-Stehen der Bilder in der Umgebungslosigkeit, mit der die Werke in den „Lichtbilde[rn]“ erschienen.

Wenn Imdahl seine Dias für seine Vorlesungen in die Hosentasche steckte, kam er außerdem meistens mit wenigen aus. Die Dias in der Hosentasche wogen für ihn schwerer als Bücher, die man an das Katheder herantragen lässt, um aus ihnen den Zeitgeist zu zitieren. Imdahl kam stets leichtfüßig in den Hörsaal, weil die erkenntnisstiftende Erfahrung zwischen zwei kleinen Glasscheiben im Diarahmen eingefangen 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 im Bochumer Neubau sah man dann nicht mehr, dass auch Imdahl zuweilen ablas. Allerdings rezitierte er dann seine eigenen Textwerke, in denen es nicht einen Begriff zu viel oder zu wenig gab. Ein solcher Satz, auf den noch zurückzukommen sein wird, sah dann etwa so aus: „[...] vielmehr suchte er [Giotto] die Vermittlung von [...] absoluter, nicht-kontingenter Nichtkontingenz und relativer, kontingenter Nichtkontingenz.“ Das komponierte Bild ist eine Konsequenz dieses Anspruchs“ (IMDAHL 1980a, 489).

Das Klebeband schützte so in den Vorlesungen das autonome Werk von den eigenen und fremden Kontexten, die Imdahls Suche nach einem erkennenden Sehen gestört hätten. Imdahls künstlerische Vorlesungstexte klingen in keiner Nuance dionysisch und sie scheinen zunächst auch nicht auf eine bildinnere Widersprüchlichkeit hinzuweisen. Solange man den Lichtprojektionen an der Wand einen Sinn von überzeitlicher Geltung zuwies, waren alle möglichen Dias miteinander vergleichbar. Die Doppelprojektion ersetzte die fehlenden Kontexte, nach denen der Züricher nun gerade wieder suchte.

Wyss forschte allerdings dort nach den Rahmenbedingungen, wo es auch für die größten Optimisten einer Theorie autonomer ästhetischer Erfahrung nicht mehr viel zu sehen gab. Er griff etwa nach Malewitsch, dessen Dias sich unbenutzt im Bochumer Giftschränk mit der Aufschrift „Schwer verdaulich“ befunden haben müssen. Für Wyss dagegen wird gerade hier – etwa beim *Schwarzen Quadrat* (Malewitsch 1913) – der Kommentator erst in seine neue Rolle inauguriert: Wo der schweigende Vollzug vor dem Bild zu nichts mehr zu führen scheint, klebt die Hoffnung der Rezipienten am Text daneben. „Den Hieroglyphen der Klassischen Moderne [sei] der Kontext der

„[...] Doch ich habe mit Vorsatz in den Gedankengang ein philosophisches Leck geschlagen, um die Methode des Zitiérens in ihrem Rohzustand vorzuführen: als intellektuelle Wege-lagerie [...]“ (Wyss 1991, 65).

Erlösungsgewissheit abhanden gekommen“. Den „verstummte[n] Zeichen“ (WYSS 1996a, 252) musste man erst wieder auf den Grund gehen. In dem Moment, wo erst der Kommentator das Kunstwerk wieder zu dem macht, was es ist, gewinnen die Kunstgeschichtenerzähler ihr Selbstbewusstsein.