

Tanja Wetzel, Gwendolin Lübbecke

Das, was klar wird, ist doch nicht klar

Die Gespräche von **Max Imdahl** mit
Vertrauensleuten der Bayer AG 1979 – 81

ATHENA | wbv

Tanja Wetzel, Gwendolin Lübbecke

**Dass etwas klar wird ...
und doch nicht klar**

Die Gespräche von Max Imdahl mit
Vertrauensleuten der Bayer AG 1979–81

Tanja Wetzel, Gwendolin Lübbecke

Dass etwas klar wird ... und doch nicht klar

Die Gespräche von Max Imdahl mit
Vertrauensleuten der Bayer AG 1979–81

Das Werk einschließlich seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Insbesondere darf kein Teil dieses Werkes ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlags in irgendeiner Form (unter Verwendung elektronischer Systeme oder als Ausdruck, Fotokopie oder unter Nutzung eines anderen Vervielfältigungsverfahrens) über den persönlichen Gebrauch hinaus verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Für alle in diesem Werk verwendeten Warennamen sowie Firmen- und Markenbezeichnungen können Schutzrechte bestehen, auch wenn diese nicht als solche gekennzeichnet sind. Deren Verwendung in diesem Werk berechtigt nicht zu der Annahme, dass diese frei verfügbar seien.

Ein ATHENA-Titel bei wbv Publikation

© 2024 wbv Publikation
ein Geschäftsbereich der
wbv Media GmbH & Co. KG

Gesamtherstellung:
wbv Media GmbH & Co. KG, Bielefeld
wbv.de
ISBN (Print) 978-3-7639-7712-3
ISBN (E-Book) 978-3-7639-7713-0
Printed in Germany

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

INHALT

Einleitung	7
Biografische Notizen	13
1. Das Quellenmaterial und seine Wirkung	17
2. Ziele der einzelnen Akteure	23
3. Konzept, Struktur, Methode	35
4. Das Gespräch vom 06.02.1979	45
4.1 Vergleich Transkript und Audiomaterial	47
4.2 Die Beteiligten	79
5. Gespräche im Vergleich	87
5.1 Werke und Themenfelder	89
5.2 Imdahls ad-hoc-Zeichnungen	111
5.3 Situationen der Irritation	118
6. Konfliktfelder	125
7. Kontexte	141
7.1 Kunstwissenschaft – Richard Hoppe-Sailer	142
7.2 Bildende Kunst – Alf Schuler	147
7.3 Kunstpädagogik – Lichtwark, Imdahl, Otto	153
8. Ausblick	165
9. Literaturverzeichnis, Abbildungsverzeichnis	173



EINLEITUNG

„Ja, er hatte eine ungeheure Präsenz, eine wahn-sinnige Präsenz, die ganz wenige hatten. Und eine Offenheit. Man merkte beim Zuhören, da ge-steht einer, dass er damit jetzt auch scheitern kann mit dem, was der da macht. Und das tun ja nicht viele unserer Kolleginnen und Kollegen.“

Richard Hoppe-Sailer¹

Diese Untersuchung beschäftigt sich mit den Gesprächen über moderne Kunst, die der Kunsthistoriker Max Imdahl vor knapp 50 Jahren mit Vertrauensleuten der Bayer AG Leverkusen führte. Sechs dieser Gespräche wurden 1982 als Transkripte veröffentlicht und sind durchaus in kunstpädagogischen und kunst-wissenschaftlichen Kreisen bekannt.

Dennoch gibt es nur begrenzt wissenschaftliche Forschung zu diesem The-ma, wobei Elisabeth Wagner zu nennen ist, die sich im Rahmen ihrer Studie zu neuen Formaten kultureller Weiterbildung an Unternehmen eingehend damit auseinandergesetzt hat und Imdahls Seminarkonzept als ein durchaus innova-tives Modell herausstellte.² In einem weiteren Text widmete sie sich der Rele-vanz dieser Gespräche im Kontext einer sich im 20. Jahrhundert immer stärker institutionalisierenden Kunstvermittlung. Auch hier lieferte Imdahl aus ihrer Sicht mit den Gesprächen ein Beispiel, das versucht, der Entgrenzung der Kunst im 20. Jahrhundert und ihrem damit einhergehenden Autonomieanspruch durch eine adäquate Form der Vermittlung gerecht zu werden.³

Darüber hinaus lagen jedoch keine weiteren eingehenderen Untersuchun-gen zu den Gesprächen vor, was eine erneute Bearbeitung dieses Materials fruchtbar erschienen ließ. Der Umstand, dass unerwartet einige Tonbänder der Gespräche auftauchten und digitalisiert werden konnten, stellte insofern eine glückliche Fügung dar, als es in unserer Untersuchung die Gespräche selbst sind, die wir in den Fokus eines primär kunstpädagogischen Interesses rückten. Dennoch stellt sich die Frage nach ihrer aktuellen Relevanz: Was könnte uns heute noch an diesen Gesprächen interessieren bzw. lässt sich aus ihnen generell etwas für die Vermittlung von Kunst ableiten?

Unsere These ist, dass sich die Aktualität primär an der signifikanten, widersprüchlichen Art und Weise festmachen lässt, mit der Max Imdahl diese Gespräche führte. Das zeigt seine Stärke, sich aus dem abgesicherten Rahmen des Universitären in einen gänzlich ungewohnten Zusammenhang zu wagen und dort über viele Jahre hinweg, nicht nur eine recht sperrige künstlerische Kost ‚aufs Spiel zu setzen‘, sondern auch sich selbst als Person. Imdahl beein-druckt sein Publikum zu Recht mit seiner Leidenschaft für die moderne Kunst, seinem Humor, seiner Präsenz als Person, aber auch mit seiner Unsicherheit

und seiner Verletzlichkeit. Sicherlich liegt hier auch eine der Ursachen für den Prozess der Mystifizierung, zu deren Gegenstand Imdahl bisweilen geworden ist. Insbesondere der Dokumentarfilm „Sehenden Auges“ (2010) von Christoph Böll lässt vor allem Stimmen zu Wort kommen, die von Imdahls Präsenz und Ausstrahlung sehr eingenommen sind. Häufig werden die Gespräche jedoch aus unserer Sicht etwas zu vorschnell als ein Erfolgsmodell für die Vermittlung moderner Kunst verbucht. Insbesondere diese Annahme möchten wir kritisch befragen.

Es zeigen sich nämlich auch Imdahls ‚blinde Flecken‘. Zum einen in Bezug auf die konkret ausgewählten und dann verhandelten Kunstwerke, die er letztlich seinem wissenschaftlichen Interesse unterwirft. Zum anderen aber auch in Bezug auf alles Pädagogische, seien es die konkreten Gruppen, mit denen er arbeitet, die Beziehungen, die sich entwickeln, die Konflikte, die sich nicht zuletzt aufgrund seiner eigenen Widersprüchlichkeit ergeben. Man kann sagen, dass diese innere Ambivalenz, die er sicherlich spürte und nach außen trug, vermutlich selbst aber wenig reflektierte, mit dazu beitrug, dass ihm mit den Vertrauensleuten zwar etwas Besonderes gelungen ist, was er selbst immer auch wieder verhinderte. Das führt dazu, dass diesen Gesprächen auch eine gewisse Tragik anhaftet.

Eine Aktualisierung lohnt sich, denn jeder, der lehrt und unterrichtet, wird auf diese oder ähnliche Phänomene treffen. Da ist das Lavieren zwischen der Sach- und Beziehungsebene, zwischen der eigenen Leidenschaft für die Kunst und dem Blick auf die Bedürfnisse der Gruppe, zwischen Spaß und Ernst, Spiel und Arbeit. Nur ein beständiges Reflektieren der Szenen, die sich ergeben und dem eigenen Tun, das daran Anteil hat, können dazu führen, dass man nicht im bloßen Agieren bleibt, sondern zum Handeln kommt. Und zwar nicht mit dem Ziel der Perfektion oder einer Vermeidung von Störung, sondern mit dem Mut zur Lücke und einer humorvollen Selbstdistanz.

Die den Gesprächen innewohnende ambivalente Spannung lässt zudem vermuten, dass Max Imdahl trotz aller Begeisterung doch nicht wagte, der Kunst wirklich ganz zu vertrauen. Er formulierte zwar immer wieder, dass es hier nichts zu wissen gäbe und man nur hinsehen müsse, aber seine Gesprächsführung offenbart etwas anderes. So fragte er interessanterweise die Teilnehmenden nie direkt einfach danach, was Sie sehen, um davon ausgehend mit ihnen zu diskutieren. Stattdessen machte er eigentlich in jedem Gespräch schnell klar, dass es ihm um bestimmte metaphysische Konstruktionen ging, die er für sich vorab an den Werken entwickelt hatte. Diese Thesen, die er dabei mantraartig vortrug, brauchte er offenbar selber und das, obwohl es ihm mit seinem Ansatz der Ikonik doch gerade darum ging, dass das Entscheidende dieser Kunst einfach in dem liegt, was man sieht und wofür ein Raum der Seh-Erfahrung geöffnet werden sollte.

Für die TeilnehmerInnen stellte es sicherlich eine besondere Herausforderung dar, nachzuvollziehen, was Imdahl an einigen der gezeigten Werke so existentiell berührte. Es wird ihr Unverständnis spürbar, warum das Paradox einer Einfachheit im Komplizierten, wie Imdahl sie bei Albers festmachte oder das Doppel einer Endlichkeit im Unendlichen, wie er es an den Farbfeldern bei Bill ableitete, bei ihm eine solche Leidenschaft entfachen konnte, die er auch regelrecht in den Gesprächen versprühte. Vor allem die Beispiele der sogenannten Konkreten Kunst, die Imdahl in den Gesprächen verhandelte (Albers, Bill, Fruhtrunk, Morellet), interessierten ihn offenbar über das Maß eines wissenschaftlichen Interesses hinaus, das doch immer die Distanz fordert. Sie betrafen ihn existenziell, und er sah nicht nur das Kunstwerk, sondern auch sich selbst auf den Prüfstand gestellt. Die Tatsache, hier mit einem Phänomen konfrontiert zu werden, mit dem man nicht zu Ende kommt, das man nicht begreifen und nicht erfassen kann und das letztlich unverfügbar ist, verknüpfte sich für ihn mit der Nietzscheanischen Einsamkeit.

Dass dieses Grundgefühl nicht für jeden anschlussfähig war, ist nachvollziehbar. Trotzdem berührte Imdahl die TeilnehmerInnen: Sie werden gespürt haben, dass da jemand für etwas brennt, dass ihn etwas berührt und persönlich angeht, dass es ihm damit ganz ernst ist und er ihnen trotzdem menschlich begegnet. Nicht als Professor oder als Wissender, sondern mit seinem rheinischen Temperament, seinem Humor, gepaart mit einer gewissen Verschrobenheit, die er selbstbewusst präsentierte.

Die Performance vor einem Publikum war Max Imdahls große Stärke. Wir wollen daher versuchen, ihn hier noch einmal lebendig werden zu lassen. Er inszenierte Werke bildender Kunst und damit auch sich selbst in einer Zeit, in der andere das nicht gemacht haben. Unsere Untersuchung setzt damit nicht an der Ikonik an als dem von Imdahl erarbeiteten Verfahren der Interpretation, sondern an dem, was uns an Quellen vorlag: den konkreten Gesprächen, die uns zunächst nur als transkribierte Texte zur Verfügung standen und später dann zum Teil auch als Audiomaterial. Uns leitet damit nicht die Frage, ob die Gespräche Imdahls methodischen Ansatz abbilden, sondern eher: Was zeigt sich an der konkreten Interaktion? Welche Möglichkeiten, welche Fallstricke lassen sich ausweisen, um dann unter anderem herauszuarbeiten, ob sich hier tatsächlich das von Imdahl geforderte sehende Sehen ereignen konnte.

Methodisch haben wir uns stark an einem hermeneutischen Vorgehen orientiert, das sich in einem ersten Schritt vor allem auf eine Auseinandersetzung mit den Transkripten richtete. In einem zweiten Schritt kam dann das Audiomaterial hinzu, das unser Vorgehen signifikant verändert und erweitert hat. Wir haben nun in einer Art Pendelbewegung versucht, Text- und Audiomaterial in Beziehung zueinander zu setzen und so unser Verständnis in Bezug auf die Atmosphäre, die Performanz, die Präsenz Imdahls und die Interaktion insge-

samt auszuweiten. Dadurch hat sich unsere Lesart des Textmaterials deutlich verändert, und wir haben unseren Fokus auf ein ‚Lesen zwischen den Zeilen‘ verlagert. Grundlage war dabei stets ein intersubjektives, intuitives Vorgehen, das über unseren unmittelbaren Austausch über das Material, eine objektivierte Deutung im Dialog ermöglichte. Konkret gestaltete sich dies als eine Art ‚Ping-Pong‘ während des Lesens der Transkripte, während des Hörens des Audiomaterials im Ringen um ein gemeinsames Verstehen.

Im Folgenden wird zunächst das Quellenmaterial näher vorgestellt: auf der einen Seite die 1982 veröffentlichten Transkripte der sechs Gespräche aus den Jahren 1979–82 und auf der anderen Seite das neu hinzugekommene Audio-material, beides mit seiner je ganz eigenen Wirkung. So präsentiert sich in den Transkripten eine Dominanz der fachlichen Perspektive Imdahls, die jedoch die Qualitäten des konkreten Gesprächs zurücktreten lässt. Demgegenüber richtete sich unser kunstpädagogisches Interesse auch auf die Qualität der konkreten Prozesse, der Interaktionen und Interventionen. Diese Qualitäten konnten erst über das Hineinhören ins Audiomaterial herausgearbeitet und anschließend auf die Transkripte übertragen werden.

Aus dem Material werden zunächst die Zielsetzungen der verschiedenen beteiligten Akteure herausgearbeitet. Imdahl verfolgte primär das Ziel, die moderne, insbesondere die ungegenständliche Kunst einem breiteren Publikum vertraut zu machen und es von ihrer Sinnhaftigkeit zu überzeugen. Das deckte sich teilweise mit den Zielsetzungen der Bayer AG, Vertrauensleute in ihrer Multiplikatorenrolle durch Urteilsbildung und kommunikative Kompetenz gegenüber den MitarbeiterInnen zu schulen. Maßgeblich war hierbei allerdings die Initiative des damaligen Arbeitsdirektors Dr. Eberhard Weise, der sich sehr für eine breitgefächerte kulturelle Bildung im Unternehmen einsetzte. Die Zielsetzungen der TeilnehmerInnen wiederum lassen sich eher erraten, weil ihnen diese Veranstaltung mehr oder weniger ‚verordnet‘ wurde. Ihr konkretes Engagement zeugte aber von impliziten Zielen, die sie durchaus selbstbewusst – und nicht immer konform zu denen Imdahls – in der Diskussion zu vertreten wussten. Die unmittelbare Arbeit an den Gesprächen selbst wurde in vier Hauptkapitel unterteilt:

Im ersten Hauptkapitel werden überblicksartig die konzeptuellen, methodischen und inhaltlichen Strukturen der Gespräche herausgearbeitet, die sie insgesamt charakterisieren.

Im zweiten Hauptkapitel wird das erste Gespräch vom 06.02.1979 in den Fokus gerückt, das als einziges Gespräch sowohl als Transkript als auch als Audiospur vorlag.⁴ Daher werden hier Transkript und Audiomaterial in einer gemeinsamen Analyse zusammengebracht. Dabei geht es um die konkrete Performance, die sehr plastisch heraustritt und vor allem Aufschluss gibt über die besondere Wirksamkeit der Persönlichkeit Imdahls in diesem auch für ihn

ungewöhnlichen Rahmen der Kunstvermittlung. Vor allem gewinnt er hier an Präsenz: in seiner Art zu sprechen, dem Humor, seiner ganz unprofessoralen Attitüde. Auch die TeilnehmerInnen treten deutlich hervor. Einzelne Stimmen lassen sich nun zuordnen und es entsteht plötzlich eine Atmosphäre, die neue Schwerpunkte in der Rezeption setzt.

Im dritten Hauptkapitel werden dann in einem erweiterten Umfang alle sechs der transkribierten und publizierten Gespräche einbezogen und inhaltlich verglichen. Sie lassen sich in drei Themenfelder aufteilen. Je zwei Gespräche folgen dem gleichen Aufbau, d.h. der gleichen Werkauswahl, einem ähnlichen didaktischen Zugriff bis hin zu denselben Hauptthesen, auf die Imdahl in den Gesprächen abzielte. Diese vergleichende Untersuchung wird zum einen um einige ad-hoc-Zeichnungen Imdahls erweitert, die er während der Gespräche anfertigte und an denen sich besonders gut nachvollziehen lässt, um was es ihm inhaltlich ging. Ein weiterer Blick wird auf Interaktionen in den Gesprächen gerichtet, in denen es zu mehr oder weniger starken Reibungen zwischen den einzelnen Beteiligten kam. Diese lassen sich zwar allein auf der Basis des Textmaterials mehr erspüren als differenziert analysieren, sie vermitteln aber einen guten Eindruck von der Eigenwilligkeit der konkreten Gesprächsprozesse.

Im vierten und letzten Hauptkapitel geht es um jene Konfliktfelder, die sich in den Texten bereits zeigten und die hier nun in einer Art Metastruktur herausgestellt werden. So lassen sich Widersprüche ausmachen, die den Beteiligten vermutlich kaum bewusst waren, die aber in den Gesprächen auf die eine oder andere Weise ausgetragen wurden. Zu den Spannungsfeldern gehören die inhaltlichen Komplexe „Erwartungen und ihre Realisierung“, „Emotionalität versus Rationalität“ sowie „Wissenschaft versus Pädagogik“.

Im Anschluss an diese vier Hauptkapitel werden in einem weiteren Kapitel neue Kontexte bzw. Perspektiven in Bezug auf Imdahl und die von ihm geführten Gespräche eröffnet. So kommt hier Richard Hoppe-Sailer als ehemaliger, langjähriger Assistent Imdahls mit seinen Erinnerungen zu Wort. Außerdem hat sich Alf Schuler zu den Gesprächen geäußert, der sich als bildender Künstler bereits während seiner Studienzeit in den 1970er Jahren intensiv mit Albers, Bill, Morellet und Fruhtrunk auseinandergesetzt hat. Beide Personen ‚flankieren‘ Imdahl kontextuell: Hoppe-Sailer repräsentiert dabei die Perspektive der Fachdisziplin der Kunstgeschichte und Alf Schuler verkörpert den Blick der Kunst bzw. den des bildenden Künstlers.

Den Abschluss bildet eine Annäherung, die vor allem für KunstpädagogInnen interessant sein wird. Gottfried Boehm nannte Imdahl einmal einen „modernen Lichtwark“⁵. Er spielte damit auf Alfred Lichtwark an, den Kunsthistoriker, Museumsleiter und Kunstpädagogen in Hamburg, der als Direktor der Hamburger Kunsthalle zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit SchülerInnen Gespräche

über Kunst führte und damit einem ähnlichen Impuls einer „Demokratisierung der Kunst“ folgte wie später Imdahl. Zudem haben wir im Laufe der Beschäftigung mit dem Material bzw. mit Imdahl als Person auch immer wieder Parallelen zu Gunter Otto herstellen können, einer zentralen Figur der deutschen Kunstpädagogik, der sie ab den 1960er Jahren lange Zeit maßgeblich prägte. Uns fielen große Ähnlichkeiten zwischen beiden Personen auf, so in der Art und Weise, wie sie sich fachlich einsetzten und was sie mit Leidenschaft verfolgten, aber auch die blinden Flecken, die ihnen immer wieder zum Hindernis wurden. Wir hatten den Eindruck, dass beide, jeweils 1925 bzw. 1927 geboren, mit dem Aufwachsen im Nationalsozialismus und ihrer Teilnahme am Krieg einen biografischen Hintergrund hatten, der sie in ihrer beruflichen Orientierung und Haltung auf eine ähnliche Weise prägte. So wird Imdahl hier in diesem Kapitel durch die ‚kunstpädagogische Brille‘ betrachtet und (neu) verortet.

Wenn in diesem Buch immer wieder von den Ambivalenzen und Widersprüchen Imdahls die Rede ist, dann muss dies auch vor dem Hintergrund seiner historischen Erfahrung gesehen werden. Uns fiel im Kontext des letzten Kapitels spontan die „Wiederkehr des Verdrängten“ auf. In Bezug auf die beiden Persönlichkeiten Imdahl und Otto wäre das vor allem die Dimension des Emotionalen. Sich dem Spüren, dem Empfinden, den Gefühlen hinzugeben, ist immer auch begleitet von der Angst, davon überwältigt zu werden und damit Halt und Sicherheit zu verlieren. Dieser Aspekt kann heute in der Vermittlung von Kunst durchaus wieder Aktualität beanspruchen. So zeugt es von großer Souveränität, nicht den Verführungen vermeintlicher ‚Sicherheiten‘ nachzugeben und angesichts von Kunstwerken zu beginnen, in Führungen oder Vorträgen sein Wissen zu präsentieren bzw. im Kunstunterricht Konzepten der Analyse bis hin zur Anwendung von Rezepten zu folgen. Berührungspunkte der eigenen Erfahrung zuzulassen, die immer mit Affekten und Gefühlen verknüpft sind, birgt natürlich, von Imdahl wiederholt in den Vorreden angesprochen, ein Risiko. Dieses Risiko wird grundiert von der inneren Widersprüchlichkeit, zwar ins Offene zu wollen, begleitet aber von der Angst, daran zu scheitern. Dieser Widerspruch ist auch der Kunst inhärent und hält sie lebendig. Da klappt also etwas auseinander, was wir als Betrachtende zwar gerne zusammenbringen möchten, letztlich aber in seiner Widersprüchlichkeit aushalten müssen. Das kann als Vergeblichkeit oder aber gerade als der Sieg der Kunst und ihr Gewinn gedeutet werden.

Wir möchten uns an dieser Stelle bei einigen Personen und Institutionen bedanken, deren Unterstützung zum Gelingen dieser Untersuchung beigetragen hat: Richard Hoppe-Sailer und Alf Schuler für die intensiven Gespräche über Max Imdahl und seine Gespräche mit den Vertrauensleuten, Andrea Peters vom Art Management der Bayer AG, Eva Wruck und Tibor Krauß von der Situation Kunst, Elisabeth Wagner und Beate Florenz für die Gespräche über ihre

Beschäftigung mit Max Imdahl, Stefan Hülsermann für sein intensives Korrekturlesen, Rolf Duscha vom Athena Verlag für die Begleitung in der Phase der Drucklegung und Georg Bungarten für das Layout.

GLOSSAR

Die Transkripte der sechs Gespräche, die 1982 in der Publikation „Arbeiter diskutieren moderne Kunst. Seminare im Bayerwerk Leverkusen“ veröffentlicht wurden und auf die sich unsere Untersuchung maßgeblich bezieht, werden im Folgenden als Gespräch 1 etc. bzw. im Text abgekürzt #1 etc. bezeichnet.

Passagen des Gesprächs, die im Audiomaterial hörbar sind, aber im publizierten Transkript weggelassen wurden, werden mit einem Unterstrich gekennzeichnet.

Die Audiospur des Gesprächs vom 06.02.1979 (Gespräch 1) wurde mit freundlicher Unterstützung der Situation Kunst in Bochum bereitgestellt und ist über den QR-Code (S.66) zugänglich.

BIOGRAFISCHE NOTIZEN

Max Imdahl engagierte sich in vielfältiger Weise für die zeitgenössische Kunst. Eine autobiografische Skizze gibt Einblick, was ihn dazu bewegte, sich dieser Kunst mit einer für einen Kunsthistoriker seinerzeit eher ungewöhnlichen Leidenschaft zu widmen.⁶

Imdahl wurde 1925 in Aachen geboren. Nach dem Kriegsdienst als junger Mann im Zweiten Weltkrieg studierte Imdahl an der Universität Münster Kunstgeschichte, Archäologie und Germanistik und verfolgte dann eine akademische Laufbahn: Promotion 1951, Habilitation 1960 in Kunstgeschichte, 1965 wurde er schließlich an der neugegründeten Ruhr-Universität Bochum zum ersten ordentlichen Professor im Fach Kunstgeschichte berufen. Seine fachlichen Schwerpunkte lagen zunächst in mittelalterlicher Kunstgeschichte, später widmete er sich immer fokussierter aktuellen Strömungen der modernen Kunst, insbesondere der gegenstandlosen Malerei, die ihn „spontan überzeuete“, aber auch „ratlos“ machte.⁷ Er war mit vielen Künstlern persönlich befreundet, forcierte den Aufbau einer Kunstsammlung in der Ruhr-Universität Bochum, die 1975 gegründet und dann sukzessiv erweitert wurde und beteiligte sich am documenta-Rat für die documenta 1968.

Sein wissenschaftliches Interesse war zeitlebens durchdrungen von seiner Leidenschaft für die Musik sowie seinem eigenen künstlerischen Tun. Er wuchs in einem musikalischen Elternhaus auf und begann bereits als Schüler zu malen, was er dann während seines Studiums weiter vertiefte. Er erzielte bereits mit 24 Jahren einen beachtlichen Erfolg mit seinem Bild *Der Schmerzensmann*

(1949), das mit mehreren Preisen ausgezeichnet wurde. Vermutlich war der Erfolgsdruck zu groß, wie er selbst andeutete, weshalb er sich dann ganz auf seine wissenschaftlichen Studien konzentrierte und dennoch seine Malerei bis zu seinem frühen Tod 1988 im persönlichen Kontext weiter betrieb.⁸

Nach eigener Auskunft war es vor allem die Musik, die ihn Zeit seines Lebens in besonderer Weise faszinierte. Er machte hier bereits früh die Erfahrung, dass erst die Aufführung ein Werk zu entfalten vermag, eine Erfahrung, die er später auf Werke bildender Kunst übertrug. So sprach er konkret davon, dass man ein Kunstwerk nicht erklären kann, sondern dass man es in die Präsenz holen müsse, indem man es aufführe wie ein Musikstück.⁹

Dieses Verständnis findet sich nicht nur in seinen theoretischen Studien, wenn er zum Beispiel davon ausgeht, dass sich ein Bild erst im Akt des Sehens konstituiert und damit das Sehen selbst zum Gegenstand macht. Er übersetzte es auch auf seine Art und Weise, Kunst anderen zu vermitteln. So waren seine Vorlesungen in Bochum legendär, in denen er die Kunst eindrücklich neu zu beleben vermochte.

Für Imdahl war entscheidend, sich auf die Rezeption von Kunst vorbehaltlos einzulassen und das Werk sukzessiv im Prozess der Betrachtung zu entfalten. Diese Struktur passt natürlich zu der des Gesprächs, in dem es zusätzlich sogar zur Vielstimmigkeit kommt. Imdahl wird darauf gesetzt haben, dass über die eigene aktive Teilhabe, insbesondere durch das gemeinsame Erleben, sich auch der besondere Reiz dieser Kunstwerke übertragen lässt.

Vor dem Hintergrund der Verfemung zeitgenössischer Kunst während der nationalsozialistischen Diktatur in Deutschland sah Imdahl es als einen humanistischen Auftrag, die moderne Kunst aus einer rein fachtheoretischen Diskussion herauszulösen und einem „fachfremden“, breit gefächerten Publikum zu vermitteln. Erste Erfahrungen mit solchen Gesprächsrunden sammelte er bereits im Rahmen seiner Tutorenstelle am Aaseehaus-Kolleg, die er nach seiner Promotion erhielt. Später waren es dann vor allem die Gespräche mit den Vertrauensleuten der Bayer-Werke Leverkusen, denen sich diese Untersuchung widmet. Die Ernsthaftigkeit seines kunstvermittelnden Engagements wird deutlich, wenn man sich bewusst macht, dass er ab 1979 bis kurz vor seinem Tod kontinuierlich drei bis vier Seminare pro Jahr durchführte. Parallel dazu veranstaltete er auch einige Seminare mit Vertrauensleuten bei der IG Chemie-Papier-Keramik auf Bundesebene, sowie mit leitenden Angestellten, die jedoch nicht so erfolgreich waren.

Rückblickend bezeichnete Imdahl diese Seminare als die „risikoreichsten Veranstaltungen überhaupt“ und man spürt die große Verantwortung, die er sich selbst damit auferlegte.¹⁰ Er befürchtete, dass, wenn sie nicht ‚gelängen‘, sich die Vorurteile gegenüber moderner Kunst noch verfestigen könnten und er der Kunst damit mehr geschadet als genützt hätte. Bezeichnend ist, dass er

in seiner autobiografischen Skizze recht umfassend darauf zu sprechen kommt und bekennt, dass die Erfahrungen, die er anlässlich dieser Gespräche sammeln konnte, für ihn persönlich besonders wichtig waren.¹¹

-
- 1 Richard Hoppe-Sailer in einem Gespräch mit den Autorinnen im März 2022 an der Kunsthochschule Kassel.
 - 2 Vgl. Wagner, Elisabeth (1999): Kunstszenarien in Unternehmen, Berlin 1999 sowie dies: Seh-Experimente. Bildergespräche mit Angestellten und gewerblichen Mitarbeitern der Bayer AG Leverkusen, in: Gehrke, Renate, Johannson, Kurt, Wagner, Elisabeth (Hrsg.): Räume schaffen. Neue Ansätze kultureller Weiterbildung von Arbeitnehmerinnen und Arbeitnehmern, Essen 1996, S.303–364.
 - 3 Wagner, Elisabeth: Stationen der Kunstvermittlung – Vom Altarbild zur Interaktion, in: Förderverein Kurt-Lorenz-Preis e.V. Leverkusen: Kunstvermittlung heute. Kunst in Leverkusen nach 1945, Leverkusen 2000 (unveröffentlicht), S. 6–21. Einer ähnlichen Diktion folgt auch der Soziologe Thomas Loer, der für seinen Beitrag in derselben Publikation der Bayer AG einige Passagen des unveröffentlichten Audiomaterials transkribierte, um daran ebenfalls das (geglückt) „Modellhafte“ dieser Gespräche aufzuzeigen. Er macht dies vor allem an der Ernsthaftigkeit und dem Engagement Imdahls fest, wodurch es ihm hier beispielhaft gelingt, Kunsterfahrung mit Alltagserfahrung zu verknüpfen. Thomas Loer: Mentor ins Offene. Max Imdahls Kunstvermittlung als Modell, in: (ebd.), S. 26–31.
 - 4 Die ‚Situation Kunst‘ in Bochum hat es ermöglicht, über einen QR-Code in die Audiospur des Gesprächs vom 06.02.1979 hineinzuhören (siehe 4. Kapitel, S. 65).
 - 5 Boehm, Gottfried: Die Arbeit des Blicks, in: ders. (Hrsg.): Max Imdahl. Gesammelte Schriften, Band III, Frankfurt a.M. 1996, S. 12.
 - 6 Imdahl, Max: Bis an die Grenzen des Aussagbaren..., in: Sitt, Martina (Hrsg.): Kunst-historiker in eigener Sache, Berlin 1990, S. 245–272.
 - 7 Ebd., S. 247.
 - 8 Ebd., S. 251.
 - 9 Handschriftliche Notiz Imdahls in seinem Manuskript „Moderne Kunst“, o. J., Nachlass.
 - 10 Imdahl 1990, S. 270.
 - 11 Ebd.

1 DAS QUELLENMATERIAL UND SEINE WIRKUNG