

Agnes Bube:

Imdahls Ikonik und ihre zeitgenössische Relevanz – Perspektiven wahrnehmungsorientierter Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung

(Vortrag, IX Kongress der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik, 20.02.2015, Universität Hamburg)

Welche Möglichkeiten bietet die reflektierte Anschauung als Instrument der Interpretation von Kunstwerken?

Diese Frage, die ich neben anderen für das Abstract meines Beitrags zum hiesigen Kongress formulierte, beschäftigte auch bereits vor etwa 35 Jahren den Kunstwissenschaftler Max Imdahl. Demzufolge begründete er eine wahrnehmungsorientierte Herangehensweise an Kunstwerke, die ich heute in ihrer zeitgenössischen Relevanz reflektieren möchte.

Im Mittelpunkt Imdahls kunstwissenschaftlichen Ansatzes steht der Begriff der „Ikonik“ beziehungsweise der „ikonischen Anschauung“. Die Herleitung dieses Begriffes von „Eikon“, gr. Bild, macht bereits deutlich, dass Imdahl sich damit insbesondere auf das Bild in seiner bestimmten Struktur und seinem Aufbau bezieht.

Unter Ikonik versteht Imdahl entsprechend die spezifischen Möglichkeiten und Wirkungen des Mediums Bild. Auch ist damit eine offene, aber nicht beliebige Herangehensweise an Kunstwerke gemeint sowie die Erfassung ausschließlich durch die künstlerische Form vermittelter Sinnstrukturen. Zentral ist das Moment der Anschauung und die sich aus dieser eröffnenden Erkenntnismöglichkeiten.

Im Rahmen gängiger Verfahren der Bildinterpretation nimmt Imdahl bezugnehmend auf Panofsky eine Unterscheidung der Ikonik von Ikonographie und Ikonologie vor¹. Als vordergründig und hintergründig Lesbares basiere die Erkenntnis bei der Ikonographie und Ikonologie auf vorausgesetztem Wissen und *durchschauender* Leistung. Im Unterschied dazu gründe bei der Ikonik Erkenntnis auf *Anschauung* und ist nicht anderweitig vorgegeben. So Imdahl: „*Was dagegen die Ikonik betrifft, so ist der Bildsinn ein Inhalt der Anschauung. Und zwar zeigt sich ikonischer Anschauung der Bildsinn als ein solcher, der nur [...] durch ein Bild vermittelt werden kann, [...].*“²

Imdahls interessierte demzufolge nicht das außerbildlich Vorgegebene, sondern das durch die bildliche Darstellung neu zu Erfahrende – die, wie er es selbst beschreibt, „*unvordenkliche Anschauungserfahrung*“.³

¹ Hierbei sieht er die Ikonik aber nicht als Ersatz gängiger Verfahren der Bildinterpretation, sondern als notwendige Ergänzung.

² Imdahl, M.: „Autobiographie“. In: Boehm, G. (Hrsg.): „Max Imdahl. Gesammelte Schriften“, Band 3: Reflexion-Theorie-Methode, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1996, S. 628/629

³ ebenda., S. 633

Eine abstrakte Beschreibung der Ikonik ist ohne Anschauung schwer nachzuvollziehen und Imdahl selbst verweist immer auf die Unerläßlichkeit einer konkreten Exemplifikation.⁴ So erklärt er Ikonik im Vergleich zu Ikonographie und Ikonologie wiederholt am Beispiel von Giotto's Bild „Judaskuss“.



Giotto: *Judaskuss*, Fresko (200 x 185 cm), Arenakapelle Padua, um 1305

Ikonographisch gesehen ist hier das biblische Geschehen der Gefangennahme Jesu verbildlicht und ikonologisch gesehen wird die historisch bedingte geistesgeschichtliche Vorstellung des beginnenden Anthropozentrismus offenbar. Schaut man im Rahmen der Ikonik auf die Bildkomposition, zeigt sich eine Schrägenkomposition von der Lanze über Jesus und Judas Köpfe bis hin zur Zeigegeste des Pharisäers. In dieser Anordnung erscheint Jesus als der Überlegene – er überragt Judas an Größe und das Blickgefälle von Jesus zu Judas ist

⁴ vgl. Imdahl, M.: „Autobiographie“, a.a.O., S. 617

bildbeherrschender Ausdruck. Die Momentaufnahme des nicht ausgeführten Kusses lässt Judas zudem, durch den Blick Jesu innehaltend, machtlos erscheinen. Obwohl Jesus von bewaffneten Soldaten umzingelt und von Judas umfassen ist, erscheint er aufgrund der besonderen Bildkomposition nicht nur als Opfer.⁵ So beschreibt Imdahl das spezifisch durch die bildliche Anschauung Erfahrbare hier als eine Ineinssetzung von Gegensätzlichem. Zitat: „*Man sieht als eine Art Übergegensätzlichkeit, Jesu Macht in seiner Ohnmacht und diese in jener. Die Sprache liefert kein Wort, das Unterlegenheit und Überlegenheit in einem bezeichnet. Zur Erfahrungsevidenz einer solchen Ineinssetzung bedarf es des Bildes und seiner spezifisch ikonischen Anschauung, [...].*“⁶

Im Sinne der dieserart nicht zu ersetzenden Evidenz des Bildlichen, stellt Imdahl wiederholt die Nichtsubstituierbarkeit ikonischer Sinnvermittlung heraus. Im Unterschied zum wiedererkennenden Sehen führt er das sehende Sehen und blicköffnende Sehen an.

Unerlässliche Bedingung der Ikonik ist die intensive, aktive und ernsthafte Auseinandersetzung mit Einzelwerken. Der Kunstbegriff, der Imdahls Ansatz begründet, ist nicht der eines passiv schwelgenden Kunstgenusses, sondern das Begreifen von Kunst als Herausforderung. Mit dem Fokus auf der Besonderheit der Werkerfahrung, dem konkreten Erleben am Werk, gebunden an dessen Struktur und spezifische Erscheinung, ist Imdahls Ansatz innerhalb der kunstwissenschaftlichen Theorie der Ästhetischen Erfahrung zu verorten. Diese ist – um mit den Worten von Jürgen Stöhr zu sprechen – sowohl eine „*Theorie anschauender Sinnvermittlung*“ als auch die „*Praxis des Vollzugs eines erkennenden Sehens*“.⁷ Der Betrachter nimmt eine aktive Rolle ein und ist gehalten die Anschauung mit intensiver Reflexion zu verknüpfen. Dieses vollzieht sich prozesshaft. Im Anschauungs- und Reflexionsprozess werden die einzelnen Sinndimensionen entfaltet.

Die Ikonik ist dabei aber nicht als fertig zur Verfügung stehende, festgelegte Methode zu verstehen, sondern als Anspruch auf Sehen als vergegenwärtigte Erfahrung. So Imdahl: „*Die Ikonik ist, [...] nicht eigentlich eine Methode und erst recht nicht eine solche, die vor Irrtümern schützt. Ebenso wenig ist sie eine als sicheres Verfahren lehrbare und anwendbare Technik, wohl aber ist sie ein Anspruch.*“⁸

Dass Imdahl hier in Bezug auf Ikonik von einem Anspruch statt einer Methode spricht, befreit die Ikonik von der Annahme einer leicht zu beherrschenden, festgelegten Technik und öffnet so den Begriff. Trotzdem resultiert aus dieser Öffnung keineswegs Beliebigkeit. Da Imdahl von einem Anspruch ausgeht, zeugt dieses zum einen von einer bestimmten Erwartungshaltung mit der

⁵ vgl. Imdahl, M.: „Ikonik. Bilder und ihre Anschauung“. In: Boehm, Gottfried (Hrsg.): „Was ist ein Bild“, Fink Verlag, München 1994, S. 311 f.

⁶ Imdahl, M.: „Autobiographie“, a.a.O., S. 631

⁷ Stöhr, J.: „Der ‚Pictorial Turn‘ und die Zukunft ästhetischer Erfahrung – eine Hinführung zum Thema“. In: Stöhr, J. (Hrsg.): „Ästhetische Erfahrung heute“, DuMont Buchverlag, Köln 1996, S. 8

⁸ Imdahl, M.: „Autobiographie“, a.a.O., S. 327

man an die Kunst herangeht und die man zum anderen auch an sich selbst stellt. Die Kunst nimmt den Betrachter in Anspruch genauso wie dieser einen Anspruch an sich selbst hat, indem er der Anforderung, die die Kunst ihm stellt in der Anschauung nachgeht. Außerdem kann „Anspruch“ bedeuten, dass Werk und Betrachter einander *ansprechen*: in einem aufeinander antwortenden Austausch stehen. Letztlich bedeutet „Anspruch“ auch im rechtlichen Sinn von einem anderen ein bestimmtes Tun, Dulden oder Unterlassen zu fordern.⁹ Somit ist unterschwellig in dem Begriff des Anspruches möglicherweise auch die Forderung nach ikonischer Anschauung, also die Wichtigkeit einer solchen Anschauung impliziert. So sagt Imdahl selbst: *„Wie sollte man den semantischen Ertrag einer auf ikonische Sachverhalte gerichteten ikonischen Anschauungsweise wirklich verkennen?“*¹⁰

Die kompetente Handhabung Imdahls solcherart als Anspruch aufgefassten Verfahrens besteht darin, in ausführlichen Diskussionen und interpretatorischen Präsentationen einzelner Werke, vielfältige Bedeutungsdimensionen aus dem Sichtbaren heraus zu entwickeln. Der Zugang zu einzelnen Werken ist jeweils in ihren spezifischen Form-Inhalt-Bezügen neu zu erarbeiten. Somit gibt es keine planbare, immergleiche Abfolge der Erschließung unveränderlicher Bedeutungsaspekte, sondern das Verfahren ist immer wieder auf die Neuinszenierung von Werken in verschiedenen Kontexten ausgerichtet. Als wahrnehmungs- und erkenntnisoffenes anschauendes Handeln steht die Ikonik somit als Alternative zu einer immergleich reproduzierbaren, klar definierten und determinierten technischen Praxis. Mit dem Einzelwerk als unerlässlichen Ausgangs- und stets im Fokus bleibenden Bezugspunkt operiert sie auf eigene Weise sachgerecht – ohne ihren Gegenstand dabei restlos zu bewältigen. Auch darin unterscheidet sich die Ikonik von einem Verständnis von Technik als ein sich verselbständigendes Prinzip der Beherrschung.

Ausgangspunkt der Ikonik bildet immer das Einzelwerk. Imdahl stellt sich gegen abstrakte Theoriekonstrukte und haltlose Verallgemeinerungen. Die Ikonik fordert, Sinnstrukturen am Werk zu überprüfen. Das, was man an Bedeutung erschließt, muss eine Entsprechung im direkt Gegebenen haben. Basis des Verfahrens ist folglich die aufmerksame Anschauung und daran anknüpfend die phänomengebundene Reflexion.

So lässt Imdahls spezifisch auf dem Sehen, auf der Anschauung gründender Ansatz eine Nähe zur Phänomenologie erkennen. In der Auffassung von Kunst als bestimmte Form und Ordnung des Sichtbaren erhält die Wahrnehmung nicht zuletzt auch als Medium und Methode der Erkenntnis hier eine tragende Rolle. Dabei ist Sehen auch als Wahr - nehmen – als Vollzug, Gewährwerden und sinnliches Verstehen zu begreifen. Was wir wahrnehmen, nehmen wir auch für wahr. So argumentiert Maurice Merleau-Ponty im Vorwort seiner „Phänomenologie der Wahrnehmung“: *„Nicht also ist zu fragen, ob wir eine Welt denn auch wirklich wahrnehmen,*

⁹ § 194 BGB

¹⁰ Imdahl, M.: „Autobiographie“, a.a.O., S. 632

*vielmehr ist zu sagen: Die Welt ist das, was wir wahrnehmen. [...] Dem Wesen der Wahrnehmung nachgehen heißt davon ausgehen, daß Wahrnehmung nicht nur angeblich oder vermeintlich wahr, sondern für uns definiert ist als Zugang zur Wahrheit.*¹¹

Phänomenologisch gesehen steht die Kunst in einem komplexen Gefüge von Sichtbarkeit, Sichtbarmachen und Sichtbarwerden. So stellt auch der Phänomenologe Bernhard Waldenfels fest: *„Der Künstler macht offensichtlich nicht nur sichtbar, sondern er macht auch sehend, und zwar andere und zunächst sich selbst.*“¹² Stets das „Wie“ der Erfahrung im Blick, begreift auch Waldenfels die Kunst nicht primär als das, was man wahrnimmt, sondern mit Bezug auf Merleau-Ponty vor allem als das, *„demgemäß und womit*“¹³ man wahrnimmt.

Geht aus der Anschauung von Kunst somit auch ein Verständnis von Kunst als Anschauung hervor?

Waldenfels sagt: *„Sehen in sich selbst [ist] bereits mehr als Sehen. Als Umsicht, Einsicht, Vorsicht und Rücksicht ist das Sehen, wie das Gesehene auf mannigfache Weise in Lebenszusammenhänge eingebettet. Eben deshalb partizipiert die Ordnung des Sichtbaren unmittelbar an einer Ordnung der Dinge.*“¹⁴ In dieser Weise ist auch die Anschauung der Kunst an die Anschauung der Welt gebunden. Der Künstler Timm Ulrichs sieht es gar als Aufgabe der Kunst in – Zitat – *„Sehweisen und Blickwinkel, als „Welt-Anschauung“ im Wortsinne einzuführen.*“¹⁵

Ikonische Anschauung als mögliche Form einer Weltanschauungsweise ist entsprechend auch nicht nur im Anschauungspotenzial der Kunst, sondern insbesondere im offenen, aufmerksam anschauenden Sehen selbst fundiert. Der Fokus liegt darauf, wie wir die Welt anschauen und nicht nur wiedererkennend und bewältigend durch sie hindurchschauen. Auch hier kommt es darauf an, zu allererst und möglichst unvoreingenommen und vorurteilsfrei die Sachen selbst zu sehen. Ikonik wäre so im übertragenen Sinn nicht nur der Anspruch im Rahmen der Interpretation eines Kunstwerkes, sondern auch Anspruch im Rahmen der Interpretation der Welt.

Den Zusammenhang zwischen konkretem Lebensweltbezug, Wahrnehmung und Reflexion untersuchte auf eigene Weise der Kognitionswissenschaftler Francisco Varela.¹⁶ Seine Erkenntnistheorie der Verbindung von Reflexion und Erfahrung basiert auf einer Wechselseitigkeit von „Geist“ und „Welt“, zwischen Wahrnehmendem und Wahrgenommenen. Ergebnis seiner Forschung ist die untrennbare Koppelung von reflexiven Prozessen an sinnliche

¹¹ Merleau-Ponty, M.: „Phänomenologie der Wahrnehmung“, Verlag Walter de Gruyter, Berlin 1966, S. 13

¹² Waldenfels, B.: „Ordnungen des Sichtbaren“. In: Boehm, G. (Hrsg): „Was ist ein Bild“, a.a.O., S. 233

¹³ vgl. Waldenfels, B.: „Der Stachel des Fremden“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1998, S. 209

¹⁴ ebenda S. 234

¹⁵ Ulrichs, T.: „Kunst, die Schule macht“. In: „Transfer. Beiträge zur Kunstvermittlung N°2. Zum Stand aktueller Kunstvermittlung heute – Ansätze, Perspektiven, Kritik“, Dokumentation der Tagung vom 18. u. 19. Oktober 2002 in der Stiftung Künstlerdorf Schöppingen, Verlag Stiftung Künstlerdorf Schöppingen 2003, S. 67

¹⁶ vgl. Varela, F.J./Thompson, E./Rosch, E.: „Der Mittlere Weg der Erkenntnis. Der Brückenschlag zwischen wissenschaftlicher Theorie und menschlicher Erfahrung“, Scherz Verlag, Bern/München, 1992

Erfahrungen. Er stellt Erkenntnis als Ergebnis einer lebendigen Kognition heraus, die nicht vorgegeben abläuft, sondern sich durch Erfahrungszusammenhänge ständig neu hervorbringt. So ist Erkenntnis als offener Prozess zu verstehen, der sich wechselseitig aus Erfahrung und Reflexion inszeniert. Zitat Varela: „*Wissen ist nicht irgendwo oder irgendwie vorgegeben, sondern wird in besonderen Situationen inszeniert.*“¹⁷

Bei Imdahl stehen die möglichen Erkenntnisse der Anschauung im Fokus, die sich, wie Varela sagen würde, erst aus dem Anschauungsprozess heraus inszenieren. Imdahl selbst greift den Aspekt der Inszenierung fast direkt auf, indem er die Interpretation eines Werkes als eine „*Art Werkaufführung*“¹⁸ bezeichnet. Hiermit ist die Vergegenwärtigung des Einzelwerkes als es selbst beabsichtigt; das Werk wird in seiner anschaulichen Evidenz zur Präsenz gebracht, und zwar in der je gegenwärtigen Erfahrung des aufmerksamen Anschauungsprozesses. Weiterhin ist damit auch die sprachlich erfolgende Interpretation und Analyse des Werkes gemeint, als und in einer Art „Aufführung“, die das Werk selbst sprechen lassen will. Es ist das Bemühen, die komplexen Sinnschichten des Sichtbaren sukzessiv zu erschließen und sprachlich hinreichend zu erfassen. Aus diesem an die konkrete Erfahrung gebundenen Vorgehen, entwickeln sich die vielschichtigen Bedeutungsdimensionen des Werkes. Interpretation ist Inszenierung, Inszenierung von Erkenntnis im jeweiligen Gegenwartsbezug.

So werden im Rahmen der Ikonik Kunstwerke auch nicht als Belege für kunstgeschichtliche Begriffsbildungen herangeführt, sondern als Phänomene wahrgenommen, an denen Sinnerfahrungen erst gewonnen werden. Imdahls Ikonik ist entsprechend als offene Art und Weise der Kunstrezeption zu interpretieren, die auf der Integration von Reflexion und Erfahrung beruht und auch die Offenheit und Mehrdeutigkeit der Kunst als wesentliches Moment tatsächlich offenhält. Denn auch die Kunst entzieht sich einfachen Bewältigungsmustern, in ihr findet das Bewusstsein eines „möglichen Andersseins“ immer wieder auf je eigene Weise konkrete Gestalt. Dass Imdahl diese Offenheit und Mehrdimensionalität der Kunst stets im Blick behält, wird an seiner Abgrenzung der Ikonik von der Strukturanalyse Sedlmayrs deutlich.

So verfähre die Strukturanalyse nach einem hierarchischen Schichtensystem von niederen zu höheren Ebenen des Bildverständnisses: von der stimmungsmäßig affektischen Schicht über die wahrnehmungs- und vorstellungsmäßige zur gedanklichen Schicht. Diese Ebenen seien bedingt in der, so Imdahl, „*natürlichen Vorgegebenheit ihrer analogen Qualitäten*“¹⁹ So stellt Imdahl fest, dass bei Sedlmayr Stimmung und Anmutung des Bildes, seine Form und Aussage in einem gegenseitigen Erfüllungsverhältnis stehen. Genau hieran nimmt er Anstoß. Zitat: „*Was dagegen*

¹⁷ ebenda, S. 246

¹⁸ Imdahl, M.: „Autobiographie“, a.a.O., S. 621

¹⁹ ebenda, S. 632

*die Ikonik an einem Bilde zu gewahren sucht, betrifft nicht die Vorhandenheit analoger Qualitäten, wohl aber die Vorhandenheit kühner Äquivalenzen.*²⁰

Imdahl sieht Kunstwerke entsprechend als Systeme einer mehrdimensionalen Komplexität, die auf Verschiedenheit und Gegensätzlichkeit beruhen. In seinen Interpretationen entfaltet er vor allem nebeneinander stehende, mehrdimensional widerstrebende statt einander erfüllende Bedeutungsdimensionen aus dem Sichtbaren.²¹ So ist Imdahls exemplarisches Vorgehen offen ausgerichtet und lässt gleichzeitig Offenheit erfahren.

Damit entspricht die ikonische Anschauungsweise auch der zeitgenössischen Perspektive einer offenen Weltsicht. Die konkrete Simultaneitätserfahrung des Komplexen und Heterogenen, der „kühnen Äquivalenzen“ in der ikonischen Anschauung stellt eindimensionale, totalitäre Wirklichkeitsauffassungen in Frage. Das jeweilige Einzelwerk lässt in seiner spezifischen Erscheinung dabei nicht beliebige Zuschreibungen zu, eröffnet wohl aber in seiner Offenheit und Mehrdeutigkeit verschiedene, nachvollziehbare Möglichkeiten der Rezeption, bzw. fordert diese ausdrücklich heraus. Insbesondere in der Einübung von Wahrnehmungsweisen, die verschiedene gleichberechtigte Sichtweisen zulassen, zeigt sich - nicht zuletzt auch im Hinblick auf die allgegenwärtige Diskussion um Diversität und Heterogenität – die zeitgenössische Relevanz Imdahls Verfahrens. Gerade in unserer vielfältigen Gesellschaft mit ihrer Pluralität an Lebensstilen, Anschauungsformen und Wirklichkeitsentwürfen, gewinnt der offene Umgang mit Kunstwerken in Form einer sinnlich-reflexiven Auseinandersetzung wieder neu an Bedeutung.

Dem Ernstnehmen der je spezifischen Vergegenwärtigungskraft von Kunstwerken sowie der durch die Kunst veranlassten Anschauungserfahrungen, Reflexionen und Erkenntnissen, folgt entsprechend ein dezidierter Vermittlungsauftrag von Kunst. Imdahl selbst legte seine Tätigkeit schließlich dahin aus, Kunst zu vermitteln und ihre Potenziale hervorzuheben²². Sein Hauptaugenmerk lag darauf, Kunst als etwas aufzuzeigen, was neue Sichtweisen auf das Selbst und die Welt eröffnet und immer wieder die komplexe Verfasstheit unserer Wirklichkeit bewusst werden lässt. Sein Anliegen, in die Erfahrung von Werken einzuführen, die Wahrnehmung zu sensibilisieren und das eigene Sehen zu fördern, hat bis heute nichts an seiner Relevanz eingebüßt. Das gilt ebenso für die ausführlichen Einzelinterpretationen, die im zirkulären Austausch zwischen Werk und Betrachter spezifische Erkenntnispotenziale jeweils neu zur Vergegenwärtigung bringen.

Um die heutige Aktualität des methodischen Ansatzes von Imdahl exemplarisch aufzuzeigen, möchte ich ihn nun an einem Werkbeispiel zeitgenössischer Kunst exemplifizieren. Obwohl Imdahls Ikonik primär bildbezogen ist, ist sein Verfahren jedoch auch auf Kunstwerke anderer

²⁰ Imdahl, M.: „Autobiographie“, a.a.O., S. 633

²¹ vgl. z.B. Imdahl, M.: „Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur“. In: „Gesammelte Schriften“, Band 3, a.a.O., S. 455-463

²² siehe z.B. seine Seminare im Bayerwerk Leverkusen. Imdahl, M. (Hrsg.): „Arbeiter diskutieren moderne Kunst. Seminare im Bayerwerk Leverkusen“, Rembrandt Verlag, Berlin 1982

Art auszurichten – nämlich in der offenen Auseinandersetzung mit Einzelwerken in der Analyse ihrer jeweiligen Phänomenalität. Ausschlaggebend ist die In-Beziehung-Setzung des „Was“ mit dem „Wie“, die Herausarbeitung der jeweils spezifischen Form-Inhalt-Bezüge. Mit dem Ausgangspunkt „Was ist zu sehen?“ und „Wie tritt es in Erscheinung?“ ist Imdahls Anspruch der erkenntnisgewinnenden Anschauung im Prinzip auf jegliche Kunstwerke übertragbar.

Besonders eindrücklich ist das Verfahren an einem künstlerischen Ansatz zu zeigen, der selbst eine Haltung der aufmerksamen Wahrnehmungsoffenheit vertritt. So beziehe ich mich im Folgenden exemplarisch auf ein Werk der Künstlerin und Kunstwissenschaftlerin Eva Koethen.



Eva Koethen: *Multicultural Signs*, 2013 (Fußboden-Installation 4,50 x 4,00 m)

Zu sehen ist hier eine Fotoboden-Installation der Künstlerin aus dem Jahr 2013, die den Titel „Multicultural Signs“ trägt. Im Rahmen des Ausstellungsprojekts „Gestaltung neuer Wahrnehmungsräume durch Zeichen kultureller Vielfalt“ wurde sie als Erstes im Deutschen Generalkonsulat in New York gezeigt. Dem Betrachter treten hier 48 Einzelfotografien entgegen, die auf dem Boden zu einer außergewöhnlichen Gesamtansicht in einer Größe von 4,50 m x 4,00 m zusammengefügt sind.

Es handelt sich um Fotografien aus verschiedenen Städten, wie New York, Berlin, Tokio und London, die wie die Künstlerin selbst sagt: *„den Reichtum vielfältiger Kunst- und Lebensformen aufgreifen und sowohl kulturelle Traditionslinien nachzeichnen als auch Räume eines globalen Designs aufzeigen.“*²³

Mit wachem Auge für Details erfasst Eva Koethen bestimmte Momente der Alltagswirklichkeit und hält sie in ungewöhnlichen und teils auch sehr poetischen Fotoschnappschüssen fest. So sehen wir in unterschiedlichen Perspektiven verschiedene städtische Innen- und Außenansichten neben Naturidyllen, Brachen, Kunst- und Kulturobjekten. Die Auswahl zeigt sowohl die Ähnlichkeiten global zu findender Stadtansichten wie auch den individuellen Blick auf einzelne Phänomene – das Singuläre. Nicht all das Gezeigte ist einfach und restlos zuzuordnen, es entsteht eine spannungsvolle Beziehung zwischen Wiedererkennen und Neusehen.

Eva Koethen inszeniert hier einen mehrstimmigen Dialog zwischen heterogenen Phänomenen: ob Strechlimousine oder Anhäufung von Müll, zerfallende Überreste eines Reptils, das Interieur eines Elektrosupermarkts in Tokio, Menschen in einer U-Bahn, eine auffällig beleuchtete Fahrradinstallation, ein glänzender Barocksaal, eine Kakerlake, folkloristische Kleidung, ein musealisiertes Tierskelett, eine große begehbare Weihnachtspyramide, moderne wie traditionelle Bauten und Skulpturen, verschiedenste Muster und Materialien, zeitgenössische Kunst, Wände mit abblättrender Farbe oder Graffiti besprüht, einfache Möbel, innovatives Design, mehrperspektivische Architekturansichten, enge Häuserschluchten, sich öffnende Himmel, Kräne, Gerüste und Abrissansichten sowie glatte Fassaden und spiegelnde Böden – die Fotografien bieten dem Betrachter ein breites Spektrum vielfältiger Assoziationen und Reflexionen.

Besonderheit der Arbeit ist jedoch nicht nur das „Was“ des Gezeigten, sondern vor allem auch das „Wie“. Mit Imdahl den Blick auf die Art und Weise der bildlichen Erscheinung richtend, offenbaren sich hier verschiedene Momentaufnahmen kulturellen Lebens in ungewöhnlichen Perspektiven und vielfältigen Details in einem komplexen, großen, neuen Bildfeld aneinander gelegt. In „Multicultural Signs“ sehen wir interessante Farb- und Formrhythmen, anmutend schöne wie auch abgründige Bilder. Es zeigen sich gerade und freie Strukturen, verspielte Muster, Verdichtungen und Leerräume. Die Bildfelder sind – wie die Künstlerin selbst äußert -

²³siehe Homepage Eva Koethen , <http://www.eva-koethen.de/sites.php?cid=3&scid=25&sid=85>, abgerufen am 04.02.2015

nach spontanen Assoziationen und formal-farblichen Bezügen gestaltet - mit Blick auf Analogien, Brüche, Kontraste und Resonanzen.²⁴ Anliegen ist, Zitat, „den Reichtum der Vielfalt zur Schau zu stellen und gleichzeitig Rhythmen zu gestalten, die quer zu den Einzelheiten neue Muster zeichnen.“²⁵

Die einzelnen Fotografien sind eng aneinandergelegt und bilden weder gegeneinander noch ineinander aufgehend ein neues dichtes Ganzes. Jedes Bild hat seine eigene Wirklichkeit und bleibt als es selbst lebendig - als je einzelne Erfahrung in der pluralistischen aus Bildmomenten zusammengesetzten und aufeinander antwortenden Gesamtstruktur.

So ergibt sich auch eine Analogie zum inhaltlichen Kontext des Werkes - nämlich zur Heterogenität und den vielschichtigen Bezügen multikultureller Zeichen. Eva Koethen beobachtet in Hinblick auf unsere globalisierte, multikulturelle Welt in ihren unterschiedlichen Erscheinungsweisen und vielfältigen Lebensformen gleichermaßen Differenzen und Muster der Gemeinsamkeit.²⁶ Die wahrnehmungsoffene Anschauung ihres Werkes ermöglicht auf eigene Weise die Gewinnung neuer Sichtweisen, Gestaltungsmöglichkeiten und Blickwinkel in Referenz zu heutiger Wirklichkeitserfahrung. Was Eva Koethen an der ästhetischen Praxis im Hinblick auf interkulturelle Begegnungen als relevant herausstellt, erfährt der aufmerksame Betrachter auch in der Praxis der ikonischen Anschauung. Zitat Koethen: „entlang der auftretenden Phänomene [wird] entdeckt, wie spontane Anschlüsse des Andersartigen funktionieren – vom spielerischen Nebeneinander bis zum fruchtbaren Ineinandergreifen und Neuverzählen.“²⁷

Die Fotografien der Bodenbild-Installation grenzen aneinander ohne jedoch eine bestimmte, schlüssige Geschichte zu erzählen. Sie bilden einen besonderen Zusammenklang, der mehrstimmig ist und verschiedene Assoziations- und Gedankenräume zulässt wie initiiert. Diese Offenheit erwächst besonderer Weise aus einem bestimmten Raster. Die gleichformatigen Fotografien sind in einer formal schlüssigen Ordnung fixiert, die dem flirrenden Vielerlei einen rechteckigen Rahmen gibt.

So operiert Eva Koethen hier mit einer rasterhaften Form, die gleichzeitig Raster sprengt. So tritt uns gleichermaßen Haltgebendes wie Haltnehmendes entgegen. Auch dies ist eine Erfahrung, die sich aus der spezifischen Komposition und Inbeziehung-Setzung von Form und Inhalt ergibt - und sich damit in ikonischer Anschauung offenbart.

²⁴vgl. Eva.Koethen at German Consulate General New York – STATION TO STATION, <http://station-station.com/newyork/eva-koethen-new-spaces-of-perception/>, abgerufen am 04.02.2015

²⁵ Koethen; E: „Zwischen Alltagsbeobachtungen, theoretischen Reflexionen und künstlerischem Experimentieren“, Originalfassung des Vortrags von E.K. im Deutschen Haus an der New York University mit dem Titel „Between Everyday Observations, Theoretical Reflections, and Artistic Experiments“, Tuesday, October 15th, 2013, 6:30 p.m. <http://www.deutscheshaus.as.nyu.edu/object/dh.event.atalkbyevakoethen101513> (dt./engl. Veröffentlichung voraussichtlich 2015)

²⁶ Koethen, E., ebenda

²⁷ Koethen, E., ebenda

Eine weitere Besonderheit der Arbeit in der Art und Weise ihrer Erscheinung ist zudem ihre räumliche Verortung. Eva Koethen platziert ihr komplexes Bildfeld auf dem Boden und der Betrachter ist aufgefordert dieses gehend zu erkunden.



Eva Koethen: *Multicultural Signs*, Ausstellungseröffnung Deutsches Generalkonsulat New York, Oktober 2013

Hierbei werden Konventionen gebrochen, das Bild wird von der Wand geholt, nicht nur sprichwörtlich, sondern konkret auf den Boden geholt. Die gewöhnliche Distanz von Werk und Betrachter ist aufgelöst, das traditionell unantastbare Werk wird direkt und konkret betreten.



Eva Koethen:
Multicultural Signs, 2013
Ausstellungsansicht Deutsches
Generalkonsulat New York 2013

Foto: Susanne Boswell

Die ungewöhnliche Haltung mit der der Betrachter über die Bilder schreitet, ändert unsere gewohnte Verkörperung im Ausstellungsraum. So sehen wir nicht nur das Werk und das, was es zeigt anders, sondern erleben uns dabei auch selbst anders. Die ungewöhnliche Ausstellungsansicht (s. Abb. S.11 unten) zeigt zum Beispiel, dass sich die von Eva Koethen inszenierte Situation von der uns vertrauten Bild-Betrachter-Situation – die Konfrontation mit Bildern senkrecht an der Wand – deutlich unterscheidet.

Vermöge ihrer besonderen Komposition und räumlichen Verortung führt die Bodenbild-Installation so Perspektivwechsel nicht nur vor Augen, sondern lässt sie uns darüber hinaus auch konkret und direkt am eigenen Leib erfahren.

Damit ist ihr Werk ganz konkret auf eine aktive Kunstrezeption ausgerichtet. Eva Koethen legt uns die Vielfalt unserer Lebenswelt zu Füßen. Als Betrachter folge ich den neuen, Kräfte aufspannenden Bildrhythmen in eigener Weise, gerate teils ins Taumeln, bewege mich dahin, wohin mein Auge mich zieht und soweit ich mich traue. Das Bekannte begegnet mir dabei auch als Unbekanntes, das sich konkreter Bewältigung und Aneignung entzieht. Das Werk ist greifbar und ungreifbar zugleich, bestimmt wie unbestimmt. Die komplexe Bodenbildinstallation bietet keinen klaren Fluchtpunkt, wer den Bildern folgt, kennt den Weg vorher nicht. Es ist ein staunend-entdeckendes, spannungsvolles Begehen wie Getragen sein – geleitet von der je gegenwärtigen Situation.

Die Arbeit provoziert ein aufmerksames und suchendes Sehen, das nie abschließend findet, was es sucht, das sich nie restlos erschöpft. Eva Koethen ermöglicht uns im Sinne Imdahls ein sehendes Sehen, das nicht im bloßen Wiedererkennen mündet, sondern offen ist für das Neue, Unbekannte und Unvordenkliche. In ihrem Werk finden wir die von Imdahl beschriebene Simultaneitätserfahrung des Komplexen und Heterogenen. Verschiedene mögliche Bedeutungen stehen als „kühne Äquivalenzen“ nebeneinander. Auf der Grundlage jeweiliger Gegenwart ist der Betrachter herausgefordert, das Werk immer wieder neu zu sehen und zu verstehen.

Im konkreten Begehen begegnet uns ihr Werk zudem noch über verschiedene auch sich immer neu inszenierende und vernetzende Schrittfolgen. Es initiiert so einen ganz spezifischen Prozess konkret schritthafter Anschauung, Erfahrung und Reflexion. Damit ist eben nicht gemeint, dass es sich von uns stringent und aufeinander aufbauend immer mehr erhellen und erschließen lässt, sondern dass es sich immer mehr vermehrdeutet.

Im Sinne Imdahls Verständnis der Werkinterpretation als „Werkaufführung“ gibt uns Eva Koethens Werk im wörtlichen Sinn die „Bühne“, bodenlegend, für unsere jeweilige Inszenierung von Bedeutung. Dieser Prozess verläuft nicht beliebig, sondern richtet sich auf das konkret Gegebene und erwächst aus der gegenwärtigen Erfahrung. So ist die Grundlage für Werkaufführungen geschaffen, die – ganz im Sinne der Ikonik - das Werk selbst vielfältig „sprechen“ lassen.

Nimmt man die spezifische Vergegenwärtigungskraft von Einzelwerken entsprechend ernst, gewinnt letztlich auch Imdahls Verfahren an Bedeutung – im Ernstnehmen der Relevanz reflektierter Anschauung und der sich aus dieser eröffnenden Erkenntnismöglichkeiten.

Literatur:

Imdahl, M.: „Autobiographie“. In: Boehm, G.(Hrsg.): „Max Imdahl. Gesammelte Schriften“, Band 3: Reflexion-Theorie-Methode, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1996

Imdahl, M.: „Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur“. In: „Gesammelte Schriften“, Band 3, Reflexion-Theorie-Methode, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1996

Imdahl, M.: „Ikonik. Bilder und ihre Anschauung“. In: Boehm, Gottfried (Hrsg.): „Was ist ein Bild“, Fink Verlag, München 1994

Koethen, E.: „Zwischen Alltagsbeobachtungen, theoretischen Reflexionen und künstlerischem Experimentieren“, Originalfassung des Vortrags von E.K. im Deutschen Haus an der New York University mit dem Titel „Between Everyday Observations, Theoretical Reflections, and Artistic Experiments“, Tuesday, October 15th, 2013, 6:30 p.m. (dt./engl. Veröffentlichung voraussichtlich 2015)

<http://www.eva-koethen.de/sites.php?cid=3&scid=25&sid=85>, abgerufen am 04.02.2015

<http://station-station.com/newyork/eva-koethen-new-spaces-of-perception/>, abgerufen am 04.02.2015

Merleau-Ponty, M.: „Phänomenologie der Wahrnehmung“, Verlag Walter de Gruyter, Berlin 1966

Stöhr, J.: „Der ‚Pictural Turn‘ und die Zukunft ästhetischer Erfahrung – eine Hinführung zum Thema“. In: Stöhr, J. (Hrsg.): „Ästhetische Erfahrung heute“, DuMont Buchverlag, Köln 1996

Ulrichs, T.: „Kunst, die Schule macht“. In: „Transfer. Beiträge zur Kunstvermittlung N°2. Zum Stand aktueller Kunstvermittlung heute – Ansätze, Perspektiven, Kritik“, Dokumentation der Tagung vom 18. und 19. Oktober 2002 in der Stiftung Künstlerdorf Schöppingen, Verlag Stiftung Künstlerdorf Schöppingen 2003

Varela, F.J./Thompson, E./Rosch, E.: „Der Mittlere Weg der Erkenntnis. Der Brückenschlag zwischen wissenschaftlicher Theorie und menschlicher Erfahrung“, Scherz Verlag, Bern/München, 1992

Waldenfels, B.: „Ordnungen des Sichtbaren“. In: Boehm, G. (Hrsg): „Was ist ein Bild“, Fink Verlag München 1994

Waldenfels, B.: „Der Stachel des Fremden“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1998