



Ill. 1 A Jean-Baptiste Wicar, *Le jugement de Salomon*, 1785, huile sur toile, 96 x 150 cm, Peinture originale, Lille, Palais des Beaux-Arts

Abb. 1 A Jean-Baptiste Wicar, *Le Jugement de Salomon*, 1785, Öl auf Leinwand, 96 x 150 cm, Originalgemälde, Lille, Palais des Beaux-Arts

Ill. 1 B Carte de chaleur par fréquences d'apparition des tracés d'élèves ayant suivi l'action du Frame

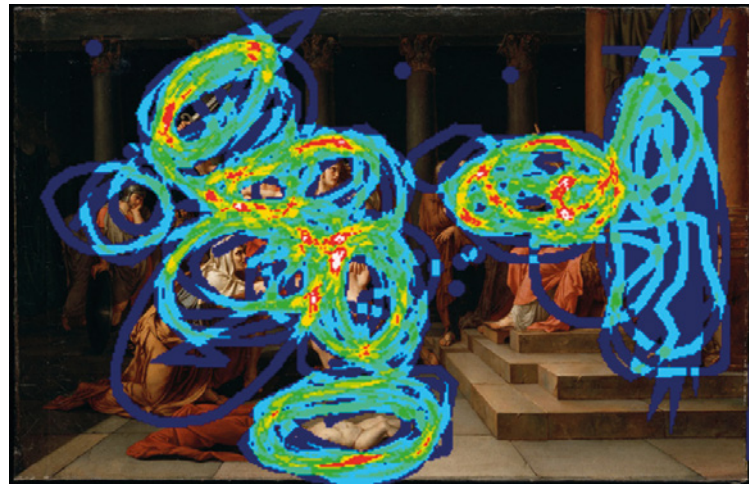


Abb. 1 B Heatmap mit den Einzeichnungen der Schüler der Frame-Gruppe

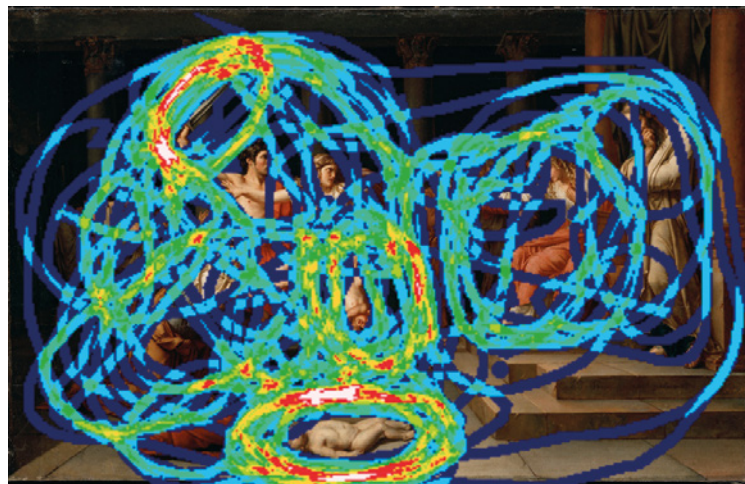


Abb. 1 C Heatmap mit Einzeichnungen der Schüler der Novizen-Gruppe

Ill. 1 C Carte de chaleur par fréquences d'apparition des tracés d'élèves Novices, n'ayant pas suivi l'action du Frame

Abb./Ill. 1 A © Palais des Beaux-Arts de Lille/RMN | Abb./Ill. 1 B © Palais des Beaux-Arts de Lille/RMN & Julien Wylleman, Ikonikat | Abb./Ill. 1 C © Palais des Beaux-Arts de Lille/RMN & Julien Wylleman, Ikonikat



III.2A Jacques-Louis David, *Bélisaire demandant l'aumône*, 1781, Huile sur toile, 288 × 312 cm, peinture originale, Lille, Palais des Beaux-Arts

Abb. 2A Jacques-Louis David, *Bélisaire demandant l'aumône*, 1781, Öl auf Leinwand, 288 × 312 cm, Originalgemälde, Lille, Palais des Beaux-Arts

III.2B Carte de chaleur par fréquences d'apparition des tracés d'élèves ayant suivi l'action du Frame

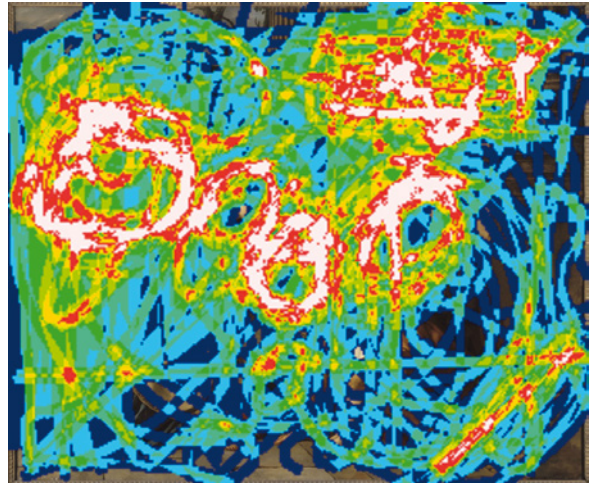


Abb. 2B Heatmap mit den Einzeichnungen der Schüler der Frame-Gruppe

Abb./III.2A © Palais des Beaux-Arts de Lille/RMN | Abb./III.2B © Palais des Beaux-Arts de Lille/RMN & Julien Wylleman, Ikonikat | Abb./III.2C © Palais des Beaux-Arts de Lille/RMN & Julien Wylleman, Ikonikat

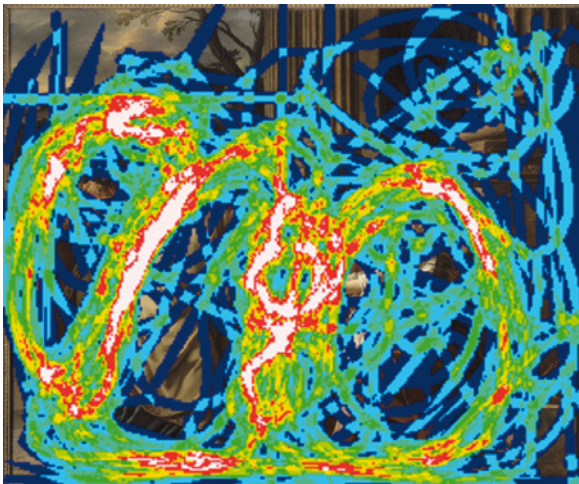


Abb. 2C Heatmap mit Einzeichnungen der Schüler der Novizen-Gruppe

III.2C Carte de chaleur par fréquences d'apparition des tracés d'élèves Novices, n'ayant pas suivi l'action du Frame

Max Imdahls Ikonik und ihr positiver Einfluss auf die Entgrenzung des Wissens

Was ist ein Bild? Hinter dieser scheinbar so einfachen Frage organisierte sich in Deutschland ein akademischer Diskurs über Bilder, in dem die 1994 veröffentlichte gleichnamige Anthologie¹ des Kunsthistorikers und Philosophen Gottfried Boehm eine wichtige Rolle spielt. Über das Fach der Kunstgeschichte hinaus wird ein in diesen Sammelband aufgenommener Text des Kunsthistorikers Max Imdahl² besonders häufig zitiert. Auch wenn Imdahls Ansatz durchaus zu unterschiedlichen Interpretationen Anlass geben kann, zeugt doch der Erfolg der von ihm geprägten *Ikonik* von der Notwendigkeit, die akademische Erforschung von Bildern disziplinär zu öffnen. In Deutschland wirkte sich die eingehende Rezeption von Imdahls Arbeiten besonders fruchtbar auf die sozialwissenschaftlichen Disziplinen aus.³ So befassen sich seit gut zwanzig Jahren zahlreiche empirische Studien mit dem Verhältnis zwischen der Struktur von Kunstwerken und dem Akt des Betrachtens.

Dabei erklärt sich diese Fülle an interdisziplinären Studien nicht nur aus der Rezeption der 1994 erschienenen Anthologie, sondern auch aus den zahlreichen wissenschaftlichen und kulturellen Initiativen Max Imdahls: darunter etwa seine Arbeit am Zentrum für interdisziplinäre Forschung (ZiF) in Bielefeld zusammen mit dem Historiker Reinhart Koselleck⁴ oder sein kulturelles und bürgerliches Engagement im Industriegebiet um Bochum. Seine Fähigkeit, immer wieder erfindungsreich über den akademischen Tellerrand hinauszublicken, spiegelte sich beispielhaft in den Seminaren, die er für Mitarbeiter der Bayer AG Leverkusen veranstaltete. Die veröffentlichten Protokolle dieser Diskussionen zwischen einem Kunsthistoriker und Angestellten der Pharmaindustrie veranschaulichen eindringlich die Spannung zwischen dem *sehenden Sehen* und dem *wiedererkennenden Sehen*, auf der die Möglichkeit des *erkennenden Sehens* der Ikonik beruht. Die aus den Seminarprotokollen sprechende Dialektik kann richtungsweisend für weitere Forschungen genutzt werden.

EINE HEURISTISCHE METHODE FÜR ALLE

Die in den Jahren 1979 und 1980 für die Bayer-Mitarbeiter organisierten Seminare befassten sich nicht direkt mit der Bildenden Kunst als solcher, sondern standen im Kontext eines Kulturprogramms, das die Vorurteile der gesellschaftlichen Vorstellungen zur modernen Kunst hinterfragen sollte. Der Seminaraufbau setzte sowohl seitens der Teilnehmer als auch seitens des Experten die Bereitschaft voraus, die eigene Komfortzone zu verlassen, um den vertrauten Diskurs und die gewohnten

Praktiken zu überdenken. Die 1982 veröffentlichten Protokolle zeigen die Motivation der Arbeiter und das Wohlwollen Max Imdahls, der nie mit Pauschalargumenten in die Diskussion eingreift. Das Gespräch bleibt im Gegenteil immer stark auf die Seminarteilnehmer ausgerichtet, deren Beiträge Imdahl aufzugreifen und weiterzuverfolgen versucht. Der daraus entstehende Dialog gleicht einer mäeutischen Gesprächsführung, in deren Verlauf die Seminarteilnehmer sich allmählich ihrer visuellen Erfahrung bewusst werden und sie reflektieren lernen sollen. Die Einwürfe des Kunsthistorikers lassen die Dialogstruktur deutlich werden und zeugen von seiner Absicht, die Teilnehmer an ein Verständnis der Kunstwerke heranzuführen, das sich die Fragestellungen der Spezialisten zu eigen macht. Die schriftlichen Aufzeichnungen⁵ helfen dabei, die Hintergründe und Zusammenhänge der Imdahl'schen Ikonik konkret zu erfassen.

Der folgende Auszug bezieht sich auf eine Sitzung, in der Max Imdahl die Teilnehmer mit Piet Mondrians *Komposition in Rot, Blau und Gelb* (1930) konfrontierte und ihnen eine zweite Abbildung zeigte, bei der die untere Hälfte des Gemäldes mit der blauen Fläche fehlte. Der Austausch konzentriert sich auf den Vergleich zwischen beiden Kompositionen.

»Imdahl: So hier habe ich das Blau mal weggemacht. Wie ist [das] denn jetzt?

Teilnehmer: Ja, da fehlt irgendwie etwas.

T.: Genau, ich habe den Eindruck, daß das Blau nur durch die Farbe genau so stark wirkt wie das Rot, trotz seiner Kleinheit.

I.: Das wäre doch interessant. Dann würden Sie also sagen, das Blau hat einen so starken Dunkelheitsgrad gegenüber den anderen Farben, daß es sozusagen auch in seiner kleineren Dimension das Gleichgewicht herstellen kann.

T.: Das geänderte Bild empfinde ich als ruhiger.

I.: Das würde mich interessieren. Laßt uns das noch mal durchchecken, wie Ihre Meinungen sind. Ich kann dabei nur lernen. Wer ist der Meinung, daß das eine ausgewogener wäre als das andere? Denn Ruhe ist auch Ausgewogenheit.«⁶

Dieser Dialogausschnitt ist bezeichnend für die Diskussionen, die sich während des Seminars ergeben. Der Kunsthistoriker richtet das Gespräch immer an den ersten Eindrücken der Teilnehmer aus: Die Resonanz jedes einzelnen und das Nachfragen Imdahls konstituieren das paradigmatische Dialogschema. Indem keinerlei didaktische Äußerungen zum Gesetz der Simultankontraste vorgebracht werden, kann sich die Mäeutik ungehindert entfalten. Imdahls Fragen beschränken sich allein auf den Akt des Betrachtens: Was bedeutet sehen? Die Fortsetzung der Aufzeichnungen verstärkt diese Perspektive.

»I.: Darf ich mal eine Frage stellen? Sind eigentlich die waagerechten und die senkrechten Linien gleich breit?

T.: Nein.

I.: Welche sind breiter?

T.: Die waagerechten.

I.: Hat das einen Sinn?

T.: Ja.

I.: Welchen?

T.: *Sind tragende Elemente.*

I.: Tragende Elemente, okay ... Sonst noch ein Sinn?

T.: *Auch der Einteilung.*

I.: Der Einteilung – das Waagerechte und das Senkrechte – gut, hat das einen Sinn, daß die verschieden breit sind?

T.: *Ja, die Bildfläche ist höher als breit, und wenn er die senkrechten Linien genau so stark machen würde wie die waagerechten, fielen sie wahrscheinlich mehr ins Gewicht, oder mehr ins Auge.*

I.: Richtig. Das ist ganz wichtig, meine Damen und Herren, was hier gesagt wird, daß nämlich das Bild zwei Richtungen hat, und die zwei Richtungen kommen ja in dem Bild permanent vor. Und zwar in Reinkultur – nämlich Waagerechte und Senkrechte, und diese beiden Richtungen sind ja Bestandteile des Bildfeldes selbst, ist ja klar. Es wurde von Ihnen gesagt, daß das Bild ein Hochformat ist, und wenn ich Sie richtig verstehe, sagen Sie, daß die senkrechten Linien schmaler sind – das ist ja praktisch nur eine – und das Schmale möglicherweise stärker das Aufwärts betont. Während die waagerechten Linien breiter sind und stärker etwas Ruhendes verkörpern.«⁷

Indem der verbale Austausch eine visuelle Besonderheit herauszuarbeiten versucht, unterstreicht er die immanente Dimension des Bildes und seine mögliche Wirkung auf den Betrachter. Dabei geht es weder darum, die Subjektivität des Betrachtenden zu schwächen, noch das Visuelle auf verdinglichte Eigenschaften zu beschränken, sondern um das Verständnis einer Bildhermeneutik, die auf der Grundspannung zwischen Bild und Interpreten beruht. Behutsam verfolgt Imdahl seinen Ansatz weiter:

»[...] wir reden über Sachen, die mit dem Sehen zu tun haben und mit dem Verstehen vom Sehen zu tun haben. [...] Und deswegen möchte ich Sie bitten, daß Sie doch frei einfach diskutieren, daß wir zusammen frei diskutieren über verschiedene Erscheinungen der modernen Kunst, wobei die Frage, ob das nun Kunst ist, oder keine Kunst ist, zunächst mal nicht so furchtbar wichtig ist, sondern die Frage stellt sich, wie lange und mit welchem Einsatz und mit welchem Ernst kann ein bestimmtes Phänomen, was man vor Augen geführt bekommt durch den Maler zum Beispiel, wie lange kann einen das beschäftigen.«⁸

Es gehörte zu den Zielen dieses Seminars, Werturteile über die als elitär, absurd und sinnlos erachtete moderne Kunst zu überwinden und sie statt dessen als eine wichtige, unersetzliche Erfahrung zu erleben. Dabei kann durchaus der Eindruck entstehen, dass in Wirklichkeit andere Werturteile durchgesetzt werden sollen und eine symbolische Autoritätsgewalt organisiert werden soll, die die Unkenntnis der Arbeiter der Anerkennung des Expertenwissens aussetzt. Eine solche Sicht würde jedoch die heuristische Dimension des Imdahl'schen Ansatzes verkennen und sich von Inhalt und Form der Gesprächsprotokolle entfernen. Der Gegenstand des Seminars ließe sich eher mit folgenden Fragen umschreiben: Wie stark beschäftigt und vereinnahmt uns ein Kunstwerk, wie spricht es uns an, wie bewegt es uns (im etymologischen Sinne von »uns in Bewegung setzen«)?

Kurz nach Veröffentlichung der Gesprächsprotokolle stellte der mit Max Imdahl befreundete Kunsthistoriker und Philosoph Gottfried Boehm das Leverkusener Experiment in der *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vor und plädierte für eine paradigmatische Verschiebung zu einem eher ontologisch geprägten Bildverständnis.

»Statt historisches Wissen auszubreiten, versucht man sich in Einübungen in das Sehen. So bildet sich ein Umgang heraus, der die eigenen Erfahrungen der Betrachter mit dem Erfahrungsangebot der Kunst verbindet. Eine Brücke entsteht, die weder mit Polemik noch mit historischem Wissen zu erzeugen wäre. Zweifellos vermittelt abstrakte Kunst ihren Sinn vor allem in anschaulichen Prozessen. Sie zielt viel mehr aufs Bewußtsein, auf die Weise des Sehens, als auf die Vermittlung dieser oder jener Botschaft. [...] Das in den Kunstwerken enthaltene Angebot an Sinn, an Befremdlichkeit und Betroffenheit ist vom Publikum bislang kaum entdeckt, auch von der Wissenschaft nur unvollkommen herausgearbeitet worden.«⁹

Die erste Seminarreihe war sowohl in ihrer öffentlichen Rezeption als auch bei den Teilnehmern so erfolgreich, dass zwei weitere Sequenzen angeboten wurden, die sich diesmal mit der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts und dem Einfluss der Fotografie auf die Malerei des 19. Jahrhunderts beschäftigten. Auch die auf den ersten Blick geringere Komplexität der figurativen Kunst verdiente eine eingehendere Betrachtung. In einer Sitzung zu Rembrandts Gemälde *Die Anatomie des Doktor Tulp* (1632) begann Imdahl damit, seinen Zuhörern nur die auf dem Gemälde dargestellten Köpfe zu zeigen. Der Kopf, der im folgenden Auszug als »der rechte« bezeichnet ist, gehört Nicolaes Tulp. »Sie sehen hier 2 Köpfe und jetzt wäre es mal ganz toll, wenn Sie mal versuchen könnten zu sagen, was Sie da empfinden. Was haben Sie für einen Eindruck von den Köpfen? Was sind das für Leute? Was tun die? Was tut z. B. der linke oder was tut der rechte? Was haben Sie da für ein Gefühl? Sind das Portraits, oder was stellen sie vor? Kann man dazu etwas sagen?«¹⁰ Imdahls rasch aufeinanderfolgende Fragen scheinen zunächst verschiedene Dimensionen des Betrachtens anzusprechen. Sie unterstreichen jedoch eher den Gegenstand der Ikonik, die den Akt des Betrachtens als sinnstiftend wertet: Der Sinn ergibt sich aus einem Resonanzverhältnis zwischen der Vorstellungswelt des Betrachtenden und der in der Bildstruktur verankerten Immanenz.

»I.: Das ist ja interessant. Na, wollen wir mal gucken. Könnten Sie sich vorstellen, daß der rechte den Mund öffnet?

T.: *Ja ein bißchen auf.*

I.: Eine volkstümliche Deutung haben wir dafür gefunden: Er kriegt den Mund nicht mehr zu vor Erstaunen; oder was meinen Sie?

T.: *Ja, er sieht so, als wenn man etwas guckt und ist erstaunt darüber und man hat ...*

I.: Aha; daß es spricht, halten Sie das für möglich?

T.: *Nein. Man müßte jetzt wissen, ob das ein Bildausschnitt ist, oder ob das ein Portrait ist.*

I.: Das kriegen wir noch heraus. Wir wollen erst mal gucken. Aber wenn man das weiß, verstehen Sie, dann guckt man sich die Köpfe nicht mehr so genau an.«¹¹

In dem nun folgenden Gespräch schlägt Imdahl vor, jeden Kopf für sich zu betrachten. Die Arbeiter geben dabei an, dass sie sich zum Beispiel eines der Gesichter als eigenständiges Porträt vorstellen können, während ein anderer Gesichtsausdruck nur im Bildkontext seinen Sinn erhält und nicht isoliert denkbar ist. Imdahl begleitet seine Zuhörer, indem er ihre Ausführungen aufgreift und sie auffordert, sich einzelne Details in einem anderen Zusammenhang vorzustellen und die Gesichtsausdrücke und die dargestellte Handlung zu hinterfragen. Im Laufe dieses Dialogs enthüllt der Kunsthistoriker allmählich das ganze Gemälde, weist auf bestimmte Bildelemente hin und präsentiert den Bayer-Mitarbeitern schließlich eine politische und historische Interpretation der einzelnen Motive. Statt zu monologisieren, fordert er jeweils die unterschiedlichen Bemerkungen und Interpretationen seiner Gesprächspartner heraus. Imdahl schließt mit folgenden Worten: »Sie sehen, meine Herren, wie man sich unterhalten kann, wenn man ganz ähnliche Grundlagen hat, die dann zu ganz verschiedenen Vorstellungen führen. [...] Deswegen ist es auch so wichtig, daß man mal so spricht, denn Sie holen aus der Sache ja was vollständig Anderes heraus ... das ist für mich ungeheuer anregend.«¹²

Es mag seltsam oder gar paradox anmuten, ausgerechnet Gesprächsprotokolle heranzuziehen, um die Besonderheiten des Sehens zu erforschen. Dabei sollte man jedoch bedenken, dass die zitierten Dialoge stets aus der Bildbetrachtung hervorgehen. Die von Imdahl für die ikonische Anschauung benutzten visuellen Verfahren spielen diesbezüglich eine entscheidende Rolle: Vor allem die Schemazeichnungen und Überzeichnungen sowie die Verschiebung einzelner Bildelemente können die drei Dimensionen (Perspektive, Planimetrie und szenische Choreografie) herausarbeiten,¹³ die für Imdahl die erste visuelle Erfahrungsebene des *sehenden Sehens* konstituieren – eine von Kunsthistorikern leider oft unterschätzte Dimension des Betrachtens. Imdahl zufolge begnüge sich der seit Erwin Panofskys maßgeblichem Beitrag (1939) in seinem Fach verbreitete ikonologische Ansatz mit dem *wiedererkennenden Sehen*: Damit meint er die Bildanalyse von Sinnstrukturen, die dem Spezialisten die für den Entstehungskontext des Gemäldes charakteristischen Informationen liefern. Bei dieser Methode werde jedoch die Wirkung der formalen Bildstruktur auf den Betrachter vernachlässigt. Für Imdahl hingegen ist die Besonderheit des Bildes als visuelle Sinnproduktion entscheidend. Insofern sollte sich der Bildanalyst zunächst auf das *sehende Sehen* einlassen und sich erst danach dem *wiedererkennenden Sehen* zuwenden, wobei Schemazeichnungen und partielle Verdeckungen von Bildpartien beim Herausarbeiten der formalen Bildaspekte helfen können.

Die Originalität dieses Ansatzes zeigt sich an den Fragen, die er der akademischen Forschung aufgibt. Kann die historische Einordnung die im Spannungsfeld zwischen Bild und Betrachter entstehende Bedeutung ausschöpfen? In welchem Maße ist eine Typologie der Kunstwerke – etwa ein Portrait oder eine Genreszene – für das Bildverständnis nötig? Sieht man Aspekte, die sich nicht nur durch Kategorisierungen, Wörter und satzförmige Aussagen ausdrücken lassen? Stellt das für die wissenschaftliche Vorgehensweise so zentrale Sprachbedürfnis für den Akt des Betrachtens nicht ein Problem dar? Diese Fragen versuchen nicht, die Debatte zwischen

Ikonozentrismus und Textzentrismus zu verschärfen, sondern wollen vielmehr die komplexe visuelle Seite der ästhetischen Erfahrung stärken. Das Kunstwerk erscheint nicht als endgültig determiniert. Es offenbart seinen Sinn in der Aktualität des jeweiligen Blickes.

INTERDISZIPLINÄRE FRUCHTBARKEIT

Max Imdahl inspirierte und inspiriert noch immer zahlreiche sozialwissenschaftliche Forscher, die an die Grenzen der sprachlichen Modelle ihres Faches stoßen. An sich ist das wechselseitige Interesse von Soziologen und Kunsthistorikern nichts Neues, der interdisziplinäre Austausch war phasenweise sogar prägend für die Entwicklung und den Aufschwung beider Fächer. In den 1990er Jahren machten mehrere wissenschaftliche Arbeiten darauf aufmerksam, welchen Einfluss die ternäre Methode des Soziologen Karl Mannheim auf die Arbeiten Erwin Panofskys¹⁴ hatte. Der Soziologe Ralf Bohnsack, Initiator dieser Neubelebung, sollte Mannheims Ansatz aktualisieren und dessen »dokumentarische Methode« bemühen, um die Bedeutung des präreflexiven Wissens der Alltagspraktiken (atheoretisches Wissen) für die gesellschaftlichen Aktivitäten zu untersuchen.¹⁵ Bohnsack versuchte dabei, der Kritik gerecht zu werden, die der Untersuchung des praktischen Wissens vorwirft, das textuelle Paradigma gegenüber dem visuellen zu bevorzugen. Um darauf zu antworten, bemühte sich Bohnsack, den ikonischen Ansatz Max Imdahls in seine dokumentarische Methode zu integrieren. Wenn man Mannheims Dreierschema zugrunde legt, nutzt Bohnsack die Ikonik für die erste Stufe seiner Methodologie, um noch vor jeder verbalen Äußerung der Betrachter die von den Bildern übertragenen Bedeutungen analysieren zu können.

Auch andere soziologische Ansätze beziehen sich auf Imdahls Arbeiten. Die Wiener Soziologin Roswitha Breckner entwickelte auf dieser Grundlage etwa ihre hochinteressante *Segmentanalyse*.¹⁶ Die Ideen des Kunsthistorikers aufgreifend, versucht sie, die Spannung zwischen Bild und Interpret aufrechtzuerhalten: Dafür trägt sie verschiedene Schemazeichnungen in das Bild ein, um dessen Perspektive, Planimetrie und szenische Choreografie zu analysieren. Breckner vervollständigt diesen Ansatz, indem sie verschiedene Bildelemente separat auf ihre Aussage hin untersucht. Die kontextuellen Informationen werden erst nach und nach integriert, um die bisher aufgestellten Hypothesen zu stützen. In der Tradition der *wissenssoziologischen Hermeneutik* praktizieren Jürgen Raab¹⁷ und Michael Müller¹⁸ jeweils auf ihre Weise die Erforschung visueller Wissensstrukturen. Auch sie unterziehen das Bild zunächst einem allmählichen Enthüllen oder einer formalen Analyse und können mithilfe der Ikonik die visuelle Aktivität und den Bilderfluss in der Kommunikationskonstruktion einer geteilten Wirklichkeit untersuchen.

Dieser kurze Überblick zeigt, wie fruchtbar sich Max Imdahls Ansatz auf die deutschen Sozialwissenschaften ausgewirkt hat. Ihnen ist die Tatsache gemeinsam, dass sie die Ikonik als Analyseinstrument, nicht aber für eine konkrete Datensammlung einsetzen. Aber ließe sich dieser Ansatz im Hinblick auf das Verfahren der Bayer-Seminare zum Beispiel nicht auch auf eine soziologische Untersuchung

des Museumspublikums anwenden? Im Folgenden wollen wir das Umfrage-Tool »Ikonikat«¹⁹ vorstellen, das Imdahls wegweisende Arbeiten zu würdigen und auf ein soziologisches Forschungsobjekt anzuwenden versucht.

UMSETZUNG IM MUSEALEN KONTEXT

Bei der praktischen Anwendung dieses Ansatzes im musealen Kontext werden die Besuchergruppen von einem Kunstvermittler begleitet; auf einem Tablet können sie dabei Reproduktionen der jeweiligen Kunstwerke aufrufen. Jeder Besucher kann die Bildelemente bezeichnen, die ihm besonders bemerkenswert und bedeutsam erscheinen, indem er mithilfe der Tablets bestimmte Segmente ausgrenzt oder einkreist, während der Kunstvermittler diesen Prozess durch diverse Fragen begleitet. Im Folgenden wollen wir uns auf seine Aufforderung konzentrieren, die unmittelbar ins Auge springenden Bildelemente zu kennzeichnen. Die Zeichnungsmuster auf dem Tablet lassen sich in Echtzeit nachverfolgen, sodass der Kunstvermittler alle visuellen Randbemerkungen mit der Gruppe teilen und eine gemeinsame Diskussion über die Kunstwerke anregen kann: Der Augenblick der verbalen Äußerung wird also bewusst hinausgezögert, um zuerst den Blick sprechen zu lassen.

Während des Schuljahres 2015/2016 haben Kunstvermittler des *Palais des Beaux-Arts* in Lille ein pädagogisches Programm des französisch-amerikanischen Vereins *Frame*²⁰ (die in Lille benutzte Version trägt den Titel »à corps et à cris«) mit Schülern aus benachteiligten Vierteln erprobt, die zuhause nicht an die Museumskultur herangeführt werden. Als Entwickler von Ikonikat²¹ wurden wir vom Museum mit der Umsetzung dieses Projekts beauftragt. Für die entsprechenden Vergleichsdaten haben wir zwei Klassen aus dem letzten Grundschuljahr (die eine hatte an dem pädagogischen Programm teilgenommen, die andere nicht) gebeten, für uns auf den Tablets zu markieren, was sie auf den Kunstwerken für besonders wichtig hielten. Die erste Klasse, die an dem Programm teilnahm, bestand aus 17 zehnjährigen Schülern (im Folgenden als »Frame-Gruppe« bezeichnet), während sich die zweite Klasse aus 21 zehnjährigen Schülern aus demselben Viertel zusammensetzte, die kein Vorwissen hatten (»Novizen-Gruppe«).

Das erste Kunstwerk, *Das Urteil des Salomon* (1785, Abb. 1 A) von Jean-Baptiste Wicar, war vom Museumsteam im Hinblick auf den Gerechtigkeitsbegriff ausgewählt worden: Kunstvermittler und Kuratoren präsentieren das Gemälde im Allgemeinen als Allegorie einer maßvollen menschlichen Gerechtigkeit. Zwei Frauen beanspruchen dasselbe Kind als ihres. Eine der beiden, deren Säugling gerade gestorben ist, gibt sich als Mutter des noch lebenden Kindes aus. Um die richtige Mutter zu erkennen, nimmt König Salomon eine List zu Hilfe und befiehlt einem Soldaten, das lebende Kind in zwei Hälften zu teilen. Die richtige Mutter verwehrt sich gegen das Eingreifen des Soldaten, überlässt der Mutter des verstorbenen Kindes freiwillig ihren Säugling und stellt sie damit als Betrügerin bloß. Im neoklassizistischen Stil zeigt Wicar auf der linken Bildseite die beiden Kinder mit ihren Müttern sowie den bereits das Schwert zückenden Soldaten, während auf der rechten Seite Salomon mit seinen Beratern dargestellt ist. Zwischen den beiden

Figurengruppen verläuft eine Kraftlinie, die den Arm der gegen den Soldaten einschreitenden Mutter mit der Einhalt gebietenden Geste Salomons verknüpft. Die Schüler, die das pädagogische Programm absolviert hatten, kannten diese Beschreibung des Kunstwerks und die symbolische Bedeutung, die der Maler ihm zuschrieb. Die Einkreisungen, die sie vor dem Gemälde auf den digitalen Reproduktionen vornahmen, spiegelten dieses Wissen. Aus den Heatmaps, die sich aus den übereinandergelegten Zeichnungsmustern der Schüler ergeben,²² geht deutlich hervor, dass sie die szenische Choreografie und die Planimetrie bei ihrer Bildanalyse berücksichtigen.

Anhand der Einkreisungen (Abb. 1 B) lässt sich beobachten, dass die Schüler die beiden Säuglinge, die Mütter, das Schwert des Soldaten, den Arm der richtigen Mutter sowie den ausgestreckten Arm Salomons und die linke Hand auf seinem Herzen als zentrale Elemente hervorheben. Mit anderen Worten isolieren ihre Zeichnungsmuster alle Details, die das Verständnis der dargestellten Geschichte erlauben. Die Hand auf dem Herzen Salomons und seine Geste in Richtung des Soldaten verweisen in ihren Augen auf die vernunftgeleitete menschliche Gerechtigkeit, während die Kinder, die Mütter und das Schwert die ergänzenden kontextuellen Informationen liefern. Die von den Schülern vorgenommenen Ausschnitte entsprechen einer Bildlektüre, die ein Spannungsfeld zwischen den Bildelementen und der Kenntnis der alttestamentarischen Geschichte eröffnet.

Die Novizen-Gruppe produziert indes Zeichnungsmuster (Abb. 1 C), die sich deutlich von denen der Frame-Gruppe unterscheiden: Nun fesseln die beiden Säuglinge und das Schwert die Aufmerksamkeit, während Salomon als nebensächlich behandelt wird und auch seine linke Hand auf dem Herzen nicht hervorgehoben wird. Die Umkreisungen sind weitflächiger und weniger auf einzelne Details des Gemäldes konzentriert. Anders als in der Frame-Gruppe betonen sie nicht die planimetrische Dimension, arbeiten aber dennoch deutlich die drei Hauptelemente heraus und siedeln den Schwerpunkt der szenischen Choreografie auf der linken Bildseite an. Für die Kinder dieser Schulklasse geht von Wicars Gemälde eine ungeheure Gewalt aus, da ihrer Auffassung nach ein Soldat mit der Tötung von Kleinkindern beschäftigt scheint. Sie kommen nicht im Entferntesten auf den Gedanken, dass es sich um eine allegorische Darstellung der Gerechtigkeit handeln könnte. Im Gegenteil, sie bringen ein Verständnis des Kunstwerks zum Ausdruck, das der an die Kinder der Frame-Gruppe vorab vermittelten Interpretation diametral entgegengesetzt ist. Der Gegensatz zwischen dem profanen Blick der Schüler und dem musealen Diskurs kann Neugier erzeugen, aber auch für ein gewisses Desinteresse sorgen, das möglicherweise mit dem Gefühl einer von den Experten ausgeübten symbolischen Gewalt einhergeht.²³

Diese aus den Zeichnungsmustern abgeleitete Bildlektüre kann zu einer Ausdifferenzierung des musealen Diskurses beitragen und dabei helfen, die Elemente zu ermitteln, die für die abweichenden Einschätzungen verantwortlich sind. Das mangelnde Interesse der Novizen-Gruppe an der Figur Salomons lässt sich so zum Beispiel aus bisher unbeachteten Gründen erklären. Bei der verbalen Auswertung der

Tablets wurde deutlich, dass Salomon deshalb keine Beachtung fand, weil ihm das falsche Geschlecht zugeordnet wurde: Seine Toga und das lange Haar entsprachen in den Augen der Kinder weiblichen Attributen, und ihrer Meinung nach vermag eine Frau gegen einen Mann mit gezücktem Schwert nichts auszurichten (diese genderspezifische Repräsentation der Autorität sollte im Rahmen einer Verlängerung des pädagogischen Programms befragt werden). Unverkennbar verläuft die Sinnkonstituierung bei den Kindern der Novizen-Gruppe anders als bei den Teilnehmern der Frame-Gruppe: Während die vorbereiteten Kinder eine Deutung entwickeln, die eine Synthese aus Bildimmanenz und kontextuellem Wissen darstellt, praktizieren diejenigen, die das Werk unvorbereitet entdecken, eine indizienorientierte Lektüre, die auf dem Wiedererkennen persönlich erlebter gesellschaftlicher Vorstellungen beruht. Tatsächlich betonen die eingekreisten Bildelemente die vermeintliche Realität der dargestellten Szene mit ihren internen Kausalzusammenhängen, während im Falle der anderen Gruppe eine symbolische Verknüpfung stattfindet, die über die dargestellte Szene hinausweist und Salomons Handeln mit dem abstrakten Gerechtigkeitsgedanken assoziiert.

Das zweite Gemälde, das die Schüler auf seine bedeutungstragenden Elemente untersuchen sollten, gehörte nicht zu den von der Frame-Gruppe vorab analysierten Werken, sodass keine der beiden Gruppen über entsprechende Informationen zu den Absichten des Malers verfügte. Jean-Jacques Davids Gemälde *Bélisaire demandant l'aumône* [*Belisar bittet um Almosen*, Abb. 2 A] entstand 1781 und sollte seinem Urheber die Aufnahme in die Académie royale de peinture et de sculpture ermöglichen. Es bezieht sich auf den römischen General Belisar, der mehrere Feldzüge erfolgreich für sich entschieden hatte und bei seinen Truppen nach Ansicht Kaiser Justinians zu beliebt wurde. Der Kaiser befahl, Belisar zu verbannen und ihm die Augen auszustechen, um jedes Risiko eines Aufstands gegen seine Macht zu vermeiden. David stellt Belisar als Bettler mit einem Kind auf dem Arm auf den Stufen eines monumentalen Gebäudes dar. Das Kind hält den Helm des gestürzten Generals in den Händen. Eine Frau wirft einen Obulus in den Helm, während im Hintergrund ein Soldat fassungslos die Szene verfolgt. Die wichtigste Kraftlinie verbindet den Kopf Belisars mit dem des Soldaten. David wollte vor dem herrschaftlichen Bauwerk, das die gesellschaftliche Ordnung verkörpert, den Schrecken des Soldaten mit dem Blick seines bettelnden Generals verbinden. Der museale Diskurs zu diesem Kunstwerk betont Davids Absicht, eine Allegorie auf die von den Machthabern verkanteten soldatischen Verdienste zu illustrieren. Nach ihrem Experiment mit dem Gemälde Wicars hielten nun beide Schülergruppen ihre Eindrücke zu Davids Darstellung auf den Tablets fest. Obwohl beide Klassen gleich viele und homogen verteilte Zeichnungsmuster eintrugen, lassen sich entscheidende Unterschiede erkennen. Die Frame-Gruppe (Abb. 2 B) konzentrierte sich vor allem auf den Ausdruck der Gesten und Gesichter; nur die oberen Körperteile wurden betont: die Armbewegungen des Soldaten, sowie Hände und Köpfe der Frau, des Kindes und Belisars. Die eingekreisten Zonen verweisen auf die Kraftlinie zwischen Belisar und dem Gesicht des Soldaten; dazu kommt eine weitere zeichnerische Verdichtung zwischen den

beiden monumentalen Säulen. Als Erklärung für diese Gewichtung nannten die Schüler keine eindeutige Deutungshypothese. Sie fragten sich vielmehr, welche Rolle die zwischen den Säulen im Halbdunkel liegenden Bildelemente für die dargestellte Szene spielen könnten. Obwohl sie ihnen keine konkrete Bedeutung zuschreiben konnten, wollten sie trotzdem dieses ihrer Meinung nach wichtige Detail hervorheben. Unsere Auswertung zeigt, dass die Schüler der Frame-Gruppe auch ohne kontextuelle Informationen die Bildkomposition für die Sinnkonstruktion heranziehen.

Die Novizen-Gruppe (Abb. 2 C) bezog sich vor allem auf die drei Figuren des Soldaten, der Frau und des mit dem Kind assoziierten Belisar. Tatsächlich kreisten die Schüler alle drei Personen von Kopf bis Fuß ein. Das vierte Element, das sich aus den einander überlagernden Zeichnungen herauskristallisiert, ist die Bildzone, in der sich die Hände der Frau, des Kindes und des gefallenen Generals über dem Helm begegnen. Da sich der Anteil der Zeichnungsmuster zwischen beiden Gruppen in etwa die Waage hält, ist die Tatsache, dass sich die Novizen-Gruppe ausschließlich auf die szenische Choreografie und das Verhältnis der Figuren zueinander konzentriert, umso auffälliger. Als sich die Schüler zu den eingekreisten Schwerpunkten äußern sollten, betonten sie vor allem die Präsenz des Soldaten, der eine Frau beim Verteilen von Almosen überrascht: Seine Handbewegung drücke nicht nur Verblüffung, sondern auch Tadel aus. Erneut finden wir hier die Merkmale einer indiziengeleiteten Lektüre, die sich auf ein Indiz im Kontext der gemalten Szene bezieht, das für sich genommen keinerlei Aussagekraft hätte.

Ikonikat empfiehlt sich als geeignete Methode, um das Wechselverhältnis zwischen Gemälde und Betrachter im musealen Kontext empirisch zu untersuchen. Die Analyse der Schülerzeichnungen konnte sehr unterschiedliche Perspektiven auf ein und dasselbe Bild herausarbeiten. Damit wird die These einer Diversität der visuellen Sinnproduktion gestützt, die sich in semiotischer Hinsicht als symbolisch oder indiziell bezeichnen lässt: Während bei denjenigen Kindern, die nicht an dem pädagogischen Programm teilgenommen haben, das *wiedererkennende Sehen* über das *sehende Sehen* die Oberhand behält, bewegen sich die Kinder, die sich vorab mit den Kunstwerken beschäftigt hatten, in einem Spannungsfeld zwischen *sehendem* und *wiedererkennendem Sehen*; sie hinterfragen vermehrt die visuelle Sinnproduktion. Nicht zuletzt kann die museale Institution dank der empirisch zutage geförderten Interpretationsvielfalt vor allem im Hinblick auf die Kunstvermittlung ihre Publikumpolitik überdenken. Auch die Experten profitieren von den vielfältigen Perspektiven, die zu Neuentdeckungen der Kunstwerke und einer partizipativen Gestaltung des Museums Anlass geben können.

Indem Max Imdahls Ikonik sich auf den Akt des Betrachtens fokussiert, liefert sie fruchtbare Anstöße für Studien über Bilder. Es mag bequem sein, diesen Ansatz zu kritisieren, weil er sich vermeintlich auf zeitgenössische Betrachtungsformen konzentriert und sich daher von der Künstlerintention entfernt oder einer verallgemeinernden Auffassung des Betrachtens Vorschub leistet. Doch die Imdahls Idee zugrundeliegende Hermeneutik ermöglicht eine Denkbewegung, die die historische

und gesellschaftliche Dimension des Betrachtens miteinschließt. Tatsächlich wird die Diskursivität des Visuellen nicht unterschätzt,²⁴ die Ikonik schafft vielmehr erst die nötige Distanz, um sie zu hinterfragen. Diese Perspektive findet sich bereits in zahlreichen Forschungsarbeiten, die Max Imdahls Ansatz noch nicht berücksichtigen: Man darf hoffen, dass die französische Rezeption seines Werks ihr noch weiter zum Durchbruch verhilft.

- 1 Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild?*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1994.
- 2 Max Imdahl, »Ikonik. Bilder und ihre Anschauung«, in: Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild?*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1994, S. 300–324.
- 3 Zum Beispiel: Ralf Bohnsack, *Qualitative Bild- und Videointerpretation. Die dokumentarische Methode*, Opladen: Budrich, 2009; Roswitha Breckner, *Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien*, Bielefeld: Transcript, 2010; Jürgen Raab, *Visuelle Wissenssoziologie. Theoretische Konzeption und materiale Analysen*, Konstanz: UVK, 2008.
- 4 Imdahl und Koselleck organisierten zum Beispiel 1976 eine gemeinsame Forschergruppe mit dem Titel »Todesbilder und Totenmale. Politische Ikonologie zwischen Kunst und Politik«.
- 5 Die kursivierten Stellen sind im Original unterstrichen. Die in den Protokollen benutzten Abkürzungen »I.« und »T.« beziehen sich jeweils auf »Imdahl« und »Teilnehmer«.
- 6 Max Imdahl, »Arbeiter diskutieren moderne Kunst. Seminare im Bayerwerk Leverkusen (Josef Albers, Piet Mondrian, François Morellet)«, in: Jürgen Stöhr (Hg.), *Ästhetische Erfahrung heute*, Köln: DuMont, 1996, S. 208.
- 7 Ebd., S. 209.
- 8 Ebd., S. 216.
- 9 Gottfried Boehm, »Einübung in das Sehen ›Arbeiter diskutieren moderne Kunst‹«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6.1.1983, Nr. 4, S. 18.
- 10 Walter Scharf und Eberhard Weise (Hg.), *Diskussionen über Malerei mit Max Imdahl. Seminare mit Vertrauensleuten der Bayer AG Leverkusen*, Leverkusen: Hausdruckerei der Bayer AG Leverkusen, 1988, S. 22.
- 11 Ebd., S. 23.
- 12 Ebd., S. 39.
- 13 Vgl. auch den Beitrag von Mira Fliescher in diesem Heft, S. 35.
- 14 Vgl. vor allem Joan Hart, »Erwin Panofsky and Karl Mannheim: A Dialogue on Interpretation«, in: *Critical Inquiry*, 1993, Bd. 19, Nr. 3, S. 534–566.
- 15 Bohnsack, *Qualitative Bild- und Videointerpretation*, op. cit.
- 16 Breckner, *Sozialtheorie des Bildes*, op. cit.
- 17 Raab, *Visuelle Wissenssoziologie*, op. cit.
- 18 Michael R. Müller, »Bildcluster. Zur Hermeneutik einer veränderten sozialen Gebrauchsweise der Fotografie«, in: *Sozialer Sinn* 17, Heft 1, 2016
- 19 Abkürzung für »Ikonik Analysis Toolkit«, www.ikonikat.org.

- 20 Im Jahr 2014 hat der Verein für französisch-amerikanische Zusammenarbeit French Regional American Museum Exchange (FRAME) das pädagogische Programm »Des Maux, des Musées, des Mots / Curating a Culture of Respect« zwischen den Straßburger Museen und dem amerikanischen Clark Art Institute in Williamstown sowie verschiedenen Schulen in beiden Städten ins Leben gerufen. Ziel des Programms war die (vorbeugende) Sensibilisierung der Schüler für die Gewaltproblematik, wobei der museale Raum als geeignete Bühne genutzt wurde, um unterschiedliche Gewaltformen zu hinterfragen (»von der Einschüchterung über Isolierung, Andersartigkeit und Ungerechtigkeit bis hin zum Mobbing«). Ab 2015 nahm auch das *Palais des Beaux-Arts de Lille* an diesem Programm teil und lud mehrere Schulen aus der Nachbargemeinde Lomme zum Mitmachen ein.
- 21 Entworfen und koordiniert von Mathias Blanc, elektronische Entwicklung von Julien Wylleman, François Gabrielli und Cécile Picard-Limpens.
- 22 Je stärker die Zeichnungen einander überlagern, desto mehr verändert sich deren Farbe von Dunkelblau zu Weiß: über Hellblau, Grün, Gelb, Orange und schließlich Rot.
- 23 Dieses Ergebnis wurde durch einen Test mit einer digitalen Reproduktion an 40 Erwachsenen bestätigt, die keine regelmäßigen Museumsbesucher waren. Sie begleiteten ihre Zeichnungsmuster mit Kommentaren wie »das ist nichts für mich, ich verstehe überhaupt nichts davon«. Ihre Bildlektüre war mit derjenigen der Novizen-Gruppe identisch.
- 24 Boris Traue, »Visuelle Diskursanalyse. Ein programmatischer Vorschlag zur Untersuchung von Sicht- und Sagbarkeiten im Medienwandel«, in: *Zeitschrift für Diskursforschung*, 2, 2013, Heft 1, S. 117–136.