

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

Herausgeber
Heinz Liesbrock

Konzeption der Ausstellung
und des Katalogs
Heinz Liesbrock

Redaktion
Harald Justin/Heinz Liesbrock

Gestaltung
Sabine an Huef

Ausstellungssekretariat
Hildegard Feldmann

Gesamtherstellung
Druckerei Heinrich Winterscheidt
GmbH, Düsseldorf

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

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

Westfälischer Kunstverein
Münster
Domplatz 10
D-48143 Münster

Der Vorstand des
Westfälischen Kunstvereins

Vorsitzender
Prof. Dr. Ernst Helmstädter

Ehrevorsitzender
Dr. Friedrich Wilhelm Jerrentrup

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

Geschäftsführer
Dr. Heinz Liesbrock

Assistentin
Hildegard Feldmann

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



Absolutheit und Näherung

Zu Imdahls Gestaltung
seiner Interpretationen

Erich Franz

1 Hans Heinrich

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

Gestaltendes Sehen

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

Insofern ist sprachliches Interpretieren, wie es Imdahls Anliegen war, nicht in erster Linie ein Hinzufügen von Informationen zu einem gegebenen visuellen Tatbestand, sondern vor allem ein Sich-Einlassen auf das Sichtbare selbst, das durchaus nicht selbstverständlich gegeben ist, sondern dem Erkennen eine immer neue Aufgabe stellt. Damit gehört das sprachliche Strukturieren visueller Zusammenhänge eigentlich zum *Sehen* eines Kunstwerks – als dessen begrifflich gefaßter und geklärteter Bestandteil. Wie in der Musik das Hören, sobald es zum Verstehen gelangen möchte, ein vielschichtiger kreativer Akt ist, der im Mitfühlen und Mitdenken von Werkzusammenhängen dem des interpretierenden (ausführenden) Musikers vergleichbar ist¹, so bedeutet auch das Sehen eines Kunstwerks bereits eine schöpferische Interpretation. Auch der Betrachter muß in gewissem Grade ein Künstler sein. Das visuelle Werk steht ihm nur scheinbar objektiver gegenüber als in der Musik, wo das Werk zu seiner Wahrnehmung bereits einer Interpretation (einer Ausführung) bedarf.² Der simultane Kontext eines Bildes ist als solcher ebensowenig gegeben wie der akustisch konsekutive; er muß wie dieser vom Rezipienten aus dem Werk heraus erst hergestellt werden.

»Sehen lernen ist alles«, hatte der Maler Hans von Marées in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts seinen Schülern aufgetragen³ und mit dieser Betonung einer eigenwertigen visuellen, nicht-begrifflichen Zusammenhangbildung insbesondere seinen Freund, den Philosophen Konrad Fiedler, beeinflusst. Dessen Schrift »Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit« von 1887 wies nicht nur auf die besondere Leistung des Künstlers hin, das Gesehene *visuell* zu ordnen, sondern auch des Betrachters, der beim Sehen eben-

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



Abb. 2 Blick in der Diagonalen



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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

Einheit des Gegensätzlichen

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

Besonders eindrücklich hebt Imdahl diese *visuell* sinnerfüllte Einheit von *begrifflichen* Antinomien bei Giotto's »Gefangennahme« (Abb. 3) hervor⁹, in der Jesus in der *horizontalen* Abfolge der Figuren als der gegenüber dieser andrängenden Menge Unterlegene erscheint, zugleich aber das intime Beieinander der Köpfe von Jesus und Judas in eine formale Schräge (zwischen dem Knüppel links weiter oben und dem Zeigegestus rechts weiter unten) eingebunden wird. Das Beieinander der beiden Köpfe wird damit aus der horizontalen Menge ausgesondert, und in dieser Zuordnung wandelt sich Jesus zum Überlegenen und Beherrschenden. Dieser dramatische, gegensätzlich zusammengespannte Doppelsinn wirkt sicher auch deshalb in Imdahls Beschreibung so eindrucksvoll, weil der formale Schnittpunkt mit dem dichten Auge-in-Auge von Jesus und Judas zusammen-

fällt. Die formale Blickführung stellt einen menschlichen Konflikt dar, in dem das Zeitlos-Göttliche sich mit dem Momenthaft-Irdischen verstrickt. Deren unauflösbar widersprüchliche Vereinigung wird durch die anschauliche Formfigur unmittelbar sinnfällig.

Imdahl nennt eine solche Vermittlung zwischen gegenständlichem und formalem Sinn, in der beides nicht ohne einander zu lesen ist, »Ikonik«. Die nur dem Bild mögliche Sinnbildung erläutert er an jener formal wie gegenständlich entwickelten Einheit des Gegensätzlichen, die er sogar mit dem Ausdruck des »Übergegensätzlichen« belegt, womit er offenbar eine solche sich durchdringende Gegensätzlichkeit gegenüber einem bloßen Gegenüberstehen unterscheidet.

Immer wieder zielt Imdahl bei seinen Werkinterpretationen auf eine solche Einheit des Antinomisch-Unvereinbaren, die nur in der simultanen Präsenz des für die Anschauung gestalteten Kunstwerks erfahrbar und vorstellbar wird. Ausdrücklich wendet sich Imdahl gegen ein Verständnis des Bildes, das in ihm lediglich eine stilisierte Gegenständlichkeit erkennt (wie er es Panofsky vorwirft¹⁰), aber auch gegen ein Verständnis des Bildes, das zwischen den gegenständlichen Sinnschichten und der visuellen Gestaltung lediglich eine Entsprechung und letztlich eine alles integrierende Einheit sehen möchte (wie er es Sedlmayr vorwirft¹¹). Nachdrücklich besteht Imdahl auf der visuell gestalteten Einheit des begrifflich Unvereinbaren, die allein in der anschaulichen Gleichzeitigkeit von Unterscheidung und Verbindung möglich ist.

Indem Imdahl diese antinomische Struktur aus dem Bildgefüge herauspräpariert, bringt er die beim Sehen immer erneute Erfahrung eines Zusammenpralls, einer unauflösbaren Verschränkung des Getrennten bis hin zu dessen hitzigster, äußerster und angespanntester Nähe auf jenen Punkt, der für uns das Bild zu einer immer erneut sich vollziehenden, unmittelbar sich ereignenden Gegenwart macht (und der hier in der intimsten Nähe und zugleich äußersten Fremdheit der Köpfe von Jesus und Judas auch eine identifizierbare Gestalthaftigkeit gewinnt). Imdahls interpretierende Nachgestaltung des Bildzusammenhangs zielt auf diesen Punkt der extremen antinomischen Verschmelzung; seine Interpretation hat daher etwas Absolutes, Hartes und Unerbittliches (und magnetisiert auch die Sprache, die diese »Totalität« des »Übergegensätzlichen« auszudrücken sucht, zu konzentrisch zusammenprallenden und ineinandergeführten Abläufen). Diese antinomische Struktur hat aber auch etwas Emblemhaft-Statistisches. Man lokalisiert sie als »Gerüst« in das komplexe Gefüge des Bildes hinein, aus dessen Vielfalt man bei der Betrachtung immer wieder die eine oder die andere Figuration heraushebt. Imdahl hat damit sicherlich besonders bestimmende Konstellationen bezeichnet, doch vernachlässigt eine solche zunächst auch didaktische, vorläufige, von Imdahl dann selbst wieder auseinandergefaltete starre Konstruktion aus objektiven, harten Antinomien manche lebendigeren und allmählicher wachsenden Bildeinsichten. Die von Imdahl vorgezeichnete »Übergegensätzlichkeit« könnte dann etwas von ihrer klaren, aber auch starren Konturierung verlieren. Was im Bild objektiv vorgezeichnet schien, verwandelte sich dann innerhalb der vielfältigen und komplexeren Form- und Geschehensauffassung zu einer subjektiv vollzogenen Annäherung an das lebendige Bildgeschehen, das dieser Fixierung auch wieder entweicht.

Verf., Das Bild entsteht im Betrachter, in Ausst.-Kat.: Helmut Federle, Kunstmuseum Bonn 1995/96, S. 15-24.

7 Etwa in M.I., Cézanne-Braque-Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 36, 1974, hier zit. nach ders., Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei, Mittelwald 1981, S. 17.

8 M.I., Probleme der Optical Art: Delaunay-Mondrian-Vasarely, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 29, 1967, hier zit. nach Bildautonomie (s. Anm. 7), S. 52f.

9 M.I., Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur (Carl Friedrich von Siemens Stiftung, Themen, 29), München 1979, S. 15-20.

10 Ebd., S. 14f.

11 Ebd., S. 44-53.

Sedlmayr führt die sich gegenseitig aufhebende »Doppelstruktur«, an der er bei S. Carlo alle quattro Fontane die gestaltende Leistung des Sehens beschreibt, doch wieder in eine Sinnein-



Abb. 4 Hans von Marées,
Die Hesperiden (Mittelbild), um 1885

Wir verlieren die antinomische Figuration der Horizontalen zur Schräge im vielfältigeren und »weicheren« Bildgeflecht und behalten sie zugleich als Erinnerung und Orientierung im Auge.

Marées

Am Mittelbild des Triptychons von Hans von Marées »Die Hesperiden« (1884-87; Abb. 4) hat Imdahl eine Antinomie herausgestellt, die für alle seine Analysen eine grundsätzliche Bedeutung hat: die Unterscheidung zwischen tastbarer, in die Tiefe reichender Körperlichkeit einerseits und visueller, frontaler Erscheinung andererseits.¹² Bei Marées sind Figuren und Umraum beides zugleich, »Bildwelt« als ein Beieinander von Volumina im Raum – und »Bildfeld« als eine »dem Auge gerechte Situation« (Hermann Konnert). (Die Alliteration beider Begriffe verweist wieder auf die sprachliche Verknötung dieser in eins gedachten – nämlich als eins gesehenen – Antinomie). Imdahl beschreibt, wie Marées alles Körperliche auf das Gesehen-Werden ausgerichtet hat: die »einfache Volumenvorstellung«, die sich möglichst bildparallel vor dem Blick entfaltet; die Akzentuierung linearer Richtungen in den Körpern und ihres Zueinanders in den Gelenken; und schließlich die bildübergreifenden Entsprechungen von senkrechten, schrägen und gebogenen Formwerten an den Figuren und Bäumen. Imdahl kommt jedoch kaum auf die eigentümlich weiche Konturbildung bei Marées zu sprechen, die immer den Körper deutlich umgrenzt und seine Grenzen zugleich malerisch auflöst und sie untrennbar an den Zwischenraum anbindet. Imdahl beschreibt sie lediglich als Verstärkung der Optizität der Körper (durch die Gleichwertigkeit von Licht und Schatten und die fließende, alle Tastbarkeit auflösende Farbgebung, die jene optischen Bezugs- und Richtungswerte noch verstärken, aus denen sich das Bildgefüge aufbaut).

Dieser mehrdeutige Kontakt der Figuren zum Leerraum (als Abgrenzung und Einbindung) kann schließlich zu einer Erfahrung an Marées' Bildern beitragen, die über Imdahls Auffassung hinausgeht. Nicht nur die Figuren sind als »Bau der Erscheinung« in ihrer Mitte und ihren Grenzen bestimmt (sie sind es nur annäherungsweise), sondern auch der Leerraum, die Abstände und Einteilungen zwischen ihnen. Damit stehen die Figuren nicht abgeschlossen vor Augen, sondern sie gehen in einen größeren »Gegenstand« ein: die bildhafte *Gesamtfläche* in ihrer jeweiligen Durchdringung von körperlichen Zentrierungen

heit über, die im Kunstwerk objektivierbar wird: die »Beweglichkeit« als ein Auseinander-Entstehen und Ineinander-Übergehen (s. Anm. 5, S. 71). Imdahl stellt sich dagegen der begrifflichen Unerreichbarkeit des visuell antinomisch Zusammengespannten.

12 M.I., Marées, Fiedler, Hildebrand, Riegl, Cézanne. Bilder und Zitate, in: Literatur und Gesellschaft ... Festgabe für Benno von Wiese zu seinem 60. Geburtstag, hg. von Hans-Joachim Schrimpf, Bonn 1963, S. 142-195.

13 Im »Parisurteil« verkörpert die zentrale Figur eine ideale »Schönheit«, in den »Drei Reitern« führt die beinahe entkörperlichte Mitte zur geistigen Andacht, und bei der »Werbung« wird die wechselseitige Verschränkung der Mitte mit den Rändern zum Ausdruck menschlicher Beziehungen – wenn man diese kompositionelle Inhaltlichkeit einmal so unangemessen verkürzt angeben darf; vgl. Verf., Transzendenz der Form. Hans von Marées und die Moderne in Deutschland, in Ausst.-Kat.: Hans von Marées und die Moderne in Deutschland, Kunsthalle Bielefeld und Kunstmuseum Winterthur 1987-88, S. 12-39, hier v. a. S. 34-38.

14 Auf diese Gegensätzlichkeit einer rezeptiven Bilderfahrung bei Marées gegenüber einer produktiven (konstruktiven) bei Cézanne hin hat Imdahl seine Schaufassungen etwas später zusammengefaßt: Max Imdahl, Kunstgeschichtliche Bemerkungen, in:

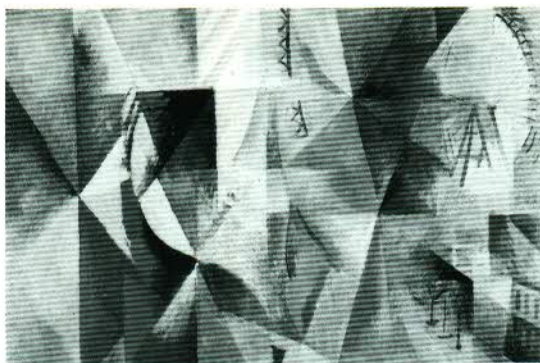
und räumlichen Spannungen. Das von Imdahl angesprochene »klare Verhältnis [der Figuren] zueinander und zum ganzen Bild« läßt sich nicht nur an einzelnen Richtungswerten der körperhaften Motive feststellen, sondern am Gesamtbau des Bildes. Die vordere Figur reicht der linken eine Frucht, die für beide eine Mitte herstellt. Die linke Figur ist aber auch auf die rechts außen stehende bezogen, außerdem auf beide Figuren rechts, die selbst wieder eine verdichtete Gruppe mit eigener Mitte herstellen. Zusammen mit den Akzentuierungen durch die Baumstämme, das Laubwerk und die Landschaft entsteht eine abwägende, hin und her wandernde und dabei immer dichtere Zuordnung, die als Bewegung schließlich alles umfaßt. Die Mitte und das Ganze sind nicht gegeben, sondern sie stellen sich in mehrfacher Näherung immer nur vorläufig, aber stets zueinander einvernehmlich her. (Eine Mitte, eine Gruppe schließt die andere nicht aus, sondern bezieht sie ein.) Die Mitte des *Bildes* wird nicht von einer Figur, sondern von einem Baum angegeben, der zugleich Achse und Teilungslinie ist und von beiden nach links greifenden Armen der vorderen Figur überschritten wird. *Harmonie* zeigt sich in diesem Bild also nicht nur als die von Imdahl beschriebene Einheit von Körperform und Sehform, sondern als besondere Komposition eines ausgewogenen Umspielens der Mitte. – Gerade bei den vier Triptychen von Marées läßt sich – aus dieser Sicht auf das Bildganze als komplexe Annäherung – ein sehr unterschiedlicher Bildsinn aus der Frage erschließen, wie denn jedesmal die Bildmitte besetzt ist.¹³

Imdahl hatte bei Marées vor allem die antinomische Präsenz der Figuren als körperliche Seinsform und zugleich visuelle Erscheinungsform vor Augen; von ihren Umgrenzungen aus erfaßte er sie also vor allem nach innen hin. Dagegen betten sie sich in das Bildganze ein und artikulieren nach außen hin ein Spannungsgeflecht kompositioneller Zuordnungen, sobald man die Vielzahl der formalen Symmetrien ins Auge faßt. In dem beinahe zentralen, von der gehaltenen Frucht markierten Zwischenraum würde dann diese »erfüllte Leere« ihre augenfälligste »Gestalt« gewinnen.

Diese Aufmerksamkeit für die Kräftefelder des Bildganzen bestätigt und erweitert Imdahls Bestimmungen zur Optizität der Figuren und zu ihren übergreifenden Formverspannungen. Sie erweitert sie insofern, als wir nun die Figuren nicht mehr als festliegende Formtatsachen (als »Sehdinge«) im Bild abgrenzen können. Vielmehr entgrenzen sie sich dabei zu *Annäherungswerten* für unsere Formerfassung, die durch die anderen Sehmöglichkeiten von symmetrischen Raumverspannungen auch überlagert, verdichtet und auf diese Kräftefelder hin geöffnet werden. Imdahl sieht bei Marées lediglich eine zur Erscheinungshaftigkeit hin gewandelte Natur, deren Gestaltung »von der Zeichnung ausgeht«. Er übersieht dabei die Priorität des übergreifenden Bildbaus, in den hinein sich die Naturformen auch malerisch entgrenzen. Diese komplexe Bildgestalt erfordert nicht nur, wie Imdahl meint, eine »rezeptive« (wiedererkennende), sondern ebenso eine »produktive« (aus den Bildwerten sich aufbauende) ästhetische Erfahrung, die er eigentlich nur Cézanne, nicht aber Marées zugesteht.¹⁴

Dieses Auseinandertreten von körperhafter Gegenstandswelt und erscheinungshafter »Sehwelt« fand Imdahl – was hier nicht nachvollzogen werden kann – in mehreren Kunsttheorien um die Jahrhundertwende bestätigt, die jeweils mit Gegensatzpaaren arbeiten:

Abb. 5 Robert Delaunay,
Die drei Fenster,
der Turm und das Rad, 1912



Hans Robert Jauss,
Kleine Apologie der
ästhetischen Erfahrung
(Konstanzer Universitätsreden, 59, hg. von
Gerhard Hess), Kon-
stanz 1972, S. 52-72,
bes. S. 55-62.

15 M.I., Die Rolle der
Farbe in der neueren
französischen Malerei.
Abstraktion und Kon-
kretion, in: Immanente
Ästhetik. Ästhetische
Reflexion, hg. v. Wolf-
gang Iser (Poetik und
Hermeneutik, 2),
München 1966,
S. 195-226. – Diese
frühen Ausführungen
wurden erweitert in
Max Imdahl, Farbe.
Kunsttheoretische Refle-
xionen in Frankreich,
München 1987.

16 M.I., Die Rolle
der Farbe (s. Anm. 15),
S. 221. – Die Delaunay-
Beschreibung erweitert
eine Textstelle aus Max
Imdahl, Die Farbe als
Licht bei August Macke.
Gedenkausstellung zum
70. Geburtstag, Westfä-
lisches Landesmuseum
Münster 1957, S. 17-29,
hier S. 22. – In Imdahl,
Farbe (s. Anm. 15)
beschreibt er auf
abstrakterer Ebene ein
solches bildhaftes und

das *begriffliche* Denken gegenüber dem *anschaulichen* Ordnen (Konrad Fiedler), das eher ertastete »*Nahbild*« der Dinge gegenüber ihrem nur noch erschauten »*Fernbild*« (Adolf von Hildebrand), ganz ähnlich die *taktisch-nahsichtige* gegenüber der *optisch-fernsichtigen* Darstellungsweise (Alois Riegl), und schließlich die kunstgeschichtlichen Grundbegriffe des »*Linearen*« und der »*geschlossenen Form*« gegenüber dem »*Malerischen*« und der »*offenen Form*« (Heinrich Wölfflin). Bei Cézanne sieht Imdahl schließlich eine reine Schwelt entfaltet, bestehend aus einem Gefüge farbiger Flecken, die ohne Bezug zur tastbaren Qualität die Motive der Natur noch einmal als rein bildhaftes, visuelles Bezugsgerüst aufbauen.

Delaunay

Ganz ähnlich erkennt Imdahl in der Verselbständigung der Farbe seit der Renaissance bis hin zum 20. Jahrhundert eine Verselbständigung des Sehens gegenüber dem dinglich abgrenzenden Erfassen.¹⁵ Die Farbe befreit sich vom linearen Umriß, der von Vasari über Zuccari, Le Brun bis zu Kant als Grundlage der Gestaltbildung galt, wobei die Farbe dann lediglich einen ephemeren Reiz hinzufügen konnte. Die linear umrissene Form verwies auf einen Gegenstand jenseits des Bildes. Die Farbigkeit, die nicht mehr nur Zusatz war, setzte dagegen die visuelle Bildwirkung zunehmend in ihr eigenwertiges Recht. In seinem Aufsatz von 1966, »Die Rolle der Farbe in der neueren französischen Malerei. Abstraktion und Konkretion«, entwickelte Imdahl diese zunehmende Hinwendung zum Sichtbarkeitswert der Farbe fast ausschließlich anhand von Zitaten aus kunsttheoretischen Texten. Es gibt dort eine einzige Bildbeschreibung, die tatsächlich eine Schlüsselrolle in Imdahls Argumentation einnimmt. Er zeigt hier, was an Texten nicht zu zeigen ist: wie ein Bild allein aus der Farbe seine Sinnhaftigkeit herstellen kann.¹⁶

An Robert Delaunays Bild »Die drei Fenster, der Turm und das Rad« von 1912 (Abb. 5) beschreibt Imdahl, wie die Farben als komplementäre Harmonien (Rot zu Grün, Orange zu Blau, Gelb zu Violett) einen ausgleichenden, beruhigten Zusammenhang herstellen und wie sie als Dissonanzen (meist von im Regenbogen benachbarten Farben) irritierende, schnellere Sehbezüge auslösen. Die Dramatik der Bildvorgänge ist zugleich die der Erregung des Auges: alles ist getrennt und verbunden und ebenso harmonisch sich ergänzend und spannungsvoll sich widersprechend. Imdahl geht vom leuchtenden Rot (und dessen Verschärfung durch Gelb und Orange) unten rechts von der Mitte aus und sucht dazu

ergänzende und beruhigende Blau- und Grünflächen. Ebenso reagiert das Violett weiter oben als Entsprechung zum Gelb. Von oben her vollzieht Imdahl dann von der Unruhe aus Gelb und Grün eine Bewegung nach links unten über weitere Grüntöne zum Rot als deren Entsprechung. Hier bauen Gelb und Violett einen spannungsvollen Gegenklang auf.

In diesen sich durchdringenden, simultanen Aktionen von Anziehung und Abstoßung zeigt sich eine Einheit des Getrennten und Verbundenen, die allein einer lichthaften Farbe möglich ist – ohne gegenständliche Bindung – und allein einem optischen, schauenden Sehen – ohne abtastende Dingerfassung. Es ist eine Erfahrung am Bild, das seine abgrenzende Darstellung aufgelöst hat. Und doch zeigt das Bild mehr als sich selbst. Auf die Welt, die es nicht mehr darstellt, verweist es durch Analogie des bildnerischen Geschehens. Imdahl zitiert Delaunays Auffassung, nur das Auge sei fähig, die »vitale Bewegung der Welt« zu erfassen, »und ihre [bzw. seine] Bewegung ist Simultaneität«. ¹⁷ Imdahl sieht eine Analogie zu Delaunays Bilderfahrung in der physikalischen Bewegung der statisch erscheinenden Dinge gemäß den modernen Naturwissenschaften. Im Vorgang des Sehens vollziehen wir an den befreiten Farben des Bildes eine Erkenntnis, die nur in ihrer visuellen Simultaneität vorstellbar ist.

Imdahls Beschreibung dieser Bewegungen des Trennens und Verbindens (der Farben und des Sehens) hat dennoch ein gewisses statisches Element, weil die Farben als abgegrenzte Begriffe auftreten: »Gelb«, »Rot«, »Blaugrün« usw. Ihre Simultanaktion vollzieht sich dann entsprechend der Farblehre, nicht aber nach ihrer spezifischen Erscheinung im Bild, das gerade keine klar unterschiedenen Farbwerte zeigt, sondern nur aufscheinende, entstehende und sich verwandelnde Farbentwicklungen. Auch ihre Verselbständigung gegenüber der linear abgrenzbaren Form läßt sich nicht ohne den Kontur, sondern nur in Bezug zu ihm beschreiben – als Ablösung. Jede Farbe ist teilweise von Konturen begrenzt und verwandelt sich zugleich teilweise in konturlosen Übergängen. Die Farbe und die Farbverhältnisse sind also wieder nicht etwas Festgelegtes im Bild, sondern sie sind nur aus den *Annäherungen* unseres Sehens erkennbar, denen sie sich auch immer wieder entziehen. Was wir sehen, bleibt partiell und temporär und verwandelt sich wieder bei anderen Sichtweisen. Die durchschneidenden, ordnenden und zugleich zerstörenden linearen Formbeziehungen haben an diesem immer virtuellen, unverlässlichen Erkennen ebenso Anteil wie sogar die gegenständlichen Elemente, die ein anderes Identifizieren suggerieren, eine Nahsicht und zugleich Fernsicht und ein anderes, ebenso unhaltbares Abgrenzen. So zutreffend Imdahls Nachvollzüge der farbigen Anschauungsdynamik sind, sie werden selbst wiederum flüchtig und von anderen Kontexten entwertet. Die von Delaunay so bezeichnete, von Imdahl zitierte »forme en mouvement, statique – et dynamique« überspielt dann auch seine eigene Beschreibung.

In der Bestimmung von Delaunays Bildwirkung als Einheit eines immer neuen Zusammenpralls und Sich-Verbindens in vielfachen Bewegungen des Sehens, die zugleich von der Dauer ¹⁸ des Eins-im-anderen umfaßt werden, und in der Charakterisierung einer lichthaften, unabgrenzbaren Farbentfaltung, die diesem visuellen Alles-in-einem entspricht, hat Imdahl zunächst einmal eine bedeutende Schneise geschlagen, um die Bilder Delaunays angemessen zu sehen, d. h. ihre unbeschreibbare komplexe visuelle Einheit in den

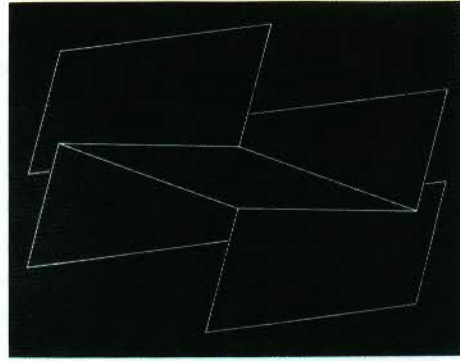
nur bildhaft vorstellbares simultanes Zusammenwirken von Farben (S. 140).

17 Robert Delaunay, *La Lumière*, [1912] Faksimile des Manuskripts, Umschrift und zwei Übersetzungen (eine von Paul Klee) in: Gustav Vriesen – Max Imdahl, *Robert Delaunay – Licht und Farbe*, Köln 1967, S. 6–10.

18 M.L., Zu Delaunays historischer Stellung, in: Vriesen–Imdahl, *Delaunay* (s. Anm. 17); auf S. 83f. weist er auf den Begriff der »durée« hin, den Delaunay als sinnliche Einheit der verschiedensten Phänomene auffaßt, die allein dem Auge (und nicht dem sukzessiven Hören) zugänglich ist.

Abb. 6 Georges Braque,
Frau mit Gitarre, 1913

Abb. 7 Josef Albers, Strukturelle
Konstellation NN-2, 1962



Blick zu heben. Wenn Imdahl schreibt: »Das Bild ist, unmittelbarer als je zuvor, eine Entfaltung des Sehens überhaupt«¹⁹, dann unterscheidet er dennoch das System der Farbbeziehungen (die »Bildform«) und die von ihm bewirkte »Erregung des Auges«. Die »großflächigen Farbpläne« im Bild sind hier allerdings so aufeinander abgestimmt, daß sie – anders als im Impressionismus, wo es noch Gegenstände gab – mit den Reaktionen des Auges zusammenfallen: »Es gibt nichts zwischen Auge und Bild.« Sieht man aber diese »Farbpläne« nicht als feste formale Gegebenheiten, sondern als Annäherungswerte unseres Sehens an die immer auch sich entziehenden Formübergänge, dann faßt man auch diese Einheit zwischen Sehen und Gesehenem nicht als absolute Übereinstimmung auf, sondern eher als atmende prozessuale Näherung und wieder Entfernung zwischen Auge und Bild.

Imdahls Ausrichtung auf objektive Formgegebenheiten führte ihn von Delaunay zu einem neueren Künstler weiter, der für ihn die Thematik der Erregung des Auges konsequent fortsetzte: Victor Vasarely.²⁰ Wir schätzen heute dessen Kunst gerade wegen ihrer Befangenheit in objektivierbaren Formbezügen eher als »flach« und nur formal ein. Der Entzug der Gestalt durch »optische Irritation« und der fortwährend springende Wechsel der Erscheinung erfordert trotz dieser Auflösung des Erkennbaren bei Vasarely kein sich annäherndes Erkennen. Bei ihm vermissen wir eben jene Zunahme des Erkennbaren, die wir bei anderen Künstlern als »Tiefe« des Bildes erfahren, das dadurch gegenüber unserem zudringenden Blick immer auch sein Geheimnis des Unerkennbaren bewahrt. Bei aller Dynamik der Erscheinung bleibt bei Vasarely das Sehen dagegen ganz innerhalb der Grenzen sichtbarer Formvorgänge. Darin liegt ihre grundlegende Statik.

Braque – Albers

Ganz ähnlich fand Imdahl bei seiner komplexen Analyse des Kubismus, die er vor allem an einem Bild von Georges Braque (Abb. 6) vollzog, die interpretatorisch herausdestillierte Formsystematik sozusagen in einer reineren Realisierung bei einem jüngeren Künstler wieder: bei den »Strukturellen Konstellationen« von Josef Albers.²¹ Imdahl sieht in Braques kubistischem Bild eine vielfältige, dichtere oder lockerere optische Einspannung und Verschränkung von geraden und kurvigen linearen Formwerten, deren Facetten daher nicht isoliert gesehen werden können, ebensowenig aber als gestalthafter Zusammen-

¹⁹ M.I., Die Rolle der Farbe (s. Anm. 15), S. 22f.

²⁰ M.I., Zu Delaunays historischer Stellung (s. Anm. 18), S. 84f.; M.I., Probleme der Optical Art (s. Anm. 8), S. 65-68.

²¹ S. Anm. 7.

hang. Zu diesen abstrakten Formwerten kommen gegenständliche hinzu, Angaben von Augen und Mund, eine Holzstruktur oder auch Schattenzonen als Tiefenandeutung. Doch fügen sie sich nicht zu einem mimetisch nachtastbaren Gegenstand. Nachdrücklich beschreibt Imdahl dieses Nicht-Formale, Gegenstandsbezeichnende – bei konsequenter Verweigerung einer gegenständlichen Ganzheit. Das Ganze ist das Bild und dessen formal gestaltete, gegenstandsfreie Schönheit, die zugleich ausdrücklich Gegenständliches bezeichnet – aber nicht *dessen* Einheit (und Schönheit).

Mit diesem kubistischen Ineinander abstrakter Bildkonstruktionen und realer Gegenstandsbezeichnungen, die möglichst markant dingliche Elemente und Qualitäten angeben, spannt Imdahl wieder ein antinomisches Erkennen als »System« zusammen, »in dem Unzusammenhang und Zusammenhang in Anschauungseinheit koinzidieren« und das »außerhalb des Bildes unvorstellbar« ist.²² Diese zugespitzte Koinzidenz des Unvereinbaren ist für Imdahl eine feste Gegebenheit des Bildes und nicht erst eine immer neu sich ereignende Erfahrung der sich annähernden und wieder loslassenden Wahrnehmung. Imdahl teilt die unterschiedlichen kubistischen Bildelemente (allzu) klar in drei »Elementgruppen« ein: die »bildexterne« (das gegenständliche Sehen ansprechende), die »bildinterne« (gegenstandsfreie) und die »doppelwertig bildexterne und bildinterne«.²³ Man wird Mühe haben, jede Form in dem Bilde von Braque entsprechend dieser Einteilung zu unterscheiden. Und doch bestimmt sie den Bildeindruck – allerdings weniger als Gegeneinander der Bildelemente, sondern der Sehweisen. Jede der drei ist eigentlich an jeder Teilform des Bildes möglich, wenn auch in sehr unterschiedlicher Evidenz, also in unterschiedlichen Graden der Annäherung.

Bei Albers' »Strukturellen Konstellationen« (Abb. 7) findet Imdahl die kubistische Antinomie wiederum als sozusagen schlackenlose Formfigur vor: als Ineinander von flächig abstrakter Konstruktion und nur räumlich vorstellbarer und zugleich die gegenständliche Einheit verweigernder Realitätsreferenz (hier als Perspektivschema mit notwendig mehrdeutigem, nicht aufgehendem Umschlageffekt). Es braucht kaum betont zu werden, daß Albers im Unterschied zu Vasarely – trotz dieser »geheimnisloseren« Formfigur – immerhin ein allmählich sich aufbauendes und wechselseitig beeinflussendes Vorstellungsgebilde entwickelt, das die Wahrnehmung deutlich über die Erscheinungsformen des Sichtbaren hinausführt. Albers realisiert jedoch dieses Ineinander des Sich-Ausschließenden als vollständiges Lineargebilde; das Formale wird dabei vereinfacht und das Reale entsinnlicht und systematisiert.

In unserem Zusammenhang einer »Stilanalyse« der Imdahlschen Interpretationen ist eine kurze Bemerkung an anderer Stelle zu eben diesen »Strukturellen Konstellationen« interessant.²⁴ Imdahl bezeichnet dort seine eigene, von ihm selbst als eine »vor allem auf Konfliktsituationen blickende« Beschreibung als die »gewiß nicht einzig mögliche«. Versuchsweise stellt er ihr selbst eine »andere, sozusagen weichere Interpretation« gegenüber. Ihre »Weichheit« besteht allerdings nicht in einer Relativierung des Gesehenen durch den *annähernden* Vorgang des Sehens, der eben diese strukturellen Antinomien als sehr gelungene Interpretationen akzeptiert und sie nachzuvollziehen sucht, sondern Imdahl *ersetzt* hier jene antinomisch zugespitzte Sichtweise durch eine konfliktvermeidende. Sie sucht

22 Ebd., S. 31.

23 Ebd.

24 M.I., Über die strukturellen Konstellationen von Josef Albers, in Ausst.-Kat.: Josef Albers, Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1970, S. 8-10.

jener antinomischen Zuspitzung dadurch zu entgehen, daß sie jede der widersprüchlichen perspektivischen Projektionen als eine immer nur vorübergehende auffaßt, so daß sie einander nicht widersprechen, sondern im Wandel »ineinander überwechseln wie in ununterbrochener, fließender Bewegung«. An kaum einer anderen Stelle hat Imdahl so bewußt – wenn auch knapp – seinen harten, die Konflikte bis ins äußerste aktualisierenden Interpretationsstil charakterisiert, indem er ihn gegenüber einer anderen Sichtweise absetzt (die er zuletzt, wenn er auf die Labilität jener Übergangsphasen hinweist, doch wieder der seinen nahebringt).

Newman – Morellet – Stella – Johns

Seinen besonders angemessenen Gegenstand fand Imdahl in jenen Kunstwerken der Nachkriegszeit, die nicht nur ihre Darstellung, sondern sich selbst in eine antinomische Zuspitzung einbringen, indem sie etwa äußerst gegensätzliche Auffassungsmöglichkeiten ihrer eigenen bildhaften Ganzheit gegeneinander ausspielen. Diese Werke sind selbst von einer Härte und Absolutheit, die den interpretatorischen Gestaltungen von Imdahl entspricht.

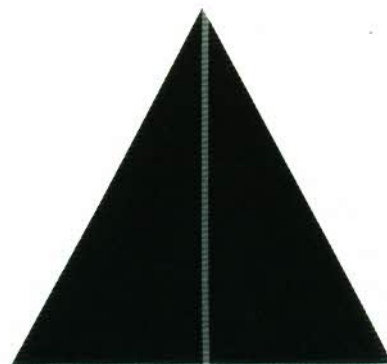
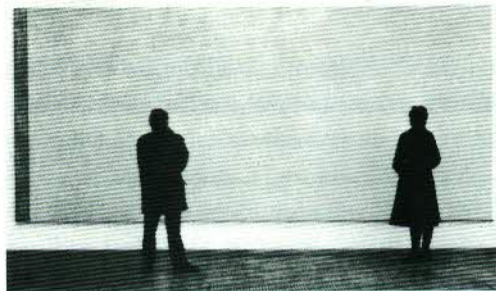
Bei Newmans »Who's afraid of red, yellow and blue III«²⁵ (Abb. 8) bewirkt die »wandartige« physische Größe, daß der Beschauer das Bild als Gegenüber verliert: er sieht ein Unüberschaubares und wird dadurch seines eigenen Sehens gewahr. Nicht nur die Größe, sondern die Abwesenheit einer Komposition, deren Einteilung und Zuordnung die Bildfläche dem Auge begreifbar machen würde, bewirkt diesen Entzug der Überschaubarkeit und die Distanzlosigkeit des Rot, das den Beschauer bedrängt. Das Bildfeld ist zugleich als Fläche (Gemälde) begrenzt und als Farbe unüberschaubar. Die Einheit des unvereinbar Zusammenprallenden liegt also nicht *im* Bild, sondern umfaßt es als Ganzes. Die seitlichen Vertikalstreifen, links ein etwas breiterer blauer und rechts ein sehr schmaler gelber, sind, wie Imdahl ausführt, an der überwältigenden Wirkung dieses expandierenden »Kontinuum des Rot« beteiligt. Sie verhindern, daß das Rot als Eigenschaft der Bildfläche wirkt (als deren »Überzug oder Kleid«). Sie verwandeln das Rot in den Randzonen durch die unterschiedlichen Farbkontraste. Und schließlich evoziert ihre äußerste Schmalheit in bezug auf die ununterbrochen ausgedehnte Rotfläche deren »Riesigkeit«.

Auch hier beschreibt Imdahl die Bildgegebenheiten als vor Augen stehende Formen – bei aller Simplizität und äußersten, anschaulich unvermittelten Ausdehnung sowohl in ihrer Breite (horizontal) wie in ihrer Schmalheit (vertikal). Sicherlich reagiert man als Betrachter gerade auf diese Unvereinbarkeit der Formen, indem man sich ihnen ständig neu zu *nähern* versucht – in einem (hier unerfüllbaren) Streben nach überschaubarer Ganzheit. Man wird ihrer nicht habhaft und erfährt gerade deshalb die Streifen nicht nur als Ränder des Bildes, sondern jeweils als vertikale Bewegung, die an ein unüberschaubares Rotkontinuum angrenzt, dessen Fläche man in der Einstellung auf den Streifen zwangsläufig teilweise aus den Augen verliert. Und man erfährt die Ausdehnung des Rot als horizontale Ausbreitung mit entsprechender Richtungsenergie, die dadurch entsteht, daß das Bildfor-

25 M.I., Barnett Newman. Who's afraid of red, yellow and blue III (Werkmonographien zur bildenden Kunst, 147), Stuttgart 1971.

Abb. 8 Barnett Newman, Who's afraid of red, yellow and blue III, 1966/67

Abb. 9 Barnett Newman, Jericho, 1968/69



mat jegliche Ausgewogenheit zwischen Höhe und Breite so nachdrücklich nach außen hin überdehnt. Im Blick auf diese expansive Ganzheit des Rot verliert man wiederum die Randstreifen mehr oder weniger aus den Augen. Die Bewegungsenergien, die aus der Übersteigerung der Überschaubarkeit und damit aus der unabschließbaren Annäherung des Sehens an das Gesehene entstehen, verstärken die Unüberschaubarkeit des Bildganzen. Es zerlegt sich in unvereinbare Richtungsimpulse, die nicht – wie etwa bei Mondrian – zusammen und als Zueinander *im* Bild angesehen werden können. Das eine entzieht dem Blick die Erfassbarkeit des anderen. Die spürbare Gemaltheit des Rot (vor der Restaurierung von 1988/91) und der Randstreifen hält den Blick ebenfalls momentweise innerhalb der Fläche bzw. der Erstreckung fest, zieht ihn näher heran, bevor er sich wieder dem Ganzen zuwendet. Auch dadurch bekommt dieses Ganze eine zeitliche, prozessuale Qualität; es ist kein starres Insgesamt (wie nach dieser Restaurierung, bei der die Gemaltheit des Rot geglättet wurde).

Auch bei Newmans dreieckigem Bild »Jericho« (Abb. 9) kann man nicht nur, wie Imdahl²⁶, das unvermittelte und letztlich unvereinbare Zueinander von Dreiecksfläche und Vertikalstreifen (als Formen) beschreiben, die zueinandergehören und ebenso auch unvereinbar erscheinen, sondern es entstehen bei den Versuchen, sie zu sehen, wiederum annähernde, halb formlose Wahrnehmungen. Die gemalte rote Bildvertikale, die als schmaler Formwert nicht vom Dreieck abschließbar ist, baut einen engeren Bezug zur horizontalen unteren Bildkante auf als zu den schrägen Dreieckseiten; zugleich teilt sie auch den angrenzenden Schwarz-Partien einen vertikalen Elan mit. Wir sehen die Bildfläche nicht nur als begrenztes Dreieck, sondern auch als schräg angeschnittene, von der Horizontalen aufsteigende, unbegrenzte Vertikalbewegung. Bild und Streifen sind zwar nicht optisch vereinbar, aber sie zielen in vertikaler Bewegung nach oben auf eine unerreichbare Einheit.

Seit 1952 stellte François Morellet Bilder her, deren Gesamtheit von den innerbildlichen Strukturen antinomisch und damit paradox artikuliert wurde. Wiederholt hat Imdahl an Morellets Bild »Konzentrische, rechteckige Winkel« von 1956 (Abb. 10) die mehrfache Lesbarkeit der parallelen Linienabfolgen als Abfolge von Winkeln – von den Bildrändern her – und als Ausbreitung von diagonalen Kreuzfiguren – von der Mitte her – beschrieben.²⁷ Die »Chancengleichheit« dieser Lesarten bewirkt, daß beide unentscheidbar einander aufheben, und ihre repetitive Ausbreitung über das Bildfeld bewirkt, daß diese immer neu sich aufbauende und zerstörende alternative Lesbarkeit die Gesamtheit des Bildes betrifft. So

26 M.I., Bild – Totalität und Fragment, in: Fragment und Totalität, hg. v. Lucien Dällenbach u. Christian L. Hart-Nibbrig (edition suhrkamp, Neue Folge, 107), Frankfurt/M. 1984, S. 115-123; ders., Moderne Kunst und Medien, in: Das Kunstwerk 36, 1, 1983, S. 18-21.

27 M.I., Über einige Werke Morellets im Blick auf Stella und Vasarely, in: Ausst.-Kat.: François Morellet, Van Abbemuseum Eindhoven 1971 (u.a.), S. 7-13; Max Imdahl, Ikonik. Bilder und ihre Anschauung, in: Gottfried Boehm (Hg.), Was ist ein Bild?, München 1994, S. 300-324.

Abb. 10 François Morellet,
Rechteckige, konzentrische Winkel,
1956

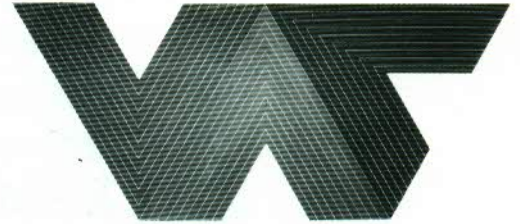
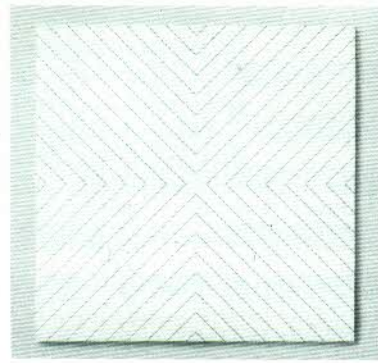


Abb. 11 Frank Stella, Quathlamba, 1964

entsteht aus der »Iteration« der Formabfolgen eine »Irritation« der Bildwahrnehmung (wieder eine Imdahlsche alliterierende Wort-»Verknötung«).

Dabei beschreibt Imdahl das Verhältnis der Linienformationen zum Bildfeld als ein abgeschlossenes: Sowohl die Winkel wie auch das Diagonalkreuz setzen die quadratische Bildfläche voraus und bestätigen sie. Weil hier das Bild der nicht wegzudenkende Träger der Formelemente sei, behauptet nach Imdahls Auffassung »Morellets ›Peinture 1956‹ die Idee des Tafelbildes«. Dem widerspricht die Tatsache, daß man sich Morellets Bild unmöglich als ein gerahmtes vorstellen kann. Trotz der zentralen Kreuzfigur entsteht kein geschlossener Eindruck. Im Gegenteil erscheint das Bild so homogen strukturiert, daß es die Vorstellung einer abgrenzbaren inneren Bildwelt, die vom Bildrand eingegrenzt wäre, nicht aufkommen läßt. Wenn man aber Morellets Bild nicht nur als ein unauflösbar verschränktes Ineinander von zwei Formauffassungen ansieht, sondern wenn man einmal darauf achtet, auf welche prozessuale Weise sich diese Formfiguren aufbauen und zerstören, so wird deutlich, daß jede »Figur« – sei sie nun ein Winkel oder ein Kreuz – durch die gleichförmige Iteration sich ununterbrochen über das ganze Bildfeld hin ausweitet, bis sie als Figur *in* ihm nicht mehr existiert. Der Versuch, *etwas* im Bild zu sehen, bleibt eine immer vergebliche Annäherung. Unter den Augen zerrinnt, was sie zu ergreifen meinen. Dieser Vorgang der Auflösung ist immer ein dezentraler, und deshalb ist das Bild offen, obwohl seine Formanordnung es nicht ist: der erfassende Blick wird unaufhaltsam aus ihm hinausgedrängt. Achtet man also nicht nur auf die Form, sondern auf die Bewegungen des Sehens, dann entsteht durch die von Imdahl an den Linearstrukturen beschriebene Irritation ein unaufhaltsames Abgleiten des Blicks, der in äußerstem, unvereinbarem Widerspruch zur Geschlossenheit der weißen Bildtafel steht. Die Antinomie, die Imdahl an der Linienfiguration beschreibt, besteht eigentlich noch radikaler zwischen ihrer unablässig sich auf und abbauenden Lesbarkeit und der starren, objekthaften Bildtafel. Objektive Begrenztheit und subjektives Entgrenzen bedingen einander; was wir sehen, steht uns nicht mehr vor Augen, sondern vollzieht sich – als unerfüllbare Annäherung unseres Sehens an das Sichtbare – in uns.

Mit Morellets repetitiven Linienformationen hat Imdahl auch die repetitiven Streifenformationen von Frank Stella verglichen²⁸, die er ab 1958 zuerst in rechtwinklig begrenzten, »schwarzen« Bildern und dann in unregelmäßig begrenzten »shaped canvases« (Abb. 11) auseinander entwickelte. Vergleichbar ist das Herausdrängen jeglicher abgrenzbarer Figur aus dem Bild durch die unabgrenzbaren Wiederholungen. Im Gegensatz zu Morel-

28 M.I., Über einige Werke Morellets (s. Anm. 27); zu Frank Stella auch: M.I., »Is it a Flag, or is it a Painting?«. Über mögliche Konsequenzen der konkreten Kunst, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 31, 1969, wiederabgedruckt in: M.I., Bildautonomie (s. Anm. 7), S. 69-96; ders., Sanbornville II (Werkmonographien zur bildenden Kunst, 143), Stuttgart 1970, wiederabgedruckt in Ausst.-Kat: Frank Stella. Werke 1958-1978, Kunsthalle Bielefeld/Kunsthalle Tübingen 1977, S. 43-55.

lets Unabschließbarkeit der Gesamtstruktur berührt sich bei Stella jedoch die repetitive Binnenformation so mit den Außenrändern des Bildes (bei den »schwarzen« Bildern) oder fällt sogar mit ihnen zusammen (bei den »shaped canvases«), daß innerhalb der gleichförmigen Abfolgen deutlich eine *Figur* hervortritt. Sie steht lediglich nicht mehr *im* Bild, sondern wird erst mit dessen Grenzen erfassbar. Das gleichförmig strukturierte Bild bestätigt als begrenztes Flächenobjekt die innere Struktur (beides konkretisiert sich als »Figur« vor der Wand), während bei Morellet die objekthafte Bildtafel ihrer inneren, unabgrenzbaren Formausbreitung widerspricht.

Imdahl faßte daher Stellas streifig strukturierte Flächenformen als elementhafte Einheiten auf (bei »Quathlamba«, Abb. 11, sind es V-Formen), die in beliebiger Weise kontinuierlich aneinanderzusetzen seien. Aufgrund dieses additiven Prinzips sah er Stellas Bilder als offener an als Morellets. Doch auch bei Stella erscheint diese Form nicht als »fertiges« Element, sondern die gleichförmige Streifenwiederholung bewirkt ihr immer neues *Entstehen* beim Betrachten. Was man innerhalb des Bildes sieht, führt zu seinen Grenzen, und was in der Kombination mehrerer Formelemente als Grenze zwischen ihnen erscheint, verschmilzt unabgrenzbar in den repetitiven Anbindungen. Aus dem additiv Zusammengesetzten entsteht ein geschlossenes »all-over«. Die Zusammensetzung der Elementformen ist daher nicht, wie von Imdahl beschrieben, im Grunde beliebig, sondern sie wird in dieser Spannung zwischen verschmelzendem »all-over« und zerlegender Elementhaftigkeit eine für jedes Bild ganz spezifische. Diese jeweilige Spannung besteht allerdings nicht zwischen den Formen (darin ist Imdahl zuzustimmen), sondern zwischen den Sehweisen derselben Form bzw. Formkombination. Das sehende Erfassen der Elementkombinationen reicht bei »Quathlamba« immer unweigerlich über die Binnengrenzen hinaus; man verfolgt einmal eine horizontale Zickzackabfolge (von links her) und dann eine konzentrische Radialanordnung (von rechts her). Dieses »Überlappen« der Wahrnehmungskonstruktionen, bei denen man die zu begreifende Elementfigur und ihre Kombinationen immer auch verfehlt und wieder neu avisiert, verändert sich mit jeder Kombination der V-Formen, so daß es durchaus kein Zufall ist, welche von ihnen Stella realisiert hat und welche nicht.

Was Imdahl bei Stellas »shaped canvases« als *Formgegebenheit* beschreibt, ist tatsächlich ein *Finden und Verlieren* dieser Form durch die Verführung der Binnenstruktur. Doch diese Anschauungsbewegungen pendeln sich auf das begrenzte Bildformat ein; es erscheint damit wesentlich abgeschlossener als jenes von Morellet – wenn auch nicht als traditionelles Bildfeld, das eine Darstellung oder Komposition enthält, sondern als objekthafte Ganzheit.

Auf andere Weise hat Jasper Johns eine solche objekthafte Ganzheit des Bildes suggeriert, indem er dessen Format mit einem realen Objekt, etwa dem Umriß und der Binnenzeichnung der amerikanischen Flagge, in eins setzte. (Abb. 12) Wieder zielt Imdahl auf eine »doppelseitige Paradoxie«. Er spitzt die widersprüchliche und zugleich unauflösliche Verschränkung von vorgegebener Objekthaftigkeit (als Flagge) und konkreter Malerei (als Bild) zur »Identitätskrise« zu.²⁹ Auch hier richtet Imdahl seine Analyse auf die gegebenen Formen (*im* Bild oder *als* Bild), nicht aber auf den Prozeß ihrer Bildung beim Sehen. Das

29 M.L., »Is it a Flag ...« (s. Anm. 28), hier S. 83.

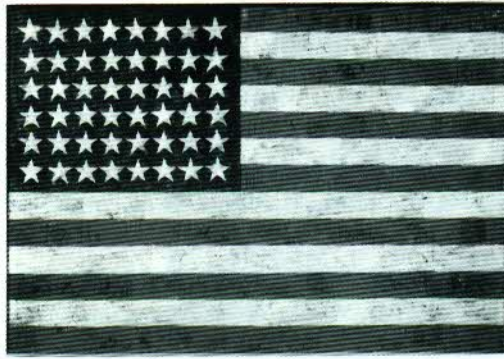


Abb. 12 Jasper Johns, Flag, 1955

geht hier, wo es ihm auf die doppeldeutige Ganzheit des Bildes ankommt, so weit, daß er die weiche, malerische Kleinstruktur von Johns ausdrücklich »nicht mehr beachtet«³⁰, in der eigentlich erst die Materialität der Farbe und das Gemachtsein des Bildes evident werden (ganz im Sinne von Imdahls antinomischer Bilderfahrung). Die Ganzheit des Bildes ist nicht nur eine geometrisch gegebene, sondern sie baut sich in der Wahrnehmung aus der Divergenz der entgrenzenden und vereinheitlichenden malerischen Struktur zur objekt-haft vorgegebenen Begrenztheit der Flaggeneinteilung auf. Die Erfahrung der Divergenz potenziert sich gerade aus der wachsenden *Annäherung* des Unvereinbaren (Malerei und Objekt).

Gegenwart

Wenn Imdahl auf den spezifischen Sinn abhebt, den alleine ein Bild vermitteln kann, dann spricht er von »Totalität«. Sie »artikuliert sich in der Anschauungseinheit von gerade widerstrebigem, dialektischen Sinnbildungen oder kühnen Äquivalenzen.«³¹ Im Begriff der »Anschauungseinheit« verbindet er das immer Gegebene des Bildes mit dem jedesmal neu sich Ereignenden seiner gegenwärtigen Erfahrung durch den Betrachter. Diese »Totalität« hat sozusagen keinen Mittelpunkt, auf den alles gerichtet ist, sondern mindestens zwei unvereinbare Anschauungsweisen, deren »widerstrebigem« Sinnbildungen den Betrachter zu seiner unmittelbar gegenwärtigen Erfahrung ihres *Zusammentreffens* hinführen. Im Anschluß an seine Beschreibung von Morellets »Rechteckige, konzentrische Winkel« (s.o.) kommt Imdahl in seinem letzten, 1988 verfaßten Aufsatz über »Ikonik« auf eben jene Berührung des Immerdar des Bildes mit dem immer Neuen seiner Anschauung zu sprechen: »Gerade im Durchspielen jener im Bilde enthaltenen Kontravalenzen wird sich der Beschauer seiner eigenen Strukturierungsaktivität, aber auch seiner eigenen Verfügungssohnmacht bewußt, und zwar in der sehr besonderen Erfahrung, daß jede Strukturierung, die er vollzieht, in ein und demselben Phänomen fundiert, daß aber auch keiner der möglichen Strukturierungsakte dazu führt, dieses Identische endgültig zu vereinnahmen und zu beherrschen. Wie anders als in der Anschauung eines visuellen Modells sollte eine solche auf inkompatible Strukturierungen hin angelegte Identität überhaupt gegenwärtig sein, und wie anders als in einem statischen, in sich selbst unbewegten Phänomen – einem Bild.«³² In dieser Simultaneität des Unvereinbaren trifft die flächige Einheit des Bildes mit

30 Ebd., S. 86.

31 M.I., Ikonik (s. Anm. 27), S. 300: »Thema der Ikonik ist das Bild als eine solche Vermittlung von Sinn, die durch nichts anderes zu ersetzen ist.« Zum »Totalitätsbegriff« in der Ikonik vgl. ders., Giotto (s. Anm. 9), S. 51.

32 M.I., Ikonik (s. Anm. 27), S. 318.

Abb. 13 Günter Fruhtrunk,
Grün im Quadrat, 1970/71



der Gegenwärtigkeit ihrer Erfahrung zusammen; gerade auf dieses punktförmige Zusammenfallen des weit Auseinanderliegenden zielen auch Imdahls sprachlich ausgedehnteste Satzkonstruktionen.

Im Kampf gegen jegliches beruhigte Sich-Niederlassen des Blicks im Bild, gegen jeden Anschein eines harmonischen Einverständnisses zwischen herangetragenem Erwartungen des Betrachters und ihrer bloßen Erfüllung im Sichtbaren steht sicher Max Imdahls Hinführung zur Unverfügbarkeit des Sichtbaren und die existentielle Anrührung durch die *Bilderfahrung* der künstlerischen Zielsetzung von Günter Fruhtrunk besonders nahe. Fruhtrunk zielt auf die unausweichliche Herausforderung an den Betrachter, Formen zu erfassen, die ihm zugleich verweigert werden. Imdahl beschreibt die »niemals versiegende Aggression« von Fruhtrunks Bildern, mit der ihre »immer wieder unmittelbare Gegenwart« zusammenhängt, an ihrem unauflöselichen Austausch von Figur und Grund.³³ Er fordert mindestens zwei sich ausschließende und dennoch zugleich und in eins mögliche Sichtweisen heraus, deren rhythmische Alternierung bei dem Bild »Grün im Quadrat« (Abb. 13) zusätzlich durch das Grün gestört und aufgebrochen wird. Fruhtrunk hat selbst auf diese »heftigsten Vorgänge des Bindens und Trennens« hingewiesen »zugleich und gleichzeitig positiv/negativ und negativ/positiv« und sich dabei ausdrücklich gegen eine Auffassung des Kontrastes gewandt, dem dann doch durch »Integration in Vorstellungen von Ganzheit« seine Unausweichlichkeit genommen würde.³⁴

Imdahls Interpretationsstil (im Sinne eines Gestaltungskonzeptes) ist auf diese »angespannteste Totalpräsenz des Bildes« gerichtet, die er als Selbstcharakterisierung von Günter Fruhtrunk bezeugt.³⁵ Die Absolutheit seiner antinomischen Strukturierungen zielt auf die Intensität der Bilderfahrung und die unaufhebbare Simultanpräsenz seiner Sinnbildung. Doch differenziert Fruhtrunk diese angespannten »Prozesse im Visuellen«: sie vollzögen sich »sowohl als lauteste als auch als leiseste Vorgänge«. ³⁶ Bei dem Bild »Grün im Quadrat« kann man nicht nur das heftige, absolute Gegeneinander des Weißen als Positiv-Rhythmus, des Schwarzen als Positiv-Rhythmus sowie des Grünen als Gegenkraft zu beidem auffassen, sondern auch die »leisere« Stimme einer Zuordnung der beiden außen liegenden Grün-Akzente zu einem breiteren schwarzen Mittel-Streifen. Sie »unterlegen« jenes Gegeneinander mit der abwägenden Sichtweise eines formbezogenen Zueinanders. Auch die angedeuteten dreieckigen Eckakzente links oben und rechts unten bauen einen solchen bildübergreifenden Bezug auf. All diese kompositionellen Zuordnungen sind nur als Annäherungen aufzufassen; als Formen im Bild sind sie nicht greifbar. Aber sie akzentu-

33 M.I., Bemerkungen zu einigen Bildern von Günter Fruhtrunk, in Ausst.-Kat.: Fruhtrunk Bilder 1952-1972, Städtische Galerie im Lenbachhaus München, 1973, S. 6-12; ders., Zu Günter Fruhtrunk, in: Neue Kunst in München, April/Mai 1983, wiederabgedruckt in: Ausst.-Kat.: Günter Fruhtrunk, Kunstverein Braunschweig 1983/84, S. 6-21, und in: Peter-Klaus Schuster (Hg.), Günter Fruhtrunk, München 1993, S. 168-176.

34 Günter Fruhtrunk, Orientiert habe ich mich ..., in: Eugen Gomringer, Max Imdahl, Gabriele Sterner, Fruhtrunk, Starnberg 1978, S. 63-64, hier S. 64.

35 M.I., Bemerkungen (s. Anm. 33), S. 10.

36 Siehe Anm. 34.

ieren momentweise – für den sich annähernden Blick – eine spannungsvolle Zuordnung, wie sie durchaus der prozessualen Bildverdichtung bei Hans von Marées vergleichbar ist. Fruhtrunk hatte ihn immer sehr hoch geschätzt.³⁷ Hier wie dort ist die Gesamtheit des Bildes nicht ein offenes Bezugsfeld für abzugrenzende Formen (uns gegenüber), sondern die Gesamtheit ist untrennbar mit den kompositionellen Akzenten verbunden, die sie zugleich enthält und aus denen sie erst erwächst. Das Bild steht dann nicht mehr vor uns, sondern entsteht erst mit der Aktivität unseres zuordnenden Sehens, bei der sich jede Begrenzbarkeit zwischen Einzelem und Ganzem zunehmend verliert. Die bildbezogene Symmetrie in Fruhtrunks Bild »Grün im Quadrat« steht uns ebensowenig als Formbestand im Bild gegenüber wie das harmonische Hinüber und Herüber zwischen den Bildbereichen in Marées' »Hesperiden« (Abb. 4). Gerade deshalb »erfüllen« sie zunehmend das Bild. Ihre lebendigen Spannungsverhältnisse werden vom Bild ausgelöst und sind nur als Annäherungen unserer Formwahrnehmung auffaßbar. Es ist aber gerade die Unfixierbarkeit der von Imdahl beschriebenen antinomischen Formbildungen (bei Fruhtrunk als Figur wie auch als Grund, bei Marées als Körper wie auch als visueller »Bau der Erscheinung«), die erst jene Prozessualität der Bildganzheit auslöst, welche sich nur noch in uns vollziehen kann – als kreative, interpretierende Annäherung an die unerreichbare Einheit des Bildes.

37 Freundliche Mitteilung von Eva-Maria Fruhtrunk.