Mythos
KUNSTTHEORIE

Nov. 2026 • https://mythos-magazin.de/kunsttheorie/stecker_poussin-war-nicht-afraid-of-rouge-jaune-et-bleu.pdf

RAIMUND STECKER

Nicolas Poussin war nicht afraid of Rouge, Jaune et Bleu

Abstract: Max Imdahl, der sehende Intellektuelle, der brillante Interpretationsrhetoriker, der in Kunst Denkende der Gilde *Poetik und Hermeneutik*. Der, der Giottos *Arenafresken* in Padua neu gesehen und gedeutet hat. Der, der durch die Kunst der Moderne sensibilisiert sich die Kunst der Tradition erweiternd erschloss – beispielsweise die *Mannalese* von Nicolas Poussin durch Barnett Newmans *Who's afraid of Red, Yellow and Blue.* Der, der die Autonomie von Kunst begriff, um ungeahnte Analogien zum Aufscheinen zu bringen. Sowie der, der gegen den nach 1968 aus ideologischen Gründen und Elternhass aus der Kunst Flüchtenden zeigte, wo das Zentrum der Kunst ist und bleibt: in ihrer Autonomie! Er setzte einen Gegenentwurf aufs Gleis, indem er die zeitgeistig subalternisierten Werte wie Koloristik, Komposition, planimetrische Ordnung, Illusion, Zeichnung und Bildlichkeit, auch aber skulpturale oder plastische, performative und assemblage-, collage-, medienbasierte Entität sowie poetische und werkgrammatische Plausibilität wieder als genuine Konstanten von Kunst ins Zentrum seiner Werkbetrachtungen rückte. Exemplarisch wird gezeigt, wie Imdahls durch die Farbtrias geleitete Deutung der *Mannalese* Poussins mit seiner emphatischen Beziehung zu Newman gegenstandfreien *Who's afraid of Red, Yellow and Blue* korrespondiert, dass er also aus der Moderne die Kunst der Tradition interpretierte. Und gewendet, wie er nach seinem Buch zu Giottos *Arenafresken* und seinem Poussin-Aufsatz ikonisch sensibilisiert Newmans „Anschauungstatsache" *Jericho* unter dem Horizon einer „szenischen Darstellung" deutete. Imdahl pflegte das sokratische Dialogisieren. So auch über den Postkartensatz von Joseph Beuys „Wer nicht denken will, fliegt >sich selbst< raus". Dass Denken und Sehen auch gesellschaftlich existentielle Lebensaufgaben seien, für die die Kunst exemplarisch auch auf intellektuell höchstem Niveau erkenntnisanbietend steht, stellte er heraus. Und: dass sich dieser Lebensaufgabe zu verweigern zur Folge hat, nicht teilnehmen zu dürfen! Imdahl behauptete ohne Wenn und Aber, dass Werk für Werk die Autonomie von Kunst ihre genuine Bedingung ist. In ihr ist das Gesamtgesellschaftliche geborgen. Nur ein autonom konstituiertes Etwas vermag ein Je-Spezifisches als Analogon des universell Allgemeinen aufscheinen lassen.

> „Wenn […] das unter den Erwartungen des wiedererkennenden Gegenstandssehens Abnorme und Perplexe dennoch ein schönes ist, so nur gemäß einem gegenstandsfreien Sehen."
> Max Imdahl in der Konklusion seines Aufsatzes *Cézanne – Braque – Picasso / Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen*[1]

Ein dilettierender[2] Versuch darüber, wie Max Imdahl – stets die Autonomie von Kunst voraussetzend – tradierte Kunst[3] durch sein Sehen der Kunst der Moderne gewendet interpretierte – und erweitert gewendet auch die Kunst der Moderne wiederum geändert sah.

---

1 Max Imdahl, *Cézanne – Braque – Picasso / Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen*, in: *Bildautonomie und Wirklichkeit – Zur theoretischen Begründung moderner Malerei*, Mäander-Kunstverlag, Mittenwald, 1981, S. 50.

2 Hingewiesen sei hier auf die wesenseigene Bedeutung des Wortes, die noch im Italienischen gebräuchlich ist, nämlich die der Liebhaberei. Im Wort „Amateur" tritt diese noch weit augenscheinlicher zutage. Die Filmemacherin Maya Deren setzt dem Begriff in ihren Gedanken über *Amateur versus Profi* – hier synonym für: die Liebenden von Kunst in ihrer Geschichte versus den institutionell etablierten Kunstgeschichtler*innen – gleichsam als ein Synonym für „Freiheit" ein Denkmal – in: *Poetik des Films / Wege im Medium bewegter Bilder*; Merve Verlag, Berlin, 1984, S. 17 ff. „Das Haupthindernis der Filmamateure ist ihr eigenes Minderwertigkeitsgefühl professionellen Produktionen gegenüber. Die bloße Klassifizierung ‚Amateur' hat schon einen apologetischen

Einer der innovativsten Kunsthistoriker wäre 2025, am 6. September, 100 Jahre alt geworden – Max Imdahl. Er war als Auch-Maler[4] der womöglich künstlerischste, künstlersichtinteressierteste, kunstproduktion- und kunstwerkliebendste, künstlerzweifelrespektierendste und auch selber ob seiner Seh- und Denkresultate zweifelnde intellektuelle Vertreter der inzwischen immer selbstreferentiell und eigenkanonisierter universitär etablierten Wissenschaftsdisziplin Kunstgeschichte. Max Imdahl etablierte mit der an Giottos Fresken in der Arena-Kapelle zu Padua exemplifizierten Methode die profund anschauungsbasierte „Ikonik“[5] und war nicht zuletzt deshalb – um ein Bonmot des von ihm sehr geschätzten Malers und vogelkundlich nachweislich Interessierten[6] Barnett Newman zu strapazieren, demzufolge die Ästhetik für Künstler das sei, was die Ornithologie für die Vögel ist – der vogelnahe Vogelliebhaber unter den vogelentfremdeten Ornithologen. Er war der sehend Kunstdenkende in der Denkergilde *Poetik und Hermeneutik*, wie er vor allem der war, der mit seinem Beharren auf die Autonomie von Kunst gerade heute aus seinen Schriften heraus in Analogie Antworten auf auch gesamtgesellschaftliche Fragen zu geben vermag, die kaum mehr gestellt werden.

Mit drei Zitaten sei dies unterfüttert:

> Ohne das Bild kommt ein solches, unvordenkliche Erfahrungen eröffnendes Sehen nicht zustande.[7]

> Der Sinn des Bildes, den der Betrachter aus der gegebenen Struktur [des Bildes, Anm. R.S.] selbständig und produktiv erschließt und auch selbständig zu erschließen veranlaßt ist, kann zwar, muß aber nicht dem Konzept des Künstlers entsprechen.[8]

> Als eine immanent geregelte, durch ein wiedererkennendes Sehen nicht mehr behinderte Zusammenhangbildung von reinen, an sich nichts weiter bedeutenden Sichtbarkeitswerten entspricht die Malerei Cézannes nicht nur der Theorie Fiedlers, sondern sie nähert sich auch Valerys Definition des Architektonischen oder des Musikalischen, insofern das Architektonische oder Musikalische ein Erschaffen ist, das ‚sans intermédiaires‘, nämlich frei von werkexternen Korrelaten für sich besteht.[9]

Zeitschnitt

Eine bewährte Methode der wissenschaftlichen Kunstgeschichte ist die, zu verweisen auf das, was vorausgegangen ist, also aufzuzeigen, wo dieses oder jenes künstlerische Phänomen sowie diese oder jene Idee seine oder ihre Wurzeln hat. Dies kann man provokationsbereinigt „konservativ“ nennen.

Die Umwendung dieses bewährt geschichtlich rekonstruierenden Denkens kommt zumeist zu kurz, die, sich mit den Erfahrungen aus dem erweiterten Wahrnehmen der nachgewachsengegenwärtigeren Triebe, der Kunst der Moderne beispielsweise, die Wurzeln tradierter Kunst ge-

---

Beigeschmack. Aber das bloße Wort – vom Lateinischen *amator = Liebhaber* – bezeichnet jemanden, der etwas aus Liebe zur Sache tut und nicht aus ökonomischen Gründen oder Zwängen.“

3 Die Begriffe „tradiert“ und „der Moderne“ beziehen sich auf die dreibändige Ausgabe der *Gesammelten Schriften* Max Imdahls: Band 1 „Zur Kunst der Moderne“, Herausgegeben und eingeleitet von Angeli Janhsen- Vukicevic; Band 2 „Zur Kunst der Tradition“, herausgegeben und eingeleitet von Gundolf Winter; Band 3 „Reflexion Theorie Methode“, herausgegeben und eingeleitet von Gottfried Boehm / Mit einem Beitrag von Hans Robert Jauß; Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 1996.

4 Siehe Anmerkung 3, Band 3, *Autobiografie,* S. 617 ff. Imdahl bekam – siehe S. 622 – 1950 mit seinem Bild „Schmerzensmann“ den Blevin David-Preis für junge Maler.

5 Max Imdahl, *Giotto / Arenafresken – Ikonografie-Ikonologie-Ikonik*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1980.

6 *Barnett Newman: A Catalogue Raisonné*, hrsg. Richard Shiff, Carol C. Mancusi-Ungaro, Heidi Colsman-Freyberger; The Barnett Newman Foundation, New York, Yale University Press, New Haven and London, 2004, Verzeichnis *Birds (Ornitology)* aus der Bibliothek Barnett Newmans, S. 628 f.

7 Siehe Anm. 1, S. 9. Zum Begriff des „Unvordenklichen“ verweist Imdahl auf Dieter Henrich (1966): Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart, in: *Immanente Ästhetik, ästhetische Reflexion : Lyrik als Paradigma der Moderne*, München 1966, S. 11 ff.

8 Siehe Anm. 1, S. 11.

9 Siehe Anm. 1, S. 17.

ändert konstruktiv anzuschauen. Fraglos ist dies als „progressiv“ zu bezeichnen, vergegenwärtigt es doch Vergangenes und führt dieses so idealiter sogar in die Zukunft.

Im Betrieb der *klassischen Musik* scheint dieses Progressive selbstverständlicher zu sein. Dass auf den technologisch neuesten Flügeln Kompositionen ertönen, die jahrhundertefern vor solchen Klangereignismöglichkeiten notiert wurden, tritt vor allem erst seit dem Bemühen um die *historische Aufführungspraxis* ins allgemein hinterfragende Bewusstsein. Und dies gleichermaßen kritisch wie affirmativ. Fraglos vor allem aber gewendet, realisiert man, dass das instrumentale Historisieren Mode war und noch immer ist, vor allem aber unser geschichtlich sensibilisiertes Hören aktuell erweitert!

Anstatt aber – um im Bild der von Imdahl sehr geschätzten Musik zu bleiben[10] – mithin dirigierenden Interpreten in Konzerten oder Regisseuren in der Schauspiel- und Opernwelt nicht unähnlich als Kunsthistoriker erkenntnisfundiert eine stete Aktualisierung der Geschichte von Kunst betreiben, tradierte Kunst also gleichsam vergegenwärtigen, sie interpretierend präsentieren, sie zur Aufführung bringen, sie eben dirigieren oder inszenieren zu sollen, hat sich die Kunstgeschichte als akademische Disziplin eher analog zur Musikwissenschaft immer mehr zur schriftlastigen und vor allem be- anstatt erkenntnisgeleiteten Disziplin verwickelt. Diesem Holzwege nicht folgen wollend erhob Imdahl seine Stimme. Er forderte an dieser Irrung statt eine „Art Werkaufführung“[11].

Dieser imperative Eros ging für ihn einher mit seiner œuvreweit getragenen Überzeugung von der Autonomie der Kunst. Diese sei – so im Folgenden das Sehen, Denken, Interpretieren und Deuten Imdahls kondensiert – notwendig zu akzeptieren und immer wieder nachdrücklich in ihrer Universalität zu betonen.

Dieses Credo basierte auf Erfahrungen. Künstlerisch der, dass Imdahl unzweideutig realisiert hatte, dass die Kunst selbst durch ihre historisch-moderne (auch) Gegenstandsfreiwerdung zwingend ein Sehen ihrer Phänomene als nur im Werk autonom zu sehen mögliche einfordert.[12] Und zeitgeschichtlich der, dass 1968 durch die Gründung des *Ulmer Vereins* als Muff unter den Talaren wegpusten wollendem Gegenentwurf zu dem *Verband der Deutschen Kunsthistoriker* zu einem Marsch durch die Instanzen und Institute aufgerufen wurde, der dem historischen Umfeld von Kunst die Mitte des erkenntnisleitenden Interesses zuwies und nicht mehr dem Künstlerischen selbst. „Vieles“, so heißt es heute auf der Website des *Ulmer Vereins*, „worüber damals vehement debattiert wurde, ist längst zum Kanon der Kunst- und Kulturwissenschaften geworden: Politische Bildkultur, Kunstgeschichte als Bildwissenschaft, Gender- sowie Postcolonial Studies, kulturpolitische Diskurse und neue bildtheoretische Modelle – was auch ein Verdienst der ersten Generationen von Mitgliedern des Ulmer Vereins ist.“[13]

Widerstand

Das war nicht Imdahls Welt! „Ich komme nicht aus einer Arbeiterfamilie“[14], war seine lakonische Antwort auf die ihm von Studenten gestellte Frage, aus welchen Verhältnissen er komme. Er lehrte, so sagte er einmal, lieber in einer Umgebung, in der alles Gesagte direkt hinterfragt wird durch eine zumeist sich in erster Generation akademisierender Arbeiterkinder anstatt beispielsweise 1977 einem „Ruf“ nach Zürich zu folgen. Er blieb an der Ruhr-Universität in der

---

10 Siehe Anm. 4, Ban 3, *Autobiografie*, S. 621f. Hier spricht Max Imdahl auch über die Bedeutung, die das Hören von Musik für ihn hatte.

11 ebenda S. 621.

12 Siehe Anm. 1. S. 9–50.

13 http://www.ulmer-verein.de/?page_id=14439 (letzter Zugriff: 18.08.2025)

14 „was graffity schon immer über Herrn Imdahl wissen wollte …“, in: *graffity*, Zeitung für Studenten der Kunstgeschichte, No. 1, 1983, S. 18.

„trostlosen Zweckmäßigkeitssiedlung Bochum“[15], wie Claus Peymann, der von 1979 bis 1986 ebendort inszenierte, die Stadt bezeichnete. Und er redete lieber mit Arbeitern als über sie, was er auch eindrucksvoll dokumentiert durch seine Seminare *Arbeiter diskutieren moderne Kunst* und *Diskussionen über Malerei* bei Bayer Leverkusen bewies.

Anstatt sich mithin als bürgerlich Sozialisierter modeproletarisch, fremd empathisiert und so gleichsam im Sinne Peter Trawnys „selbstviktimiert“[16] zu orientieren, antizipierte er intellektuell, was kommen wird, wenn das Autonome an Kunst aus dem Blick gerät. Und dies fraglos mit einem zutiefst gesamtgesellschaftlichen Bewusstsein. So schrieb Imdahl im Jahre 1962 – also 6 Jahre vor Beginn des damals notwendigen Change *1968* – seinen Blick auf Ernst Wilhelm Nays *Akkord in Rot und Blau* gerichtet:

> Das reine Sehen ist heute als eine geschichtlich gegebene Möglichkeit neuartiger Erfahrung aktuell, und daher besteht heute ein Anlaß, dieses Sehen auch durch die Kunst zu bewirken, um es, ebenso wie früher anderes Aktuelles, abermals zu erneuern und für die Zukunft zu bewahren: Wenn die Kunst Kunst bleiben und ihre Aufgabe der Bewahrung in der Gesellschaft erfüllen soll, so wird sie in die gegenwärtige Wirklichkeit hineingetrieben und gerät damit notwendig auf den Weg des Experiments und der Neuerung, um das ungesehene Sein und die ungesagte Wahrheit sichtbar zu machen […] Die Elemente der Sichtbarkeit selbst müssen neu gewonnen werden, damit auch in der modernen Daseinswelt das ‚sonst Entgleitende‘ bezeugt und ‚sein Andenken erhalten‘ werde (Ritter).[17]

Diese tiefe Verwurzelung im eben auch gesellschaftsrelevant Wesenhaften von Kunst wurde offensichtlich also von so manchem lautstark agitierenden Kommunarden überhört – übersehen sowieso. Der in Aachen geborene Imdahl konnte dieser Ignoranz allerdings souverän, wenn auch bisweilen gekränkt entgegnen. Er blieb selbstbewusst rheinisch-katholisch. So führte er auch sein Institut an der Ruhr-Universität-Bochum. Unter ihm wurde radikal (wurzeltief) kontrovers diskutiert und liberal berufen. Auch war es möglich, ja nach Hauptseminaren sogar gewünscht, den Ordinarius unvermittelt und nicht hierarchisch durch Sekretariat oder Assistenzen entrückt – wie beispielsweise am Rothenbaum in Hamburg – direkt anzusprechen! Und doch muss immer mitbedacht werden, was Helmuth Plessner über Hans Blumenbergs Zeit in Bochum schrieb: „Sie gehören doch nicht nach Bochum! Dass Lionardo in Amboise die Augen schließt, mag noch hingehen. Dass aber Blumenberg in Bochum lebt, ist ein geschichtlicher Kalauer!“[18]

Den nahezu flächendeckend folgenden Tagespolitisierungen einerseits und den realpolitisch administrationerotisch motivierten Bürokratisierungen nach der Ruhr-Universitäts-Aufbauzeit andererseits konnte sich aber auch er selbstredend nicht entziehen. Wohl vermochte er es intellektuell in und mit der ihm eigenen Art und Sprache sich den Irrungen evidenzbasiert, die Autonomie und ihr Analogiepotential herausstellend plausibel argumentierend entgegenzustellend. Und das ist bis heute gültig!

Die Folgen der Verhärtungen im universitären Kunstgeschichtsbetrieb sind dennoch offensichtlich. Eine universitär etablierte „Schule“ konnte der Prophet im eigenen Lande nicht aufbauen. Seine Schüler und Schülerinnen gingen zumeist in die Museen und Ausstellungshäuser. Dort allerdings bis vor kurzem nahezu allpräsent in Deutschland.

Nur dass ein Kunstwerk zwingend autonom in seiner jeweiligen Geschichtlichkeit und auch uneindeutig[19] in Wesen und Gehalt als ein Forschungsobjekt für die Kunstgeschichte betrachtet und immer wieder mit erkennendem Gewinnstreben geschaut werden muss, verlor sich Schritt

---

[15] Claus Peymann zitiert nach Andreas Rossmann, *Als in Bochum das beste Theater der DDR stand*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4. August 2025, S. 13.

[16] Peter Trawny, *Aschenplätze – Eine Theorie dieses Subjekts*, Matthes & Seitz, Berlin, 2025.

[17] Max Imdahl, *Ernst Wilhelm Nay, Akkord in Rot und Blau 1958,* in: Werkmonographien zur bildenden Kunst in Reclams Universal-Bibliothek, Hrsg Carl Georg Heise, Nr. 80, Stuttgart, 1962, S. 4.

[18] Helmut Plessner mit Datum vom 16.02.1967 an Hans Blumenberg. Zitiert nach Rüdiger Zill, *Der absolute Leser / Hans Blumenberg – Eine intellektuelle Biographie*, Suhrkamp Verlag, Berlin 2000, S. 299 (und Anm. 173).

[19] Max Imdahl, Hrsg., *Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?*, mit Beiträgen von Werner Busch, Michael Hesse, Richard Hoppe-Sailer und Rolf Wedewer, DuMont Buchverlag Köln, 1986.

für Schritt als konstantewürdiger wissenschaftlicher Erkenntnisweg. Stattdessen wurden – s.o. zum *Ulmer Verein* – das zeitgeschichtliche Surrounding von Kunst, der Kunstbetrieb und gesellschaftliche, tagespolitische Kontexte in die Zentren der Erkenntnisinteressen positioniert. Kunstfernere, nicht genuin künstlerische, simpel substituierbare Werte traten immer nachhaltiger in den Mittelgrund der Kunstbefragungen, nicht durch Kunst fundierten Vorurteilen wurde folglich immer mehr Deutungsmacht verliehen. Und das mit einer heute sichtbar fatalen Folge, der, dass sich niedrigschwellig immer überdeutlicher populistischen oder auch populärwissenschaftlichen Themen angebiedert wird. Letzteres ist vor allem auch der Präsenz von studierten Kulturwissenschaftler*innen geschuldet, denen ein hermeneutisches Interesse an Kunst und ihrer Autonomie akademisch nie vermittelt wurde.

Fragen

Kann Max Imdahls Sehen, Diskutieren, Verstehen von und Schreiben über Kunst als ein Werk für Werk je autonomes Etwas aus diesem skizzierten Irrgarten einen Weg weisen? West womöglich im Begreifen der gesellschaftlichen Teilsysteme (Niklas Luhmann, wie Imdahl auch Diskutant bei *Poetik und Hermeneutik*) als zu allererst einmal autonome Teile eine Verständnisebene für das Eigentliche, das durch eine Primärkontextualisierung bis zur Unkenntlichkeit couvriert wird? Könnte anders als Walter Sedlmayers verlustängstliche Kritik (Imdahl sagte einmal über die Streitschrift aus dem Jahre 1948, dass einige Befunde in ihr durchaus richtig seien, wohl aber nicht die daraus gezogenen Konsequenzen) ein schon begrifflich anderes, gleichwohl kernfokussiert und dynamisiert zentripetal gerichtetes Denken einen Weg weisen, weil das diagnostiziert Zentrifugale wirklich nur Flüchtende, bis hin zur Flucht des Künstlerischen aus der Kunstbetrachtung, generiert?

Dreimal Ja!

Um praxisorientiert den Befunden hinter diesen drei Jas zu entgegnen, ist es zuvorderst angeraten, breite Teile der kulturwissenschaftlich und kontextorientiert akademisch GeSCHULten, gegenwärtig kuratorisch und kunstgeschichtsbetrieblich Verantwortlichen universal wachzurütteln, die, die es sich zugegeben auch schon mal gut meinend unter dem Horizont von wokeness und political correctness im modisch-vulgärikonologisch verwanzten Kontextplüsch warm und gemütlich eingerichtet haben. Also die, die um sich vor den erst noch und teilweise nur mühsam möglich zu ent-deckenden ikonischen Weiten der Kunst zumeist staatlich alimentiert einschläfernd blind gerieren. Aber auch die, die ihre Scheinkompetenz dadurch glauben behaupten zu dürfen, dass sie anstatt aufklärungsbewusst durch plausible Begründungen mit postaristrokratischen Gesten wie Daumenhoch-Daumenrunter darüber richten, was Kunst sei und was nicht.

These

Um den heute zeitgeistig einzufordernden Gegenentwurf aufs Gleis zu setzen, lohnt es ausdrücklich, Imdahls Schriften zu lesen. Die gegenwärtig subalternisierten koloristischen, kompositorischen, planimetrisch-ordnenden oder illusionistischen, zeichnerischen, bildlichen, skulpturalen, plastischen, wie performativen und assemblage-, collage-, medienbasierten, poetischen und werkgrammatisch geborgenen Werkphänomene werden von ihm als unablässige Bedingungen für die Kunst ins Zentrum von Werkbetrachtungen gerückt. Sie werden uns als die von den Künstler*innen überantworteten notwendigen ästhetischen Komplexitäten so vorgestellt, wie es für die Statik einer komplizierten Architektur oder für die Komponiertheit von Musik im Sinne Valérys gilt.

Sein kunst-kybernetisches Vorgehen nannte Imdahl *Ikonik*. Es rückte in den Fokus, dass das Werk in seiner je nicht substituierbaren Werklichkeit im Zentrum des Interesses zu stehen habe und der Kontext eben nur Kon-Text ist, dass der Rahmen halt nur Rahmen und nicht Bild, der Sockel halt nur Sockel und nicht Skulptur oder Plastik sei, auch wenn Duchamp dies umzukehren dereinst einmal und bis heute talentbefreit folgenreich unternahm! Folglich gereichte – und

eben wie reich das sein kann, ist durch Imdahls Schriften in doppeltem Wortsinn zu „erlesen" – doch einem geschichtlichen Interesse an Kunst vor allem die werkaufführende Vergegenwärtigung ihrer selbst. Und dies indem – analog zu der Tatsache, dass der Mensch je einzigartig ist – das je einzigartig von einem Menschen Geschaffene oder auch Geschöpfte[20] sehend-denkend-reflektierend-überdenkend, neu und immer wieder erneut gesehen werde. Es gereichte folglich eigentlich, Kunst um Erkenntnis ringend im sokratisch[21] nie endenwollenden Dialogisieren von Sehen und Denken wahrzunehmen und sie so in eine immer auch die eigenen Erfahrungen miteinspiegelnden Sprache übersetzt zum Aufscheinen zu bringen, um schlussendlich kunsthistorisch „Wissen schaffend" zu agieren.

Max Imdahls Schriften erweisen sich heute wiedergelesen immer deutlicher als massive Felsen in gischtigen Brandungen. Er konnte nicht anders als Kunst sehend in ihren je sich selbst verdankenden Konstituenten als über ihr Objektsein hinausgehende mit den Betrachter*innen kommunizierende Subjekte der Anschauung ernst zu nehmen. Er konnte noch nicht einmal biografisch über sich selbst und sein Leben informieren, ohne über Kunst, seine Fragestellungen und seine Erfahrungen an und mit ihr zu sprechen.[22] Ja, er konnte – um eine erzählte Szene aus Christoph Bölls Filmprojekt (Interviews mit Freunden und Kollegen über Max Imdahl) zu exzerpieren – sich noch nicht einmal auf dem Beifahrersitz eines VW-Käfer anschnallen, ohne bei seiner den Gurt suchenden Verrenkung an Laokoons „Telefonarm" zu denken.

So hinterließ er mit seinen Schriften – und wer ihn noch, phänomenologisierend anschaulich lehrend, hermeneutisch intellektuell interpretierend und bisweilen auch zweifelnd Pfeife rauchend in Hörsaal und Seminar aktiv denkend öffentlich erleben konnte, auch nachhaltig mit seinem charismatischen Esprit – Licht am Ende eines tiefen Tunnels.

Omega

Wir sind am *Omega zu Alpha* dieser apologetischen Erinnerung angekommen. Max Imdahl erstveröffentliche seinen Aufsatz zur Nicolas Poussins im Jahre 1639 vollendeten „Mannalese" (*Les Israélites recueillant la Manna dans le désert*) im Jahre 1985.[23] Vierzehn Jahre zuvor, im Jahre 1971, publizierte er bei Reclam seine Werkmonographie zu Barnett Newmans Riesenbild *Who's afraid of red, yellow and blue.*[24]

Die Behauptung an dieser Stelle ist, dass das Sehen der „Anschauungstatsache"[25] Newmans durch Max Imdahl dessen Sehen der „szenischen Vision" (s.u.) von Poussin nachdrücklich beeinflusste. Aber was haben diese beiden Aufsätze miteinander zu tun?

Offensichtlich nichts. Denn Imdahl bezieht sich in seinem Poussin-Aufsatz nicht auf seinen früheren zu Newman. Selbst in seiner Abhandlung *Farbe – Kunsttheoretische Reflexionen in*

---

[20] Zum Verhältnis von Schaffen und Schöpfen siehe vom Autor *Die Anekdote begraben / Schaffen um zu schöpfen*, in: *Eugène Leroy – Malen*, (dt.), *Paint* (engl.), *Peindre* (franz.), Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, Köln, 2023

[21] Hubertus Kohle schreibt in seinem Vorwort *Der hermeneutische Ansatz der Ikonik – Max Imdahl*: „[…] war er ein charismatischer Lehrer, der in seinen Veranstaltungen den Dialog mit den Hörern suchte, um sie durch eine sokratische Hebammenkunst zum Verständnis der Kunst zu geleiten." In: Brassat/Kohle (Hrsg.) *Methoden-Reader Kunstgeschichte – Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft*, Deubner Verlag für Kunst, Theorie & Praxis, Köln, 2003, S. 77.

[22] Siehe Anm. 4.

[23] In: *Französische Klassik. Theorie, Literatur, Malerei*, hrsg. von Fritz Nies und Karlheinz Stierle, München, Wilhelm Fink Verlag, 1985, S. 137–166; dem Autor hier vorliegend als Sonderdruck.

[24] Max Imdahl, *Newman – Who's afraid of red, yellow and blue*, Werkmonographie zur bildenden Kunst in Reclams Universal-Bibliothek Nr. 147, hrsg. Von Manfred Wundram, Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1971.

[25] Siehe Anm. 4, S. 626.

Frankreich aus dem Jahre 1987[26] trifft man nicht auf den Namen Newman. Offen sichtlich aber haben die beiden Aufsätze dann doch mehr miteinander zu tun, als es offensichtlich scheint.

Das Sehen der „Farbtriade" in Poussins Gemälde initiiert Imdahls Sehen und Deuten.[27] Im bildlichen Mittelgrund, dem Aktionszentrum, in dem Moses neben dem betenden Aaron stehend von Gott das Manna für die hungernden Israeliten in der Wüste erfleht, herrscht ein Rot-Blau. Durch die Farben Gelb und Blau im Vordergrund wird ein nur bildlich mögliches Ineins von Vorher und Nachher herausgehoben. Links die aus der Naturgeschichte des Plinius bekannte *Caritas Romana*-Gruppe – eine Mutter, die „vor den Augen ihres Kindes ihrer alten, verhungernden Mutter die Brust reicht und zugleich das Kind schmerzlich tröstet"[28], dem sie ihre Milch vorenthält. Und rechts, ebenso in Gelb-Blau, die „zweite junge Mutter mit Kind"[29], die, „die einen Jüngling mit schon gefülltem Korb nach links auf die Hungernden hinweist."[30] In der Mitte folglich der Initialmoment, links der existentielle Grund und rechts die erlösenden Folgen des Wunders!

Imdahl kommt fraglos über sein Deuten der Farbtrias als Sinnträger zum Erkennen der von ihm herausgearbeiteten spezifisch-komplexen Zeitstruktur, die so nur in einem Bilde möglich ist:

> Man kann eine solche nur bildmögliche, das Ungleichzeitige und das Gleichzeitige ineinander verschränkende Zielstruktur weder angemessen erzählen noch auch – woran man heutzutage vielleicht denken möchte – filmen. Sie ist gebunden an die Dauerpräsenz eines Bildes.[31]

Was kompliziert klingt, muss aber auch allgemeinverständlich formuliert werden können. Und dies wurde notwendig. Imdahl erwirkte bei dem Vorsitzenden des wissenschaftlichen Teams für das *Funkkolleg Kunst*[32], seinem sehr geschätzten Bochumer Kollegen Werner Busch, dass das Bild Poussins nicht nur wie in einer der vorherigen Sitzungen durch Wolfgang Kemp unter zeit- und funktionsgeschichtlichen Gesichtspunkten, sondern auch hermeneutisch ob seiner einzigartigen Bildkomplexität betrachtet wird.

Mit der ihm eigenen, aus seinen Vorlesungen und Seminaren nicht wegzudenkenden Verve beschließt Imdahl dann für die Fernstudierenden seine Betrachtungen mit Emphase:

> Es gibt nichts, das nicht eine eindringliche Anschauung erfordert und verdient, und vielleicht wird sich der Bildbeschauer zunehmend dessen bewußt, daß er die Anschauung nicht eigentlich abschließen, sondern nur abbrechen kann.[33]

zu

Wie kam es zu dieser Farbtrias-Sensibilität? Max Imdahl war Mitglied im Rat für die *documenta 4*, 1968. Ein weiteres Mitglied dieses Gremiums war Arnold Rüdlinger, der allerdings im November 1967 in Basel verstarb. Rüdlinger war Konservator am bis 1961 von Georg Schmidt geführten Kunstmuseum Basel. Schmidt war es gewesen, der Imdahl schon 1949 durch Schweizer Sammlungen geführt hatte, wo der junge Kunsthistoriker und Maler „eine Überfülle an modernen Bildern sehen konnte".[34] Rüdlinger wiederum war es, der dafür gesorgt hatte, dass mit *Day*

---

[26] Max Imdahl, *Farbe – Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1987, zweite unveränderte Auflage 1988.

[27] Dies übrigens in der Erstveröffentlichung deutlich signifikanter als in der späteren, in den *Gesammelten Schriften Band 2* abgedruckten Fassung.

[28] Siehe Anm. 22, S. 140.

[29] Ebd. S. 141.

[30] Ebd. S. 141.

[31] Ebd. S. 154.

[32] *Funkkolleg Kunst*, Studienbegleitbrief 12, S. 138 ff. Hrsg. vom Deutschen Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen, Beltz Verlag, Weinheim und Basel, 1985. Wissenschaftliches Team: Werner Busch (Vorsitz), Tilmann Buddensieg, Wolfgang Kemp, Jürgen Paul, Charles G. Rump (Assistenz).

[33] Ebd. S. 145.

[34] Siehe Anm. 4, S. 618.

Before One erstmals ein Werk Barnett Newmans in eine Museumssammlung gelangte. In die des Baseler Kunstmuseums.

Zur Beerdigung Rüdlinger kam nicht nur Max Imdahl aus Bochum, sondern auch Barnett Newman aus New York mit – wie mir seine Witwe Annelee Newman erzählte[35] – einem ad hoc ausgestellten Reisepass für ihren eigentlich nie reisenden Ehemann. Anlässlich der Beerdigung Rüdlingers gab es mithin, so Max Imdahl in einem Gespräch, seine einzige „persönliche Begegnung" mit Newman. Kaum soll es ein Gespräch zwischen beiden gegeben haben, wohl aber hat Newman als Person auf Imdahl einen tiefen Eindruck hinterlassen. Ein offensichtlich folgenreicher.

Auch der farbsensible Außenseiter der Kunstgeschichte Kurt Badt sei laut Imdahl bei der Beerdigung anwesend gewesen. Dieser gab 1969 sein zweibändiges Werk zu Poussin[36] heraus, das ein eigenes Kapitel zum „Gleichgewicht der Primärfarben-Trias"[37] enthält. Ebenfalls in 1969 – ein Jahr bevor Newman starb – erwarb das Amsterdamer Stedelijk-Museum unter dem Direktorat von Edy de Wilde Barnett Newmans *Who's afraid of red, yellow and blue.*[38] De Wilde war vor seinem Ruf nach Amsterdam Direktor von Eindhovens Van Abbemuseum, Jan Leering, wie Imdahl Mitglied im Documenta-Rat, sein dortiger Nachfolger.

Imdahl fuhr sich das Bild, das nach Newmans künstlertheoretischer Vorgabe[39] aus der Nähe erfahren werden soll, in Amsterdam anschauen und schrieb 1971 – im gleichen Jahr, in dem Thomas B. Hess für das MoMa in New York die erste Newman-Retrospektive kuratierte (sie kam 1972 auch nach London und Paris) – die erste das Werk in seiner Komplexität würdigende Bildmonographie. In der Bibliografie des New Yorker Katalogs ist Imdahls Publikation übrigens noch nicht aufgeführt.

Imdahls hierzulande wohl meistzitierte Schrift zur Kunst der Moderne war ein Meilenstein. Der ehedem einzige „Vertreter einer Universität" im Documenta-Rat[40] phänomenologisierte als Ordinarius für Kunstgeschichte über ein gerade einmal drei Jahre altes Werk, das lediglich eine über fünf Meter breite rote Fläche zu sehen gibt, die von einem schmalen blauen Streifen am linken und einem noch schmaleren gelben am rechten gegrenzt ist.

Imdahl schreibt:

> Die Konfrontation mit dieser Totalität soll den Betrachter emotionalisieren und ihn zu sich selbst bringen, sie soll die innere Struktur (>inner structure<) des Beschauers gegen das faktisch gegebene, konventionelle Äußere freisetzen und den Beschauer zur moralischen Person erheben. Der Zusammenhang zwischen Erhabenheitserlebnis und Moralität ist gar nicht zu bezweifeln. Kunst soll >Ethik, nicht Ästhetik< sein (Newman). Barnett Newmans Anspruch an die gegenstandslose Malerei ist außerordentlich.[41]

Imdahl hatte sich in seiner Interpretation noch von dem künstlertheoretischen Text Newmans *The Sublime Is Now* aus dem Jahre 1948[42] leiten lassen. Vor allem aber ging ihm offenbar dieses Werk nicht mehr aus dem Sinn. Die behauptete Emotionalisierung des Betrachters hatte ihn profund erfasst: die Farbtrias als ein überwältigendes autonomes Etwas! Der Kunsthistoriker zeigte

---

35 Bei einem Besuch in ihrem Apartment in New York am 30. Oktober 1995

36 Kurt Badt, *Die Kunst des Nicolas Poussin*, Verlag M. DuMont Schauburg, Köln, 1969.

37 Ebd. S. 285 ff.

38 Siehe Anm. 6, S. 338.

39 Siehe Anm. 23, S. 4.

40 Siehe Anm. 4, S. 625. Imdahl unterscheidet hier offensichtlich hierarchisch zwischen Universität und beispielsweise Kunstakademie, denn er bezeichnet durch seine Bemerkung beispielsweise Professor Dr. Eduard Trier, Kunsthistoriker an der Kunstakademie Düsseldorf, nicht als „Vertreter einer Universität".

41 Siehe Anm. 23, S. 27.

42 "The Sublime Is now" erschien im Dezember 1948 in der Zeitschrift *Tiger's Eye* und ist u.a. wiederabgedruckt in *Barnett Newman – Selected Writings and Interviews*, Alfred A. Knopf, New York, 1990, S. 170 ff.: Barnett Newman – Schriften und Interviews 1925-1970, aus dem Amerikanischen vor Tarcisius Schelbert, Verlag Gachnang & Springer, Bern-Berlin, 1996, S. 176. Auf Seite 30 der Werkmonografie (siehe Anm. 23) publiziert Max Imdahl einen kurzen Ausschnitt aus dem Text Newmans.

sich in seinem großen Bochumer Hörsaal HGA 10 immer wieder erneut staunend[43], stieg vom Pult hoch in die letzte Reihe um sich von der Farbtotalität Newmans anfassen zu lassen. Und, er verstand Newmans modernes Riesenbild eben offensichtlich auch als ein Deutungsmovens für Poussin *Mannalese*, ein Werk der Kunst der Tradition.

Alpha

Doch Imdahl wäre nicht Imdahl gewesen, hätte er nicht den offen sichtlich erkenntnisreichen Schritt aus seiner Kunstgegenwart in die der Kunst der Tradition mit nunmehr erweiterter Perspektive auch wieder in die umgekehrte Richtung gewendet. In seinen Aufsatz *Bild – Totalität und Fragment*[44], seiner Deutung von Newmans im Format dreieckigen schwarzen Bild *Jericho* (1968–69), das sich heute im Centre Pompidou in Paris befindet, vollzieht er diese Wendung. Nun gleichsam sensibilisiert durch sein ikonisches Theoretisieren angesichts der Werke von Giotto und Poussin verdichtet er sein Sehen und Deuten der sogenannten gegenstandfreien Kunst. Die Form wird nun ohne Wenn und Aber als die Form als Form übersteigender sinnstiftender Gehalt gewürdigt.

Das schwarze gleichschenklige Dreieck in *Jericho* wird durchzogen von einem vertikalen roten Streifen. Dieser scheint an der Bildbasis noch mittig, an der Spitze jedoch deutlich exzentrisch positioniert. Nur die linke Kante des vertikalen roten Streifens markiert die Mitte des schwarzen Bilddreiecks. Diese visuelle Irritation „zerstört“[45], so Imdahl, die als rationale Form vorgegebene Totalität des Bildgesamt. Und das mit einer brillant formulierten Sinnkonsequenz:

> Um schließlich aber noch die hier vorgebrachte Interpretation auf den Titel des Bildes *Jericho* zu beziehen: Wie die Mauern der vor den Israeliten fest verschlossenen Stadt durch den Schall der Trompeten zerbrachen, so ist – sogar ohne Veränderung ihrer Grenzen – die totale und stabile Dreiecksform des Bildes durch jenes bildübergreifende Plus fragmentiert und zugleich in sich selbst entzweit. Vielleicht ist eine solche Analogie mächtiger als eine szenische Vision.[46]

In dieser späten, bisher viel zu wenig beachteten Schrift zu Newmans *Jericho* treten mithin die tradierte „szenische Vision“ und die moderne „Anschauungstatsache“ in einen zeitlich auf den ersten Blick wieder gewohnten kunsthistorischen Dialog. Der Titel des „gegenstandlosen“ Bildes lässt den Kunsthistoriker zurückblicken – beispielsweise, ohne dass Imdahl dies ausführt, hin zu Ghibertis Relief gleichen Sujets an der Florentiner *Paradiestür*[47]. Doch visioniert Imdahl durch seine Interpretation von Newmans Bild eine intellektuelle Höhe, die nahezu allen Newman und ihm folgenden Farbfeldmalerei- wie Interpretationsepigonen den Boden unter ihren Füßen wegziehen muss. Nicht nur eröffnete sich mithin Imdahl durch sein an „Anschauungstatsachen“ sensibilisiertes Sehen neue Sinndimensionen in Werken „szenischer Visionen“ wie die Giottos und Poussins, sondern er erkannte, erweitert durch sein sehendes Sehen tradierter Kunst gewendet, auch neu zu erfahrende evidente Sinnzusammenhänge in der Kunst von Moderne und Gegenwart.

---

43 Felix Thürlemann, *Ausgangshypothese: die „Caritas Romana“-Gruppe als doppelte Legende*, in: Felix Thürlemann, *Vom Bild zu Raum – Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*, DuMont Buchverlag, Köln, 1990, S. 113–138. Hier führt Thürlemann aus, dass Descartes zufolge das Staunen dazu führe, „daß das Subjekt >mit Aufmerksamkeit die Gegenstände betrachtet<, mit denen es unerwarteter Weise konfrontiert wird.“ (S. 121) Und weiter, dass der „Maler muß, damit der Rezipient sein Werk >mit Aufmerksamkeit< betrachtet, bei ihm >Staunen< hervorrufen.“ (S. 123).

44 Max Imdahl, Bild – Totalität und Fragment, in: *Fragment und Totalität*, hrsg. von Lucien Dällenbach und Christian L. Hart Nibbrig, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1984, S. 115–123.

45 Ebd. S. 120.

46 Ebd. S. 123.

47 Zu dieser Analogie siehe vom Autor *The Stations of the Cross – lema sabachthani von Barnett Newman / Untersuchung über die Aufhebung der Widersprüchlichkeit von Form und Inhalt,* Diss. Bochum, 1993, S. 115 ff.

Sokratisch

Dieses sokratische Dialogisieren pflegte Imdahl nachdrücklich in Vorlesung, Seminar und seinen Schriften. Er ließ Holbeins Baseler *Christus* vom Anatom Klaus Hinrichsen betrachten[48], die Figurengruppen im Kodex Egberti von Norbert Kricke im Experiment positionieren oder den Unterschied zwischen einer schlecht gestrichenen Tür und einem Bild von Raimund Girke durch Studierende diskutieren. Er sah – kubismussensibilisiert? – einen polyperspektivischen Gehalt in Jacob van Ruisdaels Mühle von Wijk[49], er betrieb, wie er wiederum Studenten gegenüber betonte, schlechterdings Kunstgeschichte eben „für die Kunst, das ist ganz klar“[50].

Zwei Nekrologe mögen – um dem Ende entgegen zum Anfang zurückzukehren – den universellen und auch die gesamtgesellschaftliche Relevanz seines autonomiefundierten Sehens und Denkens unterstreichen:

Am 23. Januar 1986 starb Joseph Beuys. Es war ein Donnerstag. Um 16:00 Uhr bot Imdahl sein Hauptseminar an. Beuys hatte ihn einmal ob seines Katholizismus‘ desavouiert. Gleichwohl forderte der Kunsthistoriker am Nachmittag alle Studierenden im Hörsaal auf, sich zum Andenken an den großen Künstler zu erheben. Und in Abänderung des eigentlichen Themas sinnierte Imdahl öffentlich über den Postkartensatz „Wer nicht denken will, fliegt >sich selbst< raus“.

Dass Denken und Sehen auch gesellschaftlich existentielle Lebensaufgaben seien, für die die Kunst exemplarisch auch auf intellektuell höchstem Niveau erkenntnisanbietend steht, stellte er heraus. Und: dass sich dieser Lebensaufgabe zu verweigern zur Folge hat, nicht teilnehmen zu dürfen!

Und dann noch der Nachruf im Hörsaal und in der Zeitschrift *Wolkenkratzer*[51] auf den Antipoden von Beuys an der Kunstakademie Düsseldorf, Norbert Kricke, dessen infinitesimale Genauigkeit in seinen Skulpturen er extrem schätzte. Ihn beendet der vor 100 Jahren geborene und 1988 verstorbene Imdahl angesichts der ihm gewidmeten „Verlaufsfigur“ *Raumplastik M. I.* aus dem Jahre 1978 mit der definitorischen Behauptung, dass es sich bei der Plastik um ein „Instrument“ handele. In der Vorlesung vollzog er gestisch einem Dirigenten gleich den Linienverlauf der Plastik nach. Schnell um ein Fortissimo, langsam um Getragenheit zu evozieren. Und schriftlich hielt er fest, dass thematisch an der Plastik „nicht nur die je einzelne und als sie selbst auch noch so vollkommene Ansicht“ sei, „sondern – wie der Künstler es im Hinblick auf sein Kunstwollen ausgesprochen hat – Alles, Alles, Alles.“

Dieses Alles gilt auch für die in ihren Seh- und Denkverläufen aktueller denn je lesenswerten Schriften von Max Imdahl. Wie ein „teilnehmender Beobachter“ in der sozialwissenschaftlichen Feldforschung gelangte er aufgrund seiner geistig intrinsischen Nähe zur Kunst und zu den sie Schaffenden zu nur in ihrem genuinen Medium anschaulich werdenden Erfahrungen. Die Resultate dieser Erfahrungen transformierte er stets plausibel dargelegt in seine Sprache. Und alle dargelegten Resultate haben eines zu ihrer Voraussetzung: das Verständnis des je einzelnen Kunstwerkes als ein autonomes, nur unter künstlerischem Horizont evidentes Etwas! Erst als solches vermag es als Analogon seine gesellschaftliche Strahlkraft entfalten – im Autonomen ist das Allgemeine geborgen, das dann in Analogie als ein Je-Spezifisches aufzuscheinen vermag!

---

48 Max Imdahl, *Anschauungssinn und Vorstellungssinn. Zur Deutung der Szene in Holbeins „Darmstädter Madonna“*, in: *Studien zu Renaissance und Barock – Manfred Wundram zum 60. Geburtstag / Eine Festschrift*, hrsg. von Michael Hesse und Max Imdahl, Verlag Peter Lang, Frankfurt a.M. 1986, S. 89 ff.

49 Max Imdahl, *Jacob van Ruisdael – Die Mühle von Wijk*, Werkmonographie zur bildenden Kunst in Reclams Universal-Bibliothek Nr. 131, hrsg. von Manfred Wundram, Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1968.

50 Siehe Anm. 13.

51 Wolkenkratzer. Art Journal 4, 1984, S. 50–51.

Beobachtend

Teilnehmender Beobachter? Kommen wir am Ende noch einmal zurück zu Poussins *Mannalese*. Das Wunder wird von Gott erwirkt und zeigt sich geschehen in Blau-Gelb. Erfleht wird es durch Moses in Blau-Rot.

In Blau-Rot gekleidet ist auch der seitlich nah positionierte Beobachter der *Caritas Romana*-Gruppe. Er befindet sich tiefenräumlich so nah am Bildbetrachter wie die milchspendende Mutter, ihr Säugling, der weiter rechts sitzend nach Nahrung rufende Alte, die eng personenfreie Mitte, die Bild und Szene in Links und Rechts teilt, die sich um das gerade geregnete Brot balgenden Kinder und der Jüngling, der mit dem gelesenen Manna von der rechten Bildseite zu den Noch-immer-Hungernden links gewiesen wird. Lediglich die hungertodnahe Mutter der Mutter mit Kind und die ihnen den Jüngling schickende andere Mutter sind noch näher am Bildbetrachter beziehungsweise am unteren Bildrand.

Was macht der so prominent positionierte, rot-blau gewandete Betrachter am linken Bildrand? Fraglos beobachtet er szenisch die unbegreiflich tragisch-nahezu-hoffnungslos und zugleich hoffungsvolle Caritas-Szene.[52] Ebenso fraglos aber kann auch, obschon seine Mimik im Profil nicht hinreichend deutlich zu erkennen ist, ein „Staunen“ insinuiert werden, wie es Felix Thürlemann[53] nahelegt. Auf jeden Fall aber ist mitzudenken, dass der Zeitgenosse Poussins, René Descartes, wie Thürlemann paraphrasiert, fordert, dass der Maler, „damit der Rezipient sein Werk >mit Aufmerksamkeit< betrachtet, bei ihm >Staunen< hervorzurufen“[54] hat.

Der blau-rot gewandete Betrachter ist mithin szenisch als Beobachter der *Caritas Romana*-Gruppe wie gleichermaßen anschauungstatsächlich als „Vertreter des Rezipienten des Gemäldes“[55] zu deuten, wie Thürlemann vorschlägt. Und als solcher ist er einer, mit dem sich Max Imdahl wie wir alle uns so identifizieren können sollen, wie unter anderen mit dem *Mönch am Meer* in Caspar David Friedrichs gleichnamigen Bild oder die drei Frauen, die die Mühle von Wijk[56] in Ruisdaels Gemälde gleichen Titels sowohl als Objekt in der Landschaft wie vor allem aufgrund der außerordentlichen Perspektive als Subjekt in der bildlichen Szene sehen.

Das Sehen von Kunst als ein Werk für Werk autonomes Etwas geriert sich mithin immer wieder exemplarisch durch Max Imdahl evident vermittelt als ein Sehen von Objekten, die sich wahrnehmend zu kommunizierenden Subjekten eines durch sie gestifteten Dialogs wenden:

> Wenn die Kunst Kunst bleiben und ihre Aufgabe der Bewahrung in der Gesellschaft erfüllen soll, so wird sie in die gegenwärtige Wirklichkeit hineingetrieben und gerät damit notwendig auf den Weg des Experiments und der Neuerung, um das ungesehene Sein und die ungesagte Wahrheit sichtbar zu machen […][57]

Nicht nur hatte folglich Nicolas Poussin keine Angst vor *Rot, Gelb und Blau* und Newman keine vor szenischen Werktiteln als „Themenhorizonte der Interpretation“[58], sondern insbesondere Max Imdahl keine vor dem Behaupten der Autonomie von Kunst als genuine Kondition ihrer selbst. Nur als ein autonom konstituiertes Etwas vermag sie ein Je-Spezifisches als Analogon zu universal Allgemeinem aufscheinen lassen.

---

52 Angemerkt sei hier, dass sich die Hoffnungslosigkeits-Hoffnungs-Szene abgewandelt auch in Beethovens Fidelio wiederfindet – Leonore als Fidelio männlich getarnt verkleidet schafft es, ihren eingekerkerten Ehemann Florestan zu befreien. Das Trompetensignal in der Leonoren-Ouvertüre wird als realutopisches Hoffnungssignal gedeutet.

53 Siehe Anm. 42.

54 Ebd.

55 Ebd.

56 Siehe Anm. 48

57 Siehe Anm. 16.

58 Siehe Anm. 46, S. 110 ff.