

Max Imdahl Kunst als Ereignis

Ausgewählte Schriften
suhrkamp taschenbuch
wissenschaft

suhrkamp taschenbuch
wissenschaft 2464

Wie ereignet sich Kunst? Als Moment, der einen Wendepunkt in der Geschichte markiert, als widersprüchliche Einheit von Form und Sinn des einzelnen Kunstwerkes oder als Aktualisierung in der ästhetischen Betrachtung? Max Imdahls kunsthistorische Schriften leisten nicht weniger als die Synthese dieser verschiedenen Ereignisstufen anhand der Analyse einzelner Kunstwerke, die von der ottonischen Buchmalerei bis zur abstrakten Nachkriegskunst des 20. Jahrhunderts reichen. Anlässlich von Imdahls 100. Geburtstag versammelt dieser Band eine Auswahl seiner Texte aus vier Jahrzehnten. Sie öffnet neue Perspektiven auf Imdahls bedeutendes Werk und eignet sich vorzüglich als Einführung in sein Denken.

Max Imdahl (1925-1988) war Professor für Kunstgeschichte an der Ruhr-Universität Bochum und Mitglied der Forschungsgruppe »Poetik und Hermeneutik«. 1966 bis 1968 wirkte er im documenta-Rat in Kassel. Imdahls Verfahren der Interpretation, das er auf ein breites Spektrum von Kunstwerken anwandte, ist unter dem von ihm selbst geprägten Begriff »Ikonik« bekannt geworden.

Claudia Blümle ist Professorin für Geschichte und Theorie der Form am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin.

Philipp Kaspar Heimann ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Exzellenzcluster Matters of Activity. Bild, Raum, Materie der Humboldt-Universität zu Berlin.

Max Imdahl
Kunst als Ereignis

Ausgewählte Schriften

Herausgegeben und
mit einem Nachwort von
Claudia Blümle und
Philipp Kaspar Heimann

Suhrkamp

Erste Auflage 2025
suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2464
Originalausgabe
© Suhrkamp Verlag GmbH, Berlin, 2025
Alle Rechte vorbehalten.
Wir behalten uns auch eine Nutzung des Werks
für Text und Data Mining
im Sinne von § 44b UrhG vor.
Umschlag nach Entwürfen
von Willy Fleckhaus und Rolf Staudt
Satz: Dörlemann Satz, Lemförde
Druck und Bindung: C. H. Beck, Nördlingen
Printed in Germany
ISBN 978-3-518-30064-0

Suhrkamp Verlag GmbH
Torstraße 44, 10119 Berlin
info@suhrkamp.de
www.suhrkamp.de

Inhalt

1	Die Farbe als Licht bei August Macke (1957)	7
2	Marées, Fiedler, Hildebrand, Riegl, Cézanne. Bilder und Zitate (1963)	21
3	Das <i>Gerokreuz</i> im Kölner Dom (1964)	81
4	Vier Aspekte zum Problem der ästhetischen Grenzüberschreitung in der bildenden Kunst (1968) . .	123
5	Barnett Newman, <i>Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III</i> (1971)	149
6	Verlauf als Figur. Zu einer Raumplastik von Norbert Kricke aus dem Jahre 1975 (1975)	177
7	Überlegungen zur Identität des Bildes (1979)	183
8	Bildbegriff und Epochenbewußtsein? (1985)	219
9	Zur Bild-Objekt-Problematik in europäischer und amerikanischer Nachkriegskunst (1986)	257
10	Edouard Manets <i>Un Bar aux Folies-Bergère</i> – Das Falsche als das Richtige (1986)	273
11	Hans Holbeins <i>Darmstädter Madonna</i> – Andachtsbild und Ereignisbild (1986)	307

12	<i>Autobiographie</i> (1988)	349
13	Die Zeitstruktur in Poussins <i>Mannalese</i> . Fiktion und Referenz (1989)	373
14	Werke der ottonischen Kunst. Anschauung und Sprache (1989)	391
	Anhang	
	Editorische Notiz	423
	Nachwort der Herausgeberin und des Herausgebers . . .	425
	Dank	455
	Bildnachweise	457
	Drucknachweise	468
	Namenregister	470

Die Farbe als Licht bei August Macke

Die farbige Erscheinung moderner Bilder geht von bestimmbareren Inhalten aus: von der Wertung der Farbe als Materie, ihrer Schönheit an sich, ihrer suggestiven Macht im ursprünglichen oder in einem zugleich auf die Dinge verweisenden Sinne. Neben diesen unmittelbaren Wirkungen ist auch das Unmittelbare des Lichtes Inhalt neuerer Farbgebung.

August Macke hatte sich vielen Kunstabsichten seiner Zeit geöffnet, und die Frage, wie er das Licht gemalt hat, umgreift durchaus nicht sein ganzes Werk. Gleichwohl ist sein Beitrag zur Darstellung des Lichtes nicht der geringste.

Die Lichtdarstellung in dem frühen Bild *Elisabeth am Schreibtisch* von 1909 (Abb. 1) enthält nichts Ungewöhnliches. Das Licht beleuchtet einen Raum und die Dinge darin. Aus der Lichtführung ergeben sich Licht- und Schattenzonen. Auffallend, auch in der Farbe, sind die Partien im Licht. Das Auge verweilt auf der kostbaren Rotfläche des Sessels im Hintergrund, trennt davon das Blau des Kleides als Farbe eines anderen Objektes und »liest« dort die vom Schatten ins Licht führenden Wandlungen. Die Farben gehören den Dingen zu und unterscheiden sich nach deren Stellung im Licht. Farbige Dinge reagieren auf Licht, aber in diesem mittelbaren Vergegenwärtigen des Lichtes ist nicht das Licht selbst, sondern sein Wirken auf Körper, Farben und Raum Inhalt der Darstellung.

Im späteren Bild *Leute am blauen See* von 1913 (Abb. 2) sind die Farben reicher und intensiver. So erscheint das Gesicht der Frau rot, aber das Rot gilt nicht als rotes Gesicht. Denn die Farben des Bildes sind frei von den Farben der Dinge. Sie gelten für sich und nehmen, wie aus eigenem Willen begrenzt, das silhouettenhaft Dingliche in sich auf, breiten sich aber auch oft darüber hinweg. So malten die Expressionisten. Sie befreiten die Farbe von der Oberfläche der Dinge und brachten sie auf der Leinwand zu sich selbst, damit sie von dort aus als Ausdruck auf die Dinge zurückwirke. In Mackes



Abb. 1: August Macke, *Elisabeth am Schreibtisch*, 1909, 22 × 15,5 cm, Öl auf Leinwand. Privatbesitz.



Abb. 2: August Macke, *Leute am blauen See*, 1913, 60 × 48,5 cm,
Öl auf Leinwand. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.

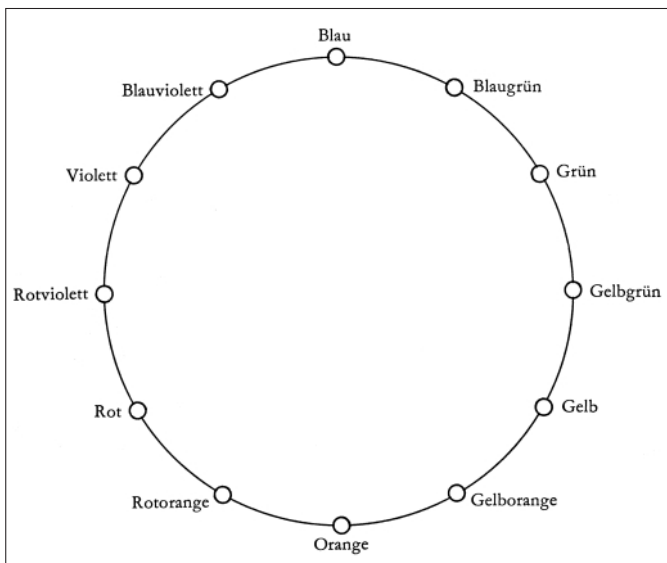


Abb. 3: Farbenkreis.

Bild kommt jedoch solche Spannung nicht auf. Man empfindet die Farben nicht als Ausdruck, sondern als wirkliche Helle.

Die wichtigsten Farben des Bildes sind Rot, Orange, Gelb, Grün, Blau und Violett: das in Einzelfarben zerlegte Licht. Ordnet man diese Farbwerte zum Kreis und mischt die dort benachbarten zu gleichen Teilen, so enthält der Farbkreis zwölf Stufen, die alle durch den gleichen Abstand getrennt sind (Abb. 3).

Rot und Grün, Blau und Orange, Gelb und Violett bilden jeweils Komplementärkontraste, deren Farben sich gegenseitig im Auge erzeugen. Wird nämlich, wie Goethe es ausdrückte, die in den Komplementärfarben gegebene »Farbentotalität von außen dem Auge als Objekt gebracht, so ist sie ihm erfreulich, weil ihm die Summe seiner eigenen Tätigkeit als Realität entgegenkommt.«¹

1 Johann Wolfgang von Goethe, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, hg. von Ernst Beutler, 24 Bde., Zürich 1948-54, Bd. 16: *Farbenlehre. Didaktischer Teil*, S. 214.

Sieht man die Farben eines Komplementärkontrastes gleichzeitig, so steigern sie ihre Intensität und entgegnen sich klar. Andere, ebenfalls zugleich gesehene Farbpaare, z. B. Rot und Gelb, sind für das Auge unklar. Rot mischt sich mit Violett, der Komplementärfarbe von Gelb; Gelb mischt sich mit Grün, der Komplementärfarbe von Rot: der Kontrast irritiert, dehnt sich in Rotviolett und Gelbgrün und fordert zu seiner Klärung das zwischen Rot und Gelb auf der anderen Seite des Kreises liegende Blau. Optisch ungeschieden ist auch der Kontrast zwischen Blau und Grün, auch er bedarf zur Trennung seiner Werte des Rotorange gegenüber. Ganz dicht benachbarte Farben wie Grün und Grüngelb verbinden sich dagegen spannungslos als Abwandlung nur eines Farbwertes.

Der zwölfstufige Farbkreis ist demnach ein Energiebereich sich klar entgegnender, irritierender, gegen-seitig sich klärender und in sich ähnlicher Wertgruppen. Die Gesetze dieser unterschiedlichen Kontrastwirkungen im Auge hat der französische Chemiker Chevreul schon vor der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts der Malerei bewußt gemacht.²

In Mackes Bild spürt man diese Gesetze. So steigert das Rot des Vordergrundes das Grün von Rasen und Laub. Klar antwortet das Blau des Himmels und des Sees dem Orange auf dem Weg, dem rechten Baum und auf dem Hut des Kindes. Auch das Kleid der Frau enthält Blau und Orange. Das Violett der Figur des Mannes, im Stamm links und an der Wurzel ganz rechts ergänzt das Gelb von Laubwerk und Weg. Dies alles sind Komplementärkontraste. Wichtiger noch ist das Beieinander nicht-komplementärer Farben, z. B. oben im Bild die für das Auge erregende Spannung zwischen Blau und Grün, aber sie wird gelöst von dem Rotorange des Frauengesichtes; zugleich klärt das Grün dann wieder die heftige Dissonanz zwischen Rot und Blau. Die Farben Rot, Grün und Blau greifen ineinander und gruppieren sich vielfältig, so daß sie Dissonanzen erzeugen und in eins wieder lösen, das Auge reizen und in eins wieder entspannen. Ungeschieden sind auch unten am Weg Rot und Orange, solange das Blau auf dem Kleid nicht hinzukommt, aber auch das Blau eliminiert wieder das Rot und verweist es auf Grün. Spannungslos ist indessen der häufige Wechsel zwischen Gelb und

2 Michel-Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs*, Paris 1839. Behandelt bei Walter Hess, *Das Problem der Farbe in den Selbstzeugnissen moderner Maler*, München 1953, S. 139f.

Gelbgrün, Rot und Rotorange, Blau und Blauviolett oder Blau und Blaugrün. Er bestätigt jeweils nur eine Farbe.

Die Farben des Bildes gelten nicht derart, daß der Blick sie durchwandert und im Nacheinander des Hinsehens das Ganze ermißt. Alle vielseitig sich verschränkenden Kontraste fordern das Auge im ganzen Bildbereich, öffnen es weit, damit es, immer und überall beansprucht, ein Zugleich aller Farben erzeugt. »Das Spezielle am Bilde ist eben das Gleichzeitige und das Nacheinander. Jedes Nacheinander heißt soviel wie: das Auge irrt umher« (Macke).³ Aber in diesem Zugleich stehen die Farben nicht still, sondern sie handeln, denn sie sind alle in die Bewegtheit eingespannt, die im Empfinden des Auges unausweichlich ist. Lebendige Ereignisse im Auge beleben die Farben und bedingen damit die Darstellung des Lebendigen. Das Auge sieht die Farbe nicht an, sondern es vollzieht sie, dehnt, mischt und trennt sie von sich aus zugleich im Gegen- und Ineinander der Wertgruppen, die es selber setzt.

Es wäre abwegig, hier von Farben ohne Gegenstand zu sprechen, wenn damit gesagt sein soll, daß diese Farben keine reale Erscheinung ins Bild bringen. Zwar ist sie nicht das gefärbte Ding, nicht dessen Erscheinung, wohl aber eine andere, gleichermaßen *gegenständliche* Realität: das nicht im wandernden, vielmehr im weit geöffneten, das Bild simultan erfassenden Auge gleichzeitige Sich-Einstellen konsonanter und dissonanter Farbereignisse, und zwar als physiologische Reizung, als Bewegtheit im Auge, nicht aber als Bewegung des Auges. Was in dieser das Auge simultan beanspruchenden und im Auge lebendig sich vollziehenden Aktivität erzeugt wird, steht für das Licht. Denn auch das Licht wird als simultane Aktion verstanden. Die Farben bilden das Licht nicht ab, daß man es betrachte, sondern ihre Ereignisse im Auge sind das Äquivalent für das Licht. Antwortend leistet das Auge das Licht.

Zuerst haben die Impressionisten Monet, Pissaro und Sisley mit den reinen Farben des Spektrums und ihren Kontrasten Bilder gemalt, die aus flimmernden, kommaförmigen Farbpartikeln bestehen. Man nennt ihren Stil am besten *Divisionismus*.⁴ Er hat die Kontrastaktionen der Farben im Auge dem Lichteindruck dienstbar

3 Notiz Mackes, in: Gustav Vriesen, *August Macke*, Stuttgart 1953, S. 175.

4 Georg Schmidt, *Kleine Geschichte der Modernen Malerei von Daumier bis Chagall*, Basel 1955, S. 17-28.

gemacht. An der Sicherung der Bildgestalt selbst nimmt indessen die divisionistische Farbgebung keinen Anteil. Sie überläßt dies der Zeichnung. Perspektivische oder sonst geometrische, jedenfalls längst gültige Regeln linearer Ordnung liefern ein meist strenges Bildgerüst, von dem sich die vielfältig handelnden Farben ins Auge befreien. Nur dort haben sie Geltung. Es gibt gar keine bildnerisch erklärbare, für die Bildform gesetzmäßige Wirklichkeit der Farben auf der Leinwand, sie rechtfertigen sich allein durch die Bewegtheit, die sie im Auge erzeugen. Dagegen erreichte Cézannes durchaus nicht divisionistischer, um Chevreul unbekümmerter Farbstil durch Modulation der Farben die Solidität der Fläche als die eigentlich bildhafte Verwirklichung von Körper und Raum. Gauguin wollte großflächige Farben, die vollends die Gestalt des Bildes (*Tapisserie*) ausmachen. Angesichts jeder die Form selbst bestimmender Farbgebung könnte man sagen, die divisionistische Malerei ist gar nicht Malerei, sondern Erregung eines physiologischen Reflexes.

Denn sosehr die das Auge erregenden, simultanen Ereignisse der Farben ein Äquivalent für das Licht sind, so bedeuten sie für die Malerei nicht viel mehr als ein Sujet. Der Malerei muß es darum gehen, die sich in eins zusammen- und auseinanderspielenden Farbenergien durch Intensität, Ausdehnung, Distanzierung und Lage auch der rhythmischen Gestimmtheit des Bildes nutzbar zu machen, so daß dessen Gestalt durch Farben geordnet und notwendig erscheint.

Delaunays Bild *Drei Fenster, Turm und Rad* von 1912 (Taf. I) ist eine Vielheit von Teilfeldern, denen die Farben Sinn geben. Es gibt kein eigentlich graphisches, bereits im Linearen schlüssiges Bildschema. Erst die Energien sich brechender und sich scharf abhebender Farbfelder erzeugen wie aus eigener Kraft eine facettierte Struktur. Ohne die Farben würde diese sinnlos.

Zu dem irritierenden Klang von Gelb, Rot und Orange rechts unten neben der Bildachse tritt klärendes Blau: im Gelb selbst als gebogene, teilweise auch grüne (zu Rot komplementäre) Linie, weiter entfernt und in größeren Flächen beim Rad und beim Turm, aber auch links, etwa in mittlerer Höhe, als scharf ausgeschriebenes Dreieck. Das zu Gelb komplementäre Violett führt rechts bis in die obere Bildzeile hinauf und löst dort zugleich einen Gelb-Grün-Kontrast. Grün erscheint dann noch beim Rad und beim Turm und zahlreicher in der linken Bildhälfte. Das unten nicht weit von

der Mitte gelegene grüne Dreieck kann sich von seinen dissonant begleitenden blauen und violetten Tönen durch die klare Entgegnung zum rechten, besonders aber zu dem nahen Rot links abheben, das wiederum einem matteren Grün in der oberen Bildecke links antwortet. Das spannende Violett daneben weckt umgekehrt das untere Gelb. Alle das Auge belebenden und zugleich, in gleichem Vollzug des Sehens, hier sich bekämpfenden, dort sich ergänzenden Farbgruppen wirken über weite Strecken hinweg. Wie schon im Divisionismus ist die Gesamtfarbigkeit durch die Verschränkung komplementärer und dissonanter Kontraste zur Einheit zerlegt, darüber hinaus aber bestimmen bei Delaunay auch die Flächendistanzen der verschieden antwortenden Pole das Bildfeld als akzentuierte, sich selbst ausweisende Form. Denn diese Farben sind nicht nur für die totale Aktivierung des Auges unauswechselbar, nach Lage und Größe auf der Fläche sind sie dazu noch endgültig für das Bildfeld, für dessen innere Verhältnisse. Die im Auge erzeugte Aktivität wird daher Bildform. Es sind dieselben Mittel, die das Auge herausfordern und das Bild komponieren. Bildform und physiologische Erregung im Auge sind eins.

Der Dichter Apollinaire nannte die Malerei Delaunays »peinture pure« und sprach von lichterzeugten Architekturen, die sich entfalten wie Sätze in Farben.⁵ Er prägte auch den modernen Stilbegriff *Orphismus*, als Bezeichnung für eine bildgewordene Urpoesie. Diese meint nicht eine individuelle Gefühlsbeziehung zu beliebigen Dingen der Umwelt: Apollinaire forderte von den Werken der orphischen Malerei das ästhetisch Gefällige, eine Konstruktion, die unter die Sinne fällt, und einen bedeutenden Gehalt.⁶ Für Delaunay war das Licht selbst dieser bedeutende Gehalt. Es ist zur Leistung des Auges und zur Form des Bildes verselbständigt und läßt alles sonst Gegebene als nebensächlich hinter sich.⁷

5 François Gilles de la Tourette, *Robert Delaunay*, Paris 1950, S. 39.

6 Gilles de la Tourette zitiert Apollinaire, ebd., S. 47: »Les œuvres des peintres orphiques doivent représenter simultanément un agrément esthétique et une construction qui tombe sous les sens et une signification sublime.« [»Die Werke der orphischen Maler sollen gleichzeitig ästhetischen Genuss und eine Konstruktion darstellen, die durch Sinne und erhabenen Sinn erfassbar sind.« Übers. C. B.]

7 Delaunays von Klee übersetzter Aufsatz »Über das Licht«, erschienen in der Zeitschrift *Der Sturm*, Jg. 1913, S. 255-256, sei wegen seiner Wichtigkeit hier vollständig abgedruckt:

Der Orphismus hat auf die Kunst Mackes eingewirkt.⁸ In Delaunays und auch in Mackes Bild ist das Licht der eigentliche Gegenstand. Delaunay gewinnt die farbige Facettierung aus der Vorstellung lichtbrechender Scheiben. Sie sind ein Übergang zum absoluten Bildmuster, das sich wenig später in Reinheit ergab. Macke wahrt

»Im Verlauf des Impressionismus wurde in der Malerei das Licht entdeckt, das aus der Tiefe der Empfindung erfaßte Licht als Farben-Organismus aus komplexen Werten, aus zum Paar sich ergänzenden Maßen, aus Kontrasten auf mehreren Seiten zugleich. Man gelangte so über das zufällig Naheliegende hinaus zu einer universalen Wirklichkeit von größter Tiefenwirkung (*nous voyons jusqu' aux étoiles*). Das Auge vermittelt nun als unser bevorzugter Sinn zwischen dem Gehirn und der durch das Gleichzeitigkeitsverhältnis von Teilung und Vereinigung charakterisierten Vitalität der Welt. Dabei müssen sich Auffassungskraft und Wahrnehmung vereinigen. Man muß sehen *wollen*.

Mit dem Gehörsinn allein wären wir zu keinem so vollkommenen und universalen Wissen vorgedrungen, und ohne die Wahrnehmungsmöglichkeiten des Gesichtssinnes wären wir bei einer Successiv-Bewegung stehen geblieben, sozusagen beim Takt der Uhr. Bei der Parität des Gegenstandes wären wir verblieben, beim projizierten Gegenstand ohne Tiefe.

In diesem Gegenstand lebt eine sehr beengte Bewegung, eine simple Folge von Stärkegraden. Im besten Fall kann man, bildlich gesprochen, zu einer Reihe aneinandergehängter Wagen gelangen.

Architektur und Plastik müssen sich damit begnügen.

Auch die gewaltigsten Gegenstände dieser Erde kommen über diesen Mangel nicht hinweg, und wäre es auch der Eiffelturm oder der Schienenstrang als Sinnbilder größter Höhe und Länge, wären es die Weltstädte als Sinnbilder größter Flächenausdehnung.

Solange die Kunst vom Gegenstand nicht loskommt, bleibt sie Beschreibung, Literatur, erniedrigt sie sich in der Verwendung mangelhafter Ausdrucksmittel, verdammt sie sich zur Sklaverei der Imitation. Und dies gilt auch dann, wenn die Lichterscheinung eines Gegenstandes, oder die Lichtverhältnisse bei mehreren Gegenständen betont, ohne daß das Licht sich dabei zur darstellerischen Selbständigkeit erhebt.

Die Natur ist von einer in ihrer Vielfältigkeit nicht zu beengenden Rhythmik durchdrungen. Die Kunst ahme ihr hierin nach, um sich zu gleicher Erhabenheit zu klären, sich zu Gesichtern vielfachen Zusammenklangs zu erheben, eines Zusammenklangs von Farben, die sich teilen und in gleicher Aktion wieder zum Ganzen zusammenschließen. Diese synchronische Aktion ist als eigentlicher und einziger Vorwurf (*sujet*) der Malerei zu betrachten.«

Faksimile der Originalniederschrift in: *Ausstellungskatalog Robert Delaunay*, Kunsthalle Bern, 27. Juli bis 2. September 1951, S. 4f. [Anm. d. Hg.: Die wiedergegebene Übersetzung Klees folgt der orthographischen Anpassung in: Gustav Vriesen, Max Imdahl (Hg.), *Robert Delaunay – Licht und Farbe*, Köln 1967, S. 10.]

8 Vriesen, *August Macke*, S. 114ff.

dagegen eine engere Bindung an Figuren und Landschaft; selten läßt er das Abbildliche ganz aus, und in den vielen, von Delaunay angeregten *Schau fenstern* »verlegt er die großen Spiegelglasscheiben, die bei Delaunay mit der Bildebene identisch waren, einfach in einen realen Raum zurück«. ⁹ In ihren Farben stimmen beide Bilder nahezu wörtlich überein. Jedesmal erzeugen sie Bewegtheit im Auge und sind überdies Elemente der Bildkomposition. Denn auch bei Macke verspannt der Kontrast zwischen Blau und Orange das Oben und Unten und herrscht auch rechts, im Blatt vor dem See, während das Grün darunter wieder das unterste Rot erweckt. In eins empfindet das Auge aber auch dieses unterste Rot des Weges als das unten, zugleich das ähnliche Rot auf dem Gesicht der Frau als das oben Belastende, sieht ferner die Orangeflächen des rechten Blattes und des Kinderhutes oder das Gelb über dem Blatt und das Gelb oben genau in der Bildecke als das rechts und links Auswägende. Dies geschieht nicht nur deswegen, weil diese Farben jeweils als solche ähnlich sind, sondern weil erst die Wichtigkeit ihrer Lage für den gesamten Bildbereich und dessen Gleichgewicht sie als ähnlich hervorhebt und für das Ganze konstruktiv macht. Solche Hervorhebung des Ähnlichen ist bei Macke nicht selten, spürbar z. B. im Essener Bild *Frau mit Sonnenschirm vor Hutladen* von 1914 (Taf. II), wo das Violett das Oben und Unten, das Orange auf den Hüten und dem Schirm der Frau das Links und das Rechts verklammern, oder auch im *Modegeschäft* von 1913, wo das Rot der Auslagen und des Kleides der Frau beide Seiten des Bildes ähnlich betonen. Delaunays *Fenster* ist komplizierter. Dort sind es vor allem die Farbkontraste, die das Bild allseitig gliedern. Ihre rhythmische Übermacht unterbindet die Sonderung ähnlicher Farben, und eben die Abstände sich entgegenger Farben verspannen das Bild diagonal zur Einheit. Das ist ein Unterschied zu Mackes Bild.

Vielleicht möchte man es als widersprüchlich empfinden, aus dem im Auge Handlung erzeugenden Ensemble der Farben neben den Kontrasten auch die ruhevolleren Ähnlichkeitsbezüge für die Ordnung des Bildes zurückzugewinnen. Aber in Mackes Bild der *Leute am blauen See* gehen die Farben auch in solche Kontraste ein, die nicht allein als wirkliche Farbwerte, sondern auch als Pole

⁹ Ebd., S. 134.

zwischen Hell und Dunkel das Auge anregen. In der Zeichnung *Modegeschäft am Hafen* von 1914 (Abb. 4) ist das Helldunkel nicht nur Nachformen tastbarer Dinge oder Ergebnis der Lichtführung. Schwarz und Weiß und ihre Valeurs provozieren sich, steigern sich gleichwertig und wirken in lebendiger Entgegnung, durch die die Bewegtheit des Lichtes sich im Auge vollzieht. Je dichter der Wechsel und je gegensätzlicher die Extreme, um so heller ist auch das Licht. Die Zeichnung ist wahrhaft durchlichtet. Auch das Gemälde enthält solche Komplementärkontraste, die die Farbwerte einschließen, sich ihnen aber überordnen und das Bild rhythmisieren. Der Dunkelwert rechts unten in der Bildecke beschwert die rechte Bildhälfte, wirkt komplementär zur hellen Ecke links oben und legt eine Diagonale durch das ganze Bildfeld. Oben, etwa in der Mitte zwischen den Köpfen, markiert ein anderer Hellwert die Bildachse. Er steht hell zum dunklen Grün und Blau und löst zugleich deren farbige Dissonanz. Auch der helle Fleck auf der dunklen Jacke des



Abb. 4: August Macke, *Modegeschäft am Hafen* (Thun), 1914, 29,6 × 34,9 cm, Kohle. Oldenburg, Landesmuseum.

Mannes ist nicht nur, wie etwa bei Renoir, auftreffendes Licht, sondern Komplementärwert, Aktivierung des Auges.

Für August Macke ist die im simultanen Sehen wirkliche Bewegtheit der Farben ein formales Stilprinzip und zugleich die innere Lebendigkeit des Bildes. »Ein Ding (Bild) machen, das lebt, in dem wir leben können. Nicht den Ersatz für Lebendigkeit, das Bild (Abbild) eines lebendigen Dinges, sondern ein lebendiges Ding« (Macke).¹⁰ Diese Lebendigkeit erschließt sich in der wechselseitig totalen Aktivierung des Auges durch das Bild und des Bildes durch das Auge. Es gibt nichts zwischen Auge und Bild. Das Bild ist eine Entfaltung des Sehens überhaupt.

Man kann unter diesem Gesichtspunkt Bilder von Macke mit denen von Franz Marc vergleichen, um die verschiedenen Absichten beider Künstler zu verstehen. Auch in Marcs berühmtem Gemälde *Rehe im Walde II* von 1913/14 (Abb. 5) ist das Licht ein Thema des Bildes. Aber die Farben gelten nicht für das Licht. Sie gehören den Dingen zu, und zwar als Zeichen, für das Geistige, das Ernste, die Trauer, für das Sanfte oder das Heitere, als Symbole für einen nicht dem Sehen, sondern der Einfühlung geöffneten Weltzusammenhang, der sich, wie Marc glaubte, allein den Tieren erschließt. So nehmen die Tiere und die Naturdinge, in denen sie leben, die Farben an, durch die sie sich selbst und ihr Weltgefühl enthüllen. Jede wie immer geartete Freisetzung der Farben von den Dingen wäre eine Verminderung ihrer symbolischen Kraft.¹¹

Als Farben sind das Rot des Rehes und in Mackes Bild das Rot des Frauengesichtes ähnlich. Bei Macke jedoch ist es frei vom Objekt, im Ineinander- und Auseinanderspielen der Farben eine Geltung des Lichtes. Bei Marc gehört das Rot zum Reh. Man bezieht die Farben des Bildes unmittelbar auf die Dinge, die sie tragen. Marcs Farben sind postulierte Dingfarben. Ihre Modulationen richten sich daher nicht auf andere Farben. So sind die Abwandlungen im Rot des Rehes nur helles und dunkles Rot, und auch die Variationen im Blau oder Grün erwecken den Eindruck, als seien

¹⁰ Ebd., S. 177.

¹¹ Klaus Lankheit, *Franz Marc*, Berlin 1950, spricht in diesem Zusammenhang von Wesensfarben.



Abb. 5: Franz Marc, *Rehe im Walde II*, 1914, 110,5 × 100,5 cm, Öl auf Leinwand. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.

blau oder grün gefärbte Flächen teils vom Licht betroffen, teils im Schatten belassen. Die Farben reagieren auf Licht.

Den Dingen verbunden, sind Marcs Farben nicht mehr frei für eine Einheit, die sich aus ihnen selbst bestimmt. Daher ist für sie auch ihre Lichtquelle etwas Äußerliches, wie für eine Glasmalerei, durch die das Licht nur hindurchscheint, während die Farben bei Macke ihr Licht selbst erzeugen und sind.¹²

12 »Was geht mich die ›peinture‹ der Orphisten an? Wir Deutschen sind und bleiben die geborenen Graphiker, Illustratoren auch als Maler.« Aus einem Brief