

Frank Dürr

Erleben ohne Zentralperspektive:

Willi Baumeisters *Montaru* 9

Erwin Panofsky beschreibt am Ende seines Aufsatzes *Perspektive als „symbolische Form“* das *Erleben* am Beispiel der religiösen Kunst als etwas Wundersames:

Durch diese eigentümliche Übertragung der künstlerischen Gegenständlichkeit in das Gebiet des Phänomenalen verschließt die perspektivische Anschauung der religiösen Kunst die Region des Magischen, innerhalb derer das Kunstwerk selber das Wunder wirkt, und die Region des Dogmatisch-Symbolischen, innerhalb derer es das Wunder bezeugt oder voraussagt – sie erschließt ihr aber als etwas ganz Neues die Region des Visionären, innerhalb derer das Wunder zu einem unmittelbaren Erlebnis des Beschauers wird, indem die übernatürlichen Geschehnisse gleichsam in dessen eigenen, scheinbar natürlichen Sehraum einbrechen und ihn gerade dadurch ihrer Übernatürlichkeit recht eigentlich ‚inne‘ werden lassen; und sie erschließt ihr die Region des im höchsten Sinne Psychologischen, innerhalb derer das Wunder sich nur mehr in der Seele der im Kunstwerk dargestellten Menschen begibt; [...].¹

Das Wunder begibt sich nicht von selbst in die abgebildete Form, sondern ist, wie hier durch den Begriff des Visionären kenntlich gemacht wird, auf den Betrachter angewiesen. Und trotzdem erklärt sich Panofsky das Erlebnis der religiösen Kunst als ein „Wunder“, das eher im Bild als im Betrachter verortet zu sehen scheint.² Dieses Phänomen soll hier in Bezug

¹ Panofsky, Erwin: Die Perspektive als „symbolische Form“. In: ders.: Deutschsprachige Aufsätze, II. Hg. von Karen Michels und Martin Warnke. Berlin 1998, 664–757, 756 (zuerst in: Vorträge der Bibliothek Warburg 1924–1925. Hg. von Fritz Saxl. Leipzig und Berlin 1927, 258–330); Hervorhebungen im Original.

² Zum Aspekt des Psychologischen bei Panofsky und den damit einhergehenden Objektivierungsversuchen vgl. Herding, Klaus: Panofsky und das Problem der Psycho-Ikonologie. In: Erwin Panofsky. Beiträge des Symposions Hamburg 1992. Hg. von Bruno Reudenbach. Berlin 1994, 145–170.

auf die nonfigurative Kunst untersucht werden. Erfordert die Auseinandersetzung mit alternativen Bildkonzepten und deren Wirkung eine andere Perspektive als die Panofskys? Befragt man einschlägige Wörterbücher, erhält man meist drei Bedeutungsvarianten des Wortes *Perspektive*:

- dem Augenschein entsprechende ebene Darstellung räumlicher Verhältnisse und Gegenstände
- Betrachtungsweise
- Aussicht in die Zukunft

Dass Panofsky in seinem Aufsatz hauptsächlich die erste Variante untersucht, ist sicherlich nachvollziehbar. Die wahrnehmungstheoretische Untersuchung der Zentralperspektive im Bild stellt ja auch heute noch einen nicht unwesentlichen Bereich der Bildwissenschaft dar. Panofsky stützt sich bei seiner Auseinandersetzung mit der Perspektive im Bild auf Ernst Cassirer, der unter einer „Symbolischen Form“ die Aufnahme und Weitergabe eines „geistigen Gehalts“ versteht.³ Der Medienwissenschaftler Dieter Mersch beschreibt Cassirers Sichtweise als auf die kulturellen Bedingungen fokussiert und verweist dabei auf die Trennung der Dimensionen Zeichen als die Gestalt und Symbol als deren Sinn:

Materialität und *Bedeuten* bilden mithin die Konstituenzien der Cassirerschen Symbolphilosophie. Sie gehen in das ein, was er *Werk* nennt, was nicht bloße *Natur* ist, sondern im eigentlichen Sinne die menschliche *Kulturleistung* ausmacht.⁴

„Symbolische Form“ ist nach Cassirer eine konstruierte Größe, die zur Deutung kultureller Produktion geschaffen wird, um damit Bedingungen zur Erkennung ihrer Merkmale zu formulieren. So erklärt sich das große Feld der perspektivischen Darstellung bei Panofsky als ein ausufernder Teilbereich der Bildkonstruktionsmöglichkeiten. Panofsky unterstellt der Syntax des perspektivischen Bildes eine mögliche Symbolik und untersucht das Darstellungsschema der Perspektive, um aufzuzeigen, dass eine Bildsyntax kulturell bedingt ist und als konventionelle Struktur und somit als „Symbolische Form“ bezeichnet werden kann. Frank Büttner verweist auf eine mögliche kulturelle Kodierung dieser Bildkonzeption:

³ Vgl. Panofsky 1998, 689 (wie Anm. 1).

⁴ Mersch, Dieter: Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis. München 2002, 168; Hervorhebungen durch D. Mersch.

Der Vorzug der Perspektive [...] liegt darin, dass sie systembedingt auf den Betrachter bezogen ist und dabei auf Voraussetzungen rekurriert, die jeder Betrachter mitbringt, nämlich auf seine Kategorien, mit denen er sich in der umgebenden Wirklichkeit orientiert, auf seine empirische Raumauffassung, deren Orientierung Aristoteles mit seinem Begriff des Ortes (τόπος) und dessen sechs Richtungen, nämlich oben und unten, rechts und links, vorne und hinten, beschrieben hatte.⁵

Und weiter:

Natürlich ist die Perspektive nicht das einzige Mittel der Malerei, die Aufmerksamkeit des Betrachters zu lenken. Farbgebung, Licht und Figurenkomposition können dies auf ihre Weise ebenfalls sehr effektiv leisten.⁶

Wenn nun aber keine zentralperspektivische Konstruktion im Bild und – um Büttners formulierte Mittel zu erweitern – kein gemaltes Licht, keine Komposition figurativer Zeichen vorliegen und der Betrachter somit ein anderes Wahrnehmungsangebot erhält, welche Wirkungen werden dadurch erzeugt? Können die Begriffe *Betrachtungsweise* und *Aussicht in die Zukunft* weitere Perspektiven für die Analyse dieses Rezeptionsprozesses bieten?

In vier Abschnitte gegliedert, soll auf das Erleben eines zentralperspektivlosen und nonfigurativen Werkes, auf dessen Materialität und potentielle Wirkung eingegangen werden, um im Anschluss die *Betrachtungsweise* als offenen Akt und die *Aussicht in die Zukunft* durch das Werk als mögliche Erklärungsmodelle zu erarbeiten.

⁵ Büttner, Frank: Perspektive als rhetorische Form. Kommunikative Funktionen der Perspektive in der Renaissance. In: Bildrhetorik. Hg. von Joachim Knape. Baden-Baden 2007, 201–231, 208–209.

⁶ Büttner 2007, 213 (wie Anm. 5).

Ein Besuch im Kunstmuseum

Besucht man den Kleinen Schlossplatz in Stuttgart, trifft man unweigerlich auf ein preisgekröntes Bauwerk: das Kunstmuseum. Der kubische Glasbau besitzt einen steinernen Kern, der die einzelnen Räume beherbergt. Betritt man das Gebäude, entwickelt man sich zu einem Museumsbesucher, zu einem sich bewegenden Beobachter; man geht von Raum zu Raum und erkundet neue künstliche Sehwelten. Eine dieser Welten der Dauerausstellung erlebt man in Raum 5. Hier erscheinen auf den ersten Blick große Farbzonen an den Wänden. Man nähert sich den Werken, erkennt deren Rahmung, die aufgetragenen Formen, die kleinen Ziselierungen am Rande der großen Farbflächen, die Schleifen und Punkte, die sich jeweils am Bildrand befinden. Bei näherer Betrachtung ist zu sehen, dass nicht alle Farbflächen nur in erwarteter Weise aneinandergesetzt sind, sondern einige Formen andere durchbrechen und ihrerseits mit kleineren Brüchen versehen sind. Das Format der Einzelwerke wirkt aufgrund der großen Farbflächen, die jeweils zentral auf dem Grund platziert sind, groß, aber nicht überdimensional. Widmet man sich der Farbverteilung der Werke, stellt man schnell den Hell-Dunkel-Kontrast fest, der hier ebenso ins Spiel kommt wie der Quantitätskontrast. Der Produzent dieser Kunstobjekte, der sich der Aufhebung der Bildperspektive verschrieben und dem Unbekannten im Bild gewidmet hat, ist Friedrich Wilhelm (genannt Willi) Baumeister. Das von ihm im Mittelpunkt des Raumes angebrachte Werk *Montaru 9* (1953) zeigt nonfigurative Strukturen: eine große schwarze Fläche und kleinere Farbflächen an deren Rand.

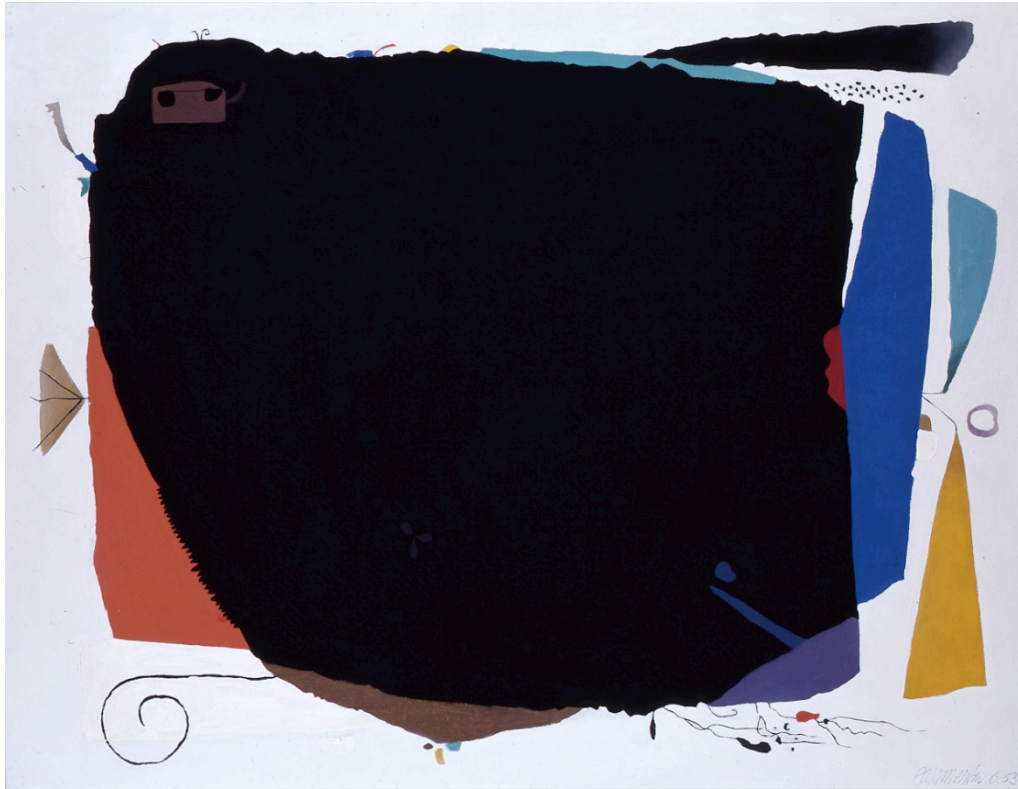


Abb. 1: Willi Baumeister, Montaru 9, 1953, Öl mit Kunstharz auf Hartfaserplatte, 100 x 130 cm, Kunstmuseum Stuttgart © VG Bild-Kunst, Bonn 2009

Die Dominanz der schwarzen Fläche wird durch die kleineren farbigen Einheiten und die helle Umgebung kontrastiert. Aufgrund der matten Oberfläche kann man den Ausdruck der Farben in *Montaru 9* eher als stumpfe Reflexion (im physikalischen Sinne) bezeichnen. Steht man in einem angemessenen Abstand vor diesem Kunstobjekt, nimmt dieser Teil des Werkes einen großen Bereich des visuellen Feldes ein. Dreht man den Kopf, ist die Gesellschaft des Einzelobjekts zu erleben: *Arus, Monturis* und weitere *Montarus* von Willi Baumeister.⁷

⁷ Vgl. Ausstellungskatalog Tübingen, Kunsthalle 1971: baumeister. Willi Baumeister, Gemälde. Hg. und bearb. von Götz Adriani. Tübingen 1971, 212–243.

Material und Praxis

Montaru 9 war nicht aufgrund der konkreten Formen, wohl aber aufgrund des Materials zu seiner Entstehungszeit ein Novum. Manche der verwendeten Materialien waren damals erst seit zehn Jahren auf dem Markt erhältlich und wurden teilweise exklusiv für Willi Baumeister hergestellt. Er wählte eine mit Sandpapier aufgeraute Hartfaserplatte als Malgrund. Da diese Platte gegen klimatische und mechanische Einwirkungen relativ unempfindlich ist, kann man nicht nur auf ästhetische, sondern auch auf praktische Gründe schließen. Die hellbraunrötliche Hartfaserplatte, die nur drei bis fünf Millimeter stark ist, gilt als idealer Bildträger. Nachdem die Platte mit Leinöl und Kreide imprägniert und grundiert worden war, konnte das spezielle Farbgemisch aus Öl und Kunstharz aufgetragen werden. Die farbstoffreiche und besonders matte Öl-Harz-Farbe mit Wachsuzusatz ließ sich Baumeister von der Firma Schall herstellen.⁸ Kunstharze wurden erst nach dem Aufkommen der synthetischen Bindemittel zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Industrie eingesetzt.⁹ Die damit geschaffenen schwarzen und farbigen Flächen entwickeln eine enorme Mattheit und absorbieren das Licht an der Oberfläche in beträchtlicher Weise. Dass der Betrachter diese Mattheit erfährt, ist durchaus intendiert: Baumeister bearbeitete die Werke sogar mit Buttermilch, um dem Glanz noch stärker entgegenzuwirken; bereits die geringste Druckstelle – so Baumeister – rief eine Lichtreflexion hervor, die nur durch das Übermalen der gesamten Bildfläche wieder eliminiert werden könnte.¹⁰ Die Lichtreflexion des Materials wird demnach als illusionsbehaftetes Element antizipiert und vermieden.

Die großen schwarzen Flächen lassen sich auch in Werken aus der Zeit vor der Entstehung der *Montaru*-Serie finden: Bereits ab den 1930er Jahren fließen die großflächigen Formen in Serien wie *Ideogramme*, *Eidos*, *Phantom* und *Metamorphosen* ein. Baumeister interessiert sich für afrikanische, ozeanische, lateinamerikanische und eiszeitliche Artefakte, die er auch in seinem Atelier zu sammeln beginnt. Spätestens in den 1940er Jahren begreift er das Bild nicht mehr als *Fenster*,¹¹ sondern als Objekt im Raum. Bereits in Willi Baumeisters

⁸ Vgl. Beerhorst, Ursula: Studien zur Maltechnik von Willi Baumeister. In: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 6, 1992, 1, 55–80, 66.

⁹ Vgl. Beerhorst 1991, 69 (wie Anm. 8).

¹⁰ Vgl. Baumeister, Willi: Zimmer und Wandgeister. In: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 12. Hg. von Heinz Spielmann. Hamburg 1967, 121–168, 167.

¹¹ Erwin Panofsky definiert diese Bildkategorie in seinem Aufsatz wie folgt: „[...] wir wollen da, und nur da, von einer in vollem Sinne ‚perspektivischen‘ Raumschauung reden, wo nicht nur einzelne Objekte, wie Häuser oder Möbelstücke, in einer ‚Verkürzung‘ dargestellt sind, sondern wo sich das ganze Bild [...] gleichsam in ein ‚Fenster‘ verwandelt hat, durch das wir in den

sogenannter cézannesker Phase bildet sich ein erster Formenkanon aus, der den Schwerpunkt von der Abbildung zur Formdarstellung verändert. Spätere Themen werden menschliche Bewegungen und archetypische Entwürfe, die sich als atmosphärische Flecken, urbildliche Spuren oder als offene liquide Konturen innerhalb einer geschlossenen Komposition interpretieren lassen. Der Schaffensprozess bedeutet für ihn die Suche und das Finden der geeigneten Elemente der Form, der Farbe und der Linie zum Zwecke der Loslösung von mimetischer Kunst.¹² Darüber hinaus erhält die reliefhafte Oberfläche durch die Bearbeitung mit Sand, Putz und pastoser Ölfarbe eine wahrnehmbare Haptik. Diese Betonung der Mittel ist ein wesentlicher Bestandteil von Baumeisters Auseinandersetzung mit einer künstlerischen Versinnbildlichung, die keine optische Vorlage mehr zu benötigen scheint. So konstituiert sich ein Kunstschaffen, das nicht im traditionellen Bildverständnis verhaftet scheint, sondern im Bewusstsein, dass das Objekt durch die Affektivität des rezipierenden Subjekts konstituiert wird.¹³ Die nonfigurative Objektkonstruktion setzt eine Akzeptanz und Offenheit, ergo einen Willen, dieses Werk als ästhetisch wahrzunehmen, voraus. Die Homogenität der Formen und der Verzicht auf Bildtiefe verdeutlichen den selbstreferentiellen Charakter der Arbeiten Baumeisters, die auf die situative Sinnbildung durch den Rezipienten bauen.¹⁴ Die Wahrnehmung selbst ist das Thema dieser Kunst.

Betrachtungsweise als offener Akt

Nach der Beschreibung der physikalischen Werte des Werkes soll nun das Erleben in den Fokus rücken. Den Werken Baumeisters, die sich einem konventionellen Referenzsystem und damit Signifikanten zu entziehen scheinen, fehlt ein fester Anker im kollektiven Gedächtnis, der den Rezipienten an eine Denotationsweise bände. Es können also keine eindeutigen Aussagen über ein Abgebildetes vorgenommen werden im Sinne: „Das ist ein klei-

Raum hindurchzublicken glauben sollen [...]“ Panofsky 1998, 664 (wie Anm.1); Hervorhebungen im Original.

¹² Vgl. Boehm, Gottfried: Willi Baumeister. Stuttgart 1995, 14.

¹³ Baumeister ist nicht der erste Künstler, der diese Erkenntnis in seine Kunst einfließen lässt. Er reiht sich damit vielmehr in eine lange Reihe von Künstlern (Theo van Doesburg u.a.) ein, die sich abseits von mimetischer Darstellung verorten lassen. Vgl. Vorwinckel, Andreas: Deutsche Kunst 1900 bis 1945. Voraussetzungen und Entwicklungen. In: Ausstellungskatalog Stuttgart, Württembergischer Kunstverein Stuttgart 1986: 1900–1945. Künstler in Deutschland. Individualismus und Tradition. Hg. von Tilman Osterwold. Stuttgart u.a. 1986, 44–63.

¹⁴ Vgl. Kebeck, Günther: Bild und Betrachter. Auf der Suche nach Eindeutigkeit. Regensburg 2006, 102.

ner Mann“ oder noch spezifischer „Das ist Napoleon.“¹⁵ Dieses Fehlen und die damit einhergehende Suche nach Topoi hat eine andere ästhetische Funktion als im Falle von konventionell geprägten figurativen Werken: die Perzeption. Das geistige Erleben solcher konkreten Kunstwerke ist von einem anderen Sehen begleitet, das sich vom Sehprozess figurativer und bildperspektivischer Werke unterscheidet. Denn dieser Vorgang ändert sich tendenziell vom fokussierten zum peripheren Sehen. Das fokussierte Sehen ist ein zielgerichtetes Blicken auf Figuren und deren Unterscheidung zum Grund des Objekts.

Es ist also stärker der Repräsentation zuzuschreiben. Das periphere Sehen ist dagegen eine Texturwahrnehmung, die durch Imaginationen stärker verarbeitet werden muss als figurative Formen und syntaktische Konventionen.¹⁶ Bereits in seinem Manifest von 1947 hat Willi Baumeister auf diesen Unterschied hingewiesen:

Hell und Dunkel und Farbformen werden demnach nicht lange elementar als Erscheinung gefaßt, sondern sofort umgewertet in Oberfläche von körperlichen Gegenständen und die damit verbundenen raumhaften Beziehungen. [...] In diesem Zustand ist das raum-körperhafte Sehen nicht mehr ausgebildet, und vor allem ist das zweckhafte Sehen nicht vorhanden. [...] Sie [die Kunst] appelliert an das Schauen und stellt die Welt der Zwecke und damit der Ratio überhaupt und unaufhörlich in Frage.¹⁷

Günther Kebeck, der die Differenzen von Alltags- und Kunstwahrnehmung kognitionswissenschaftlich zu erklären versucht, beschreibt den Prozess der Wahrnehmung in Abhängigkeit von der *Reizvorlage* Kunstobjekt wie folgt:

Aus der Sicht der Wahrnehmungsforschung sind es vor allem Imaginationsprozesse, die die Bildbetrachtung beeinflussen. Sie führen dazu, daß Vorstellungsbilder generiert werden, die mit der aktuellen Bildwahrnehmung interagieren. Dabei darf angenommen werden, daß der Einfluß eines Vorstel-

¹⁵ Vgl. Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 2002, 216 (ital. Originalausgabe: *La struttura assente*. Mailand 1968).

¹⁶ Vgl. Kebeck 2006, 102 (wie Anm. 14).

¹⁷ Baumeister, Willi: *Das Unbekannte in der Kunst*. Köln 1988 (zuerst 1947), 28–29.

lungsbildes auf ein Perzept um so größer ist, je unterbestimmter die Reizvorlage – also das Bild – ist.¹⁸

Die Interpretation des Rezipienten hat im Falle von *Montaru 9* keine Vorlage in einer illusionsbehafteten Bildlichkeit, sondern baut auf dem Imaginationsprozess der Materialität, der nicht denotierten Formen und des situativen Raumbezugs auf. Der Betrachter, der sich im kulturellen Raum Museum auf die Aufnahme eines Bildes einstellt, ist in der Regel zur Apperzeption bereit: genaues Sehen, Figuren erkennen, Details berücksichtigen, Abbildungen vergleichen. Bei der Betrachtung von konkreter Kunst werden diese Prozesse durch periphere Sehvorgänge abgelöst. Diese Technik der Perzeption, die das visuelle Gedächtnis in eigentümlicher Weise ins Spiel bringt, fordert eine eigenkreative Leistung: Die bewusst gesteuerte Aufmerksamkeit wird nicht auf eine andere Welt im Bild gelenkt, wie es etwa bei einem *Fenster-Bild* der Fall wäre, sondern auf etwas *im* Betrachter. Er nimmt durch die nonfigurative Präsentation das Kunstobjekt als Relief der normativen Perzeption wahr, fokussiert zwar das Objekt an sich und eventuell einzelne Partien der Oberfläche, doch ähnelt dieser Prozess kaum mehr der Wahrnehmung der Beispiele in Panofskys Perspektiv-Aufsatz. Der Betrachterblick stößt auf eine schwarze Fläche, die das Licht sehr stark absorbiert. Er blickt auf keine Perspektivkonstruktion, die ihm Parameter eines Raumes vorgäbe. Die mögliche Erwartung des Besuchers, in fremden Welten versinken zu können, wenn er ins Museum geht, wird hier aufgebrochen und höchstens in dem Maße erfüllt, dass er sich an außereuropäische oder historische Artefaktformen erinnert fühlt. Er erhält eine Rückkopplung in die Wirklichkeit oder eine Semiose des individuellen Gedächtnisses, die aufgrund der Kontrastwirkung der Farben und der einfachen Formen die Aufforderung zur Erschließung einer eigenen gedanklichen Welt auslöst.¹⁹ Nach Gottfried Boehm entsteht dieses Erlebnis „im Blick nach außen (auf die archäologischen Spuren der Vergangenheit) und im Blick nach innen in einer Archäologie der Psyche [...]“²⁰ Die dadurch mental hervorgerufenen Bilder lassen sich nur schwer kulturell erklären, wie Umberto Eco's Ausführungen zum offenen Kunstwerk explizieren:

Einerseits ist ein Kunstwerk nämlich ein Objekt, in dem sein Schöpfer Gewebe von kommunikativen Wirkungen derart organisiert, daß jeder mögliche Kon-

¹⁸ Kebeck 2006, 243 (wie Anm. 14).

¹⁹ Vgl. Kebeck 2006, 245 (wie Anm. 14).

²⁰ Boehm 1995, 24 (wie Anm. 12).

summent das Werk selbst, die ursprünglich vom Künstler imaginierte Form nachverstehen kann. In diesem Sinne produziert der Künstler eine in sich geschlossene Form und möchte, daß diese Form, so wie er sie hervorgebracht hat, verstanden und genossen werde; andererseits bringt jeder Konsument bei der Reaktion auf das Gewebe der Reize und dem Verstehen ihrer Beziehungen eine konkrete existenzielle Situation mit, eine in bestimmter Weise konditionierte Neigung, persönliche Vorurteile dergestalt, daß das Verstehen der ursprünglichen Form gemäß einer bestimmten individuellen Perspektive erfolgt. [...] Jede Rezeption ist so eine *Interpretation* und eine *Realisation*, da bei jeder Rezeption das Werk in einer originellen Perspektive neu auflebt.²¹

Der Gehalt von *Montaru 9* lässt sich nicht über Bezüge zu anderen Notationssystemen erschließen. Er schafft vielmehr ein neues Wahrnehmungsangebot der individuellen sinnlichen Qualität durch Polysemie. Dagegen kann ein zentralperspektivisch organisiertes Bild eine „Symbolische Form“ im Sinne Panofskys enthalten, die mit zeichenhaften Bedeutungsinhalten gespickt ist,²² und so zu einer gestaltgebenden Handlung *zwingen*. Dies jedoch primär mit einem Blick in das Bild und nicht aufgrund der medialästhetischen Aspekte und der kreativen Eigenleistung. Da die *Montarus* diesen Prozess jedoch zu fordern scheinen, endet das Erleben der Spätwerke Baumeisters entweder in verwirrter Perzeption oder in eigenkreativer Apperzeption und gleicht im letzten Fall einem offenen Interpretationsakt, der sich durch einen emphatischen und herausfordernden Werkgestus auszeichnet.

Heillose Verwirrung oder heilsame Aussicht in die Zukunft

Kehren wir noch einmal zurück in das Kunstmuseum und vergegenwärtigen uns die möglichen Reaktionen der Besucher. Abhängig von Wissensschatz und ästhetischer Neigung kann diese Kunst stark polarisieren. Die einen scheinen diese Werke nur aus dem Augenwinkel anzuschauen und erhöhen bereits die Schrittzahl, um den Raum zu wechseln. Die anderen betrachten die Werke intensiv und auffällig lange. Diese längere Betrachtungsphase kann beispielsweise dadurch begründet sein, dass man sich das Handwerk näher

²¹ Eco, Umberto: Die Grenzen der Interpretation. München 1992, 30 (ital. Originalausgabe: I limiti dell'interpretazione, Mailand 1990).

²² Vgl. Panofsky 1998, 689 (wie Anm. 1).

betrachtet und sich damit der Kunst von der technischen Seite her nähert. Manche Besucher wirken, als ob sie doch noch etwas in diesen Werken zu finden glauben, das sie in eine Figuration zwingt. Eine weitere Gruppe lässt auffällig oft den Kopf etwas zur Seite fallen, was einerseits dadurch zu erklären wäre, dass sie gelangweilt sind (vermutlich nicht nur von diesem einzelnen Werk, sondern durch das ritualisierte Prozedere des Museumsbesuches an sich) oder sie versinken aleatorisch, beinahe kontemplativ, in der Komposition, lassen sich auf diese Art des Kunstmachens ein und entdecken innerhalb ihrer Fantasie eine Welt, die im Werk allein nicht zu finden ist. Ein Beispiel verdeutlicht diesen letzten Fall, den wir als eigenkreative Apperzeption bezeichnet haben. Die damit einhergehend geleistete Imaginationskraft einer historischen Betrachterin offenbart das Potential der mentalen Verbildlichung. Die Wiedergabe ihrer Interpretation ist einem Brief von Willi Baumeister an einen Bekannten in Darmstadt entnommen:

eine mir unbekannte frau schrieb mir nach meiner großen ausstellung in stuttgart feb. dieses jahres ungefähr folgendes; in bezug auf meine montaru-bilder: knaben zündeten das trockene gras einer böschung an und es bildete sich eine schwarze grosse kernfläche an deren ränder die kleinen bunten flämmchen weiter frassen. ich habe dieser dame geschrieben, dass kunst die augen der menschen leitet und sie in der natur ähnlichkeiten entdecken lässt, die montaru-bilder wirken auf die frau derart, dass sie ähnlichkeiten unwillkürlich in der natur fand.²³

Dass Erwin Panofsky sicherlich nicht zu dieser letzten Gruppe gehört, die sich auf diesen Prozess einlässt, ist an seiner Ablehnung der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dieser Kunstrichtung und an seiner Haltung gegenüber der *modernen Kunst* schlechthin ersichtlich. Panofsky äußerte sich in der Kunstzeitschrift ARTnews im Jahre 1961 nicht zu einem Werk der Gattung *Farbfeldmalerei* (Barnett Newman: „Vir Heroicus Sublimis“, 1950 -51), sondern zu dessen Titel, der in dieser Zeitschrift fälschlich mit „Vir Heroicus Sublimus“ wiedergegeben worden war. Er unterstellte Barnett Newman in einem Leserbrief eine grammatische Schwäche, da „Sublimus“ in diesem Kontext nicht korrekt sei und es eigentlich „Sublimis“ heißen müsse. Panofsky brachte damit implizit seine Einschätzung zum Ausdruck, dass dies nur allzu deutlich die fehlende geistige Größe der Gegenwartskünstler

23

Aus einem Brief von Willi Baumeister an Robert Dangers vom 22.7.1954, Archiv Baumeister.

aufzeige. Newman, der selbst aus einem intellektuellen Umfeld stammte, bekam damals heimlich Unterstützung von Meyer Schapiro, der ihm dabei half, gegen den Großmeister zu argumentieren.

Die daraus entstandenen Fronten haben eine weit größere Dimension als lateinische Spitzfindigkeiten: Es ist ein Streit zwischen dem *Schönen* und dem *Erhabenen*. Beat Wyss zeichnet auf präzise und unterhaltsame Art diese Auseinandersetzung zwischen Panofsky und Newman nach. Er verdeutlicht dabei, wie sich das Interesse Panofskys auf die wissenschaftliche Wiedergeburt des „neuzeitlichen Decorum“ und damit einhergehend auf das *Schöne* fokussierte, seine zeitgenössischen Kontrahenten hingegen die künstlerische Erneuerung des *Sublimen* verteidigten.²⁴ Das eigentliche Kunstwerk von Barnett Newman wurde indes nicht diskutiert, kann aber ebenso als ikonisches Zeichen dieser Auseinandersetzung zwischen den beiden ästhetischen Polen gelten wie *Montaru 9*.²⁵ Die Künstler des *Erhabenen* vollzogen diese Abgrenzung zu den alten Meistern durch eine Wende hin zu einem Machtanspruch des Objekts selbst und damit zu einer Subversion der bis dato geltenden bildtheoretischen Ansätze.²⁶

Somit wäre nach der *Betrachtungsweise* des Kunstwerks die zweite Definition für *Perspektive* angesprochen: *Aussicht in die Zukunft*. Die Dynamisierungsprozesse der Kunstbewegung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vollziehen einen natürlichen Prozess des selbstreferentiellen Systems Kunst nach: Die immer wieder erneuerte Avantgardebewegung verlässt alte Bereiche und damit ein Subsystem von Bilderwelten, um die Kunst und die Kultur in eine neues Subsystem einzuführen und durch neue Perspektiven am Leben zu erhalten.²⁷ Dass diese Kunstform von vielen Zeitgenossen indes nicht als Kunst anerkannt wurde, stellt für die Avantgarde der gesamten Kunstgeschichte keine überraschende Neuigkeit dar. Diese Kunst irritiert nicht nur, sondern konterkariert den herrschenden Zeitgeist und die damit verbundenen traditionsverankerten Kunstvorstellungen. Diese heillose Verwirrung gegenüber neuen Strömungen zeigt sich auch in einem Brief an die Leitung des Baumeisterarchivs,

²⁴ Vgl. Wyss, Beat: Ein Druckfehler. In: Reudenbach 1994, 191–200, 199 (wie Anm. 2).

²⁵ Abbildung von Barnett Newmans „Vir Heroicus Sublimis“ siehe URL: http://www.artnet.com/magazineus/features/finch/finch1-2-07_detail.asp?picnum=3 (letzter Abruf: 21.03.09).

²⁶ Vgl. Greenberg, Clement: The collected essays and criticism. Vol. 4. Modernism with a vengeance 1957–1969. Hg. von John O’Brian. Chicago 1993, 90–92.

²⁷ Vgl. Bisanz, Elize: Malerei als écriture. Wiesbaden 2002, 83.

in dem ein Industriellensohn von seinen Erlebnissen mit den *Montarus*, die sein Vater als Motivvorlage für Vorhänge genommen hatte, berichtet. Er schildert der Tochter Willi Baumeisters wie seine Mutter aus dem Stoff Hemden für die Kinder nähte. Diese Frau war – beiläufig erwähnt – eine Schülerin der Malerin Sophie Tauber-Arp, die wie ihr Mann in Pariser Künstlervereinigungen mit Willi Baumeister zusammentraf. Leider sind keine Reproduktionen von diesen Kleidungsstücken erhalten, doch der Sohn beschreibt ein Erlebnis mit diesen Montaru-Hemden wie folgt:

Diese Hemden wurden vom Rektorat der Kantonalen Handelsschule als zu ‚provokativ‘ und zu ‚schockierend‘ empfunden. Sie zu tragen wurde uns unter Androhung eines Schulverweises verboten.²⁸

Kehren wir gegen Ende zur nonfigurativen Kunst zurück und fassen nochmals zusammen: Die Werke der Konkreten Kunst Baumeisters repräsentieren einen programmatischen Ansatz der Kunstentwicklung des 20. Jahrhunderts, deren Erschaffung bereits die Betrachterperspektive und damit die Partizipation des Betrachters an der Bildproduktion berücksichtigt. Dass sich dieser Wandel vom ästhetischen Bild hin zum ästhetischen Objekt als ein Paradigmenwechsel in der Systematik der Bildorganisation herausstellt, ist auch am Werk *Montaru 9* ersichtlich. Die daraus resultierende Aufwertung des Verhältnisses zwischen Kunstwerk und Betrachter tritt besonders durch die Verneinung der figurativen Repräsentation, durch die Neuerung syntaktischer Regeln, durch die bewusste Auswahl der Materialien und die daraus resultierende Aufwertung der Medialität und Situativik zu Tage. Der Schaffensprozess des Kunstobjekts *Montaru 9* beinhaltet eine Berücksichtigung des peripheren Sehens, das den Abstand vom illusionsbehafteten Kunstgedanken vergrößert und das *Fenster in eine andere Welt* durch eine *Ergänzung der Wirklichkeit durch das Kunstobjekt* ersetzt. Aufgrund der einseitigen Beschäftigung mit dem *System Zentralperspektive* bleibt bei Erwin Panofsky nur allzu deutlich unberücksichtigt, was viele Künstler seiner Zeit beschäftigte.

Ob sich die heutigen Besucher im Museum auf die eine oder die andere Seite schlagen, sich auf diese Kunst einlassen oder nicht oder eventuell eine Sichtweise entwickeln, die hier nicht berücksichtigt wurde, bleibt offen. Denn trotz aller künstlerischen und wissenschaftlichen Stellungnahmen bleibt der Betrachter die letzte Instanz, die eine Rezeptionsbereitschaft entweder besitzt oder eben nicht. So ist auch der Ablauf des hier beschriebenen Museumsbesu-

²⁸ Aus einem Brief von Adrian Schoop-Kordeuter an Willi Baumeisters Tochter Felicitas vom 28.03.2001, Archiv Baumeister.

ches nicht unbedingt repräsentativ, sondern veranschaulicht lediglich einen möglichen Rezeptionsprozess, der bereits durch die Transkription in dieses Notationssystem Bedeutungsveränderungen erfährt.

Greifen wir zum Abschluss nochmals die Aussage von Erwin Panofsky auf und schauen, was nun davon für die Kunstform Baumeisters erhalten bleiben kann:

[...] sie [die religiöse Kunst] erschließt [...] die Region des Visionären, innerhalb derer das Wunder zu einem unmittelbaren Erlebnis des Beschauers wird, indem die übernatürlichen Geschehnisse gleichsam in dessen eigenen, scheinbar natürlichen Sehraum einbrechen und ihn gerade dadurch ihrer Übernatürlichkeit recht eigentlich ‚inne‘ werden lassen; und sie erschließt ihr die Region des im höchsten Sinne Psychologischen, innerhalb derer das Wunder sich nur mehr in der Seele der im Kunstwerk dargestellten Menschen begibt; [...].²⁹

Bedienen wir uns der Syntax des Panofsky-Textes, aber lassen Begriffe wie „Religion“, „Wunder“ und „Seele“, so wie die dargestellten Menschen im Bild außer Acht, ergänzen wir diese Aussage durch die erarbeiteten Faktoren des Bildsystems der Konkreten Kunst und dessen potentielle Wirkungen, dann erhalten wir eine Formulierung mit semantischer Erweiterung, die sich perspektivisch deutlich von Panofskys symbolischer Perspektive unterscheidet:

Die Konkrete Kunst erschließt die Region des Visionären, innerhalb derer die Kunstbetrachtung zu einem unmittelbaren Erlebnis des Beschauers wird, in dem die Kunst durch die Perzeption als Ergänzung der Wirklichkeit vorhanden ist und nicht als ein illusionistischer Sog. Die mögliche eigenkreative Apperzeption erschließt die Region des im höchsten Sinne Phänomenalen, innerhalb derer sich eine Fülle an subjektiven Erlebnissen finden lässt, die nicht durch das Kunstwerk allein, sondern durch die aktive Teilnahme des Betrachters als eine dialektische Beziehung der präsentierten Materialien, deren Formstruktur und der Betrachtungsweise des Menschen mit all seinen situativen, körperlichen und geistigen Bedingungen und Verfasstheiten ins Spiel kommt.

²⁹ Panofsky 1998, 756 (wie Anm. 1).

Empfohlene Zitierweise:

Dürr, Frank: Erleben ohne Zentralperspektive: Willi Baumeisters *Montaru* 9. In: Raum - Perspektive - Medium: Panofsky und die visuellen Kulturen. Hg. von Philipp Freytag, Anna Schwitalla, Yvonne Schweizer, Barbara Lange, Julica Hiller-Norouzi und Frank Dürr. Tübingen 2009 (reflex: Tübinger Kunstgeschichte zum Bildwissen, Bd. 1, Hg. von Barbara Lange).

URL: ><http://tobias-lib.ub.uni-tuebingen.de/volltexte/2009/3966/><

URN: ><http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bsz:21-opus-39669>

ISSN 1868-7199