

Westfälisches Landesmuseum

für Kunst und Kulturgeschichte Münster
Landschaftsverband Westfalen-Lippe

Das Kunstwerk des Monats

Januar 2006



Willi Baumeister (1889 -1955)
Schwimmer an der Leiter, 1929
Öl auf Leinwand, 98 x 79,5 cm
Inv.Nr. 1113 LM
Wvz. Beye/Baumeister Nr. 453

Seit 1964 besitzt das Westfälische Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte das Bild *Schwimmer an der Leiter* von Willi Baumeister. Seit Anfang der sechziger Jahre erwarben der damalige Museumsdirektor Dr. Hans Eichler und sein Mitarbeiter Dr. Carl Bänfer konsequent abstrakte Bilder. 1962 waren es überwiegend informelle Werke, darunter *Winter, Schumacher, Trier, Berke* – auch ein *Kleines Eidosbild* (1942) von Baumeister. Gleichzeitig war mit einem Moholy-Nagy ein erstes konstruktives Bild von 1925 in die Sammlung gekommen. 1963 wurde lediglich ein Bild von Thieler erworben. Der Ankauf des großen Baumeister-Bildes stellte also einen wichtigen Schritt zum heutigen Sammlungsschwerpunkt konstruktiver Kunst im Landesmuseum dar.

Baumeister war vierzig Jahre alt, als er 1929 das Bild *Schwimmer an der Leiter* malte. Ein Jahr zuvor war der gebürtige Stuttgarter von der Frankfurter Städelschule zum Professor für Gebrauchsgraphik und Typographie ernannt worden und nach Frankfurt gezogen. Vier Jahre später wurde er von den Nationalsozialisten seines Amtes wieder enthoben.

Das Bild ist voller Bewegung, es enthält ein Auf- und Absteigen und ein freies Spiel der Kräfte. Es bietet ein gutes Beispiel für das „exakt-geprägte Typische“, das für Baumeister „zum Wesentlichen“ seiner Zeit gehörte, die von „Maschinen, Bewegung und Tempo“ bestimmt wurde und in den neuen „exakten“ Bauten, in klaren Gebrauchsgegenständen ebenso wie im Film, im Sport und im knappen, telegrammhaften „Verkehrsstil“ zum Ausdruck kam.¹

In diesem „Sportbild“ ist nichts nur vage angedeutet; nichts verfließt in Farben oder Formen. In seinem orthogonalen Bau überwiegen die vertikalen Konturen, im oberen Bildbereich vor allem an einer

schwarzen und einer rostroten Fläche, weiter unten an einer blauen Form. Jeder Konturverlauf, jede Form, jede Farbe ist elementar zu erfassen und steht nahe und deutlich vor Augen. Die optischen Eindrücke wirken schnell, sprunghaft und vielfältig. Zwischen den Einzelteilen fehlen verbindende Leitlinien; es entspinnt sich kein geometrisches Gerüst oder übergreifendes System. Im bunten und vielfältigen Nebeneinander der markanten Elemente erheischt jedes von ihnen besondere Aufmerksamkeit. Charakteristisch sind kleine Vorsprünge zwischen gleich gerichteten Konturverläufen. Sie setzen sich nicht glatt von einer Form zur anderen fort, sondern betonen ihre individuelle Bildung. Randschatten erzeugen in der Bildebene ähnliche Vorsprünge räumlicher Art. Dieser Individualisierung der Teilformen dienen in vielen anderen Bildern von Baumeister auch ihr reliefhaftes Hervortreten und ihre unterschiedliche Oberflächenstruktur.

Diese Vereinzelung der Elemente wird von einer Strategie der verbindenden Blickbezüge ergänzt, die für Baumeisters Bilder grundlegend ist. Einerseits zieht jede Form den Blick an, und andererseits besitzt sie eine augenfällige Unabgeschlossenheit, so dass der Blick weitergleitet und sich ständig verschiebt. Kein Element, so klar und unzweifelhaft es auch für sich steht, bildet eine vollständige, auf sich zentrierte Einheit. Auch die markantesten Akzente lehnen sich an benachbarte an, schieben sich unter oder über andere und verbinden sich durch gemeinsame, verklammernde Konturverläufe.

Die permanenten Verschiebungen des Augenpunktes werden von übergreifenden Figurationen angetrieben, die vor allem aus gegenständlichen Andeutungen und figürlichen Assoziationen entstehen. Zeichenhafte Fragmente erzeugen die Suche nach Anschlüssen. Ganz oben entdeckt man eine angedeutete „Kopf“-Form, bestehend aus einem blauen Kreissegment und zwei dunklen „Augen“-Punkten in kleiner heller Rechteckfläche. Von ihr aus erschließt man die vertikale Achse einer „Figur“ darunter. Weiter rechts verbindet sich eine zweite abstrahierte „Kopf“-Form mit einem markanten Horizontalakzent, der Grenzlinie zwischen Blau und Weiß. Weitere auffallende Bildungen sind eine abstrahierte Leiter, drei horizontal nebeneinander angeordnete Kreisformen, die als markante Blickpunkte von der vertikalen zu einer horizontalen Bildteilung umleiten, und im linken unteren Bildbereich einige schräge Richtungen, die zusammen mit einer nach oben gerichteten engen Biegung eine Figur andeuten, die sich von links unten heranschiebt. Zum Bildinneren hin verdichten sich die Kontraste; in den äußeren Bereichen sind die farbigen und formalen Reize deutlich reduziert.

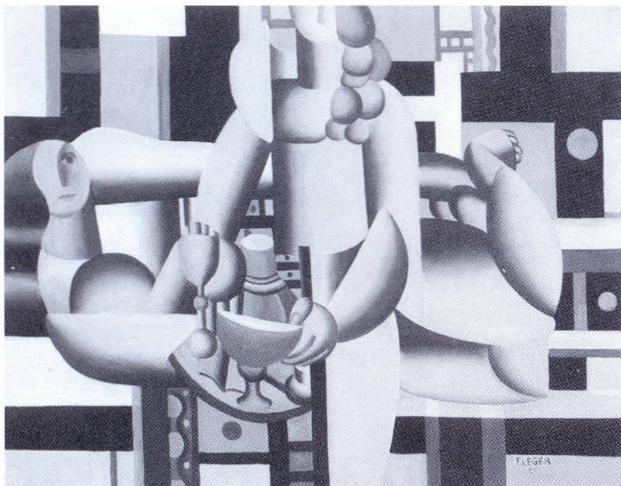


Abb. 1 Fernand Léger, *Zwei Frauen und ein Stilleben*, 2. Fassung, 1920, Öl auf Leinwand, Von der Heydt-Museum Wuppertal

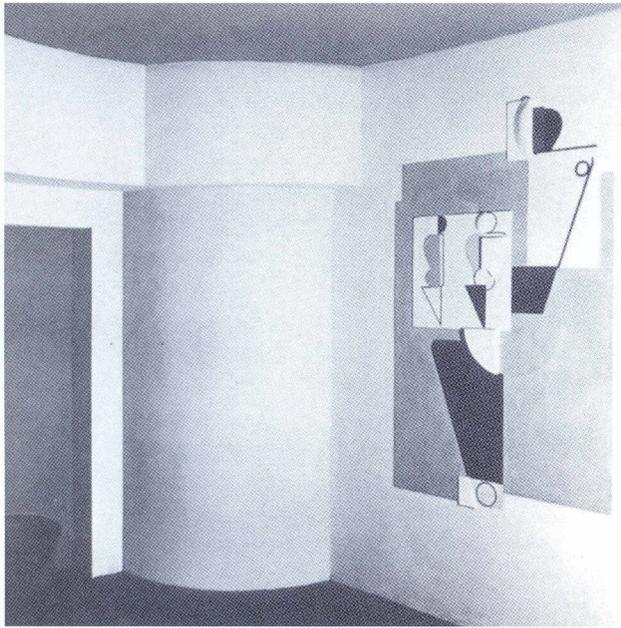


Abb. 2 Willi Baumeister, *Mauerbild* im Raum des Architekten Richard Döcker auf der Werkbundausststellung, Stuttgart 1922

Auch dies verstärkt den figuralen Eindruck.

All diese motivischen Andeutungen lenken den Blick über die sprunghaften Formkontraste hinweg – mit dem offensichtlichen Ziel, alle übergreifenden figürlichen und gegenständlichen Identifikationen wieder aufzuheben. Jede angedeutete Figur wird entlang ihrer Hauptachse geteilt und in diskontinuierliche Elemente zerlegt. Positive, vorne liegende Formen werden zu negativ ausgesparten Zwischenräumen umgedeutet. Jedes Form/Grund-Verhältnis bleibt instabil und erscheint widersprüchlich. Das Auge findet keinen Halt.

Der zusammenfassende Eindruck des Bildes liegt also nicht in seinen Formen und Bezügen, die sich jeder Fixierung entziehen. Er liegt in der übergeordneten Spannung, die der Betrachter aus all diesen wechselnden Bezügen beim Sehen herstellt und empfindet. Dieser Eindruck baut sich aus den eigenen Blickbewegungen auf – bei jedem Bild auf andere Weise. Das Bild *Schwimmer an der Leiter* scheint wie ein Geschiebe von Wahrnehmungsabfolgen, die immer wieder neu und ohne bestimmte Reihung den Blick in Bewegung halten. In anderen Bildern bestimmt eine markante Konstellation, eine Winkelung, eine ausgedehnte Spannung oder Streuung den Wahrnehmungsprozess.

So unmittelbar diese Spannung aus Blickbezügen visuell zu erfahren ist, so wenig läßt sich ihre Dynamik an den starren Formelementen beschreiben. Der Ausdruck, die emotionale Atmosphäre, liegt

nicht im Bild, sondern in den Sehprozessen, die es auslöst. Baumeister wird 1943/45 von „Empfindungssensationen“ schreiben, die von „Rhythmus und Gegenrhythmus“ hervorgerufen werden, und vom „inneren Aktivismus des Kunstwerks“, der den Betrachter „bewegt“.²

Die harte, direkte und geheimnislose Formbildung in Baumeisters frühen konstruktiven Bildern wurde zu Recht mit der Kunst von Fernand Léger verglichen. Bereits 1922 richtete die Berliner Galerie „Der Sturm“ eine gemeinsame Ausstellung Baumeisters und Légers aus. Vergleichbar mit Légers konstruktiven Bildern von 1918-1924 ist die präzise, insgesamt erfassbare, elementare Bildung der Einzelformen und auch ihre abrupte, individuelle Einfügung in die Bildfläche (Abb.1). Im Unterschied zu Baumeisters zerbrochenen und vielfach sich anschließenden Elementen zeigt Léger stets vollständige Formen, seien es röhren- oder wulstartige Scheinkörper, Rechtecke, Segmentformen oder Streifen. Jedes Gebilde tritt in seiner Gesamtheit in den Blick. Der Anschluss von Form zu Form erfolgt lediglich nach Maßgabe ihrer Ähnlichkeit. Es gibt nicht jene Anlehnungen, jenes Übereinanderschoben und verklammernde Konturieren wie in den Bildern Baumeisters. Alles erscheint wie gefroren und von großer, direkter Kraft. „Der Purismus“, schreiben Ozenfant und Le Corbusier 1918, „drückt nicht die Veränderungen aus, sondern das Unveränderliche.“³

Für Baumeister verbindet sich dagegen das „Mechanische“ mit dem „Dynamischen und Kinetischen“.⁴ Seine Figurenbilder der zwanziger Jahre scheinen wie von plötzlichen Blickumstellungen geladen. Man versteht Paul Ferdinand Schmidt, wenn er an „das Spukhafte von mechanischen Dingen“ denkt, „das in E. T. A. Hoffmanns Novellen eine ebenso große Rolle spielt wie etwa bei den neuesten Bildern von G. Grosz oder de Chirico“.⁵ Baumeister betonte in einem Text von 1929 in der Zeitschrift *Bauhaus*, in dem er die „Gesetze“ des Werkes, die „Mechanismen der Fläche, der Farbe“ lediglich als „Mittel und Hilfsmittel“ bezeichnete, um sie in aller Freiheit anzuwenden: „Jede Kunst ist Romantik, Zauberei, Erfindung.“ In diesem Aufsatz hob er bereits auf die aktive Mitwirkung der visuellen Bewegungen ab: „Unsre Augen suchen im Bild einen Drall und wollen Bewegungen folgen.“⁶

In seinem 1943-1945 geschriebenen Buch *Das Unbekannte in der Kunst* geht der Maler ausführlich auf die „Bewegung der Augen“ ein. In ihr sieht er die einzige Möglichkeit, in einem „stationären Gegenstand“, den ein Gemälde darstellt, *Zeit* zu empfinden. Während die „naturalistische Malerei“ zu „starrer Unbeweglichkeit“ tendiere, rufe die Malerei seit

Cézanne ein „bewegtes Sehen“ hervor.⁷ Dieser wählte in seinen Stillleben Einblicke von oben (etwa bei den Öffnungen von Gefäßen) und zugleich von einem tieferen Standpunkt aus (bei ihren Umrissen). Auch in Cézannes Figurenbildern seien durch mehrere Anblicke „Stationen einer Bewegung“ erfasst. Im Kubismus sei dann zu Aufsicht und Profilsicht noch die „Durchdringung“ hinzugekommen: „Eine Steigerung der Bewegung, mit der gleichsam eine Zeit-Substanz in das Kunstwerk eingeführt wird.“⁸ Diese Überlegungen zur „visuellen Bewegung innerhalb der Malerei“ stehen im Kapitel „Rhythmus als Zeitkörper“. An anderer Stelle führt Baumeister auch Paul Klee an, der die „Zeitsubstanz im Bild“ aktiviere – „durch seine Formenthemen, durch Wiederholung und Variation und durch das Mittel der Linie als Fluß“.⁹ Tatsächlich bestehen viele Verbindungen etwa zu Klees „Schöpferischer Konfession“: „Auch des Beschauers wesentliche Tätigkeit ist zeitlich.“ Grundlage dieser Zeiterfahrung bildet auch für Klee die Reinheit der „Formelemente“, die der Beschauer „Teil für Teil in die Sehgrube“ bringt.¹⁰

Eine wichtige Voraussetzung für dieses „bewegte Sehen“ bestand in der Aufhebung der perspektivischen Bildtiefe. Seit seinen frühen *Mauerbildern* von 1919/20 verflächigte, versperrte und materialisierte Baumeister den Bildgrund, so dass der Blick nicht in einen Bildraum eindringen kann (Abb. 2). Alles im Bild bleibt ganz vorne und bekommt objekthafte Konkretheit. Man blickt nicht *in* das Bild, sondern *auf* seine Formen. Diese stellen nicht Gegenstände oder auch abstrakte Formen dar, sondern zeigen sich selbst. Die Figur, der Gegenstand, den sie suggerieren können, scheint nicht im Bild direkt anschaubar, sondern erweist sich als „Nachbild“ oder „Erinnerungsform“.¹¹ Dagegen bringt nach Baumeisters Auffassung die perspektivische „Augentäuschung ... eine widersinnig dünne Projektion auf die dadurch imaginär gewordene Fläche“.¹²

Anfang der dreißiger Jahre wird sich Baumeister zunehmend vom geometrischen und elementhaften Formenvokabular abwenden, um aus fließenden und zunehmend auch brüchigen Zeichen und Ansätzen noch mehr jenes Unfassbare entstehen zu lassen, das nicht im Bild zu finden ist, sondern im Sehprozess, der von ihm ausgelöst wird. „Die Reinheit des Sehens, besser des Schauens übermittelt die Eigenkräfte der Malerei, die sich auf der Bildebene ausbreiten“, schreibt Baumeister in *Das Unbekannte in der Kunst*. Dieses „Unbekannte“ zeigt sich für ihn in der uneinholbaren und nicht transponierbaren Erfahrung eines „rein visuellen Gehalts“: „Vom Standpunkt des Malers aus ist Malerei die Kunst des

Sichtbarmachens von etwas, das durch sie erst sichtbar wird, und vordem nicht vorhanden war, dem Unbekannten angehörte.“¹³

Erion Franz

Anmerkungen

- ¹ Willi Baumeister: *Moderne Baukunst*, in: *Die Bauzeitung* 45 (1926); zit. nach Tübingen 1971, S. 77.
- ² Baumeister 1960, S. 46.
- ³ Amédée Ozenfant und Edouard Jeanneret (Le Corbusier): *Après le cubisme*, 1918.
- ⁴ Willi Baumeister, in: *ABC 2* (1926); zit. nach Tübingen 1971, S. 43.
- ⁵ Paul Ferdinand Schmidt: Willi Baumeister, in: *Das Kunstblatt* 5 (1921), H. 9; zit. nach Tübingen 1971 S. 35.
- ⁶ Willi Baumeister: *Bildbau*, in: *Bauhaus 3* (1929).
- ⁷ Baumeister 1960, S. 139, 148.
- ⁸ Ebd., S. 149.
- ⁹ Ebd., S. 79.
- ¹⁰ Paul Klee: *Schöpferische Konfession* (verfasst 1918, veröffentlicht 1920), in: ders.: *Schriften, Rezensionen und Aufsätze*, hrsg. von Christian Geelhaar, Köln 1976, S. 120.
- ¹¹ Baumeister 1960, S. 66.
- ¹² Ebd., S. 122.
- ¹³ Ebd., S. 25.

Literaturhinweise

Willi Baumeister, *Das Unbekannte in der Kunst*, (1. Aufl., Stuttgart 1947), 2. verb. Aufl., Köln 1960 (= Baumeister 1960). – *Baumeister. Dokumente, Texte, Gemälde*, hrsg. von Götz Adriani, Ausst.-Kat. Kunsthalle Tübingen 1971 (= Tübingen 1971). – Gottfried Boehm, *Willi Baumeister*, Stuttgart 1995. – Peter Beye und Felicitas Baumeister, *Willi Baumeister. Werkkatalog der Gemälde*, 2 Bde., Ostfildern-Ruit 2002. – Heinz Spielmann, *Willi Baumeister. Figuren und Zeichen*, Ausst.-Kat. Bucerius Kunst Forum 2005, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster 2005/2006, Von der Heydt-Museum Wuppertal 2006

Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Domplatz 10, 48143 Münster
Titelfoto: WLMKuK / Rudolf Wakonigg; Abb. 1: Medienzentrum Wuppertal; Abb. 2: Archiv Baumeister, Stuttgart

© Abbildungen von Baumeister und Léger: VG Bild-Kunst Bonn 2005

© Landschaftsverband Westfalen-Lippe, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster