

Kunst entdecken? Nach Baumeisters Auffassung nichts Bestimmtes, sondern das „Unbekannte“ schlechthin.

Am 22. Januar 1989 wäre Willi Baumeister 100 Jahre alt geworden, Anlaß für den DuMont-Verlag, einen der profiliertesten deutschen Maler der Nachkriegszeit nicht nur mit einem limitierten und nummerierten Prachtband mit Werkverzeichnis der Zeichnungen, Gouachen und Collagen (DM 540,-) zu ehren, sondern auch dessen Schrift „Das Unbekannte in der Kunst“ noch einmal aufzulegen und als Interpretationshilfe zugänglich zu machen.

Das Buch erschien erstmals 1947 in Stuttgart, damals noch mit ausdrücklicher Genehmigung der Militärregierung. Es ist eine Streitschrift für die abstrakte Malerei, für seine Malerei. Baumeister hatte sich zum deutschen Wortführer der abstrakten Maler gemacht und wurde damit zur Zielscheibe all derer, die aufgrund ihres restaurativen Kunstverständnis Lacherfolge mit ihrer Polemik gegen die zeitgenössische „moderne Kunst“ erzielten. Nachdem sein Malerkollege Kandinsky 1912 über „Das Geistige in der Kunst“ geschrieben hatte, machte Baumeister sich im Winter 1943/44 in seiner inneren Emigration daran, ebenfalls mittels philosophischer Reflexion zum Wesen, zum „Unbekannten in der Kunst“ vorzudringen. Die Gefahr, in „klügelnde Theorie“ zu verfallen, sah Baumeister durchaus und versuchte es deshalb beschwörend zu bannen. Mehr noch ahnte er den Vorwurf, eine solche Schrift erwecke „den Eindruck, das künstlerische Werk sei aus einem Gefühl des Unvermögens ergänzt worden“. Daß sein künstlerisches Werk tatsächlich dieser Schrift nicht bedurft hätte, läßt das Unvermögen des Theoretikers Baumeister verschmerzen. Eine eigentliche Argumentation läßt sich in seiner Schrift kaum ausmachen, eher kreisen die hier versammelten Gedanken um die genialische Künstlerpersönlichkeit. Durch die frei assoziative Aufeinanderfolge und Verknüpfung der Themenfelder ist es zuweilen schwierig, die Absicht des Textes nachzuvollziehen.

Noch einmal zur Ausgangsfrage nach dem „Unbekannten“. Auch im „Hauptstück über das Unbekannte“ ist dazu nichts zu erfahren, wohl aber, daß der Künstler „immerfort dem Unbekannten durch seine Werke neue Werte entreißt, durch seine Produktion Neues zur Kenntnis bringt (...)“ (128) [144]. Es scheint daher müßig, nach einer konkreten Bedeutung dieses Wortes zu suchen, und selbst Werner Schmalenbach schreibt in seiner Einleitung zur Baumeister-Ausstellung, die ein Jahr nach dessen Tod, 1956, in der Kestner-Gesellschaft in Hannover stattfand: „Was es nun auch mit diesem großen Unbekannten für eine Bewandnis hat: die Bilder drücken es nicht aus.“ (dort S. 3) Entschieden spricht Schmalenbach sich dagegen aus, in Baumeisters Bildern Tieferes oder auch Höheres zu errahnen, eine Versuchung, zu der dessen eigene Schriften verleiten könnten.

Der Originaltext Baumeisters strotzt von Fehlern, Halbgedachtem und Halbverstandenen, ergänzt durch Fakten der Allgemeinbildung. Für die jetzt vorliegende Neu-

Willi Baumeister: Das Unbekannte in der Kunst

Mit einer Einführung in Willi Baumeisters Kunsttheorie von René Hirner. 280 Seiten mit 164 Abbildungen, Register, kartoniert, Köln (DuMont Dokumente) 1988, 38,- DM. (Angaben in eckigen Klammern bezeichnen Zitate nach der Originalausgabe von 1947.)

Was ist das „Unbekannte“ in der Kunst? „Gemeint ist“, erklärt Willi Baumeister, noch bevor er mit seinem eigentlichen Text beginnt, „daß dem Kunstbetrachter durch das Kunstwerk ein vordem unbekannter Wert geschenkt wird, und daß sich daraus auch ein Wert der Kunstbetrachtung herleitet.“ (8) Gemeint ist also eigentlich, daß sich dem Betrachter durch die Betrachtung von Kunst etwas ihm vorher Unbekanntes erschließt, also eine „Entdeckung des Unbekannten durch die Kunst“. Was läßt sich also durch

ausgabe erfuhr er daher erhebliche sinnstiftende Korrekturen. Der betont distanzierte Kommentar René Hirsners, in dem dies noch einmal deutlich zusammengefaßt wird, ist besonders deshalb so angenehm zu lesen, weil er sich erfrischend konkret von sonstigen Einleitungen und Kommentaren zu Werkverzeichnissen oder Ähnlichem abhebt. Hirner leistet über die Einführung in Baumeisters zum Teil abstruse Welt- und Kunsttheorie hinaus eine systematische Analyse der Möglichkeiten abstrakter Malerei. Er zeigt die neuralgischen Punkte moderner Abstraktionstheorien auf, die von Künstlern selbst, besonders aber auch von deren „Apologeten und Propagandisten“ stillschweigend übergangen werden (254f.). Dabei läßt Hirner die Genie- und Meistervorstellungen Baumeisters, der „Leuchten der Menschheit“ [153], sowie dessen elitäre Kunstvorstellung leider völlig unkommentiert.

Abstrakte Kunst, die Beschränkung auf sogenannte kunstimmanente Fragestellungen, das ist die Moderne, die jetzt, in der Postmoderne, überwunden zu sein scheint. Abstrakte Kunst wollte aber nicht nur die historischen Ausdrucksmittel überwinden, sondern damit gleichzeitig – quasi-religiös – das menschliche Dasein zu einer höheren Stufe führen, bei Baumeister zumindest das einiger Menschen. Hinter dieser Moderne stand nicht das rationale Kalkül, nicht ein Ekel vor Stilmischmasch und Ornamentenschwulst. Mit Kreis, Quadrat und Dreieck, mit Rot, Blau und Gelb, mit elementaren „Urformen und Farben“ sollten – quasi physikalisch – kosmische Kräfte zum Schwingen gebracht werden. Weil unsere Wahrnehmung als „Resonanzboden abstrakter Geisteskräfte“ aufgefaßt wurde, deren Gesetzmäßigkeiten im gesamten Kosmos verbindlich sind, deshalb konnte die abstrakte Kunst ja überhaupt erst als sogenannte „konkrete“ beschrieben werden. Das führte zwangsläufig zu jener Laien-Physik oder auch Metaphysik, die auch Willi Baumeister vertrat. Seine Malerei sei, so wurde hartnäckig behauptet, die ästhetische Entsprechung zum modernen physikalischen Weltbild. Bei den abstrakten Malern hat sich allgemein das Lesen populärwissenschaftlicher Schriften verheerend ausgewirkt.

„Die Zeit kann“, so bestimmt Baumeister in diesem Buch, „nicht gemessen, sondern nur an ihrer Oberfläche eingeteilt werden.“ (111) [119]. Was aber ist eine Zeit-Oberfläche? Baumeister war jedenfalls ein besonders oberflächlicher Leser physikalischer Schriften. In den „50er Jahren“ reichte eine scheinbare Analogie zur Physik, um die abstrakte Malerei als zeitgenössisch und notwendig zu bestimmen. Dabei spielte aber auch ein anderer Aspekt eine nicht zu unterschätzende Rolle. Die Maler und Bildhauer waren darum bemüht, jeglichem Ideologieverdacht zu entgehen. Sie hofften dies dadurch zu erreichen, daß man mit ihren Bildern im wörtlichen Sinn „nichts anfangen“ konnte. Nach der Vereinnahmung der gegenständlichen Kunst durch den nationalen, wie auch den internationalen Sozialismus, wurde die individuelle Geste zum Markenzeichen einer freien, westlichen Kunst. Die

Ideologiefucht der Abstrakten hatte die fatale Folge, daß sie selbst der unumstößlichen Ansicht waren, das Ungegenständliche sei der unmittelbarste Ausdruck subjektiver Empfindungen. Im „psychischen Automatismus“ der Informellen, wie auch im Spiel abstrakter Formen sei daher am ehesten die Gewähr für eine unvermittelte und damit jeglichen Ideologieverdachts entthobene Kunstproduktion gegeben. Als Ausdruck des Allerinnersten, sich dort mit dem Kosmischen Verbindenden, wurde die Geste des Schöpferischen selbst zum Inhalt der Malerei. In weltenschaffenden Pinselschlächten, aber auch in sensiblen Formgefügen, wurde die Befreiung von den Regeln des Systematischen zelebriert. Maler, Fotografen und Bodenfliesenfabrikanten unterstützten sich gegenseitig in ihrem Bestreben um universelle Formlosigkeit. Baumeister schreibt: „Die Bühne, der Tanz, die Mode und selbst die typisierten Industrieerzeugnisse werden von der freien Malerei her beeinflußt, auch viele Belange des Wohnungswesens.“ Denn: „Die angewandten Künste müssen immer wieder an die Brüste ihrer Mutter kommen, um sich neu zu laben (...)“ (85) [91]. Der Glaube an die freie westliche Welt fiel auch in Baumeisters Gedankenwelt unmittelbar zusammen mit dem Glauben an ewig waltende Gesetze, denn, so schreibt er: „In der absoluten Freiheit finden sich die superioren Gesetze wieder. In der Individualkunst unternimmt es der einzelne Künstler auf eigene Verantwortung, die Urkräfte sichtbar zu machen“ (78) [83]. Jene Urkräfte zu entfesseln erschien Baumeister immerhin weniger gefährlich und daher für einen Künstler wesentlich verantwortbarer, als mögliche gesellschaftliche Kräfte zu entfesseln. Mit diesen sichtbar gemachten Urkräften jedenfalls lasse der Künstler „immer wieder alles Durchschnittliche hinter sich, das sich in den nicht ewigen Gesellschaftsgesetzen breitgemacht hat. Er ist der Statthalter höherer Gesetze“ (78) [83].

Die Welttheorie Baumeisters (denn nur eine Kunsttheorie ist es sicher nicht) sieht also mindestens zwei Ebenen vor: die des Durchschnittlichen, Gesellschaftlichen, Zeitbedingten, und die des Höheren, Urgewaltigen, Ewigen. In diesem Sinne sind ihm in bezug auf Kunstbetrachtung „Meinung“ und „gesunder Menschenverstand“ verdächtig. Nicht, weil diese zu subjektiv wären, sondern weil sie „von der jeweils herrschenden Durchschnittlichkeit bestimmt sind“ (12) [15].

Baumeister unterstellt dem naiven Betrachter als dem idealen Kunstbetrachter bei allem Unverständnis, daß er das Kunstwerk als Gleichnis erkenne für alles Verborgene in der sichtbaren Welt. Dem voreingenommenen Betrachter, gemeint ist der, der „verstehen“ will, bleibt diese Welt des Künstlerischen laut Baumeister verschlossen, er „kommt über das Gegenständliche nicht hinaus“ (15) [17]. Das Ungegenständliche verweist den rationalen Betrachter „auf einen inferioreren Platz“ (15) [18], er kann nur noch aufschauen, und da gehört er nach Baumeisters Meinung auch hin. Eine ausdrückliche Absage erteilt der Maler

an jede funktionale Betrachtung von Kunst: „Die Kunst früherer Zeiten hatte Aufgaben in sich und vom Auftraggeber her gehabt. Aber das Bilden an sich hat keine Aufgabe. Es ist phänomenal“ (16) [19]. Seine weltferne Kunsttheorie gründet auf der genialen, unheimlich wirkenden Selbsteinschätzung von den Aufgaben und der gesellschaftlichen Rolle der Künstlerpersönlichkeit: „Ferngerückt von alledem und in Widerspruch stehend, leuchten die Kunstwerke als superiore Fanale des menschlichen Ingeniums in einem weiten Feld von Schlakken“ (64) [67]. Der Zweck oder das Motivliche seien der Kunst „im Ganzen nur Vorwand“, denn, erklärt Baumeister kategorisch, „jenseits allen Zweckes liegt die Quelle der Kunst“ (64) [67], „der Kernwert des Kunstwerks ist zwecklos und ohne bekanntes Ziel [entstanden]“ (57) [60]. Die „hohe Kunst“, das „elementare Bilden“ wurde aber nicht nur durch gesellschaftliche Tendenzen, sondern auch vom „Zweckmotiv Religion“ überlagert (91) [97]. „Es gab zu Zeiten“, schreibt er, „keine ‚freie‘ Kunst, sondern ein hoher vorangestellter, also außeroptischer Wert bestimmte sie ideologisch und inhaltlich“ (78) [83], unter anderem auch der der Religion. Das religiöse Element in der Kunst hat für Baumeister aber exklusiven Charakter. Die Kunst sei „unbegreiflich und letzten Endes als Urphänomen unbegreiflich“ (79) [84]. Er lehnt sich mit dieser Anschauung ausdrücklich an eine Beschreibung an, mit der ein zeitgenössischer Theologe [Rudolf Otto] das Heilige zu fassen versuchte. Die für die Allgemeinheit unverständliche Sakralsprache bei Gottesdiensten gebe eine Ahnung von etwas, sie verheiße etwas. „Die allgemein verständliche Umgangssprache kann an sich solche Eigenschaften nicht entwickeln“ (79) [84]. Kunst sollte nach seiner Meinung eher in mystischer Weise erfahren werden als Einheit zwischen Betrachter und Gegenstand, wie sie der Mystiker Meister Eckhardt beschrieb. Das vom Maler sichtbar gemachte Unbekannte werde vom Betrachter im Vorgang eines meditativen Schauens aufgenommen, er nehme – offenbar analog zur Eucharistie – den „[realen] konkreten Leib des Wertes“ mit den Augen auf (13) [16]. Der Betrachter sollte im Idealfall nicht nur das Gegenständliche der Farbpartikel, sondern auch die „elementaren Aussagen der Farben und Formen in sich aufnehmen“ (13) [16]. Elementare Kräfte, stärkere Urkräfte seien hier anzutreffen, die in gegenständlichen Darstellungen nur maskiert seien. In Kunstwerken offenbart sich ja durchaus manchmal etwas, was nicht durch rationale Analyse zu erfassen ist. Ihre Entstehung verdanken sie meistens gleichwohl einem Prozeß, der, wie Baumeister mit der theoriefeindlichen Parole des Konservatismus bemerkt, „von des Gedankens Blässe angekränkt“ ist (79) [84]. Hier verbinden sich auch Religiosität und Vermassungsangst. In Ludwig Justi, dem Leiter der Berliner Nationalgalerie, findet Baumeister einen Verbündeten gegen die Massen der Museumsbesucher, gegen das breite Bürgertum und die Kunstvereine, die dem wahren Kunstsinn nicht gewachsen seien. Mit dem

Rückzug der Künstler zum l'art pour l'art, hatte Justi geschrieben, sei man „wieder zu einer Wechselwirkung zwischen wenigen Gebenden und wenigen Empfangenden gekommen, wie in der alten Zeit, nur daß sie nicht auf den äußeren Gegebenheiten von Zunft und Geburt ruht, sondern auf geistiger Wahlverwandtschaft“ (hier bei Baumeister S. 83 [88] ohne Quelle). Auch Justi teilte das Kunstschaffen ein in solches aus innerem Zwang und solches für äußere Zwecke. Mit dem ersten „treten wir auf geweihten Boden“, beim zweiten nur ins Museum oder in den Salon. „Die Kunstausstellungen und besonders Kunsthändler, unterstützt durch Kunstzeitschriften, übernahmen die Brücke vom Künstler zum Interessenten“ (84) [89], eine Entwicklung, die Baumeisters Vorstellung von der Heiligkeit der Kunst zuwiderläuft und die er mit einem Wort des Alten Testaments kommentiert. „Wie der Nagel in der Mauer zwischen zwei Steinen steckt, so steckt die Sünde zwischen Käufer und Verkäufer“ (84) [89].

Das Bedauern über diesen Zustand beeinflusst auch Baumeisters Theorie über die Wahrnehmung: „Der Durchschnitt der Anschauung ist aus einer Summe von Erfahrungen aufgebaut. Sie ist damit nichts Ursprüngliches, sondern Ableitung.“ Das ist zwar keine Erkenntnis Baumeisters, sondern bereits von Kant treffend formuliert worden, sein Anteil an dieser Definition der Erkenntnisbedingungen ist sein Bedauern über diese „gesellschaftliche(n) Übereinkommen und alle Gepflogenheiten des Umgangs“, denn diese „stehen als künstliches Gefüge der Urkraft des Lebens und dem Künstlerischen gegenüber (...)“. Das Künstlerische „setzt sich beständig über das Durchschnittliche im Empfinden, Denken und über die vom Menschen gemachten Gesellschaftsgesetze hinweg, weil es vom Urleben ausgeht“ (21) [23]. Was ist das Urleben?

Nach einem schwindelerregenden Kulturschwenk innerhalb eines Satzes von der primitiven Fackelbeleuchtung der Höhlenmalerei über angebliche Kulthäuser für Bilder in Ozeanien kommen sofort die Museen ins Blickfeld, in denen Kunstwerke als ästhetisches Ensemble dargeboten werden. Vertrieben worden seien hier „Mystik, Weihe und Hingabe“ (19). Dies habe sich bei der zunehmenden „Aufklärung“ (der Begriff wird von Baumeister in Anführungsstriche gesetzt) und Teilnahme der Öffentlichkeit so ausgewirkt, daß Probleme, die der Künstler vorbringe, als unerwünscht „die Gemächlichkeit gewisser Museumsbesucher bedrohen“ (17) [19]. Hier ist er wieder, der Spieß, dessen Regenschirm angeblich zur Waffe gegen eine Kunst wurde, die für ihn, die „Öffentlichkeit“, ja gar nicht gemacht war.

Eine vorläufige Gegenüberstellung sähe etwa so aus: Da die schwache, farblose, verwässerte, gegenständliche, niedere Kunst der Epigonen und Verdünner, hier die reine, ursprüngliche, kräftige, hochrangige Kunst der Meister. Mit letzterer werden nur Eliten anzusprechen sein, eine Auffassung, die durch entsprechend ausgewählte Zitate von Goethe, Schiller, Cézanne und natürlich

Nietzsche belegt wird. „Das Gemeinreal“ liegt weit unter dem „Gehobenen“, das nur von „Meistern“ bewerkstelligt wird. Die Überbetonung des künstlerischen Ingeniums verleitet Baumeister zu der absurden Behauptung: „Wenn ein künstlerischer Mensch irgend einer Tätigkeit obliegt, entsteht unwillkürlich Kunst“ (106) [114]. Die „Verdünner“ der hochrangigen Künstler vermehren sich „in die Breite eines seichter werdenden Wassers, das alles zu versumpfen droht. Dies gilt für alle reinen Quellen des Ursprungs (...)“ [26]. Im seichten Gewässer der Wortspiele versumpfen hier nicht zuletzt die Metaphern Baumeisters selbst. Sie tauchen in den späteren Auflagen des Buches nicht mehr auf. Einer absoluten Verachtung des Motivischen, der Zeitumstände und Auftragsbedingungen des bildlichen Stoffs steht bei Baumeister eine haltlose Überbewertung der Gestaltungs- und Formebene gegenüber, die „Betrachtung des Bildes als Form- und Farbfuge“ (34) [38]. Die Qualität eines jeden Kunstwerks sei erkennbar durch die reine Betrachtungsweise, die Betrachtung der Farben und Formen. Selbst gegenständliche Bilder, Genre-, Panorama- oder Historienbilder ist Baumeister bemüht, ungenügend zu sehen, um sie somit von ihrer – wie er es empfindet – „geschönten Lüge“ (32) [35] zu befreien. Abstraktionsstufen, Übersetzungen in S/W-Graphik oder Grisaille werden prinzipiell positiv beurteilt. Abstrakte Kunst schließlich (z. B. Kandinsky und Mondrian) erreichen das Idealbild der Schau. „Solche Konkreta“, in der Originalausgabe wurde noch von „Korrelationen“ gesprochen, ohne daß damit etwas Konkretes zu verbinden gewesen wäre, „verlangen vom Betrachter, sich weitgehend der Schau hinzugeben“ (33) [36]. „Der Gewinn aus der Schau ist das Erleben der Elementarwerte der Farben und Formen. (...) Nicht nur Kunstwerke, sondern jeder Gegenstand kann auf diese Weise aufgenommen, geschaut werden“ (34) [36/37].

Der meditativen Versenkung in Farbwirkungen folgt eine rührend-naive Erklärung des biophysischen Vorgangs des Farbsehens: „Die Quelle der Lichtstrahlen und diese selbst sind nicht farbig, sondern sie erwecken je nach ihren Wellenlängen erst im Auge bestimmte Farben“ (38) [41]. Ohne erkennbaren Grund wird Aristoteles zum ersten „eigentlichen“ Naturforscher erkoren, als habe es z. B. die Pythagoräer nicht gegeben. Violett sei erst spät entwickelt worden, und „in dieser Richtung könnte man Farben erdenken, die man noch nicht sieht, wobei an ultraviolett erinnert sei“ (39) [42]. Derartige von Baumeister erwähnten „wissenschaftliche Erkenntnisse“ sind wahrlich zu mächtig, um „ohne weiteres ins künstlerische Tun übergeschoben werden [zu] können“ (40) [43].

Es folgt (67 ff.) [70 ff.] eine durchaus unverbildete Kulturgeschichte der Malerei von der Höhlendecke von Altamira (mit einem Exkurs über Keramikbemalung von griechischen Amphoren bis zu einem zeitgenössischen Emaille-Künstler) über pompejanische und etruskische Wandmalerei zur romanischen und gotischen Kunst. Durch die

Verwechslung einfacher geometrischer Formen mit vermuteten Grundprinzipien in der Natur kommt Baumeister zu folgender verwirrender Feststellung: „[Der Kreis zur Kugel dimensioniert, erscheint beim Atom.] Die vom Kreis struktural abgeleitete polysymmetrische Form des Sternes ist vielfältig in der Mikrowelt vertreten (Seestern). Hier äußert sich die zentrierte Urkraft, auf die die Umwelt noch keinen formverändernden Einfluß hat. Es ist ein Ursystem“ (75) [80]. Die Pseudo-Naturwissenschaft rechtfertigt die beabsichtigte Entwertung des Motivs.

Seinem Kapitel über Motiv und Motivlosigkeit stellt Baumeister folgende Losung voran: „Das künstlerische Weltbild ist vergleichbar dem Weltstoff und seinen Aufbau-Strukturen, gleich wie die Wissenschaft von innen aufbaut mit Quanten und Atomsystemen“ (91) [97]. Das Kunstwerk „spricht vom Weltstoff“ [103]. Der Künstler ist angeheftet an den „Weltstoff“. „Seine ‚Mitte‘“, die Hans Sedlmayr 1948 für verloren hielt, „ist selbst Weltstoff (...)“ (95) [102]. Die „Elementarkräfte der Fläche“ wie auch die „absoluten Werte“ erklärt Baumeister dann wiederum recht banal: „Gerade, rechter Winkel und so weiter“ (86) [92].

Keinen Führer, wohl aber eine Führung wünscht sich Baumeister für die Kunst. Eine solche Führung sei nicht zuletzt durch die Kunstgewerbeschulen, die den Dekor unterstützten, abgestorben (87) [93]. Die Maschine z. B. habe, so Baumeister wörtlich, „der Entartung des Kunstgewerbes“ gedient (88) [94]. Streng trennt er von dieser „hohen Kunst“ die, die in Beziehung steht zu gesellschaftlichen und politischen Fragen, die, in seiner Formulierung, einer Tendenz zuzuordnen sind. Hier treten und traten „Karikaturisten und gesellschaftskritische Maler auf, die einer [vorangestellten] Idee dienten“ (90) [96]. Die Tendenz der Werke der hohen und reinen Kunst sei einzig die, gegen alles Überwundene, gegen jede Reaktion. „Damit enthalten sie“, so Baumeister, „eine Stellungnahme, [Widerstand] und sind in diesem Sinn befrachtet“ (90) [96]. Was die „Tendenzkunst“ entwerfe, sei ihre Zeitgebundenheit, ihre Vergänglichkeit, die sie, im Gegensatz zu den beständigen Werken der hohen Kunst, habe. Auch in ihr aber habe der künstlerische Kerngehalt Bestand, „durch seine unbestechliche Verantwortung [allem gegenüber] durch die erfundene und geprägte Form“ (90) [97].

Zur Betätigung seiner Malerkollegen in Bereichen der angewandten Gestaltung bemerkt Baumeister, „daß das [grundhafte] Erfassen des Elementaren durch die freie Kunst [Malerei] vor der einseitigen Facharbeit in den abgespaltenen Gebieten schützt, [indem das Frei-Spekulative die Urwerte vor Augen hält]“ (90) [97]. Daher ergeht die Aufforderung an Hobbymaler: „Malerei als sonntägliche Laune, dilettantisch, besinnlich, phantasieerprobend, leitet Spannungen ab und schließt bedeutende Kräfte auf, die allen Spezialisten, Fachleuten und überhaupt jedem als Kraftquelle dienlich sind. Der Kunstbetätigte befreit sich durch die Beziehungnahme zum Unbekannten“ (90) [97]. In diesem Zusammenhang gibt Bau-

meister eine hilfreiche Beschreibung seiner Form der abstrakten Malerei: „Das Motiv wird erzeugt und nicht vorangestellt. Es entsteht erst mit dem Arbeitsgang. Es ist begrifflich nicht zu fassen, weil es überhaupt ausschließlich nur im Sichtbaren ist und allein an die Sicht appelliert“ (94) [101]. Auch die Vorschläge zur Rezeption abstrakter Malerei können dem Kunstbetrachter helfen: „Der an naturalistische Betrachtungsweise gewohnte Kunstfreund sieht auf einem neuzeitlichen Bild eine Vieldeutigkeit, die ihm chaotisch dünkt gegen die Präzision und Eindeutigkeit von Naturalismen. Andererseits meint er, in dem Chaos stecke, gleich wie in einem Vexierbild, ein naturalistisch faßbares Motiv verborgen. Dem entgegen steht die Tatsächlichkeit, daß nur das allein Sichtbare gilt, daß optisch nichts verborgen ist, und daß das Sichtbare den Ausgangspunkt für die Empfindungen des Betrachters bildet“ [102] (95).

Im Namen aller Maler nimmt Baumeister Abschied von der Naturbeobachtung und überläßt diese den Wissenschaften. „Das Maler-auge will nicht mehr wissenschaftlich beobachten“ (109) [118]. Dies hindert ihn jedoch nicht, für seine Beobachtungen physikalisches Vokabular zu verwenden. Durch die Vision wird der Künstler zur „Membran einer [hohen] Allgemeinheit (...), während ihm gleichzeitig seine Vision übergeordnete Anweisung geben will ..“ (140) [157]. „Alles sichtbar Werdende tritt in ein Kraftfeld der Beziehungen“ (140) [158]. „Die Vision ist verschwunden, wenn das Werk geschlossen und vollendet steht.“ Dabei ergibt sich keine Unsicherheit: „Die Freiheit als Reife [enthält zugleich alle Kräfte des Weltstoffes und] ergibt [damit] Unbeirrbarkeit“ (141) [158]. Eine einfach klingende Gleichung, zumal in der gekürzten Form der Neuausgabe, wenn nur die Komponenten zu definieren wären. Das Atelier des Künstlers wird so jedenfalls zum quasi-physikalischen Labor: „Das Formbilden entsteht ohne Dualismus. Die Bildungskräfte aus der ‚Mitte‘ sind direkt wirksam. Das [materiell] Substantielle der künstlerischen Ausdrucksmittel ist das Natürliche, das die Konkretisierung des Kunstwerks allein bewirkt [verbindlich macht]. Die Formkräfte bewegen die materiellen Stoffe [bis zur Konkretisierung], das heißt, sie bringen sie von ihrem gleichsam chaotischen Vor-Zustand in den Zustand der künstlerischen Ordnung“ (142) [159].

Das Buch Baumeisters und die von ihm gefundenen Formulierungen zu seinen Bildern wirkten nachhaltig auf die Rezeption seiner Werke. In kaum einem Ausstellungskatalog, der über Baumeister erschien, wird darauf verzichtet, aus seinen Schriften, besonders der hier besprochenen, ausführlich zu zitieren. Noch 1972 schrieb Werner Haftmann zu Bildern Baumeisters: „Aus dem Geschiebe abstrakter Formlinge setzen sich Horden von urzeitlichen Wesen zusammen, Gigantengruppen bauen sich vor den diffusen Plänen auf, riemenähnliche Formen zeichnen Hieroglyphen von Figuren vor lichtdurchflackerte Gründe.“ *Ludger Fischer*