

Tina Zürn

Kinetische Kunsterfahrung: Zur Wechselwirkung von Körper, Raum und Bild im New Yorker Guggenheim Museum

„[...] sollte er nicht eine Übung eigener Art sein, dieser Spaziergang, den schöne Dinge so wunderbar aufhalten, den diese Meisterwerke zur Rechten und zur Linken – zwischen denen man seinen Weg suchen muß wie ein Betrunkener zwischen den Schanktischen – jeden Augenblick anderswohin leiten?“

Paul Valery, 1923

Zugang zur Architektur verschafft sich der Mensch vor allem durch Körperbewegung. Sie ist der Schlüssel zum Verständnis sequentieller Raumfolgen, die sich bei der Erkundung von Innenräumen sukzessive verändern. Doch Bewegung, Dynamik und Rhythmus sind seit den 1920er Jahren auf ästhetische Kategorien reduziert worden,¹ die – losgelöst von einem wahrnehmenden Subjekt – den Raum selbst charakterisieren. Zwar verschob sich in der letzten Dekade die Aufmerksamkeit wieder vom ‚bewegten‘ Raum zum raum-schaffenden Rezipienten.² Unbeantwortet blieb bei diesem Perspektivwechsel jedoch die Frage nach dem konkreten Anlass für eine Bewegung.

Wo der Zweck aus dem architektonischen Bezugssystem ausgeblendet wird, fehlt der Bewegung ihr *Beweggrund*. Eine inhaltliche Lesart von Bewegung, die bei der Baugattung ansetzt, gehört zu den Desideraten der Kunstgeschichte und Architekturtheorie. Die kinetische Aneignung des architektonischen Raumes verändert sich mit jeder neuen Bauaufgabe – und zwar in dem Maße, in dem sich auch die Bedürfnisse, Erwartungen und Intentionen eines Bewohners, Besuchers oder Kirchgängers verändern. Bewegung ist nicht nur wesentlich für die Wirkung der Baukunst auf den Betrachter, sondern auch entscheidend für die Zirkulation in Bahnhöfen, für die Liturgie im Sakralbau oder für die Kunstrezeption im Museum. Im letzten Beispiel lautet die zentrale Frage nicht mehr, auf welche Weise Kunst angemessen präsentiert wird, sondern wie der Betrachter zu den Werken hingeführt wird.

Doch kann man im Museum überhaupt von einer körperlichen Raumeignung sprechen? In seiner poin-

tierten Analyse des „White Cube“ schreibt Brian O’Doherty, dass der Körper regelrecht im Weg herumsteht, während sich der Betrachter in die Exponate vertieft: „Der Galerie-Raum legt den Gedanken nahe, daß Auge und Geist willkommen sind, der raumgreifende Körper hingegen nicht.“³ Kunsterfahrung wird als weitgehend kontemplativer Vorgang wahrgenommen, an dem der Museumsbesucher nicht als „Mitspieler“, sondern lediglich als „Zuschauer“ teilnimmt.⁴ Mit dem Guggenheim Museum in New York verändert sich dieser Prozess grundlegend. Der 1959 fertiggestellte Museumsbau von Frank Lloyd Wright⁵ macht deutlich, dass sich während der Bewegung im Raum die ästhetische Erfahrung sogar verstärken kann. Die dynamische Architektur sensibilisiert den einst passiven Kunstkonsumenten für ein senso-motorisches Kunsterlebnis. Auf diese Weise wird der Betrachter zu einem Akteur, der sich körperlich in den Rezeptionsvorgang einbringt.⁶ Die These, dass die kinetische Raumeignung mit der Kunsterfahrung korreliert, ist nur durch eine Bewegungsanalyse verifizierbar.

Visuelle Bewegungssuggestion als Auftakt

Das New Yorker Guggenheim Museum entwickelt seine ausdrucksstarke Form aus einem Trichter auf kreisförmigem Grundriss. Durchlaufende Fensterbänder trennen die einzelnen Geschosse voneinander und bilden die scheinbare innere Drehbewegung der Spirale nach außen hin ab.

Sobald der Besucher den niedrigen Eingangsbereich unter dem auskragenden Obergeschoss betritt, spürt

er eine Spannung, die sich erst nach einigen Schritten im Atrium entlädt. Die Eingangshalle (Abb. 1) reicht über sämtliche Geschosse bis in 28 Meter Höhe, wo die Lichtkuppel den Blick unwillkürlich auf sich zieht. Der Betrachter wird regelrecht in einen Strudel hineingerissen, sobald er die dynamisch aufstrebenden Kurvenlinien visuell nachvollzieht. Die Brüstungsbänder winden sich in einer Spiralbewegung nach oben, die schneckenförmig ausschwingt. Zwei massive Versorgungsschächte bilden eine Art Rückgrat, mit dem die Brüstungen bandscheibenartig verbunden sind und erzeugen eine konvexe Gegenbewegung. Jede Ausbuchtung scheint den Kurven wieder neuen Schwung zu verleihen, so dass die Bewegung sich stetig erneuert. Der formale Bewegungseindruck wird verstärkt durch die zirkulierenden Museumsbesucher, deren Rotation das Atrium zusätzlich dynamisiert.

Nur wenige lassen sich angesichts dieser Bewegungsdynamik auf die Bequemlichkeiten des Fahrstuhls ein. Vielmehr folgen die meisten Besucher ganz unmittelbar dem Sog nach oben, der über die schmale Antrittsrampe erzeugt wird (Abb. 2). Der Kunsthistoriker Robert McCarter fühlt sich dazu eingeladen, dem Licht entgegenzugehen. Sein Plädoyer für einen Aufstieg, der der Architektenintention zuwider laufe, begründet er mit formalen Kriterien.⁷ In welcher Richtung der Rundgang von Wright geplant wurde, ist jedoch nicht eindeutig zu belegen, denn der Architekt zieht beide Möglichkeiten in Betracht: „A museum should be one extended expansive well proportioned floor space from bottom to top—a wheel chair going around and up and down, *throughout*.“⁸ Bis Ende der 1990er Jahre wurden die Besucher von einer Aufsicht aufgefordert, mit dem Fahrstuhl nach oben zu fahren, wo der einspurige Parcours seinen Anfang nahm. Auch in einer aktuellen Museumsbroschüre wird der Rundgang noch in dieser Weise angezeigt. Ob er der Empfehlung folgt, bleibt dem Besucher heute jedoch selbst überlassen.

Körperliche Kunsterfahrung

Die zahlreichen geometrischen Grundformen verleiten dazu, diese körperliche Architektur aus ihren Positivformen heraus zu lesen.⁹ Auf der Ebene der materiellen Bausubstanz gelingt es jedoch kaum, vollständig in die Welt der Bilder einzutauchen. Erst die Konzen-



Abb. 1: Eingangshalle des Guggenheim Museums

tration auf den Hohlraum, der ja letztlich den Museumsbesucher in sich aufnimmt, ermöglicht es, das Wechselverhältnis von Bild, Raum und Betrachter zu ergründen. Die Bewegungsanalyse des Ausstellungsparcours konzentriert sich auf die Voraussetzungen Mitte der 1950er Jahre, als das Museum noch von der homogenen Sammlung gegenstandsloser Gemälde geprägt war, die die Initiatorin des Neubaus – Hilla Rebay von Ehrenwiesen – im Auftrag von Solomon R. Guggenheim für das Museum angekauft hatte. Eine wahrnehmungshistorische Betrachtung muss die ursprünglichen Bedingungen rekonstruieren, unter denen Frank Lloyd Wright seinen Entwurf konzipierte. Zur ‚vergeistigten‘ Kunsterfahrung kommt im Guggenheim Museum unweigerlich eine körperliche hinzu, die den stillen Dialog mit dem Bild verändert. Beim verlangsamtsten Aufstieg kann man sich der Kunst praktisch nicht entziehen (Abb. 3).¹⁰ Ein Bild nach dem anderen tritt dem Betrachter regelrecht entgegen, während er auf der Kurvenbahn der Spiralrampe voranschreitet. Die von Hilla Rebay in der Planungsphase geäußerte Befürchtung, der fortlaufende Parcours könnte monoton wirken, bestätigt sich nicht.¹¹



Abb. 2: Antrittsrampe in einer zeitgenössischen Fotografie

Die Bewegung ist weniger homogen, als es anfangs scheint. Durch die konvexen Ausbuchtungen, die um die zylindrischen Versorgungsschächte herumgelegt sind, ändert die Architektur immer wieder ihren Rhythmus. Wo der Weg die Richtung wechselt, ist die Bilderfolge ausgesetzt, so dass die architektonischen Reize unwillkürlich in den Vordergrund rücken (Abb. 4). Während die bereits betrachteten Bilder in den bildfreien Zonen nachwirken, kann der Museumsbesucher neue Kraft für die folgenden Exponate schöpfen.

Wer einen unmittelbaren Dialog mit dem Einzelwerk sucht, kann mit einer Drehbewegung in eine der Kojen eintreten und sich frontal vor dem Bild positionieren. Doch selbst wenn man sich den Gemälden nicht eigens zuwendet, schiebt sich die Bilderschleife dennoch in das Blickfeld hinein.¹² Während ein gerader Korridor oder eine Enfilade praktisch ins Nichts führen oder einen Blickpunkt in der Ferne fokussieren, wechseln sich in Wrights Spirale nach und nach unterschiedliche Bilder ab, die sich mit der Bewegung des Betrachters stetig verändern.

Wechselwirkung von Körper, Raum und Bild

Um der Veränderung auf die Spur zu kommen, die die Bewegung während der Kunstrezeption erzeugt, muss zunächst die Frage nach der Lesart von abstrakter Kunst gestellt werden. Welchen Weg nimmt das Auge im Bild und wie wird dieser von der Spiralbewe-

gung auf der Museumsrampe beeinflusst? Der Maler Wassily Kandinsky, dessen Werk die von Hilla Rebay angekaufte Guggenheim Sammlung maßgeblich prägte, beschreibt in „Punkt und Linie zu Fläche“ unterschiedliche Möglichkeiten der Blickführung im Bild¹³, die vor allem auf einer spezifischen Gewichtung von Formen und Farben basieren. Die Zeichnungen, die Kandinsky zur Erläuterung seiner Thesen im Buch anführt, sind alle in Schwarzweiß abgedruckt, so dass sie ohne die vordergründig wirkende Farbe eine Konzentration auf die Spannungsverhältnisse der Formen zulassen (Abb. 5).

Die bildimmanente Bewegung, die Kandinsky „Spannung“¹⁴ nennt, entsteht aus einem statischen, konzentrischen Punkt. Sobald eine Kraft von außen auf diesen einwirke, würde er „vernichtet“ und die dynamische Linie trete an seine Stelle.¹⁵ Doch Bewegung wird nach Kandinsky nicht nur durch Spannung erzeugt, sondern auch durch die Richtung einer Linie. Sein ehemaliger Bauhaus-Kollege, Paul Klee, formuliert es noch expliziter. Indem der statische Punkt sich zu einer Linie erweitert, kommen Bewegung und Zeit ins Spiel:

„Wenn ein Punkt Bewegung und Linie wird, so erfordert das Zeit. Ebenso, wenn eine Linie sich zur Fläche verschiebt. Desgleichen die Bewegung von Flächen zu Räumen. Entsteht vielleicht ein Bildwerk auf einmal? Nein, es wird Stück für Stück aufgebaut, nicht anders als ein Haus. [...] Zeitlos ist nur der an sich tote Punkt.“¹⁶



Abb. 3: Ausstellungsparcours in der Aufwärtsbewegung

Jede Linie verkörpert daher die Bewegung, die während ihrer Entstehung ausgeführt wurde. Theodor Lipps schreibt in seiner Einfühlungstheorie bereits Ende des 19. Jahrhunderts, dass eine gerade, ungebogene Linie von a nach b einem einfachen „Bewegungsimpuls“ in eine Richtung folge. Dadurch verwandele sich das Dasein der Linie in ein „Werden“.¹⁷ Diese Bewegung lebt auf der Leinwand weiter und ist als Dynamik im Bild spürbar. Sofern sie sich optisch über den Bildrand hinaus erweitert, macht sie ihre raumgreifende Wirkung geltend, die sich mit der Umgebung des Bildes, also mit dem Museumsraum, verbindet.



Abb. 4: Konkave ‚Aussichtsplattform‘ auf der Spiralrampe

Kandinskys Bildräume

In seinen Memoiren beschreibt Kandinsky die Raumerfahrung in ‚begehbaren‘ Bildern am Beispiel

russischer Bauernhäuser:

„Die großen, mit Schnitzereien bedeckten Holzhäuser [...] lehrten mich, *im Bilde* mich zu bewegen, im Bilde zu leben. [...] Als ich endlich ins Zimmer trat, fühlte ich mich von allen Seiten umgeben von einer Malerei, in die ich also hineingegangen war. [...] Ich habe viele Jahre die Möglichkeit gesucht, den Beschauer *im Bilde* ‚spazieren‘ zu lassen, ihn zu der selbstvergessenen Auflösung im Bilde zu zwingen.“¹⁸

Doch welchen bildimmanenten Raum eröffnen die scheinbar freien Formwelten eines Kandinsky konkret? Im Dreiklang von „Punkt und Linie zu Fläche“ kommt bekanntlich der Raum nicht explizit vor, ist er doch vordergründig nicht Teil des zweidimensionalen Referenzsystems der Malerei.¹⁹ Den Malgrund nennt Kandinsky bezeichnenderweise nicht *Bildraum*, sondern *Grundfläche*. Dass der Raumbegriff in diesem Zusammenhang nicht fällt, mag an der abstrakten Malweise liegen. Er würde möglicherweise die Assoziation an einen narrativen Illusionsraum wecken, der überwunden werden soll. Was Kandinsky „dematerialisierte Fläche“ nennt, ist letztlich dennoch ein Raum, den der Maler so beschreibt:

„Das feste (materielle) Liegen der Elemente auf einer festen, mehr oder weniger harten und für das Auge tastbaren GF [Grundfläche], und das entgegengesetzte ‚Schweben‘ dieser nicht materiell wiegenden Elemente in einem undefinierbaren (unmateriellen) Raum, sind grundverschiedene, antipodisch zueinander stehende Erscheinungen“.²⁰

An dieser Stelle tritt der Betrachter auf den Plan, von dessen Empathie und Seherfahrung es abhängt, inwieweit die „Schwebempfindungen“ wahrgenommen werden:

„[...] wenn das mangelhaft entwickelte Auge [...] die Tiefe nicht empfinden kann, so wird es nicht imstande sein, sich von der materiellen Fläche zu emanzipieren, um den undefinierbaren Raum aufzunehmen. Das richtig geübte Auge muß die Fähigkeit haben, die für das Werk notwendige Fläche teils als solche zu sehen, teils, wenn sie die Raumform annimmt, von ihr abzusehen.“²¹

Konkret zeige sich das Schweben vor der Bildfläche darin, dass etwa der Punkt, der sich nach Kandinsky gewöhnlich in die Fläche „hineinkrallt“, „auch imstande [ist], sich von der Fläche zu befreien und im Raum zu ‚schweben‘.“ Auch ein „einfacher Linienkomplex [ist entweder] [...] mit der GF [Grundfläche] eins geworden, oder er liegt frei im Raum.“²² Während freiliegende Linien, die die Flächengrenze nicht berühren, nach Kandinsky scheinbar fest an ihrem Untergrund haften, wirke eine freie, „a-zentrale“ Gerade nur locker mit der Bildfläche verbunden und scheint sie teilweise zu verlassen.²³

In diesem Prozess emanzipieren sich die schwebenden Formen vom Malgrund und gehen mit ihrer räumlichen Umgebung eine dynamische Verbindung ein, die auch den Betrachter aufnimmt. Dass zur Wahrnehmung jenes Schwebezustands die schwerelose Körperempfindung auf der abschüssigen Rampenspirale des Museums beitragen kann, ist evident. Die innige Verbindung der Malerei mit ihrer räumlichen Umgebung, die Kandinsky als Möglichkeit beschreibt, „im Bilde mich zu bewegen“²⁴, ist im Guggenheim Museum zu einem Gesamtkunstwerk gesteigert, das Maler²⁵ und Architekt²⁶ gleichermaßen anstreben.

Das Raumverständnis der Kuratorin

Auch Hilla Rebays Kunstauffassung, die von Kandinsky beeinflusst ist, liegt ein neues Raumverständnis zugrunde. Indem der Bildraum sich von der Suggestion eines Illusionsraums löst, schafft er seine eigene räumliche Ordnung, die Rebay „in-between“²⁷ nennt: „They [the pictures] are order creating order and are sensitive (and corrective even) to space.“²⁸

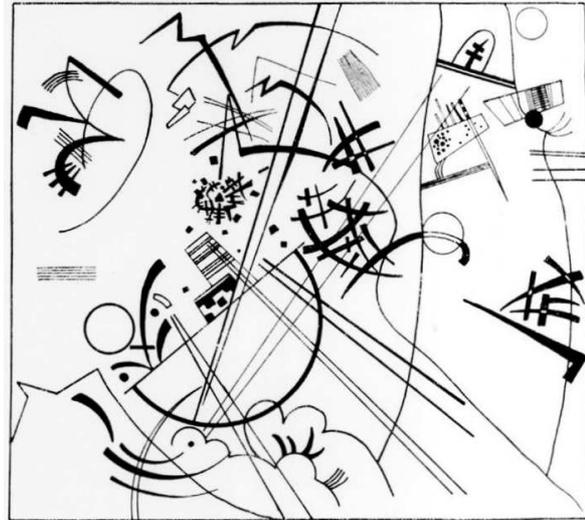


Abb. 5: Wassily Kandinsky, Illustration in: „Punkt und Linie zu Fläche“

In der gegenstandslosen Malerei kommen dem Raum zahlreiche neue Aufgaben zu, die vorher gewissermaßen perspektivisch gelöst wurden. Dies zeigt sich nicht nur in Rebays Kunsttheorie, sondern auch in ihren eigenen Gemälden. Als Malerin kombiniert sie vor allem rhythmisch arrangierte, geometrische oder lineare Elemente mit Farbflächen, die teilweise vor dem Bildgrund zu schweben scheinen. Einige ihrer Bilder zeichnen sich durch eine Dynamik aus, deren wirbelnder Bewegungseindruck durch Spiralen erzeugt wird.²⁹ Raum wird dabei zu einem entscheidenden Kompositionsmittel, welches nicht nur ordnend wirkt, sondern auch Proportionen herstellt und mehr oder weniger unabhängige Einzelformen zusammenhält.

Architektur als Rahmen

Der Eindruck, dass der spezifische Raum abstrakter Kunst über die Grenzen der Leinwand hinaus zu wirken vermag, wird durch den Verzicht auf eine Rahmung der Bilder verstärkt. Die von Frank Lloyd Wright vorgeschlagene Bildpräsentation sah ursprünglich vor, dass rahmenlose Gemälde an den konkav gewölbten, dreidimensionalen Wänden lediglich angelehnt werden. Nach Auffassung des Architekten verbinden sich die Bilder dadurch nicht nur perfekt mit ihrer Umgebung, sondern machen andererseits auch ihre Unabhängigkeit gegenüber der Wandfläche geltend, die sie nur punktuell berühren. Wenn die Gemälde nicht mehr

von Bilderrahmen eingefasst werden, übernimmt der Raum selbst eine rahmende Funktion: „wall surfaces of the building itself automatically frame them in a setting suitable to each and every one.“³⁰ Indem Wright die Bilder nicht rechtwinklig an der Wand fixiert, sondern sie in ein loses Verhältnis mit einer Wandkurve setzt, befreit er die Malerei aus ihrem architektonischen Korsett und lässt sie ein Eigenleben führen – „gracefully yield to movement as set up by these slightly curving massive walls.“³¹

Obwohl James J. Sweeney heftig gegen Wrights Museumsbau opponiert, findet der Kurator der Inauguralausstellung 1959 dennoch eine Präsentationsform, die subtil auf die Raumsituation reagiert. Anders als von Wright beabsichtigt lehnen die Gemälde allerdings nicht an der Außenwand, wo sie sich dem Oberlicht zuneigen sollten. Stattdessen befestigt Sweeney die Bilder rückwärtig an langen Stangen, so dass sie frei vor der kurvenförmigen Rückwand schweben (Abb. 6). Durch die unsichtbare Befestigung lösen sich die Gemälde endgültig von der Baumasse und wirken so noch unabhängiger als ursprünglich geplant. Das frei schwebende Bild korreliert mit der Schwerelosigkeit der geometrischen Formen im Bild und trägt sie in die Umgebung hinein.³² Dazwischen schwebt gleichsam der ebenfalls von der Schwerkraft befreite Museumsbesucher, der weder aufrecht noch lotrecht in seiner Umgebung verankert ist, sondern sich durch die Neigung (oder Steigung) des Bodens seiner eigenen Position im räumlichen Gefüge erst vergewissern muss. Er ist nicht mehr Betrachter, sondern kinästhetisch involvierter Akteur, der durch den fehlenden orthogonalen Referenzrahmen der Architektur sich seines körperlichen Verhältnisses zum Bild bewusst wird.

Von der statischen zur physisch-dynamischen Kunsterfahrung

Das einflussreiche Museum of Modern Art in New York dogmatisierte ab 1939 die Konventionen der Kunstbetrachtung und schuf einen ‚neutralen‘ Behälterraum als angemessene Hintergrundfolie für die Kunstrezeption. Die zeitgenössischen Künstler, die 1957 eine Petition gegen das Guggenheim Museum unterschrieben, forderten jenen orthogonalen Referenzrahmen für die Kunst ein, als sie Frank Lloyd



Abb. 6: Unter Direktor James Sweeney eingeführtes Hängesystem an Metallstangen

Wright's innovativen Entwurf scharf angriffen:

„The basic concept of curvilinear slope for presentation of painting and sculpture indicates a callous disregard for the fundamental rectilinear frame of reference necessary for the adequate visual contemplation of works of art.“³³

Doch die rechtwinklige Anordnung der Gemälde an einer lotrechten Wand, die dem Beschauer eine eindeutige, frontale Position vor dem Bild zuweist, ist insbesondere für Gemälde von Bedeutung, die diesen Raum als Illusionsraum fortsetzen. Eine zentralperspektivische Bildkomposition ist in den abstrakten oder gegenstandslosen Gemälden der Guggenheim Sammlung jedoch obsolet.

Auf solche veränderten Wahrnehmungsbedingungen reagiert Frank Lloyd Wright mit einer adäquaten architektonischen Antwort. Indem er dem Betrachter den festen Boden unter den Füßen entzieht, macht er ihn mit den Mitteln der Architektur auf die neue räumliche Situation im Bild aufmerksam. Auf diese Weise ist der Museumsbesucher gezwungen, abgetretene Museumspfade zu verlassen und sich in der Kurvenbahn auf die neue Raumsituation außerhalb und innerhalb des Bildes einzulassen. Indem er sich aus der Bewegung heraus auf die Bilder einschwingt, beginnen diese, ihre Suggestivbewegung voll zu entfalten. Dass Wright der Kunstrezeption eine physisch-dynamische Dimension verleiht, hilft dabei, die Dichotomie von

Körper und Geist zu überwinden, die die Selbstwahrnehmung im Museumsraum bis dahin prägte. Denn im herkömmlichen Museum scheint der Körper den Prozess der Vergeistigung zu stören, während der Betrachter sich mental den Bildern nähert.

Die neuartige Dynamik der Wegführung verleitet den Besucher insbesondere beim Abstieg dazu, die Exponate im Vorbeigehen zu betrachten. Je weiter er von der Bildwand zurücktritt, je näher er sich am inneren Kreis entlang bewegt, desto schneller ziehen die Bilder an ihm vorbei. Bei gleich bleibendem Schrittempo eröffnet die Architektur so unterschiedliche Geschwindigkeiten für die Kunstbetrachtung. Ein derart beschleunigter Bilderkonsum muss jedoch nicht zwangsläufig den Kunstgenuss beeinträchtigen, sondern kann sich auch belebend auf die Rezeption auswirken und die bildimmanente Spannung verstärken. Frank Lloyd Wright antizipiert in seinem Museumsneubau 1959 eine beschleunigte Lebensweise und nimmt so wahrnehmungshistorische Veränderungen vorweg, die sich auch auf die Kunstrezeption auswirken.

Mit dem Aufstieg verhält es sich dagegen umgekehrt: auf dem Weg nach oben trägt die Architektur zu einer Verlangsamung und Vertiefung der Kunstrezeption bei. Wenn der Museumsbesucher den Parcours in einem angemessenen Tempo von unten nach oben abgeschritten hat, ist er meist von der intensiven Auseinandersetzung mit dem Einzelwerk gesättigt.

Auf dem Rückweg nach unten Richtung Ausgang können die Bilder im Vorbeigehen noch einmal Revue passieren. Aufgrund der Überfülle der Eindrücke, die sich im Geiste zu einem diffusen Gesamtbild verbinden, entsteht ein Bilderwirbel, der von der Spiralform des Weges verstärkt wird. Zuhause kann dann der Katalog wieder zur Ausdifferenzierung des verwirrenden Gesamteindrucks beitragen, der sich nach ausgedehnten Ausstellungsbesuchen einstellen kann.

Mit einem Körper in Bewegung lässt sich der Aktionsradius des Kunsthistorikers erheblich vergrößern. Die räumliche Präsenz der Baukunst während einer Besichtigung vor Ort fordert den gesamten Wahrnehmungsapparat. Die körperliche Anwesenheit in realen Räumen bildet eine unabdingbare wahrnehmungsphysiologische Voraussetzung für die Architekturanalyse. Der tradierte Raumbegriff geht aus diesem kinetischen Zugang freilich nicht unbeschadet hervor. Die

mathematische Berechenbarkeit, die perspektivische Übersichtlichkeit und die stereometrische Einheitlichkeit eines herkömmlichen Raumverständnisses geraten vielmehr ins Wanken. Auch der orthogonale Referenzrahmen, in den die Exponate im Museum eingebunden waren, löst sich gemeinsam mit dem bildimmanenten Perspektivraum auf und ermöglicht eine physisch-dynamische Kunsterfahrung. Bewegung und Bauaufgabe gehen im Guggenheim Museum eine Symbiose ein, die der Kunstrezeption eine neue, physiologische Dimension verleiht und so die Begegnung mit dem Kunstwerk grundlegend verändert.

Endnoten

1. Bewegung manifestiert sich in der Klassischen Moderne vor allem im Begriff des fließenden Raumes, dem Ulrich Müller begriffsgeschichtlich auf den Grund geht. Siehe: Ulrich Müller, Raum, Bewegung und Zeit im Werk von Walter Gropius und Ludwig Mies van der Rohe, Berlin 2004, S. 20ff.
2. Zum Bewegungsbegriff in der aktuellen Raumdebatte siehe: Anthony Vidler, „Raum, Zeit und Bewegung“, in: Am Ende des Jahrhunderts. 100 Jahre gebaute Visionen, hrsg. von Russel Ferguson, Tokio/Mexiko/Köln 1999, S. 100-125; Jeroen Leo Verschragen, Die „stummen Führer“ der Spaziergänger. Über die Wege im Landschaftsgarten, Frankfurt am Main u.a. 2000; Kirsten Wagner, „Vom Leib zum Raum. Aspekte der Raumdiskussion in der Architektur aus kulturwissenschaftlicher Perspektive“, in: Wolkenkuckucksheim, Heft 1, 2004; Cornelia Jöchner, „Wie kommt ‚Bewegung‘ in die Architekturtheorie? Zur Raum-Debatte am Beginn der Moderne“, in: Ebd.; Beatrix Zug, Die Anthropologie des Raumes in der Architekturtheorie des frühen 20. Jahrhunderts, Tübingen/Berlin 2006.
3. Brian O’Doherty, In der weißen Zelle/Inside the White Cube, hrsg. von Wolfgang Kemp, Berlin 1996, S. 11.
4. Richard Müller-Freienfels, „Psychologie der Künste“, in: Die Funktionen des normalen Seelenlebens, hrsg. von Gustav Kafka, 3 Bde., Bd. 2, München 1922, S. 326.
5. Bewusst ignoriert wird in der folgenden Betrachtung der Erweiterungsbau von 1992, der die ursprüngliche Wegführung regelrecht entstellte.
6. Bewegung als (emotionale) Affektion durch Kunst, allerdings ohne Architekturbezug, untersucht: Siri Hustvedt, Mit dem Körper sehen. Was bedeutet es, ein Kunstwerk zu betrachten? München/Berlin 2010. Ähnliche Beobachtungen am Beispiel zeitgenössischer Ausstellungsarchitektur finden sich bei: Eckhard Siepmann, „Ein Raumverhältnis, das sich durch Bewegung herstellt“. Die performative Wende erreicht das Museum“, in: kunsttexte.de, Heft 2, 2003.
7. Siehe: Frank Lloyd Wright, hrsg. von Robert McCarter, London 1997, S. 315.
8. Brief von Wright an Rebay vom 20.1.1944, publiziert in: Pfeiffer 1986, S. 40.
9. Neil Levine beschäftigt sich ausführlich mit der Geometrie des Museums und deren Symbolik: Neil Levine, The architecture of Frank Lloyd Wright, Princeton, NJ 1996, S. 301ff.
10. Gegner des Museums behaupten bis heute, der selbstreferentielle Bau verhindere eine Auseinandersetzung mit der Kunst. Die Kritik beginnt 1959 mit einem Leitartikel in der New York Times: John Canaday, „Wright Vs. Painting. A Critique of Guggenheim Museum Finds Design Defeats Its Function The Guggenheim Museum, a Provocative Design by Frank Lloyd Wright, Will Be Opened Today“, in: New York Times, 21.10.1959.
11. Brief von Rebay an Wright vom 5.4.1944, publiziert in: Joan M. Lukach, Hilla Rebay. In Search of the Spirit in Art, New York, NY 1983, S. 190.
12. Harald Szeemann kritisiert Bildwände im Museum, die zu beiden Seiten den Ausstellungsparcours säumen. Er nennt sie „Galerien im Louvre-Stil, die die Begegnung mit dem Bild verunmöglichen, da sie immer eine Betrachtendrehung um 90 Grad erfordern“. Harald Szeemann, „Ecce Museum. Viel Spreu, wenig Weizen“, in: Kunstmu-seen. Auf dem Weg ins 21. Jahrhundert, hrsg. von Gerhard Mack, Basel u.a. 1999, S. 7-10, hier S. 8. Vgl. auch: Wolfgang Pehnt, „Das Museum als Ausstellungsgegenstand“, in: kunst im bau, hrsg. von Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik, Bonn 1994, S. 11-32.
13. Zur Blickführung im Bild bei Paul Klee siehe: Régine Bonnefoit, Die Linientheorien von Paul Klee, Petersberg 2009.
14. Wassily Kandinsky, Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente, Bern 1973 [München 1926], S. 58.
15. Siehe: Ebd., S. 56f.
16. Paul Klee, „Schöpferische Konfession“, in: Kunst-Lehre. Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formlehre, hrsg. von Günther Regel, Leipzig 1987, S. 60-66, hier S. 62f.
17. Theodor Lipps, Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen, Leipzig 1897, digitalisierter Aufsatz o. S. (<http://www.cloudcuckoo.net/openarchive/Autoren/Lipps/Lipps1897.htm>, Zugriff am 10.10.2013).
18. Wassily Kandinsky, Kandinsky. 1901 - 1913, Berlin [1913], S. XIVf. Auch Paul Klee erklärt 1921 in seiner Vorlesung am Bauhaus, dass der Maler „schliesslich zur Konstruktion / eines Raumes [gelangt], in den wir aufrecht / hineinmarschieren können.“ Paul Klee, „Beiträge zur bildnerischen Formlehre. Vorträge WS 21/22, 14. November 1921“, in: Kunst-Lehre. Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formlehre, hrsg. von Günther Regel, Leipzig 1987, S. 91-313, hier S. 110.
19. Selbst in seinem kurzen Abschnitt über Architektur thematisiert Kandinsky nicht deren räumliche Qualitäten, sondern hebt die Bedeutung der Linie hervor, die sich insbesondere am Eiffelturm manifestiere. Siehe: Kandinsky 1973, S. 112.
20. Ebd., S. 166.
21. Ebd.
22. Ebd., S. 167.
23. Siehe: Ebd., S. 64.
24. Kandinsky 1913, S. XIV.
25. Zur Idee des Gesamtkunstwerks bei Kandinsky siehe: Carola Giedion-Welcker, „Kandinskys Malerei als Ausdruck eines Universalismus“, in: Werk, Heft 4, 1950, S. 119-123, hier S. 119.
26. Wright beschreibt seine Vorstellung von einem Gesamtkunstwerk 1941. Siehe: Frank Lloyd Wright, On Architecture. Selected Writings (1894-1940), hrsg. von Frederick Gutheim, New York 1941, S. 217.
27. Erster Brief von Rebay an Wright vom 1.6.1943, publiziert in: Frank Lloyd Wright. The Guggenheim correspondence, hrsg. von Bruce Brooks Pfeiffer, London 1986, S. 4.
28. Ebd.
29. Die künstlerische Tätigkeit Hilla Rebays ist 2005 in einer Ausstellung gewürdigt worden, deren Katalog auch ihrer Kunstauffassung nachspürt. Siehe: Ausst.-Kat. Art of tomorrow. Hilla von Rebay und Solomon R. Guggenheim, Solomon R. Guggenheim Museum New York, 20. Mai bis 10. August 2005 u.a., hrsg. von Jo-Anne Birnie Danzker, Murnau/München 2005.
30. Frank Lloyd Wright, „The Modern Gallery For the Solomon R. Guggenheim Foundation New York City“, in: Magazine of Art, 39. Jg. 1946, H. 1, S. 24-26, hier S. 24.
31. Ebd.
32. Frank Lloyd Wright, „An Experiment in the Third-Dimension“, in: The Solomon R. Guggenheim Museum. Architect, Frank Lloyd Wright, hrsg. von Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 1960, S. 19-23, hier S. 19.
33. Eine Vorstellung davon, wie sich dessen Werke mit dem Museumsraum verbinden, konnte der Besucher zuletzt 2009 auf der großen Kandinsky-Ausstellung bekommen.
34. Der offene Brief von 1957 ist publiziert in: Pfeiffer 1986, S. 242.

Abbildungen

- Abb. 1, Fotografie der Autorin, Aufnahme vom 3.10.2009
 Abb. 2, 3, 4, The Solomon R. Guggenheim Museum, Architect: Frank Lloyd Wright, hrsg. von Harry F. Guggenheim und Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 1960, S. 42, 49, 67
 Abb. 5, Wassily Kandinsky, Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente, 7. Aufl., Bern 1973 [München 1926], S. 205
 Abb. 6, The Guggenheim. Frank Lloyd Wright and the making of the modern museum, hrsg. von Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, NY 2009

Autorin

Tina Zürn ist seit 2012 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin. In ihrer 2013 bei Prof. Dr. Michael Diers an der Humboldt-Universität eingereichten Dissertation, die vom Schweizerischen Nationalfonds gefördert wurde, beschäftigte sie sich mit dem Wechselverhältnis von Raumwahrnehmung und Körperbewegung. Seit 2008 ist sie Mitglied des Graduiertenkollegs Pro Doc Art and Science, das an fünf Schweizerischen Universitäten angesiedelt ist. Ihre Dissertation war Teil des Forschungsmoduls „Architektur, Raum und Wahrnehmung im industriellen Zeitalter“ an der Universität Bern, das von Prof. Dr. Bernd Nicolai geleitet wird.

Titel

Tina Zürn, Kinetische Kunsterfahrung: Zur Wechselwirkung von Körper, Raum und Bild im New Yorker Guggenheim Museum , in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2014 (8 Seiten), www.kunsttexte.de.