

Auslöschung und Inkarnation

Laudatio für Arnulf Rainer¹

Als der Hamburger Kunsthistoriker Wolfgang Schöne Mitte der fünfziger Jahre seine markante These vom Ende der «Bildgeschichte der christlichen Gottesgestalten in der abendländischen Kunst» veröffentlichte², fand Arnulf Rainers Malerei gerade zu ihren radikalen, beinahe das ganze Bildfeld bedeckenden, meist tiefschwarzen Übermalungen. Sie seien aus dem Wunsch nach Vervollkommnung hervorgegangen, erläuterte Rainer; die unablässige Korrektur der ursprünglichen Bildgestalt führte schließlich zu deren Unkenntlichkeit. Oft seien es Kreuze gewesen, die dann in der allmählichen Zumalung versanken. Otto Mauer (1907-1973), Domprediger in Wien und Begründer der *Galerie St. Stephan*, der diese Malerei entdeckte, ihr sein Wort lieh und nachhaltig ihre Verbreitung förderte, sprach von *Vorhängen*, die einen letzten Einheitsgrund der Wirklichkeit anzeigten, indem sie ihn durch das Farbkontinuum verhüllten. Was für die Epoche christlicher Malerei der Goldgrund hinter der Figur, war für die Gegenwart der Nachkriegsära Rainers dunkler Vorhang geworden, hinter den die Figuren zurückgetreten sind.³

Schöne hatte das Verschwinden der *Gottesgestalten*, die seit der Spätantike vor allem am Typus des Christusbildes entwickelt und theologisch legitimiert worden waren, bereits für die bildtheologisch einschneidende Epochenschwelle um 1800 konstatiert. Man mußte darin nicht unbedingt kulturkritisch einen *Verlust der Mitte* sehen, um den epochalen Wandel der künstlerischen Entwicklung jener Zeit zu realisieren, der die christlichen Bildthemen zunehmend abhanden kamen. Arnulf Rainer hingegen meidet das Christusbild nicht, sondern übermalt es. Mit einer für die Kunst der Gegenwart einzigartigen Beharrlichkeit und Unverwechselbarkeit arbeitet er an der Imaginationswelt des Christlichen. Das kunst- wie religionsgeschichtlich epochale Verschwinden des Gottesbildes wird in dieser *Malerei des Vorhangs* selbstreflexiv: Was geschah eigentlich, als die Kreuze, Bilder und Figuren und mit ihnen auch die vielfältigen Formen ihrer Verehrung untergingen? Hat sich hier ein natürliches Bündnis von aufgeklärter Vernunft und religiösem Ikonoklasmus gegen latent magische Bildpraktiken durchgesetzt? Erweist sich am sang- und klanglosen Verschwinden seines Bildes im Nachhinein die Schwäche dieses Gottes? Wie ist es überhaupt möglich gewesen, daß ein über Jahrhunderte wirkmächtiges Gottesbild abhanden kam? Oder kam es in Wirklichkeit gar nicht abhanden, sondern lebt in Nischen unerkannt fort?

Mit der inzwischen auch weit über die Theologie hinaus eingespielten symbiotischen Beziehung zwischen einer unnennbaren Transzendenz und der Autonomie des monochromen Bildes finden sich jedenfalls die Zumalungen Arnulf Rainers nicht ab, geschweige denn seine oft rüden und heftigen, gleichwohl höchst versierten Übermalungen von Photographien kunsthistorisch einschlägiger Christusbildnisse. Es ist ganz offensichtlich ein Widerstreit, der hier ausgefochten wird und der neben einem streithungrigen Künstler auch eines widerständigen Gegenübers bedarf, das den Attacken Paroli zu bieten vermag. Arnulf Rainer unterzieht die überlieferten Christusbildnisse einer Erprobung ihrer Widerstandskraft. Für das Verständnis der religions-

geschichtlichen Situation der Gegenwart ist diese Revision des christlichen Bildbestandes auf dem ihr eigenen Gebiet der Bildnerie von kaum zu unterschätzender Bedeutung. Die Katholisch-Theologische Fakultät der Universität Münster würdigt diese Leistung Arnulf Rainers durch die Verleihung des Dokortitels.

Re-Vision des christlichen Bildbestandes

Arnulf Rainer, geboren am 8. Dezember 1929, hat 1949 nach zwei Angängen zum Studium an Kunsthochschulen, die er beide enttäuscht nach nur wenigen Tagen abbrach, sein Heil in der Autodidaktik gesucht. Zunächst affiziert vom Surrealismus, sucht er schon bald nach Ausdrucksformen mit größerer Unabhängigkeit von vorgegebenen Ideeengebäuden, dafür mit gesteigerter Unmittelbarkeit im Malakt und in seinem Niederschlag. In den fünfziger und sechziger Jahren stellt Rainer in Otto Mauers Wiener *Galerie St. Stephan* – später auf höhere Weisung in *Galerie nächst St. Stephan* umbenannt – zunächst seine Proportionsstudien, dann auch die ersten Kruzifikationen aus sowie vor allem seine frühen Übermalungen: bis an die Grenze zur schwarzen Monochromie herangewucherte Überarbeitungen und Überarbeitungen von Überarbeitungen. 1959 nimmt er zum ersten Mal an der *Documenta* teil, wie dann noch einmal 1972, 1977 und 1982. Die Suche nach malerischer Unmittelbarkeit und Ursprünglichkeit führt um 1964 zu Malexperimenten unter Drogeneinfluß; zur selben Zeit beginnt er mit dem Aufbau seiner heute berühmten Sammlung von Malereien und Zeichnungen Geisteskranker. Seit 1968 arbeitet Rainer an künstlerischen Perspektiven der Körpersprache: Bemalungen des eigenen Gesichts, Grimassenfotos in Photoautomaten, Übermalungen dieser und anderer Photographien des eigenen Gesichts, dann auch des eigenen Körpers, zumeist in exzentrischen Posen.

Erste Retrospektiven zeigen seine Werkentwicklung 1968 in Wien und 1971 in Hamburg. Die Verknüpfung von Malerei und Körpersprache führt seit 1973 zu den ohne Vermittlung durch ein künstlerisches Werkzeug zustande kommenden Hand- und Fußmalereien. Bald darauf findet das Prinzip der Übermalung auch eine kunsthistorische Wendung in Überarbeitungen photographischer Reproduktionen von Werken Messerschmidts, van Goghs, Goyas, Rembrandts und anderer. 1977 überzeichnet Rainer Photos von Totenmasken und Leichengesichtern. 1978 vertritt Rainer Österreich auf der Biennale di Venezia wie auf der Biennale in São Paulo bereits 1971; eine umfassende Retrospektive folgt 1980. 1981 wird Rainer zum Professor an der Akademie der bildenden Künste in Wien ernannt, die er 1995 auf eigenen Wunsch wieder verläßt. Er wird Mitglied der Akademie der bildenden Künste in Berlin. Wieland Schmieds große Ausstellungen zeitgenössischer Kunst anlässlich der Katholikentage 1980 und 1990 in Berlin wie zahlreiche weitere theologisch und religionsphilosophisch inspirierte Projekte zeigen Arbeiten von Arnulf Rainer⁴, bevorzugt seine vielfältigen Kreuzübermalungen und solche von Photographien byzantinischer und mittelalterlicher Christusköpfe. Seit 1985 sammelt Rainer in großem Umfang naturkundliche Bücher des 18. und 19. Jahrhunderts, deren Illustrationen er für seine Arbeit verwendet. Thematische Serien bilden das Verfahren

¹Am 25. Juni 2004 wurde Arnulf Rainer von der Katholisch-Theologischen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster die Ehrendoktorwürde verliehen. Der vorliegende Text gibt, um einige Anmerkungen ergänzt, den Wortlaut der Laudatio wieder.

²Wolfgang Schöne, *Die Bildgeschichte der christlichen Gottesgestalten in der abendländischen Kunst*, in: Günter Howe, Hrsg., *Das Gottesbild im Abendland*. Witten-Berlin 1959, S. 7-56.

³Otto Mauer, *Pilger zum Absoluten*. Rainers Übermalungen und Monochromien (1960), in: Otto Breicha, Hrsg., *Arnulf Rainer – Hirndrang*. Selbstkommentare und andere Texte. Salzburg 1980, S. 57f.; nochmals als: *Rainers Übermalungen und Monochromien*, in: Otmar Rychlik, Hrsg., *Raineriana*. Aufsätze zum Werk von Arnulf Rainer. Wien-Köln 1989, S. 97f.; sowie als: *Die Übermalungen von Arnulf Rainer*, in: Günter Rombold, Hrsg., *Otto Mauer. Über Kunst und Künstler*. Salzburg 1993, S. 239-241.

⁴Vgl. die Ausstellungskataloge: Wieland Schmied, Hrsg., *Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde* (Berlin 1980), Stuttgart 1980; Peter Baum, Günter Rombold, Hrsg., *Christusbild im 20. Jahrhundert*. Linz 1981; Werner Hofmann, Hrsg., *Luther und die Folgen für die Kunst* (Hamburg 1983), München 1983; Wieland Schmied, Hrsg., *Gegenwart/Ewigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit* (Berlin 1990), Stuttgart 1990; Christoph Geismar-Brandt, Eleonora Louis, Hrsg., *Glaube – Hoffnung – Liebe – Tod*. Wien 1995; Alois Kölbl, Gerhard Larcher, Johannes Rauchenberger, Hrsg., *Entgegen – Religion. Gedächtnis. Körper*. (Graz 1997), Ostfildern-Ruit 1997; Reinhard Hoeps, Alois Kölbl, Eleonora Louis, Johannes Rauchenberger, Hrsg., *Himmelschwer* (Graz 2003), München 2003.

des Übermalens und Überzeichnens weiter aus und differenzieren es: Shakespeare, Märtyrer und Katastrophen, Engel, Illustrationen biblischer Szenen⁵, Bilder von Giotto und Fra Angelico. Die massiven, heftigen Traktierungen der Vorlagen werden durch den Typ des Schleierbildes erweitert, teilweise mit Applikationen oder Ritzungen und Aufräuhungen der Bildoberfläche. 1989 zeigt das Guggenheim-Museum in New York eine umfassende Retrospektive; weitere folgen 1997, 2000 und zuletzt in diesem Jahr. Die Literatur über Rainer ist schier unüberschaubar. Aus der Reihe der zahlreichen Preise und Ehrungen, die Arnulf Rainer erhalten hat, seien stellvertretend der große Österreichische Staatspreis 1978, der Max-Beckmann-Preis der Stadt Frankfurt am Main 1981 sowie der Rhenus Kunstpreis genannt, der Arnulf Rainer 2003 für sein Lebenswerk verliehen wurde.

Impulse für die theologische Erkenntnis

Fragt man genauer nach den Impulsen Rainers für die theologische Erkenntnis, so ist zunächst freilich zu konstatieren, daß seine erste Sorge keineswegs der christlichen Ikonographie oder der kirchlichen Bildkultur gilt.⁶ Zur Ausstattung liturgischer Räume ist seine Malerei kaum einmal in Betracht gezogen worden – Arnulf Rainer hat sich darüber nicht beklagt. Rainers Interesse an christlichen Bildfindungen, die ausgerechnet in jenen Tagen der Autonomie-Debatten der Nachkriegskunstgeschichte zum ersten Mal ans Tageslicht traten, haben die immer etwas abstrakten Kontroversen um künstlerischen Autonomieanspruch und kirchliches Bildbegehren überdauert, weil sie an ein grundsätzliches und in stets neuen Angängen radikal durchgefuchtes Konzept von Malerei geknüpft sind. Die Bildnisse Christi und der Heiligen fungieren ihm nicht als Repräsentanten einer wie und wozu auch immer überwundenen Tradition. Sie geben vielmehr das künstlerische Instrumentarium für ein dialektisches Verfahren zur Ergründung der Malerei selbst an die Hand. Die Bewegung dieses Verfahrens wird in Gang gesetzt durch einen kunsttheoretisch fundamentalen Widerspruch. Erstens: Die Malerei wird um nichts als um ihrer selbst willen betrieben. Zweitens: Die Malerei wird betrieben, um die Malerei zu verlassen.

Beginnen wir mit dem zweiten Punkt: Rainers Malerei läßt alle konventionellen Darstellungsaufgaben hinter sich, darüber hinaus aber auch die geläufigen ästhetischen Kriterien des Schönen, des Erhabenen oder auch des Häßlichen, die ein Kunstwerk sonst zur Darstellung höherer Ideen qualifizieren. Nicht einmal das Gefüge einer wohl abgestimmten Bildordnung bietet sich als kosmologischer Spiegel an, und die Malerei enthält sich aller spekulativen Effekte. Diese Malerei unterläuft sämtliche Sinnstiftungsstrategien, die dieser Kunstform in der europäischen Kulturgeschichte zugewachsen waren; sie ist stattdessen ganz auf die elementaren Strukturen der Malerei konzentriert. Oft genug ist die Farbe unmittelbar, mit Hand und auch mit Fuß, auf den Bildgrund gebracht, ohne die künstliche Verlängerung des Arms durch das Werkzeug des Pinsels. Auf dieser elementaren Ebene hat Rainer die Malerei jenseits der tradierten Konventionen zur höchsten Perfektion, zu intensivsten Verdichtungen, subtilsten Übergängen und nuancenreichsten Kontrasten zwischen lichter Transparenz und materialer Opazität der Farben entwickelt.

So dienen alle Maßnahmen, die Konventionen der Malerei zu verlassen, im letzten doch nichts anderem als der Malerei selbst, die dadurch zu vitalem und ursprünglichem Ausdruck findet (soviel zum ersten Punkt). Doch läßt sich bei Rainer lernen, wie radikal und unbeirrbar die Negation der Malerei zu sein hat, bevor durch sie hindurch ihre positive Gestalt sichtbar wird. Rainers

künstlerisches Verfahren geht dazu weit über die einschlägigen Tendenzen der Abstraktion, aber auch des Informel oder des Abstrakten Expressionismus hinaus. Seine markante Verknüpfung von Kalkül und Impulsivität berührt die Grenzen des Bewußtseins – nicht im Aufschwung einer Art Selbsttranszendenz zum Höheren, sondern eher hinunter: zu den Nahtstellen zwischen menschlichem und tierischem Ausdruck. Die Anschauungen, die eine solche Kunst eröffnet, verdanken sich einer existentiellen Gratwanderung; ein Lebensrisiko, das Arnulf Rainer ganz auf sich nimmt.

Ein Virtuose der bildstiftenden Bildbestreitung

Das Verfahren dieser Negation zeichnet sich durch die Vehemenz von Bilderstürmereien aus, wobei der Ikonoklasmus hier bildproduktiv wirksam wird. Arnulf Rainer ist ein Virtuose der bildstiftenden Bildbestreitung. Seinen äußerst vielfältigen Formen des Zumalens, Durchstreichens, Bedeckens, Verbergens, Überstreichens, Attackierens, Besudeln, Schlagens, Umkreisens, Verknotens, Übermalens wird man ja in keiner Weise gerecht, wenn man sie ausschließlich in ihren zerstörenden und widerstreitenden Zügen betrachtet. Nicht einfach daneben, sondern gerade in diesen verschiedenen Strategien der Bestreitung entfaltet die Malerei ihr bildstiftendes Potential: Bildfläche und Farbausdehnung treten in den frühen Zumalungen in die spannungsreiche Beziehung der Beinahe-Kongruenz; Schichten von Malerei verdichten sich zu einer Dunkelheit von unabsehbarer Tiefe oder lassen den Bildgrund durch einen farbigen Schleier hervorleuchten; ungesteuerte Durchstreichungen von impulsiver Heftigkeit treten in unvordenkliche bildkompositorische Zusammenhänge, die den Blick aus dem Absturz in das Chaos immer wieder herausfischen und in unabschließbarer Bewegung halten.

Das konstruktive Vermögen radikaler Bestreitung ist für eine wesentlich und notwendig mit Negationen operierende Wissenschaft wie die Theologie ein bedeutungsvolles Leitbild, dessen Vordenker mit der Doktorwürde zu versehen für die Katholisch-Theologische Fakultät eine Ehre ist. Vielleicht vermag es die Theologie im Konzert der Wissenschaften bei der Annäherung an dieses Leitbild nicht so weit zu bringen wie die Kunst, doch empfängt sie von dort Anregungen genug und die Zuversicht in die produktive Kraft des Verneinens, sofern es nur in größtmöglicher Radikalität betrieben wird. Ein Memento Negativer Theologie angesichts manch inflationären Umgangs mit ihr innerhalb der Theologie selbst, aber auch in einer Wissenschaftslandschaft, in der Fortschritt ganz an der Effizienz von patentierbaren Apparaturen und Manipulationen bemessen wird und was immer dafür auf Seiten der Kultur- und Geisteswissenschaften die Äquivalente sein mögen.

Suche nach der genuinen Form des Bildes

Verneinung und Bestreitung können produktiv werden, wenn sie ihr Maß in sich selbst finden und nicht nur in den wechselnden Gegenständen, an denen sie sich abarbeiten. Arnulf Rainer hat die Bestreitung zu einer Bildform entwickelt, indem er sie zu ihren Ursprüngen zurückführte: Indem und noch bevor die Malerei irgendetwas durchstreicht, verdeckt, attackiert, agiert sie als Berührung des Bildgrundes durch die Farbe. Die Bestreitung ist nichts anderes als eine bestimmte Artikulation dieser Berührung, die der Ursprungsakt aller Malerei ist, den Arnulf Rainer mit jedem Bild wie zum ersten Mal eröffnet.

Dieser Akt, der jedesmal die Grenze des Tabus durchbricht, zugleich aber auch Voraussetzung und Anfang für die Entfaltung der Malerei zum Bild ist, wurde kaum jemals so gründlich reflektiert wie in der Kunst Arnulf Rainers. Das Prekäre der ersten Berührung wird weder durch stilistische Konvention überspielt noch durch die genialische Setzung des unantastbar souveränen Künstlers übertrumpft. Erst recht entsteht das Bild nicht als Konzept des Intellekts, das dann nachträglich materiell zu entfalten wäre. Es entsteht vielmehr in der Malerei selbst, und das heißt: im

⁵Vgl. zu den biblischen Themen etwa: Helmut Friedel, Hrsg., Arnulf Rainer. Bibelübermalungen. Aus der Sammlung Frieder Burda. Stuttgart 2000.

⁶Diesen Impulsen ging eine Ausstellung nach, die anlässlich der Ehrenpromotion vom Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte in Münster und der Arbeitsstelle für christliche Bildtheorie der Katholisch-Theologischen Fakultät präsentiert wurde. Vgl. den Katalog: Reinhard Hoeps, Hrsg., Arnulf Rainer. Auslöschung und Inkarnation. Paderborn 2004.

Augenblick der Berührung von Hand und Fläche. Diese ebenso in künstlerisch praktischer wie kunsttheoretischer Hinsicht fundamentale Konstellation zielt noch über diese hinaus grundsätzlich auf die Vorstellung von wahrhaft schöpferischer Tätigkeit. Sie spricht von den Verlegenheiten, in die eine wesentlich ursprüngliche und aus Freiheit gesetzte Tat gerät, die nicht Schöpfung aus Nichts sein kann.

Rainers Kunst ist eine Fundamentalmalerei, und diesen Charakter verliert sie auch dann keineswegs, wenn sie Photographien anderer Kunstwerke traktiert. Möglicherweise wird dadurch der Zwang zur strukturierenden Komposition des Bildfeldes entschärft; der Tabubruch der Berührung erfährt dabei in jedem Fall eine Zuspitzung, und er wird zudem offensichtlicher. Durch sie erst erweist sich die Berührung als Befleckung, Störung. Die übermalten Motive werden zur Bildform; ihr ikonographischer Gehalt geht in die Malerei ein. Das Spektrum der übermalten Motive ist deshalb von denkbar größter Breite, denn nicht das ikonographisch fixierte Thema steht im Mittelpunkt, sondern die Eignung zum Grund der Übermalung. Hier ist für Rainer insbesondere der Index des Historischen von maßgeblichem Gewicht, gleichwohl kristallisieren sich aber auch thematische Schwerpunkte heraus. Offenbar gibt es Bildthemen von großer Affinität zu den Ursprungsfragen der Malerei und zu den Angelpunkten, an denen diese Ursprünge und Fragen nach der Existenz verzahnt sind. Neben Bilder des Todes, des Verrückten, auch von Pflanzen und Tieren, treten bei Rainer Themen der christlichen Tradition: die Gestalt Christi, Mariens, von Heiligen, in jüngerer Zeit auch häufiger Engel – und immer wieder, in unendlichen Variationen, die Figur des Kreuzes.

Man könnte argwöhnen, die christlichen Themen würden gegenüber der Malerei funktionalisiert. Immerhin wären sie dann im Reflexionsraum der Malerei aufgehoben. So werden sie nicht einer individuellen Selbstfindung geopfert, die ihr eigenes Elend mit der kirchlichen Sozialisation in aggressiver Besudelung ausgewählter Wahrzeichen abreagiert. Auch verschleißen sie sich nicht als Beleg für die Erinnerung an jene goldenen Zeiten, in denen christliche Symbole noch einen anarchischen wie fröhlichen Widerstand gesellschaftskritischer Geister zu wecken vermochten. Arnulf Rainer bearbeitet das christliche Motiv nicht als Darstellungsgegenstand, sondern als Form der Malerei und des Bildes.

Und damit greift er auf eine weitaus ältere und theologisch mutmaßlich reflektiertere Schicht des christlichen Bildnisses zurück als die ikonographisch ausgewiesene: Als *Gesicht* definierte das Mandyllion gemäß der Abgar-Legende das Christusbild; die Ikone läßt es aus *Malerei* hervortreten. Das *Kreuz* ist als Form zum Bild Christi geworden. Die breitesten Traditionen des christlichen Bildgebrauchs erwarten vom Bild nicht eine Wiedergabe des Dargestellten, sondern das Vermögen und die Intensität, in eine Zwiesprache mit dem Betrachter zu treten, wozu nicht das Sujet an sich, sondern Form und Darstellungsweise befähigen. Arnulf Rainer ist an dieser Formensprache des christlichen Bildnisses interessiert, weil sie seiner Auseinandersetzung mit der Sprache der Malerei als *Malerei* korrespondiert. So expliziert er etwa in vielfältigen Aspekten die Figur des Kreuzes als einen auf menschliche Proportion und Gestik abgestimmten Typ von Malgrund und als ein Bildfeld der Spannung von Expansion und Konzentration. Die Katholisch-Theologische Fakultät ehrt Arnulf Rainer, der wie kein zweiter Künstler der Gegenwart seit über fünfzig Jahren das christliche Bild als eine Frage der genuinen Form des Bildes bearbeitet und der Theologie vor Augen führt.

Als Wolfgang Schöne das Ende der Geschichte des Gottesbildes im Abendland konstatierte, hielt er dies nicht nur für einen kunsthistorischen, sondern auch für einen eminent theologischen Befund. Wenn die Geschichte des Gottesbildes endet, dann auch die Geschichte Gottes im Bilde, und nicht nur die seiner Darstellung durch Menschenhand. Gott selbst hat seine Geschichte im Bild – gehabt. Das ist nicht nur eine steile kunsthistorische These, sondern auch eine konsequente bildtheologische Argumentation, die das Bild aus der Inkarnation begründet und als Inkarnationsgeschehen entfaltet. Die schlichte Fortführung christlicher Darstellungsaufgaben bis in die Gegenwart vermag die These Schönes noch nicht zu widerlegen. Umgekehrt ist Arnulf Rainers Aufnahme christlicher Bildtraditionen bei den Fragen genuiner Bildform und ursprünglicher Malerei mehr als nur ein Anlaß, über Voraussetzungen und Implikationen des konstatierten Endes neu nachzudenken. Die Fakultät würdigt Arnulf Rainers epochale Arbeit und seine Verdienste um die Klärung und Aufbereitung solcher zentralen theologischen Fragestellungen mit der Verleihung des Doktorgrades ehrenhalber.

Reinhard Hoeps, Münster/Westf.