

3.3. DIE GESTE – BLINDZEICHNUNGEN/ZENTRALISATIONEN

In Polarität zu seinen Mikrozeichnungen (Abb.11) und Atomisationen (Abb.17) begann Rainer 1951 mit Blindzeichnungen (Abb. 20). Zuerst die Überfüllung, dann die Reduktion. Hier ging es nicht um eine Zersetzung des Malprozesses, sondern um den Beginn desselben. Er versuchte in Anlehnung an den psychischen Automatismus der Surrealisten seiner Hand freien Lauf zu lassen, war jedoch von den Ergebnissen nicht überzeugt. Bis auf zwei vernichtete er alle Zeichnungen.⁷⁴

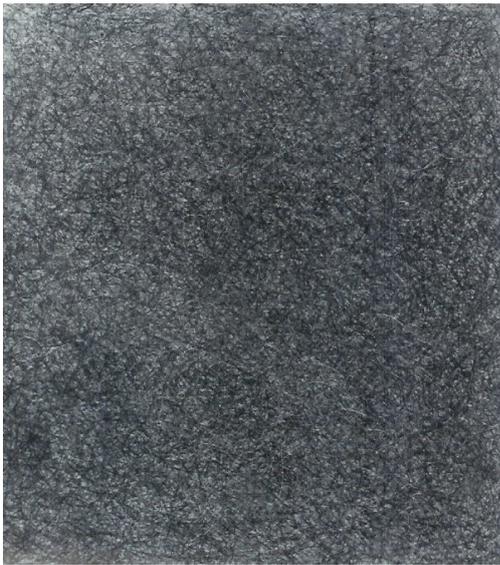


Abb.11: Arnulf Rainer, Mikrostruktur, 1951, Bleistift auf Pauseseiten, 22,5 x 24,7 cm, Privatbesitz



Abb.17: Arnulf Rainer, Atomisation, 1950/51, Öl auf Pressplatte, 60,2cm x 37,5 cm, Sammlung Dr. H. Zambo

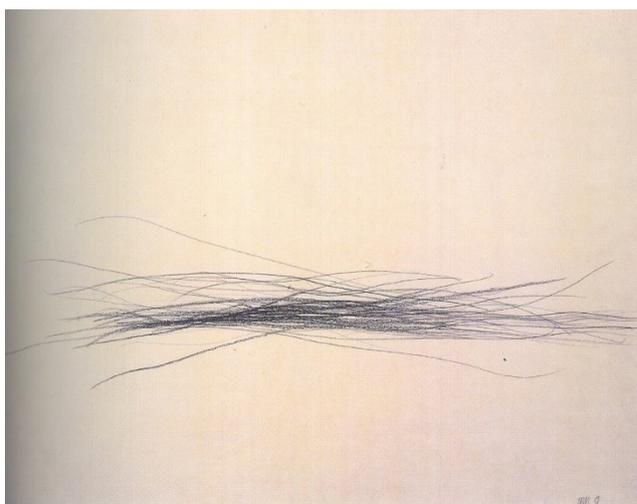


Abb.20: Arnulf Rainer, Blindzeichnung, 1951, Bleistift auf Papier, 44 x 59,5 cm, Sammlung Dr. H. Zambo

⁷⁴ Schütt 1994, S. 33–35.

Asger Jorn kritisierte 1949 Bretons Forderung nach einem „reinen psychischen Automatismus“, weil er erkannte, dass *„...man sich nicht rein psychisch ausdrücken kann. Das Sichausdrücken ist ein physischer Akt, der den Gedanken materialisiert. Ein psychischer Automatismus ist als organisch an den physischen Automatismus gebunden. Die Qualität des Menschen – seine Seele kann sich nicht von der Quantität – seinem Körper trennen.“*⁷⁵ Rainer schaltete diese reine Willkür im Automatismus insofern aus, indem er sozusagen im Geiste zu zeichnen begann, bewusst aber mit geschlossenen Augen. Zentrale und vertikale Linien, Gesten, die der Körpermotorik entsprachen, drängten sich auf. 1973 schrieb er im Nachhinein über den Entstehungsprozess:

*„Mit der Befürchtung keinerlei Weg zu finden, die Kunst überhaupt aufzugeben, lag ich wochenlang herum, sinnierte, versuchte aber im Geiste zu zeichnen. Dabei stieß ich auf Gesten, Zeichengesten, die sich mir immer wieder aufdrängten: kurze, sekundenschnelle Kürzel. Auf kleinen Blättern wagte ich es, diese Handbewegungen seismographisch niederzuschreiben. Ich hatte etwas gefunden, ich hatte eine Outputmotorik erwischt, die mich nicht mehr losließ. Wie ein Schütze oder Fechter, zwang ich mich zu strengster Konzentration. Die Kritzel wurden bald deutlicher. Ich erkannte ihre Figuren, es waren stets die gleichen zentralen oder vertikalen Linien, manchmal ausnahmsweise wellige, haarige, weiche Striche. Naiv meinte ich, den Stein der Weisen, das Kürzel für die Kunst überhaupt gefunden zu haben. Immer öfter behielt ich jetzt die Augen offen, produzierte größere Formate, strebte die zentralen und vertikalen Gestalten bewusst an. Stilisierung und Zielsetzung hatten sich eingestellt. Ich konnte bald nichts anderes mehr machen.“*⁷⁶ Eine Parallele mit den konzentrierten Bewegungen beim Fechten lässt sich für den Betrachter der Zentralgestaltungen (Abb. 15) nachempfinden. Ganz schnelle, kurze Bewegungen wechseln sich mit langsameren, weicheren ab. Es entsteht ein rhythmischer Kampf, fast wie ein Tanz, der sich durch Striche unterschiedlicher Stärke, Farbe und Materialität auf dem Untergrund formt. Jeder Strich ist eine Erwidern auf den vorhergegangenen. Es scheint wie eine Suche der Linie um Expression. Es ist kein gewohnter Kampf, kein oft geübter, sondern eine schwere, aggressive und immer neue

⁷⁵ Zitiert nach: Schütt 1994, S. 34.

⁷⁶ Zitat Rainer, abgedruckt in: Aigner/Gachnang/Zambo (Hg.) 1997, S. 70.

Geburt. Manchmal dauert es länger, wie in der Zentralgestaltung (Abb.15), manchmal ist die Lösung sehr schnell gefunden, wie bei der Zentralisation (Abb. 21) auf grundiertem Juteleinen. Aber nie ist es eine leichte, beschwingte Arbeit. Mit aggressiven Strichen erkämpft sich die Geste (Körper) ihren Ausdruck (Seele). Die runden Einschlüsse wirken wie Ruhezeiten oder neutrale Flächen zwischen den scharfen, dichten Linien (Abb. 15). In den Vertikalgestaltungen (Abb. 22) teilen die übereinander und nebeneinander liegenden Linien das Blatt aggressiv auf.



Abb.15: Arnulf Rainer, Zentralgestaltung, 1952, Öl auf Karton, 40 x 48 cm, Sammlung Dr. H. Zambo



Abb.21: Arnulf Rainer, Zentralisation, Öl auf Leinwand, 102 x 100 cm, Sammlung Essl, Klosterneuburg



Abb.22: Arnulf Rainer, Vertikalgestaltung, 1952, Öl auf Sackleinwand, 80 x 117 cm, Sammlung Dornick des Landes Baden-Württemberg

Diese Zentral- und Vertikalgestaltungen sind besonders elementar und expressiv aufgrund der individuellen, unnachahmlichen und authentischen Strichführung Rainers. Es ist nicht nur eine Linie, sondern es sind viele Linien übereinander, die sich verdichten, ausbreiten, verflüchtigen. Auch hier bereits die Tendenz zur Übermalung, aber noch in einem Werkprozess. In der Geste bzw. in der „Gewalt der Geste“ fand Rainer mit seinen Zentralisationen eine neue Ausdrucksform. Bereits Friedrich Nietzsche hatte 1887 in seinen Überlegungen über die „*psychischen Zustände der Künstler*“ ein „*erhöhtes Machtgefühl*“ formuliert. Dieses fände seinen Ausdruck durch Zeichen und Gebärden. In diesen Zustand müsste sich der Künstler mit Zwang und Drang denken, um dann durch eine Art Automatismus des Muskelsystems das sich ihm aufdrängende Bild hemmungslos darzustellen. Diese Darlegung beinhaltet für Kurt Sotriffer die Idee des Informel.⁷⁷

1952 entstanden außergewöhnliche Arbeiten mit dem Titel „Die Ausgießung des heiligen Geistes“ (Abb. 23 und Abb. 24).⁷⁸



Abb.23: Arnulf Rainer, Ausgießung der Heiligen Geistes, 1952, Aquarell auf Papier, 76,5 x 60 cm, Sammlung Dr. H. Zambo



Abb.24: Arnulf Rainer, Ausschüttung des Heiligen Geistes, 1952, Aquarell auf Papier, 87,5 x 59,5 cm, Galerie Heike Curtze, Wien

⁷⁷ Sotriffer 1986, S. 7. In seinem Aufsatz versuchte Sotriffer die „Massenerscheinung der informellen Kunst“ kritisch zu durchforsten und setzte deren formalen Beginn gleich mit Wols' Ausstellungen 1945 und 1947 in der Galerie Drouin in Paris. George Mathieu kreierte im Zuge eines Manifestes zu einer Ausstellung in der Galerie du Luxembourg mit Werken von Mathieu, Riopelle, Hartung und Wols den Ausdruck „Abstraction lyrique“. Seit 1951 wird diese Form als „Art Informel“ bezeichnet. Gleichzeitig tauchte auch das Wort Tachismus auf, allerdings ähnlich wie Impressionismus und Fauvismus zuerst als Schimpfwort für Malsuppe bzw. kolorierten Auswurf. Ebenda S. 5–6.

⁷⁸ Laut einem Gespräch mit Dr. Helmut Zambo gibt es insgesamt 4-5 Arbeiten dieser Serie. Zwei davon befinden sich in seiner Sammlung. (27. 6. 2010)

Bei den Aquarellen fließt die Farbe wie ein Lichtstrahl vom dunklen, dichten Zentrum am oberen Rand des Blattes langsam zum unteren Rand und verflüchtigt sich dort. Die beiden Ränder verbinden sich wie Himmel und Erde. Aggression und Dynamik treten völlig in den Hintergrund. Diese sehr malerische Umsetzung einer Vertikalgestaltung lässt das spirituelle Element besonders hervortreten und zeigt, verstärkt durch den Titel, Rainers bereits vorhandenes Interesse an der christlichen Religion.

Die beiden Arbeiten stehen in ihrer Buntfarbigkeit und Transparenz völlig singulär im Oeuvre Rainers, ebenso wie die auf Seite 7 erwähnte Arbeit „Einschussloch von einem Revolver 7 mm aus geringer Entfernung in der Bauchgegend“ (Abb. 3). Verbunden sind diese Werke durch die vom Ding völlig losgelöste Titelgebung. Der Titel agiert nicht als Bezeichnung, sondern als Begleitung, die den Gegenstand erscheinen lässt. Jean-Paul Sartre beschrieb dies, bezogen auf die informellen Arbeiten von Wols, mit der Unbenennbarkeit der Dinge: *„Das Werk hat seinen Titel selbst geschaffen, er ist der verschwommene Widerschein einer Stimmung, eines unausdrückbaren, für immer dunklen Sinns.“*⁷⁹

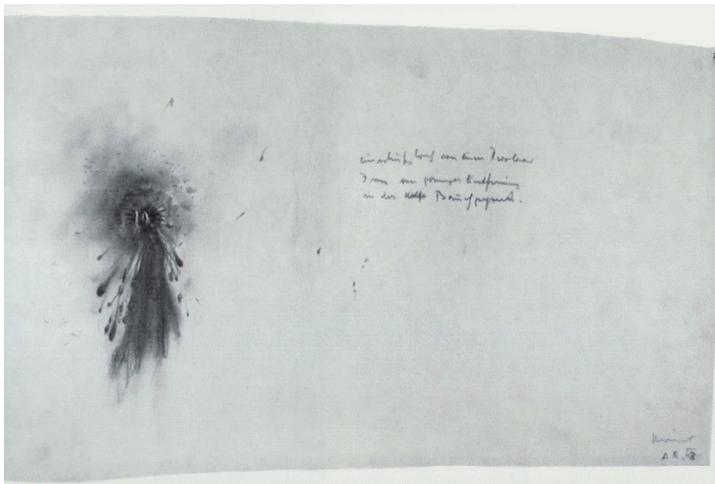


Abb.3: Arnulf Rainer, Der Einschuss, 1948, 25 x 39 cm, Privatsammlung

Waren in den surrealistischen Zeichnungen aus den Jahren 1948 bis 1950 noch dingliche Entsprechungen zum Titel zu finden, ging Rainer hier noch einen Schritt weiter und trennte völlig zwischen Sprache und Dargestelltem. Erst durch den Titel kann der Betrachter das Dargestellte mit seiner persönlichen Wahrnehmung verbinden. Die Titel sind nicht nur assoziative Wortspiele, sondern geben auch die

⁷⁹ Sartre 1963, S. 96–97. Sartre bezog sich dabei auf die Titelgebung von Wols. Ich finde diese Beschreibung gerade für die genannten Arbeiten von Rainer und in weiterer Folge für die fantasmagorischen Werke der 60er Jahre und die Face-Farce-Arbeiten zutreffend.

Stimmung des Künstlers wieder. Diese Art der Titelgebung findet sich in weiterer Folge vor allem bei seinen phantasmagorischen Arbeiten der 60er Jahre und den Face Farces und Body Poses der 70er Jahre. Beide Werkgruppen sind nicht Gegenstand dieser Arbeit.

3.4. Rainer und Wols

In seinen Texten zur Bildenden Kunst hatte sich Jean-Paul Sartre mit den ab 1945 entstandenen Arbeiten seines Freundes Wols auseinandergesetzt. Sartres philosophische Reflexionen über Wahrnehmung, Emotionen und den Blick in der Moderne bieten auch einen Zugang zu den Arbeiten Rainers. Bereits in der von Rainer für Paris vorbereiteten Mappe „Perspektiven der Vernichtung“ waren informelle Tendenzen zu bemerken.

Das Titelblatt dieser Mappe (Abb. 25), eine Collage mit seinem Signaturpseudonym TRRR auf verschiedenfarbigen Flecken und Rinnsalen zeigt dies. Die chaotisch anmutende Gestaltung zerstörter Formen verglich Schütt mit der Arbeit „Trees“ (Abb.26) von Wols aus dem Jahre 1946 und sah darin deutlich die beginnende Loslösung Rainers von seinen surrealistischen Zeichnungen.⁸⁰ Beide Blätter zeigen ein Dickicht autonomer Linien. Auffallend ist die Labilität, das Auseinanderfallen der Linien ohne ein fixiertes Zentrum bei beiden Werken. Ganz anders zeigt sich uns die Arbeit von Wols „Its all over“ (Abb. 27) aus 1947, ein Jahr später. Von einem Zentrum aus verebben Rinnsale verdünnter schwarzer Farbe zentrifugal zum Rand hin. Die Labilität der Farbströme wird hier durch das pastose direkt aus der Tube auf den Malgrund aufgetragene Schwarz stabilisiert. Zusätzliche Festigkeit in der Bildmitte gibt der braune, kreisförmige Hintergrund, im Gegensatz zu dem zum Rand hin verwischten Blau. Das Werk war im Faltblatt zur Ausstellung in der Galerie Nina Dausset abgebildet, welche Rainer 1951, dem Todesjahr von Wols, in Paris gesehen hatte.⁸¹

⁸⁰ Schütt 1994, S. 28–29

⁸¹ Vergleiche dazu: Rathke-Köhl 1990, Abb. S. 286.



Abb.25: Arnulf Rainer, TRRRR, 1951, Tusche, Collage auf Papier, 100 x 70 cm, Atelier Rainer

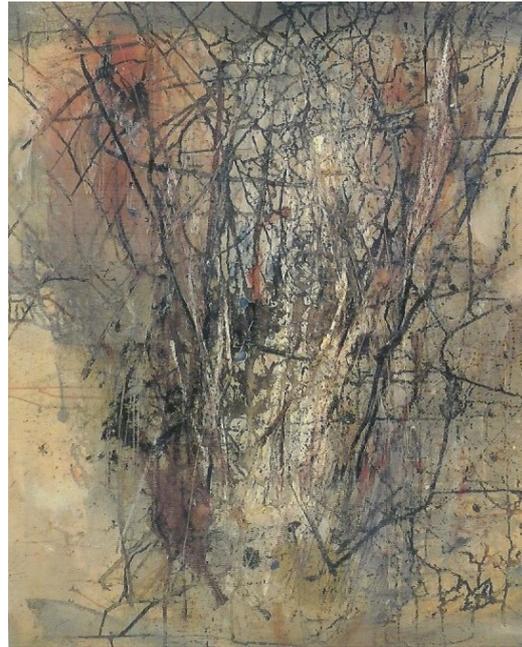


Abb.26: Wols, Trees. Ohne Titel, 1946, Öl auf Leinwand, 81 x 65 cm, Privatsammlung



Abb.27: Wols, It's all over, 1947, Öl auf Leinwand, 81 x 81 cm, The Menil Collection, Huston

Wols begann ab 1946/47 sich vom figürlichen Surrealismus zu lösen. Erstmals wurden seine ersten 40 Ölbilder⁸² in Paris 1947 in der Galerie Drouin gezeigt. Diese Werke beschrieb Georges Mathieu als „eine Offenbarung, ein aufwühlendes Ereignis und

⁸² Es gibt nur etwa 80 Leinwände des Künstlers, die alle in den Jahren 1946 bis 1951 entstanden sind. Der Hauptteil seines Oeuvres besteht aus Aquarellen, Zeichnungen und Fotografien. Wols' Arbeit ist von den Surrealisten beeinflusst. Es war allerdings nicht die automatisierte Malerei und die Ausschaltung des Bewusstseins, die ihn beschäftigte, sondern die widersprüchlichen Verbindungen von nicht zueinander passenden Realitäten, wodurch verborgene Ordnungen aufgezeigt wurden. Vgl. dazu: Kunsthaus Zürich (Hg.), Wols. Kat. Ausst., Bern 1990.

*Geburtsstunde einer neuen Kunst.*⁸³ Worin lag nun diese Offenbarung, dieses Anderssein der Darstellung?

Sartre erklärte Wols' Wandlung in seinen Bildern ab 1945 anhand eines Zitates des chinesischen Philosophen Tschuangtse: *„Finger zu nehmen, um zu zeigen, dass die Finger keine Finger sind, ist weniger wirkungsvoll, als Nicht-Finger zu nehmen, um zu zeigen, dass die Finger keine Finger sind. Ein weißes Pferd zu nehmen, um zu beweisen, dass Pferde keine Pferde sind, ist weniger wirkungsvoll, als Nicht-Pferde zu nehmen, um zu zeigen, dass Pferde keine Pferde sind.*⁸⁴ Laut Sartres Interpretation gibt es zwei Arten, um die Alterität des Seins zu zeigen. Entweder wird durch Darstellung der Dinge des Alltags das Unfassbare, das Sein, angedeutet oder es kehrt sich, wie in der Malerei Wols', alles um und das Sein erklärt den Menschen. Im Gegensatz zu Dubuffet, der die Welt–den Finger–durch Malen von organischem und anorganischem Material offenlegte, um das Anderssein zu erahnen, ging Wols dazu über, das Anderssein durch bewusstes Malen der Nichtwelt zu eröffnen. Er zeigte die Substanz des Dinges, den Zusammenhalt des Seins.⁸⁵ *„Die Erfahrung ermöglicht ihm (Wols), indem sie ihm die Natur der Dinge enthüllt, die Welt in Gegenständen zu verkörpern, denen man in ihr nicht begegnet.*⁸⁶

Wols schaffte Strukturen, die entsprechend der Realität sind, aber nicht identisch. Das Ziel, reine Bewusstseinszustände aufzuzeigen, erforderte eine neue Wahrnehmung. Auch die Zentralisationen Rainers zeigten reine Bewusstseinszustände (vergl. Abb. 15 und 21). Rainer stabilisierte und festigte die Geste wesentlich intensiver, dynamischer und aggressiver. Er nahm alles Malerische und Ausgleichende aus seinen Arbeiten und zeigte, reduziert auf Geste und Malgrund, das Unfassbare. Der Unterschied zu Wols liegt in der Radikalität und Aggressivität, mit der Rainer vorgeht. Die Realität in Rainers Konzentrationen entspricht einem flüchtigen Bewusstseinszustand und findet keine Entsprechung in der Natur. Es war nicht das Naturthema, das Rainer zu seinen Abstraktionen führte, sondern die Emotion.

Der gegenständliche Surrealismus und der Kubismus hatten sich überholt, auch in Österreich. Das Informel eröffnete Rainer einen völlig neuen Zugang und wurde zum

⁸³ Zitiert nach: Glozer 1978, S. 7.

⁸⁴ Zitiert nach: Sartre 1963, S. 88.

⁸⁵ Vergleiche dazu: Sartre 1963, S. 88 – 98.

⁸⁶ Zitat Sartre, Sartre 1963, S. 89.

Humus seiner weiteren künstlerischen Entwicklung. Er selbst schrieb über die Wichtigkeit des Informel: *„Das Informel ist ein Zustand, in dem man keinen Halt hat. Informel ist kein Selbstzweck. Der Sinn ist, Dinge zu finden, die man nicht kennt, die unbewusst in einem lagern und die eigentlich nur durch die Arbeit entstehen, über die man sich durch die Arbeit klar wird. Erst, wenn immer wieder gewisse Formen entstehen, sich aufdrängen, dann wird einem bewusst, was eine Notwendigkeit hat. Im Informel sind viele Dinge entstanden, die ich dann später einzeln entwickelt habe. Zum Beispiel die Übermalungen, also die Verdunkelung, und dann eine gewisse Expression, eine schnelle, abstrakte Expression, die mir hauptsächlich beim Blindmalen aufgegangen ist... Informel bedeutet mir sehr viel, es ist ein Humus, aus dem man die verschiedensten Dinge entwickeln kann... Informel ist ein Zustand, wo alles möglich ist: ein Zustand der Possibilität... Die Kriterien der informellen Malerei sind wie bei jeder Kunst. Dort, wo eine stärkere Intensität geprägt worden ist, dort ist einfach auch die stärkere Kunst.“*⁸⁷

Rainers Weg zu den Zentralisationen, zu seiner informellen Ausdrucksweise, zeigt Berührungen mit den Arbeiten von Jackson Pollock und Wols. Bemerkenswert ist die nur kurze, ansatzweise Annäherung, die Rainer aber mit großer Selbstsicherheit in eine für ihn notwendige Ausdrucksweise umwandelt, die in ihrer Eindeutigkeit und Eigenständigkeit ganz seiner Person entspricht. Die zeitliche Gleichzeitigkeit zeigt Rainers untrügliches Gespür für mögliche neue Ausdrucksweisen in der Kunst.

⁸⁷ Die Zitate Rainers sind zusammengefasst aus einem Interview, Breicha 1997/2, S. 141–144.