

4. PROPORTIONSSTUDIEN/FARBE UND FORM

Nach diesen provokanten Jahren erfolgte nun eine Phase des Rückzugs, sowohl künstlerisch als auch persönlich. Ende 1952 übersiedelte Rainer in die leerstehende Villa seiner Eltern nach Gainfarn bei Baden. Auf seiner Suche nach dem Halt, dem Wesen, dem Innersten der Malerei, nach einer Gesetzmäßigkeit, auf die alles aufbaut, interessierte ihn nun die Wirkung von Farbe, Linie und Fläche. Für seine Proportionsstudien (Abb. 28) stellte er gefühlsmäßig Größenverhältnisse und Farbkombinationen zusammen. Das Thema war die Beziehung von Form und Farbe in flächigen und räumlichen Zusammenhängen. Dieter Bogner sprach von einem Ausloten "psychophysischer Wirkungszusammenhänge".¹⁰¹ Weg von der Expression, dem inneren, subjektiven Kampf, hin zu einer Ordnung von Form und Farbe. Durch Änderung von einer, zwei oder drei Variablen gegenüber Konstanten ließ sich eine Gesetzmäßigkeit in Farbe und Form leichter analytisch erfassen. Die Idee des Kunstwerks liegt in der Verhältnisordnung. Rainer distanzierte jede Fantasie und Subjektivität vom Werk. Die Arbeiten wirken kalt, nüchtern und auf die Gleichgewichtigkeit der Form reduziert. Als Gestaltungsmittel verwendete Rainer auch die Collage. Aus rechtwinkelig zugeschnittenen Buntpapieren oder bemalten Papierstreifen setzte er intuitive Idealzustände zusammen.¹⁰² Anders als Piet Mondrian, der eine Symbolik oder ein metaphysisches Konzept ausgedrückt hatte, war Rainer nur die unterschiedliche Auswirkung von Form und Farbe wichtig. Es fehle Rainer, wie Rudi Fuchs feststellte, diese kontrollierte und fast schmerzhaft zurückhaltende Zurückhaltung, die Mondrians Arbeiten ausmache. Rainers künstlerisches Temperament, seine Impulsivität seien durch seinen historischen Hintergrund im Barock, Jugendstil, Expressionismus, Surrealismus und Informel geprägt.¹⁰³



Abb.28: Arnulf Rainer, Gemalte Proportion, 1953, Öl auf Karton, 35 x 25cm

¹⁰¹ Bogner 1988, o.S.

¹⁰² Rainer beschreibt in seinen Texten „Die Idee des Kunstwerkes“ und „Dialektisch“ seine Überlegungen zur Proportionsgestaltung und seine Arbeitsweise. Abgedruckt in: Breicha (Hg.) 1980, S. 51–53.

¹⁰³ Fuchs 2000, S. 35–36.

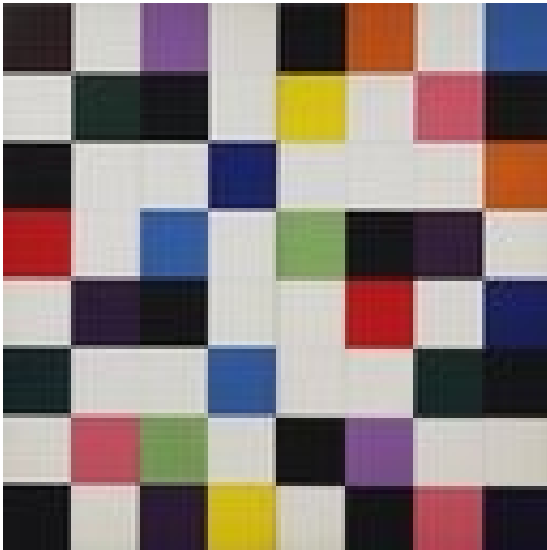


Abb.29: Elsworth Kelly, Colors for a large Wall, 1951, 240 x 240 cm, Museum of Modern Art, NY



Abb.30: Barnett Newman, Abraham, 1949, Öl auf Leinwand, 210,2 x 87,7cm, Museum of Modern Art, NY

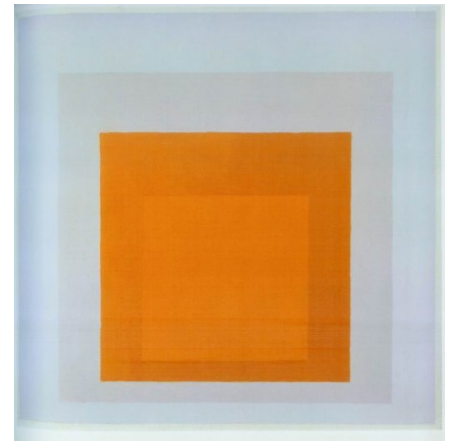


Abb.31: Josef Albers, Hommage to the Square, Kind Regards, 1958, Öl auf Hartfaserplatte, 60 x 60 cm, Privatbesitz

Rainer ist in seiner intuitiven Herangehensweise Ellsworth Kelly (Abb. 29), Barnett Newman (Abb. 30), Josef Albers (Abb. 31) und Max Bill nahe.¹⁰⁴ Der 1949 publizierte wichtig Essay von Max Bill über die „mathematische denkweise in der kunst unserer zeit“ könnte Rainer zu diesen Experimenten angeregt haben: *„das ur-element jeden bild-werkes ist die geometrie, die beziehung der lagen auf der fläche oder im raum. und so, wie die mathematik eines der wesentlichen mittel zu primärem denken und damit zum erkennen der umwelt ist, so ist sie auch in ihren grundelementen eine wissenschaft der verhältnisse, des verhaltens von ding zu ding, von gruppe zu gruppe, von bewegung zu bewegung. und weil sie diese grundlegenden dinge in sich schließt und sie sinnvoll in beziehung setzt, ist es naheliegend, dass solche ereignisse auch dargestellt werden, bild werden. die mathematische denkweise in der heutigen kunst ist nicht die mathematik selbst, ja sie bedient sich vielleicht kaum dessen, was man unter exakter mathematik versteht. sie ist vielmehr eine anwendung logischer denkvorgänge zur gestaltung von rhythmien und beziehungen, von gesetzen, die*

¹⁰⁴ Bogner 1988, o.S.

*individuellen Ursprung haben, genauso, wie andererseits auch die Mathematik ihren Ursprung hat im individuellen Denken der bahnbrechenden Mathematiker. Die Kunst kann das Denken vermitteln in einer Weise, dass der Gedanke direkt wahrnehmbare Information ist. Es kann ein Gedanke bildnerisch präzisiert werden, um direkt übertragen zu werden mit allen Möglichkeiten des Missverständnisses – das auch sonst nicht ausgeschlossen ist – aber mit dem Vorteil der Unveränderlichkeit des Gedankens. Je exakter der Gedankengang sich fügt, je einheitlicher die Grundidee ist, desto näher findet sich der Gedanke im Einklang mit der Methode des mathematischen Denkens; desto näher kommen wir einer gültigen Struktur und desto universeller wird die Kunst sein. Universeller darin, dass sie ohne Umschweife direkt sich selbst ausdrückt: dass sie direkt, ohne Umschweife, empfunden werden kann... ...die Kunst hat Gebiete erfasst, die ihr früher verschlossen waren. Eines dieser Gebiete bedient sich einer mathematischen Denkweise, die trotz ihrer rationalen Elemente viele weltanschauliche Komponenten enthält, die über die Grenzen des Abklärbaren hinausführen.*¹⁰⁵

Die Suche nach der Grundidee, nach einem Naturgesetz, auf das die Kunst aufbaut, war das wesentliche Ziel Rainers in all seinen Versuchen. Ebenso wie in seinen Blindzeichnungen erwartete er sich auch von den intuitiven Proportionen neue gestalterische Anregungen für sein weiteres Werk. Für Dieter Honisch war diese Serie eine ganz spezielle Untersuchung Rainers über die optimale Ausdehnung der Farbe in Bezug auf sich selbst und in Bezug auf die Nachbarfarben. Im Gegensatz zu den Arbeiten von Barnett Newman (Abb. 30), der die Farbe entgrenze und ihre Unendlichkeit aufzeige, untersuche Rainer, laut Honisch, das Entstehen von Farbeinheiten und Farborganismen unabhängig von Form und Bild.¹⁰⁶ Die Farbe sucht sich im Verhältnis zu ihren Nachbarfarben eine natürliche Grenze. Josef Albers (Abb. 31) hingegen benutzte ein starres Schema, in dem die Farbe gezwungen war, sich zu verändern. Der Amerikaner Ellsworth Kelly lebte von 1948 bis 1954 in Paris und arbeitete in dieser Zeit ebenfalls an Proportionsstudien (Abb. 29), teilweise in Tusche und Mischtechnik oder in Collage-Technik. Er unterwarf die Farbe ähnlich wie Albers einer Form und Symmetrie und veränderte dadurch die Wahrnehmung.¹⁰⁷ Rainer experimentierte nicht nur mit Papiercollagen, sondern auch mit Holzplatten, um den

¹⁰⁵ Zitat Max Bill: Zitiert nach Hüttinger 1987, S. 114.

¹⁰⁶ Honisch 1980/2, S. 32.

¹⁰⁷ Honisch 1980/2, S. 32.

Objektcharakter der Farbe durch das Weiterführen der Farbe über den Seitenrand zu beweisen. Gegenüber den Formaten der Amerikaner sind Rainers Bilder verschwindend klein. Es ging ihm nicht um die intensive psychische Wirkung der Farbe auf den Betrachter wie Barnett Newman, sondern um eine *Malerische Geometrie*¹⁰⁸, die durch gemischte Farben und den malerischen, sichtbaren, schichtweisen Farbauftrag in seinen Ölbildern erreicht wurde. Die offene Struktur und die betonte Individualität steht im Gegensatz zur Rationalität der beabsichtigten Umsetzung in Zahlenrelationen. Bogner ist der Meinung, dass Rainer mit dieser künstlerischen Auffassung einer konkreten Gestaltung bereits in den geometrischen Tendenzen der 1980er Jahre sei.¹⁰⁹ 1953 zeigte Rainer erstmals seine Proportionsstudien gemeinsam mit Arbeiten von Josef Mikl in der Galerie Würthle. Fritz Wotruba, der damalige Leiter der Galerie, schrieb darüber: *„Die Experimente von Rainer, Farbskalen verschiedener Herkunft aufzustellen und ihrem Kraftfeld entsprechend zu ordnen, ja zu temperieren, sind hoch einzuschätzen. Rainer hat den Mut, die Töne seiner Farben im gewissermaßen jungfräulichen Zustand gegeneinanderzustellen, er entgeht durch seine konsequente Haltung bis heute dem Verhängnis, im Dekorativen zu enden.“*¹¹⁰

In seiner ersten Einzelausstellung 1955 in der Galerie St. Stephan¹¹¹ präsentierte Rainer die Proportionsstudien gleichzeitig mit den ersten Kruzifikationen. Es waren ungefähr 100 Ölbilder und 30 Plastiken entstanden, die Rainer aus Verzweiflung über den schlechten Verkaufserfolg dieser Arbeiten aber groß teils vernichtete.

4.1. Reduktionen

Die Selbstbeherrschung und Abkehr von den eigenen Emotionen, die ihm diese disziplinierten Proportionen abverlangten, konnte und wollte Rainer nicht lange durchhalten, und er ging sehr bald zu den wesentlich weniger kontrollierten Reduktionen und Monoformen über. Die ungefähr 30 ausgeführten Reduktionen

¹⁰⁸ Den Ausdruck „*malerische Geometrie*“ verwendet Heinrich Klotz zur Beschreibung „*eines Stilmix aus objektiv linear Geometrischem und subjektiv expressionistisch Organischem*“ im Zusammenhang mit den Arbeiten von Sean Scully. Zitiert nach Steininger 2008/2, S. 150.

¹⁰⁹ Bogner 1988, o.S.

¹¹⁰ Der Text Wotrubas im Folder der Ausstellung MIKL – RAINER der Galerie Würthle befindet sich im Atelier Rainer.

¹¹¹ Erst ab 1963 heißt sie Galerie nächst St. Stephan. Böhler 2003, S. 13.

basieren alle auf dem gleichen Prinzip: Schwarze, breite Farbbahnen in meist schrägem Winkel einander zugeordnet auf weißem Grund, dokumentiert eine Werkaufnahme (Abb. 33) aus den Jahren 1953/54. Drängt sich auf den ersten Blick ein Vergleich mit Franz Klines „Painting No.2“ (Abb. 34) und Robert Motherwells 1954 begonnenen Zyklus „Spanische Elegien“ (Abb. 35) auf, so war deren Pinselduktus durch die durchbrochenen schwarzen Pinselzüge wesentlich expressiver als die fest umrissenen schwarzen Flächen, die Rainer setzte. Die spontane Geste seiner Zentralisationen war einem überlegten und bewusst geführten Pinselstrich gewichen. Diese Kompositionen bildeten jedoch nur das Anfangsstadium.

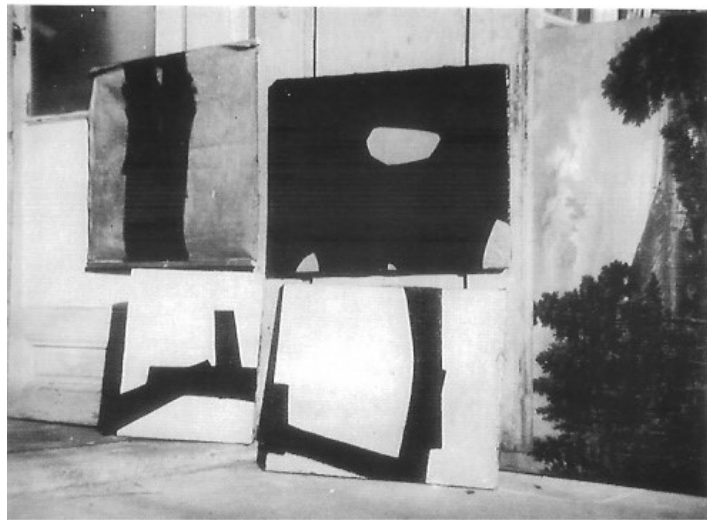


Abb.33: Arnulf Rainer, Zusammengestellte Reduktionen, Gainfarn 1953/54



Abb.34: Franz Kline, Painting No.2, 1954, 204 x 271,6 cm, Museum of Modern Art, NY



Abb.35: Robert Motherwell, Spanische Elegien 54, 1957- 61, 178 x 229 cm, Museum of Modern Art, NY

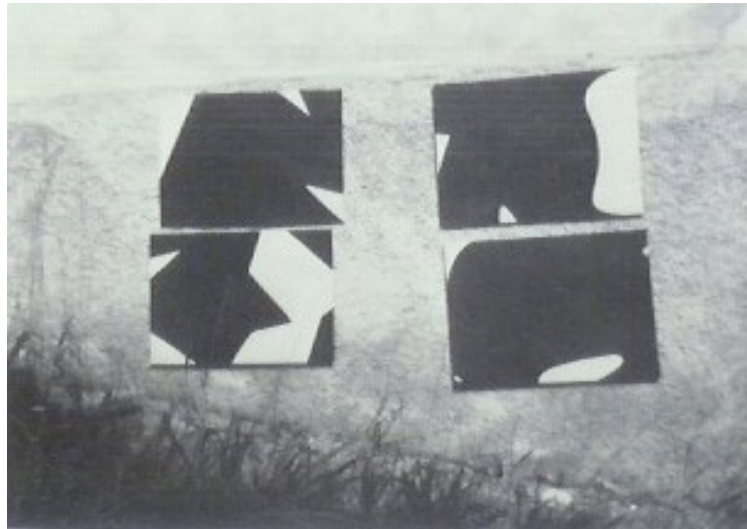


Abb.36: Geometrische Reduktionen, Werkaufnahme um 1953

In weiteren Arbeitsschritten schloss er die Balken zu abstrakten geometrischen Flächen, mit sehr dominanten Schwarz-weiß-Kontrasten (Abb. 36) zusammen. Diese Balkenformationen waren allerdings ebenfalls nur ein Zwischenstadium und wurden alle von Rainer übermalt oder zerstört. Für Kline wie auch für Motherwell war die Wertigkeit von Schwarz gleich mit dem Weiß der Leinwand. Der extreme Kontrast als ästhetische Erfahrung für den Betrachter war eine Möglichkeit, die abstrakte Expressivität zu steigern.¹¹² Der Kontrast zwischen bemalter und freigelassener Fläche war auch für Rainer wesentlich, selbst wenn bei vielen späteren Übermalungen die Grundfarbe nur mehr als ein Rest sichtbar blieb. Das Bild „Versuch einer Übermalung“ aus 1953 (Abb. 37) zeigt, wie Rainer die Idee des Übermalens umzusetzen begann. Auf der kreidegrundierten Rückseite einer Vertikalgestaltung aus den Jahren 1951/52 setzte er schnell und aggressiv breite Pinselstriche über das Zentrum. Bei genauerem Hinsehen entdeckt man einige kurze Ausläufer von Ölkreidestrichen. Möglicherweise ist eine Zentralisation darunter verborgen. Hier dominiert noch der Pinselstrich als schnelle freie Geste, die Rainer dann in seinen Zumalungen und Übermalungen durch bedächtiges langsames zustreichen bändigt. Diese Arbeit ist den Werken von Kline in Ausdruck und Form am nächsten.

In einem weiteren experimentellen Schritt löste Rainer das Bild aus der traditionell festgelegten rechtwinkligen Kontur. Seine Monoformen – ausgeschnittene Scheibenbilder mit frei schwingenden Umrissen – erinnern an Arbeiten von Hans Arp

¹¹² Schor 1999, S. 102–105.

und an die Shaped Canvases von Richard Serra. Das Bild ist auf das Format reduziert. Nur eine, zu einem späteren Zeitpunkt von ihm übermalte, Monoform aus 1953 (Abb. 38) blieb erhalten.¹¹³

Fallen die Proportionen und Reduktionen auf den ersten Blick aus der Kontinuität seiner bisherigen Entwicklung heraus, so waren sie doch für die Übermalungen eine wichtige Vorstufe in Bezug auf die Auslotung von Gewicht, Schwere und Proportion beim Einsatz von Farbe und Form in seinen Übermalungen.



Abb.37: Arnulf Rainer, Versuch einer Übermalung, 1953, Öl, Fettkreide auf kreidegrundiertem Karton, 71 x 103,5 cm



Abb.38: Arnulf Rainer, Monoform, 1953, in übermaltem Zustand im Atelier Arnulf Rainers um 1979/80, Aufnahme Erika Kniffel

¹¹³ Schütt 1994, S. 39–40.