

6. Kreuze

Der Zeitraum zwischen 1955 und 1960 wurde von Robert Fleck als Rainers „katholische Periode“ bezeichnet.¹⁵⁰ Monochrome Übermalungen und Kreuze dominierten sein Werk und wurden von Otto Mauers Interpretationen gleichsam in den Modus des Sakralen gehoben. Rainer hat sich auf diese Interpretationen eingelassen, aber nie ein persönliches Bekenntnis zur Kirche und zur katholischen Religion in seinen Texten dargelegt oder sie als Intention für seine Arbeiten bestätigt. Der Ausgangspunkt für seine Arbeiten waren die mystischen Schriften des Johannes vom Kreuz und sein Interesse für ostasiatische Religionen.

Rainers Statement am Plakat für seine Ausstellung 1955 in der Galerie St. Stephan „Proportionsstudien und Kruzifikationen“ zeigte ganz deutlich von seinem großen Interesse und Verständnis für das Sakrale und für das Thema des Kreuzes im Allgemeinen: *„Die Form ist Physiognomie, deshalb kann sie auch Inkarnation sein. Es ist mein Denken, dass es uns nicht möglich sein wird, die sakrale Kunst wiederzufinden, und das sollte unser aller Anliegen sein ... So könnte die Malerei eine Form von Exerzitien werden, in der Hoffnung, dass uns dann einmal von oben die große sakrale Kunst geschenkt wird, welche uns eine Ahnung gibt von dem Zustand, in dem Schauen und Essen eins sind. Die Kunst, die wir heute so gänzlich nicht verdienen und die wir so gänzlich benötigen.“*¹⁵¹

In der Publikation „Weinkreuz“ von 1993 beschäftigte sich der damalige Pfarrer der Jesuitenkirche St. Peter in Köln Prof. Friedhelm Mennekes sehr ausführlich mit dem Kreuz in allen Ausprägungen in Rainers Werk. Er verband die Theologie des Kreuzes und dessen Darstellung in der Kunstgeschichte mit der Formgeschichte des Kreuzes und der persönlichen Betroffenheit über die Geschichte der Passion – alles Faktoren, die Rainers Kreuz-Thematik mitbestimmten. Das Weinkruzifix (Abb. 57) entstand 1957 als Auftragsarbeit für die Katholische Hochschulgemeinde in Graz. 1965 wurde es verkauft und tauchte nach Umwegen über Privatsammlungen 1972 bei der Galerie Klewan in München wieder auf. Dort erwarb es Arnulf Rainer und überarbeitete es. Die Galerie AK verkaufte es 1983 der Tate Gallery in London. Dieses wechselvolle Geschick

¹⁵⁰ Fleck 1982, S. 56.

¹⁵¹ Zitat Rainer aus dem Text des Ausstellungsplakates „Kreuzbilder und Proportionsstudien. Manifest zur Architektur des Kreuzes“, in der Galerie nächst St. Stephan, 1955, Atelier Rainer.

nahm der Jesuit Friedhelm Mennekes zum Anlass, um über das Motiv des Kreuzes allgemein und spezifisch im Hinblick auf Rainers Werk zu schreiben. Es entstand eine umfassende Publikation über den Austausch von Religion und Kunst. Das Kreuz sei ein Zeichen für das gänzlich andere, für einen Ort wo die innere Form der Kunst und jene der Religion identisch seien. In diesem Sinne werde, wie Mennekes es verdeutlichte, das Kreuz im Schaffen Arnulf Rainers zu einer zentralen Kategorie und zu einer inneren Formkraft seiner Kunst. Vielfalt und Einheit treffen sich in der äußeren Gestaltung und eröffnen eine innere Bildwirklichkeit.¹⁵²

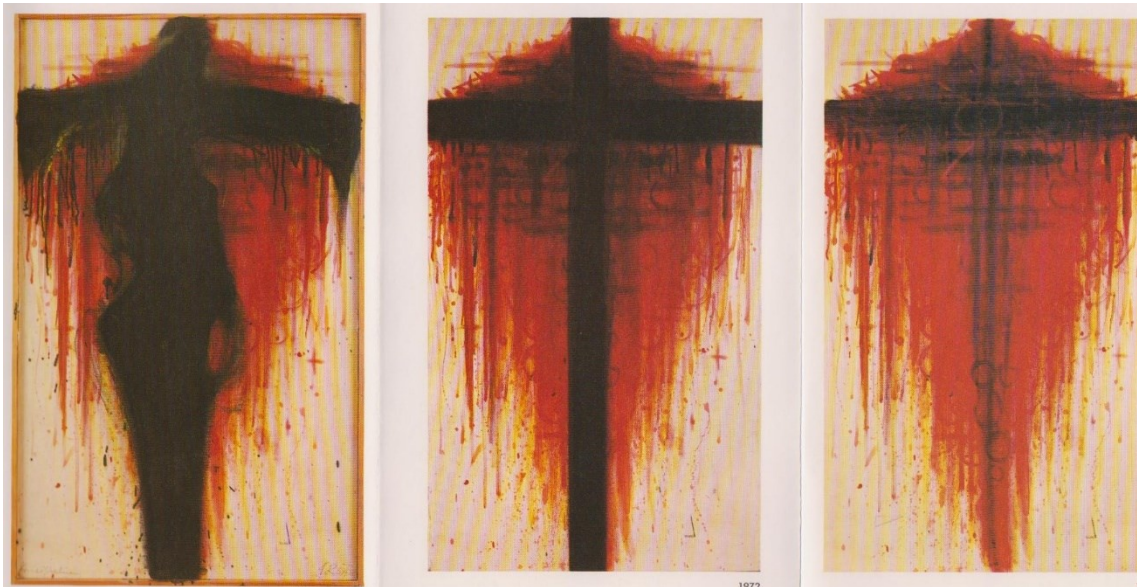


Abb.57: Arnulf Rainer, Weinkreuz, 1957,1972,1978, Öl auf Leinwand, 168 x 103 cm, Tate Gallery London

Für Hans Gercke gehörte das Kreuz zu jenen wenigen elementaren Symbolen, die ihre Bedeutung in sich tragen. Es ist ein Zeichen, das bereits in vorchristlicher Zeit als kultisches Symbol existiert hat, in weiterer Folge als christliches Heilszeichen und gleichzeitig als profanes Symbol auftritt. Das Kreuz fungiere in seiner alltäglichen Bedeutung als Koordinatensystem, Wegekreuz oder Markierungspunkt. Das Kreuz ist Berührungspunkt und somit Begegnung zweier Linien, Richtungen oder Bewegungen. Es sei also schon von seiner Konstruktion her eine Überlagerung, eine Verdichtung und Konzentration. In der Gestalt des aufrechtstehenden und die Arme ausbreitenden Menschen verbinden sich Horizonte, Himmel und Erde.¹⁵³

¹⁵² Mennekes 1993, S. 149–152.

¹⁵³ Gercke 1981, S. 201.

Das Kreuz an sich ist eine geometrische Form. Bei den Kreuzübermalungen geht es aber nicht nur um die Form an sich, sondern auch um die energetische Aufladung dieses Zeichens. Für Rainer ist das Kreuz eng mit Destruktion, Leid und Tod verbunden und weniger mit christlichen Glaubensinhalten. In der christlichen Kultur ist es mit dem Martyrium Christi und heilsgeschichtlichen Vorstellungen, demzufolge also fest mit der christlichen Kunst verknüpft.¹⁵⁴

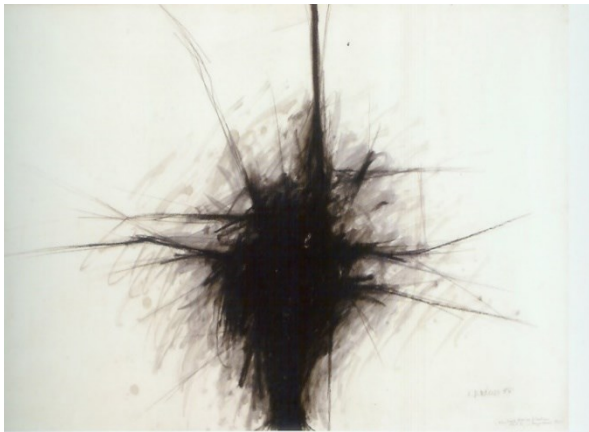


Abb.43: Arnulf Rainer, Zentrale Kruzifikation, 1952/53, Ölkreide, Tusche auf Offsetkarton, 61,2 x 85,1 cm



Abb.44: Arnulf Rainer, Balkenkreuz, 1954, Tusche auf Papier, 65 x 60 cm, Sammlung Dr. Ernst Ploil

Bereits in den „Zentralgestaltungen“ von 1951 und 1952 wurde durch die Überlagerung horizontaler und vertikaler Linien die Form eines Kreuzes bestimmt. In der Arbeit „Zentrale Kruzifikation“ (Abb. 43) aus den Jahren 1952/53 entwickelte Rainer aus einer Zentralisation heraus durch Übermalen die „Zentrale Kruzifikation“. Die expressive, dynamische Geste wurde zu einer Kreuzfiguration verdichtet. Das „Balkenkreuz“ (Abb.44) aus 1954 ist eines der frühesten ausgearbeiteten Kreuzdarstellungen und steht in Verbindung mit den fließenden geometrischen Reduktionen (Abb. 39) aus dem gleichen Jahr. Auffallend sind hier die weißen Freilassungen innerhalb der wuchtigen Kreuzdarstellung, die auf den Figur-/Grund-Bezug hinweisen und somit auch auf eine bewusste Übermalung des Grundes.



Abb.39: Arnulf Rainer, Fünf Zumalungen, 1954 – 1957, Tusche auf Papier, ca. 60 x 80 cm

¹⁵⁴ Zu Rainers Kreuzen siehe auch Mennekes 2001.

Das Kreuz tritt in Rainers Werk in drei Ausdrucksformen auf: entweder als gemaltes Kreuz, wie im oben genannten „Balkenkreuz“, oder als übermaltes Kreuz, oder formbestimmend, wie in seinen gebauten Holzkreuzen. Als symbolisches Zeichen war es bereits in den surrealistischen Arbeiten zu finden. In der Zeichnung „Die Brillenfrau“ (Abb. 1) verwendete er das Kreuz als religiöses Zeichen zur Betonung des Heiligenscheines, im Bildhintergrund ist es ein Zeichen auf dem Firmament, letztendlich dient es auch als Markierung zur Abdeckung einer Wunde am Brustkorb. Ab den Blindzeichnungen und Zentralgestaltungen wurde es zu einem bildfüllenden Zeichen und in den Übermalungen ab 1954 war das Kreuz als übermaltes Element, entweder aufgrund des zugeordneten Titels oder der noch teilweise sichtbaren Form, erkennbar. Die ersten Kreuze als Bildformate (Abb. 47) entstanden ab 1955. Aus unterschiedlichen Hölzern, Pressspanplatten und Resten zerstörter Transportkisten zimmerte sich Rainer seine frühen Kreuzformationen. Das Kreuz in Form, Zeichen und Prinzip erscheint in allen Schaffensphasen des Künstlers.

Nie steht das Kreuz ruhig vor dem Betrachter, immer konfrontiert es ihn mit Zweifel, mit einer inneren Anspannung, Vernichtung, Verwandlung und Auflösung, aber vor allem mit einem Geheimnis. Die Macht des Zeichens wird von Rainer während seines Arbeitsprozesses transformiert und wie er selbst sagte:

„...erheben sie (die Kreuze) keinen Anspruch, eine spezielle Bildnerie für sakrale Räume zu sein. Sie stammen aus sehr persönlichen Wurzeln. Anlass war eine subjektive Betroffenheit, sowohl über Person, Ereignis als auch Idee des Kreuzes.“¹⁵⁵



Abb.1: Arnulf Rainer „Die Brillenfrau“, 1948/49, Bleistift auf Papier, 62,9 x 44 cm, Sammlung Zambo, Badenweiler



Abb.47: Arnulf Rainer, Kreuzübermalung, 1956, Öl auf Hartfaserplatte, 230 x 130 cm, Kunstsammlung Nordrheinwestfalen

¹⁵⁵ Zitat Rainer 1980, S. 5.

6.1. Kreuz und Nacht

1960 stellte Rainer in der Galerie St. Stephan gemeinsam mit mittelalterlichen Sakralplastiken seine schwarzen und zu dieser Zeit auch schon teilweise farbige monochromen Übermalungen aus (Abb. 45). Dazu erschien eine Publikation mit Textauszügen aus „Kreuz und Nacht“ des französischen Mystikers Louis Chardon (1595–1651). Diesen Text illustrierten Reproduktionen der Übermalungen Rainers. Das Titelblatt zeigt eine mit schwarzer Tusche übermalte Spirale von Friedensreich Hundertwasser (Abb. 46).



Abb.45: Ausstellung in der Galerie St. Stephan, Wien 1960

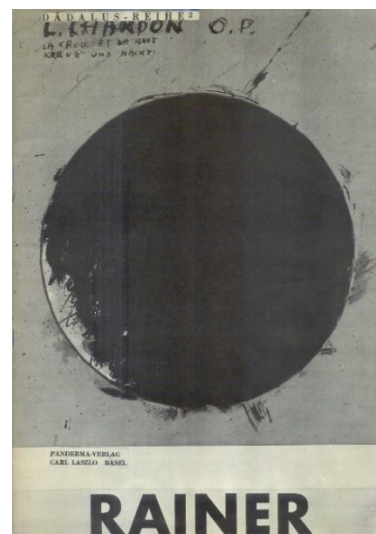


Abb.46: Titelblatt zur Publikation „Kreuz und Nacht“, Louis Chardon

Chardons Text beginnt folgendermaßen: „*In dieser Leere alles Wahrnehmbaren und mit der Vernunft Erreichbaren, erfährt die Seele, dass Gott alles und alles andere daher Nichtsein ist.*“ Auch die aufgelisteten Titel der abgebildeten Übermalungen verweisen auf eine enge Verbindung mit dem Christentum: „Dornen, darüber Finsternis“; „Der Himmel verhängt“; „Das Kreuz Jesu Christi von der sechsten bis zur neunten Stunde“ etc. Beigelegt war dem Heft ein Abdruck der Rede Otto Mauers anlässlich der Eröffnung der Ausstellung: „...*Das Bild nimmt den Charakter meditativer Ikonen an... Das Drama der Welt hüllt sich langsam und unaufhaltsam in das Schweigen eines Geheimnisses, das seine Übermacht im Verborgenen besitzt.*“¹⁵⁶ Diese Ausstellung der Übermalungen

1980 begann Rainer mit seiner zweiten großen Kreuzserie. Hier distanziert er sich von den religiösen Auslegungen seiner Arbeiten und weist auf einen sehr persönlichen Zugang zu den Kreuzen hin.

¹⁵⁶ Dädalus Reihe Nr. 2, Louis Chardon. La croix et la nuit. Kreuz und Nacht. Arnulf Rainer, Basel 1960.

Rainers in Verbindung mit dem mystischen Text und den sakralen Figuren, stellte seine Arbeiten in einen besonders starken Bezug zum Christentum. Das ganze Konzept war auf Askese und Abgeschiedenheit, sowie Konzentration und Beschauung ausgerichtet. Ein Manifest des Unbegreiflichen. Alfred Schmeller stellte in seiner Kritik fest, dass Rainer in seiner Askese sehr weit ging, aber diese „malende Büberhaltung“ nicht bis zur letzten Konsequenz durchgehalten hat. Die Malerei schaute überall unter den Übermalungen hervor. „Reklamesucht und Todesmut“ seien die Pole, zwischen denen der Betrachter hin- und herpendelt. Er verglich die Aktion mit einer „Seiltänze vorstellung über den Donaukanal ohne Netz“ („Kurier“, 12. April 1960).¹⁵⁷ Auf der einen Seite steht Rainers Malerei in Verbindung mit Mystik und Religion, auf der anderen Seite sieht man eine Malerei, die nichts mit Erhabenheit und Schönheit zu tun hat. Dieses Spannungsfeld weckt auch heute noch den Unmut vieler Betrachter. Dieser kann sich in seiner Interpretation nicht auf die schöne Farbe oder die schöne Form berufen, sondern muss eine intensive Auseinandersetzung mit dem Bild zulassen. Wie gebannt ist man auf der Suche nach dem Geheimnis, welches der Künstler darunter verbirgt, man hat die Möglichkeit in Rainers „Zwischenwelten“ einzutauchen. In diesen Welten, wo Gegensätze sich annähern, liegt das Geheimnis, die Belohnung für den Betrachter.

Das Ästhetisch-Interessante

Mystik und Religion sind mögliche Werkzeuge für Deutungen von Rainers Bildern, aber verlangen nicht gerade diese Interpretationen eine Schönheit, einen Schauer und/oder ein Grauen in der Darstellung, um eine Relation zum Erhabenen in gewohnter Weise herzustellen? Der Betrachter ist verunsichert ob des ästhetischen Wertes dieser Bilder. Diese Verunsicherung weckt das Interesse – macht sie ästhetisch interessant. Paul Liessmann erklärte diesen doch sehr weit gefassten Begriff des Interessanten aus historisch-philosophischen Überlegungen. Ursprünglich entstand dieser aus einer Schuldeinforderung. Die Schuld des einen war das Interesse des anderen. Das ästhetische Interesse stand oft im Gegensatz zur Schönheit oder zum moralisch Korrekten. Friedrich Schlegel sah im Interessanten eine Absenz des Schönen und

¹⁵⁷ Pressekritik aus dem Atelier Rainer.

Verbindlichen und gab ihm einen „provisorischen ästhetischen Wert“¹⁵⁸. Diese Flüchtigkeit und das transitorische Phänomen im Interessanten sei, nach Liessmann, wesentlich für das Verständnis der Moderne. Verbunden mit der Abweichung vom Gewohnten setze das Interessante eine Reflexion über sich selbst voraus und müsse als autobiografisches Moment inszeniert werden. Originalität, Individualität und Besonderheit seien Merkmale der Kunst der Moderne, damit müsse „...die Ästhetik der Moderne zu einer Ästhetik der Abweichung, des permanenten Traditionsbruchs und der radikalen Modernisierung werden, und indem sie dies wurde, wurde sie interessant.“¹⁵⁹

Rainer schafft es mit seinen Übermalungen, Texten und Ausstellungskonzepten Interesse zu wecken. Die ästhetische Empfindung liegt demnach in der Steigerung des Reizes. Die Arbeiten riefen und rufen Empörung hervor. Sie als Betrachter interessant zu finden, bedeutet ein Sich einlassen auf neue, unbekannte, von der gängigen Norm abweichende und oft sehr flüchtige Reize.

¹⁵⁸ Liessmann 2004, S. 105, Fußnote 3.

¹⁵⁹ Zitat Liessmann 2004, S. 111.

Zum Interessanten vergleiche Liessmann 2004, S. 101–113.