

7.2. GEOMETRISCHES – ORGANISCHES/INKARNATION DURCH FARBE

1955 besuchte Rainer eine Piet Mondrian Ausstellung in Zürich und war von dessen Arbeiten überwältigt. Rudi Fuchs sah die Verbindung zu Mondrians Malerei in der Zusammenhalt schaffenden Zuordnung von Farbe, Linie und Fläche.¹⁷² In Mondrians Arbeiten (Abb. 49) sind die schwarzen Linien durch Schnittpunkte am weißen Grund verankert und weisen damit den Farben einen festen Ort zu. Diese klare Struktur stabilisiert und fixiert Mondrians Gemälde in sich. In der Dichte und Kontrolliertheit lag für Rainer das Faszinierende an Mondrians Arbeiten. Er erreichte einen ähnlichen Zusammenhalt und eine Stabilisierung durch schichtweise Zustreichungen seiner Übermalungen.

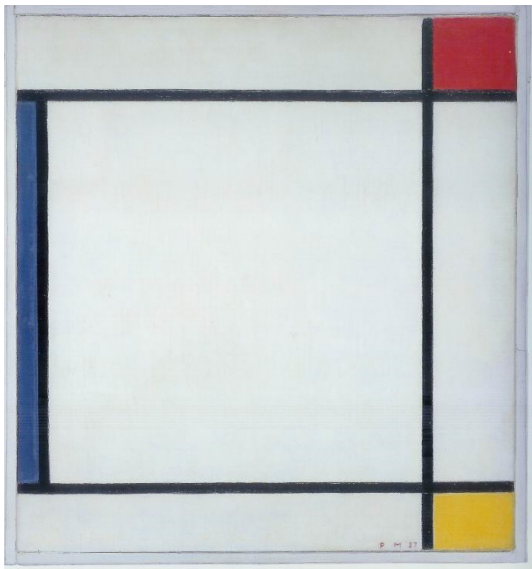


Abb.49: Piet Mondrian, Composition: No III with Red, Blue and Yellow, 1927, 38,1 x 35,6 cm, Hauser & Wirth Collection, Schweiz

„Das Fleisch zu erkennen statt es im Ornament zu glätten oder in der Askese abzutöten. ... Das Verlangen nach sinnlicher Erkenntnis ermächtigt den Künstler dazu, verletzend, demaskierend, gewalttätig und zerstörend aufzutreten“¹⁷³, so charakterisierte Werner Hofmann die neue Radikalität in den Werken von Oskar Kokoschka, Egon Schiele und Richard Gerstl um 1908. Die Wunden, die Kokoschka mit Feder und Pinsel aufreißt, seien von einer verletzenden Brutalität auf der menschlichen Ebene und von einer religiös-mystischen Dimension. Diese entspringe, laut Hofmann, dem österreichischen Katholizismus. Der Geist ist in der Kultur Fleisch geworden. In

¹⁷² Fuchs 1989, S. 27-28.

¹⁷³ Zitat Hofmann, Hofmann S. 123.

dieser Tradition stehen Herbert Böckl und in weiterer Folge auch die Aktionisten mit Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Valie Export sowie auch Lassnig und Rainer. Für Hofmann war diese Radikalität aber nicht nur eine Tradition, sondern die zentrale Chiffre für Österreichs Beitrag zur Malerei des 20. Jahrhunderts. Diese bedingungslose Fleischbeschau ließe sich in ihrer Intensität weder im deutschen Expressionismus noch in der Avantgarde in Spanien, Frankreich oder Russland finden.¹⁷⁴



Abb.48: Arnulf Rainer, Zumalung, 1956-57, Öl auf Leinwand, 100 x 73 cm

Rainer überzog die Bilder, wie die „Zumalung“ (Abb. 48) zeigt, mit Schichten, die sich Häuten gleich über den Bildgrund legen. Es kommt zu einer Inkarnation und damit zu einer Verlebendigung. Die Verwandlung geschieht Schicht für Schicht. Jeder Malprozess hinterlässt eine Spur auf dem darüber Liegenden und eröffnet einen unendlichen Variantenreichtum an Merkmalen. Die Zeichen der Zeit sind so wie die Narben und Geschwüre auf der menschlichen Haut in das Bild eingeschrieben. Rinnsale treten wie Körperflüssigkeiten aus der Form heraus bzw. sind unter der Malschicht gestockt. Die Kreuze und Übermalungen haben etwas Obsessives und Beschwörendes. Die Form wird bei Rainer nie zu einer dekorativen Fläche, sondern wächst zusammen zu einem Bezugssystem von Schnittpunkten und Überlagerungen. In diesem System

¹⁷⁴ Hofmann 1985, S. 120–129.

vereinigt sich für den Betrachter sinnliche Erfahrung und kontrollierte Ordnung. Man begibt sich auf eine Spurensuche nach Bewegungsabläufen, Erhebungen, Störungen, Verbindungen, die sich dem Blick immer wieder entziehen und emotional spürbar bleiben. Die Ruhe der Flächenform wird mit Energie geladen. Rainers informelle Arbeiten und auch seine Proportionsstudien finden in den frühen Übermalungen einen komprimierten Ausdruck. Emotion und Kontrolle, die beiden Pole in Rainers vorangegangenen Arbeiten, verschmelzen in seinen Übermalungen.

8. RAINER UND SCHWARZ

Für Rainer war die Verwendung von Schwarz nie ein Thema, sondern eine Selbstverständlichkeit oder besser noch: eine Notwendigkeit. Auch in seinen schriftlichen Beiträgen brachte er keine Überlegungen zum Einsatz von Schwarz oder Farbe. In seinem Text *Rainer, The black hand of Vienna*, 1961 veröffentlicht unter dem Pseudonym Alfred Emill, war die schwarze Malerei für ihn eine Abgrenzung zu den Künstlerkollegen der Gruppe St. Stephan und ein Aufruf, sich nicht vom *europäischen Dekorierungsrummel* einnehmen zu lassen. Rainer, die „schwarze Hand“, ließe seinen künstlerischen Willen nicht in Schönheit und Harmonie veröden zum Zweck leichter Verbreitung, wie er in diesem Text kategorisch feststellte.¹⁷⁵

Barbara Catoir sprach von einer Farbverweigerung, da keine farbtheoretischen Äußerungen in Rainers Texten zu finden seien. Rainer schreibe von einem „*fast verschlossenen, schwarzen Bild*“ sowie vom „*ganz dunklen Bild*“. Sein Einsatz von Farbe oder Schwarz habe immer spirituelle Qualität. Er drücke damit eine Befindlichkeit wie Erregung, Ekstase, Umnachtung oder Trance aus. Schwarz sei auch die mächtigste Farbe in Rainers Werk. Sie töte ab, ersticke, absorbiere und erzwingt in ihrer Dominanz ein Schweigen, wie Catoir es formulierte.¹⁷⁶

Gerhard Roth bezeichnete Rainer als *Philosoph der Finsternis*, ohne ein Oben und Unten, ohne moralische Kategorien – eine Absage an alle Behauptungen und

¹⁷⁵ Der Text Rainers ist abgedruckt in Breicha (Hg.) 1980, S. 64.

¹⁷⁶ Catoir 1988, S. 45–50.

festgelegte Gegebenheiten. Indem Rainer das Vorgefundene mit Schwärze „vervollkommnet“, schaffe er sich seine eigene Unendlichkeit.¹⁷⁷

Trotz unterschiedlicher Malstile kristallisierte sich für die amerikanische und europäische Kunst um 1950 ein gemeinsamer Nenner heraus, nämlich die Verwendung von Schwarz. Gabriele Schor erklärte dies durch die Rezeption von Pablo Picassos Gemälde „Guernica“ (1937) und dem neuen Einsatz von Schwarz in den Bildern von Henri Matisse. Dieser verwende Schwarz nicht als lineare Konstruktion, sondern zur Bewältigung von Fläche, dadurch attestiere er Schwarz eine ausstrahlende Kraft. Schwarz werde von ihm als eine Farbe des Lichts und nicht der Dunkelheit eingesetzt.¹⁷⁸ Schor analysierte die unterschiedlichen Aspekte beim Einsatz der Farbe Schwarz im Werk der Abstrakten Expressionisten:

Für *Franz Kline* gebe es nur zwei Farben, die der Kunst würdig waren, nämlich Weiß und Schwarz, alle anderen Farben dienen der Illustration.

Robert Motherwell verwende die Farben in seinen Symbolwerten. Schwarz als Todesmetapher durchziehe sein gesamtes Werk. Schwarz trete für Motherwell dann als Farbe hervor, wenn der Künstler sie zu einer denke, sie mit seinem ganzen Körper einsetze.

Für *Jackson Pollock* bedeute Schwarz Ursprung und Authentizität.

Barnet Newman sehe in Schwarz die einzig geeignete Farbe für die tragische Aura, sie bedeute für ihn den höchsten farblichen Ausdruck für das Sublime.

Der Ästhetizismus von *Ad Reinhardt* und auch *Marc Rothko* sei weder von Matisse noch von Picasso beeinflusst, sondern stehe in der Tradition von Kasimir Malewitsch und vermittle ein Schwarz ohne Pathos und Rhetorik.¹⁷⁹

Neben dem ganz persönlichen Zugang jedes Einzelnen wurde die Farbe Schwarz identitätsstiftend für diese Gruppe. Clemens Greenberg, ein Verfechter der amerikanischen Kunst der New Yorker Schule, sah das Insistieren auf Schwarz-Weiß als eine der radikalsten künstlerischen Entwicklungen seit 1944. Es gab laut Greenberg keine vergleichbare Erneuerung in der europäischen Kunst. Black/White stand für ihn

¹⁷⁷ Roth 1997, S. 58-59.

¹⁷⁸ 1951 fand eine große Matisse Retrospektive im Museum of Modern Art in New York statt. Der Katalog enthielt auch Texte von Matisse u.a. über den Einsatz von Farbe und Schwarz. G.Schor 1999, S. 100-101.

¹⁷⁹ G.Schor 1999, S. 97–112.

im Gegensatz zu der europäischen Tradition der Hell-Dunkel-Malerei und ihren Abschattierungen.¹⁸⁰

Die Verwendung von Schwarz prägte die Typologie des Abstrakten Expressionismus und wurde zu einer Abgrenzungsstrategie gegenüber der europäischen Malerei und „New York – Black/White – Abstract“ zur Doktrin für die Gruppe der „Irascible“¹⁸¹ der New Yorker Schule.¹⁸²



Nina Leen (photographer), November 24, 1950, Time Life Pictures/Getty Images Front row: Theodoros Stamos, Jimmy Ernst, Barnett Newman, James Brooks, Mark Rothko; middle row: Richard Pousette-Dart, William Baziotes, Jackson Pollock, Clyfford Still, Robert Motherwell, Bradley Walker Tomlin; back row: Willem de Kooning, Adolph Gottlieb, Ad Reinhardt, Hedda Sterne

(https://en.wikipedia.org/wiki/The_Irascibles, 16.05.2020)

Auch in Europa war das Bekenntnis zu Schwarz nach dem Zweiten Weltkrieg dominant, wurde aber nie so vehement und geschlossen umgesetzt. Vertreter waren Hans Hartung, Pierre Soulages, Jean Fautrier und Georges Mathieu, um nur einige zu nennen. In ihren aktionistisch-kalligrafischen Arbeiten waren sie von archaischen und fernöstlichen Kulturformen stimuliert.

Max Raphael beschrieb die Charakteristika von Schwarz als Darstellungsmittel und seine Wirkung in der Bildkomposition, anhand von 17 Porträts des Metropolitan Museum of Art in New York. Seiner Auffassung nach sei die Farbe der eigentliche Rohstoff der Malerei. Er unterschied sie nach ihrer Daseins- und Wirkungsform sowie

¹⁸⁰ Clement Greenberg, Amerikan Type Painting, 1955, zitiert nach: Schor 1999, S. 114.

¹⁸¹ Als Protest gegen die antiabstrakte Haltung der Kuratoren der Ausstellung „American Painting Today – 1950“ im Metropolitan Museum NY schlossen sich die abstrakten Künstler zusammen und attackierten die Ausstellung. Das berühmte Gruppenporträt der „Irascible“ zeigt unter anderem Willem de Kooning, Adolf Gottlieb, Ad Reinhardt, Jackson Pollock, Clyfford Still, Robert Motherwell, Barnett Newman und Marc Rothko, um nur die wichtigsten zu nennen. G.Schor 1999, Abb.S. 98.

¹⁸² G.Schor 1999, S. 99.

nach ihrem Ausdruckswert als Pigment oder als bildorganisierender Werkstoff.¹⁸³ Hier einige der wichtigsten Erkenntnisse, die Raphael in Betrachtung der unterschiedlichen Werke herausgearbeitet hat. Sie bieten eine Erklärung für die einnehmende und intensive Wirkung von Schwarz auch in Rainers Übermalungen.

Raphael stellte fest, dass die Farbe Schwarz in Übereinstimmung zu Ungeschiedenheit und Einheit stehe und große, glatte Flächen bevorzuge.¹⁸⁴ Durch die Loslösung von Schwarz als Gegenstandsfarbe sei es zu einer geistigen Farbe geworden und eng an das Metaphysisch-Religiöse gebunden.¹⁸⁵

Er unterschied außerdem zwei Arten von Schwarz. Als dunkelste Stufe farbiger Tonwerte bilde es die größte Tiefe, beinhalte den Prozess des Werdens und Vergehens und stelle eine Verbindung mit dem Kosmos her. Im Gegensatz dazu stehe die Verwendung von Schwarz als gedeckte und vibrationslose Farbe, die das Irdische überschreite und symbolhaft werde.¹⁸⁶

Wesentliches Merkmal für die Farbe als Ausdruck von Stofflichkeit sei die Farboberfläche. Sie ist bestimmt durch Feuchtigkeit und Trockenheit, Weichheit und Härte, Schwere und Leichtigkeit, Dichte und Durchsichtigkeit, Mattheit und Glanz und Wärme und Kälte.¹⁸⁷

In Rainers Arbeiten finden sich oft alle diese Merkmale in einem Bild. Seine Übermalungen verbinden die stofflichen Gegensätze zu einer menschlichen, lebendigen Oberfläche. Das Zusammenbringen von stofflichen Widersprüchen nimmt seinen Bildern alles starre Symbolhafte und schafft Bewegung und Dynamik. Das Bild bekommt eine „transitorische Symbolik“. Ein Begriff den Otto Mauer prägte, bezogen auf Josef Beuys und seine fluktuierenden Aktionen. Diese Definition schließt das Ereignishafte und die Zufälligkeit mit ein – im Gegensatz dazu stehen die Fix-Symbole, die in ihrer Unbeweglichkeit zu Kultobjekten werden.¹⁸⁸ Diese sich wandelnde, erzählende Symbolik findet sich auch in Rainers Arbeiten. Schwarz als dunkelster

¹⁸³ Dies fasst Bernd Growe in seinem Nachwort zu Max Raphael, „Die Farbe Schwarz“, zusammen. Binder (Hg.), Raphael 1984, S. 149–158.

¹⁸⁴ Binder (Hg.), Raphael 1984, S. 63.

¹⁸⁵ Ebenda S. 67.

¹⁸⁶ Ebenda S. 71-73.

¹⁸⁷ Ebenda S. 103-110.

¹⁸⁸ Mauer 1993, S. 30.

Tonwert und Ausdruck für Unbestimmtheit und Zufälligkeit ist für Rainers Werke bestimmend und wird zu seiner ganz speziellen Identität.

Wassily Kandinsky sah Schwarz als ein totes Nichts, ein ewiges Schweigen ohne Hoffnung und ohne Zukunft, erloschen und unbeweglich. Er bezeichnete Schwarz als die klangloseste aller Farben, auf der jede andere Farbe stärker und präziser klinge. Auf Weiß hingegen zerfließen alle Farben. Weiß sei das Symbol einer Welt des großen und absoluten Schweigens, einem Schweigen, das voller Möglichkeiten stecke. Weiß als ein Nichts vor dem Anfang, vor der Geburt.¹⁸⁹

Ganz im Gegensatz dazu stehen die Überlegungen von Boris Groys. Für ihn ist Schwarz das Zeichen der Präsenz und Weiß das Zeichen der Abwesenheit. Das „Schwarze Quadrat“ von Kasimir Malewitsch (Abb. 32) ist schwarz-weiß. Das pralle Leben akkumuliere sich im schwarzen Quadrat vor dem weißen Hintergrund des Todes. *„Das Subjektive ist ein riesiger schwarzer Raum für alle möglichen Projektionen, Ängste und Unterstellungen. Jeder trägt diesen schwarzen Raum in sich selbst... Unsere*



Abb.32: Kasimir Malewitsch, Schwarzes Quadrat auf weißem Grund, 1914/15

*Seele ist für alle Ewigkeit schwarz. Und unsere Gesichter sind auch schwarz, sofern sie ein Spiegel unserer Seele sind.*¹⁹⁰ Im Weiß sind wir tot, dort ist nur unser Körper. Daraus folge der Rückschluss: Die sichtbare Welt ist weiß und tot, die innere Welt ist lebendig und schwarz. Das Schwarz wartet auf uns hinter jedem Bild, hinter jedem Gesicht. Die Farbe Schwarz ist die Farbe des menschlichen Bewusstseins. Die Welt um uns herum ist hoffnungslos weiß. Manchmal hinterließen unsere Seelen schwarze Spuren auf dem Weiß des Papiers.¹⁹¹

¹⁸⁹ Kandinsky 2006, S. 99–102.

¹⁹⁰ Zitat Groys 1999, S. 93–94.

¹⁹¹ Groys 1999, S. 93–96.

„Schwarz als Farbe gibt es nicht. Es gibt nur die Farbe Schwarz-Weiss. Es gibt Farbmelodien, da die Farben immer im Bezug zu einander stehen“, sagte Rainer in einem Interview 2009.¹⁹² Rainers Arbeiten sind nie vollkommen Schwarz. Rainer dreht in seinen Bildern, die in der Tradition von Malewitsch stehen, das Innere nach außen. Aus der Perspektive von Boris Groys wären Rainers schwarze Bilder ein Spiegel der Seele, ein Hinweis auf den inneren schwarzen emotionalen Raum des Betrachters. Die weißen Reste würden den Betrachter auf die sichtbare Welt hinweisen.

¹⁹² Feature in Ö1 vom Dezember 2009.