

Arnulf Rainer: Fingermalerei Rot

Reinhard Hoeps

Arnulf Rainers Kunst ist als Anleitung zur kreativen Malerei gründlich missverstanden. Rainer arbeitet vielmehr daran, die Malerei zu ihren künstlerischen wie anthropologischen Ursprüngen zurückzuführen.

Wo es keine ikonografischen Motive gibt, fällt die religionsdidaktische Verwendung von Bildern immer noch schwer. Zumal dann, wenn man sich nicht zu der List versteigen mag, das Fehlen der ikonografischen Anhaltspunkte für die theologisch eigentlich allein legitime Ikonografie – nämlich im Sinne der Undarstellbarkeit Gottes – auszugeben. Nur wenn die ikonografiefreie Malerei mit impulsiver Heftigkeit auftritt, scheint es doch noch eine Verwendungsmöglichkeit für sie zu geben: als Anleitung zu einer ebenso ungezügelter Freiheit des Ausdrucks, die dieses eine Mal von den Schülerinnen und Schülern erwartet wird. Ihnen wird zugetraut, ohne weitere Schulung des Blicks oder der Hand die wilde Strichführung auf einem Bild in eigenständiger kreativer Arbeit weiterzuführen. Besonders gern werden dazu Werke von Arnulf Rainer in Anspruch genommen: als Ermunterung zur Befreiung von den Konventionen der westeuropäischen Bildkomposition, vielleicht zur Stärkung des eigenen Selbstgefühls, nicht immer aber mit einer klaren Zielsetzung. Was fängt man mit

einem solchen Befreiungsakt an, wenn schon die nächste Unterrichtsstunde, ja selbst die nächste Unterrichtspause wieder zur Disziplin mahnen? Anarchie ist mit der Schule wie mit dem Religionsunterricht nicht kompatibel, selbst wenn sie sich auf Malerei beschränkt. Aber auch die Malerei Arnulf Rainers wird in ihrem Anspruch hoffnungslos unterboten, wenn man sie auf eine wilde Expressivität jenseits aller künstlerischen Traditionen reduziert.

Zweifellos verbindet sich mit dem Namen Arnulf Rainers die Vorstellung einer heftigen, anarchischen und unmittelbaren Malerei. Häufig verzichtet Rainer auf das Instrumentarium des Pinsels mit seinen Möglichkeiten unterschiedlicher Breite, Dichte und Stärke. Stattdessen vertraut er den Auftrag der Farbe auf die Fläche gern der Geste der in die Farbe getauchten Hand an. Was daraus wird, ist unter dem Verzicht auf die Kunst der exakten Pinselführung nicht so genau vorherzubestimmen, in den Grenzen der Motorik von Arm und Hand umso weniger. Immer wieder überarbeitet Rai-

ner das so entstehende Bild, das schließlich zu einem unentwirrbaren Geflecht von Farbgesten wird, die sich gegenseitig überlagern, umkreisen, kommentieren, durchstreichen und dabei beinahe keine Stelle auf dem Bildfeld verschonen.

Bisweilen begegnet diese impulsive Malerei bei Rainer aber auch in reduzierterer Form – wenn die Werke das Atelier verlassen, bevor sie aufs Neue der Bearbeitung unterzogen werden können. In der Fingermalerei Rot von 1997 ziehen sich zwei hellrote Farbschlieren vom oberen Rand der hochrechteckigen Bildfläche (100 x 70 cm) in etwa parallel herunter bis kurz vor die untere Bildkante, auf der rechts groß die krakelige, beinahe unleserliche schwarze Signatur ARainer steht. Die Farbe ist mit Handflächen über das Bildfeld gezogen; die beiden Farbverläufe kommen an ihrem unteren Ende in etwas wie den Spuren von jeweils fünf Fingern zum Bildrand. Die Spuren der in die Farbe getauchten Hände schlagen sich in wechselnder Dichte auf dem Blatt nieder. Fingermalerei bedeutet hier offenbar in erster Linie nicht, Farbe mittels der Hand auf einer Fläche zu vertreiben, denn die Fläche scheint beinahe eher zufällig und an vielen Stellen gar nicht mit Farbe bedeckt. Die schlichte Geste von zwei Händen bestimmt den ersten Eindruck. Hände, die über die Fläche fahren und dabei auf dem überall weißen Grund ihre Spuren hinterlassen, als wäre die rote Farbe zuvor für eine andere Fingermalerei bestimmt gewesen. Die dort übrig gebliebene Farbe an den Händen wird hier abgestrichen wie zur Reinigung der Hände.

Der Farbverlauf auf der Fläche erscheint so einerseits beiläufig und wie ohne Absicht. Er zeigt nicht einmal eine impulsive Entladung, die alle Absicht hinter sich gelassen hätte, um allein die Absicht zu verfolgen, einen unreglementierten Freiraum zu besetzen. Andererseits lässt die Farbspur prägnante Formen hervortreten, als wären sie genau in dieser Gestalt beabsichtigt: Das Rot ist nicht einfach in einer Reihe von Flecken über die Bildfläche verteilt, es tritt vielmehr mit dem Weiß des Bildgrundes in einen ereignisreichen Austausch. Der schlierenhafte Verlauf des Rottons wird vom Weiß umgeben, das aber vielerorts wiederum vom Rot ganz oder teilweise umschlossen ist. Weiß ge-

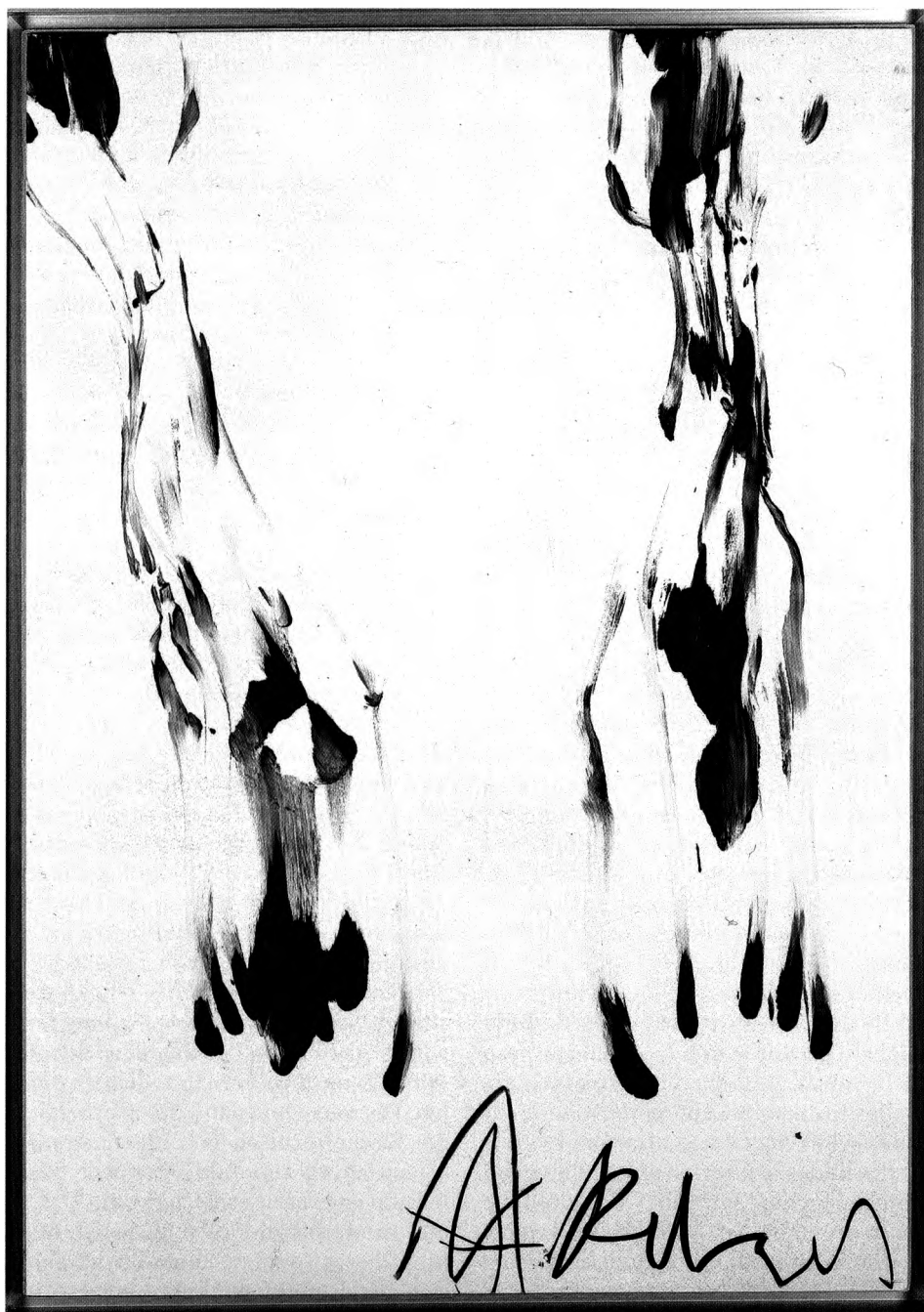
bliebene Inseln treten hervor, die zu roten Inseln in Kontrast treten. Das Rot ruht nicht überall einfach auf weißem Grund; Rot und Weiß werden einander wechselseitig einmal Figur, einmal Grund. Diese Austauschbeziehungen zwischen Figur und Grund sind prinzipiell offen und ereignen sich in ständigen Übergängen, die jenseits aller Fixierung von wiedererkennbaren Motiven aus ihrer unabschließbaren Wechselbeziehung Lebendigkeit und Prägnanz hervorbringen. Wie zum erläuternden Kontrast steht die schwarze Schrift der Signatur eindeutig und klar auf dem Weiß des Bildgrundes, während das Wechselspiel von Rot und Weiß das Bildfeld in ein plastisch-räumliches Pulsieren versetzt.

Eine unmittelbare Geste

Zeigt das Bild also eigentlich nicht einfach eine impulsive und verwischte Geste, sondern eine abstrakte Farbkomposition, die das Arrangement von Farben und Linien auf der Fläche vor den Augen des Betrachters in ein farbäumlich organisiertes Geschehen verwandelt? Andererseits aber erscheint diese Komposition keineswegs exakt kalkuliert, vielmehr durch einen Akt der Spontaneität zustande gekommen, der unberechenbar und damit letztlich kontingent bleibt. Sein Maß nimmt er nicht bei einer Idee, die planvoll in Malerei umgesetzt wird, sondern beim Körper des Künstlers, dessen Arm-bewegung sich in den Farbspuren niederschlägt. Den leeren Raum zwischen den roten Bahnen hat man sich als das Gegenüber zum Rumpf des Körpers vorzustellen, rechts und links gerahmt von der Geste der Arme und Hände. Unwillkürlich stellt man sich vor, dass beide Gesten gleichzeitig gesetzt sind, wodurch das Gleichgewicht des Körpers in eine prekäre Lage versetzt wird, denn es bleibt kein Arm mehr zum Abstützen des Körpers oder für das Austarieren eines Gegengewichts zur frei ausgreifenden Hand, deren gestische Malerei sich auf der Leinwand ergeht.

Was das Bild zeigt, ist zum einen der letztlich nicht kalkulierbare Niederschlag einer unmittelbaren Geste: Die in Farbe getauchten Hände fahren über den weißen Bildgrund.

»Fingermalerei Rot«



▲ Arnulf Rainer: Ohne Titel (Fingermalerei Rot), 1997, Öl auf Zeichenkarton auf Holz, 100 × 70 cm, Bochum: Privatsammlung

Zum anderen zeigt das Bild eine komplexe abstrakte Komposition, in der mit Farbe berührte und von der Farbe unberührte Felder einander plastisches Profil und Lebendigkeit verleihen. Die Malerei gewinnt Körperlichkeit, womit vor dem Hintergrund einer spontanen Fingermalerei ebenso wenig zu rechnen ist wie umgekehrt mit der Wahrung der Spontaneität angesichts einer solch anspruchsvollen Komposition. Dass aus den Kontingenzen einer auf das Instrument der in Farbe getauchten Hand reduzierten gestisch-unmittelbaren Malerei eine solche prägnante Bilderscheinung hervorgeht, kann man sicher als einen Glücksfall betrachten, was mit einem schieren Zufall nicht zu verwechseln ist; die Prägnanz ist in der wie auch gegen die Spontaneität der Farbsetzung genau kalkuliert.

Dazu trägt wesentlich die Sparsamkeit der Mittel bei: lediglich eine einzige Farbe, die wiederum mit einer einzigen Geste aufgetragen wird – ohne alle Korrekturen, Ausweitungen, Kommentierungen, gar spätere Weiterführungen und Überarbeitungen, wie sie bei Arnulf Rainer sonst durchaus bekannt sind. Gleich beim ersten Mal muss die Geste sitzen. Offensichtlich hat Rainer das Blatt nur einer einzigen Korrektur unterzogen: indem er es um 180° gewendet hat, sodass die Farbspuren nicht am unteren Rand aus dem Bild herauslaufen, sondern von oben in den Bildraum stoßen, um ein Stück über dem unteren Bildrand abrupt zu stoppen. Rainer bestätigt diese Wendung des Blattes durch die ausgreifende Signatur, die er in den Freiraum am unteren Bildrand setzt.

Betrachtet man die gewendete Malerei auf dem Kopf – in der Ausrichtung, in der das Bild ursprünglich gemalt wurde –, erkennt man leicht den Gewinn aus dieser Korrekturmaßnahme: Die Farbspuren definieren sich nicht allein als Resultat einer Geste, also vom Produktionsakt des Bildes her – wiewohl sie diesen an keiner Stelle leugnen. Jetzt aber verlaufen die Farbspuren gegen die Schwerkraft der Armbewegung von oben nach unten, indem sie eine der Geste entgegengesetzte Farbbewegung von oben nach unten realisieren. Der »actual fact« tritt in einen Gegensatz zum »factual fact« – um es mit Josef Albers zu sagen. Die roten Farb-

spuren der Hand werden für das facettenreiche Wechselspiel mit den weißen Flächen des unbemalten Bildgrundes freigesetzt.

Farbe und Nicht-Farbe versetzen sich gegenseitig in Spannung; die Farbe gewinnt den Charakter einer konzentrierten Setzung, vergleichbar einer fernöstlichen Kalligrafie: Das Bild entsteht im Kontakt zwischen Farbe und Fläche in einem kurzen Augenblick der Berührung, die in der Kalligrafie durch die präzise Geste sowie durch ausgesuchte Beschaffenheiten des Pinsels oder der Feder ihre besondere Dynamik und Konzentration erhält. Eine Kalligrafie ist nicht korrigierbar und muss im ersten Angang sitzen. Sie geht aus einer spontanen Geste hervor, deren Gelingen allerdings lange Übung erfordert. Vielleicht ist auch Arnulf Rainers Fingermalerei auf eine beharrliche Übung zurückzuführen – oder ist sie selbst eine solche Übung? Anders als die klassische Kalligrafie verbindet Rainers Farbgeste mit der Spontaneität der Setzung jedoch nicht den disziplinierten, in sich vollendeten Pinselstrich. Stattdessen führt er dessen Perfektion auf das Zufällige des ersten Versuchs zurück, auf das Linkische der spontanen Arm- und Handbewegung. Rainers Farbgeste ist eine Kalligrafie vor der Kalligrafie.

Von der Unerreichbarkeit der Bedeutung

Eine Kalligrafie ist nicht nur eine Farbspur, die eine Geste auf einer Fläche hinterlassen hat. Sie ist darüber hinaus auch ein Schriftzeichen, das eine bestimmte Bedeutung trägt. Oft bleibt uns diese Bedeutung aus mangelnder Kenntnis der Schriftzeichen verschlossen. In der Regel aber vermissen wir diese Bedeutung nicht, weil wir gelernt haben, das Schriftzeichen allein in seiner ästhetisch-formalen Gestalt zu betrachten. Wir verstehen dann das Schriftzeichen auf der Fläche nicht als Schrift, sondern als Bild, eigentlich: als zum Bild geronnene Schrift. Immerhin ist es Schrift, die hier zum Text gerinnt, und insofern bleibt die Frage nach der Bedeutung dieses Geschriebenen latent, auch wenn sich die bestimmte Bedeutung entzieht. Die Unerreichbarkeit der Bedeutung gehört zu den besonderen Reizen des kalligrafischen Schriftzeichens.

Wovon spricht Arnulf Rainers Fingermalerei Rot? Jede propositionale Aussage oder symbolisierende Ausdeutung wäre an den Haaren herbeigezogen. Gewiss ist nur, dass das Blatt vom Prozess seiner Entstehung spricht. Seine Bedeutung trägt den Index des Körperlichen und ist schon deshalb begrifflich kaum zu fassen. Eine weit ausholende Geste, die sich aus den subjektiven Befindlichkeiten ihres Autors zum Bild emanzipiert hat. Kein Schriftzeichen im eigentlichen Sinne zeigt dieses Bild; in ihm lässt sich vielmehr so etwas wie die früheste Phase in der Genese eines Schriftzeichens beobachten – noch vor seiner Belegung mit einer Bedeutung. Um diesen Blick zu öffnen, baut Arnulf Rainer die Kalligrafie und deren ästhetisches Regelwerk sowie die künstlerischen Techniken der Konzentration systematisch zurück mit dem Ziel, den Blick auf die Kalligrafie in ihrem ästhetischen wie anthropologischen Urzustand freizulegen: Am Anfang war die spontane Geste, die sich im Charakter einer Farbe materialisierte und sich auf der Fläche als Setzung behauptete.

In der fernöstlichen Kalligrafie wird diese ursprüngliche Geste durch Perfektionierung bis zu dem Ende der einfachen, basalen Form vorangetrieben. Mit der Kalligrafie wird deshalb in der Malerei der westlichen Moderne der Fluchtpunkt einer Art von zweiter Ursprünglichkeit auf höherer Ebene verbunden, die zum Leitbild der künstlerischen Tätigkeit, ja zum Mythos von den fundamentalen Beweggründen der Kunst wurde. Wenn Arnulf Rainer die Kalligrafie an die unsteuerbaren Zufälligkeiten spontaner Fingermalerei zurückbindet, attackiert er diesen Mythos einer zweiten Ursprünglichkeit. Oder ist das eher ein Scheitern an diesem Mythos? Zwar löst sich die Farbgeste aus der Subjektivität spontaner Unverbindlichkeit. Aber die abgeklärte Reinheit der übersubjektiven kalligrafischen Figur mag sich doch nicht einstellen. Der Künstler geht nicht in der individuellen Realisierung einer übergeordneten ästhetischen Idee auf, er steht allein in der Verantwortung für seine Farbsetzungen, bleibt erstpersönlich für sie haftbar. Die sparsame Setzung der Farbe behält ihre subjektiv-handschriftliche Verbindlichkeit, lässt bei aller Spontaneität gar ein Moment der Zurückhaltung,

des Zögerns erkennen vor der nicht revidierbaren Berührung der Fläche mit Farbe. Hinter der kalligrafischen Geste scheint nicht die Souveränität des Künstlers auf, sondern seine Angreifbarkeit. Arnulf Rainer führt den Mythos der zweiten Ursprünglichkeit auf das linkisch Unperfekte der ersten Ursprünglichkeit zurück – oder wäre dies dann eine Ursprünglichkeit dritter Art?

Die Auflösung der Malerei mit den Mitteln der Malerei – das war schon früh der Horizont, in den Arnulf Rainer seine künstlerische Arbeit stellte. »Malerei, um die Malerei zu verlassen«, hat er das genannt. Dieses Programm bedarf einerseits der Beherrschung des malerischen Handwerks, andererseits aber auch der großen Hartnäckigkeit in der Zerlegung, Zerstörung und Zersetzung all dessen, was die Traditionen der Malerei an Ausdrucksmöglichkeiten, ästhetischen Idealen und Sinnstiftungsstrategien entwickelt haben. Diese radikale Infragestellung der Malerei durch Malerei lässt sich nicht auf die Ebene der künstlerischen Techniken, Stile und Epochen beschränken; sie betrifft letztlich auch die Person des Künstlers, der seine Ausdrucksformen beständig infrage stellt, ja zerstört, für dieses Zerstörungswerk aber auf keine anderen Möglichkeiten zurückgreifen kann als auf diese Ausdrucksformen selbst, auf deren Trümmern er steht.

Bei Arnulf Rainer dient die Malerei nicht der Ertüchtigung des Selbstwertgefühls eines versierten und souveränen Künstlers. Die radikale Kritik der Kunst durch die Kunst selbst ist ein Projekt von geradezu kantischen Dimensionen, das – im Falle der Kunst – auch die persönliche Verstrickung des Künstlers in sein Werk nicht verschont. So dokumentiert die raumgreifende, gleichwohl ungelenke Signatur unter der Fingermalerei Rot nicht die Approbation des Werks durch den Künstler. Sie zeugt von dem fortdauernden Drängen dieser Frage, das durch das Bild nicht beruhigt werden konnte. ■

Dr. Reinhard Hoeps ist Professor für Systematische Theologie und ihre Didaktik an der Kath.-Theologischen Fakultät der Universität Münster und Leiter der Arbeitsstelle für christliche Bildtheorie, theologische Ästhetik und Bilddidaktik der Kath.-Theol. Fakultät.