

Reinhard Hoeps

für Alex Stock

Ecce!

Schauen als Aufgabe der liturgischen Bildung – Überlegungen im Anschluss an Romano Guardini, mit Blick auf Arnulf Rainer

Liturgie und Kunst

Mit bemerkenswerter Regelmäßigkeit tritt an entscheidenden Wendepunkten der Kirchen- und Theologiegeschichte die Frage nach den Bildern auf den Plan. Über weite Strecken als *cura posterior* gehandelt, steht sie im Zentrum des letzten der großen ökumenischen Konzilien der Spätantike; im Zeitalter der konfessionellen Spaltungen wird sie zu einer bedeutenden Frage religiöser Identitätsbildung – vor allem auch zwischen den reformatorischen Gruppen. Der Übergang in die Moderne der europäischen Aufklärung ist durch eine Krise der christlichen Kunst gekennzeichnet, in der nach neuen Bildkonzepten gesucht wird, um der Religion die Möglichkeit zu einem authentischen Ausdruck zu eröffnen.

Auch für die kirchlichen Erneuerungsbewegungen im Umfeld des 2. Vatikanischen Konzils ist die Bilderfrage – als Frage nach dem theologisch angemessenen Zugang zur Kunst – von einiger Bedeutung.¹ Die Texte des Konzils sind hier von einer gewissen Ambivalenz. Die Pastoralkonstitution *Gaudium et Spes* erkennt in der Kunst

vor allem den lebendigen Ausdruck ihrer Zeit. Die Kirche, die sich als Kirche in der Welt versteht, sucht die Auseinandersetzung mit den vielfältigen Phänomenen und Entwicklungen der zeitgenössischen Kunst diesseits und jenseits der eurozentrischen Ursprünge dieses Begriffs. Im Fokus steht das Interesse, „dass die Künstler das Bewusstsein haben können, in ihrem Schaffen von der Kirche anerkannt zu sein, und dass sie im Besitz der ihnen zustehenden Freiheit leichter zum Kontakt mit der christlichen Gemeinde kommen. Auch die neuen Formen der Kunst, die gemäß der Eigenart der verschiedenen Völker und Länder den Menschen unserer Zeit entsprechen, sollen von der Kirche anerkannt werden.“²

Daneben sind Bild und Kunst von Interesse im Zusammenhang der Liturgie, die einer würdigen Ausgestaltung von Orten, Räumen und Ausstattung bedarf. Die Liturgiekonstitution *Sacrosanctum Concilium* richtet die Aufmerksamkeit auf die dienende Funktion der Künste gegenüber der Liturgie, was auch *Gaudium et Spes* nicht leugnen will: „In das Heiligtum aber sollen sie aufgenommen werden, wenn sie in einer

dafür angepassten Aussage den Erfordernissen der Liturgie entsprechen und den Geist zu Gott erheben.“⁴³ So steht der bedingungslosen Öffnung für alle Formen und Phänomene eines als autonom verstandenen künstlerischen Ausdrucks im kirchlichen Binnenraum der Liturgie ein striktes Reglement gegenüber.

So naheliegend diese Unterscheidung in ihren divergierenden Intentionen auch ist, so scheint sie doch nicht unproblematisch. Für die Kunst, nach der *Gaudium et Spes* zunächst fragt, ist die Unabhängigkeit von Zwecken und Funktionen eine Grundbedingung der eigenen Konstitution; die Kunst ist zweckfrei und autonom. Der Rang eines künstlerischen Œuvres ist nicht zuletzt abhängig davon, mit welcher Konsequenz der Künstler die seinem Werk immanenten Ziele und bildnerischen Reflexionsprozesse ohne Rücksicht auf äußere Ansprüche verfolgt und vorantreibt. Konvergenzen mit Leitideen liturgischer Gestaltung sind dabei allenfalls die Ausnahme, welche die Regel bestätigt. Gerade auf diese aber zielt eine Kunst im Geiste der Liturgiekonstitution. Aber kann eine Kunst, die seit den Anfängen der Moderne mehr denn je auf ihrer Eigengesetzlichkeit insistiert, wirklich in den Dienst der Liturgie treten, ohne ihr Selbstverständnis aufzugeben, Kunst zu sein? Muss umgekehrt Kunst im liturgischen Zusammenhang zwangsläufig abgeleitete, dienende und insofern mindere Kunst sein?

Es scheint ratsam, sich diese klassische Gegensätzlichkeit, wie sie die Texte des Konzils zum Ausdruck bringen, noch einmal in aller Deutlichkeit ins Gedächtnis zu rufen, wenn man gegenwärtig allenthalben ein Schwinden der wechselseitigen Vorbehalte zwischen Kunst und Kirche beobachtet, in mittlerweile gar nicht so wenigen Fällen sogar eine freundschaftliche Beziehung, die sich insbesondere gerade auf das Verhältnis zwischen Gegenwartskunst und Liturgie erstreckt. Insbesondere zur Gestaltung von Kirchenfenstern lassen sich in jüngster Zeit immer mehr, auch renommierte Künstler bewegen. War der Hang zum Dienst an der Liturgie ein bislang un-

entdecktes Motiv ihres Œuvres? Sind die Künstler der Ansprüche autonomer Kunst überdrüssig geworden? Sehnen sie sich danach nützlich zu sein und flüchten sich deshalb in repräsentative Funktionen? Nach welchen künstlerischen Kriterien bemisst sich das Gelingen einer solchen liturgischen Funktionalisierung?

In theologischer Hinsicht erscheint es durchaus bemerkenswert, dass neue Gespräche zwischen Kunst und Kirche sich ausgerechnet auf dem Feld der Liturgie und des liturgischen Raumes anbahnen. Befindet sich die Ambivalenz zwischen der Anerkennung künstlerischer Freiheit und der Indienstnahme durch die Liturgie deshalb gegenwärtig in der Auflösung in Richtung auf ein durch Funktionalität bestimmtes Kunstverständnis? Soll man diese Entwicklung aus theologischer Sicht dankbar zur Kenntnis nehmen, weil sie ein Ende der langen Epoche der Sprachlosigkeit zwischen Kunst und Kirche signalisiert? Was aber wäre vor diesem Hintergrund aus dem christlichen Interesse an einer Auseinandersetzung mit einer autonom bestimmten Kunst geworden? Wenn aber die Kunst bei aller Annäherung an liturgische Funktionsräume auf ihrer Eigengesetzlichkeit beharrt: Welcher Dienst wäre es, den die Liturgie von einer solchen Kunst erwarten wollte? Soll ihr die geschmackvolle Gestaltung von Gerätschaften und Mobiliar zugemutet werden? Oder wird von ihr lediglich eine gewisse visuelle Zurückhaltung erwartet, damit sie – unabhängig vom Gehalt, den sie zum Ausdruck bringen mag – nicht die Aufmerksamkeit vom liturgischen Geschehen ablenkt? Ist ein wirklicher Dienst der Kunst an der Liturgie denkbar, der zugleich die Kunst mit ihrem genuinen künstlerischen Potential in Anspruch nimmt, in dem also sowohl Liturgie als auch Kunst zu sich selbst kommen?

Der liturgische Akt des Schauens

Zu diesen Fragen, die in der Gegenwart der Realisierung prominenter künstlerischer Projekte in Kirchenräumen gegen-

über der von wechselseitiger Zurückhaltung geprägten Zeit des Konzils nichts an theologischer Brisanz verloren haben, gibt ein Brief Romano Guardinis aus dem April 1964 bemerkenswerte Hinweise. Dieser Brief ist getragen von der Sorge um den *liturgischen Akt* und um die Aufgaben einer *liturgischen Bildung*, die sich in diesem Zusammenhang abzeichnen. Zu diesen Aufgaben rechnet Guardini, „das lebendige Schauen zu lernen.“⁴

Genau diese Aufgabe scheint mir auf eine gelungene Weise die Kunst ins Spiel zu bringen, deren genuines Metier Phänomene und Prozesse der Wahrnehmung, ihrer systematischen Entwicklung und Ausdifferenzierung sind. Insbesondere die Kunst der Moderne hat die Aufdeckung und Entfaltung von Wahrnehmungsstrukturen gründlich und in vielfältiger Weise vorangetrieben. In der Ausbildung eines *lebendigen Schauens* könnte die Kunst ihren ureigenen Beitrag zu einer *liturgischen Bildung* leisten; sie könnte der Liturgie dienen, indem sie sich ganz der eigenen Sache widmet. Das theologische Interesse gälte hier in gleichem Maße der künstlerischen Autonomie wie der liturgischen Funktion der Kunst. Um diese Konstellation nachzuzeichnen, folgen wir zunächst Guardinis Erörterung des *lebendigen Schauens* als Aufgabe der *liturgischen Bildung*.

Die Fähigkeit zum *liturgischen Akt* ist nach Guardini im Laufe des 19. Jahrhunderts abhanden gekommen. An ihre Stelle war die private Innerlichkeit getreten, die das liturgische Geschehen als Störung durch ein äußerliches Zeremoniell empfand. Guardini warnt vor der trügerischen Zuversicht, der Liturgie durch die Einführung der Volkssprache bereits in hinreichendem Maße Gemeinschaftssinn eingestiftet zu haben, um dem Rückzug in die private Betrachtung, welche die Liturgie allenfalls zum Anlass der individuellen Andacht nimmt, zu wehren. Zwar behindern Volkssprache und *actuosa participatio* das Abgleiten ins bloße Innere, doch schaffen sie allein durch die neue Form noch keine neue innere Haltung, aus der eine wirkliche Teilnahme an der Liturgie erwachsen könnte.

Notwendig ist vielmehr, den liturgischen Akt von seinen eigenen Fundamenten aus neu zu bedenken und zu konzipieren, „damit die liturgische Möglichkeit auch zu wirklichem Vollzug wird.“⁵

Im Zusammenhang dieser noch heute überraschend aktuell klingenden Aufforderung zur fundamentalen Reflexion auf den liturgischen Akt erhebt Guardini auch den Akt des Schauens zum Thema: Auch das Schauen soll in der Liturgie nicht lediglich ein hinzunehmendes Beiwerk physischer Anwesenheit sein, sondern muss als liturgischer Akt angelegt werden. Leitende Vorstellung ist für Guardinis Konzept des liturgischen Aktes grundsätzlich das Gebet, das erlaubt, die Gegensätze zwischen dem Tun des Einzelnen und in der Gemeinschaft, zudem zwischen Innerlichkeit und körperlichem Agieren, in einen in sich geschlossenen, einheitlichen Akt zu integrieren. In diesem Sinne ist zuerst der liturgische Akt des Sprechens zu konzipieren, dann aber etwa auch der des Gehens, z.B. beim Opfergang. „Da bedeutet es einen Unterschied, ob der Gläubige diesen Gang nur als eine Hinbewegung zum Zweck versteht, [...] oder ob er weiß, dass Hinbringen selbst ‚Gebet‘ ist, Bereitschaft gegen Gott.“ Und schließlich: „Liturgischer Akt realisiert sich schon im Schauen. Dieses bedeutet nicht nur, dass der Gesichtssinn wahrnimmt, was da vorn im Chor vor sich geht, sondern ist in sich selbst lebendiger Mitvollzug.“⁶

Die Frage nach dem Schauen in der Liturgie

Ein solches Schauen, wie es Guardini fordert, ist keineswegs voraussetzungslos und kann deshalb den Teilnehmenden an einer Liturgie auch nicht wie selbstverständlich zugemutet werden. Zu lange ist der Akt des Schauens in der Liturgie als Ablenkung disqualifiziert worden, die es im Sinne rechter Konzentration auf das ‚Wesentliche‘ zu vermeiden galt. Soll Schauen zum liturgischen Akt erhoben werden, bedarf es einer besonderen liturgischen Bildung. Eine schlichte Rückwendung zum visuellen

Reichtum der tridentinischen Messausstattung reicht dazu bei weitem nicht, denn sie gewährleistet allein aus sich noch nicht die Haltung des Schauens, wie sie nach Guardini das Schauen als liturgischer Akt erfordert. Notwendig ist vielmehr, die Genauigkeit der Wahrnehmung zu schärfen und einen Sinn für ihre Eigengesetzlichkeit zu entwickeln. Es geht darum, Aufmerksamkeit zu gewinnen und aufrecht zu erhalten, dann auch, Aufmerksamkeit zu lenken, ohne den Akt der Wahrnehmung zu entmündigen. Es bedarf eines Instrumentariums und einer Übung, das Wahrgenommene angemessen reflektieren und darüber in einen Austausch treten zu können. Das Schauen muss das Geschaute klar bestimmen und zugleich mit der Uneinholbarkeit visueller Irritationen rechnen können. Das Schauen ist als Zugang zur Wirklichkeit, aber auch in seiner imaginativen Potentialität zu entfalten, als Austausch zwischen äußeren und inneren Bildwelten.

Das umfangreiche Programm einer liturgischen Bildung des Sehens harrt der Realisierung. Hinsichtlich der Liturgie bringt sich damit ein Anspruch zur Geltung, der auch in vielen anderen Lebensbereichen deutlich vernehmbar ist: Zunehmend erweist sich allgemein das Curriculum einer Schule des Sehens als dringlich, um den (wachsenden) Anforderungen an Wahrnehmung und Imagination entsprechen zu können. Es wird allerdings mutmaßlich nicht hinreichen, die Liturgie lediglich als einen Anwendungsbereich für ein solches Bildungsprogramm aufzufassen. Guardinis Plädoyer für eine Fundamentalreflexion des liturgischen Aktes rückt zunächst die Bedingungen und die grundlegenden Fragestellungen für die Entwicklung einer explizit liturgischen Bildung des Sehens in den Mittelpunkt.

Fragen dieser Art sind keineswegs neu; sie durchziehen die liturgie- und sakramententheologischen Auseinandersetzungen vom Mittelalter bis in die Neuzeit.⁷ Bereits die Abendmahlsstreitigkeiten des 9. und des 11. Jahrhunderts, mindestens im gleichen Maße Bildwerke in thematisch einschlägigen Zusammenhängen aus dieser

Zeit, reflektieren das Verhältnis von sakramentaler Gegenwart und bildlicher Erscheinung, korrelieren das liturgische Geschehen mit dessen Anschauung. Momente der Sichtbarkeit sind wesentliche Fixpunkte einer liturgischen Semantik. Guardinis Forderung, das Schauen zum liturgischen Akt auszubilden, hat vor nun beinahe fünfzig Jahren lange vergessene Debatten der christlichen Religionsgeschichte wieder ins Bewusstsein gehoben, die auch heute noch von dringlicher Aktualität sind.

Grundsätzlich ist das Schauen aus der Liturgie nicht wegzudenken. Jeder Kirchenraum bietet dem Blick zahllose Haftpunkte; die Ausrichtung der Eucharistiefeier auf den Altar führt die Situation einer Bühne beinahe zwangsläufig mit sich und damit auch Momente des Schauens. Das Woraufhin dieses Schauens gilt freilich als nicht unproblematisch. Auf der einen Seite wird man das liturgisch bewusst geplante Schauangebot heute durchweg als einigermaßen unspektakulär oder auch dürftig einschätzen. Was noch zu sehen bleibt, ist meist reduziert auf das, was ihm an Erklärungen beigelegt wird; Momente der Sichtbarkeit versinken nach etlichen Abstraktionen in ihrer eigenen Banalität. Visuelle Attraktivität strahlt das Geschehen im Chorraum allenfalls durch seine architektonische Rahmung aus oder durch einige Ausstattungsstücke aus vergangenen Epochen. Auf der anderen Seite herrschen größte Vorbehalte gegenüber einer liturgischen Kultur des Sehens, die deshalb abschätzig *Schaufrömmigkeit* genannt und einer – im Prinzip überwundenen – Mittelalterlichkeit der Liturgie zugeschlagen wird. Solche Vorurteile lassen im Kern eine tiefe Skepsis gegenüber der Wahrheitsfähigkeit des Sichtbaren erkennen und zeugen – noch bei aller Wertschätzung des Körperlichen und materieller Ausdrucksqualitäten für die Glaubenspraxis – von einem tief wurzelnden Vertrauen in die Überlegenheit des Geistigen gegenüber dem Sichtbaren. Wenn aber das Schauen „in sich selbst lebendiger Mitvollzug“⁸ der Liturgie sein soll, ist es dann letztlich nicht doch eine Art von *Schaufrömmigkeit*, die Guardini mit Nachdruck einfordert?

Die Debatten um den prekären Begriff der Schaufrömmigkeit zeigen, dass die Prüfung dieser Forderung Guardinis einzusetzen hat mit der fundamentalen Frage nach dem Woraufhin des Schauens in der Liturgie. Die fundamentalen Ausgangsbedingungen für die Entwicklung angemessener Verfahren des Sehens – im Horizont der Liturgie – liegen in der Frage, was es eigentlich zu sehen gibt. Was in der Feier der Liturgie erweckt eine Aufmerksamkeit der Wahrnehmung, die sich – nach dem Kriterium Guardinis – als eine Form des Gebetes beschreiben ließe? Vor der Frage nach der richtigen Weise des Schauens und ebenso vor der Frage nach der angemessenen Repräsentanz des Geschauten – ob in barocker Prachtentfaltung oder eher in visueller Askese – steht die Frage nach dem, was es zu sehen gibt und dann insbesondere nach der Konstitution von dessen Sichtbarkeit. Der Gegenstand des Sehens in der Liturgie ist erst dann wirklicher Grund des Schauens, wenn er – erstens – im theologischen Zentrum der Liturgie steht und – zweitens – authentisch gerade in der Weise des Schauens zur Erfahrung kommt.

Diese Frage nach dem Gegenstand des Schauens ist mutmaßlich nicht zufriedenstellend zu beantworten, wenn man sie auf das liturgische Geschehen selbst beschränkt. Denn dieses liturgische Geschehen – etwa der Eucharistie – ist ja selbst bereits eine Form der Darstellung, die ihrem Gegenstand Ausdruck verleiht – ein Ausdruck, der ja gerade in der Beurteilung seiner Qualitäten von Sichtbarkeit nicht unumstritten ist. Was ist es, das in diesen Formen zur sichtbaren Darstellung gebracht wird, und wie ist dieses Was in seiner Ausrichtung auf Formen der Sichtbarkeit qualifiziert?

Die Frage nach dem Gegenstand des Schauens als liturgischem Akt in fundamentalen Weise zu stellen, bedeutet, noch hinter das liturgische Geschehen zurückzugehen auf das, was in ihm zur Darstellung kommt. Wenn dieses Dargestellte wesentlich durch Momente der Sichtbarkeit gekennzeichnet ist, wird seine Vergegenwärtigung in einem liturgischen Akt des Schauens zu einem notwendigen Element der Li-

turgie. Den erlösenden Tod Jesu am Kreuz etwa, wie ihn die Feier der Eucharistie vergegenwärtigt, systematisch auf Motive seiner Sichtbarkeit und Schau-Würdigkeit zu durchleuchten, brächte Stoff für ein eigenes Forschungsprogramm, das sich auf theologie- und liturgiegeschichtliche Dokumente ebenso wie auf bildliche Darstellungen seit der Zeit der frühmittelalterlichen Abendmahlsstreitigkeiten zu beziehen hätte. Bei der Eröffnung dieses Forschungsfeldes sind darüber hinaus künstlerische Positionen der Moderne und der Gegenwart sehr hilfreich, weil wegweisend. An der Malerei Arnulf Rainers⁹ etwa ist exemplarisch zu sehen, zu welcher Eindringlichkeit und Erschütterung sich schutzlose Entäußerung und innere Konsequenz bis zum Scheitern steigern, wenn sie im Medium der Sichtbarkeit ausgetragen werden.

Bei den Ursprüngen der Malerei

Zwei Fäuste ist mit schwarzer Ölkreide in kleiner Schrift und wie beiläufig unten rechts auf den Karton geschrieben, dort, wo konventionell die Signatur des Künstlers zu finden ist (Abb.1). Diese erstreckt sich stattdessen in Großbuchstaben beinahe über die gesamte Grundlinie des Bildfeldes. In ihrer auswendigen Flüchtigkeit erscheint sie eher als Element des Bildes selbst denn als abschließend hinzutretender Nachweis der Autorschaft. Über dem Namenszug wird das Bildgeschehen dominiert von zwei dunklen Flecken Ölfarbe: Der eine, etwas rundlichere, am rechten Rand in der oberen Bildhälfte, der zweite, schmalere, setzt ungefähr am linken Bildrand an und erstreckt sich etwa von der vertikalen Bildmitte leicht abfallend in die untere Bildhälfte.

Die Flecken sind von materieller Dichte, ruhen aber nicht in strenger Umgrenzung, sondern fransen an den Rändern aus, weil an ihren Spuren noch erkennbare Handbewegungen die Farbe der Flecken über den Karton verwischt haben. *Fingermalerei* erscheint für einen solchen Umgang mit der Farbe als eine reichlich de-

Abb.1: Arnulf Rainer: 2 Fäuste (Fingermalerei), 1981–84, Öl auf Karton, 73,5 51 cm, Courtesy m Bochum Kunstvermittlung

zente Bezeichnung: Die Vehemenz der Geste lässt eher an Prankenhiebe denken; Arnulf Rainer selbst bezeichnet sie als *Ohrfeigerei*.¹⁰ Sie hinterlassen ein Feld dynamischer Verdichtungen mit einem Hof von Flecken, Spritzern und Schlieren. Das ganze Rechteck ist durch das Impulsive der Hiebe wie aufgeladen.

Die Spuren der Attacke erscheinen keineswegs willkürlich. Offensichtlich kam es nicht auf die Entladung eines gewissen aggressiven Potentials an, sondern auf eine energetische Aufladung des Bildfeldes. Der obere Fleck aus Farbmaterie rutscht nicht rechts aus dem Bild, sondern erhält durch blaue Schlieren an seinem unteren Rand einen Impuls nach links oben in das Bild hinein. In dieser Dynamik wird er aufgehalten durch den von ihm bedeckten, verwischten Abdruck der Finger einer Hand, die nach unten weggezogen scheint. Ihre Spuren kreuzen beinahe im rechten Winkel Verwischungen, in die der untere Farbfleck aus-

läuft, der, obwohl ganz im Rechteck des Bildfeldes aufgehoben, durch sie in einer Art Rückstoß einen Bewegungsimpuls über den linken Rand des Bildes hinaus erhält. Der Namenszug bezieht diese ineinander greifenden Bewegungen auf eine Grundlinie, die durch den Duktus der schreibenden Hand selbst in unruhige Bewegung versetzt wird.

Der Karton lässt in Spannung und Gewichtung seiner Elemente an Kalligraphie denken, eine Kalligraphie freilich, die jeden Anspruch auf Schönheit (griech.: *kalós*) lange aufgegeben, aber auch den Gegensatz zwischen *schön* und *hässlich* bereits hinter sich gelassen hat. Zur Kalligraphie verhält sich diese Arbeit etwa wie eine frühe Übung: Die Idee der freien Setzung einer farbigen Markierung, die das sie umgebende Bildfeld in Spannung versetzt, ist bereits erkennbar, doch es fehlt an Sparsamkeit und strikter Zügelung dieser Setzung. Wenn Arnulf Rainer Finger und Hände (und manchmal auch seine Füße) für die Verteilung der Farbe auf der Fläche wählt, liegt ihm offensichtlich nicht an einer Verfeinerung der Maltechnik, vielmehr geht es geradezu um deren Gegensatz: um Elementarisierung. Arnulf Rainer betreibt in einer sehr konsequenten, ja rigorosen Weise die Suche nach den Ursprüngen der Malerei. Arnulf Rainer arbeitet sich zurück auf einen vorgeschichtlichen Urzustand der Malerei hin, geleitet von dem Verlangen, das ursprüngliche Potential der Malerei in der Kultur menschlicher Artikulations- und Reflexionsweisen aufzudecken.

Die Ursprünge der Malerei aufzusuchen, führt in eine der subjektiven Selbstentfaltung entgegengesetzte Richtung, erfordert gleichzeitig aber auch die Abkehr von ausdifferenzierter künstlerischer Technik und deren artifiziell gesteigerter Verfeinerung. Die Malerei, konsequent vorangetrieben bis zu ihrem elementaren Ursprung, nötigt den Künstler, aus sich herauszutreten: nicht im Sinne des befreiten Verströmens ungehemmter Expressivität, sondern in der Auslieferung an das Geschehen der Malerei selbst. Malerei wird im radikalen Sinne physisch. Malerei ist bei Arnulf Rai-

ner physische Auseinandersetzung, durch die der eigene Körper geschunden wird. Physisch in Anspruch genommen wird durch den Malprozess aber auch die Bildfläche, mit der diese Auseinandersetzung geführt wird. Gleichwohl strebt diese Suche nach den Ursprüngen der Malerei nach Vollkommenheit. Otto Mauer erkannte schon in den frühen *Übermalungen* Arnulf Rainers den „Versuch, aus der Erregtheit der ziellos ins Dasein verlorenen Seele in den Bereich des Einen und Notwendigen vorzustößen, das am Grunde aller Ereignisse, auch der psychischen, liegt. Anschauung, nicht Ausdruck, ist die Tendenz dieses Vorganges.“¹¹

Die eigentliche Form des Lebens

Wenn man sich der Malerei Arnulf Rainers nähern will, so empfiehlt Werner Hofmann, einer der besten Kenner seines Œuvres, als Schlüssel zum Verständnis dieser Kunst ein Diktum Rainers aus der Zeit seiner frühen *Zumalungen*: Arnulf Rainer arbeitet an einer *Malerei, um die Malerei zu verlassen*.¹² Pointiert wird darin die Radikalität der Kunst Arnulf Rainers charakterisiert wie ebenso die Widersprüchlichkeit, in die Rainer seine radikale Malerei mit größter Konsequenz hineintreibt.

Die handwerklichen Techniken der Malerei sind bei Rainer auf das Elementare reduziert. Keine nuancierten Übergänge, keine spekulativen Farbräume; oft nicht einmal die breit gefächerten Ausdrucksqualitäten des Pinselinstrumentariums, wenn die Farbe unmittelbar mit Händen und Füßen aufgetragen wird. Farbauftrag und Linieneinführung scheinen sich beinahe wie ohne übergeordneten Plan und ohne bestimmtes Ziel zu ergehen; die Steuerung des Malvorgangs durch das Bewusstsein hat sich fast bis zur Unkenntlichkeit zurückgenommen. Die Konventionen und Errungenschaften europäischer Malereitradition scheinen im Handstreich weggewischt; nur ein äußerst schmaler Grat trennt diese Malerei von ihrem Scheitern in einem bodenlosen Gekritzel.

Andererseits aber ist es immerhin doch die Malerei, um derentwillen die Malerei verlassen wird. Nicht nur das negierende Moment des Verlassens ist bemerkenswert, sondern mehr noch, wie die Malerei durch eine systematische Rückführung auf ihre elementaren Formen zu einer unverstellten Entfaltung ihres eigenen Vermögens und damit zu sich selbst kommt. Die Malerei wird gerettet, indem sie sich auf ihre Ursprünge zurückbesinnt. Das Verlassen der Malerei führt die Malerei schließlich zu sich selbst.

Diese Radikalisierung der Malerei ist für Arnulf Rainer notwendig, weil er die Malerei mit der Aufgabe betraut, den elementaren Anforderungen der Existenz zu genügen: „Die Malerei ist die eigentliche Form des Lebens.“¹³ Darin liegt zunächst ein gründlicher Einspruch gegen die Erwartung, die Malerei erfülle gegenüber dem Leben die Aufgabe der Darstellung, jener weithin unbestrittenen Grundfunktion der Malerei, die Nachahmungen, Inszenierungen, Abstraktionen der Wirklichkeit hervorbringen. Wenn Arnulf Rainer die Malerei nicht als Darstellung, sondern als Form des Lebens bestimmt, erhebt er Einspruch gegen diese Grenzziehung zwischen Bild und Wirklichkeit. Erst die radikale Distanzierung von den Sichtbarkeitswerten der Lebenswirklichkeit ermöglicht die Formulierung der Malerei als Wirklichkeit der Existenz, die für Rainer seit seinen künstlerischen Anfängen letztlich lebensgesättigter ist als der vordergründige Alltag: Die Malerei, die Gegenwirklichkeiten entwirft, um in diesem Kontrast die Lebenswirklichkeit zu spiegeln, erweist sich als die konzentriertere und deshalb wahrere, eigentliche Form des Lebens.

In diesem Sinne ist Rainers Malerei, obwohl und indem er mit ihr die Konventionen der Kunst verlässt, dennoch *Kunst* im emphatischen Sinne. Gegenüber den vielfältigen künstlerischen Bestrebungen zur Nachbildung des Lebens, aber auch jener der Nichtunterscheidung von Kunst und Leben hat Rainer beharrlich der Malerei von Bildern die Treue gehalten und für die Kunst ihren eigenen Bereich reklamiert.

Die Beziehung zwischen Kunst und Leben ist jedenfalls in Richtung auf die Kunst hin zu öffnen, weil „das wirkliche Leben nur ein Abglanz der Kunst ist. Ein Widerschein. Das eigentliche Leben, das konzentrierte und das intensive Leben, das findet in der Kunst statt.“¹⁴

Entäußerung

Arnulf Rainers Malerei gehört zu den radikalsten Positionen der Kunst im 20. Jahrhundert. Seine systematische Suche nach den letzten Ursprüngen der Malerei stellt im europäischen Kulturraum ausgewiesene Konzepte von Kunst grundsätzlich in Frage, konfrontiert den Betrachter mit erheblichen Zumutungen und beansprucht nicht zuletzt das Vermögen der Malerei selbst bis an seine Grenzen. Diese Malerei setzt sich den größten Risiken aus; jederzeit droht ihr das Scheitern: Der Anspruch der Malerei, ein Bild hervorzubringen, wie er durch das konventionelle Rechteck der Bildfläche unterstrichen wird, steht in ständiger Gefahr, in wilder Gestik und Farbschmiererei unterzugehen oder im beinahe unterschiedslosen Dunkel sich überlagernder Bearbeitungsschichten (wie in Rainers frühen Zumalungen). Auch der Maler selbst kann dieser Malerei allenfalls glücklich ent-rinnen; es gibt keinen Punkt, an dem er sich in der Vollendung eines Werkes sonnen oder sich wenigstens schließlich doch noch als Sieger im Gefecht der Malerei bestätigt fühlen könnte.

Und dennoch findet Rainer gerade in dieser Malerei *die eigentliche Form des Lebens*. Er setzt ganz auf das genuine Potential der Malerei zur Beschreibung der Wirklichkeit (die nicht unbedingt gegenständlich orientiert sein muss), zu deren Reflexion im Spiegel der eigenen Existenz (eine Form der Reflexion, die nicht nur geistig, sondern auch physisch ist) und zu dem Ringen um Selbstbehauptung durch einen hinreichend deutlich artikulierten Ausdruck. Es ist die Erfahrung der Welt, die Rainer zur Erkenntnis der Malerei als der eigentlichen Form des Lebens führt. Der Kern dieser Malerei

sind Auslöschung, Selbstaufgabe und Entäußerung, die das Agieren des Künstlers bestimmen, dann aber – in gelungenen Fällen – auch die Erfahrung des Betrachters, der dem Resultat dieser Malerei gegenübertritt. Dieses Potential der Malerei wird bis zu seinen äußersten Grenzen hin belastet; es bewährt sich dort, wo am Ende des Malprozesses dennoch ein Resultat zum Vorschein kommt, das ‚Bild‘ genannt werden kann.

Arnulf Rainer bringt durch seine Malerei Bilder der Passion hervor – im doppelten Sinne dieses Wortes: Sie sind Niederschlag einer leidenschaftlich expressiven Selbstverströmung und zugleich der Ohnmacht und des Leidens angesichts der Unmöglichkeit, das Malen einmal zu einem guten Ende führen zu können. Das Fundament dieser Malerei liegt in einer Entäußerung. Sie gilt Arnulf Rainer als der Fluchtpunkt einer Malerei, die ihren Ursprung nicht in abstrahierender Geistigkeit, sondern im Zusammenhang des materiellen und körperlichen Lebens sucht, und die dem Leben keine andere gültige Form mehr zutraut als die Malerei selbst. Was Entäußerung bedeutet, erschließt sich im Horizont der Malerei von Arnulf Rainer der visuellen Wahrnehmung. „Ich achte nicht auf mein Bewusstsein bzw. auf mich selbst. Im Bild findet eine Inkarnation statt. Nicht in mir, im Bild, auf dem Bild, durch das Bild findet [...] die Auslöschung statt.“¹⁵

Vor diesem Hintergrund gewinnen Rainers Übermalungen von Kruzifixen und anderen Christusdarstellungen, die seine künstlerische Entwicklung kontinuierlich seit den fünfziger Jahren bis in die Gegenwart begleiten, einen präzisen bild-theologischen Sinn. Beinahe bis zur Unkenntlichkeit ertrinkt das Christusbild in der Farbmasse (Abb.2); Handabdrücke dokumentieren die Schläge, die dem Bild ohne jede Zurückhaltung verpasst wurden. Was die rüde Gestik versäumt, erledigt die auf dem Bildgrund ungesteuert herablaufende Farbe. Andererseits präsentiert sich die durchstreichende und auslöschende Farbe nicht als bloß amorphes Geschmiere, vielmehr konzentriert sie sich jeweils zu einer bestimmten, aus gezielter Setzung re-

Abb. 2: Arnulf Rainer: Christus-Übermalung, 1981–84, Öl auf Photo auf Karton, 102 x 73,5 cm, Courtesy m Bochum Kunstvermittlung

sultierenden Form, die den übermalten Kruzifixus nicht nur unter den Attacken vergräbt, sondern ihn zugleich auch herausstellt.

Rainers Präferenz solcher Übermalungen von Christusbildnissen gilt vornehmlich Werken aus der reichen Tradition christlicher Passionsimaginationen: dem leidenden, von Wunden gezeichneten, gekreuzigten Christus. Diese Auswahl trifft mehr als irgendeinen prominenten Topos christlicher Bildüberlieferung, der durch die Übermalung einerseits attackiert, andererseits dadurch aber auch aus seiner definitiven Vergangenheit hervorgehoben sein mag. Rainers Malerei ist vielmehr als eine Entäußerung zu verstehen, die auf eine der in der europäischen Kulturgeschichte bedeutsamsten Bildtraditionen der Entäußerung genauen Bezug nimmt.

Im theologischen Verständnis ereignet sich diese Malerei der Entäußerung am Ort des Gedenkens an jene letzte Entäußerung, die am Ursprung des Glaubens an den Gott

Jesu Christi steht. Das christliche Kreuz als Bild bedingungsloser und irreversibler Selbsthingabe vermag bei Rainer einzustehen für eine unbedingte Malerei, die sich als Niederschlag einer Entäußerung begreift. Arnulf Rainer entfaltet so im künstlerischen Horizont der Gegenwart nicht zuletzt die Bildwürdigkeit der Entäußerung, die im Kreuzestod Jesu liegt. In einer Malerei, die selbst Entäußerung ist, bestimmt Arnulf Rainer die Entäußerung Jesu am Kreuz als Gegenstand von Anschauung und Betrachtung. Wenn Malerei in Rainers radikalem Sinne die eigentliche Form des Lebens ist, wird Entäußerung als ein Phänomen der Visualität zu erschließen sein.

Arnulf Rainers Christusübermalungen lenken insofern den Blick zurück auf den Kruzifixus, der über dem Altar dem liturgischen Geschehen auf und um den Altar eine Anschauung verleiht. Rainers radikale Malerei zeigt deutlich, wie weit der Anspruch dieses Kruzifixes unterboten ist, wenn er lediglich als sekundäre Illustration zur Eucharistie verstanden wird. Die vehemente Übermalung widmet sich dem Bild des Gekreuzigten, dessen Passion die Malerei, welche *die eigentliche Form des Lebens* ist, in der Sprache der Kunst reflektiert und kommentiert. Vor allem stellt sie dabei die Potentialität der Sichtbarkeit dieser Passion heraus: Im Lichte der Malerei Rainers markiert der Kruzifixus die Sichtbarkeit des Kreuzestodes Jesu, die für die *memoria* dieses Todes konstitutiv ist. Im Kruzifixus hat die Eucharistie ein Woraufhin für den liturgischen Akt des Schauens, zugleich eine Aufgabe der liturgischen Bildung.

Der Autor lehrt Systematische Theologie an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster

Anmerkungen

- ¹ Der bildtheologische Zusammenhang bei Alex Stock: Die Bilderfrage nach dem II. Vatikanum, in: *ders.*: Keine Kunst. Aspekte der Bildtheologie, Paderborn 1996, 105–107.
- ² *Gaudium et Spes*, Nr. 62.
- ³ *Ebd.*; unter Verweis auf *Sacrosanctum Concilium*, Nr. 123.

- ⁴ Romano *Guardini*: Der Kultakt und die gegenwärtige Aufgabe der liturgischen Bildung. Ein Brief, in: Liturgisches Jahrbuch 14 (1964), 101–106; hier: 105.
- ⁵ Ebd., 102.
- ⁶ Ebd., 103f.
- ⁷ Vgl. hierzu insbesondere die Untersuchungen von Thomas *Lentes*, etwa: Auf der Suche nach dem Ort des Gedächtnisses. Thesen zur Auswertung der symbolischen Formen in Abendmahlslehre, Bildtheorie und Bildandacht des 14.–16. Jahrhunderts, in: Klaus *Krüger*, Alessandro *Nova* (Hg.): *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, Mainz 2000, 21–46.
- ⁸ Ebd., 104.
- ⁹ Dem Folgenden liegen meine beiden Beiträge zugrunde: Auslöschung und Inkarnation. Religion und Malerei im Werk von Arnulf Rainer, in: Reinhard *Hoeps* (Hg.): *Arnulf Rainer. Auslöschung und Inkarnation. Ausstellungskatalog Münster, Paderborn 2004*, 23–116; Das Malen ist die eigentliche Form des Lebens. Arnulf Rainer, in: Alexander von Berswordt-Wallrabe, Jörg-Uwe *Neumann* (Hg.): *Out of Control. Physical Painting – Bilder von Arnulf Rainer. Ausstellungskatalog Rostock, Heidelberg 2012*, 13–21.
- ¹⁰ Vgl. Arnulf Rainer: Selbstkommentar – Gesti-sche Handmalerei (1974), in: Corinna *Thierolf* (Hg.): *Arnulf Rainer. Schriften. Selbstzeugnisse und ausgewählte Interviews*, Ostfildern 2010, 125f; zuvor als: An einem Sonntag im Sommer 1973 war es soweit, in: Otto *Breicha* (Hg.): *Arnulf Rainer – Hirndrang. Selbstkommentare und andere Texte*, Salzburg 1980, 118.
- ¹¹ Otto *Mauer*: Die *Übermalungen* von Arnulf Rainer (1960), in: Günter *Rombold* (Hg.): *Otto Mauer. Über Kunst und Künstler*, Salzburg 1993, 239–241; hier: 239.
- ¹² Arnulf Rainer: Malerei, um die Malerei zu verlassen (1952), in: *Schriften* (wie Anm. 9), 14; zuvor in: *Hirndrang* (wie Anm. 9), 47. Vgl. Werner *Hofmann*: Rainer – Eine Notwendigkeit, in: Ingrid *Brugger* (Hg.): *Arnulf Rainer. Gegen.Bilder. Retrospektive zum 70. Geburtstag*, Wolfartshausen 2000, 17–33; hier: 17. Vgl. auch: Dieter *Honisch*: „Malerei, um die Malerei zu verlassen“, in: *ders.* (Hg.): *Arnulf Rainer, Stuttgart 1980*; zum kunsthistorischen Zusammenhang: Susanne *Gaensheimer*: „Malerei, um die Malerei zu verlassen“. Über das Auslöschen des Bildes in der Kunst der sechziger und frühen siebziger Jahre, in: Helmut *Friedel* (Hg.): *Arnulf Rainer. Bibelübermalungen. Aus der Sammlung Frieder Burda*, Stuttgart 2000, 28–33.
- ¹³ Arnulf Rainer: 10 Thesen zu einer progressiven Malerei; These 6 (1958), in: *Schriften*, (wie Anm. 9) 24.
- ¹⁴ Arnulf Rainer bei Heinz-Peter *Schwerfel*: Interview mit Arnulf Rainer, in: art 2/2004, 36–46; hier: 42.
- ¹⁵ Arnulf Rainer im Gespräch mit Johannes *Röhrig*, in: Klaus *Thoman* (Hg.): *Arnulf Rainer: Kreuze. Von den 60er Jahren bis heute*. Ausstellungskatalog Innsbruck, Köln 2001, o.P.