

**Schübeler, Karen:**

„Wo ist, was ich nicht mehr bin“ (Text zu Arnulf Rainer),

in: ›Situation Kunst (für Max Imdahl)«, Hg. v. Jörg van den Berg u.a.,  
Düsseldorf, Richter, 1993,  
S. 55-70.



Fingermalerei Botanika, 1986



Wucher im Braunhaar, o. Dat.

Durch einen schmalen Eingang gelangt man in einen längsgerichteten Raum, in dem dreizehn Arbeiten von Arnulf Rainer zu sehen sind. Der Raum ist geschlossener als diejenigen mit den Werken von Kricke, Schoonhoven und Graubner, in denen Öffnungen vielfältige Durchblicke ermöglichen. Im Vergleich zur Weite und Großzügigkeit der nebenliegenden Raumzonen entsteht hier eine Verdichtung.

Gleich beim Eintreten wird man von *Roten Ohrfeigen* (Abb. S. 53) attackiert. Es folgt – durch die dichte Hängung verstärkt – eine rasche Abfolge von Bildern mit grundverschiedenen Ausdrucksqualitäten: neben der lauten Unmittelbarkeit ekstatisch verschmierter Fingermalerei ein sensibel coloriertes Schwarz/Weiß-Foto oder auch ein zeichenhaftes Holzkreuz, umgeben von den dunklen, schweigenden Flächen zweier Übermalungen (Abb. S. 61 ff.). So spannen extreme Dissonanzen und formale Interaktionen ein zunächst verwirrendes Beziehungsnetz.

Mehr noch als in den anderen Räumen des mittleren Baukörpers ist die Auswahl der Werke hier vor allem inhaltlich bedingt und weniger als historisch repräsentativer Schnitt durch das Œuvre gemeint: Dreizehn Einzelwerke verdichten sich zu einem Erfahrungsraum.<sup>2</sup>

1 Thomas Bernhard: *In hora mortis*. Frankfurt am Main 1987, S. 31. (Erstmals erschienen 1958 in Salzburg).

2 Der Raum repräsentiert zwar das Œuvre in seinen vielfältigen Facetten, versucht aber nicht im Sinne einer Stilentwicklung œuvremmanente Stringenz darzustellen. Werke aus den ganz frühen Schaffensperioden wie etwa die «Zentralgestaltungen» sind hier nicht vertreten. Zudem fehlen auch Werke aus späteren Serien, wie «Selbstübermalungen», Bilder aus dem «Hiroshima-Zyklus», «Animalia» und Übermalungen von Kunstwerken anderer Künstler.

Entgegen der sonst üblichen Ausstellungspraxis zeigt die Zusammenstellung und Hängung weder einen Schnitt durch alle Themenzyklen noch eine breitangelegte Präsentation einzelner Serien. Vielmehr entfaltet der Raum ein Spektrum sich gegenseitig aufladender und widersprechender Bildfindungen.

Innerhalb von «Situation Kunst» sind Rainers Werke die einzigen, die den Betrachter mit Abbildern wiedererkennbarer Gegenstände konfrontieren; man trifft auf Übermalungen von Schwarz/Weiß-Fotografien, die mehr oder weniger deutlich Gesichter, Pflanzen, Kruzifixe und Sexualakte erkennen lassen und zugleich in ihrem dokumentarischen Charakter direkt auf die reale Lebenswelt verweisen.

Beim ersten Hinsehen deutet sich zunächst eine nahezu unüberbrückbare Spannweite der Themen an. Wie läßt sich das braun besudelte Foto eines Geschlechtsaktes mit der gelb und orange übermalten Blüte zusammenbringen? Wie verträgt sich das Bild einer Totenmaske mit dem einer Seerose? Was hat das «Gebrüll» einer Frau in sexueller Ekstase mit einem Bild des Gekreuzigten zu tun?

Der erheblichen emotionalen Spannweite entsprechend, liegen Rainers Werken unterschiedliche Gestaltungsvorgänge zugrunde. Eine erste Möglichkeit zeigen die *Roten Ohrfeigen* geradezu paradigmatisch: das Bildfeld wird hier als Aktionsfläche benutzt, der Bildträger tritt damit als Gegenstand in Erscheinung, als Materialwiderstand, auf den der heftige Schlag der farbgetränkten Hände auftrifft. Damit ist das Bild vor allem ein realer Gegenstand im Betrachtterraum. Dennoch



«Löwengebrüll», 1981-84



Fingermalerei Christus-Übermalung, 1983

wirkt der Dingqualität der *Roten Ohrfeigen* auch ein innerbildlicher Illusionsraum entgegen. So gesehen sind die Hände nicht mehr gestischer Farbabdruck auf einer Fläche, sondern greifen aus einem Bildraum heraus. Dabei erhält die imaginierte Bewegung der Hände zudem eine dem tatsächlichen Akt der Hervorbringung genau entgegengesetzte Richtung: sie erfolgt aus dem illusionierten Bildraum heraus dem Betrachter entgegen. Illusionsraum einerseits und physische Tatsächlichkeit des Bildes als Gegenstand im Raum andererseits fallen in der Bildoberfläche in eins.

Bei den Fotoübermalungen stellt sich das Verhältnis zwischen Bildraum und dinghafter Tatsächlichkeit noch vielschichtiger dar. Im Beispiel der mit Zinnoberrot überarbeiteten *Botanika* (Abb. S. 69) wird gleichermaßen durch Fotografie wie Malerei eine tiefenräumliche Illusion erzeugt. Dabei durchdringen sich zwar teilweise die Raumsphären von Malerei und Fotografie, bilden aber dennoch keinen einheitlichen Gesamttraum aus. Trotz der räumlichen Wirkung beider Ebenen wird der Eindruck, daß die farbige Malerei *auf* und nicht *in* der Fotografie stattfindet, nur partiell durchbrochen.

Die von der Malerei eingenommene Fläche und die Fotografie sind hier nicht identisch, denn die Farbspuren überlagern den oberen Rand des Fotopapiers. Indem die Malerei auf diese Weise die Grenze zwischen Fotografie und Träger überschreitet, überbietet sie das gegenständliche Bezugfeld. Entsprechend ist die Malerei hier mehr als eine Fortsetzung des darunterliegenden Motivs: Motiv und Malerei führen einen Dialog. Dabei wird weder die Ebene des Motivs noch die der Bildoberfläche absolut gesetzt.

Eine dritte bildnerische Vorgehensweise findet sich in den beiden frühen Arbeiten *Ganz dunkelrote Übermalung* und *Schwarzer Baum übermalt* (Abb. S. 61 und 64), die den programmatischen Gegenpol zu *Rote Ohrfeigen* bilden. Bei diesen Arbeiten ist die Bildfläche nahezu gänzlich mit einem Farbton zugedeckt.

Die sichtbaren Pinselstriche der dunkelroten Übermalung, die in verschiedenen Richtungsverläufen übereinander liegen, lassen einen langsam verhaltenen Akt der Zumalung der Bildfläche vermuten. Am unteren Bildrand zeigen sich Spuren einer leuchtend roten Farbschicht, die offenbar vom Dunkelrot überdeckt wurde und sich darunter möglicherweise über die Bildfläche ausdehnt. Sie gibt ebenso wie die Pinselspuren einen Hinweis auf übermalte Schichten. Das Dunkelrot bedeckt darunterliegende Malerei, Schmutz- und Staubkörner und berührt stellenweise den Metallrahmen, der damit als Grenze beiläufig übergangen wird. Farbe zeigt sich in ihrer Funktion des Zudeckens und hält durch die sichtbaren Pinsel- und Verlaufsspuren eben diesen Akt des Zumalens präsent. Dabei geht es offensichtlich weniger um das Hervorbringen «eines Objektes monochromen Anstrichs»<sup>3</sup> als vielmehr um den Vollzug eines Prozesses, der Neues hervorbringt, indem er anderes verbirgt.

3 Arnulf Rainer. Von der Übermalung zur Zumalung (1973). Zit. n.: Arnulf Rainer. *Verdeckt – Entdeckt*. (Ausst.-Kat.). Landesmuseum Linz 1988, S. 40 (Wiederabdruck).

Farbe dient hier nicht der Erzeugung einer illusionistischen Bildwelt, sondern erscheint als auf der Leinwand liegende Masse; in diesem Sinne erweist sich das Malen als ein plastischer Vorgang. Dementsprechend agiert auch das Bildfeld als körperhafter Träger, der direkt in den Betrachtterraum eintritt. Der Bildträger ist nicht mehr stabiles Rechteck, sondern in sich verzogen; er steht unter einer Spannung, die die Festigkeit und Endgültigkeit der Bildform in Frage stellt, zugleich aber auch den Umraum als ein Kraftfeld bestimmt.

Trotz dieser dinghaften Dimension rufen die Durchblicke auf darunterliegende Farbschichten immer auch die Vorstellung auf, unter der Oberfläche könnten sich Inhalte verbergen, die, verdeckt und verschwiegen, dennoch vorhanden sind. Unter der dunkelroten Farbmasse ist das Übermalte gleichermaßen vernichtet wie bewahrt: es ist aufgehoben, «denn ‹aufheben› meint zugleich: den Vorgang des Verschwindens wie den Zustand der Geborgenheit»<sup>4</sup>.

Im ‹Zustand der Geborgenheit› bleibt der ‹Vorgang des Verschwindens› stets gegenwärtig. Das Bild wird Prozeß, zeigt seine eigene Entstehungsgeschichte, in der sich ein Jetzt nicht festmachen läßt: Die Farbmasse begräbt unter sich jede mögliche Gestalt, ohne selbst zur entschiedenen Geste zu werden; der Akt des Malens löscht seinen eigenen Ausdruck.

Ebenso wie die Geste und die instabile Bildform hält sich auch die Farbe in einer unentschiedenen, unabschließbaren Schwebelage: zwischen energetischem Schein und ermattendem Dunkel fallen Verschwinden und Entstehen in eins. In dem Maße aber wie die zunehmende Übermalung mögliche Inhalte verschweigt, wird die Ambivalenz von Geste und Farbe zur potentiellen Öffnung für ein seine Inhalte selbst produzierendes Sehen.

In ‹Situation Kunst› ist die *Ganz dunkelrote Übermalung* umgeben von Werken, deren reproduktiv übernommene Abbildlichkeit oder deren Zeichenhaftigkeit unmißverständlich Bilder des Todes zeigen. Die Nachbarschaft zur *Christus-Übermalung*, zum *Kreuz aus Transportkistenholz* oder der Bezug zu den Totenübermalungen (Abb. S. 57 und 62ff.) verstärkt die existentielle Dimension des Werkes. Die Koinzidenz von Entstehen und Verschwinden, Produzieren und Vernichten, meint nicht nur zugleich alles und nichts *malen* oder das Totmalen eines Bildes, ist nicht nur Reflexion des Mediums Bild, das sich in seinem eigenen Entstehungsprozeß auflöst: die *Ganz dunkelrote Übermalung* sprengt das Medium, um etwas zu erzeugen, das rätselhaft nach innen gerichtet<sup>5</sup> zugleich über etwas spricht und schweigt, das nirgends Aktualität gewinnt und dennoch den Raum in Spannung hält.

Einen möglichen Gegenpart zur dunkelroten Übermalung bildet die *Fingermalerei Toten-Übermalung* (Abb. S. 65), wo sich pastose Malerei in lautstarker Expressivität vordrängt. Dinghaft liegt die Farbmasse auf der Bildfläche auf, übertönt die Schwarz-Weiß-Fotografie so weit, daß diese zuweilen nur als graues Feld erscheint.

4 Gottfried Boehm: Arnulf Rainer. Ohne Titel 1958. In: *Erläuterungen zur modernen Kunst. 60 Texte von Max Imdahl seinen Freunden und Schülern*. Hg. v. Norbert Kunisch. Bochum 1990, S. 206, vgl. ebd. auch S. 207.

5 Vgl. R.H. Fuchs: Kreuze. In: *Arnulf Rainer. Verdeckt – Entdeckt*. A.a.O. (Anm. 3), S. 144.

Richtet sich das Augenmerk hingegen auf das in der Fotografie abgebildete Gesicht, so öffnet sich eine tiefenräumliche Illusion. Die greifbare Nähe der Farbmasse kontrastiert dabei mit der Fotografie, die ihr Motiv zwar aus nächster Nähe zeigt, es durch die unscharfe Optik jedoch in die Ferne entrückt.

Ein Kontrast besteht hier auch auf emotionaler Ebene: Der wild auf die Fläche geschmierten Malerei steht die würdevolle Ruhe des Toten entgegen, die durch die weich verschwommene Unschärfe des Fotos noch gesteigert ist. Selbst Rainers tätlicher Angriff mit einem spitzen Gegenstand, der das Foto im Bereich der Nase des Toten «verletzt», kann diese Ruhe nicht antasten – vor allem deshalb nicht, weil die Sphäre der Fotografie nicht identisch ist mit der Aktionsfläche der Malerei. Angesichts der Fotografie ist man immer wieder versucht, von den Übermalungen und Zerstörungen abzusehen. Oder umgekehrt: um das Motiv erkennen zu können, möchte man die Überarbeitung vom Foto abziehen. Weil sich das Foto aber zugleich auch als ein auf den Malgrund aufgebracht Gegenstand erweist, treffen Rainers Angriffe allenfalls diesen Gegenstand, können das Bild als Ding bedecken, verbergen oder auslöschen; das Motiv hingegen, das das Bild zeigt, wird – wie Rainer selbst schreibt – von den Attacken nicht wirklich getroffen: «... es ist klar, daß diese Totengesichter sowohl mir als auch meinen Verunstaltungen gegenüber grundsätzlich erhaben und überlegen sind»<sup>6</sup>. Der aggressive, zerstörerische Angriff auf die Totenmaske scheitert an seiner eigenen unduldsamen und aufsässigen Haltung.

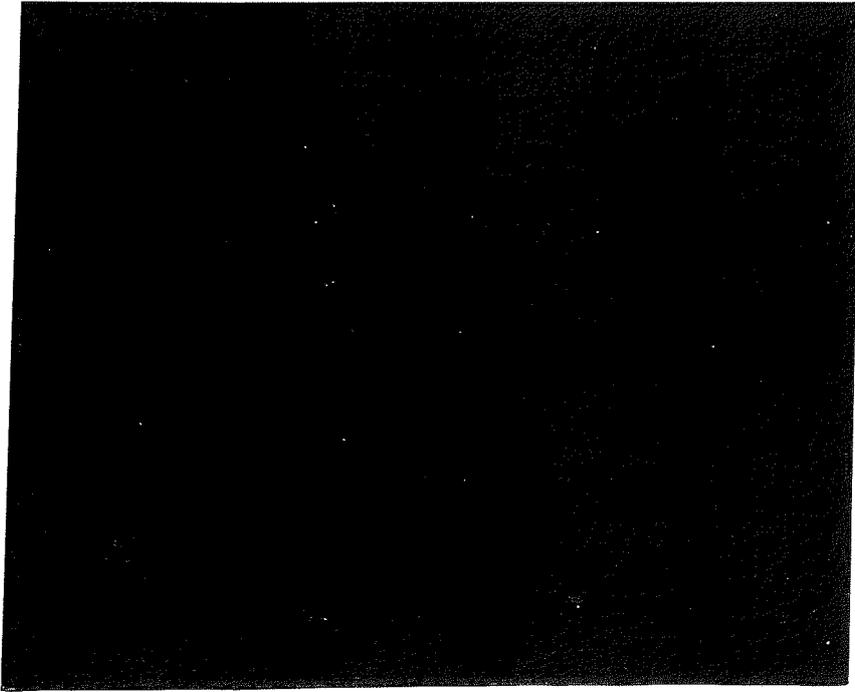
In der nebenhängenden *Toten-Übermalung (Totenmaske)* (Abb. S. 66) verhält sich die Übermalung versöhnlicher zum Motiv, indem sich die Bemalung ganz in das Bildfeld einfügt und die Fotografie alleiniger Bildträger wird. Wie ein zarter Schleier legt sich die transparente, rostbraune Farbe über das Angesicht des Toten, umfängt als dunkler Farbrand das Profil und berührt dabei Oberlippe und Stirn.

Das Gesicht des Toten ist – wie in der benachbarten *Toten-Übermalung* – so weit wie eben möglich an den Betrachter herangerückt. Zugleich erzeugt auch hier eine unscharfe Optik, durch die schleierartige Übermalung noch verstärkt, den Eindruck von Ferne.

Ein Eindringen in den illusionierten Bildraum bleibt dem Blick verwehrt, da sich die unscharfe Optik wie eine matte Folie dazwischen schiebt. Flusen und Staubkörner sowie die scheinbar unsaubere Entwicklung der Fotografie markieren die Grenze zwischen bildimmanenter Sphäre und Betrachtterraum; das Medium Fotografie bleibt somit immer präsent und stellt sich zwischen Motiv und Betrachter.

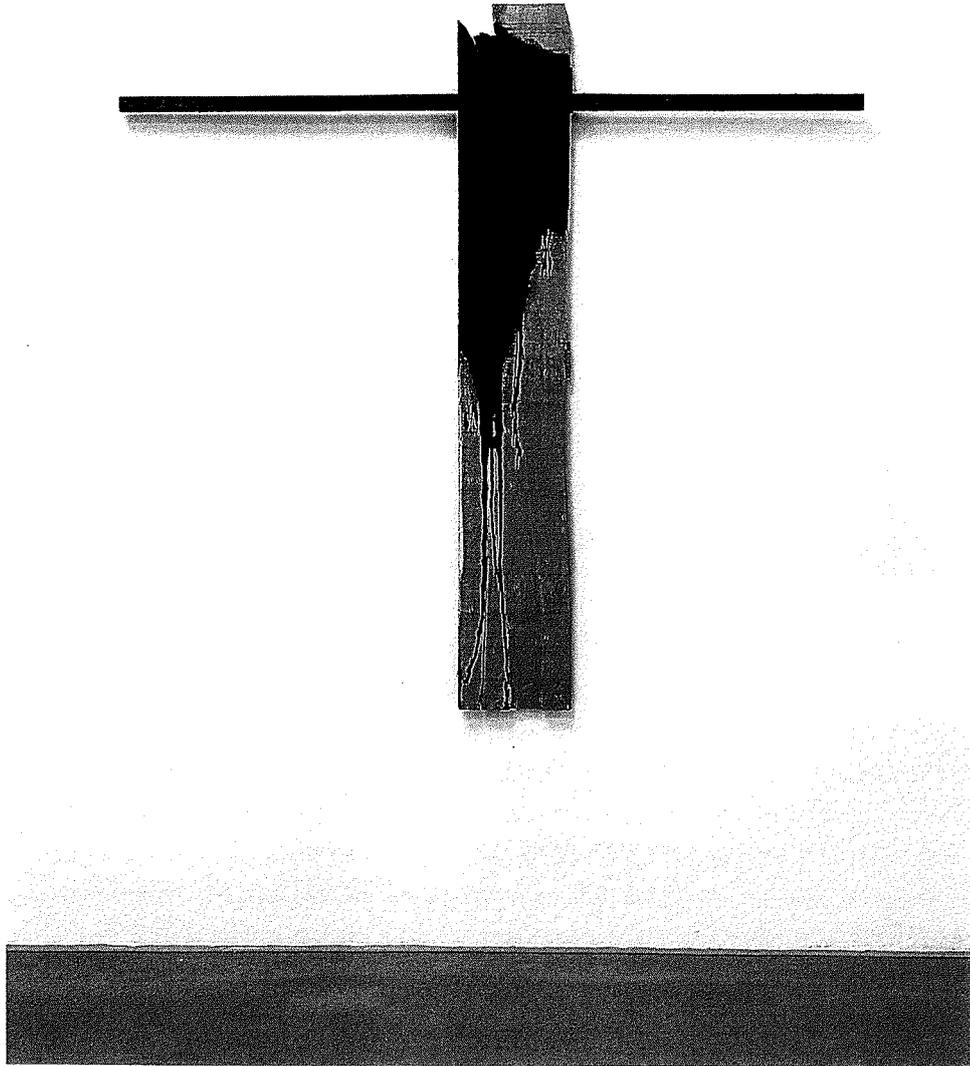
Während die plastisch tätlichen Angriffe der *Fingermalerei Toten-Übermalung* mit plötzlicher Unmittelbarkeit auf das Bild des Toten treffen, läßt sich der Akt der Hervorbringung der Malerei bei der querformatigen *Toten-Übermalung (Totenmaske)* nicht aktualisieren. Der Entstehungsprozeß liegt hier im Unklaren, bleibt

6 Arnulf Rainer: *Körpersprache*. München 1980, S. 110.



«Ganz dunkelrote Übermalung», 1956





Kreuz aus Transportkistenholz, 1967-68

nurmehr Spur von Vergangenem und bestärkt damit die auratisch-entrückte Erscheinungshaftigkeit der Fotografie. Die Auflösungstendenz, die sich nicht nur in der verschwommenen Optik, sondern auch in der verunklarenden Wirkung der Malerei bekundet, verhindert das Empfinden eines Hier und Jetzt ebenso wie den unmittelbar körperlichen Bezug zum Bild.

Überdies scheinen in den gemessenen Zügen des Gesichts Spuren des Lebens und hierin Aspekte einer Person auf. Es bleibt dadurch bewußt, daß diese Maske von einem ehemals belebten Gesicht abgenommen ist. Jede zukünftige Lebensäußerung ist dem in den engen Rahmen von Bildfeld und gemalter Umrißlinie eingebundenen Gesicht dagegen unmöglich. Die erdige Farbe begräbt sanft das Antlitz.

63

Eine potentielle Offenheit im Hinblick auf die Zukunft deutet sich einzig im Modus der Auflösung an, die sich vom unteren Bildrand über das Gesicht hinweg auszubreiten scheint. Eben diese Auflösungstendenz ist es auch, die die Ortsgebundenheit des Antlitzes unterläuft.

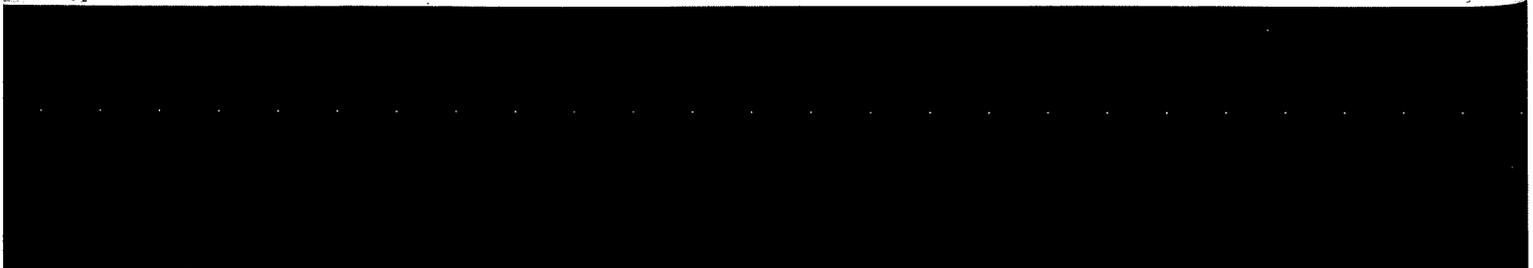
Zugleich löst sich durch das Verschwimmen des Motivs seine Gegenständlichkeit auf, transformiert sich in eine andere Maßstäblichkeit und gleicht dem fernen Horizont einer Landschaft. Die «Person» weitet und befreit sich im Aufgehen in der Landschaft. Dennoch wird in das Abbild des Toten Leben hineingesehen, wird die «Person» vom Betrachter als erinnertes Schein im Dasein gehalten. Im Eingehen in die Landschaft wirkt das Bild des Toten versöhnlich, in der Auflösung der erinnerten «Person» steht es für Gefährdung und Verlust.

In enger Beziehung zu diesem ambivalenten Daseinsmodus steht nicht nur die *Ganz dunkelrote Übermalung*, sondern auch die neben der Totenmaske hängende *Botanika* (Abb. S. 69). Fahles Kolorit erlischt und scheint über der Oberfläche einer blühenden Seerose, die ortlos auf dem Wasser treibt und nirgends greifbare Gegenwart gewinnt. Vertraute Schönheit verliert sich in Fremdheit und Unbeherrschbarkeit, gewinnt die Qualität des Unwirklichen. Totenmaske und Seerose überschreiten die Grenze materieller Gegenwart zugunsten einer atmosphärischen Erscheinungshaftigkeit, innerhalb derer Materie im Seelischen aufgeht.

Der Reihe der «Todesbilder» von der *Ganz dunkelroten Übermalung* über das stumme, zeichenhafte *Transportkistenkreuz*, den *Schwarzen Baum übermalt*, die beiden Totenmasken bis zur Seerose folgt die zinnoberrot übermalte *Botanika* (Abb. S. 69). Hier wird die Fotoreproduktion eines unter dem Aspekt wissenschaftlicher Vollständigkeit entstandenen Pflanzenbildes von flammend zinnoberroten Händen beherrscht, in denen sich vitale Energie mit einem destruktiven Gewaltpotential paart. Ebenso wie in der Reihe von Bildern der gegenüberliegenden Längsseite des Raumes manifestiert sich in der *Botanika* ein Potential, das Konzentration von Lebensenergie wie auch Ausdruck von gewalttätiger Aggression ist.



«Schwarzer Baum übermalt, 1956/57





Fingermalerei Toten-Übermalung, 1981-84



Toten-Übermalung (Totenmaske), o. Dat.

In krassester Weise bricht dieses Gewaltpotential in *Wucher im Braunhaar* (Abb. S. 54) hervor. Ein haltlos ausgesetzter Frauenleib ist braun besudelt wie von Exkrement und dennoch entrückt und bewahrt von einem Schleier aus Blau. Männerhände spreizen die Schenkel; Braun verstümmelt die Glieder. Erniedrigender Folter und höchster Ekstase entspringt morbide Lust.

Zwischen die Extreme der «Todesbilder» und die Bilder, in denen sich eine ekstatische, fast krankhaft übersteigerte Vitalität entlädt, stellt sich die einzeln hängende *Fingermalerei Kreuz-Übermalung* (Abb. S. 71), die in Opposition zur *Ganz dunkelroten Übermalung* und dem *Kreuz aus Transportkistenholz* die zweite Schmalseite des Raumes besetzt. Die *Kreuz-Übermalung* erhält eine eigene Wand und wird so aus dem Kontinuum der anderen Bilder herausgehoben, um in den Gesamtraum zurückzuwirken.

67

Die *Fingermalerei Kreuz-Übermalung* stammt aus einer 1987 entstandenen Serie von Kreuzübermalungen<sup>7</sup>. Auf das Schnittfeld zweier sich überkreuzender Holzplatten ist eine Schwarz/Weiß-Fotografie des ottonischen Gerokruzifixes aufgebracht. Unter Fingermalerei und Fettstiftstrichen blickt nur noch ein geringer Teil der ohnehin ausschnitthaft fotografierten Christusfigur hervor. Im Verhältnis zum Größenmaßstab, den die Handabdrücke der Fingermalerei angeben, bleibt der Gekreuzigte verschwindend klein, besitzt gegenüber der Ausdruckskraft der Malerei lediglich Verweischarakter. Dennoch setzt sich ein Wirkungsfeld potentiell über den fotografischen Ausschnitt hinweg fort. Gerade die Kreuzform des Bildträgers, wenn sie auch zugunsten der Bildhaftigkeit zurückgebildet ist, hält als letzte Instanz des Werkes den Verweis auf das heilsgeschichtliche Geschehen der Kreuzigung präsent.

Genauso wird aber auch die Malerei allererst in Bezug auf die Kreuzigungsthematik sinnhaft. Obwohl die mächtigen Spuren der Fingermalerei das Abbild verbergen, bleibt der Gekreuzigte als Auslöser und Bezugsgröße doch immer gegenwärtig. So liest sich die Setzung der roten Hand in der unteren Bildhälfte ebenso als heftiger Schlag auf das Bildfeld wie als Verweis auf die blutende Seitenwunde. Die braune, über die ganze Höhe des Bildfeldes verlaufende Farbspur neigt sich hingegen schützend über den Gekreuzigten, während die schwarze Farbmasse eine entschiedene Geste der Auslöschung verkörpert: unter ihrer rauhen, rissigen Oberfläche zeichnet sich eine irreversible Vernichtung ab, die sich einerseits auf den Körper Christi bezieht sowie andererseits tieferliegende Farbschichten unter sich begräbt und damit zugleich vorausliegende Artikulationen wieder tilgt.

Zwischen den vehementen Äußerungen der Fingermalerei und der Fotografie liegen Schichten von nicht mehr entwirrbaren Strichen und hintergründig aufscheinenden Farbschleiern, die den Abdrücken der farbgetränkten Hände im Malprozeß zeitlich vorausgehen. Hierin wird der Malvorgang Auseinandersetzungsprozeß, bei dem die jeweils aktuelle Äußerung immer auch eine vergangene über-

<sup>7</sup> Vgl. hierzu: Arnulf Rainer. *Malerei auf Kreuzen. Fingermalereien*. (Ausst.-Kat.). Galerie m Bochum 1988 (Text von Reinhard Hoeps).

deckt. Die Entstehung bleibt dabei weitgehend als ein Nacheinander verschiedener Gesten nachvollziehbar. Darüber hinaus behält die Figuration der spontan aufgetragenen Farbspuren auch etwas Vorläufiges und potentiell Fortsetzbares.

Ähnlich den *Roten Ohrfeigen* erscheinen in der Kreuzübermalung die Hände auch körperhaft wie Gebärden, die sich klagend emporrecken. Die Gebärde wird selbst zum imaginären Körper, der das historische Bild des Gekreuzigten in dem Maße verbirgt, in dem er die vom Bild ausgelösten Empfindungen in eine unmittelbare Gegenwart transformiert.

Hinter dem spontanen, jetzthaften, zeitweise ekstatischen Auseinandersetzungsprozess, der sich in Rainers Kreuzübermalung materialisiert, tritt die Fotografie des Gerokreuzes<sup>8</sup> in historische Ferne zurück. Gebärden des Schmerzes, des Mitleids, auch die Vernichtung und Auslöschung drängen sich vor die Fotografie, entlarven sich zugleich aber auch selbst in ihrer Maßlosigkeit. Die Fotografie als Dokument von Vergangenen setzt der Fingermalerei einen anderen Maßstab entgegen; wenn auch durch den aktuellen Prozeß verdeckt, so bleibt sie doch als unumstößliche Instanz vorhanden.

Im Gegensatz dazu verkörpern Rainers ekstatische Ausbrüche eine extrem zugespitzte Ich-Setzung, in der sich eine «subjektive Betroffenheit sowohl über Person, Ereignis als auch Idee des Kreuzes»<sup>9</sup> manifestiert. Diese Betroffenheit schließt emphatisches Mitleiden ebenso ein wie das Bestreben, den Auslöser des Leidens und die eigenen Leidensartikulationen zunichte zu machen. Gerade aber die übertriebene Lautstärke dieser Vernichtung ruft die Aufmerksamkeit auf den «begrabenen» Gegenstand immer stärker hervor.

Der direkte physische Bezug des Betrachters zu den Beschmierungen und Bekritzelnungen zieht ihn in den Prozeß zwischen Hervorbringung und Tilgung mit hinein. Die Übertreibung und anmaßende Lautstärke der Auseinandersetzungsgebärden sowie die Vieldeutigkeit und Unabgeschlossenheit fordert den Betrachter heraus; das Thema der Kreuzigung erweist sich als letztlich unbewältigt.

Das Unbeherrschte und Offene in der *Kreuz-Übermalung* prägt auch die Erfahrung innerhalb des gesamten Raumes mit dreizehn Werken. Jedes Werk für sich entstammt einer Serie oft zahlloser Variationen eines Grundthemas. Die Wahl der Themen entspringt dabei nicht einer *œuvre immanente* Stringenz, sondern einer dauernden Suche nach solchen Themen, die «zu angespannter Produktivität herausfordern, oder zumindest über die Runden tragen»<sup>10</sup>.

Es geht nicht um die Findung einer endgültigen Lösung in einem zentralen Werk, sondern um den permanent fortschreitenden Prozeß, der sich ebenso im einzelnen Werk wie in der Summe aller Werke materialisiert. Nie kommt es zur Verfestigung einer eindeutigen und absolut endgültigen Aussage. «Nur das «Fast», das «Beinahe» ist möglich»<sup>11</sup>, der Zustand der Schweben und des Unentschiedenen, der größtmögliche emotionale Dichte birgt. Die Werke entlassen ihren Betrachter nicht

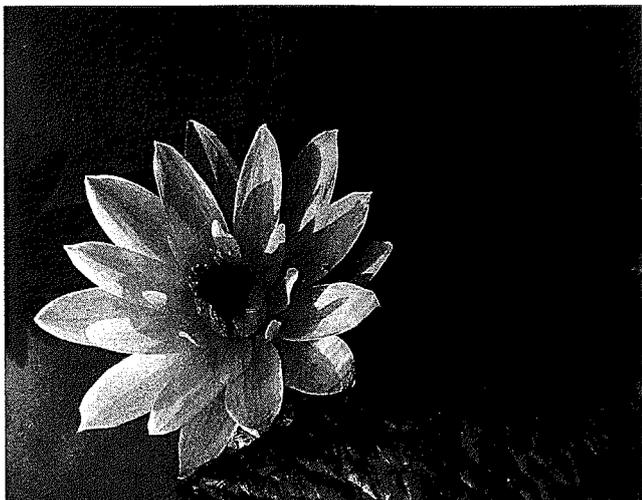
8 Das Gerokruzifix (um 980) ist das älteste erhaltene großplastische Bild des Gekreuzigten und hängt heute in einer Seitenkapelle des Kölner Domes. Vgl. hierzu Reiner Hausherr: *Der tote Christus am Kreuz. Zur Ikonographie des Gerokruzifixes*. Bonn 1963.

Max Imdahl interpretiert das Gerokruzifix wie folgt: «Bei aller drastisch dargestellten Erniedrigung und aller Unerbittlichkeit des körperlichen Zusammenbruchs besteht zugleich ein Wert der Erhabenheit in der Monumentalität der Form.» Max Imdahl: *Das Gerokreuz im Kölner Dom*. (Werkmonographien zur Bildenden Kunst) Stuttgart 1964, S. 18.

9 Arnulf Rainer: Kreuz und Nacht. In: *Kruzifikationen 1951-1980*. (Ausst.-Kat.). Galerie ak, Frankfurt am Main 1980, S. 5.

10 Ders.: Aus der Schlangengrube. In: *Arnulf Rainer. Verdeckt – Entdeckt*. A.a.O. (Anm. 3), S. 154.

11 Ders., zit. n.: *Arnulf Rainer*. (Ausst.-Kat.). Nationalgalerie Berlin 1981, S. 48.



Botanika, o. Dat. (1986)



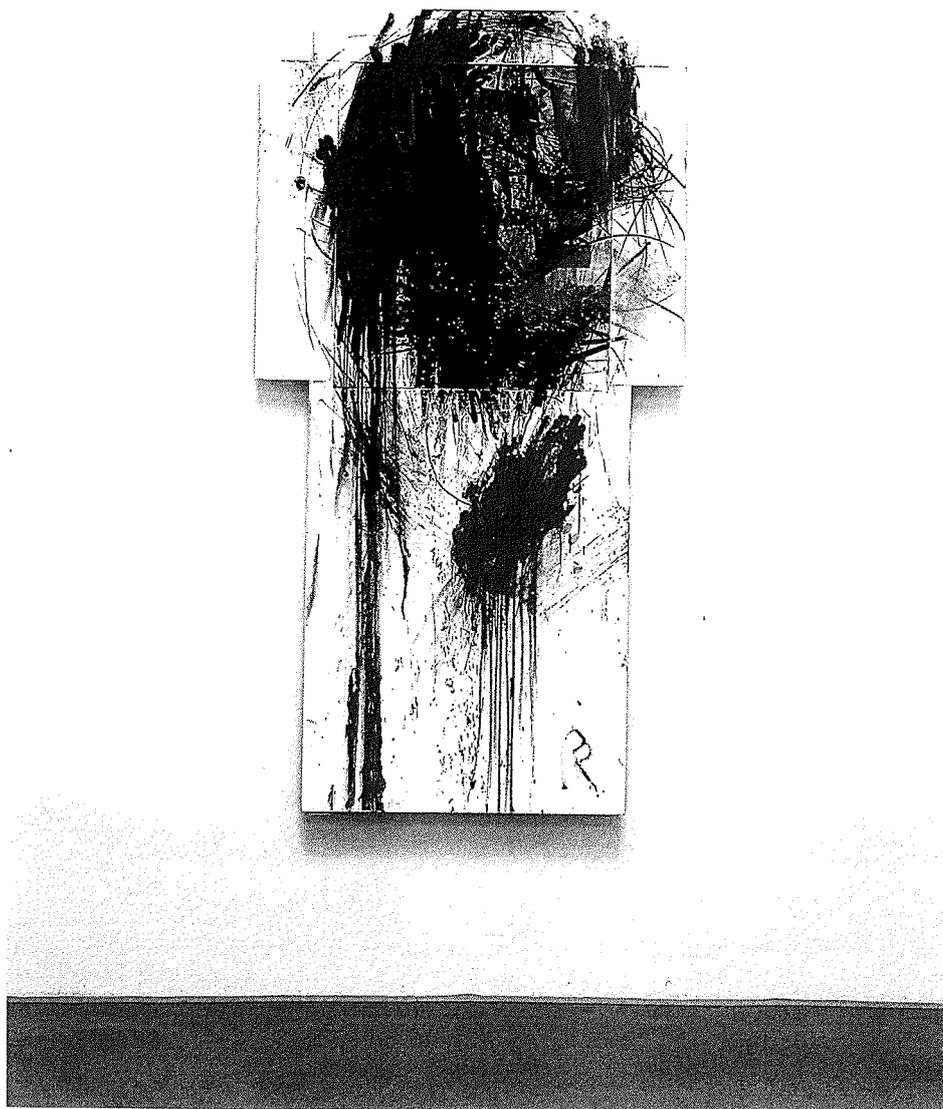
Fingermalerei Botanika, 1986

in einem befreienden Erkenntniserlebnis, sondern ziehen ihn in unbewältigte Verwicklungen hinein.

In den Frauen- und Christusübermalungen, aber auch in den *Ohrfeigen* ereignet sich eine maßlose übersteigerte Ich-Manifestation, die ebenso ekstatische Lust und Lebenspotenz wie Brutalität und Vernichtung ist. Die Totenmasken, die Seerose, die Zumalungen und das Transportkistenkreuz machen dagegen gerade das Erlöschen, Verschwinden und Auflösen, das noch und nicht mehr Seiende erfahrbar.

Die Unmittelbarkeit, in der Rainers Arbeiten Lebensenergien und emotionale Spannungsfelder freisetzen, läßt sich allein im Vollzug erleben, solange alles in Bewegung bleibt, sich nichts zur Endgültigkeit verfestigt.

Karen Schübeler



Fingermalerei Kreuz-Übermalung, 1987