

## Postfigurationen religiösen Erlebens?

### Arnulf Rainers ästhetische Epiphanie

KLAUS KRÜGER

Arnulf Rainers »Madonna« (Taf. XVII), ein Werk, das in den Jahren 1982–1984 entstand, setzt sein Sujet in der Weise eines Palimpsestes in Szene.<sup>1</sup> Sein Zentrum bildet ein Schwarzweißfoto, das in leicht reduziertem Maßstab die berühmte »Madonna von Wladimir« aus dem frühen 12. Jahrhundert wiedergibt (Abb. 1).<sup>2</sup> Das Foto ist ein Bild im Bild, das genau in der Mitte der oberen Hälfte auf den gänzlich weiß und in feinsten Lasur bemalten Bildträger aufgeklebt ist. Über diese Anordnung von figürlichem Bild auf antikönisch-monochromer Fläche legt sich als dritte Schicht ein dunkler, kraftvoll gesetzter Farbauftrag in der Form von dichten Bündelungen furchenartiger Streifen, Schlieren und Striche. Dieser heftige, in einem Akt spontan hingesezter Zeichnung und gestischeruptiver Fingermalerei hervorgebrachte Farbauftrag nimmt sich wie die sichtbare Spur eines ungeschlacht verletzenden, ja gewalttätigen Zugriffs aus. Und doch entfaltet er im selben Zug auch durchaus zart temperierte Valenzen. Dergestalt etwa, daß die hinzugesetzte Zeichnung das Haupt Mariens nimbengleich mit einem fein orchestrierten Lineament von weich geschwungenen Strichführungen umspielt; oder daß die dunklen Farbschlieren eine nachgerade zutunliche, dicht bis an die Wangen von Mutter und Kind herandrängende Empathie, ein im Gestus der Fingermalerei manifest werdendes Verlangen nach kosendem Hinfassen und Berühren offenbaren. Bietet sich der plastisch-pastose Farbauftrag einerseits als regelrechte Überschmierung und Befleckung des vordem makellos reinen, unberührten Bildgrundes dar, so weist er sich zugleich doch auch als Niederschlag eines Dramas der Annäherung, ja mehr noch: einer leibhaft-gestischen Mimesis eben jener Liebkosung aus, die im zentralen Bildmotiv der »Eleousa« oder »Barmherzigen« als innige Zuwendung von Mutter und Kind so augenfällig fokussiert wird.

Was sich in diesem so spannungsreich ins Werk gesetzten Wechselspiel einer dialogisierenden Konfrontation von Foto und Gestus, von Figuration und Abstraktion, von

<sup>1</sup> 121 x 80 cm, Ölkreide und Öl auf Photo, auf Holz montiert. Siehe Kat. Ausst. Arnulf Rainer. *Retrospettiva 1948–2000*, hrsg. von Peter Weiermair, Galleria d'Arte Moderna, Bologna 2001, S. 134 und S. 181.

<sup>2</sup> Kat. Ausst. »Gottesmutter von Wladimir«. Zum 600. Jahrestag der Ankunft der Ikone der Gottesmutter von Wladimir in Moskau am 26. August 1395, Tretjakow-Galerie, Moskau 1995, S. 82ff., Kat. Nr. 1.



*Abb. 1 Gottesmutter von Wladimir,  
Byzanz, Anf. 12. Jh., Tempera auf Holz,  
104 x 69 cm (mit Rahmen), Moskau,  
Staatliche Tretjakow-Galerie*

materialisiertem Farbauftrag und entmaterialisierter Farbdianthie erfüllt, ist im Kern nichts anderes als eine künstlerisch realisierte Hinwendung zum religiösen Bild. Es ist, pointiert gesprochen, der in Formen und Farben sich konkretisierende und zum ästhetischen Gebilde gerinnende Akt einer Bildandacht. Deren religiöser Sinn- und Erlebniskern aber, nämlich durch die imaginative Kraft des Angedenkens (*andacht, ricordatio*) eine blickintensive Naherfahrung des in Wahrheit doch unsehbar Fernen zu erzeugen und auf diese Weise die Kommunikation mit einer Bildperson zu etablieren, deren eigentliches Dasein nur jenseits ihrer bildhaft dargebotenen Gegenwart besteht, dieses in seinem Kern also bildtranszendent perspektivierte Anschauungsziel unterliegt bei Arnulf Rainer einer grundlegenden Wandlung und Umbildung.<sup>3</sup> Denn es verschiebt sich zur Dynamik eines nunmehr immanent inszenierten Dialoges, eines prozeßhaften und in der Werkgestalt des Bildes selbst materialisierten Widerspiels von Hervorbringung und Austilgung, von Setzung und Auflösung, von elementaren künstlerischen Akten der Konstruktion und solchen der Destruktion. Kurz: Jene religiös fundierte Dialektik von

<sup>3</sup> Einen Literaturüberblick zu Funktion und Bedeutung des christlichen Andachtsbildes bieten u.a.: Otto von Simson und Rainer Volp, *Andachtsbild*, in: *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 1ff., Berlin / New York 1976ff., Bd. 2, S. 661–672; Adolf Reinle, *Andachtsbild*, in: *Lexikon des Mittelalters*, 9 Bde., München / Zürich 1980–1999, Bd. 1, Sp. 582–588; Karl Schade, *Andachtsbild. Die Geschichte eines kunsthistorischen Begriffs*, Weimar 1996.

Bildbetrachtung und Bildüberwindung ist hier substanzhaft, qua Form und qua Materie, dem Bild selbst integriert. Er wolle, so hat Arnulf Rainer diesen Zusammenhang einmal auf den Punkt gebracht, die Malerei »enthüllen durch sie selbst«, und zwar, wie er entschieden formuliert, »als Ersatz für die mangelnde und verlorengegangene metaphysische Bindung«. <sup>4</sup> Das kann, in anderen Worten, nur bedeuten, daß die Kunst, sofern sie ihre religiöse Sinnverankerung verloren hat, zwangsläufig sich selbst zu ihrem eigenen Offenbarungsgeheimnis erhebt. <sup>5</sup>

Was sich in Arnulf Rainers Werk also zu manifestieren scheint, ist die Aufhebung einer religiösen Wahrheit ins Erlebnis der künstlerischen Form, sprich: die Inversion des Marienbildes in eine ästhetische Epiphanie. Es scheint damit exemplarisch für jenen grundsätzlichen Verschiebungsprozeß zu stehen, den bereits Max Weber mit seiner vielzitierten Rede von der Kunst als einer »Surrogatform des ersten religiösen Erlebens« als ein Spezifikum der säkularisierten Moderne auszumachen suchte: »Die Kunst konstituiert sich nun als ein Kosmos immer bewußter erfaßter selbständiger Eigenwerte. Sie übernimmt die Funktion einer, gleichviel wie gedeuteten, innerweltlichen Erlösung [...] Mit diesem Anspruch aber tritt sie in direkte Konkurrenz zur Erlösungsreligion.« <sup>6</sup> In der Tat ist die Vorstellung von der soteriologischen Dimension der Kunst und von der strukturellen Äquivalenz, die das Artefakt vermöge seiner Unausschöpfbarkeit und ganzheitlichen Unbedingtheit mit dem Mysterium des Sakralen verbinde, von Anbeginn eine zentrale Denkfigur in der Geistesgeschichte der Moderne. Traditionsgeschichtlich vorgezeichnet im 18. Jahrhundert, allererst in Baumgartens Grundlegung einer im Kunstwerk als begrifflich irreduzibler Ganzheit allein sinnlich, nämlich durch »cognitio sensitiva« erfahrbaren Wahrheit des Kunstschönen, hat sie etwa bei Georg Simmel, bei Rudolf Otto oder Benedetto Croce ebenso ihren festen Ort wie auch späterhin in vielfältig diversifizierter Auslegung. So etwa bei Adorno, der den Werken der Kunst eine direkte Vergleichbarkeit mit der »Himmelserscheinung«, der »apparition« bescheinigt und sie als »neutralisierte und dadurch qualitativ veränderte Epiphanien« ansieht, <sup>7</sup> oder noch in jüngerer Zeit in den ästhetischen Entwürfen etwa eines George Steiner oder eines Jean-François Lyotard: »Die Präsenz«, so bestimmt dieser die transhistorische Erlebnisfülle im Angesicht der Bilder Barnett Newmans, »ist der Augenblick, der das Chaos der Ge-

<sup>4</sup> Arnulf Rainer, *Malerei, um die Malerei zu verlassen* (1952), in: Arnulf Rainer, »Hirndrang«. Selbstkommentare und andere Texte zu Werk und Person, hrsg. von Otto Breicha, Salzburg 1980, S. 47.

<sup>5</sup> Zur Diskussion von Rainers künstlerischem Werk im Horizont seiner immanentisierten Dialektik und Prozessualität siehe u.a.: Jutta Schütt, *Arnulf Rainer. Überarbeitungen*, Berlin 1994; Monika Leisch-Kiesel, *Verbergen und Entdecken. Arnulf Rainer im Diskurs von Moderne und Postmoderne*, Wien 1996; Werner Hofmann, *Rainer – Eine Notwendigkeit*, in: Arnulf Rainer. *Gegen.Bilder. Retrospektive zum 70. Geburtstag*, Wolfratshausen 2000, S. 17–33; Kat. Ausst. *Arnulf Rainer. Auslöschung und Inkarnation*, hrsg. von Reinhard Hoeps, Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Graz, Kulturzentrum bei den Minoriten, Paderborn 2004.

<sup>6</sup> Max Weber, *Die Wirtschaftsethik der Weltreligionen*, in: ders., *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Tübingen 1988 (zuerst 1920), S. 237–573, darin S. 536ff. (»Zwischenbetrachtung: Theorie der Stufen und Richtungen religiöser Weltablehnung«), zit. S. 555f.

<sup>7</sup> Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1970, S. 125.

schichte unterbricht und daran erinnert oder nur appelliert, daß ›etwas da ist‹, bevor das, was da ist, irgendeine Bedeutung hat. Das ist eine Vorstellung, die man mystisch nennen kann, da es sich um das Mysterium des Seins handelt.<sup>8</sup> Daß Lyotards ontologisierende Sicht auf Newmans Abstraktion, die er als Freilegung und Hypostasierung des eigentlichen Wesens der Malerei begreift und deren Augenblickserlebnis er von daher nachgerade als Erfahrung einer ästhetischen Transsubstantiation apostrophiert, auf ein in der Moderne längst vorgängiges Verständnismuster rekurriert, ist schwerlich zu verkennen. Es sei hier nur an die bekannte Einlassung von Paul Cézanne zu Veroneses »Hochzeit zu Kanaa« im Louvre erinnert, bei deren Betrachtung er nichts weniger als das eucharistische Sakrament und das mit ihm verknüpfte Glückserlebnis der Entrückung assoziierte: »Das Wunder ist da, das Wasser verwandelt sich in Wein, die Welt ist in Malerei verwandelt. Man taucht ein in die Wahrheit der Malerei. Man ist trunken. Man ist glücklich.«<sup>9</sup>

Vor dem Hintergrund der hier skizzierten Vorstellung, der zufolge die ästhetische Immanenz des autonom gewordenen, neuzeitlichen Kunstwerks als Erbe der Religion zu begreifen ist und eben von daher selbst wiederum religiös überhöht wird,<sup>10</sup> hat unlängst Thomas Rentsch im systematischen Ausblick auf die lange Tradition vormoderner Lehrgedanken und Konzepte der beseligenden »Anschauung Gottes« oder »visio Dei beatifica« die bemerkenswerte Schlußfolgerung gezogen, daß die »Eigenart und logische Struktur der formalen Qualitäten ästhetischer Erfahrung, wie sie seit den Ästhetiken des 18. Jahrhunderts [...] aufgewiesen werden, [...] aufgrund der terminologischen Bestimmung ihres erkenntnistheoretischen Status [...] der Form der mittelalterlichen kontemplativen und insbesondere visionären Erkenntnis« entsprechen: »Die durch Kunst und schöne Natur vermittelte Erfahrung erhält so diejenigen Genuss- und Heilsqualitäten, die ehemals die Dignität der jenseitigen ›visio‹ konstituierten. Der Glücksanspruch des ästhetischen Blicks und die Art, wie seine Erfüllung angesichts einer auratischen Kunst gedacht wird, postfiguriert die traditionelle eschatologische Glücksverheißung.«<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Jean-François Lyotard, *Der Augenblick. Newman*, in: ders., *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*, Wien 1989, S. 141–157, hier S. 155.

<sup>9</sup> Nach Joachim Gasquet, vgl. *Gespräche mit Cézanne*, hrsg. von Michael Doran, Zürich 1982, S. 166. (»Le miracle y est, l'eau changée en vin, le monde changé en peinture. On nage dans la vérité de la peinture. On est saoul. On est heureux.« *Conversations avec Cézanne*, hrsg. von Michael Doran, Paris 1978, S. 134).

<sup>10</sup> »Das theologische Erbe der Kunst ist die Säkularisierung von Offenbarung«, Adorno (wie Anm. 7), S. 162. Aus der kaum überschaubaren Literatur zum Thema vgl. in jüngerer Zeit: Rainer Volp / Günter Wohlfart, *Kunst und Religion*, VII: Vom Ausgang des 18. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, VIII: Das 20. Jahrhundert, IX: Philosophisch, in: *Theologische Realenzyklopädie* (wie Anm. 3), Bd. 12, S. 292–337; Alex Stock, *Zwischen Tempel und Museum. Theologische Kunstkritik. Positionen der Moderne*, Paderborn 1991; *Theologie und ästhetische Erfahrung*, hrsg. von Walter Lesch, Darmstadt 1994; *Ästhetische und religiöse Erfahrung der Jahrhundertwenden. I: um 1800, II: um 1900, III: um 2000*, 3 Bde., hrsg. von Wolfgang Braungart, Gotthard Fuchs und Manfred Koch, Paderborn 1997–2000; *Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute*, hrsg. von Jörg Herrmann, Andreas Mertin und Eveline Valtink, München 1998.

<sup>11</sup> Thomas Rentsch, *Der Augenblick des Schönen. Visio beatifica und Geschichte der ästhetischen Idee*, in: *Die Gegenwart der Kunst* (wie Anm. 10), S. 106–126, hier S. 108 und S. 120.

Der Gedanke, daß sich das Erlebnis der jenseitsgerichteten Gottesschau im Erlebnis der ästhetischen Erfahrung fortschreibe, zieht unterschiedliche Fragestellungen nach sich, die jedoch konvergente Aspekte betreffen. Sie können im Rahmen dieses Beitrags nur ansatzweise angesprochen werden. Zum einen ist zu fragen, inwieweit sich mit dem Modell der »Postfiguration« eher eine Vorstellung von Kontinuität und *longue durée* oder aber von historischer Diskontinuität verknüpft. Es geht also um die Überlegung, ob und wie dieses Modell sich in die etablierte Vorstellung von der beginnenden Moderne als einem fundamentalen Umwandlungsprozeß und einem epochalen, als »Sattelzeit« apostrophierten Diskurswechsel fügt. Daran schließen sich unmittelbar weitere Fragen an. Denn die Festschreibung eben dieser Periodisierung gründet, wie man weiß, wesentlich auf der geschichtsphilosophischen Prämisse, daß Geschichte und ihr Wandel nur begrifflich manifest würden und daß allererst die »sprachliche Erfassung der modernen Welt, ihre Bewußtwerdung und Bewußtmachung durch Begriffe« auch ihre Verstehbarkeit und näherhin die Analyse ihrer historischen Konstitutionsbedingungen ermögliche.<sup>12</sup> Im Licht dieser entschiedenen Rückkoppelung zwischen Bedeutungs- und Bezeichnungsgeschichte stellt sich das Problem, welche Erklärungskraft ein begriffsgeschichtlich begründetes Modell auch und gerade für solche Erfahrungskategorien und Erlebnisgehalte besitzt, die in ihrer nichtdiskursiven Dimension und ihrer maßgeblichen Rückgebundenheit an Formen der sinnlichen Wahrnehmung einem begrifflich formierten Urteil sich wenn nicht entziehen, so doch zumindest nicht in ihm aufgehen. Daß gerade die Erfahrung bildlichen Bedeutens im Vorfeld von Begriffen und Begriffsbildung angesiedelt sein kann und Bilder im Kontext kultureller Produktion und Erkenntnisbildung als – wenn man so will – »Artikulationsmittel des Unbegreifens und Vorbegreifens« (Blumenberg) angesehen werden können, ist eine Einsicht, die nicht zuletzt im Horizont des »iconic turn« und der durch ihn herbeigeführten Neubewertung des Bildes gegenüber dem Wort ein verstärktes Gewicht gewonnen hat.<sup>13</sup> Der Blick auf Bilder als

<sup>12</sup> Reinhart Koselleck, Einleitung, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon der politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, hrsg. von Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck, 8 Bde., Stuttgart 1972–1997, Bd. 1, S. XIII–XXVII, hier S. XIV. Die Literatur zum Zusammenhang ist Legion, vgl. zuletzt die Analyse und kritische Diskussion bei Hans Erich Bödeker, *Concept – meaning – discourse. Begriffsgeschichte reconsidered*, in: *History of concepts. Comparative perspectives*, hrsg. von Iain Hampsher-Monk, Karin Tilmans und Frank van Vree, Amsterdam 1998, S. 51–64; Christof Dipper, *Die »Geschichtlichen Grundbegriffe«*. Von der Begriffsgeschichte zur Theorie der historischen Zeiten, in: *Historische Zeitschrift* 270, 2000, S. 281–308; Achim Landwehr, *Geschichte des Sagbaren. Einführung in die historische Diskursanalyse*, Tübingen 2001, bes. S. 28ff. sowie die Beiträge in: *Begriffsgeschichte, Diskursgeschichte, Metapherngeschichte (= Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, Bd. 14)*, hrsg. von Hans Erich Bödeker, Göttingen 2002.

<sup>13</sup> Hans Blumenberg, *Licht als Metapher der Wahrheit*. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung, in: *Studium Generale* 10, 1957, S. 432–447, hier S. 432. Vgl. ferner ders., *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 6, 1960, S. 7–142 und S. 301–305; ders., *Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit*, in: ders., *Schiffbruch mit Zuschauer*, Frankfurt a. M. 1979, S. 75–93 (darin bereits der Hinweis, »daß Metaphorik nur als ein schmaler Spezialfall von Unbegrifflichkeit zu nehmen ist«, ebd., S. 75); ders., *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a. M. 1986. Zum »iconic turn« W. J. T. Mitchell, *Iconology. Word, Image, Text*, Chicago 1984; ders., *Der Pictorial Turn*, in: *Privileg Blick. Kritik*

Medien, die ihre Funktion und Bedeutung im Kontext einer Vielfalt kommunikativer Praktiken entfalten, als Medien näherhin, in denen sich Wissensformen, Glaubenshaltungen und Sinneserfahrungen und weiter gefaßt ein infinites Spektrum an individuellen oder kollektiven Hervorbringungen der Imagination konkretisieren, bringt ein zunehmend differenzierteres Verständnis für ihr kognitives Potential wie gleichermaßen für den genuinen Status ihrer »Unbegrifflichkeit« hervor. Genauer gesagt dafür, daß Bilder einerseits Gegenstand eines theoretischen Diskurses sind, zugleich aber auch einen »eigenen theoretischen Status« (Stierle) besitzen, einen Status, der sich zuallererst begründet in ihrer komplexen Referentialität, das heißt in der Abgehobenheit von der Wirklichkeit, auf die sie sich beziehen, wie auch in der Rückbezüglichkeit auf ihre eigenen Produktionsbedingungen.<sup>14</sup>

Blicken wir, um diesen Status näher zu fassen und das genuine, bildlich materialisierte Artikulationspotential als Mittel der Bedeutungsproduktion zu verstehen, erneut auf Arnulf Rainers Gemälde. Pointiert gesprochen läßt sich sein Madonnenbild als eine Reflexionsform begreifen, in deren irreduzible, unbegriffliche Gegebenheitsweise diverse historische, religiöse und ästhetische, aber auch individuell-psychologische Diskurse eingeschrieben sind. Dabei tritt zutage, daß sich jene soteriologisch grundierte Glückserwartung hier zwar durchaus in emphatischer Anspruchsmächtigkeit, zugleich jedoch in ihrer tiefgreifenden Gebrochenheit und Unerlöstheit ausdrückt, anders gesagt: daß sich die besagte Wendung von einem religiösen in einen ästhetischen Offenbarungsanspruch in dem Gemälde nicht eigentlich erfüllt, sondern vielmehr autoreflexiv vergegenständlicht und als ein eigener, visueller Diskurs entfaltet. Dies geschieht aspektreich und eröffnet eine auch semantisch vieldimensionale Lektüre der Darstellung, als deren eigentliches Thema sich die ästhetische Erfahrung von bildlicher Medialität ergibt, jene Schwel-lenerfahrung also, die der Vermitteltheit bildhaften Sehens entspringt, dergestalt, daß sie sich als Vermittlung zwischen dem Bedeutungssystem des Werkes und demjenigen des Rezipienten und in diesem Zuge als eine transformative Kraft, als beständige Verwandlung dieser beiden Bedeutungssysteme entfaltet.<sup>15</sup>

So bekunden sich die auf den zarten Bildgrund hingeschmierten Flecken fraglos als eine visuelle Kontrafaktur zur Vorstellung von der jungfräulichen Unbeflecktheit Mariens. Dies um so mehr, als in ihnen sichtbar die eingesprengten Spuren blutroter Farbe

---

der visuellen Kultur, hrsg. von Christian Kravagna, Berlin 1997. Zur betreffenden Debatte vgl. die nach wie vor reichhaltige Studie von Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley 1993.

<sup>14</sup> Zum weiteren Zusammenhang Karlheinz Stierle, Bemerkungen zur Geschichte des schönen Scheins, in: *Kolloquium Kunst und Philosophie*, Bd. 2: *Ästhetischer Schein*, hrsg. von Willi Oelmüller, Paderborn 1982, S. 208–232, zit. S. 208; vgl. auch Klaus Krüger, *Geschichtlichkeit und Autonomie. Die Ästhetik des Bildes als Gegenstand historischer Erfahrung*, in: *Der Blick auf die Bilder. Kunstgeschichte und Geschichte im Gespräch* (= *Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft*, Bd. 4), hrsg. von Otto Gerhard Oexle, Göttingen 1997, S. 53–86.

<sup>15</sup> Zur Systematik: Erika Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*, Tübingen / Basel 2001, bes. S. 347ff.; dies., *Ästhetische Erfahrung als Schwel-lenerfahrung*, in: *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, hrsg. von Joachim Küpper und Christoph Menke, Frankfurt a. M. 2003, S. 138–161.

zu erkennen sind. Lassen sich andererseits dieselben Farbbündel in ihrer flächig ausbreiteten Disposition auch als ein künstlerischer Setzungsakt der Abstraktion gegen die Figuration lesen, so entfalten sie eben hierdurch auf anderer Ebene einen dialektisch oszillierenden Bezug zu jener dem Madonnenbild als eigentliche Glaubensbotschaft innewohnenden Vorstellung, daß nämlich in Christus nichts anderes als die schaubare, menschgewordene Figuration des unschaubar-abstrakten Logos vor Augen steht. Und weiter: Als Spuren einer handgreiflich vollzogenen Attacke, der das Madonnenbild offenkundig ausgesetzt war, zeugen die gestisch hingesetzten Farbschlieren in augenfälliger Dramatik von jenem »internen Ikonoklasmus« (Boehm), der die Kunst des 20. Jahrhunderts insgesamt so nachhaltig kennzeichnet.<sup>16</sup> Doch tragen sie als Fingermalerei und als regelrecht handgeschaffene Farbgebilde wiederum auch sichtbar das Signum eines kreatürlich-schöpferischen Formungswillens in sich und visualisieren, ja konkretisieren damit erneut den kategorialen Spannungsbezug, der sich zwischen menschlichem und göttlichem, zwischen materiellem und spirituellem Hervorbringungsakt und weitergeführt zwischen Kunst als Imagination und als Inkarnation auftut.<sup>17</sup>

Durch solche Schichtung und Bündelung von Sinnbezügen ruft die Darstellung schließlich auch jene mythengleiche Legende ins Gedächtnis, welche seit mittelalterlicher Zeit Ursprung und Entstehung des Marienbildes dem heiligen Lukas zuschrieb und ihn damit zur Leitfigur schlechthin für die Befähigung und Profession des Malers werden ließ. Wie man weiß, kreiste die Legende in ihrer wechselreichen Überlieferung verstärkt um die Frage, ob Lukas seinen Malakt, mittels dessen ihm die dauerhafte und authentisch implizierte Präsentsetzung der Heiligen Jungfrau in ihrem Bild gelang, aus der Kraft der religiösen Inspiration oder aber der künstlerischen Imagination, ob als eine Leistung der Nachahmung oder einen Akt der Erfindung vollzogen haben mochte.<sup>18</sup> Arnulf Rainer steigert diese Polarisierung bis zur äußersten Konfrontation, dergestalt, daß sich einerseits der Befreiungsakt künstlerischer Selbstsetzung hier geradewegs in eine Auslöschung der normativen Vorgabe verkehrt, während andererseits eben diese traditionsverbürgte Vorgabe unverbrüchlich als gestaltbestimmender Zielpunkt, ja als Prämisse des ganzen Malaktes figuriert.

<sup>16</sup> Gottfried Boehm, Ikonoklastik und Transzendenz. Der historische Hintergrund, in: Gegenwart Ewigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit, hrsg. von Wieland Schmied, Stuttgart 1990, S. 27–34, hier S. 28. Vgl. zum weiteren Zusammenhang auch Justin Hoffmann, Destruktionskunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre, München 1995; Dario Gamboni, Zerstörte Kunst. Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert, Köln 1998, bes. S. 241ff. und S. 265ff.; Birgit Mersmann, Bilderstreit und Büchersturm. Medienkritische Überlegungen zu Übermalung und Überschreibung im 20. Jahrhundert, Würzburg 1999, bes. S. 34ff. und S. 95ff.

<sup>17</sup> Zu diesen Aspekten im Werk Rainers siehe zuletzt bes. Kat. Ausst. Arnulf Rainer. Auslöschung und Inkarnation (wie Anm. 5).

<sup>18</sup> Gisela Kraut, Lukas malt die Madonna. Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei, Worms 1986; Hans Belting, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990, S. 170ff. und S. 559ff.; Hermann Ulrich Asemisen / Gunter Schweikhart, Malerei als Thema der Malerei, Berlin 1994, S. 37ff.; Georg-W. Koltzsch, Der Maler und sein Modell. Geschichte und Deutung eines Bildthemas, Köln 2000, S. 12ff.



*Abb. 2 Andrej Rubliov (Umkreis),  
Gottesmutter von Wladimir, 1395 oder  
1408, Tempera auf Holz, 101 x 69 cm,  
Wladimir, Museum*

Die Struktur einer Schichtung und gegenstrebigem Durchdringung von Referenzen und Sinnbezügen bündelt sich nicht zuletzt in dem Madonnenbild selbst und dem Diskurs, der seinem paradoxen Status als Bild eines Bildes, als Reproduktion einer Reproduktion innewohnt. Begründet ist dieser Status bereits in der »Madonna von Wladimir« selbst (Abb. 1), bildet sie doch die Replik eines einstmals berühmten, schon im 11. Jahrhundert in Konstantinopel bezugten »Originals«. Aus dieser Replik, die man im frühen 12. Jahrhundert gleichfalls in Konstantinopel schuf, wurde in der Folge ihrerseits ein hoch verehrtes »Original«. Denn schon bald nach ihrer Entstehung wurde sie von der byzantinischen Hauptstadt in die Residenz der russischen Großherzöge verbracht, zunächst nach Kiev und 1155 weiter nach Wladimir, von wo sie schließlich 1395 nach Moskau und in diesem Zug in den besonderen Rang einer Schutzpatronin von ganz Rußland gelangte.<sup>19</sup> In ihrer neuen Heimat zeugte sie als singuläres und den Rang eines »authentischen Porträts« genießendes Kultbild nun ihrerseits zahllose Repliken, zu deren langer Reihe etwa eine nahezu formatgleiche, 1395 oder 1408 wohl im Atelier Andrej Ru-

<sup>19</sup> Zu Herkunft, Datierung, Geschichte und Bedeutung der Ikone siehe Michail Alpatoff / Victor Lazareff, Ein byzantinisches Tafelwerk aus der Komnenenepoche, in: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 46, 1925, S. 140–155; Aleksandr J. Anisimov, Our Lady of Vladimir, Prag 1928; Kurt Berckenhagen, Die Ikone der Gottesmutter von Wladimir und ihre byzantinischen Parallelen, in: Kyrios 3, 1963, S. 146–151; Hans Belting, Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion, Berlin 1981, S. 174f.; Belting (wie Anm. 18), S. 314f.



Abb. 3 Gottesmutter von Wladimir,  
Mitte 19. Jh., Öl und Metallapplika-  
tionen auf Holz, 38 x 30,5 cm,  
Privatbesitz

bliovs geschaffene Ikone von höchster Qualität gehört (Abb. 2). Die Abfolge solcher getreuen Nachbildungen ließe sich beinahe bruchlos auch durch die nächsten Jahrhunderte und noch bis in die jüngere und jüngste Zeit hinein fortführen (Abb. 3).<sup>20</sup>

All diese Repliken üben ungeachtet ihres historischen Abstands als Bilder eines Bildes die Stellvertreterschaft für ein Original aus, das jedoch in seiner Existenzform auch seinerseits bereits als stellvertretendes Bild eines Bildes postfiguriert ist. Als zwar in einer regelrecht seriellen Abfolge vervielfältigte, dabei in ihrem materiellen Dasein gleichwohl je distinkte Exemplare signalisieren diese Bilder die ihnen über alle Distinktion hinweg gemeinsame Identität durch ihre strenge Typengleichheit, wobei dem Typus die Charakteristik einer theologisch wie affektiv spezifizierten Aussage innewohnt (so sucht die »Eleousa« alias »Barmherzige« durch die liebkosende Berührung der Wangen und durch die wechselseitige Umarmung die intime Nähe zu ihrem Kind offenkundig in einer Weise, die als motivische Analogie zur Pietà bereits auf ihre zukünftige Trauer um den dereinst tot in ihren Armen liegenden Sohn vorausweist, et cetera).<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Umfangreiches Material in: Kat. Ausst. »Die Gottesmutter von Wladimir« (wie Anm. 2), darin S. 92f., Kat. Nr. 4 zur Ikone Rubliovs; zu den frühen Kopien und Repliken siehe auch Ivan Bentchev, Zum Verhältnis von Original, Kopie und Replik am Beispiel der Gottesmutter von Wladimir und anderer russischer Ikonen, in: Russische Ikonen. Neue Forschungen, hrsg. von Eva Hausteijn-Bartsch, Recklinghausen 1991, S. 141–169.

<sup>21</sup> Vgl. Demetrios I. Pallas, Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus – das Bild (= *Miscellanea Byzantina Monacensia*, Bd. 2), München 1965, S. 166ff.



*Abb. 4 Andrej Andreevich  
Aleksandrov, Gottesmutter  
von Wladimir, ca. 1895,  
Öl auf Holz, Perlenbesatz und  
Emailleverkleidung, 31,5 x 26,7 cm,  
Privatbesitz*

Diese typusbegründete Identitätsstiftung und Identitätssicherung, die jeden interpretativen Eingriff des Malers konsequenterweise ausschließt, hat bereits Theodoros von Studion auf dem zweiten Konzil von Nicea (787) einschlägig definiert: »Die Anfertigung der Bilder ist keine Erfindung der Maler, sondern der katholischen Kirche heilige Satzung und Überlieferung. [...] Des Künstlers Sache ist allein die Technik, die Anordnung aber ist Sache der verehrungswürdigen Väter.«<sup>22</sup> Dieses autoritative Axiom der Urbild-Abbild-Relation gilt auch und gerade dort noch, wo etwa eine regelrechte, der bemalten Tafel applizierte Bekleidung die Bildpersonen in einer Weise schmückt, umhüllt und auszeichnet, welche die distinkte, materielle Daseinsform, die Exemplarität des einzelnen Bildes noch zu steigern und sichtbar zu akzentuieren vermag (Abb. 4).

Auch Arnulf Rainers »Madonna« zeigt das Bild eines Bildes, doch übt es keine exemplarische Stellvertreterschaft mehr aus, sondern zeugt als monochrom verblaßtes Foto ganz im Sinne der Überlegungen Roland Barthes' von der Gewesenheit einer Präsenz und Authentizität, die aktuell so nicht mehr einholbar ist<sup>23</sup> und die vielmehr durch eine andere, neue Authentizität verdrängt, überlagert und substituiert wird: durch diejenige des künstlerischen Ausdrucks, der sich als prozeßhafte, metamorphotische Kraft der Aneignung und Anverwandlung über das Bild legt und eine neue, heterogene Schichtenordnung erzeugt.

<sup>22</sup> Zitiert nach Lukas Koch, Zur Theologie der Christuskone, in: *Benediktinische Monatsschrift* 19, 1937, S. 375–387 und 20, 1938, S. 32–47, 168–175, 281–288, 437–452, hier S. 42.

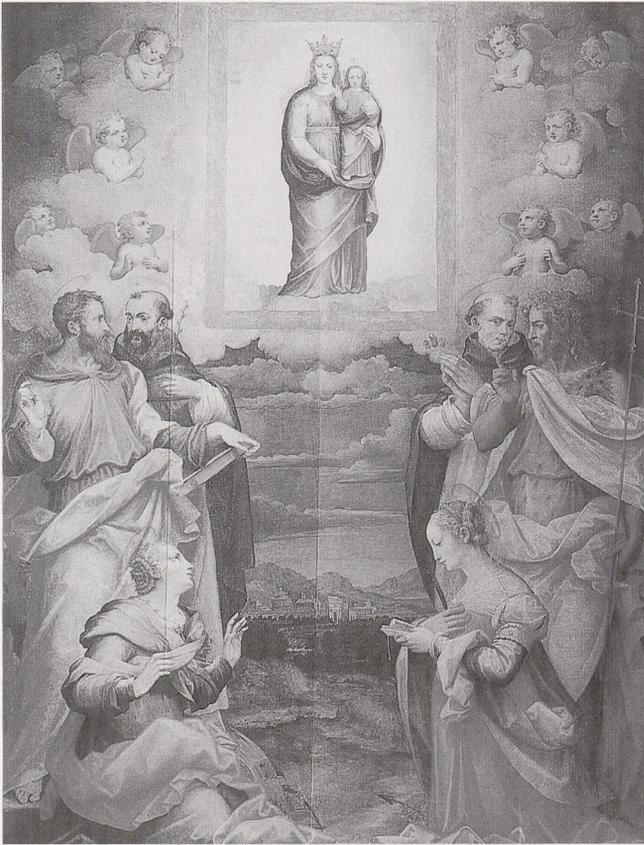
<sup>23</sup> Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt a. M. 1989, S. 86ff.

In modellhafter Zuspitzung gesprochen stehen hier zwei unterschiedliche, konträre Dispositive vor Augen. Beim einen bringt das Bild zwar eine je singuläre, materielle Exemplarität seiner Darstellung hervor, doch definiert sich deren Sinn und Funktion ganz aus ihrer Transparenz: Das Eigentliche des Bildes besitzt seine Wirklichkeit immer erst hinter ihm, im Jenseits des Bildes. Dieser Dialektik eines Davor und Dahinter steht bei Arnulf Rainer die immanentisierte Dialektik einer Schichtenordnung gegenüber, ein heterogenes, mehrpoliges Vorstellungsgeflecht, das gleich einem Palimpsest eine permanente inhärente Diskontinuität erzeugt.

Vor diesem Hintergrund eröffnet sich für das zuvor aufgeworfene Problem, inwieweit die Dissoziation von religiöser und ästhetischer Bilderfahrung als *longue-durée*-Phänomen oder als Index eines historischen Umwandlungsprozesses anzusehen ist, die Möglichkeit einer differenzierteren Sicht, unter der Maßgabe nämlich, daß die Polarität der beiden hier modellhaft herauspräparierten Dispositive nicht zwangsläufig als diachronische Entwicklung, das heißt als geschichtlich sich vollziehende Verdrängung und Ablösung des einen durch das andere zu verstehen ist, sondern daß sie vielmehr in systematischer Perspektive, das heißt im Rahmen einer Hermeneutik des Bildes und seiner medialen Natur, ein diversifiziert sich entfaltendes Spektrum möglicher Optionen des Bildgebrauchs und Bildbegriffs bezeichnet. Wenn damit das Narrativ von der Genese der modernen Kunst als Surrogat und Erbträger der Religion nicht in Abrede gestellt werden soll, so lassen sich doch auf anderer Ebene semantische Bezugfelder und strukturelle Kontinuitäten in den Blick nehmen, die konstitutive Gemeinsamkeiten und übergreifende Gleichzeitigkeiten des Ungleichzeitigen bezeugen. Das Augenmerk gilt dabei dem spezifischen Umgang mit der Medialität des Bildes als der eigentlichen Bedingung der Bilderzeugung und näherhin den künstlerischen Verfahrensweisen, mittels derer die im Bild sich ereignende Materialisierung des Imaginären wirksam gemacht und zugleich bewältigt wird. Dies geschieht, wie gesehen, bei Arnulf Rainer als Verschränkung, Verflechtung und Überlagerung heterogener Bestandteile, eine Schichtenordnung, die konstitutiv ist für die Prozessualität und Schwellenstruktur sowohl des Bildes selbst (Objektseite) als auch seiner externen Erfahrbarkeit (Subjektseite).

Versteht man diese strukturelle Gegebenheit des Bildes als das, was sie in erster Linie ist, nämlich als ein Dispositiv, das die Sichtbarkeitsordnungen und Einstellungen des Betrachters fortgesetzt aktiviert, herausfordert und freisetzt oder aber reguliert, kontrolliert und kanalisiert, dann läßt sie sich auch in anderer geschichtlicher Konstellation verorten als in derjenigen des besagten Narrativs, nämlich in der langen Tradition interpikturaler beziehungsweise intermedialer Bildverfahren, die nicht von ungefähr ihre besondere Konjunktur zumeist in Phasen beziehungsweise Praxisbezügen erlebten, die sich eher abseits der im Verlauf der Renaissance ausgeprägten klassisch-normativen Bildentwicklung vollzogen.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Nach wie vor grundlegend die Studie von Victor I. Stoichita, *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998 (zuerst französisch 1993).



*Abb. 5 Michele Tosini,  
Die Erscheinung der  
Madonna di Loreto mit  
Heiligen, 1561,  
Öl auf Holz, 251 x 193 cm,  
Prato, Monastero di  
San Vincenzo*

Die kursorische Betrachtung eines Fallbeispiels soll verdeutlichen, was damit gemeint ist. Es handelt sich um ein Gemälde des Michele Tosini, das gegen 1561 als Altarbild einer Kapelle im Nonnenkloster San Vincenzo in Prato entstand (Abb. 5).<sup>25</sup> Der Betrachter vor dem Bild sieht sich hier einer perspektivischen Tiefen- und Höhenstufung gegenüber, an der er selbst in niedrigster Position partizipiert. In die Ferne der himmlischen Wolken entrückt und von einer hell strahlenden Gloriole umfungen, erscheint die stehende Muttergottes regelrecht in bildhafter Form: Von den im Vordergrund versammelten Heiligen wird sie durch einen eigens aufgemalten Rahmen abgesetzt, der ehemals noch markanter ausgearbeitet und in plastischem Relief gestaltet war. Die Erhöhung und Entrückung der Madonna zu einer himmlischen Erscheinung fällt also mit der Markierung ihres Bildcharakters in eins.

Ein weiteres kommt hinzu. Denn die sichtbare Ineinssetzung von Bild und Vision wird noch ungleich prägnanter, sobald man sich vergegenwärtigt, daß die stehende Mut-

<sup>25</sup> Kat. Ausst. L'iconografia della Vergine di Loreto nell'Arte, hrsg. von Floriano Grimaldi und Katy Sordi, Palazzo Apostolico, Loreto 1995, S. 118ff.



*Abb. 6 Kopie der Madonna di Loreto, ca. 1625,  
Höhe 129 cm, Holz mit Farbfassung, Montalto Marche,  
Santa Chiara*

tergottes hier in eben jener Gestalt erscheint, welche die berühmte, in ganz Italien als Gnadenbild verehrte Statue der »Madonna di Loreto« besitzt (Abb. 6).<sup>26</sup> Bild und Vision stehen hier in einem reziproken Verhältnis, einem Verhältnis, in dem sich beide in ihrem Anspruch auf Authentizität wechselseitig bekräftigen und beglaubigen. Kurz: Die visionäre Erscheinung der Muttergottes auf dem Bild in Prato ist glaubhaft und authentisch, weil sie wie das »wahre« Gnadenbild in Loreto aussieht, und umgekehrt sind Aussehen und Gnadenkraft der Loretomadonna glaubhaft, weil sie durch die himmlische Erscheinung bestätigt werden.

Die Bedeutung dieses Sachverhalts wird klar, wenn man bedenkt, daß die Verehrung des Gnadenbildes von Loreto im späten 16. Jahrhundert einen bemerkenswerten, von der Gegenreformation nachdrücklich betriebenen Aufschwung nahm. Dabei kam im Zuge gegenreformatorischer Bemühungen um eine authentische Traditionsvergewisserung der eigenen Glaubenspraktiken gerade in den Jahren um 1560/70, also zeitgleich zur Entstehung des Bildes in Prato, eine lebhaft geführte Diskussion über den Wahr-

<sup>26</sup> Vgl. Kat. Ausst. L'iconografia della Vergine di Loreto (wie Anm. 25), S. 184f.

heitsgehalt der Loretolegende auf. Im Laufe dieser Kontroverse kursierten zunehmend graphische Wiedergaben, die das Gnadenbild der Muttergottes zeigten und durch Beschriften als »vero retratto« oder »effigies S. Mariae Lauretanae« in seiner Authentizität beglaubigten.<sup>27</sup>

Im Licht dieser Zusammenhänge läßt sich sagen, daß sich in Tosinis Gemälde einer der zentralen Ansprüche der gegenreformatorischen Kirche bezeugt, nämlich autoritativ über die religiösen Bilder zu verfügen, und zumal über solche von überregionaler Wirkung und Popularität, um auf diese Weise zugleich eine Kontrolle und Kanalisierung des religiösen Blicks und der durch ihn aktivierbaren Imagination und inneren Erlebnis kraft zu etablieren. Die Bilder, so erläutert diese Auffassung der Bologneser Kardinal Gabriele Paleotti 1582 in seinem Bildertraktat, sind »Instrumente, um die Menschen mit Gott zu vereinen«, und ihr finaler Sinn besteht darin, »die Menschen zur Frömmigkeit und zur Ergebenheit vor dem Herrn zu überreden und sie zum gebotenen Gehorsam und zur Folgsamkeit gegenüber Gott zu bewegen«.<sup>28</sup>

Die so verstandene autoritative Sinnbegründung des Bildes manifestieren auch die Heiligen, die sich links und rechts unter der himmlischen Bilderscheinung in strenger Symmetrie versammelt haben. Im getreuen Einklang mit kirchlichen Präskripten dieser Zeit, vor allem mit dem Bilderdekret des Konzils von Trient von 1563, dienen sie in ihren variierten Haltungen und Gebärden – solchen der frommen Ergebenheit, des glaubensstrengen Ernstes und der religiösen Emphase, solchen der selbstvergessenen Demut und der meditativen Versenkung et cetera – den »Augen der Gläubigen« zum Vorbild für deren eigene Frömmigkeit und Glaubenshaltung. Dieser Funktion entsprechend sind sie in einem durchaus modernen, aktuellen Stil gemalt und erscheinen – zumal im Fall der beiden weiblichen Heiligen – in zeitgenössischer Gewandung und Haartracht. Und nicht von ungefähr befinden sie sich ganz im Vordergrund des Bildes, also in unmittelbarer Betrachternähe, und in einer irdisch-realen Landschaft, die fern im Hintergrund die Ansicht von Prato zeigt. Kurz: Die Heiligen sind dem gläubigen Betrachter sowohl bildkompositorisch als auch emotional nahe gebracht, um auf diese Weise ihrer Funktion einer affektiven Anleitung und Einstimmung zur Bildandacht möglichst wirksam gerecht zu werden. Pointiert gesprochen könnte man sagen, daß sie als rhetorisch aufgeladene Mediatoren, die die Schwelle zwischen Gnadenbild und Betrachter markieren, ein Verhältnis von Nähe und Distanz, von Immersion und Reflexion aufbauen, das strukturell nicht unverwandt zu Arnulf Rainers gestisch artikulierter Emphase der

<sup>27</sup> Dazu Floriano Grimaldi, *La historia della chiesa di Santa Maria de Loreto*, Loreto 1993, passim, mit zahlreichen Belegen; Cinzia Ammannato, *L'immagine lauretana nell'eta della Riforma*, in: *Loreto crocevia religioso tra Italia, Europa e Oriente*, hrsg. von Ferdinando Citterio und Luciano Vaccaro, Brescia 1997, S. 349–362, bes. S. 357ff.

<sup>28</sup> »[...] parlando delle imagini cristiane, dicemo che il fine di esse prencipale sarà di persuadere le persone alla pietà et ordinarle a Dio [...] di muovere gli uomini alla debita obediencia e soggezzione a Dio [...] che sono tutte come istrumenti per unire gli uomini con Dio [...]« Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (1582), in: *Trattati d'Arte del Cinquecento*, hrsg. von Paola Barocchi, Bd. 2, Bari 1961, S. 117–509, hier S. 215.

Annäherung und des zugreifenden Herandrängens an eine Bildperson erscheint, die gleichwohl ihre Berührbarkeit und Aktualisierbarkeit durch ihre medial bestimmte Existenz, ihr Bildsein, dauerhaft verhindert und verwehrt.

Anders als im Fall der Heiligen bleibt die himmlische Bilderscheinung der Muttergottes mit dem Jesusknaben auf eine psychologisch unnahbare Typik und zugleich auf eine stilistische Archaik ihres Aussehens verpflichtet, dergestalt, daß sie nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich und emotional die Aura der Ferne an sich trägt. Diese Art ihrer Darbietung folgt erneut dem Gebot kirchlicher Präentionen, wie man sie gerade in posttridentinischer Zeit vertrat, um die Kontinuität zu betonen, in der man sich selbst zu den angestammten kirchlichen Traditionen sah. Zu dieser retrospektiv bestimmten Selbstverankerung in der normativen Kraft einer als verbindlich angesehenen Überlieferung gehörte auch das Streben nach authentischen Traditionen des sakralen Bildes. Die heutigen Künstler, so fordert 1564, kaum ein Jahr nach den Bestimmungen des Tridentinums, der geistliche Autor und Literat Giovanni Andrea Giglio, sollten »die heiligen Bilder« mit Ernst und Andacht und nach »altem Brauch« malen, und sie sollten sie mit jenen Zügen und Merkmalen versehen, die ihnen von den Malern früherer Zeiten wegen des besonderen Vorrangs ihrer Heiligkeit verliehen wurden.<sup>29</sup>

Vor dem Hintergrund all dieser Beobachtungen läßt sich sagen, daß der Gläubige im Angesicht von Tosinis Gemälde einer durchaus regulativen Wirkung auf seine Imagination und seine religiösen Affekte unterworfen ist, dergestalt daß die Darstellung klar bestimmte Vorgaben sowohl dafür macht, *was* er als Vision erblickt, als auch dafür, *wie* er auf sie zu blicken hat. Als Altarbild einer Kapelle in Prato, die fernab von Loreto der dort verehrten Madonna geweiht ist, verleiht es eben dieser »Madonna di Loreto« nicht nur sichtbare Präsenz und dauerhafte Gegenwärtigkeit, sondern weist diese Präsenz auch als einen Akt des besonderen himmlischen Gnadenerweises für diesen speziellen Kapellenraum aus, ein Gnadenerweis, an dem der Gläubige dann zu partizipieren vermag, wenn er sich dem Glauben an die ubiquitäre Wirksamkeit des Loretokultes unverbrüchlich hingibt, »in Gehorsam und Folgsamkeit gegenüber Gott«, wie Paleotti sagen würde.

Wie sich an einer Vielzahl von Beispielen zeigen ließe, bietet Tosinis Gemälde für das künstlerische Verfahren, mittels der medial gebrochenen Präsentsetzung eines Gnadenbildes als einer »himmlischen Bilderscheinung« dessen Kult zu fördern wie auch zu regulieren – besser gesagt: es zu einer überregional beglaubigten kirchlichen Gnadeninstanz zu erheben –, keineswegs ein singuläres Beispiel.<sup>30</sup> Ohne das betreffende Material an dieser Stelle zu diskutieren, scheint sich dabei abzuzeichnen, daß der bild-

<sup>29</sup> »Qual è questa antica consuetudine? [...] Il dipingere le sacre imagini oneste e devote, con que' segni che gli sono stati dati dagli antichi per privilegio della santità.« Giovanni Andrea Giglio, *Degli Errori de' pittori* (1564), in: *Trattati d'Arte del Cinquecento*, hrsg. von Paola Barocchi, Bd. 2, Bari 1961, S. 1–115, hier S. 111.

<sup>30</sup> Zur Diskussion solcher Beispiele siehe Klaus Krüger, *On the Pictorial Construction of Inner Presence in Early Modern Italy*, in: *Image and Imagination of the Religious Self in Medieval and Early Modern Europe*, hrsg. von Reindert Falkenburg und Walter Melion, Leiden 2005 (im Druck).



*Abb. 7 Francesco Vanni,  
Bildtabernakel, 1595, mit  
Madonnenbild (»Madonna dei  
Mantellini«) von ca. 1270,  
Siena, S. Maria del Carmine*

liche Diskurs des Imaginären ebenso maßgeblich wie dauerhaft durch die Verhältnisbestimmung zweier Parameter konstituiert wird: einerseits durch das Bedürfnis nach »Authentisierung« des Dargestellten und andererseits durch die dem Medium der Darstellung innewohnende Tendenz zu seiner »Fiktionalisierung«. Sind beide Parameter dahingehend konvergent, daß sie dem Anspruch dienen, eine glaubhafte und auch glaubenswirksame Repräsentation zu begründen, so sind sie doch zugleich höchst divergent, nämlich in Hinblick auf die semiotische Struktur der Repräsentation.

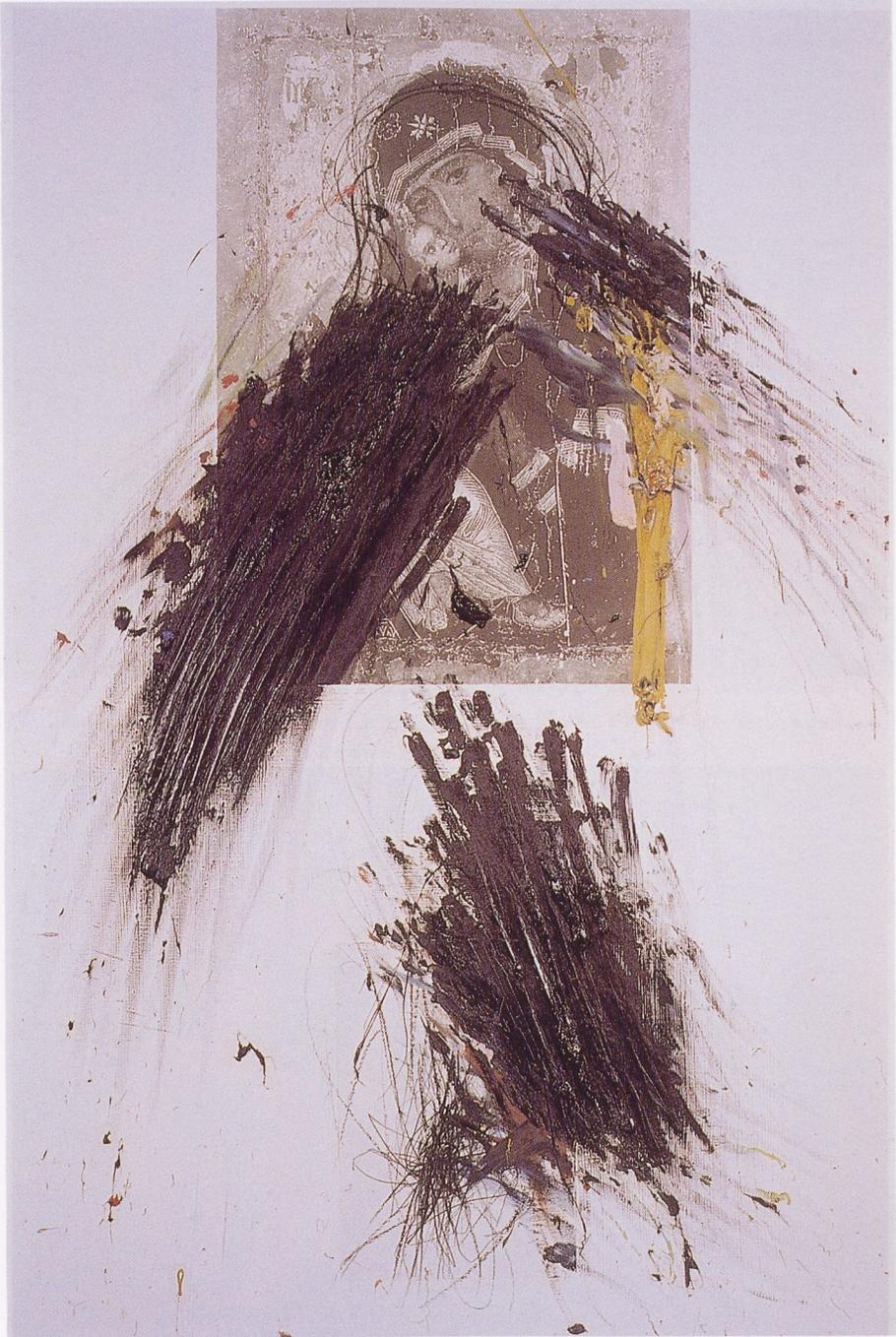
Die gerade in der Gegenreformation verbreiteten Bildtabernakel könnten diesen Zusammenhang trefflich illustrieren. Sie stellen eine komposite Präsentationsform dar, in der beide genannten Parameter besonders augenfällig wirksam werden (Abb. 7).<sup>31</sup> Vergleichbar zu Tosinis Altarbild zeigen sie in ihrem Zentrum ein altes, verehrtes Marienbild, doch nicht wie dort im Modus einer lediglich »fingierten« Präsenz, sondern als authentisches Original, das heißt in seiner materiellen, »faktischen« Präsenz. Das Rah-

<sup>31</sup> Karl-August Wirth, Einsatzbild, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 1ff., begonnen von Otto Schmitt, Stuttgart 1937ff., Bd. 4, Sp. 1006–1019; Martin Warnke, Italienische Bildtabernakel bis zum Frühbarock, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst (3. F.) 19, 1968, S. 61–102, dort S. 76f. zu Abb. 8.

mengemälde hingegen ist modern und inszeniert eine raum- und geschehenslogisch kohärente Fiktion von Heiligen und Engeln, die sich in Blicken, Gesten und Gebärden dem Bild zuwenden, es dem Betrachter vorweisen und seine Präsenz im Sinne einer wundersamen Enthüllung vor seinen Augen in Szene setzen. Ohne auf die Komplexität dieser kompositen Bildensembles hier einzugehen, läßt sich sagen, daß ihre Wirkung auf den Betrachter in einer unlösbaren Paradoxie gründet. Denn der »authentische« Charakter der Muttergottes bleibt doch bei aller materiellen Präsenz derjenige eines Bildes, das sich als solches durch den Rahmen und durch sein Alter ausdrücklich ausweist. Demgegenüber erzeugen die Heiligen des äußeren Gemäldes einen lebendigen und lebensnahen Eindruck, doch bleibt ihr Status, konfrontiert mit der Materialität der Marienikone, unabweisbar fiktiv. Was durch dieses kontradiktorische Ineins von Authentisierung und gleichzeitiger Fiktionalisierung im Auge des Betrachters entsteht, ist auch hier ein fortdauerndes, die Imagination förderndes Wechselspiel von Darbietung und Entzug, von Präsenz und Absenz.

Ungeachtet der historischen Spezifik einer vielfältigen Indienstnahme und Instrumentalisierung, der diese Gemälde jeweils im zeitgenössischen Ringen um Diskurshegemonie und um die Beherrschung des Imaginären unterzogen wurden, bezeugen sie doch in erster Linie auch eine entschiedene Einsicht in die kategoriale Rückgebundenheit des Imaginären an das Medium seiner Darstellung, eine Sachlage, die sie dadurch bewältigen, daß sie heterogene Modi des Bildes in sich integrieren, ikonisches und narratives, historisches und transhistorisches, uneinholbares und angeeignetes Bild in einem sind.

Nicht erst seit der Moderne mit ihrer Tendenz zur Ausweitung der künstlerischen Praxis bis hin zur Entgrenzung und Hybridisierung der Künste, so könnte man zuge-spitzt formulieren, sind Bilder keine hermetischen, sondern vielmehr mit interpikturalen beziehungsweise intermedialen Relationen aufgeladene Gefüge, die sich mit anderen Bild- und Textstrukturen verflechten, sie überlagern, durchdringen und ebenso durchdrungen werden. Wenn sie damit bezeugen, daß ästhetische Erfahrung sich nicht ein-sinnig als eine Aktivität des rezipierenden Subjekts im Angesicht des Bildes konstituiert, sondern ebenso sehr als eine Aktivität, die auch und gerade im Bild selbst zu ver-orten ist, dann wird hier ein Paradigma greifbar, das auch bereits in der Vormoderne über essentialistische und formalistische Bestimmungen des künstlerischen Gegenstandes hinausreicht und jenseits von ihnen seine Geltungskraft und maßgebende Bedeutung etabliert.



XVII Arnulf Rainer, *Madonna*, 1982/1984, Ölkreide und Öl auf Photo, auf Holz montiert, 121 x 80 cm, Wien, Sammlung Rainer