

GERD BLUM

Abschied von der Analogie

Arnulf Rainers Malerei und die Theorie des neuzeitlichen Bildes

Dass die moderne Kunst sich von den Normen der Kirchen und ihrer Theologie befreit habe, ist eine selbstverständlich gewordene Überzeugung. Bei näherer Betrachtung erweist sich jedoch, dass ein Großteil der westlichen Kunst des 20. Jahrhunderts von theologischen und paratheologischen Paradigmen bestimmt wird. Die vielleicht wichtigsten theologischen Anleihen in der bildenden Kunst und im Kunstdiskurs der Moderne betreffen erstens Konzeptionen des Künstlers als schöpferisches Genie, die auf traditionsreiche Analogien zwischen Gott und Künstler zurückgreifen. Zweitens wird noch im Diskurs der so genannten klassischen Moderne des vorigen Jahrhunderts eine Strukturanalogie von Werk und Welt, von Bildordnung und Weltordnung behauptet – auch dieses Paradigma steht in einer langen, nicht zuletzt theologischen Tradition.

In der älteren Kunsttheorie wird „das Verhältnis von Gott und Welt [...] mit dem Verhältnis von Mensch und Artefakt verglichen.“¹ Nach einer Aussage von Erwin Panofsky war „das Mittelalter [...] gewohnt gewesen, Gott mit dem Künstler zu vergleichen, um uns das Wesen des göttlichen Schaffens verständlich zu machen – und die Neuzeit vergleicht den Künstler mit Gott, um das künstlerische Schaffen zu heroisieren: Es ist die Zeit, in der der Künstler zum *Divino* wird.“²

Die Kunsttheorie sowohl des Mittelalters als auch der Renaissance ist von der Vorstellung geprägt, dass sich in der künstlerisch gelungenen Bildordnung die Ordnung der von Gott geschaffenen Welt und ihrer Lebewesen abbilde.³ Gemäß antiker und mittelalterlicher Auffassung schafft der Künstler nichts wirklich Neues; er bewegt sich vielmehr in

1 STEFFEN BOGEN: Gott/Künstler, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, Stuttgart 2003, 129–132 (mit Bibliographie), hier: 129.

2 ERWIN PANOFSKY: *Idea – Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (1924), Berlin 1960, 71.

3 Vgl.: STEFFEN BOGEN: *Träumen und Erzählen – Selbstreflexion der Bildkunst vor 1300*, München 2001, 121–160. THOMAS PUTTFARKEN: *The Discovery of Pictorial Composition – Theories of Visual Order in Painting 1400–1800*, New Haven 2000, 55 ff. FRANK FEHRENBACH: *Komposition*, in: ULRICH PEISTERER (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Stuttgart 2003, 178–183 (mit Bibliographie).

den von ihr vorgezeichneten Bahnen. Nach Aristoteles' folgenreicher Definition der Mimesis besteht das Verfahren der *techné*, in der Paraphrase von Hans Blumenberg, darin, „[das Naturgegebene] einerseits zu vollenden und andererseits nachzuahmen. Es läßt sich aber leicht ersehen, daß in dem Element der ‚Nachahmung‘ die übergreifende Komponente liegt: denn das Aufnehmen des von der Natur Liegengelassenen fügt sich doch der Vorzeichnung der Natur, setzt bei der Entelechie des Gegebenen an und vollstreckt sie.“⁴

Leon Battista Alberti (1404–1472), der „universell gebildete Gelehrte der humanistischen Kultur Italiens“⁵, war bekanntlich zugleich als Architekt und Ingenieur tätig. In seinen Traktaten *De pictura* und *De re aedificatoria* hat Alberti die neuzeitliche Malerei- und Architekturtheorie begründet. Beide Texte sind für das moderne Verständnis von Bildordnung fundamental: In seinem Maleritratat von 1435/36 beschreibt Alberti erstmals das Konstruktionsverfahren der Zentralperspektive, das sich schon in kurzer Zeit zu einem kanonischen Modus neuzeitlicher Bildordnung entwickeln sollte, und gibt Vorgaben für die Figurenkomposition erzählender Gemälde. Für den Begriff der *Komposition* in der Kunsttheorie der Neuzeit sind die Aussagen über die innere Stimmigkeit, die „*concinntitas*“ architektonischer Gebilde im neunten Buch seines Architekturtraktates wohl ähnlich folgenreich wie die auf die Bildkomposition sich beziehenden Aussagen im zweiten Buch seines Maleritratats.⁶

Gut komponiert ist nach Albertis auf Aristoteles' Nikomachische Ethik (1106b10–12) zurückgehender Definition ein Gebilde, dem sich nichts wegnehmen oder hinzufügen läßt, ohne die Harmonie des Ganzen zu zerstören. Die rhetorischen, naturphilosophischen und kosmologischen Bezugspunkte des albertianischen Kompositionsbegriffs sind vielfältig und können hier auch nicht im Ansatz erörtert werden.⁷

4 HANS BLUMENBERG: Nachahmung der Natur – Zur Vorgeschichte des schöpferischen Menschen, in: Ders.: Wirklichkeiten in denen wir leben, Stuttgart 1981, 55 ff.

5 WOLFGANG KROHN: Technik, Kunst und Wissenschaft, in: FRANK FEHRENBACH: Leonardo da Vinci: Natur im Übergang – Beiträge zu Wissenschaft, Kunst und Technik, München 2002, 44.

6 Zu *De re aedificatoria* einführend: HANNO-WALTER KRUFF: Geschichte der Architekturtheorie, München 1991, 44–54. Zur Übertragung des *concinntitas*-Konzeptes auf die Malerei: CHARLES GATES DEMPSEY: The Portrayal of Love – Botticelli's Primavera and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent, Princeton 1992.

7 Vgl. JOACHIM POESCHKE: Zum Begriff der ‚*concinntitas*‘ bei Leon Battista Alberti, in: Intuition und Darstellung, Erich Hubala zum 24. März 1985, hg. von FRANK BÜTTNER/CHRISTIAN LENZ, München 1985, 45–50. RUDOLF WITTKOWER: Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus, München 1990, 28 ff. THOMAS PUTTFARKEN: The Discovery of Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting 1400–1800, New Haven/London 2000, 65–68.

In unserem Argumentationszusammenhang ist entscheidend, dass Alberti in seinen Äußerungen zum Komponieren in Malerei und Architektur die Ordnung des Kunstwerks mit der Ordnung der Welt und ihrer Lebewesen auf traditionelle Weise in Bezug setzt: Und zwar so, dass die menschliche *ars* in ihren Ordnungsstrukturen die Ordnung der Welt und besonders die Vollkommenheit der Organisation ihrer Lebewesen nachahmt.

Seit Eugenio Garin ist in der Alberti-Forschung hervorgehoben worden, dass Alberti „über einen längeren Zeitraum parallel zwei Abhandlungen“ verfasst habe, in denen sich zwei durchaus widersprüchliche und nicht miteinander vereinbare Seiten seines Weltbildes artikulieren: „Eine zynisch-satirische Darstellung menschlicher und göttlicher Dummheit, Leichtgläubigkeit, Hinterlist und Zerstörungslust in dem Roman ‚Momus seu de Principe‘ (entstanden 1444–50), die andere über die Grundsätze, den Aufbau und die Anwendungsbedingungen der gesamten Baukunst“ in seinem Architekturtraktat.⁸ Innerhalb des *Momus* entfaltet Alberti das religionskritisch eingefärbte Panorama einer gefallenen, durch und durch verkommenen Welt, in deren Anblick die olympischen Götter zuletzt beschließen, eine bessere neu erbauen zu wollen. Jupiter stellt fest: „Die Welt, die sie [die Menschen] zur Verfügung haben, gefällt ihnen nicht: Dieser Zustand, diese Situation ist schlimm und unerträglich: Wir müssen eine völlig andere Welt erbauen.“⁹

Zunächst wendet Jupiter sich an die Philosophen, doch die konfligierenden Lehrmeinungen der diversen Philosophenschulen vermögen die Olympier nicht zu überzeugen. Jupiter beschließt, nun selbst die zur Radikalerneuerung bestimmte Welt aufzusuchen, und betritt bei seiner Visite ein antikes Theater: Jupiter betrachtete voller Bewunderung „die zahllosen, mächtigen Säulen aus parischem Marmor, ein gigantisches Werk, das aus den Felsblöcken der höchsten Berge geschaffen war. Jupiter [...] sagte sich, obwohl sie unmittelbar vor seinen Augen standen, dass ein solches Werk ein Ding der Unmöglichkeit sei; er konnte vor lauter Begeisterung die Augen nicht von ihnen wenden und lobte sie über die Maßen; im stillen klagte er sich über die eigene Unfähigkeit und Dummheit an, weil er sich, anstatt an die Baumeister eines so außerordentlichen Werkes, an die Philosophen gewandt hatte, um mit ihrer Hilfe den Plan für eine neue Welt zu entwerfen.“¹⁰

8 WOLFGANG KROHN: Technik, Kunst und Wissenschaft 45. Vgl.: MICHAELA BOENK in: Leon Battista Alberti: Momus oder vom Fürsten/Momus seu de principe, lateinisch-deutsche Ausgabe, übersetzt, kommentiert und eingeleitet von MICHAELA BOENKE, München 1993, S. XI ff.

9 Zitiert nach: WOLFGANG KROHN: Technik, Kunst und Wissenschaft, 46.

10 Momus ed. BOENKE, 323.

Wolfgang Krohn hat darauf hingewiesen, dass Alberti an dieser Stelle seines *Momus* die Architektur zum „Vorbild der göttlichen Schöpfung“¹¹ erklärt. Hier wird der Künstler implizit zum „alter deus“ (so Albertis berühmte Formulierung aus *de pictura*), zum zweiten Gott erklärt, der eine bessere Welt hervorbringen kann als diejenige, die der *architectus mundi* kraft göttlichen Willens erschuf. Im 15. und 16. Jahrhundert wird erst vereinzelt ein neuer Gedanke artikuliert, der für die Kunst und Kunsttheorie der Moderne von zentraler Bedeutung werden wird: Künstler können in Malerei, Skulptur und Architektur – so das neue Konzept – Werke schaffen, deren vollkommene Ordnung die unvollkommene Beschaffenheit der Welt übertrifft. Diese, die geschaffene Natur überwindenden, sie „besiegenden“ (Vasari¹²) Werke können als Modelle herangezogen werden, durch menschliche Schöpfung eine *neue* und bessere Welt zu schaffen. Innerhalb von Albertis satirischem Roman *Momus* findet sich der Gedanke einer zweiten, besseren Welterschöpfung durch Kunst vielleicht erstmals ausgesprochen. Ebenfalls um 1450 hatte Nikolaus von Kues argumentiert, dass die menschliche *ars* im Falle des Handwerks und der Technik keine Nachahmung, sondern (wenn auch an der *ars infinita* Gottes ausgerichtete) Neuschöpfung sei, und dies am Beispiel eines Löffels, der *sola humana arte* entstanden sei, aufgezeigt.¹³

Die Ordnung des Kunstwerks als Nachvollzug göttlicher Weltordnung einerseits oder andererseits eine vom Künstler gestiftete Ordnung als Vorbild einer neuen besseren Weltordnung – Albertis Aussagen zu diesem Thema changieren, wenn man sie zur Gänze überblickt, zwischen diesen beiden Richtungen eines Analogieverhältnisses. In Vasaris etwa hundert Jahre nach dem Tod Albertis, im Jahr 1568, in zweiter Auflage gedruckten Lebensbeschreibung Michelangelos artikuliert sich eine ähnliche Ambivalenz: Michelangelos Geburt ist ein Werk der göttlichen Vorsehung, seine Werke aber übertreffen in ihren Höchstleistungen die Schöpfungen des Weltenbaumeisters. Vasari schreibt in der Einleitung seiner Vitensammlung: „Unter den Toten und Lebenden aber gebührt die (Sieges-) Palme dem göttlichen Michelangelo Buonarroti, der alle eingeholt hat und übertrifft, so dass er nicht nur in einer dieser Künste [der Malerei, Skulptur und Architektur] die Vorrangstellung inne hat, sondern in allen dreien gleichzeitig. Er überflügelt und besiegt nicht nur all jene, denen es gelungen war, die Natur annähernd zu bezwingen, sondern selbst jene unvergleichlich berühmten Künstler der Antike, die sel-

11 WOLFGANG KROHN: Technik, Kunst und Wissenschaft, 47.

12 Vgl. GIORGIO VASARI: Kunsttheorie und Kunstgeschichte – Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler, Berlin 2004, 102 f.

13 HANS BLUMENBERG: Nachahmung der Natur, 58 f.

bige zweifellos und auf so lobenswerte Weise übertrafen. Und so einzigartig ist er in seinem Triumph über jene (Künstler der Antike), über diese (Künstler der zweiten Epoche) und über sie (die Natur), dass es nicht einmal letzterer gelang etwas ebenso Ausgefallenes und Diffiziles zu ersinnen, was er dank des Verdienstes seiner göttlichen Schaffenskraft und mittels Fleiß, *disegno* und Kunstfertigkeit, sowie durch Urteilskraft und Anmut nicht bei weitem hätte überschreiten können.“¹⁴

Vasaris Vita des Michelangelo nimmt ein grundsätzliches Paradigma der Genie-Ästhetik des 18. Jahrhunderts vorweg: Michelangelo ahme nicht vorgegebene Regeln nach, er schaffe neue Regeln. Dieses Motiv der Neuerfindung von Regeln weist auf die Genie-Ästhetik des 18. Jahrhunderts und etwa auf Goethes bekannte Genie-Definition voraus: Das Genie ist diejenige „Kraft des Menschen, die, durch Handeln und Thun, Gesetz und Regeln gibt.“¹⁵

Nach Vasari hat Michelangelo in seiner Neuen Sakristei und in der Biblioteca Laurenziana an S. Lorenzo in Florenz architektonische Gebilde geschaffen, die „völlig verschieden [sind] von dem, was die Menschen früher für Maß, Ordnung und Regel geachtet hatten. [...] Solche Kühnheit ermutigte diejenigen, welche Michelangelos Verfahren sahen, ihn nachzuahmen; und neue Erfindungen hat man seitdem gesehen. [...] Daher sind ihm die Künstler zu dauerndem Danke verpflichtet, dass er die Bande und Ketten brach, mit denen belastet alle stets auf der gewöhnlichen Straße fortgegangen waren.“¹⁶

Auf die Spitze treibt Vasari seine Aussagen über die Fähigkeit des Künstlers, die Schöpfung zu übertreffen und zu „besiegen“¹⁷, in seiner Beschreibung des *Moses* des Michelangelo (um 1513–16), der berühmten Statue, die sich in der römischen Kirche S. Pietro in Vincoli befindet. Dass die Kunst den Anschein der Natur durch eine Veranschaulichung der in der *rerum natura* verborgen liegenden Vollkommenheit übertrifft, ist ein altes Motiv, welches schon bei Aristoteles anzutreffen ist. Auch der Topos, dass der Bildhauer aus totem Stein durch Nachahmung des Lebendigen Leben schaffe, ist ein auf die Antike zurückgehender, in Dichtung, Ekphrasis und Kunstliteratur immer wieder ausgeführter Gedanke.

14 GEORGIO VASARI: Kunsttheorie und Kunstgeschichte, 101.

15 Vgl. EBERHARD ORTLAND: Genie, in: KARLHEINZ BARCK: Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 4, Stuttgart 2001, 690.

16 GEORGIO VASARI: Das Leben des florentinischen Malers, Bildhauers und Baumeisters Michelangelo Buonarroti (1568), in: GEORGIO VASARI: Das Leben des Leonardo da Vinci, Raffael von Urbino und Michelangelo Buonarroti, hg. von ROLAND KANZ, Stuttgart 1996, 164.

17 GEORGIO VASARI: Kunsttheorie und Kunstgeschichte, 101.

Vasaris Beschreibung von Michelangelos *Moses* durchbricht jedoch die Sphäre der Nachahmungsästhetik. Nach Vasari hat Michelangelo die Statue „so köstlich vollendet, dass man jetzt mehr wie je Moses einen Liebling Gottes nennen kann, da er ihm vor allen andern den Leib durch die Hand des herrlichen Michelangelo zur Auferstehung [„ressurrezione“¹⁸] hat bereiten wollen, und die Juden, Männer wie Frauen, mögen nur fort und fort, wie bis jetzt geschehen ist, jeden Sonnabend in Scharen zu ihm wallfahrten und beten, sie beten nicht zu einem menschlichen, sondern zu einem göttlichen Werk.“¹⁹

Diese antisemitische Passage bezichtigt die Juden Roms anlässlich eines plastischen Bildes des Verkünders des Bilderverbotes der Übertretung der Regeln ihrer Religion – und dies angesichts einer Skulptur aus einem katholischen Papstgrabmal.²⁰ Die Ausführungen Vasaris erscheinen aus der Perspektive der christlichen Bildtheologie ebenfalls als problematisch. Denn auch im italienischen Original wird meines Erachtens nicht deutlich, ob mit „ressurrezione“ nur in poetischer Sprache von einer Auferstehung des Moses im Stein als Metapher für die besondere Lebendigkeit und Lebenswahrscheinlichkeit der Skulptur gesprochen wird – in einer metaphorischen Redeweise, in der Vasari etwa auch schreibt, dass Michelangelo seinen David aus einem schon verhauenen Steinblock „zum Leben aufzuerwecken“ vermochte²¹. Oder, ob in der Formulierung „[Dio] ha voluto mettere insieme e preparargli il corpo per la sua resurrezione per le mani di Michelangelo“ auch anklingt, dass Michelangelo in gottgleicher künstlerischer Potenz den Leib des Moses in verklärter Leiblichkeit schon so in der Gegenwart habe auferstehen lassen, wie es aus christlicher Sicht erst Gott am Ende der Tage zukäme. In dieser Lesart hat Michelangelo seinem Moses einen ästhetischen Leib geschaffen, der den historischen Leib des empirischen Moses an Vollkommenheit übertrifft und dessen gemäß der katholischen Lehre erst am jüngsten Tag auferstehenden, verklärten Leib kraft menschlicher Kunst schon vor der Zeit bereit stellt.

18 Diese nach heutigen orthographischen Regeln falsche Schreibweise folgt der Wiedergabe des Textes in GEORGIO VASARI: *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e 1568*, curata e commentata da PAOLA BAROCCHI, Neapel 1972, Volume I (Testo), S. 30–31.

19 GEORGIO VASARI: *Das Leben des Michelangelo Buonarroti*, 135.

20 Zu dieser Stelle vgl. GEORGIO VASARI: *La vita di Michelangelo*, ed. BAROCCHI, Volume II (Commento), S. 369–70 (mit Diskussion der älteren Literatur, die u. a. darauf verweist, dass Julius II., für dessen Grabmal die Skulptur bestimmt war, den Juden wohlgesonnen gewesen sei und sie dazu eingeladen habe, die Kirchen zu besuchen).

21 GEORGIO VASARI: *Das Leben des Michelangelo Buonarroti*, 123.

Paul Barolsky deutet Vasaris Vita des Michelangelo als Ausdruck katholischer Frömmigkeit²², man kann sie jedoch in ihrer als Blasphemie deutbaren Umkehrung der Hierarchie von göttlicher und künstlerischer Schöpfung (die auch anderen Stellen der Michelangelo-Vita anklingt) als einen Gründungstext neuzeitlicher Kunstreligion lesen. Nach Blumenberg enthält das *Deus-Artifex-Gleichnis*, „der Vergleich Gottes mit dem schöpferischen Künstler schon das Sich-Vergleichen des Künstlers mit Gott [...]; logisch war hier zwischen Renaissance und Sturm und Drang nichts mehr hinzuzufügen.“²³ Die vielfältigen Apotheosen des Künstlers als Führer in das gelobte Land im 20. Jahrhundert setzen die Figur des Künstlers zunehmend an die Stelle des biblischen Gottes und seiner Propheten.

Der Künstler schafft Neues; er vermag Regeln für eine neue Ordnung der Welt anzugeben; er erfindet Modelle für neue, bessere Welten. Die Anbetung des *deus artifex* schlägt in der Moderne zunehmend in die Apotheose des *artifex divinus* um. Prägend für die Kunst und Architekturtheorie der klassischen Moderne und ein wichtiges Konzept für die politischen Totalitarismen der Moderne mit ihrem Anspruch auf umfassende Neugestaltung der Welt durch geniale „Führer“ ist die Geniereligion, die Edgar Zilsel scharfsinnig und weitgehend folgenlos analysiert hat.²⁴

Le Corbusier „glaubte an eine neue Weltordnung, die durch eine neue Architektur herzustellen war.“²⁵ In der „artecrazia“ des Futurismus, aber auch in friedlicheren Künstlergruppen, etwa im Falle von De Stijl und namentlich bei Mondrian, wurde das Anliegen formuliert, durch modellhafte Bilder und Bauten die Ordnung der Welt neu zu erfinden.²⁶ Diesen Totalitätsanspruch der klassischen Moderne hat bekanntlich Adolf Hitler auf die Spitze getrieben und restlos pervertiert. Hitler verstand sich als Genie und Künstler. Die Übertragung des in der Kunst- und Dichtungstheorie entstandenen Geniebegriffes auf politische Figuren und Militärs hatte sich im 19. Jahrhundert, ausgehend vom Napoleonkult,

22 PAUL BAROLSKY: The Theology of Vasari. in: Source, Bd. 19, 2000, No. 3, 1–6; ders.: Michelangelo's Creation of Adam and the Aesthetics of Theology. in: Source, Bd. 20, 2001, No. 4, 9–11.

23 HANS BLUMENBERG: Nachahmung der Natur, 89.

24 EDGAR ZILSEL: Die Entstehung des Geniebegriffes. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus, Tübingen 1926; ders.: Die Geniereligion, Ein kritischer Versuch über das moderne Persönlichkeitsideal mit einer historischen Begründung, hg. und eingeleitet von Johann Dvorak, Frankfurt am Main 1990 (1918)

25 BEAT WYSS: Der Wille zur Kunst – Zur ästhetischen Mentalität der Moderne, Köln 1997, 193.

26 Vgl. etwa: LEONARDO BENEVOLO: Die Geschichte der Stadt (1975), Frankfurt a.M. 1990, 894 ff. BEAT WYSS: Der Wille zur Kunst.

vollzogen²⁷ und in Deutschland besonders breiten Anklang gefunden.²⁸ Goebbels schreibt in Anspielung auf Hitler in seinem Roman *Michael* von 1931: „Der Staatsmann ist auch ein Künstler.“ Für den Staatsmann sei „das Volk nichts anderes, als was für den Bildhauer der Stein ist. Führer und Masse, das ist ebensowenig ein Problem wie etwa Maler und Farbe. [...] Genies verbrauchen Menschen. Das ist nun einmal so.“²⁹ In einer Goebbels-Rede zum 19. April 1941 heißt es mit Bezug auf Hitler: „Wir erleben das größte Wunder, das es in der Geschichte überhaupt gibt: Eine Genie baut eine neue Welt!“³⁰

Arnulf Rainer ist einer der Künstler der Nachkriegszeit, die in den fünfziger Jahren eine Alternative zur alten Strukturanalogie von Bild- und Weltordnung entwickeln. Rainers christlich motivierte Kunst verabschiedet sich von der Analogie von Gott und Künstler und insbesondere auch von dem Kurzschluss zwischen Welt- und Bildordnung. Rainer ist einer der Künstler der Nachkriegszeit, die in den fünfziger Jahren eine Alternative zur alten Strukturanalogie von Bild- und Weltordnung entwickeln. Der vorausgehende, historische Rückblick kann die Tragweite und den historischen Resonanzraum der bildnerischen Innovationen, die Arnulf Rainer in seinem Werk seit den fünfziger Jahren entwickelt hat und die in diesem Band in mehreren Beiträgen eindringlich beschrieben werden, verdeutlichen. Denn Rainer setzt sich mit seinen „Übermalungen“ und „Zumalungen“ von einem Kompositionsbegriff ab, der – wie Greenberg, Hetzer, Imdahl, Körner und Puttfarcken aus unterschiedlichen Blickwinkeln erörtert haben³¹ – die Malerei der Neuzeit und der Moderne umfassend geprägt hat.

Eine Bildstruktur, in der das Ganze mehr ist als die Summe seiner Teile und in der das Bild definiert werden kann als die Etablierung eines idealen Zusammenhanges „di tutte le cose della natura“, als Inszenierung eines harmonischen Verhältnisses, „che ha il tutto con le parti, e che hanno le parti fra loro e col tutto insieme“ (Vasari)³² – eine solche mikrokosmisch-harmonisch ausbalancierte Bildtotalität erlaubt die beiden skizzierten, theologisch inspirierten Deutungsweisen des Bildes, die den

27 JOCHEN SCHMIDT: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945, 2 Bde., Bd. II, Darmstadt 1985.

28 RICHARD HAMANN/JOST HERMANN: Gründerzeit – Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus (1964), Bd. I, Frankfurt a.M. 1977.

29 Zitiert nach: JOCHEN SCHMIDT: Die Geschichte des Genie-Gedankens, 207.

30 Zitiert nach: Ebd., 209.

31 Vgl.: FRANK FEHRENBACH: Komposition.

32 Vgl. MAX IMDAHL: Bildbegriff und Epochenbewusstsein? in: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. III (Reflexion – Theorie – Methode), hg. von GOTTFRIED BOEHM, Frankfurt a.M. 1996, 53f.

neuzeitlichen Kunstdiskurs geprägt haben: Ausdruck einer letztlich mimetischen Nachschöpfung der Weltordnung zu sein oder auch Neuschöpfung, „Vorahmung“ (Blumenberg) einer neuen, modellhaften Ordnung der Welt. Für beide Richtungen der Analogisierung von Werk und Welt kann das komponierte Bild herangezogen werden.

Der frühe Rainer hat sich 1955 auf einem Plakat zur Ausstellung „Kreuzbilder und Proportionsstudien“ in der von Otto Mauer geleiteten Galerie nächst Sankt Stephan noch zu dieser kompositionell-harmonikalen Auffassung des Bildes bekannt: „Das Sakrale selbst präsentiert sich in völlig Geordnetem. Wir wissen, es ist keine klassizistische, sondern die stille, aber eindringliche Ordnung der Liebe. Heißt das in der Malerei nicht das Primäre der Bildeinheit und Harmonie [...]. Das bedeutet die große Aufmerksamkeit gegenüber der Bildfestigkeit, praktiziert in einer dauernden Überprüfung.“³³ Gleichzeitig zeigen sich in diesem frühen Text Zweifel an dieser relationalen Auffassung des Bildes, die sich in seinem bildnerischen Werk zu diesem Zeitpunkt schon nachdrücklich artikuliert hatten.

Das Konzept des so genannten komponierten Tafelbildes wurde nach dem zweiten Weltkrieg radikal in Frage gestellt.³⁴ Auch Rainer hat seit den fünfziger Jahren mit einer in weiten Teilen christlich motivierten Malerei die gängige „Theologie der modernen Malerei“, die auf der Analogie von Künstler und Gott, Werk und Welt beruht, verlassen. Weder erhebt er in seinen Übermalungen den Anspruch, radikal Neues zu schaffen, noch stellt er eine Bildarchitektur vor Augen, die eine Weltarchitektur abbildet oder eine solche inauguriert soll.³⁵

In kulturenübergreifenden Forschungen zur Anthropologie des Bildes werden zwei Modelle einer religiösen Begründung von Malerei unterschieden: Analogie und Kontakt.³⁶ Die Analogie von Werk und Welt, von *artifex divinus* und *deus artifex*, hat die neuzeitliche westliche Kunst entscheidend geprägt. Bei Rainer ist Kontakt im wörtlichen und übertragenen Sinne – Berühren (mit der malenden Hand) und Berührtwerden (in der Anschauung des Bildes) – ein produktionsästhetisches wie auch rezeptionsästhetisches Paradigma. Rainers Kunst baut auf die moderne,

33 Katalog: Arnulf Rainer – Auslöschung und Inkarnation, hg. von REINHARD HOEPS, Paderborn 2004, 125.

34 Vgl.: MAX IMDAHL: Bildbegriff und Epochenbewusstsein?

35 Siehe: ERICH FRANZ: Arnulf Rainer – Bewegtes Sehen, in: Katalog: Arnulf Rainer – Auslöschung und Inkarnation 15–18. REINHARD HOEPS: Auslöschung und Inkarnation – Religion und Malerei im Werk von Arnulf Rainer, in: Katalog: Arnulf Rainer – Auslöschung und Inkarnation 23–116.

36 Vgl.: ALFRED GELL: Art and Agency – An Anthropological Theory, Oxford 1998. Diesen Hinweis verdanke ich Albert Kümmel.

seit dem 18. Jahrhundert sich formierende Wirkungsästhetik, die sich von der traditionellen ontologischen Fundierung des Werks in der Ordnung von Welt verabschiedet hat.³⁷ Die wirkungsästhetische Grundlage von Rainers Ästhetik ist der Glaube an die unmittelbar einsichtige Bedeutsamkeit malerischer Formen: In der „Physiognomie“ von Farbe und Form, im einführenden Nachvollzug der Gestik des Malens teilt sich nach der Überzeugung Rainers den Beschauern ein emotionaler Gehalt unmittelbar im Akt der Anschauung mit.³⁸

Subjektivität ist bei Rainer sowohl im Prozess der Produktion als auch der Rezeption fundierend. Auf eine ontologische Letztbegründung wird verzichtet. Jede Betrachterin und jeder Betrachter kann durch individuell vollzogene, eindringliche Betrachtung erproben, ob er oder sie von den Berührungen anschaulich berührt wird, mit denen sich Rainer seinen Vorbildern genähert hat, oder nicht.³⁹ Natürlich stellt sich hier das Problem der Plausibilität und Legitimität moderner Kunst verschärft. Rainers Übermalungen von Reproduktionen nach Werken der Kunstgeschichte sind nicht durch Analogie zu Ordnungen der Wirklichkeit gerechtfertigt, aber sie erheben auch nicht den Anspruch, die Wirklichkeit oder – theologisch gesprochen – die Schöpfung in ihrer wesenhaften Beschaffenheit diagrammatisch in einem bildlichen Äquivalent zu repräsentieren. Dem Laien erscheinen die Übermalungen Rainers gelegentlich vielleicht plump und dilettantisch, dem Kenner gelegentlich womöglich auch einmal etwas zu gekonnt: Im Fall von Rainers gestischen Übermalungen zeigt sich das Risiko einer Malerei, die auf theologische oder paratheologische Letztbegründung verzichtet und sich Meisterwerken stellt, die auf die vermeinte Gewissheit einer solchen Letztbegründung bauen konnten.

Es mag vermessen sein, verschiedene Kunstwerke zumeist höchster Qualität bzw. fotografische Kopien dieser Werke mit anspruchsvoller Malerei zu überdecken, die jedoch – und wie könnte dies auch anders sein – an visueller Intensität ihre Vorbilder nicht immer erreichen kann. War es jedoch nicht weit vermessener, Weltordnung in Bildordnung begründen zu wollen und die moderne Welt nach Vorgaben von Künstlern und Kündern, selbsternannten Propheten einer neuen Kunstreligion, umgestalten zu wollen?

37 Hierzu jüngst: ROBERT ROSENBERG: *Jenseits der Mimesis – Eine Archäologie des ungenständlichen Bildes* (Habilitationsschrift Universität Freiburg), Typoskript 2003.

38 Zum „physiognomischen Sehen“ in der klassischen Moderne vgl. FELIX THÜRLEMANN: *Kandinsky über Kandinsky. Der Künstler als Interpret eigener Werke*, Bern 1986.

39 Vgl. ANGELI JAHNSEN-VUKIĆEVIĆ: *Dies – Hier – Jetzt – Wirklichkeitserfahrungen mit zeitgenössischer Kunst*, München 2000.

Rainer „durchkreuzt“⁴⁰ die „ideale Bildordnung und Bildbedeutung“⁴¹ der Tradition wie auch die traditionelle Theologie der modernen Malerei mit seinen subjektiven Gesten. Im Rückblick auf das 20. Jahrhundert scheint mir eine Kunstauffassung wie diejenige Arnulf Rainers, die nicht ontologisch, sondern wirkungsästhetisch fundiert ist,⁴² eine aufgeklärte Alternative zu sein, die überdies theologischen Ansprüchen auf Weltdeutung nicht in die Quere kommt.

Subjektive Plausibilität in der entweder sich vollziehenden oder ausbleibenden subjektiven Berührtheit des Betrachters durch das Bild – die sich angesichts einer bildgestifteten, einer gegenwärtigen Betrachtung sich öffnenden Simultaneität vergangener Gesten und Gebärden ereignen kann – ein bescheidener, aber wie ich finde, von Rainer überzeugend und auf hochkomplexe Weise eingelöster ästhetischer Anspruch.

40 Vgl.: REINHARD HOEPS: *Auslöschung und Inkarnation – Religion und Malerei im Werk von Arnulf Rainer*, in: *Katalog: Arnulf Rainer – Auslöschung und Inkarnation*, hg. von REINHARD HOEPS, Paderborn 2004, 116.

41 Ebd., 116.

42 Auch Rainer verzichtet allerdings nicht auf eine Überhöhung der Kunst: „Das wirkliche Leben [ist] nur ein Abglanz der Kunst. Ein Widerschein. Das eigentliche Leben, das konzentrierte und intensive Leben, das findet in der Kunst statt.“ Arnulf Rainer bei HANS PETER SCHWERFEL: *Interview mit Arnulf Rainer*, in: *art* 2/2004, 36–46, hier: 42, zitiert nach: *Katalog: Arnulf Rainer*, 26.