

Monika Leisch-Kiesl: Verbergen und Entdecken: Arnulf Rainer im Diskurs von Moderne und Postmoderne. Diss. Basel. Wien: Passagen-Verlag 1996 (Passagen Kunst); 257 S., 15 Abb.; ISBN 3-85165-236-3; DM 56,-

Die bisherige Rezeption Arnulf Rainers hat dem österreichischen Künstler ein bestimmtes „Image“ verliehen: Meist wurde sein Werk als rein subjektive Expression, als Ausdruck österreichischer Morbidität, unter existentialistischer, katholischer oder mystisch-christlicher Perspektive betrachtet. Mit ihrer Dissertation zu Rainer eröffnet Monika Leisch-Kiesl eine grundlegend neue Sichtweise: Sie verweigert ein einheitliches Interpretationsschema und stellt statt dessen Rainer in Beziehung zu unterschiedlichen *Diskursen*: zwischen Moderne und Postmoderne, zwischen der österreichischen und der internationalen Kunstszene, zwischen bildender Kunst und Philosophie. Fäden werden gesponnen zu Kubin, Pollock, Rauschenberg, Twombly, Beuys sowie zu der Theorie Foucaults. Was Künstler und Philosophen miteinander verbindet, ist die „Arbeit an Kultur“. Das Überarbeiten kultureller Zeugnisse erkennt Monika Leisch-Kiesl als konstitutiv für Rainers Arbeiten. Dies ist zwar bereits von anderen Autoren bemerkt worden, jedoch wurde bisher kaum genauer hinterfragt, was *Überarbeiten* eigentlich bedeutet: was im Prozeß des Überarbeitens geschieht, wie sich Aktion und vorgegebenes Objekt zueinander verhalten, welchen Bildbegriff dieses Vorgehen impliziert.

Diesen Fragen geht Monika Leisch-Kiesl zunächst in einer chronologischen Untersuchung des Oeuvres nach, die dann themenbezogen vertieft wird. Die gewonnenen Ergebnisse werden verglichen mit den erwähnten künstlerischen und philosophischen Positionen.

In der Untersuchung der Werkentwicklung werden die Merkmale der einzelnen Werkgruppen durch eindringliche Beschreibungen erfaßt. Die Autorin gliedert das Werk in drei Phasen, wobei die erste von den späten 40er Jahren bis Mitte der 60er Jahre reicht. Zu ihr gehören die frühen surrealistischen Arbeiten, erste Übermalungen, die Zentralgestaltungen, Experimente mit Körperposen und Radierungen. Bereits in den frühen Arbeiten zeigen sich Merkmale, die auch für das spätere Werk von Bedeutung sein werden: Das „dialogische Verfahren“, in dem „Darunter und Darüber (...) konstitutiv aneinander gebunden“ bleiben (S. 30), die Beschäftigung mit Phänomenen jenseits des rationalen Denkens sowie das prozeßhafte Arbeiten. In der zweiten Phase ab Mitte der 60er Jahre arbeitet Rainer häufig in rauschartigen Zuständen und macht den eigenen Körper, vor allem in Form von Photographie zum zentralen Thema. In der dritten Phase ab Mitte der 70er Jahre findet eine Erweiterung der Themenkomplexe statt: Natur, Religiöses, Kunst- und Kulturgeschichte sowie ein Interesse am Physiognomischen (z.B. bei den Totenmasken) werden zum Objekt der Auseinandersetzung.

In der Überarbeitung kommen die spezifischen Eigenschaften von *Zeichnung* wie die Originalität der Handschrift oder die Bewegung zur vollen Entfaltung. Insbesondere die „Offenheit“ des Prozesses manifestiert sich in diesem Medium. Sie gilt für das einzelne Werk ebenso wie für Serien, in denen die einzelnen Blätter aufein-

ander verweisen und in einem offenen Prozeß des Überarbeitens miteinander verbunden sind.

Ein weiteres wichtiges Merkmal vieler Arbeiten ist die Thematisierung der Medialität des vorgegebenen Bildobjekts (Foto oder Buckdruck) durch Herauslösen einzelner Teile, Überlagerung mit transparenten Materialien oder die Veränderung der Vorlage durch Vergrößerung. In der Überarbeitung wird die derartig veränderte Vorlage in der ihr eigenen Medialität „zur Kenntnis genommen, akzeptiert, befragt und weitergeführt“ (S. 55 f.). Die „Nichtintergebarkeit der medialen Ebene“ (S. 56) stellt das „postmoderne“ Charakteristikum der Rainerschen Arbeiten dar. Durch dieses Vorgehen wird gleichzeitig „die Frage nach Realität und Wahrheit des Bildes“ gestellt (S. 55).

Rainers Vorgehensweise wird weiterhin auf der thematischen Ebene untersucht. In der Auseinandersetzung mit dem Thema „Wahn“, z.B. in der Überarbeitung der Physiognomien Geisteskranker, geht es Rainer darum, dem „Anderen“ der Kultur seine Eigenständigkeit, seine Schockwirkung zu belassen. Diese Konfrontation von Vorgegebenem und Überarbeitung kennzeichnet auch das Thema „Körper“. Hier relativieren sich das System Körpersprache, das selbst als codiert verstanden wird (z.B. in der Gebethaltung) und das System Kunst gegenseitig (S. 37). Hinsichtlich der Überarbeitung solcher Körperphotographien folgert Monika Leisch-Kiesel: „Gerade die Vielfalt, das Insistieren auf Direktheit und die stete Konfrontation von Diskursen desavouiert das Pathos des Ursprünglichen. Was bleibt, ist eine Sensibilisierung für jeweilige Möglichkeiten und Grenzen menschlicher Kommunikation sowie die Frage nach Kultur“ (S. 41). So versteht die Autorin auch Rainers Umgang mit dem Thema des Kreuzes oder der Christusfigur als relativierendes Befragen. Damit unterscheidet sie sich von religiösen Interpretationen, wie sie vor allem von Otto Mauer gefördert wurden, die Rainers Kunst als „christliche“ Aussage verstehen. Überarbeitung bedeutet eben nicht Vereinnahmung, sondern Dialog. Dies gilt ebenso für den Umgang mit den Themen Natur, Tod, Kunst- und Geistesgeschichte.

So geschieht in der Überarbeitung ein steter Prozeß der „Ver-ander-ung“, wobei jegliche „Identität“, sei es persönliche oder kulturelle, befragt, zur Disposition gestellt wird.

Im zweiten Teil der Arbeit wird das Werk Rainers mit dem Kubins verglichen. Beide entwickelten ihre Kunst in einem ähnlichen geistigen und kulturellen Klima Österreichs, wobei Kubin der Zeit des „alten“ Österreichs zugehört. Beide sind wesentlich Zeichner und beschäftigen sich mit ähnlichen Themen wie Phantasie, Traumwelt, Alltag, Irrealem, Wahn und Natur. In dieser Auseinandersetzung mit einer als brüchig empfundenen Welt entwirft Kubin traumartige Ausschnitte, die jedoch ein Ganzes voraussetzen, Rainer hingegen „weist im Bruchstück auf grundlegende Konstellationen des Diskurses“ (S. 143). „Kubin zeigt die Brüchigkeit der Welt, Rainer die des Diskurses - hinter den es für diesen Künstler kein Zurück mehr gibt“ (S. 129).

Auf diese diachrone Betrachtung innerhalb des österreichischen Umfelds folgt eine synchrone Verortung des Rainerschen Oeuvres innerhalb der internationalen

Nachkriegskunst. Dabei geht es nicht um „Einflüsse“, sondern um vergleichende Gegenüberstellungen, auf die hier nur stichwortartig eingegangen werden kann. Mit Rauschenberg und Johns teilt Rainer den Umgang mit dem Bilddokument als „Material“, das mit dem zeichnerischen Gestus konfrontiert wird. Mit Beuys verbindet ihn vor allem die Subversion von herrschenden Diskursen. Zentrale Bedeutung besitzt der diese Künstler verbindende Diskurs *Arbeit an Kultur* in der Form von Erinnerung, Geschichte und Gedächtnis. Was Rainer von den Amerikanern Pollock, Rauschenberg und Johns unterscheidet, ist, daß Vergangenheit und Gegenwart bei ihm nicht als gleichzeitig bestehend dargestellt werden. (Rauschenberg beispielsweise überträgt Dantes *Inferno* in die amerikanische Gegenwart ohne dabei die Geschichtlichkeit des Vorbildes zu thematisieren.) Rainer hingegen befragt Vergangenheit, überläßt sie dem Prozeß des Vergessens oder öffnet sie auf Zukünftiges hin. Dieses Vorgehen zeigt deutliche Ähnlichkeiten zu Twombly, bei dem die Geschichte in der subjektiven Erinnerung lebendig bleibt.

Die von Monika Leisch-Kiesl gesponnenen Fäden im Netz der Diskurse sind allerdings manchmal sehr dünn und führen nur vereinzelt zu konkreten Ergebnissen. Stellenweise werden die Künstler eher nebeneinander- als gegenübergestellt.

Zwar sind auch die Parallelen zur Theorie Foucaults nicht allzu eng geführt, erweisen sich aber dennoch als aufschlußreich. Hierbei geht es wieder nicht um einen „Einfluß“, (obwohl Rainer sich mit Foucault auseinandergesetzt hat), sondern um die Akzentuierung des künstlerischen Vorgehens. Vor allem den frühen Foucault verbinden mit Rainer ähnliche Themenkomplexe: Wahnsinn, Sexualität, Krankheit, Tod und Wissen. Beide versuchen das „Außen“ der Kultur neu vernehmbar zu machen. Das „Innen“ der Kultur, die Wissensdiskurse des Abendlandes werden von beiden neu erforscht, durch Einschnitte neu zur Disposition gestellt. Wenn auch Rainer keine genauen Diskursformationen, *episteme* beschreibt, thematisiert er doch auf ästhetische Weise das Funktionieren von Diskursen, indem er die Medialität der Wahrnehmung und des Wissens thematisiert (S.213). Besonders in der Überarbeitung von Büchern und Drucken älterer Künstler wie Leonardo, Botticelli, Zuccari, Blake, Doré oder Grosz werden überkommene Diskurse aufgebrochen und relativiert. Mit ähnlichen Strategien, durch Eingriffe und Schnitte versuchen Rainer und Foucault die bekannte Tradition neu sprechen zu lassen. „Archäologie als Überarbeitung, Wieder-erforschung, Ver-ander-ung“ (S. 216).

Eine weitere Parallele sieht Monika Leisch-Kiesl darin, daß für beide das Individuum nur Funktion des Diskurses ist. Rainer selbst fordert vom Künstler Verwandlungsfähigkeit, Clownerie. Aber kann man Rainer diese Clownerie abnehmen? Geht die Überarbeitung nicht immer vom Subjekt Rainer mit seiner unverwechselbaren Handschrift, der emotionsgeladenen Geste aus (was zudem von der Autorin selbst bemerkt wurde)?

Weiterhin stellt sich hinsichtlich der „relativierenden“ Funktion der Zeichnung die Frage, ob es im Prozeß der Überarbeitung - z.B. in der von Körperposen oder Totenmasken nicht eher darum geht, das „Wesentliche“, Seelische, Ausdruckshafte des Objekts hervorzuheben. Bezüglich der Überarbeitung von Körperphotographien bei-

spielsweise zitiert Monika Leisch-Kiesl folgende Aussage Rainers: „Später enttäuschen mich die starren Photos. Sie haben wenig dokumentiert. Es drängt mich, den Bildern jene Dynamik und Spannung aufzumalen, die mich bei der Fotoaufnahme erfüllten“¹. Zwar kommt hierin, wie die Autorin feststellt, eine medienkritische Haltung zum Ausdruck, andererseits geht es jedoch um die Freilegung des „Eigentlichen“, der Emotionalität nämlich, die während der Aufnahme empfunden wurde. Inwiefern also kann Rainer als Relativist und inwiefern als Essentialist bezeichnet werden?

Diese Frage stellt sich verstärkt im Hinblick auf diejenigen Arbeiten, für die Rainer vor allem berühmt wurde: die „Zumalungen“, bei denen das vorgegebene Objekt völlig verschwindet und damit auch die unterschiedlichen medialen Ebenen. Wenn Rainer nach seiner eigenen Aussage tatsächlich während des Malens häufig vergißt, was eigentlich die Unterlage war², kann man wohl ab einer bestimmten Phase des Arbeitsprozesses nicht mehr von einem „dialogischen Verfahren“ sprechen. Monika Leisch-Kiesl geht äußerst kurz auf diese Arbeiten ein und betont auch bei ihnen das Merkmal der „Offenheit“. Aber die mystische, kontemplative Dimension dieser Arbeiten, die auch durch Rainers eigene Aussagen belegt ist, wird nicht diskutiert.

Diese Zweifel hätten vielleicht aus dem Weg geräumt werden können, wenn die Autorin ihre Position von der der bisherigen Literatur abgegrenzt hätte. Diese Auseinandersetzung fehlt leider ebenso wie eine wenigstens annäherungsweise Klärung der Begriffe „Moderne“ und „Postmoderne“. Auch sonst ist die Sprache - wie das Werk Rainers - allzu häufig „verschleiernd“, „annähernd“, „offenlassend“. Dennoch ist die „diskursive“ Methode, die Monika Leisch-Kiesl am Schluß mit Bezug auf Deleuze näher ausführt, ein diskussionswürdiger Vorschlag zur Schreibung einer „Geschichte“ der Kunst nach 1945. Für das Werk Rainers hat sie, wenn auch nicht immer ganz überzeugend, zahlreiche neue Perspektiven eröffnet.

RUTH LANGENBERG

München

¹ Arnulf Rainer, Ein Klumpen Keime, in: *Otto Breicha (Hrsg.): Arnulf Rainer. Hirndrang*, Selbstkommentare und andere Texte zu Werk und Person mit 118 Bildbeigaben. Salzburg 1980, S. 101.

² Arnulf Rainer, Von der Übermalung zur Zumalung, in: ebd. S.69f, S. 69.

Annemarie Zeiller: Guernica und das Publikum. Picassos Bild im Widerstreit der Meinungen. Berlin: Reimer 1996; 300 Seiten, 29 S/W-Abb., 1 Faltblatt, ISBN 3-496-01155-6; DM 98,-

Guernica ist ein Bild, dessen Mythisierung längst Bibliotheken füllt, gemalt von einem Künstler, der sich trotz oder wegen aller positivistischen Faktensammlung immer mehr entzieht. Ausgehend vom politischen Kontext des spanischen Bürgerkriegs, dessen Geschichte nicht nur innerhalb der Picasso-Forschung erstaunlich unbekannt ist, der undurchsichtigen Auftragslage und Picassos persönlicher Lebenssituation stellt Zeiller die differierenden Interpretationsansätze vor. Der inzwischen gut erforschte – und gern als alleiniger Kontext angenommene – Zusammenhang mit