

Gudrun Latten

Arno Rink: Lot und seine Töchter, Lot und seine Tochter und Lot's Töchter. Eine methodologische Untersuchung

Arno Rinks abstrahierte Figuren stehen in scheinbarem Widerspruch zu wiedererkennbaren Formen und allerlei Referenzen auf die Kunstgeschichte. Der Abstraktionsgrad bedingt eine Unsicherheit über die Identität des Bezeichneten. Die traditionalistische Erscheinungsweise verleitet dazu, das Bild zu interpretieren. Zugleich implizieren wiedererkennbare Referenzen einen Inhalt und eine Bildtiefe, welche sich nahezu im Unendlichen zu verlieren scheinen. Diese formalen Momente, der Abstraktionsgrad in Kombination mit dem angeblich biblischen Sujet, lassen eine eingehende Analyse der Bildfolge zu *Lot und seine Töchter* (Abb. 1-5) notwendig erscheinen.

Handelt es sich um ein offenes Kunstwerk, welches beliebig viele Lesarten zulässt und somit ganz von der Lesart des Betrachters abhängt oder gibt es unterschiedliche Auslegungen, die auf ein und denselben Signifikat referieren? Die Fragestellung besitzt bei Arno Rinks Versionen um *Lot und seine Töchter* besondere Brisanz.

„Von potentiellen narrativen Anfechtungen löste sich Arno Rink jedenfalls schnell. Nicht einmal diejenigen seiner Bilder, die mythologische Bezüge besitzen, wie »Lot's Töchter«, sind als Erzählungen mit einer ausgefeilten Handlungsstruktur konzipiert. Zustände, Atmosphäre und Stimmungen herrschen vor“¹.

Honnef geht folglich davon aus, dass diese Bilder vor allem eine Wirkung verbreiten. Das Bezeichnete scheint eine nachrangige Rolle zu spielen. Dem kann angesichts eines derart inhaltsstarken Themas nicht pauschal zugestimmt werden. Es bedarf einer Analyse von Form und Inhalt. Zunächst soll geklärt werden, welche Mittel Arno Rink eingesetzt hat, um sich in aller Gegenständlichkeit von einer Illustration der biblischen Historie zu entfernen. Es wird untersucht, ob bei Arno Rink die Bildmittel autonom sind. Ein Vergleich zu Bildtradition und literarischer Referenz sind notwendig, um Unähnlichkeiten feststellen zu können.

Anschließend werden die Versionen um *Lot und seine Töchter* einer genauen Untersuchung hinsichtlich narrativer Elemente unterzogen. Für die gesamte Analyse wird auf die semiotische Methode von Umberto Eco zurückgegriffen. Die Arbeiten von Arno Rink werden in das Schema der zwei verschiedenen Arten eines *Offenen Kunstwerkes* eingeordnet². Obwohl Arno Rink die Szene um *Lot und seine Töchter* figurativ gestaltet, sollte kein eindeutiger Signifikat ablesbar sein. Es soll letztlich die Frage geklärt werden, welche Faktoren berücksichtigt werden müssen, möchte man verifizieren, dass es sich nicht oder nicht nur um *Lot und seine Töchter* handelt, welche bezeichnet werden. Auf diese Annahme deuten bereits die verschiedenen Ausführungen und die leicht variierten Titel hin.

Obwohl Rink gegenständlich malt, scheint er nicht die biblische Historie wiederzugeben. Noch Jakob Burckhardt behauptete, dass alle Historienbilder erzählen³. An welchen Stellen zerbricht die Illusion einer bildhaften Nacherzählung der biblischen Historie von *Lot und seine Töchter*?

Symbolischen Wert spricht Umberto Eco der Perspektive bei den visuellen Künsten zu⁴. Eine festgelegte und eindeutige Perspektive spricht nach Eco für ein eindeutiges Kunstwerk⁵. Eco geht folglich davon aus, dass eine Perspektive zugleich eine richtige Sichtweise vorgibt. Es ist vor allem der Blickwinkel, welcher Aussagekraft besitzt. Der Betrachterstandpunkt ist bei Arno Rinks *Lot und seine Töchter* nicht eindeutig zu erkennen (Abb. 1). Man kann auf den Schoß der sitzenden Frau in der Mitte blicken als auch auf die Füße des stehenden Mannes. Es handelt sich um einen nach vorne abfallenden Bildraum. Zugleich scheinen die Personen dem Betrachtenden frontal zugewandt. Auffallend an den Arbeiten zu *Lot und seine Töchter* ist die Größe der Hartfaserplatten. Die lebens- bis überlebensgroße Darstellung der Figuren und der große Maluntergrund beziehen den Betrachter in das Werk ein (Abb. 1-5). *Lot und seine*

Töchter werden wie reale Personen, die vor Augen stehen, gezeigt. Ein geometrischer Abgleich mit der Wirklichkeit muss dem Betrachter angesichts dieser Größe erfolgversprechend erscheinen. Die biblische Szene hat Rink an den vorderen Rand des Bildraumes gerückt, es befindet sich kein Illusionsraum dazwischen. Die Formen können vor dem Original nicht als Gesamtheit erfasst werden. Damit erschwert es Rink zugleich, ein Gesamturteil über den Inhalt zu fällen. Man wird dazu angehalten, sich mit einzelnen Partien zu beschäftigen. So gelingt es Arno Rink, die Formen nacheinander erzählen zu lassen.

Arno Rink treibt ein Verwirrspiel mit Farbflächen. Obwohl die hellen Stellen die Aufmerksamkeit erregen und sprichwörtlich in den Vordergrund treten, handelt es sich logisch und im Bildzusammenhang betrachtet um Körperstellen, welche räumlich weiter hinten rangieren (Abb. 1-2). Doch sind die Personen auf einer Linie aufgereiht. Die Farb- Lichtperspektive stimmt nicht mit der Anordnung der Personen im Bildraum überein. Vor allem die Farbe hat bei Arno Rink ein Eigenleben entwickelt. Sie ist gelöst von der illusionistisch, plastischen Wiedergabe menschlicher Körper (Abb. 1-5). Den Körpern ist eine flächenhafte Geometrie eigen. Diese abstrakten, geometrischen Formen stehen in einer autonomen Beziehung zueinander. Die beiden Frauenkörper verschwinden nahezu in der hellen Farbe, der männliche Körper löst sich in einem Spiel aus Licht und Schatten fast gänzlich auf (Abb. 1-2). Auf einer weiteren Version sind die zwei Frauenkörper farblich unauflösbar miteinander verschmolzen (Abb. 3). Die Farbübergänge sind teilweise nicht ausgearbeitet (Abb. 1-3). Das Bild verharrt somit jeweils in der Abstraktion. Die Figuren wirken unbelebt. Sie wurden befreit von ihrer Aufgabe, eine Illusion von Realität und Belebtheit vorzuspiegeln (Abb. 1-5).

Arno Rink arbeitet ohne Überschneidungen, es findet keine Tiefenstaffelung der Figuren statt. Es handelt sich um keine illusionistische Konstruktion eines Tiefenraumes, sondern um eine Tiefenstaffelung dreier flacher Bildebenen. Hintergrund und Vordergrund weisen dieselben Farben auf (Abb. 1-2), so dass sich die verschiedenen Bildebenen optisch zusammenschließen scheinen. Die farbliche Gestaltung lässt einen flachen Bildraum entstehen. Es ist die barocke, caravaggiesche Diagonale, welche den Blick auf der



Abb. 1: Arno Rink: *Lot und seine Töchter*, Öl / Hartfaser, 170 x 135 cm, 1984.



Abb. 2: Arno Rink: *Lot und seine Töchter III*, Öl / Hartfaser, 170 x 136 cm, 1984.

Version von 1984 in die Tiefe zieht (Abb. 3). Dagegen ist die Gestaltung der beiden anderen Bildräume flach (Abb. 1-2). Auf einer späteren Version scheint die Perspektive von links oben nach rechts unten vorne über zu kippen (Abb. 5). Es kommt zwar zu Verkürzungen, doch werden diese von der farblichen Gestaltung weder unterstützt noch aufgenommen (Abb. 2). Das Spiel mit Licht und Schatten führt ein Eigenleben (Abb. 1-5). Das Licht fällt hart auf die Körper und Gegenstände, es lässt die Szene in einem sehr klaren Hell und Dunkel erscheinen. Dies ist ein weiterer Aspekt, der an Caravaggio und dessen Hell-Gegen-Dunkel-Kompositionen denken lässt. Da es keine Lichtstreuung gibt, geht aus diesem harten Lichteinfall keine räumliche Wirkung hervor. Nach Lessing muss in der Malerei alles in gleiches Licht getaucht sein, um als Ganzes wahrgenommen werden zu können⁶. Die einzelnen Versionen erscheinen für sich in einem Licht, die motivischen Einzelteile sind zu einem synthetischen Gesamtbild verschmolzen. Rink spiegelt die Illusion eines zusammenhängenden Ganzen vor. Referenzen auf die Tradition werden nahtlos in diesen neuen Kontext auf der Leinwand eingebettet. Licht und Schatten dienen bei Arno Rink nicht dazu, Plastizität herauszuarbeiten. Vielmehr lenkt die Arbeit mit Licht und Schatten die Konzentration auf die Leinwandoberfläche. Der flächenhaften Darstellung wohnt ein abstrahierendes Moment inne. Blaue und rote Linien, welche in keinerlei inhaltlichem Zusammenhang zu Motiv oder Sujet stehen, lenken den Blick ebenfalls auf die Leinwandoberfläche (Abb. 1 bis 3). Diese Linien verweisen auf die Realität des Bildes. Es handelt sich jeweils um ein optisches Hindernis, welches dafür Sorge trägt, dass man sich nicht im Illusionsraum des Bildes verliert⁷. Sie führen den Blick über das motivisch Sichtbare hinaus. An einigen weiteren Stellen sprengt Arno Rink den Bildraum. Die Darstellung weist ebenfalls über das Bild hinaus (Abb. 1-5). Auf einer weiteren Version wird die Szene des ersten Bildes aufgegriffen und konterkariert (Abb. 1 und 2). Die Rückansichten der Figuren verleihen der Szene ein Geheimnis.

Es handelt sich geradezu um archetypische Stilmittel für einen nicht-mimetischen Realismus des 20. und 21. Jahrhunderts. Die Bildmittel sind zu stilisiert, die Formen der Figuren zu abstrakt, um dem Betrachter



Abb. 3: Arno Rink: Lot und seine Töchter, Öl / Hartfaser, 170 x 137 cm, 1988.

die Möglichkeit zu geben, sich in der vorgetäuschten Erzählung des Bildes zu verlieren. Rink lenkt den Blick



Abb. 4: Arno Rink: Lot und seine Tochter, Öl / Leinwand, 185 x 155 cm, 2003.

des Betrachters auf die Bildoberfläche und auf die Bildmittel. Bild und Bildraum treten als eigenständige Faktoren in Erscheinung⁸.

Bei gegenständlicher Malerei gibt es eine feststehende und lange Bildtradition, so dass es notwendig ist, einen Abgleich mit selbiger vorzunehmen. In der Bibel galt Lot gemeinhin als der Gerechte gegenüber dem Gottesurteil. Märtyrer und Heilige wurden häufig in der Nachfolge Christi leidend und häßlich abgebildet⁹. Aus der biblischen Historie geht nicht hervor, wie Lot und seine Töchter ausgesehen haben mögen. Die Bildtradition hat Lot meist als alten und nackten Mann und die Töchter – in der Bibel als jungfräulich charakterisiert – jung und schön dargestellt. Auch bei Arno Rink werden zwei junge Frauen und ein nackter Mann gezeigt. Dies sind grundlegende Merkmale der Ikonographie zu *Lot und seine Töchter*. Die Szene wurde in eine zeitgenössische Umgebung eingebettet und einiger Attribute beraubt. Auf Varianten, welche dieser Bildtradition zuzurechnen sind, wird uns meist ein Gelage gezeigt, Lot und seine Töchter liegend und Wein trinkend. Es findet eine Interaktion zwischen den Figuren statt, die in der Bibel erwähnte Höhle wird ebenfalls meist angedeutet, im Hintergrund kann man für gewöhnlich Sodom erkennen. Von dieser Bildtradition weicht Arno Rink ab. Es fehlen der Wein und die Höhle, die Verführung Lots, die zeitgemäße Staffage. *Lot und seine Töchter* sind bei Rink am unteren Bildrand aufgereiht. Sie würdigen sich keines Blickes. Die Figuren sind in einer kompositorischen Arabesque miteinander verschränkt, sie stehen in keinem für Menschen üblichen Kontakt zueinander. Auch die Ähnlichkeit zu der Beschreibung in der Bibel ist nur vage. Der Maler dürfe, im Unterschied zur Literatur häßliche Formen nachahmen und darstellen¹⁰. Dies ist ein grundsätzlicher Unterschied zwischen Literatur und Malerei, welcher bei dem Sujet *Lot und seine Töchter* von Bedeutung ist. Obwohl Lot als einer der biblischen Helden gilt, zeigt Rink untypisch für ein solches Motiv eine alte und ungewöhnlich häßliche Männerfigur. So zieht er die Identität der Männerfigur in Zweifel.

Die Malerei galt Lessing im Unterschied zur Literatur als eine Kunst des Raumes, die Literatur als eine Kunst der Zeit¹¹. Bei der Wahl des dargestellten Augenblickes mussten Maler meist von der literarischen



Abb.5: Arno Rink: Lot's Töchter, Öl / Leinwand, 180 x 145 cm, 2007.

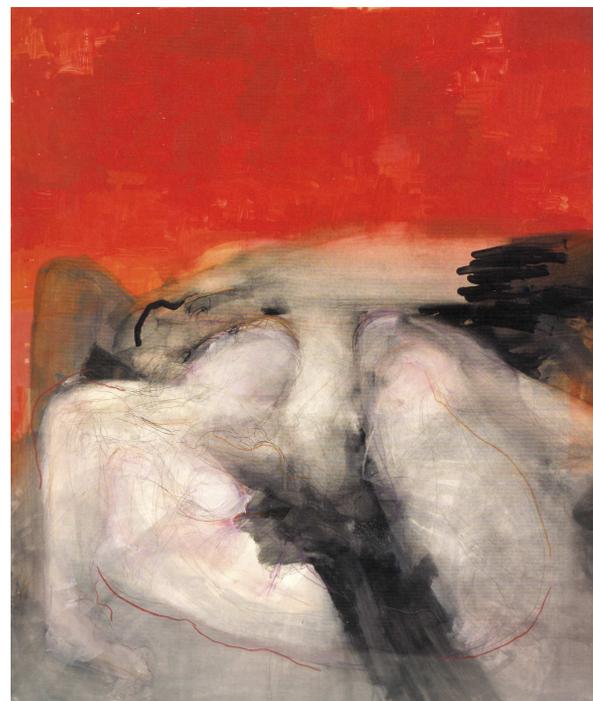


Abb. 6: Arno Rink: Versuche zu Leda, Judith und Lot's Töchter Blatt VIII, Aquarell, Bleistift, Kugelschreiber, Schwamm / Spezialpapier, 157 x 132 cm, 2000.

Vorlage abweichen. Auf einem neuzeitlichen Historienbild durfte mit Lessing nur eine Szene wiedergege-

ben werden, ein kurzes Davor und ein kurzes Danach¹². Es fehlen bei der biblischen Vorlage zu *Lot und seine Töchter* Details, welche eine eindeutige Identifizierung des Augenblickes zulassen würden. Das Bild, welches von Literatur vorgegeben wird, ist unvollständig¹³. Die Wahl des richtigen Momentes ist bei einem Kunstwerk mit literarischer Vorlage eine grundlegende Frage. Bei Arno Rink lässt sich der Moment nicht eindeutig mit einer der Szenen aus der Bibel in Einklang bringen. So ist zum Beispiel nicht eindeutig zu erkennen, ob Lot sich den Mantel überstreift oder ob er sich gerade entkleidet (Abb. 1). Es ist ein Moment, welcher in der Bibel nicht beschrieben wird¹⁴.

Jede Abweichung von literarischer Vorlage und Bildtradition lässt vermuten, dass ein anderes Sujet bezeichnet wird. Die Größenverhältnisse bei Rink ließen eine Deckungsgleichheit in der Fläche zwischen Abbild und Abgebildetem zu, doch malt Rink ohne Modelle. Er bezeichnet folglich keinen Signifikat, welcher der Wirklichkeit entnommen ist. Doch ist die Nachahmung nicht identisch mit dem Nachgeahmten¹⁵. Dies bedeutet, dass die Erscheinungsform der Figuren nicht aussagekräftig ist für die Bestimmung eines nachahmenden Künstlers. Arno Rink kann keine äußere Erscheinungsform der biblischen Gestalten nachahmen. Die geometrische Nachahmung Rinks ist beschränkt auf Zitate aus der Kunstgeschichte, welche einer anderen Tradition als derjenigen von *Lot und seine Töchter* entstammen. Die Abgrenzung von Rinks *Lot und seine Töchter* zur Bildtradition erfolgt vor allem über die Posen der Figuren.

Die Figuren nehmen andere Posen ein, als für die Bildtradition des Sujets üblich. Die sitzende Tochter Lots bildet eindeutig den Mittelpunkt, ist sowohl Gleichgewichts- als auch symmetrisches Bildzentrum¹⁶. Somit kommt dem Schoß der Frau eine große Bedeutung in dem Bildgefüge zu. Körperhaltungen, vor allem die Kopfhaltungen, sind der Gesamtkomposition untergeordnet. Die Scham beider Frauen ist bedeckt. Lot ist entblößt, er trägt einen blauen Mantel über den Schultern. Sein Intimbereich zieht die gesamte Aufmerksamkeit auf sich. Arno Rink zeigt Lot in aller Häßlichkeit. Die Haut ist fahl, faltig und hängt schlaff an dem Körper Lots herab. Die Konnotation ist sexueller Natur. Rink unterscheidet deutlich zwischen

der Frauengruppe und dem Mann. Die Frauengruppe ist in helles Licht getaucht und zieht die Aufmerksamkeit auf sich während der Mann im Schatten steht. Damit wird ein deutlicher Akzent auf die zwei Frauen gelegt. Farbgestaltung und kompositorische Anordnung der Personen sagen Unterschiedliches aus, die Schwerpunkte weichen voneinander ab. Es zeichnet sich eine uneindeutige Ponderation zwischen Farbgestaltung und Figurenkomposition ab.

Die verschiedenen Ausführungen zu *Lot und seine Töchter* weichen in Stil, Licht und Gestaltung voneinander ab (Abb. 1-5). Sie ergeben keine Bildfolge, welche wie ein Comic eine fortlaufende Historie illustriert. Es handelt sich nicht um Einzelmomente, welche sich mit der biblischen Historie in Einklang bringen lassen. Rink erfindet hinzu und erzählt etwas anderes. Die Idee, welche sich sowohl hinter den einzelnen Ausführungen als auch hinter der Bildreihe verbirgt, ist eine andere. Auf den einzelnen Versionen finden sich Referenzen auf verschiedene Traditionen der Kunstgeschichte, auf verschiedene Künstler und verschiedene Stile. In Anlehnung an Nicolas Poussin fasst Arno Rink diese biblische Szene in einem Farbvierklang. Er spielt somit auf dessen Moduslehre an. Der Farbvierklang kann mit Poussins Farblehre zu den Symbolfarben gezählt werden. Doch ist die Farbsymbolik ambigue, die Farben autonom. Die Bildmittel erzählen folglich eine ganz eigene Geschichte, welche unabhängig von der biblischen Historie gelesen werden kann. Für Arno Rink ist es wohl einfach die Freude an der Farbe, welche ihn zu der jeweiligen Wahl veranlasst hat¹⁷.

Für eine Identifikation des Sujets kommt erschwerend hinzu, dass Rink den Stil bei jeder Version leicht variiert, sich mit den Bildtiteln immer weiter von dem vorgetäuschten Sujet *Lot und seine Töchter* entfernt. Die Identität der Figuren gerät mit jeder weiteren Version stärker ins Wanken. Aus *Lot und seine Töchter* werden *Lot und seine Tochter* und letztlich *Lot's Töchter*. Form und Inhalt lösen sich voneinander. Doch wird immer noch der Anschein erweckt, als ob es sich um *Lot und seine Töchter* handle. Auch bei *Lot's Töchter* bleibt Lot gegenwärtig. Es steht in einem direkten Zusammenhang mit den Vorgängerversionen und damit zu der Hauptfigur Lot aus der Bibel. *Lot's Töchter* sind die Töchter Lot's, es sind Arno Rinks *Lot's Töchter*, es sind *Lot's Töchter* nach Arno

Rinks *Lot und seine Töchter* und es sind die Motive auf der Leinwand.

Der Abstraktionsgrad und die Unähnlichkeiten zur literarischen Vorlage sagen aus, dass von einer detailgetreuen Nachempfindung der biblischen Historie abgewichen wird. Es scheint sich nicht um Illustrationen zu handeln. Doch muss Arno Rink nicht die biblische Historie nachahmen, um zu erzählen. Er bezieht einen eigenen Standpunkt zu dieser Historie. Für gewöhnlich wohnt einem solchen Arrangement eine Dualität inne, welche typisch für die Mimesis ist¹⁸. Es könnten zum Beispiel das Modell und die Rollen *Lot und seine Töchter* identifizierbar sein. Die Figuren Rinks nehmen ihre auf den Leib geschriebenen Rollen in einer der biblischen Historie unähnlichen Weise wahr. Es lässt sich anhand der Posen und der Kompositionen nicht die biblische Geschichte nachempfinden. Lot und seine Töchter spielen bei Arno Rink andere Rollen. Die Gemeinsamkeit liegt in dem Zusammenspiel zweier junger Frauen und einem alten Mann. Diese Zusammenstellung erregt Anstoß, ähnlich wie die biblische Historie.

Da Arno Rinks Malerei deutlich traditionelle Züge aufweist, sich stilistisch und motivisch eindeutig an der Kunstgeschichte orientiert, ist er ein nachahmender Künstler. Um nachahmen zu können, ist ein konkretes Modell notwendig¹⁹. Nachahmung findet unter der Prämisse statt, dass sie möglichst detailgetreu erfolgt²⁰. Die Ähnlichkeit zwischen Referenzen auf die Kunstgeschichte und Arno Rinks Motiven ist deutlich. Er spielt zum Beispiel auf Surrealismus, Neue Sachlichkeit, Nicolas Poussin, de Chirico, Matisse und Caravaggio an. Auf *Lot und seine Tochter* aus dem Jahr 2003 schließt die rechte Figur mit dem Bildrand ab (Abb. 4). Von ihr sind nur die nackten Schultern und der Hinterkopf zu sehen. Sie wirkt wie eine Figur, die de Chiricos *Rätsel eines Herbstnachmittages* entnommen sein könnte. Bei dieser Figur de Chiricos handelt es sich um eine Version von *Orpheus*. Die mythologische Figur *Orpheus* blickte einst zurück und verwehrt damit seiner Geliebten Eurydike die Rückkehr in die Welt der Menschen. Damit verdammt er Eurydike für immer in der Unterwelt zu bleiben. Rink stellt mittels Formanleihe eine Verbindung zwischen der biblischen Historie und dem griechischen Mythos her. Der Mythos um Orpheus wurde bereits im Mittelalter mit der

christlichen Lehre verbunden. Orpheus wurde mit Christus verglichen. Bei Arno Rink sind die verschiedenen Anspielungen optisch zu einem zusammenhängenden Gefüge verschmolzen. Nun blickt nicht Lot's Frau, sondern Lot in Gestalt eines dechirichianischen Orpheus zurück, auf einem Bild mit scheinbar christlichem Sujet. So wie die rezipierte Form fügt sich auch die damit assoziierte Historie in das Bildgefüge ein. Zum Beispiel lässt die Reduzierung der gezeigten Figuren auf Mann und Frau auf der Version aus dem Jahr 2003 (Abb. 4) eine Identifizierung mit Orpheus und Eurydike zu. Die Identitäten der Figuren sind folglich nicht eindeutig festzustellen.

Rink scheint sehr viel Wert auf die Füße zu legen. Häufig schneidet er diese ab. Auf der Version von 2003 (Abb. 4) zeigt Rink eine verschmutzte Fußsohle, welche er von Caravaggios *Heiligem Matthäus* aus dem Jahr 1599 übernommen hat. Dieses Zitat deutet auf einen traditionskritischen Aspekt hin. Rink hat sich für die Version des *Heiligen Matthäus* von Caravaggio entschieden, die nicht vom Auftraggeber sanktioniert worden war. Die Zitate, welche Rink von Caravaggio entlehnt, scheinen den dargestellten Personen eine neue Lebendigkeit zu verleihen. Es ist die Performativität der Szene, welche Caravaggio mit derartigen Brüchen der Darstellungskonvention bloßlegte. Caravaggio entband damit die gezeigten Figuren von ihren Rollen und kennzeichnete sie als lebende Modelle. Da Rink für seine Malerei keine Modelle verwendet, kann dieses Zitat nicht dieselbe Funktion wahrnehmen wie in Caravaggios Bildgefüge. Zudem wirken die Figuren nach wie vor leblos. Es muss sich folglich um eine Referenz auf den Bruch mit der Tradition handeln, welchen Caravaggio damals begangen hat. Bei diesem Vergleich fällt auf, dass Rink die angeblich biblischen Figuren ungewöhnlich häßlich zeigt.

Die Kombination des Fußes mit dem angeblichen Sujet *Lot und seine Töchter* weist darauf hin, dass Arno Rink die legitimierende Funktion der Tradition kritisieren möchte²¹. Der anstößig schmutzige Fuß, welcher angesichts dieser Motive nahezu gänzlich unbemerkt auf dem Bild wiedergegeben werden kann, war es, welcher im 17. Jahrhundert für große Empörung gesorgt hat. Eine Differenzierung der Nachahmung hat Lessing in seinem *Laokoon* beschrieben²². Bei Arno Rink hat sich eben dieses Nachahmungsverhältnis,

welches Lessing für den Klassizismus beschrieben hat, gewandelt. Er ahmt den Fuß Caravaggios nicht der Form wegen nach, sondern um den entsprechenden Kontext aufzugreifen. Das Nachahmungsverhältnis stellt einen bedeutenden Faktor für eine Bestimmung des Sujets dar.

Ein synthetisches Verfahren wird bei Arno Rink zum Einsatz gebracht. Die Referenzen entstammen einer anderen Bildtradition, erregen daher Anstoß, doch lassen sich diese Bildtraditionen mit dem angeblichen Sujet *Lot und seine Töchter* vereinbaren. So verfremdet Arno Rink das Sujet und erschafft daraus etwas Neues. Motivisch und stilistisch ist viel Tradition in der Gestaltung enthalten, doch er verfremdet, erschafft aus den verschiedenen Zitate der Kunstgeschichte in Motiv, Stil und Komposition ein neues, zusammenhängendes Amalgam, welches an die Collage Intellektuel der Surrealisten erinnert. Nicht die Form, sondern der damit bezeichnete Kontext ist das Entscheidende bei Arno Rink. Obwohl bei Arno Rink viele typische Momente für das Narrative vorhanden sind, wie Sukzession und Transformation oder auch der Verweis auf die Bibel, wird die biblische Historie nicht nachempfunden²³. Eine Chronologie lässt sich wenn überhaupt nur an der Figurenkomposition und den Farben ablesen²⁴. Trotz einer betonten Aneinanderreihung der Figuren lässt der Bildraum keinen Rückschluss darauf zu, in welcher Reihenfolge sich die Historie ereignet haben könnte. Die Zitate, vor allem aus Bildern Caravaggios entnommen, erzählen etwas anderes. Da eine Nachahmung von einem Zeichen stattfindet, welches bereits existiert, kann von Indizes in Bezug auf die Zitate gesprochen werden²⁵. Aus der kunsthistorischen Tradition entlehnte Zeichen werden in demselben Material, mit Ölfarbe, nachgeahmt. Die Zitate, welche nicht der Bildtradition von *Lot und seine Töchter* entstammen, nehmen bei der Untersuchung der Uneindeutigkeit die bedeutendste Rolle ein, da ihnen ein Sujet anhaftet, nicht nur eine Tradition. Nach Gombrich dürfte der mit dem Titel *Lot und seine Töchter* bezeichnete Signifikat überhaupt nicht als solcher identifizierbar sein²⁶. Er wurde eingekleidet in Motive anderer Bildtraditionen. Dies verleiht dem Bild eine Ambiguität. Mit der Anfertigung verschiedener Versionen über einen Zeitraum von mehr als zwanzig Jahren

gibt Rink zu verstehen, dass es für einen Signifikat verschiedene Signifikanten gibt.

Rink scheint nach den Jahren 1989/1990 neue Möglichkeiten des Kunstschaffens ausprobiert zu haben. Um die Jahrtausendwende scheint er offengelegt zu haben, dass auch er ein Spiel mit der Pluralität von Interpretationen treibt. Darauf deuten die Versuche zu *Leda, Judith und Lot's Töchter* (Abb. 6) hin. Diese verschiedenen Figuren werden dem Titel folgend auf einem Blatt gezeigt und sind nicht voneinander zu differenzieren.

Die Proportionen der Figuren waren bereits vor der Wende häufig deformiert. Eine Deformation von Körpern war zu DDR-Zeiten ein aussagekräftiges Stilmittel²⁷. Doch wollte Rink damit keine Kritik üben. Das möchte er immer noch nicht²⁸. Die Kritik an der legitimierende Funktion von Tradition hat Arno Rink zwar anhand eines Beispiels aus der Bibel vorgenommen, doch lässt sich diese Aussage verallgemeinern. Letztlich schwankt die Aussage des Bildes zwischen Kritik und Nicht-Kritik. Rink beschreitet einen schmalen Pfad, wenn es darum geht, eine eindeutig systemkritische Aussage zu treffen. Er lenkt ab und überdeckt diese Aussage, einerseits mit einem aufmerksamkeitsheischenden Motiv, andererseits mit einer sehr komplexen Verweisstruktur.

Bei Umberto Eco hat die Form Vorrang vor dem Inhalt, scheint die stärkere Wirkung zu verbreiten. Die Form ist der Ausgangspunkt der Interpretation. Es bedarf einer Formikonologie, um die Bilder Rinks zu interpretieren²⁹. Bei Rink handelt es sich nicht um leere Formen, die ausschließlich auf sich selbst referieren. Die Form referiert auf die Tradition, steht in einem Verhältnis zu dieser. Die Künstler der klassischen Moderne haben die traditionelle Kunst als täuschend entlarvt und abgewertet. In Form traditioneller Motive stellt Rink die legitimierende Funktion von Tradition in Frage.

Der Stil Rinks kommt einem symbolischen Realismus gleich. Die Referenzen nehmen eine synthetische Funktion wahr. Sie benötigen den Kontext des Ursprungs als auch die neue Umgebung, um ihre Wirkung zu entfalten. Die symbolische Funktion der Zitate ist entscheidend. Die Referenzen auf Werke der Kunstgeschichte zerstören bei Arno Rink die Eindeutigkeit des Signifikats. Die Methode Umberto Ecos

lässt es zu, verschiedene Arten von Realismen eindeutiger zu differenzieren. Die Verweisstruktur der Bilder kann mittels semiotischer Analyse untersucht werden. Den Vergleichen der Signifikanten haften bei Arno Rink Vergleiche der Signifikaten an. Es ist, als habe er für berühmte Bilder aus der Kunstgeschichte Symbole entwickelt, welche auf eben diese Bilder, damit auch deren Sujet, deren Kontext oder beides verweisen. Eine neue Verweisstruktur macht sich auf den Bildern breit. Neben der wörtlichen Lesart werden verschiedene andere Lesarten das Sujet betreffend möglich und ergeben einen Sinn³⁰. Autonome Bildmittel haben keine derart klare und eindeutige Verweisstruktur wie Zitate, welche der Kunstgeschichte entnommen sind. Arno Rink erzählt eine eigene Geschichte in Abhängigkeit von der Tradition und dem vorgegebenen Sujet. Das Wort verleiht für gewöhnlich die Idee und das Bild die Form.³¹ Dieses Prinzip gilt es bei Arno Rink wörtlich auf die Signifikanten Bildtitel und Bild gleichermaßen anzuwenden. Daraus ergibt sich ein Vergleich, welcher zu dem von Arno Rink selbst genannten Sujet – die legitimierende Funktion von Tradition – hinführt. Bei einem solchen Vergleich bezeichnet der Titel die biblische Historie und das Bild bezeichnet unabhängig davon etwas anderes. Diese zwei Komponenten treten bei einem Vergleich in einen fruchtbaren Dialog zueinander. Mittels Entnahme von Zitaten aus anderen Bildtraditionen kleidet Rink das Sujet in einen traditionellen Kontext ein, welcher mit Täuschung konnotiert ist und kritisiert so die legitimierende Funktion der Tradition.

1. Klaus Honnef, Arno Rink, in: Arno Rink. Malerei und Zeichnung, Ausstellungskatalog, Hg. Karl Schwind, Frankfurt am Main 2010, S. 7-18, hier S. 17.
2. Umberto Eco, Das offene Kunstwerk, Übers. Günter Memmert, Frankfurt am Main 2¹⁹⁷⁷.
3. Jacob Burckhardt, Die Kunst der Betrachtung, Aufsätze und Vorträge zur Bildenden Kunst, Hg. Henning Ritter, Köln 1984, S. 430-446: Es ist fraglich, ob die Werke Arno Rinks der Gattung Historienbild zuzurechnen sind.
4. Eco, Das offene Kunstwerk, 2¹⁹⁷⁷, S. 32.
5. ebd. S. 32.
6. ebd. S. 76.
7. Arno Rink in einem Telefonat.
8. Honnef, Arno Rink, 2010, S. 7-18, hier S. 14: „Der Bildraum ist nicht mehr die virtuelle Verlängerung des Realraumes. Das Gemälde demonstriert seine Eigenrealität als Gemachtes, Gemaltes.“
9. Die Geschichte der Häßlichkeit, Hg. Umberto Eco, aus dem Italienischen von Friederike Hausmann, Petra Kaiser, Sigrid Vogt, München 2007, S. 56.
10. Gotthold Ephraim Lessing, Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie, Studienausgabe, Hg. Friedrich Vollhardt, Stuttgart 2012, S. 172.
11. Lessing, Laokoon, 2012, S. 130.
12. Lessing, Laokoon, 2012, S. 25f..
13. Ernst H. Gombrich, Das symbolische Bild. Zur Kunst der Renaissance II, Stuttgart 1986, Übers. Lisbeth Gombrich, S. 13.
14. Vgl. dazu Lessing, Laokoon, 2012, S. 25f: Es handelt sich folglich um einen gemachten Moment, wie er von Lessing beschrieben wurde.
15. ebd. S. 12.
16. Rudolf Arnheim, Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste, Übers. Claudia Spinner, Köln 19962, S. 23.
17. Arno Rink in einem Telefonat.
18. Petersen, Mimesis – Imitatio – Nachahmung, 2000, S. 12.
19. Jürgen H. Petersen, Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik, München 2000, S. 19f..
20. ebd. S. 12.
21. Arno Rink in einem Telefonat.
22. Lessing, Laokoon, 2012, S. 63: „Wenn man sagt, der Künstler ahme dem Dichter, oder der Dichter ahme dem Künstler nach, so kann dieses zweyerley bedeuten. Entweder der eine macht das Werk des andern zu dem wirklichen Gegenstande seiner Nachahmung, oder sie haben beyde einerley Gegenstände der Nachahmung, und der eine entlehnet von dem andern die Art und Weise es nachzuahmen. Wenn Virgil das Schild des Aeneas beschreibt, so ahmet er dem Künstler, welcher dieses Schild gemacht hat, in der ersten Bedeutung nach. Das Kunstwerk, nicht das was auf dem Kunstwerke vorgestellt worden, ist der Gegenstand seiner Nachahmung, und wenn er auch schon das mit beschreibt, was man darauf vorgestellt sieht, so beschreibt er es doch nur als ein Theil des Schildes, und nicht als die Sache selbst.“
23. Zum Narrativen vgl. Karen Parna, Narrative, time and the fixed image, in: Time, Narrative & the Fixed Image / Temps, narration & image fixe, Hg. Mireille Ribière, Jan Beatens, in: Etudes de langue et littérature françaises publiées sous la direction de Keith Busby, M. J. Freeman, Sjef Houppermans, Paul Pelckmans et Co Vet, No. 208, Amsterdam – Atlanta 2001, S. 29-34, hier S. 30.
24. W. J. T. Mitchell, Iconology. Image, Text, Ideology, London 1986, S. 96.
25. Charles S. Peirce, Phänomen und Logik der Zeichen, Hg. und übers. Helmut Pape, Frankfurt am Main 1983, S. 64f.: Eine größere Ähnlichkeit findet sich bei der Fotografie.
26. Gombrich, Das symbolische Bild, 1986, S. 16: „Nur weil Genres wie Altarbilder und Repertoires wie Legenden, Mythologie oder allegorische Kompositionen existieren, können Sujets überhaupt identifiziert werden.“
27. Vgl. dazu u. a. Rudolf Kober, Brauchbare Argumente gegen eine unmenschliche Realität? Gedanken um den Surrealismus, in: Bildende Kunst, 6/1975, Hg. Verband Bildender Künstler der Deutschen Demokratischen Republik, S. 290-293.
28. Arno Rink in einem Telefonat.
29. Janina Nentwig, Narration und offenes Kunstwerk in der Aktdarstellung der Neuen Sachlichkeit, in: Bild/Wissen/Technik, 1/2013-1, <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2013-1/nentwig-janina-2/PDF/nentwig.pdf>: Nentwig hat für die Interpretation eines figurativen Werkes der Neuen Sachlichkeit einen „formikonografischen Ansatz unter Berücksichtigung von rezeptionsästhetischen Fragen“ postuliert. Doch reicht dies nicht aus, um

Endnoten

zeitgenössische Bilder der Neuen Leipziger Schule zu analysieren.

30. Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, 21977, S. 32.

31. Lessing, *Laokoon*, 2012, S. 76.

Abbildungen

Alle Bilder aus:

Arno Rink. *Malerei und Zeichnung*, Ausstellungskatalog, Hrsg. Karl Schwind, Frankfurt am Main 2010

1. Arno Rink: Lot und seine Töchter, Öl / Hartfaser, 170 x 135 cm, 1984, S. 81.
2. Arno Rink: Lot und seine Töchter III, Öl / Hartfaser, 170 x 136 cm, 1984, S. 82.
3. Arno Rink: Lot und seine Töchter, Öl / Hartfaser, 170 x 137 cm, 1988, S. 104.
4. Arno Rink: Lot und seine Tochter, Öl / Leinwand, 185 x 155 cm, 2003, S. 182.
5. Arno Rink: Lot's Töchter, Öl / Leinwand, 180 x 145 cm, 2007, S. 207.
6. Arno Rink: Versuche zu Leda, Judith und Lot's Töchter Blatt VIII, Aquarell, Bleistift, Kugelschreiber, Schwamm / Spezialpapier, 157 x 132 cm, 2000, S. 178.

Zusammenfassung

Arno Rinks abstrahierte Figuren stehen in scheinbarem Widerspruch zu wiedererkennbaren Formen und allerlei Referenzen auf die Kunstgeschichte. Der Abstraktionsgrad bedingt eine Unsicherheit über die Identität des Bezeichneten. Dieser Aufsatz analysiert mittels semiotischer Methode verschiedene formale Merkmale, welche die Illusion einer bildhaften Nacherzählung von *Lot und seine Töchter* zerstören. Die Arbeiten von Arno Rink werden in das Schema der zwei verschiedenen Arten eines *Offenen Kunstwerkes* eingeordnet. Es soll die Frage geklärt werden, welche Faktoren berücksichtigt werden müssen, möchte man verifizieren, dass es sich nicht oder nicht nur um *Lot und seine Töchter* handelt, welche bezeichnet werden. Mittels Entnahme von Zitaten aus anderen Bildtraditionen kleidet Rink das Sujet in einen traditionellen Kontext ein, welcher mit Täuschung konnotiert ist und kritisiert so die legitimierende Funktion der Tradition. Es wird die These aufgestellt, dass den Zitaten aus verschiedenen Bildtraditionen eine entschei-

dende Funktion bei der Verunklärung des Signifikaten zukommt.

Arno Rink's abstract figures conflict apparently with known forms and references of art history. The degree of abstraction causes an uncertainty about the identity of the significant.

This essay analysis with the semiotical method various formal characteristics which destroy the illusion of an imagelike narration of the biblical history *Lot und seine Töchter*. The artworks of Rink are sorted into two different kinds of *Open Artworks*. The question is treated, which factors have to be considered if you want to verify, that the artworks do not at all or not only signify *Lot und seine Töchter*. Citations of different imageraditions vest the subject in a traditional context. This context is connotated with illusion. Hence Rink criticises the legitimating function of tradition. I'm making the case that citations of different imageraditions fulfil an important role in obscuring the significant.

Autorin

Gudrun Latten hat an der Universität Stuttgart Kunstgeschichte und Geschichte studiert. Seit 2012 ist sie als freiberufliche Kunsthistorikerin in den Bereichen Kunstkritik, Ausstellungen, Kunstvermittlung, wissenschaftliche Publikation und Fotografie tätig.

Titel

Gudrun Latten, Arno Rink: Lot und seine Töchter, Lot und seine Tochter und Lot's Töchter. Eine methodologische Untersuchung, in: *kunsttexte.de*, Nr. 2, 2014 (9 Seiten), www.kunsttexte.de.