

DIE BLAUE BLUME IM ROT VON MARIONI

Zur Romantik und Spiritualität der ungegenständlichen Malerei

Es gibt eine Vielzahl unterschiedlicher Manifestationen gegenstandsloser und abstrakter Malerei in der modernen und in der zeitgenössischen Kunst. Neben formal-ästhetischen Untersuchungen und Analysen in bezug auf Wahrnehmung und Rezeption stellt sich die Frage, welcher gemeinsame Grundkonsens ihnen eventuell eigen ist. Der Begriff der Romantik ist ein solcher Ansatzpunkt, erörtert man ihn unter dem Aspekt eines gemeinsamen Lebensgefühls und nicht unter der Maßgabe von stilistischen Zuordnungen. Romantik wird dabei hier in erster Linie als eine künstlerische Grundhaltung betrachtet, die besonders deutlich in der Gattung der Literatur formuliert wurde und die als Artikulation einer Lebenshaltung mehr Bedeutung hat denn als historisch zu fassender und nur für eine begrenzte Zeitlichkeit geltender Ausdruck des künstlerischen Schaffens.

Gerade die bedingte Verwandtschaft zu heutigem Gedankengut, die sich in der aktuellen Kunst oftmals darstellt, weckt das Interesse an der Fragestellung, inwieweit Romantik als Lebenshaltung Verbindungen zwischen Werken gegenstandsloser Kunst in der zeitgenössischen ebenso wie in der frühen Moderne impliziert, und zwar über den formal-ästhetischen Ansatz hinaus.

Eine solche Fragestellung führt zwangsläufig zu der Untersuchung von Robert Rosenblum zur Tradition der Romantik in der Modernen Kunst. Er entwirft eine alternative Deutung der Geschichte der Modernen Kunst, die die orthodoxe Version mit ihrer fast ausschließlichen Orientierung an Paris - von David und Delacroix bis zu Matisse und Picasso - um wesentliche Züge ergänzt. Er skizziert die Romantische Bewegung als Stifterin eines Zusammenhangs von Thematik, Erlebnis und Struktur in der Malerei und weist auf die lange Reihe von hauptsächlich in Nordeuropa und den Vereinigten Staaten arbeitenden Künstlern hin, die davon inspiriert und beeinflusst waren.¹

In einem beispielhaften Exkurs analysiert Rosenblum in seinem Buch das Phänomen einer zeitübergreifenden Nähe am Beispiel von Caspar David Friedrichs Gemälde **"Mönch am Meer"** –

Die ersten Betrachter dieses Bildes auf der Berliner Akademieausstellung im Herbst 1810 waren entsetzt über die offenkundige Leere in der Darstellung - im Vergleich zu einem charakteristischen Bild von Mark Rothko aus den 50er Jahren, dessen Darstellung eines "Fast-Nichts" sein erstes Publikum ebenfalls tief beunruhigte.

Ist nun - so fragt Rosenblum - diese Ähnlichkeit der Gemälde in ihrer absoluten Reduktion auf eine dunkel leuchtende Leere nichts anderes als das, was Panofsky einmal als "Pseudomorphose" bezeichnet hat, also die zufällige Übereinstimmung zwischen kunstgeschichtlich weit auseinanderliegenden Werken, deren enge formale Verwandtschaft darüber hinwegtäuscht, dass sie vollkommen unterschiedliche Bedeutung haben? Oder zeigt diese Nähe eine wirkliche Beziehung zwischen Friedrich und Rothko, die eine Ähnlichkeit in Empfinden und Absicht verdeutlicht und die innerhalb der modernen Malerei eine Tradition offen legt, die die anderthalb Jahrhunderte, die zwischen den beiden Künstlern liegen, scheinbar mühelos überbrückt?

Es gelingt Rosenblum, die nahezu archetypischen Formen im Repertoire jener amerikanischen Abstrakten Expressionisten - die statischen, farbgeladenen Flächenkonstellationen bei Mark Rothko, das All-Over der polyfokalen Linienstrudel bei Jackson Pollock, oder die über den Bildgrund sich ausdehnenden Farboberflächen bei Clifford Still - allein schon im gestalterischen Spektrum eines einzigen unter Friedrichs Zeitgenossen nachzuweisen, bei Joseph Mallord William Turner, dessen spektakuläre Naturmotive das glühende, an Rothko erinnernde Geheimnis und die Ruhe diesig zarter Sonnenaufgänge und Sonnenuntergänge ebenso umfasst wie das wütende, an Pollock erinnernde Perpetuum Mobile greller Schneestürme und sturmgepeitschter Meere und die abenteuerlichen, an Still erinnernden geologischen Muster uralter Oberflächen und Umrisse von Grotten und Gebirgen."²

Betrachtet man mit Rosenblum das Bild "Mönch am Meer", ist allerdings seine "kühne Leere" evident. Es fehlen Gegenstände, es fehlt das anekdotische Element, es bleibt nur die einsame Konfrontation einer einzelnen Gestalt mit der suggestiven Eindringlichkeit der dominierenden Horizontlinie und der quantitativen Übermacht des unbegrenzten, düster dunstigen Himmels. Sich in diesem Kontext auch die unendlichen Bildformate Barnett Newmans zu vergegenwärtigen bietet sich an. Was ist es, das hier von unterschiedlichen Künstlern zu so unterschiedlichen Zeiten gesucht und mittels ihrer künstlerischen Imagination zur Anschauung gebracht wird? Welchem Antrieb kann solche Setzung erwachsen?

In diesem Kontext kann es hilfreich sein, sich erneut die Frage zu stellen, was die Romantik war und welche Ziele ihre ersten Schöpfer verfolgten. Zunächst der Zugang über die Begrifflichkeit: Der Ausdruck "romantisch" leitet sich von "Roman" ab und bezeichnet zunächst etwas Erdachtes, Unwirkliches, Phantastisches, Abenteuerliches. Friedrich Schlegel definiert im 116. Athenäumsfragment³ die neue Dichtung folgendermaßen:

"Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald vermischen, bald verschmelzen."

Schlegel fordert den Künstler auf, dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten zu geben. Die von den Sinnen wahrgenommene Wirklichkeit ist nur ein Schein. Die "wahre Wirklichkeit" liegt hinter der sichtbaren Welt verborgen, sie erschließt sich allein dem ahnenden Gefühl, der traumartigen Vision, der schwebenden Phantasie.

Die Romantiker fordern gegen allen Rationalismus den Durchbruch ins Grenzenlose und Unbedingte, wollen sich in das Geheimnis der Natur einfühlen, sprengen die Fessel der Form und betonen die spannungsreiche Vielfalt des Lebens.

Am deutlichsten tritt jene Innerlichkeit romantischen Gedankenguts bei Novalis in Erscheinung, dessen Weltbild nicht der Beobachtung der äußerlichen Welt entsprang sondern aus der Vertiefung in sein eigenes Inneres.⁴ Genial und tief sinnig umkreisen die gesetzten Ziele alle Gebiete des Geistes vom romantischen Standpunkt aus. Das Schlüsselwort lautet:

"Nach innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Weiten, die Vergangenheit und die Zukunft."⁵

Ausdruck eines "magischen Idealismus", wie Novalis seine Weltanschauung nannte, ist sein unvollendeter Roman "Heinrich von Ofterdingen" von 1799, mit dem er ein romantisches Gegenbild zum "Wilhelm Meister" schaffen wollte. In einer schlichten Sprache hat Novalis in diesem symbolischen Roman die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Märchen durchstoßen. Der Künstler ist der eigentliche Mensch, denn er versteht die Sprache aller Dinge und erkennt mit Seherkraft den seelenhaften Grund der Wirklichkeit. Seine Entwicklung, die das Thema des Romans ist, steht unter dem Zeichen seiner Sehnsucht nach romantischer Lebenserfüllung, für die Novalis das Sinnbild der "blauen Blume" verwendet. Ein Symbol der Weltkraft von Poesie und Liebe.

In welchem Maße die Rückbeziehung auf Ideengut der Romantik weniger einem nostalgischen oder Historisierenden Ansatz entspringt sondern vielmehr einem - vielleicht romantisch zu nennenden - Gefühl der Seelenverwandtschaft, genauer der Lebenshaltung, mag deutlich machen, dass bereits zu Beginn des Jahrhunderts in der Literatur von einer Neuromantik gesprochen wird.

Präzises Formulieren romantischen Gedankenguts findet sich zum Beispiel in Ricarda Huchs Werk "Blütezeit der Romantik" von 1899. Dieses Werk leitet nicht nur historisch und literarisch eine Renaissance der Romantik ein, sondern weckt auch dieses Lebensgefühl erneut. Ricarda Huch stellte die Romantik als eine Synthese aller schöpferischen Mächte dar, getragen von starken Persönlichkeiten.

"Das war das Gegenteil des naturalistischen Evangeliums von Fortschritt, Naturwissenschaft, Masse und Demokratie. Ihr Mensch ist kein Bündel von Impressionen und

Trieben, sondern verfügt frei über sich selbst, über die Kunst und Kultur, besitzt Philosophie und Religion, kennt Zucht und Bildung, sagt ja zu Geschichte und Sprache.⁶

Getragen wurde diese Neuromantik am Beginn des 20. Jahrhunderts ebenso von Richard Wagners Operndramen, von Nietzsches Philosophie und verschiedenen sich darstellenden religiösen Bewegungen. Der Mensch wurde nun begriffen als Persönlichkeit und nicht als Bündel impressionistischer Vorstellungen. Triebe und Milieu wurden größeren Bereichen des Gemüts, der Seele, des Denkens und der Religion untergeordnet: so selbstverständlich das heute klingen mag, so befreiend wirkte das Aussprechen dieser Dinge um die Jahrhundertwende. Man entdeckte, dass die Romantik nicht ein "literarisches" Etwas, ein Dichtertraum, sondern der Versuch einer Synthese des Lebens und der Kultur zu Beginn der modernen Zeit gewesen war.⁷

Damals erschien jene Strömung der Neuromantik manchen als gegenwartsabgewandt und wurde als Gegensatz zum damals vorherrschenden Naturalismus gewertet. Als Hauptmanns "Versunkene Glocke" erschien, schrieb Ludwig Speidel in Wien: "Wer hätte gedacht, dass uns die blaue Blume der Romantik auf einem Misthaufen wachsen werde!"⁸ Dabei ist aus der heutigen Rezeption her klar, dass beide, Neuromantik wie Naturalismus, verschiedene Äußerungen einer zeitkritischen Position waren. Und ist sicher nicht nur, wie Arnold Hauser eingrenzend formuliert, **"Kompensation für die Geistesfremdheit der Welt."**⁹

Diese kritische Position zeichnet sich durch eine anti-rationalistische Haltung, eine Abkehr von Technik- und Fortschrittsgläubigkeit und eine Verinnerlichung auf das Individuum und seine ihm eigene Erkenntnis- und Empfindungsfähigkeit aus. Auch die Gesamtsicht auf die unterschiedlichen Bereiche kultureller Äußerungen und der Ansatz der Verknüpfung verschiedener Gattungen scheint uns heute seltsam vertraut. Nicht zuletzt die Schlegel'sche Forderung

"dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten" geben, klingt fast wie das Manifest eines zeitgenössischen Künstlers.

Blicken wir nun mit leicht "romantisierendem" Blick auf die zeitgenössischen Künstler, dann drängt sich sicher als erster Michael van Ofen in die Betrachtung, der mit seinem stark reduzierten Landschaftsbild ein Bindeglied zu sein scheint zwischen den "alten" und den "jungen" Romantikern.

Denn wie Rolf Wedewer in seiner Gesamtdarstellung der Geschichte der Landschaftsmalerei richtig schreibt:

"Niemals zuvor war dieses Bedürfnis, sich erfahrend zu bestimmen und so der eigenen Identität zu versichern, stärker ausgeprägt als zu Zeiten der Romantik, da das im Aufstand

gegen jegliches Regelwesen auf sich selbst verwiesene Subjekt aus einem grenzenlos übersteigerten Subjektivismus heraus in der Natur neuen Halt suchte." ¹⁰

C.D. Friedrich selbst wurde oft angegriffen und der Frage ausgesetzt: **"Ist es ein glücklicher Gedanke, die Landschaft zur Allegorisierung einer bestimmten religiösen Idee oder auch nur zur Erweckung der Andacht anzuwenden?"**¹¹ Und auch bei seinen Zeitgenossen werden die menschlichen Leidenschaften mehr und mehr im Bereich der Natur und Landschaft angesiedelt, in dem der Mensch verschlungen wird oder ergriffen verweilt.

Diese tragische Stimmung furchtbarer Einsamkeit, diese Bedrohlichkeit einer einfachen Landschaft hat als erster C.D. Friedrich entdeckt, etwa in dem Bild "Das große Gehege", wo die Weite des Erdbodens mit solcher Gewalt ins unendlich Ferne drängt, dass es zu einer Verzerrung der Perspektive kommt. Das Werk "Küstenlandschaft" von Michael van Ofen greift in seiner kompositionellen Gestaltung einen sehr verwandten Landschaftsausschnitt auf und reduziert im weiteren durch Weglassen jeglichen anekdotischen oder charakterisierenden Details die Darstellung von Landschaft derart, dass eine nahezu abstrakte Raumwirkung von Leere, Tiefe und Einsamkeit vor Augen tritt. Die Auflösung von Landschaftskordinaten in Farbschichtungen und sich auflösende Formen wird bei van Ofen jedoch nicht soweit getrieben, dass ein wirklich abstraktes Gemälde entsteht. Eher wird hier aus gegenstandsunabhängigen Formen und Farbkonstellation ein Bild gebaut, das sich beim Betrachter wieder zum Eindruck eines Landschaftserlebnisses verdichtet.

Unter dem Begriff der transzendentalen Abstraktion fanden schon frühere Künstler im Landschaftsbild eine Metapher für die übernatürlich anmutende Unendlichkeit der Natur. Auf Piet Mondrians frühen See- und Dünenstücken zum Beispiel gibt es keine Gegenstände, nicht einmal Pflanzen, so dass der Betrachter den Eindruck hat, am Rande einer Welt zu stehen, die alle Materie vernichtet und nur eine ungeheure, alles verschlingende Leere zurückgelassen hat. Hier setzt Mondrian die romantische Suche nach einer Natur fort, die so urwüchsig, dem Menschen und seinem Werk so fern und in ihren wenigen Bestandteilen - Meer, Himmel, Sand - so einfach war, dass der Betrachter gleichsam zum Zeugen der ersten Augenblicke einer neuen Kosmogonie wird.

Auf dem Bild "Küstenlandschaft" übersetzt van Ofen das Motiv in eine noch vereinfachtere Sprache, die fast keinerlei Unterscheidung zwischen den Elementen Land, Meer, Himmel mehr kennt. Alles vermischt sich in einer ungreifbaren, farbintensiven Weite, die keine weitere Vereinfachung zuzulassen scheint.

Geschieht diese Adaption bei van Ofen eher Unbewusst, finden sich im Werk von Gerhard Richter - vom Künstler selbst auch oftmals thematisiert – ein offenes Bekenntnis zu Traditionen der

Romantik, speziell im Bereich der Landschaftsdarstellungen. Richter formuliert seinen Ansatz in der Malerei noch 1965 folgendermaßen:

" Es kommt nicht darauf an, gute Bilder zu malen, weil Malen eine moralische Haltung ist."¹²

Er verabscheut Kunstwerke, die die Künstler um ihre kulturelle Mission betrügen. Er ist gedanklich stark von Nietzsche und seiner Philosophie geprägt. Die Kunst ermöglicht für ihn einen Vorstoß in den nicht logischen Bereich, einen Vorwand und ein Bild für das, was man nicht sagen kann.

Jürgen Harten skizziert in seiner umfänglichen Monografie über Gerhard Richter gerade dieses Phänomen sehr präzise, indem er schreibt: "In Zeiten tief empfundener kultureller Anarchie, der Richter durchaus nicht ausweicht, stellen sich fast zwangsläufig Träume von entbehrter Schönheit und erhabener Größe ein, und Bilder, die daran erinnern, wecken nostalgische Empfindungen. Schon die Romantik hat gelehrt, dass Vergangenheit und Verlorenheit zu den sublimsten Motiven der Nostalgie gehören. So weckt auch alte Kunst historisches Fernweh. Aber nicht nur das in der Kunst verlorene, sondern der verlorene schöne Schein der Kunst selbst mutet nostalgisch an. Richter bekennt sich zur modernen Nostalgie, weil sie auf der Flucht vor der Wirklichkeit nicht so sehr den erlittenen Mangel gelten lässt als vielmehr den Versuch, ihn wenigstens zum Schein zu überwinden. Nostalgie ist für ihn ganz allgemein der trivialste Nenner für die in den Landschaften beiläufig als "romantisch" thematisierte Unentbehrlichkeit der Kunst."¹³

Richter hat stets sehr gnadenlos seine eigene Kunstproduktion beobachtet und bisweilen verworfen und vernichtet. Bezeichnend ist, dass die Reste seines akzeptierten Frühwerks - das meiste wurde vom ihm zerstört - aus romantischen Aquarellen, Mondlandschaften, Dorfidyllen und Selbstporträts bestehen. Das Motiv der Landschaft, bei Richter muss man weitergehend von der "schönen Landschaft" sprechen, das er immer wieder aufgreift, führt über Reduktion, Verwischung und Auflösung zu nahezu abstrakten Bildgefügen. Seine - laut Jürgen Harten - subversive Absicht, schöne Bilder zu machen, kulminiert in romantischen Landschaftsbildern und gleichzeitig in sich auflösenden Farbkompositionen. Dabei werden die abstrakten Kompositionen zu den eigentlichen romantischen Bildkonstrukten, und Gerhard Richter sieht hier den Ansatzpunkt zur Verwirklichung seiner Vorstellungen: **"Abstrakte Bilder sind fiktive Modelle, weil sie eine Wirklichkeit veranschaulichen, die wir weder sehen noch beschreiben können. Diese bezeichnen wir mit Negativbegriffen: das Nicht-Bekannte, Un-Begreifliche, Un-Endliche..."**¹⁴

Das Gemälde "Wolkenformation" von Gerhard Richter gehört zu einer Serie. Die Wolkenbilder sind technisch nichts anderes als verwischte Vermalungen. Ausgangspunkt des Bildes sind Wolkenformationen am Himmel, die im weiteren so stark durch Auflösung zurückgenommen werden, dass eine nahezu monochrome Fläche zurückbleibt, die durch ihre unterschiedliche Dichte, Räume, Durchblicke und Bewegungen evoziert, die den Betrachter gleichsam ins Bild hineinziehen. Der Farbraum, der sich in diesem Bild auftut, erinnert bisweilen an die Grenzenlosigkeit der Farbbildräume bei Rothko, die weit entfernt von bloßem Ästhetizismus den Betrachter betreffen machen und emotionalisieren. Der bei Rothko stärker religiös motivierte Ansatz entspricht in etwa

dem, was für Richter eine "moralische Haltung" ausmacht. Rothkos Bekenntnis mag daher auch für Gerhard Richter Geltung besitzen:

"Ich interessiere mich nicht für Beziehungen von Farben und Formen oder dergleichen...Ich interessiere mich allein dafür, Grundgefühle des Menschen auszudrücken - Erschütterung, Extase, Verhängnis und so weiter - und die Tatsache, dass viele Menschen erschüttert sind und weinen, wenn sie vor meinen Bildern stehen, zeigt, dass ich mit diesen Grundgefühlen kommuniziere."¹⁵

Die in diesem Jahrhundert radikalsten Formulierungen einer Abstraktion, die zugleich Farbe und Raum als Absolutum setzten, fanden sich sicher in Amerika. Neben Mark Rothko war es vor allem Barnett Newman, der in Wort und Bild jenes neue Gedankengut manifestierte:

"Die zur Rede stehenden amerikanischen Maler schaffen eine völlig andersartige Wirklichkeit, um zu neuen, ungeahnten Bildern zu gelangen. Sie beginnen mit dem Chaos der reinen Phantasie und des reinen Gefühls, das heißt, sie beginnen mit nichts, was auf physikalische, visuelle oder mathematische Gewissheiten zurückverweist, und sie bringen aus dem Chaos der Emotion Bilder hervor, welche diese intangiblen Emotionen realisieren."¹⁶

Die malerischen Farbsetzungen des Amerikaners Joseph Marioni, die zur Gattung der radikalen Malerei gerechnet werden, fußen direkt auf diesem Postulat. Der Anspruch, den diese Malerei stellt, ist jedoch weniger metaphysisch und mehr psychologisch. Thematisiert Newman noch den "Vir heroicus sublimis" und strebt nach dem Erhabenen, fordert Marioni von der Kunst den direkten Dialog zum Einzelnen:

"Die Funktion eines radikalen Gemäldes liegt darin, das Betrachter-Ego zur visuellen Begegnung als bewusstem Akt des Sich-Einlassens aufzufordern: zu einem Erlebnis von ursprünglichem Charakter...Im glücklichsten Fall ruft er außerhalb seiner selbst ein persönliches Empfinden des Ursprünglichen und Wesentlichen hervor."¹⁷

Gerade in der Beschränkung auf nur einen Farbton je Bild gelingt Marioni die Verdichtung von Atmosphäre und Stimmung. Eine Sehnsucht nach Sublimität wird hier sicher Ausdruck verliehen, ohne jedoch den Anspruch darauf zu behaupten.

Wichtig ist in diesem Zusammenhang der Entstehungsprozess der Werke Marionis. Durch seine Fließtechnik, bei der die Farbe sich auf und ins Bild ergießt, entsteht ein diffundierender Bildraum, der - trotz strikter Monochromie - Elemente von Spontaneität, Zufall und damit malerische Expression in sich trägt. Das fertige Bild kann nur dann lebendig sein - so Marioni -, wenn es dem Maler gelingt, den gesamten Entstehungsprozess intuitiv als Einheit zu empfinden - einen Prozess, den er nicht gänzlich kontrolliert. Auf Grund dieser spezifischen Eigenschaften, die die Gemälde von Marioni auszeichnen, fehlen ihnen jene kalkulierten und eher rationalen Elemente einer konkreten Malerei und lassen ihn in der Gruppe der Radikalen Maler eine Sonderstellung einnehmen. Die

Sinnlichkeit, die in den malerischen Bildflächen spürbar ist, ist es auch, die den Zugang zum Bild und den Dialog mit dem Betrachter ermöglicht im Sinne jener diskutierten romantischen Innensicht.

Diese Wechselwirkung zwischen Bild und Betrachter, das ist es, was Bernhard Kerber mit dem Begriff der Romantik in der Radikalen Malerei beschreibt. Die meditative Kraft und die kontemplative Rezeption, die Arbeiten konkreter Kunst ermöglichen, tragen den Ansatz der Selbsterfahrung und der Reflexion in sich. In dem Maße, indem nahezu monochrome Flächen sich aber als emotional-malerische Formulierungen verstehen und nicht als rational-konkrete Farbsetzungen, öffnen sie sich durchaus dem Bereich atmosphärischer Gestaltung und verkörpern mit ihrem verschlüsselten visuellen Reichtum ein Assoziations- und Wahrnehmungsfeld unerschöpflicher Breite.

Neben den formal-radikalen Setzungen der amerikanischen Richtungen erleben wir im europäischen Kontext immer auch eine Anbindung an die Tradition der Malerei schlechthin. Ich möchte dies an zwei Beispielen vorstellen.

Zum einen Arnulf Rainer. Er sagt:

„Ich betrachte Kunst als etwas, das den Menschen erweitern soll. Wenn sich der Mensch nicht müht, wenn er sich nicht anstrengt, ist er ein reduziertes Wesen. Es ist zu seinem Schaden, da ein reduzierter Mensch viel weniger Mensch ist und auch viel weniger von sich hat. Kunst ist für mich eine Hilfe für den Menschen und eine Form, sich zu entfalten.“

Die Werkgruppe der Kreuzübermalungen nimmt eine zentrale Position im Werk Rainers ein. Seit den fünfziger Jahren finden sich Kreuzformen in seinen Werken. Obwohl Rainer seine Arbeit in der Regel kommentierend begleitet, bleiben seine Bemerkungen zu Kreuz und Kreuzifikation eher zurückhaltend. Auf die religiöse Thematik in seinem Werk angesprochen, berichtet Rainer von der Erziehung sowohl im Elternhaus wie auch im nationalistisch geführt Internat, wo er zur Schule ging.

Kreuz und Tod, dieser Zusammenhang wird in den Übermalungen schließlich kaum übersehbar. In den achtziger Jahren wird die strenge Form des Kreuzes zunehmend verändert und variiert in Richtung auf eine Körperform der Bildfläche, die nur assoziativ an das Symbol des Kreuzes erinnert. Auch direkte Analogien zur Körpergestalt des Menschen werden manifest wie in "Kimonokreuz" von 1988/1989. Diese Kreuze sind sowohl in Übermalungen wie auch in Finger- und Fußmalerei angelegt. Entlehnt ist die Bildgestalt auch durchaus an kunsthistorischen Vorbildern wie Rainer selbst konstatiert. Hier ein Kreuzbild dessen Proportion unmittelbar auf Piero della Francesca basiert. Im Kontext werden die Kreuzbilder von Arnulf Rainer auch wieder gegenstandbezogen wie

die hier leider schlecht reproduzierte Raumsituation in St. Peter in Köln belegt. Die Helligkeit der Arbeiten überrascht, vergleicht man sie mit den früheren sehr dunklen Werken.

Das Spannungsfeld, das sich zwischen der als angenäherte Kreuzform gestalteten Bildfläche und ihrer Bemalung entwickelt, lässt die Klarheit der Bildformen im Kontrast zur Heftigkeit und Vehemenz der Malaktion noch deutlicher werden. Immer wieder kommt aus der Gegenstandslosigkeit neue Anknüpfungselemente in die Tradition hinein. Um zu zeigen, dass dies im Falle Arnulf Rainer nie zufällig ist noch ein Beleg, in dem das „Herzstück“ des Kreuzbildes sich unmittelbar wiederum auf einen Lucas Cranach bezieht. Bilder überlagern sich und bestimmen die Tiefe. Dichte und Konzentrierung früherer Kreuzübermalungen haben sich in eine stärker gestisch-expressive Malweise gewandelt, wie sie die Fingermalerei vorgibt.

Ein anderer Zeitgenosse hat aktuell in der bischöflichen Akademie in Aachen ein Altarbild vorgestellt, dass in besonderer Weise mit Vorbildern malerischer Thematik umgeht. Der Künstler Günther Beckers, der in seinem Werk im Zwischenbereich von gegenständlicher und abstrakter Malerei positioniert ist, hat das Phänomen des Polyptychon – also das mehrteilige Bild neu aufgenommen, um aus der Isolation des einzigen, allein gültigen Bildes eine Vielzahl von Bildmöglichkeiten zu gerieren. Sie sehen Vorder- und Rückseite des offen im Raum gesetzten Werkes. Günther Beckers hat sich für diese Arbeit noch einmal vor Ort mit dem Isenheimer Altar von Mathias Grünewald auseinandergesetzt und die Kreuzigungsszene gleichsam in der Perspektive verändert. Aus einer Art Vogelperspektive entsteht nun ein Rondo, das mit der Auferstehung kommuniziert und so einen Übergang in nahezu aufgelöste Farbverläufe notwendig macht.

Als Resuméé könnte man folgern.

Die Erweiterung der Wahrnehmung in der Kunst des 20. Jahrhunderts besonders im Bereich der abstrakten oder konkreten Kunst schuf für die Belange der Kunst ein Refugium der Bewusstseinskonzentration, der Reflexion und Innenschau. Die bewusste Abkehr von Technik und Fortschritt huldigenden Ideologien und die Erkenntnis der Selbstverantwortung des Einzelnen haben gerade für die gegenstandslose Malerei Ansätze vorbereitet, in denen frei von motivischen Zuordnungen Erfahrungshorizonte geöffnet werden und Empfinden - gerade auch im Verständnis der Romantik - möglich und erlebbar wird.

"Entscheidend für unser heutiges Bewusstsein vom Bild und vom Sehen ist freilich, was man - mit Husserl- die **'Einklammerung der Wirklichkeit' durch die Reduktionsprozesse der Abstraktion**

nennen könnte... Die Reduktionen schieben darzustellende Wirklichkeit nicht einfach beiseite, sondern sie schaffen die Voraussetzungen dafür, die Wahrnehmung als produktives Vermögen zu begreifen." ¹⁸

Jenes produktive Vermögen der Wahrnehmung jedoch ist es, das den Betrachter in die Lage versetzt, im selbständigen Prozess der Aneignung und der Versenkung in die Kunst etwas von jenem Geist nachzuspüren, der mit Eingebung und Inspiration, mit Begeisterung und Hingabe in der Innerlichkeit der eigenen Person - um mit Wilhelm Heinrich Wackenroder zu sprechen – **"Inhalt und Form seines Schaffens sucht".**¹⁹

Oder um einen hier aus Köln stammenden Informellen nämlich Gerhard Hoehme zu zitieren **"Wenn man nichts sieht, schaut man länger hin."**

Gabriele Uelsberg

¹· Robert Rosenblum, Die Moderne Malerei und die Tradition der Romantik. Von C.D.Friedrich zu Mark Rothko, München, 1981

²·Robert Rosenblum,a.a.O. S.7ff

³·Die Brüder August Wilhelm und Friedrich Schlegel begründeten 1798 als Wortführer der Romantik die Zeitschrift "Athenäum", in der sie ihre neuen Ideen über Kunst und Dichtung darlegten

⁴·In konzentrierter Form hat Novalis seine Anschauungen in den aphoristischen Fragmenten formuliert, deren erste Sammlung er 1798 unter dem Titel "Blütenstaub" im "Athenäum" veröffentlichte.

⁵·W.Grabert/A.Mulot Hrsg., Geschichte der deutschen Literatur, München 1969, S.249

⁶·Albert Soergel/Curt Hohoff Hrsg.,Dichtung und Dichter der Zeit. Vom Naturalismus bis zur Gegenwart, Bd.I u.II, Düsseldorf, 1964, S.325-326

⁷·A.Soergel/C.Hohoff,a.a.O, S.706

⁸·A.Soergel/C.Hohoff,a.a.O., S.683

⁹·Arnold Hauser, Der Ursprung der Modernen Kunst und Literatur,

München, 1964, S.364

¹⁰·Rolf Wedewer, Landschaftsmalerei. Zwischen Traum und Wirklichkeit, Köln, 1978, S.28

¹¹·Robert Rosenblum, a.a.O., S.27

¹²·Jürgen Harten, Gerhard Richter - Bilder 1962 - 1985, Köln, 1986, S.10

¹³·Jürgen Harten, a.a.O., S.47

¹⁴·Gerhard Richter 1982 für den Katalog der dokumenta 7, zitiert nach: Jürgen Harten, a.a.O., S.56

¹⁵·Seldon Rodman, Conversation with artists, New York, 1957, S.93

¹⁶·Max Imdahl, Barnett Newman, Who's afraid of red, yellow and blue III, Werkmonographien zur bildenden Kunst in Reclams Universalbibliothek Nr.147, Stuttgart, 1971, S.29

¹⁷·Joseph Marioni/Günther Umberg: Outside The Cartouche. Zur Frage des Betrachters in der radikalen Malerei, München 1986, S.1

¹⁸·Gottfried Boehm, Mnemosyne. Zur Kategorie des erinnernden Sehens, in: G.Boehm, Karlheinz Stierle, Gundolf Winter Hrsg., Modernität und Tradition, Festschrift für Max Imdahl zum 60.Geburtstag, München, 1985, S.38

¹⁹·W.Grabert/A.Mulot, a.a.O, S.245