



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Cave Canem“

Kunstgeschichtliche Rezeptionen bei Arnulf Rainer

Verfasserin

Sandra Dichtl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Lioba Theis

1. „Geburt“ des Themas	5
2. Fragestellung und Forschungsstand.....	6
2.1 Chronologie wesentlicher Publikationen.....	6
2.2 Zur Auseinandersetzung mit dem Thema Übermalung als Über-Kunst	14
2.3 Relevanz der Thematik	18
2.4 Probleme mit Literatur	19
2.5 Beitrag zum wissenschaftlichen Prozess.....	20
2.6 Biografische Informationen	20
2.6.1 Arnulf Rainer und sein „gemalter“ Lebenslauf	20
2.6.2 Situation in Nachkriegs-Österreich/Rainer als Österreicher/Rainer und die Avantgarde in Österreich/	22
2.7 Methodisches Vorgehen	30
3. Kunsthistorische Rezeptionen.....	30
3.1. Arnulf Rainer als „Kunsthistoriker“	30
3.1.1. Strategie des jungen Künstlers: Förderer, Kritiker und Kollegen.....	30
3.1.2 Arnulf Rainer als Verfasser kunsttheoretischer Schriften.....	33
3.1.3 Arnulf Rainer als Kritiker.....	36
3.1.4 Arnulf Rainer als Redner	36
3.1.5. Arnulf Rainer als Kurator.....	37
3.1.5.1 Kritik an den Präsentationsmöglichkeiten.....	37
3.1.5.2 Ausstellung der <i>Hundsgruppe</i> beim <i>Allgemeinen Jugendkulturwerk</i> in Wien, März 1951.....	38
3.1.5.3 Arnulf Rainers erste Einzelausstellung/Personale, Klagenfurt <i>Galerie</i> <i>Kleinmayr</i> , Herbst 1951.....	40
3.1.5.4 Kurator der Überblicksausstellung <i>Junge unfigurative Malerei</i> , <i>Künstlerhaus</i> <i>Klagenfurt</i> , 1951 (zusammen mit Maria Lassnig).....	42
3.1.5.5 Die vier Wiener Maler von St. Stephan.....	44
3.1.5.6 Übermalungen & gotische Plastik	45
3.1.6 Arnulf Rainer als Sammler	46
3.1.6.1 Frühe Sammlung und Handel mit Antiquitäten.....	47
3.1.6.2 Anlegen einer Bibliothek.....	47

3.1.6.3 Sammlung von „Kunst Geisteskranker“ sowie deren Krankenakten und entsprechender Fachliteratur	48
3.2 Arnulf Rainers Verhältnis zu Kunsthandel und Kulturbetrieb	50
3.2.1 Vermarktung und Management	50
3.2.2 Vermarktungs-Strategien	51
3.2.3 ›Kartei für Ausreden, Absagen, Ausweichmanöver‹, 1981	52
3.2.4 Referat ›Der verkulturierte Künstler‹, anlässlich des „II. Wiener Österreichgespräch – Kunst wofür?“, 1979.....	53
3.2.5 Referat ›Der Künstler und das Museum‹, anlässlich des „Österreichischen Kulturgespräch 1982“ in Linz.....	54
3.3 Bezugnahme auf Kunsttheoretiker/Kunstkritiker und Kunsthistoriker	55
3.3.1 Adolf Loos	55
3.3.2 Walter Benjamin	58
3.3.3 Persiflage auf Jörg Lampe, Jörg Mauthe und Hans Sedlmayr.....	59
3.3.4 Wilhelm Worringer.....	63
3.3.5 Conrad Fiedler.....	66
3.3.6 James Johnson Sweeney	66
3.3.7 Hans Prinzhorn	67
<u>4. Ergebnisse und Ausblick</u>	<u>74</u>
<u>5. Anhang</u>	<u>78</u>
5.1 Interview mit Arnulf Rainer in seinem Atelier, Mariahilfer Straße, Wien; Am 4. November 2008.....	78
5.2 Texte von Arnulf Rainer	84
5.2.1 Das Einzige gegen das Andere/Malerei, um die Malerei zu verlassen, 1952 ...	84
5.2.2 Die Form ist Physiognomie, 1955.....	84
5.2.3 10 Thesen zu einer progressiven Malerei, 1958.....	86
5.2.4 Manifest über die Architektur mit den Händen, 1958 (mit Markus Prachensky).....	87
5.2.5 Stichelsätze zur Beeinflussung und Verderbung junger Menschen. Gründungsmanifest des <i>Pintotarium</i> , 1959 (Auszüge)	88
5.2.6 L’art contre l’art – Zu den Übermalungen von Arnulf Rainer, 1961 (Jaroslav Bukow).....	89

5.2.7 Rainer, the black hand of Vienna, 1961 (Alfred Emill)	90
5.2.8 Schön und Wahn, 1969 (Auszug).....	91
5.2.9 Tu Felix Austria oder das macht uns keiner nach. Zur österreichischen Kultursituation – Statement für den NDR, 1969.....	91
5.2.10 Die 13. Muse oder Wahnsinn eine Kunststart, 1969	92
5.2.11 Identifizierung. Über das autistische Theater, 1969	95
5.2.12 Euthanasie der Kunst, 1969.....	96
5.2.13 Elf Antworten auf elf Fragen, 1971 (Auszug).....	98
5.2.14 Der Überläufer, 1976.....	99
5.2.15 Weitgehende Einfühlung. Zu den Überzeichnungen von Franz Xaver Messerschmidt, 1977	100
5.2.16 Hundert bildnerische Serien, 1978	102
5.2.17 Als wäre es Endgültigkeit. Zur Totenmasken-Serie, 1978	104
5.2.18 Selbstbevorwortung, 1979 (Auszüge)	106
5.2.19 Der verkulturierte Künstler, Referat für das II. Wiener Österreichgespräch «Kunst wofür?», 1979	106
5.2.20 Kartei für Ausreden, Absagen, Ausweichmanöver, 1981.....	110
5.2.21 Der Künstler und das Museum, 1982	111
5.3 Biografische Zusatzinformationen	117
5.3.1 Ausgewählte Einzelausstellungen	117
5.3.2 Wichtige künstlerische Werkphasen	119
5.4 Abbildungen	122
5.5 Zitierte Literatur.....	123
5.6 Abbildungsverzeichnis.....	146
5.7 Zusammenfassung	149
5.8 Curriculum Vitae.....	150

Danksagung

Die vorliegende Diplomarbeit hat ihren Ursprung in Fragen, die ich mir seit Beginn meines Studiums stelle: Welche Fragestellungen beschäftigen Künstler bezüglich der Kunstgeschichte? Worin unterscheidet sich der Blick der Künstler auf diese Disziplin? Vor Allem: Welche Erwartungshaltungen, Vorurteile etc. haben sie gegenüber Kunsthistorikern? Ich danke meinen Kommilitonen, meinen Freunden und allen Künstlern, mit denen ich bisher arbeiten durfte, für die vielen Gespräche, bei denen sie mir Einblick in ihre persönliche Sicht zum Thema gewährten. Ich hoffe sie alle können von Arnulf Rainers integren, scharfsinnigen und letztlich erfolgreichen Strategien lernen und profitieren.

Ich möchte mich bei meiner Betreuerin Dr. Lioba Theis bedanken, die maßgeblichen Anteil an der Idee zur Beschäftigung mit einem zeitgenössischen Künstler und der Untersuchung seines Verhältnisses zur Kunstgeschichte hatte.

Zudem geht mein besonderer Dank an alle, die mir mit Ihrer Unterstützung, Ihren Tipps und Auskünften zur Seite standen:

Dies betrifft Christina Natlacen, Nina Rind vom Adam Seide Archiv, Susanne Zander – *Galerie Susanne Zander*, Köln, Dr. Matthias Boeckl von der Universität für angewandte Kunst und Angelika Limberg von der Galerie Kovacek, Gertrude Fröhlich sowie im Besonderen Gabriele Wimmer von der Galerie Ulysses.

Ich danke auch Frau Hannelore Ditz und Herrn Arnulf Rainer, die mich zu einem persönlichen Gespräch in Arnulf Rainers Wiener Atelier empfangen haben. Ihm und seiner kompromisslosen Haltung gegenüber allen Widrigkeiten, mit denen erfolgreiche Zeitgenossen konfrontiert sind, gilt meine Bewunderung.

Zuletzt danke ich:

Meiner Familie für ihr Verständnis, ihre Geduld und ihre Unterstützung.

Alexander für die aufmunternden Worte, die gewinnbringenden Diskussionen, seine Engelsgeduld und vor Allem für das Ziel vor Augen.

Antje für ihre einzigartig gewissenhafte Korrektur, Bildbearbeitungs-Nachhilfe und meine Errettung aus der sozialen Isolation.

Ich widme meine Diplomarbeit meinem Identifikations-Thriller Franziska Konrad, ohne sie wäre diese Arbeit auf ganzer Linie undenkbar.

1. „Geburt“ des Themas

In den letzten Jahren hatte ich die Gelegenheit, durch meine Tätigkeit in Galerien¹, Museen² und in einer Kunstinitiative³ in der Zusammenarbeit mit unterschiedlichsten Künstlern Erfahrungen zu sammeln. Durch das Zusammentreffen und die Auseinandersetzung mit dem kunsttheoretischen Verständnis der Künstler wurde mir auch ihr vielschichtiges und nicht unproblematisches Verhältnis zur Kunstgeschichte deutlich. Wie kritisch es auch immer war, wie auch immer geartet die Auseinandersetzung ablief, der Kunstgeschichte war nicht zu entkommen.

Auf der Suche nach einem Künstler, anhand dessen Werk und Äußerungen dieser Fragestellung nachgegangen werden konnte, war es der österreichische Künstler Arnulf Rainer, dessen Übermalungen „Alter Meister“ einen scheinbar naheliegenden Einstieg boten. So soll sich diese Arbeit im Folgenden mit einem differenzierten Blick der kunsthistorischen Verzahnung seines Werklaufs widmen.

Nicht unerwähnt bleiben soll an dieser Stelle einerseits der Wunsch, mit dieser Arbeit dem so oft als „berühmtester“ Künstler Österreichs bezeichneten Arnulf Rainer und seiner zweifelsfrei unglaublich vielfältigen Rezeption dennoch Geheimnisse zu entlocken.

Andererseits derjenige, mit dieser Arbeit meinem Verständnis der Kunstgeschichte als einer „Disziplin in Bewegung“, die nie ein Ende finden wird, eine neue Sicht und damit neue Fakten hinzuzufügen.

¹ u.a. *Galerie Franzke*, Wien. Galerie mit Schwerpunkt auf junge Künstler.

² u.a. *Städtische Galerie im Lenbachhaus/Kunstabteilung*, München. Praktikum in der Sammlungsleitung für Zeitgenössisches.

³ *Pilotenkueche*, Kunstinitiative, angesiedelt auf dem Gelände der Leipziger Baumwollspinnerei.

2. Fragestellung und Forschungsstand

2.1 Chronologie wesentlicher Publikationen

Die ersten theoretischen Reaktionen auf das Werk Arnulf Rainers hatten zunächst ausschließlich polemischen Charakter, was der im Nachkriegsösterreich verbreiteten Debatte „um und vor allem gegen“ die Abstraktion zugehörig war.⁴ Unter den „Fachleuten“⁵, zu denen neben Hans Sedlmayr anfangs auch Monsignore Otto Mauer⁶ zählte, war es vor allem der Kunsthistoriker und -kritiker Alfred Schmeller⁷, der mit Texten wie „Jahrgang 29“⁸ (1956) gegen die Jungkünstler anschrieb.

Der Priester, Kunstsammler und -Mäzen Monsignore Otto Mauer⁹ sollte sich aber in Folge zu einem der bedeutendsten Verfechter der Avantgarde-Kunst wandeln und verfasste im Verlauf der Zusammenarbeit mit Arnulf Rainer zahlreiche Texte, die größtenteils Manuskripte seiner Eröffnungsreden darstellten. 1954 wurde Msgr. Mauer Domprediger in St. Stephan und gründete im gleichen Jahr die *Galerie nächst St. Stephan*, die in der Folge zum zentralen Ort der Förderung österreichischer Avantgarde avancierte.¹⁰ Arnulf Rainer stellte in der Galerie erstmals 1956 aus.

Die Geschichte der *Galerie nächst St. Stephan* wurde zusammen mit einem aufschlussreichen Überblick über den gesamten Wiener Kunstbetrieb in den Jahren 1954 bis 1982 in der

⁴ Priessnitz: Selbstbefragung II., 1982, S. 157. Zu der Frage nach der Ablehnungshaltung im Nachkriegs-Wien, siehe auch Stumm: Rainer und Wien, 1976. Allg. zu Nachkriegs-Wien, siehe la Motte: Entwicklung einer Avantgarde in Österreich, 1983.

⁵ In Rychlik: Raineriana, 1989, S. 157.

⁶ Siehe Interview Arnulf Rainer 5.1 dieser Arbeit.

⁷ siehe hierzu Fleck: Avantgarde in Wien, 1982, S. 42: Alfred Schmeller (Sekretär des *Art Club*, Kunstkritiker der auflagenstärksten Tageszeitung *Kurier* und ab 1954 Redakteur der Kulturzeitschrift *Magnum*, späterer Direktor des *Museums des 20. Jahrhunderts* in Wien).

⁸ Schmeller: Jahrgang 29, 1956. Jutta Schütt belegt diese anfängliche Ablehnungshaltung Schmellers anhand einer Kritik zur Ausstellung in der *Galerie St. Stephan* (Konfrontation der Monochromien m. gotischer Skulptur), wo dieser ihm „Inkonsequenz“ (Zit. Schütt) vorwarf und die Monochromien als „Flirt mit der Askese“ (A. Schmeller) abtat; Schmeller: Der Übermaler, 1960. Zu der Ausstellung siehe Kapitel 3.1.2.6 Übermalungen & gotische Plastik.

⁹ Monsignore in Folge als Msgr. abgekürzt; siehe hierzu Fleck: Avantgarde in Wien, 1982, S. 42: „Monsignore Otto Mauer, Sekretär der Katholischen Aktion, geistlicher Assistent des Katholischen Akademikerverbandes, Wiener Akademieseelsorger, seit 1954 Domprediger von St. Stephan, spiritus rector wichtiger innerkirchlicher Entwicklungen und Drehpunktperson zwischen kulturkonservativen Stimmungen, die sich vor allem in der von ihm und Otto Schulmeister herausgegebenen Zeitschrift *Wort und Wahrheit* sammelten, und der künstlerischen Avantgarde [...]“.

¹⁰ siehe hierzu Fleck: Avantgarde in Wien, 1982, S. 42f., v.a. Fußnote 40: Otto Kallir (-Nirenstein), geb. 1894 in Wien, 1923 Gründung der *Neuen Galerie*, 1938 Emigration nach Paris, später NY, dort gründete er *Galerie St. Etienne* (führte österreichische Kunst in den USA ein); Kallir war der Besitzer der Galerie in der Grünangergasse, *Neue Galerie* „1938 von seiner Mitarbeiterin Vita Künstler arisiert und [...] weitergeführt. [...] Im Frühjahr 1954 begann Msgr. Mauer mit Kallir wegen Übernahme einiger Räume durch den Akademikerverband zu verhandeln [...]. [...] im November eröffnete Mauer die Galerie mit einer Ausstellung von Herbert Boeckl.

Publikation ›Avantgarde in Wien‹ von Robert Fleck dokumentiert.¹¹ Diese gibt Auskunft über die spezielle Situation im Wien sowie Österreich der Nachkriegsjahre und fasst wichtiges Material wie die Polemik Schmellers, aber auch seltene Ausstellungsansichten und -plakate sowie eine detaillierte Dokumentation der Ereignisse rund um die *Galerie nächst St. Stephan*¹² zusammen. All diese Dokumente geben auch über die Motivation für A. Rainers vielschichtiges Handeln, gerade in den Nachkriegsjahren, Auskunft.

1964 war es dann schließlich erneut Schmeller, der in der von Msgr. Mauer gegründeten Monatsschrift *Wort und Wahrheit*¹³ seinen Text ›L'art autre in Österreich‹¹⁴ veröffentlichte. In diesem skizziert er die Arbeit Rainers, den *Artclub*, die Zeit Rainers mit Maria Lassnig und die Arbeit weiterer Künstler und prognostiziert Arnulf Rainer, dass durch die „außerordentlichen ästhetischen Werte“ seiner Arbeiten sein Projekt bzw. Programm „»Am Beispiel der Malerei diese Art Welt zu verlassen«“¹⁵ zum [...] „Scheitern“ verurteilt sei.¹⁶ Wenngleich Schmeller den Arbeiten und Texten Rainers noch sehr kritisch gegenübersteht, zeichnet sich jedoch hier bereits der Wandel ab, den die österreichische Kunstkritik und mit ihr die Kunstgeschichtsschreibung in diesen Jahren vollzog.¹⁷ Es wird ein Ziel dieser Arbeit sein, dieses Wechselspiel zwischen Arnulf Rainer und der Kunstgeschichte zu beleuchten. Die Texte, die Msgr. Mauer zum Werk Arnulf Rainers verfasste, sind ab dem Jahr 1960 zunächst als Beiblatt einer Ausstellung von »Übermalungen« in der Galerie nächst St. Stephan greifbar und teilweise eher mystifizierend als kunsthistorisch angelegt. In Folge erschienen die Texte auch anlässlich von Ausstellungen in der neu gegründeten *Galerie dato*¹⁸ in Frankfurt am Main sowie der ebenfalls 1961 gegründeten *Galerie 61*¹⁹ in Klagenfurt. Zudem sind diese Texte in einer 1967 von Otto Breicha, von dem in Folge noch die Rede sein

¹¹ Fleck: *Avantgarde in Wien*, 1982.

¹² Wie beispielsweise die von der Galerie veranstalteten Kunstgespräche, die 1958 in der Abtei Seckau; siehe dazu Fleck: *Avantgarde in Wien*, S. 81-97 und Mennekes: *Arnulf Rainer im Gespräch*, 1984, S. 83.

¹³ *Wort und Wahrheit*: April 1946 von Monsignore O. Mauer und K. Strobl gegründete Monatsschrift für Religion und Kultur. Die in Wien erscheinende Zeitschrift (Mitherausgeber waren später O. Schulmeister, Anton Böhm und K. Schmidhüs) setzte sich für die Modernisierung der katholischen Kirche ein und genoss internationales Ansehen. Nach Mauer's Tod (1973) wurde sie eingestellt.

¹⁴ Schmeller: *L'Art autre*, 1964, S. 134 ff.

¹⁵ Rainer: *Malerei, um die Malerei zu verlassen*, 1952.

¹⁶ Schmeller: *L'Art autre*, 1964, S. 139.

¹⁷ Dazu Matthias Boeckl: „Der erste große Ausdruck der Anerkennung der Abstraktion ist das 1956 erschienene Buch von Gerhard Schmidt über *Neue Malerei in Österreich*. [Schmidt: *Neue Malerei*, 1956.] Dieter Bogner interpretiert die neue Anerkennung vor Allem als ein Phänomen der Historisierung, die den Blick auf die eignen Zeit in Wahrheit verstellt. So wird die abstrakte Gegenwarts-malerei zwar in alle Überblicke als ein »Bildungsgut« aufgenommen, aber nicht gelebt. Der Lebensbezug der abstrakten Malerei sei trotz (oder wegen) der Flut an Kunstpublikationen der neuen Wohlstandsgesellschaft nicht mehr verstanden worden [Bogner: *Verlust der Mitte*, 1985. Zu den »Proportionsordnungen« Rainers: Bogner: *Proportionsordnungen*, 1988.], In Boeckl: *Von der Not*, 2000, S. 48, Fußnote 45.

¹⁸ 1961 von Rochus Kowallek gegründet; Richtungsgalerie (Internat. *Nouveau tendances*) rund um Zero-Künstler; bestand nur 1,5 Jahre (Quelle: Crüwell: *Ambulanter Salon*, 2006).

¹⁹ 1961 von Josefine Nitsch gegründet.

wird, herausgegebenen Publikation mit dem Titel „Aufforderung zum Misstrauen“²⁰ aus dem Jahr 1967 greifbar.

Zu einer zentralen Figur der Rezeption des Werkes von Arnulf Rainer wurde der Kunsthistoriker und Gründungsdirektor des Wiener *Museums des 20. Jahrhunderts*²¹ Werner Hofmann²². In der Zeit, als dieser Generalsekretär der *Secession* wurde, ermöglichte er im Juli 1957 Hollegha, Mikl, Prachensky und Rainer eine Ausstellung in deren Hallen sowie eine Mitgliedschaft in dieser bedeutenden Wiener Institution.²³ Hofmanns Einfluss wird von Arnulf Rainer²⁴ als die Initialzündung zur Beschäftigung der Kunsthistoriker mit zeitgenössischer Kunst bezeichnet. Hofmann hatte seinen ersten Text zum Werk Rainers, der im Ausstellungskatalog der ersten Retrospektive des Künstlers im bereits erwähnten *Museum des 20. Jahrhunderts* erschien, 1968 verfasst. Die Beschäftigung mit dem Werk Rainers ist als symptomatisch für Hofmanns Rolle als Neuerer, wenn nicht sogar Initiator der zeitgenössischen Kunstgeschichte in Wien anzusehen.

Im darauffolgenden Jahr verfasste der bereits erwähnte Otto Breicha – Kunsthistoriker, Publizist und Kulturmanager einen Text anlässlich der nachfolgend erwähnten Ausstellung in der Wiener *Galerie Ariadne*, der sich dem bereits 18 Jahre zurückliegenden »phantasmagorischen Frühwerk« Rainers widmete. Otto Breicha war ab 1969 bis 1974 Direktionsmitglied des Avantgarde-Festivals *steirischer herbst* in Graz und gründete 1966 mit Gerhard Fritsch die Zeitschrift für Literatur und Kunst *Protokolle*, die er bis zu ihrer Einstellung 1997 herausgab; in dieser Zeitschrift erschienen zwischen 1967 und 1979 auch Texte von Arnulf Rainer.

Hofmanns Rolle verdeutlichend, sei die Ernennung Rainers zum Künstler des Österreichischen Pavillons bei der *Biennale* in Venedig 1978 erwähnt, die ohne dessen Engagement nicht denkbar gewesen wäre, was auch durch einen Beitrag Hofmanns im Katalog²⁵ Ausdruck fand.

Um einen Einblick in die Kulturszene des Nachkriegs-Wien zu bekommen, sind neben dem zur *Galerie nächst St. Stephan* erschienenen Standardwerk Robert Flecks nachfolgende Publikationen erwähnenswert: der Text „Arnulf Rainer. Ein europäischer Künstler“²⁶ von Jan

²⁰ Breicha: *Aufforderung*, 1967, S. 264 und 400.

²¹ Auch genannt: *H20er HausH* (ehemaliger Österreich-Pavillon der Weltausstellung 1958 in Brüssel) im HSchweizer GartenH, Wien.

²² siehe hierzu Fleck, S. 42: Werner Hofmann (Assistent von Otto Benesch an der *Albertina* bis 1955, danach kurzfristig Generalsekretär der *Secession*).

²³ Ebd., S. 79.

²⁴ Im Interview mit der Autorin am 13.11.08

²⁵ Hofmann: *Jenseits des Schönheitlichen*, 1978.

²⁶ Sassen: *Arnulf Rainer*, 2000, S. 5-9.

Hein Sassen vom *Stedelijk Museum* Amsterdam; Otto Breichas²⁷ und Christian Sottriffers²⁸ Texte aus dem Jahr 1971; M. Stumm's Publikation „Rainer und Wien 1976“²⁹ sowie jene von Gert Reising³⁰ aus dem Jahr 1981.

Wie bereits angekündigt, erschienen einige Texte in der Publikation anlässlich einer Einzelausstellung 1969 in der *Galerie Ariadne*³¹. Sie wurden von Otto Breicha, Rainers damaliger Begleiterin Maria Lassnig, Ernst Fuchs und Reinhard Priessnitz³² verfasst. Zu diesem Zeitpunkt konnte Arnulf Rainer von der Fürsprache durch die älteren und angesehenen Künstler, Lassnig und Fuchs, nur profitieren, da er selbst mit seiner Kunst bereits auf größere Ablehnung gestoßen war.

Einen weiteren Schwerpunkt eröffnen die ab 1970 verfassten Beiträge des Kunst- und Mentalitätshistorikers Peter Gorsen. Die beiden in der Monatsschrift *Wort und Wahrheit* erschienenen Texte widmen sich dem Themenbereich des „Wahns“ und vor allem der aus diesem resultierenden Kunstproduktion, die für den Künstler Rainer, aber auch den Kunsthistoriker Gorsen³³ zu einem zentralen Thema geworden war. Welche Aktualität dieses Thema zum damaligen Zeitpunkt besaß, zeigt sich auch in der Auseinandersetzung August Ruhs', Facharzt für Psychiatrie und Neurologie, mit diesem Aspekt in Rainers Werk, die er 1998 in Karl Stockreitors Publikation „Schöner Wahnsinn“³⁴ veröffentlichte.

Der Kunstkritiker Christian Sottriffer³⁵ beschrieb 1971 in der Publikation ›Beispiele. Österreichische Kunst von heute‹³⁶ die Widersprüchlichkeit des Künstlers Rainer, die sich ebenso in dessen Person wie in dessen Werk manifestiert. Sottriffer hatte diesen schmalen Buchband gemeinsam mit Oswald Oberhuber herausgegeben, dessen (Oberhubers) darin veröffentlichter Text ›Was verstehst Du unter Künstlermasse?‹ eine Kritik am Wiener Kunstsystem aufweist, die sich von den Akademien bis hin zur Kunstauffassung dieser Stadt

²⁷ Breicha: Auf der Suche, 1971, S. 38; Ders.: Durchstrich, Anstrich, Zustrich, 1971, S. 61 und Ders.: Arnulf Rainer. Überdeckungen, 1971; Ders.: Bangcroft, 1971, S. 77.

²⁸ Sottriffer: Einleitung, 1971, o.S.

²⁹ Stumm: Rainer und Wien, 1976 (darin: Nachkriegs-Österreich/Wien).

³⁰ Reising: Existentielles, 1981, S.100.

³¹ 1968 von Dr. Rudolf Leopold (*Leopold Museum*) und George McGuire gegründet.

³² ab 1968 als Redakteur beim *Neuen Forum* tätig, wo er 1974 aufgrund der so genannten „Aktionismusdebatte“ zurücktrat (Quelle: Priessnitz Monografie).

³³ Gorsen vertrat ab 1977 das Ordinariat für Kunstgeschichte an der Universität für angewandte Kunst, Wien und erlangte seit 1980 Anerkennung für seine grenzüberschreitende Lehre und Forschung über „Kunst und Krankheit“ und führte Psychiatrische und tiefenpsychologische Themen in der neueren und neuesten Kunstgeschichte ein.

³⁴ Ruhs: Arnulf Rainer, 1998, S158ff.

³⁵ Sottriffer war ab 1954 im Verlagswesen tätig, 1957-67 beim Verlag *Schroll*, ab 1962 Kunstkritiker der Zeitung *Die Presse*, 1972-83 künstlerischer Leiter der *Edition Tusch* bei der auch eben erwähnte Publikation mit dem Titel „Beispiele. Österreichische Kunst heute“ erschien. Im Anschluss war Sottriffer 1984-86 beim Verlag *Herold* tätig.

³⁶ Oberhuber: Beispiele, 1971.

erstreckt und darin augenscheinliche Parallelen zu Aussagen Arnulf Rainers zeigt, welche in Folge ausführlich besprochen werden.

Bereits 1975 führte Barbara Catoir erstmals ein Interview mit Arnulf Rainer, das im Januar 1975 in der Zeitschrift *das Kunstwerk*³⁷ erschien. Dieses Interview hatte bei der Autorin großes Interesse geweckt. Sie widmete Arnulf Rainer in den Jahren 1980-1989 weitere Publikationen und schließlich 1989 einen umfangreichen Band zu Rainers Buch-Übermalungen³⁸.

Ab 1977 tritt ein weiterer wichtiger Rainer-Autor auf den Plan: der Museumsdirektor Armin Zweite³⁹. Dieser war seit 1974 Direktor der *Städtischen Galerie im Lenbachhaus*, München und verfasste anlässlich der Ausstellung 'Arnulf Rainer. Der große Bogen'⁴⁰ Beiträge, die im selben Jahr an anderer Stelle von insgesamt vier weiteren Texten⁴¹ zum Œuvre Rainers im Jahr 1977 ergänzt wurden.

Einen wichtigen Untersuchungsgegenstand bildet für den Schwerpunkt dieser Arbeit die umfangreiche Sammlung Arnulf Rainers. Georg Schwarzbauer erarbeitet 1978 für eine Spezial-Ausgabe der Kunstzeitschrift *Kunstforum International* ein Sammlerportrait Rainers, das aufschlussreiche Einblicke in die Sammlung ermöglicht, was 2005 durch eine Publikation⁴² anlässlich einer Ausstellung zum Thema im *Maison Rouge, Fondation Antoine de Galbert*, Paris ergänzt wurde.

Nicht unerwähnt bleiben soll auch Arnulf Rainers Zusammenarbeit mit der Schriftstellerin Brigitte Schweiger, was laut bereits vorgestelltem Robert Fleck als eine Reaktion Rainers auf den „Druck“ von Seiten der Frauen/Feministinnen in diesen Jahren zu sehen ist.⁴³ Dabei sind beide im Jahr 1979 entstandenen Texte, geprägt durch einen sehr persönlichen, ungewohnt zutraulichen Ton, wobei einer der Texte (ein Interview) in der Zeitschrift *Playboy* abgedruckt wurde.

1980 war es erneut Otto Breicha, der Arnulf Rainer und somit zugleich seinen Rezipienten einen großen Dienst erwies, indem er sämtliche bis dahin von Rainer verfassten und zumeist in Ausstellungspublikationen, aber auch in schon erwähnten Zeitschriften abgedruckten Texte

³⁷ 1946 von Leopold Zahn gegründet und im *Woldemar Klein-Verlag*, Baden-Baden erschienen; 1991 (44. Jahrgang) eingestellt.

³⁸ Catoir: Arnulf Rainer, 1989.

³⁹ 1974 bis 1990 war er Direktor der *Städtischen Galerie am Lenbachhaus* in München; 1990 übernahm er als Nachfolger von Werner Schmalenbach die Leitung der *Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen*; 2007 bestätigt Zweite, dass er Leiter der *Sammlung Brandhorst* werde.

⁴⁰ Aus der *Berner Kunsthalle* übernommen.

⁴¹ Zweite: Nacht, 1980, S. 54ff.; Ders.: Zweite: Ozean!, 1977, S. 35 ff.; Ders.: Künstler sein, 1977, S. 49f.

⁴² Aisemberg: Rainer et sa collection d'Art Brut, 2005.

⁴³ Fleck: Hier Distans, 2008, S. 16.

des Künstlers in Zusammenarbeit mit diesem 1980 in der Publikation ›Hirndrang‹⁴⁴ zusammenfasste. Ergänzt wurden diese durch einige Texte von mehreren Kollegen, darüber hinaus von Kunsthistorikern, Kunstkritikern und Schriftstellern sowie durch ein von Rainer anlässlich der Publikation verfasstes Vorwort.

Im selben Jahr wird ein weiterer wichtiger Museumsdirektor zum Kreis der Rainer-Interpretatoren hinzutreten: der damalige Direktor des *Van Abbe-Museums für moderne Kunst* in Eindhoven und Niederländische Kunsthistoriker Rudi Fuchs⁴⁵. Die zahlreichen in den Jahren 1980 bis heute herausgegebenen Texte sind größtenteils in der Publikation ›Noch vor der Sprache‹⁴⁶ anlässlich einer Ausstellung im *Stedelijk Museum Amsterdam* 2000 erschienen. Einige Jahre später, 1984 war es schließlich Friedhelm Mennekes, nach Msgr. Mauer erneut ein Geistlicher, der zunächst in einem Frankfurter Vorort, ab 1985 dann im Frankfurter Hauptbahnhof und schließlich mit der *Kunststation St. Peter*⁴⁷ in Köln durch seine Ausstellungstätigkeit hinsichtlich zeitgenössischer Kunst von sich reden machte und Gespräche⁴⁸ mit Arnulf Rainer führte, die er schriftlich festhielt. An dieser Stelle sei auch der Theologe Reinhard Hoeps erwähnt, der ab 1983 auch in Köln tätig war⁴⁹ und ebenfalls einen Katalogbeitrag zu einer Ausstellung von ‘Malerei auf Kreuzen’ verfasste.⁵⁰ Bereits 1984 verfasste der Kunsthistoriker Otmar Rychlik⁵¹, wie Rainer in Baden bei Wien geboren, seinen ersten Text zu den »Totenmasken und Totenüberarbeitungen« Rainers. Rychliks Arbeit am Werk und Zusammenarbeit mit Rainer setzt ab der frühen Mitte der Achzigerjahre ein und umfasst neben einigen Katalogtexten⁵², die kunsthistorische Abschlussarbeit Rychliks⁵³ sowie die in Zusammenarbeit mit Arnulf Rainer entstandene und sehr hilfreiche Textsammlung ›Raineriana‹⁵⁴. Diese umfasst eine Zusammenstellung vieler für diese Arbeit herangezogener Texte und ist wesentlich umfangreicher als die selektive Auswahl in der „Hirndrang“-Publikation. Dabei ist sie zugleich aktualisiert, chronologisch

⁴⁴ Breicha (Hrsg.): *Hirndrang*, 1980.

⁴⁵ Rudi Fuchs: 1975-1987 Direktor des *Van Abbe-Museums* für moderne Kunst in Eindhoven; 1982 Künstlerischen Leiter der *documenta 7* in Kassel; 1984-1990 Künstlerischer Direktor des *Museo d'Arte Contemporanea*, Castello di Rivoli, Turin; 1987-1993 Direktor des *Gemeentemuseum* Den Haag. 1993- 2003 Direktor des *Stedelijk Museum*, Amsterdam.

⁴⁶ Fuchs: *Noch vor der Sprache*, 2000.

⁴⁷ *Zentrum für zeitgenössische Kunst und Musik* in der alten gotischen Stadtpfarrkirche Sankt Peter, Köln;

⁴⁸ Mennekes: Arnulf Rainer im Gespräch, 1984, S. 82 ff. und Ders.: *Rainer. Gesichter Christus*, 1986, S. 21 ff.

⁴⁹ Reinhard Hoeps: Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Seminar für Theologie und ihre Didaktik an der *Erziehungswissenschaftlichen Fakultät* der Universität.

⁵⁰ Hoeps: *Ecce Pictura Crucis*, 1988.

⁵¹ Der der Autorin trotz mehrfacher Bemühungen leider keinen Zugang zu seinem umfangreichen, über seine Publikationen hinausgehenden Wissen, den Künstler betreffend, gewährte.

⁵² Auszugsweise: Rychlik: *Totenmasken*, 1986; Ders.: *Im Allgemeinen*, 1987. Ders.: *Rainers Kunstgeschichte*, 1989.

⁵³ Rychlik: *Totenmaskenüberarbeitungen*, 1991.

⁵⁴ Rychlik: *Raineriana*, 1989.

geordnet sowie in „Gesamtwerkliches“ und „zu einzelnen Werkabschnitten und Serien“ geordnet.

1994 widmete sich Jutta Schütt in ihrer publizierten Dissertation den »Übermalungen«. Die im Anhang aufscheinende, sehr gründliche Auflistung aller Aktivitäten des Künstlers⁵⁵ ist besonders zu begrüßen.

Die Anzahl intensiver Auseinandersetzungen, die auch bezüglich Umfang hervorzuheben sind, ist nach wie vor überschaubar. Leisch-Kiesl⁵⁶ unternahm 1996 den Versuch, das Rainersche Œuvre in den Diskurs von Moderne und Postmoderne einzubetten, wobei der erste Teil ihrer Arbeit einen Überblick über die Werkphasen und Themengebiete liefert und von der Autorin als das „Archiv Arnulf Rainers“ bezeichnet wird, der zweite Teil versucht sich dem Thema der „Überarbeitung als Konzept“ zu nähern, indem ein Werkvergleich Rainers mit Alfred Kubin angestellt wird. Im dritten Teil schließlich bettet Leisch-Kiesl Arnulf Rainer in den „interkulturellen Diskurs Europa/Amerika“.⁵⁷

Die »Übermalungen« von Rainer unter dem Aspekt einer detaillierten Beleuchtung des ikonoklastischen Zuges dieser Arbeiten untersuchend, wurde die Publikation „Bilderstreit und Büchersturm: Medienkritische Überlegungen zu Übermalung und Überschreibung im 20. Jahrhundert“⁵⁸ von Birgit Mersmann⁵⁹ und der Blick der Autorin auf diese Werkgruppe ein wichtiger Orientierungspunkt vorliegender Untersuchung. Um dieser, neben den zahlreichen anderen Publikationen zu den »Übermalungen«, gebührend Rechnung zu tragen, wird ein im Anschluss folgendes Kapitel eine Zusammenfassung dieser enthalten.

Einen besonders aufschlussreichen Aufsatz zu Rainers Rhetorik, aber auch ein hilfreicher Überblickstext über Rainers „Selbstvermarktung“, folglich Grundlage für die Bearbeitung der Frage nach kunsthistorischem Vorgehen, stammt von Matthias Boeckl⁶⁰. Wenn Boeckl in seinem Text ›Von der Not, Missverständnisse hervorzurufen‹ Rainers „didaktische Neigung“ und seine „Kuratorentätigkeit“ schildert, kommt dieser Artikel der zentralen Fragestellung dieser Untersuchung nahe.⁶¹ Veröffentlicht wurde dieser in jener Publikation, die von Ingrid

⁵⁵ Dazu gehören Listen von: Ausstellungskatalogen 1980-1990 (S. 131-137), Kataloge zu Museumsbeständen (Auswahl, S. 137-140), Texte des Künstlers (mit sämtlichen Erscheinungsdaten, S.140-149), Interviews und Gespräche mit dem Künstler 1968-1992 (S. 149-152), Nachschlagewerke (S. 152), Publikationen, Aufsätze, Katalogbeiträge (S.153- 167), Rezensionen, Berichte, Meldungen (1955-1993, S. 167-184), Ausstellungen (1951-1994, S. 185-212).

⁵⁶ Monika Leisch-Kiesl: geb. 1960, Professorin am Lehrstuhl für Kunstwissenschaft und Ästhetik an der *Katholisch-Theologischen Hochschule*, Linz.

⁵⁷ Leisch-Kiesl: Verbergen, 1996.

⁵⁸ Mersmann: Bilderstreit, 1999.

⁵⁹ Birgit Mersmann: Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunstwissenschaft und Medientheorie der *Staatlichen Hochschule für Gestaltung* Karlsruhe.

⁶⁰ Matthias Boeckl: Architektur-Theoretiker, *Universität für angewandte Kunst*, Wien.

⁶¹ Boeckl: Von der Not, 2000, S. 35ff., hier: S. 44.

Brugger⁶² anlässlich der Rainer-Retrospektive zu seinem 70. Geburtstag erschienen ist. Ingrid Bruggers Ausführungen in diesem Katalog waren vor allem hinsichtlich einer Analyse von Rainers Vorgehensweise bei der Ausstellung, die er 1951 zusammen mit Maria Lassnig kuratierte, aufschlussreich. Dabei arbeitet sie ein ebenso enzyklopädisches wie didaktisches Vorgehen heraus, das in unserem Zusammenhang den Aspekt einer gewissen kuratorischen Neigung im Frühwerk Rainers bedient.⁶³ Auch Werner Hofmann hatte für diese Publikation einen Text mit dem Titel ›Rainer – eine Notwendigkeit‹⁶⁴ geliefert, in dem er sich dem Begriff des „Selbstwiderspruchs“ bei Rainer widmet. Anhand einer Abhandlung des Kunsthistorikers Edgar Wind⁶⁵ untersucht er diesen Aspekt im Werk des Künstlers und schließt mit Überlegungen zu Walter Benjamins Begriff der „Aura“.

Dieter Honisch bemerkt in seinem für den Ausstellungskatalog 1981 erschienenen Artikel ›Malerei, um die Malerei zu verlassen‹, dass viele Untersuchungen sich in erster Linie der Person Arnulf Rainer widmen. Dabei habe sich „ein Gestrüpp von Meinungen und Mutmaßungen gebildet, [...] die auszusprechen versuchen, was das karge und zuweilen bizarre Werk verschwieg. [...] Deshalb sei „kaum ein Werk [...] trotz des Bekanntheitsgrades des Künstlers so unbekannt geblieben, wie das von Arnulf Rainer“.⁶⁶

⁶² Ingrid Brugger: Direktorin des *BA-CA Kunstforums*, Wien.

⁶³ Brugger: Rainer. *Existentialist*, 2000, S. 10f.

⁶⁴ Hofmann: Rainer- eine Notwendigkeit, 2000, S. 17- 33.

⁶⁵ Wind: *Heidnische Mysterien*, 1981, v. a. S. 225.

⁶⁶ Honisch: *Malerei*, 1980, S. 8.; Dieser Ausstellungskatalog bietet einen chronologischen Überblick zu den Werkserien Rainers bis hin zu den »Paraphrasen«, oder auch »Parallelaktion mit Schimpansen«, 1979. Im daran Anschließenden Teil folgt eine „Dokumentation, zusammengestellt von Hermann Kern“ mit einer Abbildungsreichen, ausführlichen Biografie. Darauf eine Ausstellungschronologie und einer Zusammenstellung aller Ausstellungs-Beteiligungen bis 1980, gefolgt von einer umfangreichen Bibliographie.

2.2 Zur Auseinandersetzung mit dem Thema Übermalung als Über-Kunst

Ein Großteil der Rainer-Rezeption widmet sich dem Werkkomplex der »Übermalungen« (Abb. 1, 2). Wenngleich der Einstieg in die hier behandelte Fragestellung zunächst über diesen stattfand, wandte sich der hauptsächliche Fokus im Verlauf dieser Auseinandersetzung davon ab. Einerseits bedingt durch die Flut an bereits angestellten Untersuchungen, andererseits durch die Feststellung, dass die »Übermalungen« nur einen speziellen Teil der Rainerschen Beschäftigung mit der Geschichte der Kunst ausmachen. Um der Bedeutung im Œuvre dennoch gerecht zu werden und den zahlreichen, auch für die Fragestellung der vorliegenden Arbeit erhellenden Rezeptionen Rechnung zu tragen, ist eine Zusammenfassung der »Übermalungs«-Publikationen dennoch unerlässlich.

Wie Werner Hofmann richtig feststellt, ist über die »Übermalungen« Rainers „viel spekuliert und geschrieben worden“, wobei sie „in der Regel [...] unter dem Gesichtspunkt von Reduktion, Askese und Verzicht interpretiert“⁶⁷ worden wären, was „jedoch differenziert“ werden müsse.⁶⁸ Werner Hofmann sah 1968 in Rainers »Übermalungen« einen ikonoklastischen Impuls⁶⁹, einen „apotropäischen Akt“, bis hin zu einem „nachromantischen Verlangen [...], alles Geschichts- und Traditionswissen aus dem Bewußtsein zu verbannen“⁷⁰. Das darunter liegende Bild werde „usurpiert“, was Ausdruck eines Bedürfnisses nach „totaler Weltaneignung“ durch Arnulf Rainer sei. Damit erziele er eine „Theologisierung der Malerei“.⁷¹ 1978 stellt Hofmann⁷² Rainer in eine Nachfolge von Runge⁷³ und Balzac⁷⁴: „Die Vollendung der Malerei als geistiger Akt fällt zusammen mit der Vernichtung der Malerei als einer

⁶⁷ Für diese Interpretation stehen stellvertretend (u.a.): Otto Mauer mit seiner Deutung der Übermalung als „Vorhang“ und „Ikone“, In Ders.: Rainer schafft Vorhänge, 1961, S. 58 und Ders.: Rainers Übermalungen, 1966, S. 97f. und Ders.: In einem Zeitalter, 1962, S. 99; Otto Breicha teilt die Übermalungen in 2 Phasen, in der ersten (bis 1962) seien „Ruhe und Ausgewogenheit“ Kriterien für anfängliche Übermalungen gewesen sei, In Ders.: Durchstrich, Anstrich, Zustrich, 1971, S. 61;

⁶⁸ Hofmann: Fragmentarisches, 1989, S. 14f.

⁶⁹ Ebd., S. 18: „[...] die damnatio memoriae der Bilderstürmer“.

⁷⁰ W. Hofmann zitiert hier Rimbaud: „Tout à démolir, tout à effacer dans ma tête!“, ebd., S. 18.

⁷¹ Hofmann: Absage, 1968, S. 76. und Ders.: Fragmentarisches, 1989, S. 224-243, S. 232f.

⁷² Hofmann: Jenseits des Schönheitlichen, 1978.

⁷³ Hofmann: Runge's Ausweichen in „kosmologische Bildkonstruktionen der Tageszeiten“ als Kompensation des in Zweifel gezogenen Schönheitsideals, der einen Verlust des künstlerischen Regulatives bedeutete; Runge's „Lebenswerk als Annäherung an das Über-Kunstwerk“, Breicha (Hrsg.): Hirndrang, 1980, S. 126.

⁷⁴ Hofmann: Balzacs »Chef-d'oeuvre inconnu« als „Antwort auf Runge's Über-Kunstwerk“, Breicha (Hrsg.): Hirndrang, 1980, S. 126.

sinnlichen Reizebene.⁷⁵ Ernst-Gerhard Güse⁷⁶ kritisiert Hofmanns Deutung der »Übermalungen«, nach der diese aus Vervollkommnungsdrang⁷⁷ entstanden seien, als zu einfach und entwirft eine sehr differenzierte Betrachtung, bei der auch der Aspekt der Kunstgeschichte und Rainers Verhältnis zu dieser besonderes Augenmerk erfahren. Noch radikaler als Hofmann beschrieb Barbara Catoir⁷⁸ das Vorgehen Rainers bei ihrer Untersuchung der »Buchübermalungen«: als einen „parasitären Überwucherungsprozess“. Ingrid Brugger sieht den entscheidenden Wandel im „Paradigmenwechsel des Schönheitsbegriffes“ durch die „jungen Wiener Maler am Beginn des 20. Jahrhunderts [...]“, dessen Essenz noch in der Kunst Arnulf Rainers ihren Nachgeschmack“ findet. Sie folgt Werner Hofmann in seiner Deutung des Rainerschen „Anspruchs, der auf totale Weltaneignung zielt“. ⁷⁹ Zudem bestünde eine Tradition des „Grausamkeits- und Zerstörungsverlangens, das der Künstler gegen die Gesellschaft [...], die ihn zum Außenseiter stempelt“, anwendet.⁸⁰ Diesen anarchischen Zug erkennt auch Armin Zweite in Rainers »Übermalungen«.⁸¹

Was Rainers Verhältnis zur Kunst der Vergangenheit betrifft, finden sich aber auch positive Stimmen. So sieht Hermann Fillitz⁸² darin die Chance, moderne Menschen an alte Meister heranzuführen.

Heinz Schütz⁸³ sieht in den »Übermalungen« eine radikale Negation, die wesentlich für jede Avantgarde war. Als Beispiel führt er Rauschenbergs »Erased de Kooning« an, was er als Pendant zu Rainers »Übermalungen« deutet. Daraus ergebe sich ein sehr existentialistisch gefärbter Ikonoklasmus. Rainers Umgang mit Kunstgeschichte bedeutet einen radikalen Bruch oder im Umkehrschluss eine von der Gegenwart diktierte Aktualisierung von Artefakten der Vergangenheit, so Schütz.

⁷⁵ Hofmann: Jenseits des Schönheitlichen, 1978, S. 126.

⁷⁶ Güse: A.R. Malerei, 1990. Der Autor arbeitet besonders deutlich die „sakrale Einvernahme“ durch Msgr. Mauer heraus.

⁷⁷ siehe: Hofmann: Jenseits des Schönheitlichen, 1978.

⁷⁸ Barbara Catoir: Übermalte Bücher, München 1989.

⁷⁹ Brugger: Rainer. Existentialist, 2000, S. 11.

⁸⁰ An den Beginn dieser Tradition stellt Hofmann den Marquis de Sade mit seiner „volupté de la destruction“, die dann im 19. Jahrhundert zu „einem der großen Themen“ wird (bei Flaubert, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont); Die frühen Dichtungen Kokoschkas (zu Kokoschka siehe auch Kap. 3.3.6 dieser Arbeit) haben diesen „topos“ in den Expressionismus „eingeführt“, Am Umfassendsten haben die Surrealisten sich dem Thema des „Grausamkeitsverlangens“ gewidmet; In: Hofmann: Fragmentarisches, 1989, S. 20.

⁸¹ Armin Zweite erklärt den bemerkenswerten Umstand, dass eine zunächst ganz anarchisch anmutende Malerei (Übermalung von Werken anderer Künstler) ausgerechnet durch eine kirchliche Persönlichkeit ihre frühe und nachhaltige Wirkung erfuhr mit der interpretatorischen Erschließung durch die negative Theologie; Zweite: Nacht, 1977, S. 54ff.

⁸² Filitz: Arnulf Rainer, 1988.

⁸³ Schütz: Mnemismus, 1993.

Zudem ist auch der Frage nach der Rolle des kulturellen Gedächtnisses nachgegangen worden: Für Armin Zweite ergebe sich Rainers Auswahl der Motive aus dem „kulturellen Gedächtnis“ des Betrachters, die „Schichten seiner mythischen, religiösen und erotischen Erfahrung aktivieren“.⁸⁴ Für Peter Gorsen ist die Übermalung bei Rainer „nicht als ein steriler Akt der Bildverneinung [...], nicht [...] Antikunstattitüde des Kulturanarchisten“, wie für Hofmann, sondern Teil der „fruchtbaren Entdeckung [...], daß der jeweils erreichte Umriß der Übermalung [...] symbolische lesbare Zeichen birgt. Die Übermalungen wurden immer mehr als silhouettenhafte Umrisse geschaut [...], die dem kulturellen Gedächtnis des Betrachters [...] vertraut sind“.⁸⁵ Auch Leisch-Kiesl sieht bei Rainer das „gesamte Spektrum des Abendlandes“⁸⁶ abgehandelt, was zur Folge habe, dass jedes Dokument durch die Überarbeitung „in den energetischen Strom der Geschichte“⁸⁷ eingebunden werde – es wird „ein Konstitutivum abendländischer Kultur befragt, problematisiert, darin auch transformiert“⁸⁸.

Besonders hervorheben möchte ich die 1999 verfasste Untersuchung „Bilderstreit und Büchersturm: Medienkritische Überlegungen zu Übermalung und Überschreibung im 20. Jahrhundert“ von Birgit Mersmann⁸⁹. Erst durch die Begegnung mit dieser Publikation zeigten sich deutlichere Wege und ergaben sich tiefere Einsichten, die Ziele der vorliegenden Arbeit betreffend. Neben Hofmann und Amanshauser, die als Voraussetzung der »Übermalungen« das obsolet gewordene Tafelbild betonen⁹⁰, und neben Armin Zweite⁹¹, ist es Mersmann die das Medienzeitalter mit dessen „Vorbesetztsein aller Wirklichkeitsebenen durch Uneigenes und Uneigentliches“⁹² dafür verantwortlich macht. Umgangen werde dieses Problem, indem Künstler das „Präexistente überlagern“, sich deren Kunst als „Über-Kunst [...] über den Kult

⁸⁴ Zweite: Nacht, 1977, S. 54.

⁸⁵ Gorsen: Diskussion, 1970, S. 132 ff., hier: 132.

⁸⁶ Leisch-Kiesl: Verbergen, 1996, S. 61.

⁸⁷ Ebd., S. 96, auch S. 92

⁸⁸ Ebd., S. 69.

⁸⁹ Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunstwissenschaft und Medientheorie der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe.

⁹⁰ Hofmann: Absage, 1968, S. 76. Für Hofmann wird dies vor Allem in Rainers Text »Malerei, um die Malerei zu verlassen« (1952, siehe 5.2.1. dieser Arbeit) deutlich. Amanshauser: Schimäre, 1986, S.18.

⁹¹ Nach Zweite betreibe Rainer „Saliromanie“ mit „catilinarischem Haß auf alles, was ästhetisch schon im Überfluß vorhanden ist“. Saliromanie= Präferenz, bei der das Beschmutzen von Personen und Objekten mit sexueller Erregung verbunden ist. catilinarischer Haß= nach Art der sogenannten Verschwörung Catilinas, steht für: offen rebellisch, aufwieglerisch. Zweite: Nacht, 1977, S. 54.

⁹² Birgit Mersmann: Bilderstreit, 1999, S. 12. siehe auch S. 26f.: „Wo Ur- und Abbild, Original und Kopie zum Verwechseln ähnlich sind, wo sich Mimesis als technisches Verfahren etabliert, das Differenzen überwindet und zur Einheitsstiftung von Kunst auf der Basis von Massenproduktion beiträgt, da muß Kunst, um ihre eigene Identität zu retten, auf eine neue Differentialität ausweichen. Sie tut dies, indem sie die Reproduktionen einer erneuten künstlerischen Überarbeitung zuführt und dadurch die gestalterisch tätige Produktion wiederbelebt. Über-Kunst ist sowohl Krisensymptom einer medialisierten Welt wie auch Bekämpfungsstrategie derselben.“; siehe v.a.: Totenmasken, S. 110 ff.

um Künstlerpersönlichkeiten und Meisterwerke [...] erhaben zeigt“.⁹³ Zunächst thematisiert sie die „Existenznot [...] [der] Bildneri“, der Rainer mit dem Konzept der »Überarbeitung« Abhilfe verschaffe, „auf der Grundlage der Übermalung, dem Zehren von fremder Substanz, ist [/war] Malen als kreativer Akt wieder möglich geworden [...]“.⁹⁴

Rainer wisse „um den schleichenden Verfall der Kulturgeschichte, insbesondere um die physische Zersetzung von Kunst(-werken). Der allgegenwärtige Geschichtsverlust, der auch vor der Kunst und der mit ihr verbundenen Idee des Überzeitlichen nicht haltmacht, determiniert das Untermalte als Untergrabung bzw. Begräbnis der Kunsttradition. Das Kunstobjekt verschwindet mit dem Vordringen der Schwärze, es löst sich im Gestaltlosen auf. Dieses Untermalen, Äquivalent der allgemeinen Zerfalls- und Auflösungserscheinungen, gewinnt bedrohliche Züge, steuert es doch auf die Nichtigkeit des Seins zu.“⁹⁵ Mersmann beschreibt Rainers „transhistorischen“ Kunstbegriff, den er durch die Unterminierung von Finalität⁹⁶ erreiche: „Da sich das Kunstwerk aufgrund der Manie des Wiederaufnehmens und Überarbeitens immer auf seinem aktuellsten Stand befindet, wird sein Historischwerden im Sinne von ad acta gelegter [...] Geschichte unterbunden und das Aufkommen einer temporal bestimmten Distanzierung verhindert. Die geschichtliche Dimension, die in eklatanter Weise an der Wertsteigerung und Autonomisierung des Kunstwerks teilhat, wird bewusst konterkariert, die Gegenwärtigkeit des Malaktes wird zum maßgeblichen Kriterium einer offenen, entwicklungsfähigen Kunst erhoben. Der geschichtlichen Ablagerung des lebendig Geschaffenen ebenso wie der musealen Erstarrung von Kunst in Kunstgeschichte wird Einhalt geboten. Rainer beschneidet das Werk um die ihm von außen auferlegte Geschichtsmäßigkeit. Gegenläufig hierzu entwickelt er eine eigene, ausschließlich dem Bild immanente Geschichtlichkeit. Die verschiedenen Schichten der Überlagerung geben dem Bild seine autonome Geschichte [...]“.⁹⁷

Zu den weiteren Aspekten der umfassenden Untersuchung Mersmanns gehören: die „Aneignung fremder Bildsubstanz“ (Aggression, Absorption des Fremdmaterials), der „moderne Ikonoklasmus“ (zuerst untersucht von Gottfried Böhm⁹⁸) sowie die

⁹³ Mersmann: Bilderstreit, 1999, S. 14.

⁹⁴ Ebd., S. 95.

⁹⁵ Ebd., S. 97.

⁹⁶ Siehe ebd. S. 259f. „Das Überkunstwerk als ideales, vollendetes Bild bleibt ein »chef d’œuvre inconnu« [...]. Um das finite Kunstwerk fernzuhalten, ist ein beständiges Zerstören des bereits Gewordenen [...] notwendig. [...] Das dem Fast zuerkannte utopische Potential ist auch dafür verantwortlich zu machen, daß die Bilder nie ganz zugemalt [...] werden, daß es immer noch freibleibende Ränder und Restecken gibt.“, ebd., S. 101.

⁹⁷ Mersmann: Bilderstreit, 1999, S. 99.

⁹⁸ Lässt sich „An Rainers Kunst [...] in ihrem Anfangsstadium studieren.“ Ebd., S. 99. Böhm untersuchte „als einer der ersten ikonoklastische Strategien der Moderne“ (Böhm: Bildnis, 1985).

„machtpolitischen Dimensionen der Über-Kunst“⁹⁹. Zudem erarbeitet sie einen Überblick über „Historische Methoden des Bildersturms“¹⁰⁰ und widmet sich Rainers Angriff auf den Schönheitsbegriff¹⁰¹, schließlich dem Verhältnis des „Moderner Bilderstreits zur Medialität“¹⁰², das sich, so Mersmann, im Falle Rainers als „Angriff von Kunstgeschichts-Ikonen“¹⁰³, der die „Rückkehr zur ursprünglichen Bildnatur“¹⁰⁴ zum Ziel hat, äußert. „Im übermalenden Angriff auf die Unsterblichkeitssymbole der Kultur- und Geistesgeschichte (Kunstikone, Buch, Kreuz, Totenmaske) läßt Rainer die zur Kunstgeschichte erstarrte Verlagerung der Geschichtlichkeit ins Bild, um es wieder zu beleben. Übermalung als Prozess permanenten Über- und Umarbeitens befreit das Bild von seiner historischen Last und geschichtlichen Ablagerung.“¹⁰⁵

Die Wahrnehmung der Arbeit von B. Mersmann kann hier nur beispielhaft erfolgen, da die Dichte der Vernetzung zu ihren Bezügen den Umfang dieser Arbeit bei Weitem übersteigen würde. Zur Vertiefung der Thematik sei speziell diese Arbeit dem Leser empfohlen.

2.3 Relevanz der Thematik

Durch die veränderte Lage auf dem Kultursektor wurden Künstler zu Selbstvermarktern, Museumskuratoren zu Unternehmern, Galeristen zu betriebswirtschaftlichen Allround-Talenten. In dieser Lage darf und kann die wissenschaftliche Disziplin der Kunstgeschichte die Ohren vor der Einschätzung erfolgreicher Kunst-Strategen, für die Arnulf Rainer hier exemplarisch herangezogen wurde, nicht verschließen. Läge in der Kommunikation der unterschiedlichen Standpunkte doch auch eine Chance für eine Weiterentwicklung, die innovativen und fruchtbaren Einfluss auf zukünftige Strategien haben könnte.

Dabei war eine besonders gründliche Untersuchung der Selbstaussagen des Künstlers in Werk, Wort und Tat unumgänglich. Diese kann keinesfalls durch Ausstellungskatalog-Belletristik oder im besten Falle verknappte Untersuchungen ersetzt werden und wird hier in

⁹⁹ Mersmann: Bilderstreit, 1999, S. 235ff.

¹⁰⁰ Ebd., S. 239f.

¹⁰¹ Anhand der Serie der »Totenmaskenüberarbeitungen«, Mersmann: Bilderstreit, 1999, S. 241.

¹⁰² Ebd., S. 243.

¹⁰³ „Die ungerahmte, nackte Ikone wird gegen die als Kulturgut verankerte Kunstgeschichtsikone ins Feld geführt. Durch seine fotografische Reproduktion und seine Unterordnung unter die Ordnungsmacht der abstrakten Bildkomposition wird das herausragende Werk erniedrigt. Häufig vollzieht sich das von der ikonoklastischen Übermalung in Angriff genommene degradieren der kunsthistorischen Vorbilder als Trivialisierung der hohen Bildkunst und Materialisierung ihres ideellen Kunstwerts.“ Ebd., S. 244.

¹⁰⁴ „Die mit einer Rückkehr zur ursprünglichen Bildnatur verbundene Überwindung des artifiziellen in der Kunst ist ein Hauptanliegen des Rainerschen Übermalwerks. Der im Kunstwerk ausgetragene Bilderstreit dient der Abtötung der Kunst und der Befreiung von Vorbildern als Vorgebildetem.“ Ebd., S. 247.

¹⁰⁵ Ebd., S. 247ff.

einer dem Rahmen der vorliegenden Arbeit entsprechenden Auswahl vorgestellt. Diese zu sammeln, zu erörtern und begreifbar zu machen, soll dieser Arbeit ihre Relevanz zusichern.

2.4 Probleme mit Literatur

Das generelle Problem mit der Literatur stellt zugleich ihren Vorteil dar. Sie ist in Form, Inhalt und Fragestellungen umfangreich, umspannt nicht weniger als 53 Jahre Rezeption. Dies macht es möglich, zugleich einen Abriss kunsthistorischen Wandels zu skizzieren. Darüber hinaus sieht man sich bedauerlicher Weise einer übermäßigen Anzahl von „Katalog-Belletristik“ ausgeliefert, die beispielsweise der zeitlichen Einordnung von Texten des Künstlers Rainer keinen Wert beimisst. So bekommen die Publikationen zu den einzelnen Werkserien, abgesehen von den zuweilen auch sehr informativen Katalog-Texten, teilweise einen sehr gleichförmigen Charakter. Wenngleich Arnulf Rainer durch das Verfassen eigener Texte zu den Werkserien stets darum bemüht war, die Auswüchse solcher Publikationen im Rahmen zu halten, ist dies manchmal nicht gelungen. Die Texte des Künstlers und ihre Bedeutung für eine lückenlose Rezeption können hingegen gar nicht hoch genug eingeschätzt werden.

Was umfangreichere Untersuchungen zu Künstler und Werk anbelangt, lässt sich sagen, dass diese in Relation zur Zeitspanne der Rezeption bis dato als überschaubar einzustufen sind, besonders wenn zum Vergleich die Unzahl parallel publizierter Katalog-Texte herangezogen wird.

2.5 Beitrag zum wissenschaftlichen Prozess

Der Werkkomplex Rainers, dem bisher die meiste Aufmerksamkeit gewidmet wurde, ist jener der »Übermalungen«. Alle wissenschaftlich umfangreichen Auseinandersetzungen stellen sich den vielen Fragen, die sie aufwerfen. Wenngleich vereinzelte Autoren sich den verbalen Äußerungen (in Wort und Schrift) des Künstlers schon genähert hatten, war eine umfassende Untersuchung, die beide Ebenen – Aussage und Werk – gegenüberstellt, bisher ausgeblieben. Zudem versucht die vorliegende Arbeit, bisher gänzlich außer Acht gelassene Referate des Künstlers mit in die Betrachtungen einzubeziehen und einem Aspekt der künstlerischen Position nachzugehen, der selten untersucht wurde – nicht nur bei diesem beispielhaft herangezogenen Künstler.

2.6 Biografische Informationen

2.6.1 Arnulf Rainer und sein „gemalter“ Lebenslauf

Arnulf Rainer wurde 1929 in Baden bei Wien geboren. Die von Rainer selbst verfasste, in der Textsammlung ›Hirndrang‹ publizierte Biografie beschreibt, wie er 1937 „beim Baumzeichnen in der Volksschule die feinsten Äste“ gezeichnet habe und ein „erstes Bewußtsein und Selbstverständnis als Künstler“ entwickelte.¹⁰⁶ Fleck stellte dazu fest, Rainers Biographie sei eine „gemalte“. ¹⁰⁷ Unterstützt wird diese These durch die ›Biographie vom ersten bis zum einundzwanzigsten Lebensjahr‹, ebenfalls von Rainer selbst verfasst. Darin konstatiert Rainer, am „8. Dezember als Zwilling [...] geboren“ worden zu sein, wobei er sich deutlich „an den dunklen pränatalen Zustand“ erinnern könne.¹⁰⁸ Diese Aussage mag ihren Ursprung in Rainers Beschäftigung mit Körpersprache sowie der Auseinandersetzung mit der Kunst „Geisteskranker“¹⁰⁹ und der damit verbundenen Arbeit an Urzuständen haben. Robert Fleck berichtet vom Zwillingbruder Rainers, von dessen Existenz „wenig bekannt“ ist.¹¹⁰ Auch das „Wettstreit-Verhalten“ Rainers gegenüber Künstlerkollegen und Kunstkritikern

¹⁰⁶ Rainer: Person und Werk, 1980, S. 7.

¹⁰⁷ Fleck: Avantgarde in Wien, 1982, S. 155.

¹⁰⁸ Rainer: Biographie, 1969.

¹⁰⁹ Hierbei geht die Autorin mit Monika Leisch-Kiesls Feststellung (Leisch-Kiesl: Verbergen, 1996, S. 224, Fußnote 16) überein: Die von Rainer verwandten Begriffe, wie „Geisteskrankheit“, „Wahnsinn“, „Irrenkünstler“ sind beabsichtigt provokant und ohne beschönigendes „sogenannt“ verwandt, auch wenn der Fachterminus „zustandsgebundene Kunst“ korrekt wäre.

¹¹⁰ Was in Anbetracht der Tatsache, dass Rainer bereits 1969 in der von ihm verfassten ›Biographie vom ersten bis zum einundzwanzigsten Lebensjahr‹ (Rainer: Biographie, 1969) schreibt, dass er als ein Zwilling geboren worden erstaunlich ist. Anmerkung der Autorin: Der Bruder wählte eine bürgerliche Existenz und ist zu diesem Zeitpunkt am Leben.

werde vom Künstler mit seinem „Zwilling-Sein in Verbindung gebracht“.¹¹¹ Dazu hatte Rainer sich auch in dem Interview ›Malstunde‹ mit Brigitte Schwaiger geäußert: „Es ist ja ein dauernder Wettkampf. Ein dauernder Stress! Wenn Sie ein Zwilling sind, stehen Sie dauernd im Wettbewerb. Wer macht was besser?! Da werden Sie immer verglichen von den Eltern. Das wird Ihnen furchtbar deutlich. [...] Ich war als Zwilling immer Vergleichen ausgesetzt. Damals ist meine Künstlereitelkeit schon durchgebrochen.“¹¹²

In seiner Vorlesung zu *Giotto und die visuellen Medien I* beschreibt Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz in Hinblick auf die ›Commentarii‹¹¹³ des Lorenzo Ghiberti die darin enthaltene Kindheitsgeschichte Giottos. Ghiberti hatte ausgehend von vom gekonnten „Insekten zeichnen“ als einem „häufigen Motiv in Künstlerlegenden“¹¹⁴ Giotto Schafe zeichnen lassen. Der Kernsatz hinter Ghibertis Geschichte sei: „Kunst ist nichts erlernbares, sondern etwas Angeborenes“. Wenn Rainer in seiner Biografie behauptet 1937, also im „siebenten Lebensjahr beim Baum-Zeichnen in der Volksschule [...] die feinsten Äste gemacht“¹¹⁵ zu haben, folgt er dieser Tradition, die als Bestandteil der Kunstgeschichte gesehen werden kann und zudem seine Kenntnis dieser Künstlerlegenden anklingen lässt. Von 1940-44 besuchte Rainer die Nationalpolitische Erziehungsanstalt¹¹⁶ in Traiskirchen, Niederösterreich, eine Einrichtung des Nationalsozialistischen Elitebildungssystems. Als er 1944 gezwungen wird¹¹⁷, „nach der Natur zu zeichnen, verlässt er die Schule und arbeitet als Künstler“¹¹⁸, da er „künstlerisch arbeiten und allein sinnieren“¹¹⁹ wollte. Dies könnte erneut einen Hinweis auf die der von Rainer bewusst konstruierten Künstlerlegende darstellen und ist zudem als eine Entscheidung des 15-jährigen zu verstehen, deren Konstruktion wahrscheinlich in der Rückschau konstruiert wurde. 1945 reist er nach Kärnten, es entstehen Aquarelle mit menschenleeren Landschaften. Im Anschluss besucht er von 1947 – 1949 die Staatsgewerbeschule in Villach, wo erste Portraits entstehen.

¹¹¹ Fleck: Hier Distans, 2008, S. 37.

¹¹² Schwaiger: Malstunde, 1980, S. 18f.

¹¹³ von Schlosser (Hrsg.): Lorenzo Ghiberti, 1912. Diese Künstlerlegende wurde später in den Publikationen von Vasari übernommen.

¹¹⁴ Prof Schwarz verweist hier auf Uberto Decembrio: De republica, um 1400.

¹¹⁵ Rainer: Biographie, 1969.

¹¹⁶ Abgekürzt, besser bekannt als Napola.

¹¹⁷ Durch Studienassessor Putschi, siehe Rainer: Person und Werk, 1980, S. 7.

¹¹⁸ Romain: Künstler, 1988, o. S.

¹¹⁹ Rainer: Person und Werk, 1980, S. 7.

2.6.2 Situation in Nachkriegs-Österreich/Rainer als Österreicher/Rainer und die Avantgarde in Österreich/

Wie für viele andere junge Künstler der Nachkriegsgeneration wurden für Rainer Ende der Vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts die Kunstaussstellungen der Britischen Besatzer zur einzigen Möglichkeit, die „offizielle Moderne“¹²⁰ zu sehen. In den Räumen des British Council in Klagenfurt, Kärnten sah er Werke von Paul Nash, Bura, Francis Bacon, Stanley Spencer, Henry Moore und hatte seine erste Begegnung mit internationaler zeitgenössischer Kunst¹²¹. „Echte Information konnte man sich damals nur durch schlechte Reproduktionen in den Lesestuben der Alliierten verschaffen, und je autonomer Österreich wieder wurde, je mehr sich die westeuropäischen Alliierten aus dem Kulturleben zurückzogen, umso mächtiger wurden wieder diese opportunistischen lokalen Positionen, umso gravierender herrschten die Froschperspektiven der föderalistischen Kulturverwaltungen und das Renommee der Lokalmatadore mit ihren Defensivstrategien, die die Präsenz der Weltkunst in Wien gar nicht wollten. Die Wiedergeburt des Kleinstaates zog auch wieder Kleingeistigkeit und Souveränitätsverlust der Kunst nach sich. Die Entfaltungsschwierigkeit einer international denkenden Avantgarde hat bis heute angehalten. Was den Geschmack der Regierenden betrifft, so hat er sich allerdings von Kokoschka zu Hutter, von Wotruba zu Leherb entwickelt, eine signifikante Frucht der Kulturideologie im modernen Österreich.“¹²²

Retrospektiv klingt hier Rainers damals bereits kritische Haltung zum Österreichischen Kulturbetrieb an. In dieser Ausstellung lernte Rainer erstmals surrealistische Arbeiten kennen, die neben der Auseinandersetzung mit surrealistischen Theorien auch Antrieb für die spätere Reise nach Paris waren. Als Resultat der ersten Konfrontation mit Kunst gelten Bleistiftzeichnungen wie »My world with twenty«, die Breicha als „phantastisch metaphorische Schaustücke“¹²³ bezeichnete. Ab 1948 hatte er sich mit den „surrealistischen Revolutionstheorien“¹²⁴ auseinandergesetzt. Zu dieser Zeit begegnete er der 10 Jahre älteren Maria Lassnig, die auf der Wiener Akademie der Künste studiert hatte und die 1951 seine Reisebegleiterin nach Paris wurde. 1949 maturiert er an der *Villacher Staatsgewerbeschule*¹²⁵, die er trotz „der vielen fehlenden Unterrichtsstunden [...] mit 19 Jahren mit gutem Erfolg“

¹²⁰ Kubismus, Picasso, sowie seine Vorgänger und Nachfolger

¹²¹ Siehe dazu: Ausst.-Kat.: Arnulf Rainer. Noch vor der Sprache, Stedelijk Museum Amsterdam, Rotterdam 2000, S. 196; Fleck: Avantgarde in Wien, 1982, S. 16 und S. 155; Anmerkung der Autorin: bei dem Versuch näheres über diese Ausstellung herauszufinden fiel mir beim Vergleich der Biographien in den unterschiedlichsten Katalogen und sonstigen Publikationen auf, dass diese Bemerkung in Rainers Vita wohl ein Standardatz sein muss; siehe Konstruktion einer Künstlerlegende;

¹²² Stumm: Rainer und Wien, 1976, o.S.

¹²³ Breicha: TRRR, 1987, S. 20.

¹²⁴ Rainer: Person und Werk, 1980, S. 7ff..

¹²⁵ Fach: Hochbau, siehe ebd., S. 7ff.

abschloss.¹²⁶ Aus dieser Zeit blieben nur wenige Arbeiten und Fragmente erhalten – ein Großteil wurde von Rainer zerstört, was auch in dem Text ›Warum ich bis 1953 sehr viele meiner Arbeiten zerriss, verheizte oder in den Papierkorb stopfte‹¹²⁷ von 1969 zur Sprache kommt. In Folge wird er an der *Hochschule für Angewandte Kunst* Wien aufgenommen, wo er wegen einer Kontroverse mit einem Lehrer allerdings nur einen Tag bleibt.¹²⁸ Sofort darauf erfolgt seine Aufnahme an der *Akademie der Bildenden Künste* Wien, die er ebenfalls nach kurzer Zeit¹²⁹ wieder verließ. Immer wieder wird deutlich, dass Rainer kein unkompliziertes Verhältnis zu Erziehung, Bildung und deren Einfluss auf sein künstlerisches Schaffen hat. In Wien hatte sich ein Lokal zum Treffpunkt der Nachkriegs-Avantgarde, die sich zu einem „Club“ zusammengefunden hatte entwickelt: „Der ›Strohkoffer‹, das „Art Club“-Lokal unter der Loosbar, wurde zum stadtbekannten Emblem bohemienhafter Lebenskultur.“¹³⁰ Dem *Art Club*, der in Wien dominierenden Künstlergruppe schloss Rainer sich nicht an.¹³¹ Dennoch existieren zahlreiche Berichte von Rainers Auftauchen an dem Abend im Jahr 1952, als Jean Cocteau im *Art Club* anwesend war, was Rainers Anteilnahme und Interesse an den Aktivitäten rund um den *Art Club* belegt.¹³²

1950 war Rainer der Künstler Ernst Fuchs, Anton Lehmden, Arik Brauer, Wolfgang Hollegha und Josef Mikl begegnet. Es kam zur Gründung der *Hundsgruppe*, die „Aktionen gegen die ästhetisierende Art-Club-Kunst“¹³³ plante. Unter „Kennern“ wurde diese Gruppe „als Geheimtipp“ gehandelt, „frühe Arbeiten aus diesen Jahren, bis fast zur Auslöschung intensivierte surrealistische Zeichnungen mit ausschließlich schwarzer Farbe, zählen heute zu den wertvollsten internationalen Museumstücken des abstrakten Expressionismus“.¹³⁴ Im März 1951 findet die erste Ausstellung der *Hundsgruppe* im *Institut für Kunst und Wissenschaft* statt. Die hier gezeigten Arbeiten Rainers (alle aus den Jahren 1950/51, zusammengefasst in der Mappe »Cave Canem«) persiflieren und provozieren die damals vorherrschenden kunsthistorischen Meinungen, sowie die örtliche Kulturpublizistik. Die Beschimpfung des Vernissage-Publikums durch Rainer lies diese Veranstaltung als

¹²⁶ Zit nach: Rainer: Biographie, 1969.

¹²⁷ In: Breicha (Hrsg.): Hirndrang, 1980, S. 20.

¹²⁸ Dieser Zwischenfall ereignete sich in der Klasse von Herrn Prof. Kirenig, Rainer hatte eine „künstlerische Kontroverse“ mit dessen Assistenten Konrunka, In Rainer: Person und Werk, 1980, S. 7ff.

¹²⁹ Drei Tage, In Rainer: Person und Werk, 1980, S. 7ff..

¹³⁰ Fleck: Avantgarde in Wien, 1982, S. 17.

¹³¹ „Von Arnulf Rainer liegt eine Erklärung vor, dem Art Club nie (auch nicht als ein nur „teilnehmendes“ Mitglied) angehört zu haben.“ Breicha: Art Club, 1981, S. 175.

¹³² Siehe hierzu: Schütt: Überarbeitungen, 1994, S. 23.

¹³³ Rainer: Person und Werk, 1980, S. 7ff..

¹³⁴ Fleck: Hier Distans, 2008, S. 42.

sogenannte »Publikumsbeschimpfung«¹³⁵ in die Annalen eingehen. Ohne Zweifel kann diese Ausstellung als Initiation einer Reihe von weiteren Aktivitäten Rainers gesehen werden, die in den darauf folgenden Jahren stattfanden und dessen revolutionären Dialogwillen mit dem vorhandenen Ausstellungswesen, Kulturjournalismus und der Kunstgeschichtsschreibung vor Augen führen.

In den Jahren zwischen 1951-60 war Rainer, wie angedeutet, sehr aktiv, „absolvierte [...] nicht weniger als 51 Einzel- und Gruppenpräsentationen“¹³⁶. Zwischen 1951 und 1955 verortet Matthias Boeckl Rainers „Etablierung im europäischen Kunstbetrieb“, ganz anders als Breicha, der diese erst mit der Ausstellung im *Museum des 20. Jahrhunderts* 1968 eintreten sah.¹³⁷ Im Sommer 1951, nach der Ausstellung der *Hundsgruppe* besuchte Rainer zusammen mit Maria Lassnig den Surrealisten André Breton in Paris, um sich im Anschluss vom fantastischen Surrealismus (wie phantastischen Köpfen, »Martyrium mit dem langen Hals«, 1950, Abb. 3 und Unterwasserszenarien)¹³⁸ abzuwenden, denn er empfand „[...] große Enttäuschung über [...] [Bretons] ausgeglichene und gesetzte Art.“¹³⁹ Es folgte eine Phase, in der Rainer großes Interesse für »Mikrostrukturen« und »Formzerstörungen« entwickelte. Nahezu alle Publikationen zu Rainer weisen auf die von Michel Tapié zusammengestellte Ausstellung 'Véhémences Confrontées', 1951 in der *Galerie Nina Dausset* hin, die Lassnig und Rainer bei ihrem gemeinsamen Paris-Aufenthalt sehr beeindruckte hin. Gezeigt wurde „l'art informel“ mit Werken von Bryen, Capogrossi, de Kooning, Hartung, Mathieu, Pollock, Riopelle, Russell und Wols.¹⁴⁰ Die Fotomappe »Perspektiven der Vernichtung«, die in Zusammenarbeit mit dem Photographen Wolfgang Kudrnofsky entstand, ist „als ein Resümee der Formaflösungen und Mikromorphologien von 1951“¹⁴¹ zu verstehen. Rainer malt mit geschlossenen Augen – »Blindmalerei«¹⁴², welche ihn zu den »Zentralisationen« und »Zentralgestaltungen« (Abb. 4), asketische Strichbündel-Zeichnungen führt. Arbeiten werden auf „Sackleinen [ausgeführt] und alte Bilder, die er im Wiener *Dorotheum* ersteigert“¹⁴³, übermalt. Im Anschluss wurde das „erste Fleckenbild in Wien, [...] von Arnulf Rainer

¹³⁵ siehe: Peter Handke „Publikumsbeschimpfung“, 1966 unter der Regie von Claus Peymann im Theater am Turm, Frankfurt am Main uraufgeführt; Handke: *Publikumsbeschimpfung*, 1966.

¹³⁶ Boeckl: *Von der Not*, 2000, S. 37.

¹³⁷ Zit. n. Boeckl: *Von der Not*, 2000, S. 38.

¹³⁸ Rainer: *Person und Werk*, 1980, S. 7ff..

¹³⁹ Rainer: *Biographie*, 1969.

¹⁴⁰ Siehe dazu: Garimorth: *Pressemeldung*, 2009, S. 2.

¹⁴¹ Rainer: *Person und Werk*, 1980, S. 7ff.

¹⁴² Rainer: *Blindzeichnungen*, 1973, S. 121.

¹⁴³ Siehe dazu: Garimorth: *Pressemeldung*, 2009, S. 2.; Zu Rainers „Absage an die Malkultur“, Sackleinen siehe auch: Breicha: *Auf der Suche*, 1971, S. 38.

ausgestellt“.¹⁴⁴ Alfred Schmeller wies bereits 1967 darauf hin, dass er seine ausführliche Chronologie aufstelle, weil „in einigen Darstellungen dieser Jahre das Gedächtnis nicht mehr funktioniert“.¹⁴⁵ Im November 1951 hatten Rainer und Lassnig die Gelegenheit, die Ausstellung 'junge unfigurative Malerei' für das *Künstlerhaus* in Klagenfurt zu kuratieren. Rainer spaltete hier seine Künstlerperson in „TRRR“, als welcher er »atomare Malerei« und »Blindzeichnungen«, sowie „Zuzlu“, als welcher er „leere Bilderrahmen (»Nadamalerei«)“ zeigte (Abb. 5).¹⁴⁶ Im vorangegangenen Februar hatte er in der *Galerie Kleinmayr*, Klagenfurt Werke (es handelte sich um die Serie »Imaginäre Strukturen. Versuch einer Morphologie der Schauer«) ausgestellt, die er im darauf folgenden Jahr, 1952 in einer Einzelausstellung in der *Zimmergalerie Franck*, Frankfurt und anschließend in Wien zeigte, wo sie bis „heute als eine der ersten Manifestationen des Informel in Mitteleuropa gelten“¹⁴⁷.

Diese Phase der aktiven Ausstellungstätigkeit ist deshalb von besonderer Bedeutung, da sie einen Künstler charakterisiert, der durch aktiven Eingriff seinen Veränderungswillen bezüglich der vorherrschenden Kultursituation zu diesem Zeitpunkt besonders deutlich werden lässt. Parallel hierzu erscheinen auch Publikationen mit den Text-Manifesten »Malerei, um die Malerei zu verlassen«¹⁴⁸ und »Das Einzige gegen das Andere«, zusammen mit Texten von Dschunang Dsi, Laotse, Johannes vom Kreuz und Walter Böhm, die „ein gewisses weltanschauliches Gerüst und Drumherum vermitteln sollen“¹⁴⁹ – Rainer beschäftigt sich mit „Mystik und Frömmigkeitslehren“¹⁵⁰.

In Folge fanden durch „Mangel an Leinwand bedingte erste (unerlaubte) Übermalungen fremder Bilder“¹⁵¹ statt, die er mit „TRRR“ signierte. 1953-1959 lebt er zurückgezogen auf dem Land in Gainfarn bei Wien. Seinen stark auf Kontrastieren der einzelnen Werkphasen angelegten Weg führt er nun mit stark mathematischen »Proportionsstudien« (Abb. 6 und 7) fort und stellt diese gemeinsam mit Josef Mikl 1954 in der Wiener *Galerie Würthle* aus. Zu dieser Zeit macht er die bedeutende Bekanntschaft mit dem Domprediger Msgr. Otto Mauer. 1953-1954 fertigt er erste »Photoposen« und beginnt mit der Serie der strengen monotonen Schwarzbilder. Otto Mauer hatte 1954 die *Galerie nächst St. Stephan* eröffnet, die bis in die späten Sechziger Jahre des vorherigen Österreichs einflussreichste Avantgarde-Galerie bleibt.

¹⁴⁴ Breicha: Gespräch von 1970, 1975, S. 143.

¹⁴⁵ Schmeller: *L'Art autre*, 1964, S. 136.

¹⁴⁶ Rainer: *Person und Werk*, 1980, S. 7ff.

¹⁴⁷ Siehe dazu: Garimorth: Pressemeldung, 2009, S. 2.

¹⁴⁸ Siehe 5.2.1. dieser Arbeit.

¹⁴⁹ Breicha: *Auf der Suche*, 1971, S. 42.

¹⁵⁰ Rainer: *Person und Werk*, 1980, S. 11.

¹⁵¹ Ebd., S. 8.

In der *Galerie nächst St. Stephan*¹⁵² stellte Rainer 1955 erstmals aus. Gezeigt wurden »Kreuzbilder und Proportionsstudien«, zudem erschien anlässlich der Ausstellung das Manifest zur »Architektur des Kreuzes«, auch unter dem Titel »Die Form ist Physiognomie«¹⁵³ (Abb. 8) publiziert.¹⁵⁴ 1953-1965 entsteht die wohl bekannteste Werkgruppe der »Übermalungen«. 1956-1964 beginnt Rainers Suche nach neuen Formen in der monochromen Malerei, dabei übermalt er Arbeiten von Sam Francis, Emilio Vedova, Georges Mathieu und Viktor Vasarely, die ihm von den Künstlerkollegen zur Verfügung gestellt wurden. 1956 stellt er »Kruzifikationen« in der *Galerie nächst St. Stephan* aus. 1957 trat die neu gegründete *Malergruppe St. Stephan* (Hollegha, Mikl und Prachensky) mit »Monochrome Komplexe« in der Wiener Secession in Erscheinung. Am 11. Januar 1958 hält Rainer den Vortrag »10 Thesen zu einer progressiven Malerei«¹⁵⁵ und proklamiert zusammen mit Markus Prachensky das Manifest »Architektur mit den Händen«¹⁵⁶. Im selben Jahr findet die Ausstellung 'Vier Wiener Maler' (*Malergruppe St. Stephan*) in der Galerie *Der Spiegel*, Köln statt. Auch Maria Lassnig soll vorübergehend Teil des „Malerteam der Galerie nächst St. Stephan“¹⁵⁷ gewesen sein.¹⁵⁸ Am 17. November 1959 gründet er zusammen mit E. Fuchs und F. Hundertwasser das *Pintotarium* und veröffentlicht das Manifest »Stichelsätze zur Beeinflussung und Verderbung strebender junger Menschen«¹⁵⁹. Anlässlich der Auflösung fanden zwei Ausstellungen in München und Villach statt. Es folgte Rainers erste Teilnahme an der *documenta 2* in Kassel, bei der er Druckgrafiken ausstellte. 1960 nahm er zusammen mit Fontana, Manzoni, Klein, Rothko, Geiger, Girke an der Ausstellung 'Monochrome Malerei' in Leverkusen teil.¹⁶⁰ 1961 erschien unter dem Pseudonym Alfred Emill der Text »Arnulf Rainer, the black hand of Viennas«¹⁶¹ und unter dem Pseudonym Jaroslav Bukow »L'art contre l'art«¹⁶². Zeitgleich

¹⁵² zur Chronologie der Ausstellungen in der Galerie »nächst St. Stephan« in den Jahren 1954 -1958 siehe Fleck: *Avantgarde in Wien*, 1982, S. 63 ff.; 1958 -1963 siehe ebd., S. 178 ff.; 1964 – 1969 siehe ebd. S. 579, Anm. 76); 1970 -1977 siehe ebd. S.296 -342; 1978 -1982 siehe ebd. S. 471; weitere Chronologie ab 1982 siehe Homepage der Galerie: [Hhttp://www.schwarzwaelder.at/galeriedt/mainaus.htm](http://www.schwarzwaelder.at/galeriedt/mainaus.htm)H; Zur Gründung, Manfred la Motte: „In der Grünangergasse 1 im I. Wiener Bezirk bestand von 1923 bis 1954 die „Neue Galerie“ von Otto Kallir, der 1938 nach New York emigrierte. Die Galerie wurde von seiner Mitarbeiterin Vita Künstler „arisiert“ und bis 1952 weitergeführt. Monsignore Otto Mauer, Sekretär der Katholischen Aktion, geistlicher Assistent des katholischen Akademikerverbandes, Wiener Akademieseelsorger, seit 1954 Domprediger von St. Stephan, Redakteur von „Wort und Wahrheit“ wollte die Räume früh den Akademieverband übernehmen. Daraus entwickelte sich die Galerieidee und im November 1954 eröffnete Otto Mauer die Galerie St. Stephan mit einer Herbert Boeckl Ausstellung.“ Manfred la Motte, In Ders. (Hg.): *Entwicklung einer Avantgarde in Österreich*, 1983, S. 16 f.

¹⁵³ Siehe 5.2.2. dieser Arbeit.

¹⁵⁴ Rainer: *Die Form*, 1955.

¹⁵⁵ siehe 5.2.3. dieser Arbeit; Rainer: *10 Thesen*, 1958.

¹⁵⁶ Auszüge siehe 5.2.4. dieser Arbeit; Rainer: *Architektur*, 1958.

¹⁵⁷ Fleck: *Hier Distanz*, 2008, S. 42.

¹⁵⁸ Zur *Malergruppe St. Stephan* siehe: Breicha: *Mit 20*, 1997, S. 27ff.

¹⁵⁹ Siehe 5.2.5. dieser Arbeit; Rainer: *Pintotarium*, 1959.

¹⁶⁰ *Monochrome Malerei*, Leverkusen 1960.

¹⁶¹ Siehe 5.2.7 dieser Arbeit.

kommt es parallel bei einer Ausstellung von Rainer-Arbeiten in der *Galerie Seide* zu einem Vorfall, der als „Wolfsburger Affäre“ oder „Pape-Skandal“¹⁶³ (Abb. 9) in die Annalen einging.

Rund um 1963 beginnt Rainer die Malerei von „Geisteskranken“ zu sammeln¹⁶⁴. 1964 folgen in diesem Zusammenhang Experimente mit halluzinogenen Drogen (Alkohol, LSD, Psiloybin, Meskalin). 1965 macht er mit »figurativ-halluzinativen Zeichnungen« einen Rückgriff auf die surrealistischen Anfänge; 1967 erscheint der Aufsatz »Schön und Wahn«¹⁶⁵ in der Zeitschrift *Protokolle*. Bei einem Fernsehinterview kündigt er an „[...] die 65.000 wichtigsten historischen Persönlichkeiten zu malen“¹⁶⁶. Erste Körperbemalung bei der *Pintotarium*- Eröffnung in München („schwarzer Vertikalstrich auf blondem, nacktem Mädchen“¹⁶⁷, Abb. 10, 11), die Bemalung des eigenen Gesichts und der eigenen Hände (Abb. 12, 13, 14) folgten kurz darauf. 1968 findet die erste Rainer-Retrospektive im *Museum des 20. Jahrhunderts* in Wien unter der Leitung des Direktors Werner Hofmann statt.¹⁶⁸ Die ersten »Grimassenfotos« im Fotoautomaten am Westbahnhof entstehen. 1969 erscheinen die Aufsätze »Die 13. Muse oder Wahnsinn eine Kunst«¹⁶⁹ und »Identifizierung. Über das autistische Theater«^{170, 171}. Deutlich wird sein Interesse an verschiedenen Aspekten der Körpersprache und der Übermalung von Fotos. In diesem Jahr stellt Rainer in Köln, Innsbruck, Bremen, Linz, München und Berlin aus. 1970 folgen die Übermalungen von Grimassenfotos mit und ohne Gesichtsbemalung. „Die Grimassierungen und Verhaltensweisen Geisteskranker, mit denen er sich intensiv auseinandersetzt, stellen für Rainer ein reiches Potenzial von Ausdrucksmöglichkeiten dar.“¹⁷² Diese Serie, genannt »Face Farces«, ist gekennzeichnet durch die graphische Überarbeitung von Fotos, deren Striche und Linien die „nervöse Erregung“ der Grimasse steigern sollen.¹⁷³ Unter Einsatz seines gesamten Körpers entstehen in Folge »Handposen«, »Knie-, Liege- und Sitzposen«, »Mouthpieces«,

¹⁶² Siehe 5.2.6. dieser Arbeit; Rainer: the black hand, 1961.

¹⁶³ Bericht der *dpa* (Deutsche Presse-Agentur) siehe *Yardbird* 6, Hannover 1961: „Der österreichische Künstler, der von der Polizei festgenommen wurde, verweigerte bisher jede Auskunft über das Motiv der Tat. Er veranstaltet seit einigen Tagen in einer Hannoverschen Kunstgalerie eine Ausstellung seiner Bilder unter dem Titel »Übermalungen«. Die Polizei hält es nicht für ausgeschlossen, daß der österreichische Künstler auf diese merkwürdige Art auf seine Ausstellung in Hannover aufmerksam und von sich reden machen wollte.“ (dpa)

¹⁶⁴ Siehe dazu: Julia Garimorth datiert den Beginn auf 1963 (In: Garimorth: Pressemeldung, 2009, S. 4.).

¹⁶⁵ Siehe 5.2.8. dieser Arbeit; Rainer: Schön, 1967.

¹⁶⁶ Rainer: Person und Werk, 1980, S. 11.

¹⁶⁷ Ebd.

¹⁶⁸ 26.10. – 31.12.1968.

¹⁶⁹ Siehe 5.2.10. dieser Arbeit.

¹⁷⁰ Siehe 5.2.11 und Abb. 29 dieser Arbeit.

¹⁷¹ Beide erschienen erstmals in der Zeitschrift *Protokolle* 70/1, S. 149; Rainer: Die 13. Muse, 1969;

»Identifizierung«, siehe Abb. 31, ebd. S. 101.

¹⁷² Garimorth: Pressemeldung, 2009, S. 5.

¹⁷³ Ebd.

»Knieserien«, »Gummibandserie«, »Yoga«. Zudem entstehen Serien überarbeiteter Fotos von „Katatonika“ (1972/76), Felsen (1974/76), Höhlen (1975/77), Untergrundarchitektur (1975/77), »Frauenposen« (1975/77), »Lesbische Frauenliebe« (1977) und »Totenmasken« (1977/78). Im *Kunstverein Hamburg* findet 1971 die erste Retrospektive in Deutschland statt. 1972 verlässt Rainer, zusammen mit Künstlern der jüngeren Generation wie Attersee und Pichler, die *Galerie nächst St. Stephan*, um die *Galerie Grünangergasse* zu gründen. Vom 30. Juni bis zum 8. Oktober desselben Jahres findet die *documenta 5* mit dem Titel 'Befragung der Realität – Visuelle Sprachen (Bildwelten) heute' unter der Leitung von Harald Szeemann in Kassel statt. Dieser „zeigte erstmals verschiedene Realitätsebenen nebeneinander: Werbung, Science-fiction, utopische Architektur, Comics, politische Propaganda, Künstlermuseen, Trivialembematik und Realismus, religiöse Bildwelten, Bilder von Geisteskranken und das, was er »individuelle Mythologien« in der Kunst nennt“.¹⁷⁴ Rainer ist mit »Kreuzübermalungen« und »Fotoüberzeichnungen« an der Ausstellung beteiligt. 1973 beginnt Rainer die Arbeit an den »gestischen Hand- und Fingermalereien«. 1974 wird er mit dem Kunstpreis der Stadt Wien ausgezeichnet. Nachdem er die Teilnahme an der zeremoniellen Übergabe verweigert, wird ihm der Preis aberkannt. In diesem Jahr beginnt die jahrelange Zusammenarbeit mit Dieter Roth, die unter dem Namen »Misch- und Trennkunst« zusammengefasst wird. 1975 führt Rainer die Ende der Fünfziger Jahre begonnene Arbeit der „Kunst über Kunst“-Verfahrensweise fort. Es entstehen Überarbeitungen von Fotos und Skulpturen der griechischen Antike (1975/77), Gustave Doré (1975), Zanetti (1974/76), Leonardo (1976), F.X. Messerschmidt (1977/78) (Abb. 16, 17, 18), Van Gogh (1977/81) (Abb. 19), Rembrandt (1980/81), Goya (1983/84). 1977 nimmt er an der *documenta 6* teil und fertigt Überzeichnungen von »Totenmasken«, sowie von Abbildungen von Mumien, Leichengesichtern, zudem die Zyklen »Frauenposen«, »Ekstasen«, »Lovers«, »Trancen« und »Künstlertiere«. Auf der *Biennale von Venedig* stellt er unter der Kommission von Hans Hollein und Werner Hofmann 1978 Körpersprache-Arbeiten aus. Im darauf folgenden Jahr entstehen die Serien zu dem Tänzer »Nijinski«, »Leichengesichter« und die »Nachmalungen« nach Primatenmalereien, und er erhält den Großen Österreichischen Staatspreis. 1980 erwirbt er Ateliers in Oberösterreich und Bayern und kehrt in seiner künstlerischen Arbeit zum religiösen Kreuzthema zurück. 1981 wird er zum Professor an der *Akademie der Bildenden Künste* in Wien ernannt, erhält den *Max-Beckmann-Preis* der Stadt Frankfurt/Main und wird Mitglied der *Akademie der Künste* in Berlin.

¹⁷⁴ Lange: Chronologie, 1990, S. 242.

1982 nahm Rainer erneut an der *documenta* in Kassel teil und fertigte die »Hiroshima-Serie«. 1983 setzte er die Arbeit an den großen Kreuzen und Totenmasken fort. Unter dem Titel 'Mort et Sacrifice' erhält Rainer 1984 im *Musée National d'Art moderne, Centre Georges Pompidou*, Paris eine Retrospektive. Im darauf folgenden Jahr, 1985 beginnt er Bücher des 18. und 19. Jahrhunderts (mit botanischen und zoologischen Illustrationen) zu sammeln, die er künstlerisch verwendet¹⁷⁵, 1987 Weiterarbeit an den Serien von »Schlangen- und Pflanzenüberzeichnungen«, 1989 fand eine Retrospektive im *Solomon R. Guggenheim Museum*, New York (wichtig für seine Bekanntheit in Amerika; wobei die Kritik aber ablehnend, skeptisch zeigte¹⁷⁶) statt, anschließend im *Museum of Contemporary Art* in Chicago und im *Historischen Museum* der Stadt Wien und 1990 im *Castello di Rivoli*, Turin sowie im *Gemeentemuseum* in Den Haag statt. 1991 beginnt Rainer seine Arbeit an den »Märtyrer- und Katastrophenbildern«, der »Engel-Serie« (1992, 1993/94), im Zeitraum zwischen 1998-2001 überarbeitet er Landschaften und fertigt Serien zum »Salzkammergut«. 1993 wurde in Manhattan, New York ein *Rainer-Museum* eröffnet, das fünf Jahre später wieder geschlossen wurde. 1994 werden von unbekannten Tätern in Rainers Atelier in der *Akademie der Bildenden Künste*²⁶ Gemälde des Künstlers zerstört/übermalt, was zur Emeritierung auf eigenen Wunsch führt.¹⁷⁷ 1996 Beginn der Arbeit an den »Bibelillustrationen«, 1997 an »Schleierbildern« und »Diagonalmalereien«, 1999 fertigt er den »Giotto-Zyklus« und die »Traumland-Serie«. Im Jahr 2000 finden anlässlich des 70. Geburtstags im *Kunstforum*, Wien und im *Stedelijk Museum*, Amsterdam umfangreiche Retrospektiven statt. 2001 zeigt die *Städtische Galerie im Lenbachhaus*, München die »Bibelillustrationen« der *Sammlung Frieder Burda*. Seit 2003 widmet sich der Künstler verstärkt der Fotografie, zunächst für das Gewinnen neuer Vorlagen, später als „eigenständige Arbeiten“¹⁷⁸. 2004 erhält er die Ehrendoktorwürde der *Katholisch-Theologischen Fakultät* Münster. Aus diesem Anlass findet die Ausstellung 'Auslöschung und Inkarnation' im *Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kultur*, Münster statt. Das Privatmuseum *la maison rouge, fondation antoine de galbert*, Paris macht die Sammlung Arnulf Rainers dem Publikum zugänglich und konfrontiert diese mit Werken des Künstlers in der Ausstellung 'arnulf rainer et sa collection d'art brut.' 2005 konfrontiert die *Sammlung Essl*, Klosterneuburg seine Arbeiten in der Ausstellung 'Tàpies – Rainer. Porteurs de Secret' mit

¹⁷⁵ Zu den Naturwissenschaftlichen Büchern: Rainer: Ausgegrabenes, 1993.

¹⁷⁶ Güse: A.R. Malerei, 1990, S. 10.

¹⁷⁷ Siehe hierzu auch Schurian: Arnulf Rainer, 2004. Vandalenakt Akademie: "vierzig Bilder, die zuvor im New Yorker Guggenheim-Museum ausgestellt worden waren, von Unbekannt schwarz übermalt", ein "Bekennnerbrief mit anti-modernen Parolen blieb zurück"

¹⁷⁸ Garimorth: Pressemeldung, 2009, S. 7.

den Arbeiten von Antonin Tàpies. Ein Jahr später bekommt er auch in Linz das Ehrendoktorat der Theologie durch die *Kath.-Theol. Privatuniversität* verliehen. Im September dieses Jahres „erhält Rainer als erster nicht spanischer Künstler den Aragón-Goya-Preis für sein Lebenswerk und seine künstlerische Verwandtschaft zu Francisco de Goya“¹⁷⁹. 2007 werden die Gemeinschaftsarbeiten mit Dieter Roth unter dem Titel ‘Arnulf Rainer – Dieter Roth, Misch- und Trennkunst’ in den *Deichtorhallen*, Hamburg gezeigt. 2009 richtet das Land Niederösterreich im ehemaligen *Frauenbad* in Baden bei Wien anlässlich des achtzigsten Geburtstags ein *Rainer-Museum* ein.

2.7 Methodisches Vorgehen

Zunächst soll anhand einer Untersuchung des Vorgehens der jungen Künstlerpersönlichkeit beleuchtet werden, mit Hilfe welcher Strategien Arnulf Rainer sich den speziellen Anforderungen der Wiener und Österreichischen Kultursituation näherte bzw. verweigerte. Es wird skizziert, wie er bereits von Beginn seiner künstlerischen Laufbahn an versucht hat, das System des bestehenden Kunstmarktes zu überbrücken sowie zu unterlaufen, und vor allem herausgearbeitet welche Rolle für ihn die Ablehnung der bestehenden und dominanten Kunstgeschichte hatte. Dies wird im gesamten Werk immer wieder durch die von Rainer selbst zur Ergänzung¹⁸⁰ gefertigten Texte sowie die Betrachtung einiger Ausstellungen aus der Frühzeit des Künstlers möglich. Im Anschluss widmet sich die Arbeit der Sammlung des Künstlers und den Zielen, die Rainer damit verfolgt. Wie einleitend geschildert, hatte Rainer ein schwieriges Verhältnis zum Kunstsektor (Kunsthistoriker, Galerien, Käufer, Sammler, Museumspersonal etc.), was ihn dazu brachte, besonders stark ausgearbeitete und durchdachte Abwehrstrategien zu entwickeln, deren Beleuchtung zudem aufschlussreich sein wird.

3. Kunsthistorische Rezeptionen

3.1. Arnulf Rainer als „Kunsthistoriker“

3.1.1. Strategie des jungen Künstlers: Förderer, Kritiker und Kollegen

Otto Breicha, „der zweifellos beste Kenner der ersten Künstlerjahre Rainers“¹⁸¹, schildert den „überdurchschnittlichen“ Informationsgrad, der zusammen mit Rainers Talent, dort zu sein, „wo gerade etwas los war“, deutlich machte, dass dieser Künstler „etwas werden“ wollte.¹⁸²

¹⁷⁹ Garimorth: Pressemeldung, 2009, S. 8.

¹⁸⁰ Siehe 5.2. dieser Arbeit.

¹⁸¹ Boeckl: Von der Not, 2000, S. 37.

Rainer reflektiert im Interview mit der Verfasserin der vorliegenden Arbeit seine Vergangenheit und die Bedeutung einzelner Kunsthistoriker und -Kritiker für die jungen Künstler im Nachkriegs-Österreich: „Kunsthistoriker haben sich nicht interessiert oder waren nur feindlich. Der Hofmann¹⁸³ war die große Ausnahme. Er hat losgetreten, dass sich die Kunsthistoriker auch für die Kunst des 20. Jahrhunderts interessierten. Unter den Nicht-Kunsthistorikern waren es Mauer und Kunstkritiker wie Schmeller [der auch Kunsthistoriker war]. Am Anfang waren wir Feinde; der hat meine Sachen in der Öffentlichkeit so angegriffen¹⁸⁴, hat sich aber dann geändert. Er ist ja dann auch Direktor vom *Museum für Moderne Kunst* geworden und hat sich entschuldigt; auch der Mauer hatte grundsätzlich ein sehr konservatives Verständnis, hat sich dann aber gebessert, durch seine Beschäftigung mit Boeckl und Alfred Kubin, der ja auch im Eröffnungsjahr eine Ausstellung in der *Galerie St. Stephan* hatte.“¹⁸⁵

Besonders Matthias Boeckl hebt die Fürsprache anderer Künstler als einen strategischen Kniff Rainers hervor. Konkret konnte Rainer Kritiker sowie ältere Künstlerkollegen, unter ihnen Msgr. Mauer, Fritz Wotruba und Herbert Boeckl, dafür gewinnen, über ihn zu schreiben.¹⁸⁶ Guttenbrunner schildert, selbst Freunde Rainers seien von dessen Verhalten oft schockiert gewesen. Guttenbrunner habe Rainer nicht nur einmal „niederschlagen wollen“, woraufhin sich ihm „jedesmal Boeckl mit erhobenen Armen“ entgegen stellte und in Folge habe sich Clementschitsch als Verfechter Rainers erwiesen.¹⁸⁷ Für Boeckl ist gerade diese „Künstlersolidarität“ „Teil der Kommunikationsstrategie“ Rainers gewesen.¹⁸⁸ Fritz Wotruba sollte mit der „Autorität seiner künstlerischen und gesellschaftlichen Position die Experimente Rainers und Mikls legitimieren“. ¹⁸⁹ Wotrubas Beibezug zur Ausstellung, 1954 in der *Galerie Würthle*¹⁹⁰ soll geradezu schwärmerisch geklungen haben, Wotruba „empfehle“ beide

¹⁸² Breicha: Mit 20, 1997, S. 27. Breicha berichtet hier auch von Rainers Wissbegier, die er in der Wiener Nationalbibliothek, genauer am gesammelten Werk von Stefan George stillte; Stefan George hatte 1892 zusammen mit Carl August Klein die Zeitschrift *Blätter für die Kunst* gegründet; George: *Sämtliche Werke*, 1981.

¹⁸³ Werner Hofmann.

¹⁸⁴ Siehe die Polemik von Schmeller: Jahrgang 29, 1956.

¹⁸⁵ Siehe 5.1. dieser Arbeit.

¹⁸⁶ Fritz Wotruba (1907-1975), Herbert Boeckl (1894-1966); Boeckl: *Von der Not*, 2000, S. 37.

¹⁸⁷ Guttenbrunner: *Rainer vor meiner Tür*, 1969.

¹⁸⁸ Boeckl: *Von der Not*, 2000, S. 37.

¹⁸⁹ Wotruba: *Zur Ausstellung*, 1954.

¹⁹⁰ begleitende Publikation: *Proportionsgestaltungen*, Wien 1954.

Künstler und attestiert ihnen denselben Ehrgeiz, wie ihn „fanatische junge Soldaten“ haben.¹⁹¹ Die Ausstellung wurde eröffnet durch Reden von Alfred Schmeller und Klaus Demus.¹⁹² Als wichtigster „Vermittler“ der Kunst Rainers nennt Boeckl den „Kunst-Monsignore“ Otto Mauer¹⁹³. Seine Gedanken sind seit der Ausstellung der »Übermalungen«, 1960 in der *Galerie St. Stephan* dokumentierbar.¹⁹⁴ Zur ersten Ausstellung 1955 sei kein Dokument mehr auffindbar. Rainer selbst berichtet im Gespräch mit Friedhelm Mennekes, Mauer sei in sein Atelier gekommen, habe einige Werke gekauft und vorgeschlagen eine Ausstellung in der Galerie zu veranstalten, wobei Rainer retrospektiv meint: „Ich hab damals schon ein spezielles, extremes Profil als Künstler gehabt. Es war ein Wagnis mich auszustellen.“¹⁹⁵ Besonders betont Rainer, was Mauer von anderen Personen in christlichen Kreisen unterschied, nämlich seine Nähe zur modernen Kunst.¹⁹⁶ Abschließend sagt er bei diesem Gespräch: „Gäbe es dabei [in der Kirche] nicht die ganz wenigen, sonderbaren, völlig unerwarteten Ausnahmen [...], wie ich sie nach dem Krieg in Wien erlebt habe, säßen wir heute nicht hier.“¹⁹⁷ Boeckl beschreibt die Deutungen Msgr. Mauers als „mystifizierend“, was Rainers Strategie entgegen gekommen sei. Zu Mauers verklärenden Schilderungen zitiert Boeckl Ernst Köller, dessen Zusammenfassung der Rezeptionsmöglichkeiten auf eine einfache Formel zu bringen ist: „Die Zuhörer und Empfänger seiner Botschaft spalten sich in zwei Lager »Gläubige und Agnostiker«“¹⁹⁸. Oft kam es durch die Interpretationen Mauers zu Missverständnissen, was sich wiederum auf Boeckls Text niederschlägt.¹⁹⁹ Die katholische Kirche war ein so wichtiger Partner für Arnulf Rainer, weil sie „die einzige landesweit vernetzte und funktionierende Kulturorganisation“ im Nachkriegsösterreich war.²⁰⁰ Breicha weißt Rainer als denjenigen aus, der „den bekennenden Kunstfreund Mauer fürs Zeitgenössisch-Moderne bekehrte“, nachdem dieser sich bis zu diesem Zeitpunkt nur mit „Kubin und Expressionistischem bis zu den Nachkriegsabstraktionen eines Herbert Boeckl“ auseinandergesetzt hatte. 1953 war Msgr. Mauer noch der Ansicht, „die Freiheit nehme durch die abstrakte Kunst ab“, so Sottriffer – „revidierte diesen Gedanken später aber ebenso wie

¹⁹¹ Wotruba habe die künstlerischen Methoden der beiden Künstler (Rainer und Mikl) als „aner kennenswert“ dargestellt und eine Verbindung zu dem anerkannten Komponisten Arnold Schönberg hergestellt, indem er „die mathematische Gründlichkeit der schöpferischen Resultate“ verglich, Wotruba: Zur Ausstellung, 1954.

¹⁹² Boeckl: Von der Not, 2000, S. 48, Fußnote 45.

¹⁹³ 1907- 1973; Literatur zu Otto Mauer: Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum: Kairos, 1993. Und Rombold: Otto Mauer, 1993.

¹⁹⁴ U.a.: Mauer: Die Übermalungen, 1960, S. 84. Ders.: Kein Perfektionist, 1967.

¹⁹⁵ Mennekes: Arnulf Rainer im Gespräch, 1984, S. 83.

¹⁹⁶ Ebd.

¹⁹⁷ Ebd., S. 91.

¹⁹⁸ Köller: Problemkinder, 1960.

¹⁹⁹ Boeckl: Von der Not, 2000, S. 37.

²⁰⁰ Ebd., S. 37

seine zunächst eher Sedlmayrs These vom »Verlust der Mitte« zugeneigte Haltung“.²⁰¹ Es sei Rainers „umtriebigen Interesse für christliche Mystik (und Religiöses [...])“ zuzuschreiben gewesen, dass es zu einem „Ideenaustausch“ zwischen Msgr. Mauer und Rainer kam.²⁰²

Rudi Fuchs schreibt 1987, dass Rainer „nicht selten als ›religiöser‹ Künstler“ bezeichnet wurde, weil er einerseits wiederholt auf christliche Motive (wie Kreuze, Christus- und Madonnendarstellungen) zurückgriff, und andererseits seine Arbeiten von Msgr. Mauer in dessen frühen Abhandlungen als „religiös“ bezeichnet wurden.²⁰³

Auch Ernst-Gerhard Güse ist der Meinung, dass das Verständnis Mauerers „entscheidend das Verständnis“ von Rainers Arbeiten beeinflusst habe. Dies betreffe vor allem die Bewertung als „meditative Ikonen“ und die Deutung der Absicht der Werke „[...] von der Aktion zur Substanz, aus der Vielfalt des Existierenden in die Einheit des Seins selbst und absolut vorzustoßen“²⁰⁴. „Das Überdecken und Auslöschen, Abkehr und Askese, die Mortifikation in den Übermalungen“ seien, so Güse, Ausschlag gebend gewesen „für die sakrale Einvernahme“ durch Msgr. Mauer.²⁰⁵ Unabhängig von der kunsthistorischen Qualität der Äußerungen Msgr. Mauerers stellt sich dessen Position in der österreichischen Kirche und Gesellschaft als Wegbereiter für die ansteigende Wahrnehmung und Rezeption der Arbeit des Künstlers Arnulf Rainers heraus. Die folgende Äußerung des Monsignores zeigt die Haltung des Menschen Mauer zum Künstler Rainer: „Er arbeitet lang und hart, obwohl das Publikum von Gekritzel redet und jenen teuren Produzenten den Vorzug gibt, die mit altmeisterlicher Manier Seriosität ausposaunen“²⁰⁶.

So kann im Dialog mit dem Monsignore auch ein strategischer Schachzug des jungen Künstlers, seine Rolle in der Wiener Avantgarde zu sichern, vermutet werden.

Noch bevor er sich bewusst reflektierend der Kunstgeschichte zuwendet, versucht er auf vielerlei Weise, sich in diese einzubringen.

3.1.2 Arnulf Rainer als Verfasser kunsttheoretischer Schriften

Matthias Boeckl stellt fest, dass neben stilgeschichtlichen und biografischen Untersuchungen „kaum jemals“ versucht wurde, Rainers Werk als „Teil eines komplexen Wechselspiels zwischen einem [...] mythologisierten Künstler und seinem staunenden [...] Publikum“ darzustellen. Rainer hatte schnell begriffen, dass „wenn man als Künstler unbedingt reden

²⁰¹ Sottriffer: *Mystisches Erleben*, 1996, S. 233.

²⁰² Breicha: *Mit 20*, 1997, S. 30.

²⁰³ Fuchs: *Kreuze*, 1987, S. 33.

²⁰⁴ Mauer: *Die Übermalungen*, 1960.

²⁰⁵ Ebd., S. 15.

²⁰⁶ Mauer: *Kein Perfektionist*, 1967.

wollte [...]“, man sich „einer sehr differenzierten, aber auch kampfeslustigen Rhetorik“ bedienen musste, „um nicht von vornherein aus dem Kunstdiskurs ausgeschlossen zu werden“. Die verbalen Äußerungen des Künstlers zeigen, so Dieter Ronte, von Anfang an „ein konsequentes Kunstwollen“. ²⁰⁷ Denn eigentlich sei „Rhetorik für Künstler nicht vorgesehen“ gewesen, sondern war „in der österreichischen Gesellschaft den Universitätsprofessoren, Priestern und Beamten vorbehalten“. Rainer entspräche mit „dieser Kommunikation in mehreren Medien [...] dem klassischen Bild eines Helden der Moderne ihrer Pionierzeit, stellt damit auch eine Kontinuität mit der Avantgarde vor dem Zweiten Weltkrieg her“ und „prägte den [...] Kunstdiskurs in der Zweiten Republik wesentlich“. ²⁰⁸ Zu diesem „provozierenden Element“ äußerte Rainer sich 1976 in seinem Text ›Der Überläufer²⁰⁹, anlässlich einer Auseinandersetzung mit seinem damaligen Architekturprofessor Dr. Wurzer: „Bei mir riefen diese verbalisierten ‘Visionen der Empörung’²¹⁰ einen starken Intelligenz- und Sensibilitätskitzel hervor. [...] Ich stieß zum ersten Mal auf einen Bildbegriff, der das Abstruse, Nervenrieselnde, Widersprüchliche, Läppisch-Intelligente beinhaltet. Rundharmonien durch Zuspitzungen, Witz und Pflanz als ernsthafteste Ausdruckskategorie, Frische durch Zorneskraft, künstlerische Intensität durch Sophismen, Aggressions- und Wutenergien, das waren Ideen, die mir erlösend, befreiend vorkamen, obwohl sie nach Dr. Wurzer Kärntens Kultur bedrohten. [...] Das jeweilig Beschimpfte interessiert mich seither besonders.“ ²¹¹

Rainers Selbstaussage, die Texte seien „[...] nur ergänzend – nicht einmal ergänzend“, sie wären „[...] ein Kommentar“ und als Reaktion auf Texte anderer zu verstehen, mit denen Rainer unzufrieden war, weil sie ihm universitär und unverständlich schienen²¹², kollidiert mit der Meinung der Literatur: Robert Fleck behauptet dass „[...] Rainers Selbstinterpretationen [...] einen gleichrangigen Aspekt seines Werkes“²¹³ einnehmen. Auch Leisch-Kiesl ordnet die Gewichtung der verbalen Äußerungen „fast [...] gleichwertig“ neben die Werke des Künstlers: „Dieses Phänomen [...] begegnet in Form von teilweise unter Pseudonym veröffentlichten Texten, die sich durch syntaktischen Reichtum und semantische Vielfältigkeit auszeichnen.“²¹⁴ „Rhetorik ist mit Sicherheit ein Teil von Rainers Arbeit; und sie kommt an kein Ende. Bezeichnend steht sie bei all diesen Aufzählungen, den Versuchen einer

²⁰⁷ Ronte: Gedrängter, 1988, o. S., hier: S. 9.

²⁰⁸ Boeckl: Von der Not, 2000, S. 35-49.

²⁰⁹ Siehe 5.2.14. diese Arbeit.

²¹⁰ Dr. Wurzer hatte sich fortwährend negativ zur Avantgarde-Kunst geäußert.

²¹¹ Rainer: Überläufer, 1976, unpag.

²¹² Interview, siehe 5.1. dieser Arbeit.

²¹³ Fleck: Avantgarde in Wien, 1982, S. 151.

²¹⁴ Leisch-Kiesl: Verbergen, 1996, S. 23.

begrifflichen Fassung am Schluss stets ein »usw.« beziehungsweise »etc.«. Gerade diese Offenheit gehört konstitutiv zum anvisierten Inhalt. [...] Der Text klärt meist nicht mehr als das Bild. Es gibt manch biographische Hinweise, er sucht mitunter Verbindungslinien zwischen einzelnen Werkphasen, ist im Grunde aber eine Zerstörung von Bedeutungen und Anhäufung von Fragezeichen. Die schmunzelnde oder zornige Ratlosigkeit des Rezipienten ist kalkuliert.²¹⁵

Auch die Kuratorin Ingrid Brugger äußert sich hierzu: „Rainer war schon früh ein Künstler, der scheinbar allzu leicht verstanden wurde – trotz aller formalen und inhaltlichen Radikalität und Fremdheit, die sein Werk zweifelsohne bestimmen. Oder anders: In dem Maße, als sich die Rezeption daran orientierte, was Rainer selbst vorgab zu sein – in der Szene und in seiner Kunst – in dem Maße vereinnahmte Rainer seine Interpreten und diktierte gewissermaßen den Blickpunkt auf sein Werk. [...] Allein: Rainers Selbstdarstellungskunst (in Taten und Worten) als authentischen Ausdruck seiner Persönlichkeit zu deuten, wäre zu kurz gegriffen; seine Kunst ist mehr als bloße Selbstentäußerung des individuellen Temperaments und der individuellen Psyche.“²¹⁶ Damit weist Brugger auf die Auswirkungen dieser Äußerungen im ständig laufenden Diskurs der Rezeption hin: „Meine Kommentare sind keine wichtigen genuinen Äußerungen, sondern Trick und Gebrauchstexte, um noch schlimmeren Interpretationen anderer zuvorzukommen. [...] Nichts hat ein Künstler heute notwendiger als gut getarntes Vorbeireden, da er ja beredt, bewusst, verbal, dialogisch, gesellig und gesellschaftlich ist. [...]“²¹⁷

Ronte beschreibt Rainers Arbeitsweise als „subjektive Manipulation“, ohne Logik, als „Wahrheitsfindung durch [...] den Künstler anstelle des Wissenschaftlers. Die Historiker würden sich ein Bild der Vergangenheit erarbeiten, indem sie im „Rückblick versuchen, eine Logik von Geschehnissen“ zu konstruieren, und Rainer würde sie „hinterlistig konterkarieren“. Als „Brücke zur Vergangenheit diene ihm die Ikonografie. [...] Rainer schreibe die Kunstgeschichte durch ihre Aufnahme neu. „Seine Freilegung wird Entdeckung, seine Kunstsetzung rezeptionsbestimmend.“²¹⁸

Rainer schuf sich in diesem Kontext ein eigenes, innovatives Vokabular, das er bis zum heutigen Tage weiterentwickelt. Als Beispiel mögen hier dienen: „Entexpressionierung, Mortifikationen, Stereotopien, Beinahemonotonie“ – Zitat Rainer: „Vielleicht ist alles nur

²¹⁵ Leisch-Kiesl: Verbergen, 1996, S. 93.

²¹⁶ Brugger: Rainer. Existentialist, 2000, S. 9.

²¹⁷ Siehe 5.2.18 dieser Arbeit.

²¹⁸ Ronte: Gedrängter, 1988, o. S., hier: S. 7.

Schimäre. Bloße Einbildung eines Auslöschungswütigen, Gespinst eines NICHTSsuchers, Hirndrang eines Formenwelt-Überdrüssigen. Ausgeburst eines weltmüden Finsterlings.“²¹⁹

3.1.3 Arnulf Rainer als Kritiker

August Ruhs ²²⁰ beklagt die Menge an durchschnittlicher Katalog-Essayistik und -Belletristik, Rainer sei hier eine Ausnahmeerscheinung, da er seine Rezeption lieber selbst ausführen würde. Gekennzeichnet von einem analytischen Moment, pflegt er seinen Wunsch nach Eigenregie des Kommentierungsunternehmens und hat dabei auch seine lückenlose Biographie selbst geschrieben.²²¹ Einige der Schriften Rainers sind unter Pseudonymen verfasst, wie die Texte des Jahres 1961: ›L'Art contre l'art‹²²² unter dem Pseudonym Jaroslav Bukow und ›Rainer, the black hand of Vienna‹²²³ unter dem Pseudonym Alfred Emill. Sich den verbalen Äußerungen Rainers widmend, stellt Hildegund Amanshauser fest, dass „Rainer [...] sich selbst sein liebster Katalogvorwortverfasser“ sei, womit sie sich auf jenes in der Publikation ›Hirndrang‹ bezieht.²²⁴ Dabei arbeitete sie heraus, dass die unter Pseudonym verfassten Rainer-Kritiken „sich ausführlich mit den Entstehungsbedingungen seiner Werke“ beschäftigen und „seine emotionale Disposition, seine Konzentration und seine Intention bei der kreativen Arbeit“ schildern, wobei er „[...] Interpretationen seines Schaffens“ abgibt, sich jedoch „konsequent Einzelinterpretationen seiner Werke“ verweigert.²²⁵

3.1.4 Arnulf Rainer als Redner

Vor Allem während der Zeit der intensiven Zusammenarbeit mit Msgr. Mauer rund um die *Galerie nächst St. Stephan* beteiligte Rainer sich intensiv an den Symposien, die dieser veranstaltet hatte (Abb. 20). Ohne einzelne Vorträge hier im Detail zu beleuchten²²⁶, äußert Rainer, dass es bei den Mauer-Symposien inhaltlich zumeist um „Religion und Kunst“²²⁷

²¹⁹ Rainer: *Das ganz dunkle Bild*, 1980; Ders.: *Rainer: Reste*, 1978. In Kapitel 5.2. dieser Arbeit finden sich weitere Beispiele.

²²⁰ Univ.-Prof. Dr. med., Facharzt für Psychiatrie und Neurologie, Psychoanalytiker, Lehranalytiker im Wiener Arbeitskreis für Psychoanalyse, stellvertretender Vorstand der Wiener Univ.-Klinik für Tiefenpsychologie und Psychotherapie, Vorstandsmitglied der Sigmund Freud Gesellschaft, Mitbegründer der Neuen Wiener Gruppe/Lacan- Schule, Mitherausgeber der Zeitschrift *texte. psychoanalyse. ästhetik. kulturkritik*.

²²¹ Ruhs: *Arnulf Rainer*, 1998.

²²² Siehe Kapitel 3.2.6. dieser Arbeit.

²²³ Siehe 3.2.7.

²²⁴ Bezugnahme auf: *Arnulf Rainer: Selbstbevorwortung*, In Breicha (Hrsg.): *Hirndrang*, 1980, S.4.

²²⁵ Amanshauser: *Schimäre*, 1986, S. 17ff.

²²⁶ Eine genauere Untersuchung erfolgt anhand zweier, exemplarischer Beispiele von Vorträgen, die Rainer nach seiner Zeit in der *Galerie St. Stephan* hielt in 3.2.4. und 3.2.5. dieser Arbeit. Inhaltlich ging es hier nicht mehr um „Religion und Kunst“.

²²⁷ Mennekes: *Arnulf Rainer im Gespräch*, 1984, S. 83. Zu den Mauer-Symposien siehe auch: Vietta: *Die Tachisten*, 1958, S. 9.

ging. Alfred Schmeller berichtet in einem vorwurfsvollen Brief²²⁸ an den deutschen Kunstkritiker Will Grohmann von einer Abendveranstaltung, bei der „ein gelehrter Theologe“, Pater Diego Götz, und ein „gelernter Maler“, Arnulf Rainer, „amüsant aneinander vorbei sprachen“. ²²⁹ Zudem hatte Rainer, wie bereits erwähnt, mit Prachensky zusammen ein Referat mit dem Titel ›Architektur mit den Händen‹²³⁰ gehalten.

Das Vortragen blieb in der Folge in regelmäßigen Abständen Teil der verbalen Äußerungen Rainers. Zuletzt ist der Künstler diesbezüglich im Rahmen seiner Beschäftigung mit der Kunst „Geisteskrank“ auf einem von Leo Navratil veranstalteten Symposium tätig geworden.²³¹

3.1.5. Arnulf Rainer als Kurator

3.1.5.1 Kritik an den Präsentationsmöglichkeiten

In seinem Text ›Hundert bildnerische Serien‹²³² von 1978 zeigt sich Rainer erfreut über die Möglichkeit im *Kunstforum International*-Themenheft eine breite „Vielfalt, die unabdingbar für jede Dokumentation“ seiner Arbeit sei, präsentieren zu können. Er beklagt die Beschränkung der Ausstellungsmacher auf „Schlüssel-, Groß- und Hauptwerke“. Der Vorteil der Präsentation in dieser Zeitschrift, „die mit gleich kleinen Abbildungen“ bestückt werde, sei, dass hier die Möglichkeit bestünde, „dieses falsche, aus der klassischen Kunst kommende Ausstellungskonzept“ zu ignorieren.²³³

Reinhard Priessnitz erinnert in dem 1982 von Sottriffer verlegten Überblickswerk zur Österreichischen Kunst²³⁴ an die Tatsache „daß die Kunst des Nachkriegsösterreich entweder durch ganz wenige künstlerische Persönlichkeiten (z. B. Fritz Wotruba oder A. P. Gütersloh), mehr aber noch durch hausbackene, die Information über das zeitgenössische Kunstgeschehen außer acht lassende, Theorien dominiert war.“ Was gerade noch akzeptiert wurde, war ein „zimmerreiner Modernismus“ – „moderne Kunst galt der feuilletonistischen Betrachtungsart als »Ärgernis« [...], hanebüchene, postnazistische Ansichten“ waren weit verbreitet. Dazu gehörten auch die „unter »Fachleuten« geführten Debatten um und vor allem gegen eine

²²⁸ Anlass war die Publikation Grohmann: *Neue Kunst*, 1958. Grohmann hatte Schmellers Zorn entbrannt, weil er der Österreichischen Kunst lediglich 19 Zeilen - von ihm als „Fingerhutreferat“ bezeichnet – widmete.

²²⁹ Schmeller: *Columbus*, 1967, S. 262.

²³⁰ Siehe 5.2.4. dieser Arbeit.

²³¹ „[...] Navratil [hat] [...] ein Symposium abgehalten auf dem ich einen Vortrag hielt.“ Auskunft im Interview mit der Autorin, siehe 5.1 dieser Arbeit.

²³² Siehe 5.2.16. dieser Arbeit.

²³³ Rainer: *Hundert*, 1978.

²³⁴ Sottriffer (Hrsg.): *Das größere Österreich*, 1982. Sottriffer: Kunstkritiker. Ab 1954 im Verlagswesen tätig, 1957-67 beim Verlag Schroll, ab 1962 Kunstkritiker der Zeitung „Die Presse“, 1972-83 künstlerischer Leiter der Edition Tusch, 1984-86 beim Verlag Herold. Österreichischer Staatspreis für Kulturpublizistik 1993.

damals wieder aufkommende »abstrakte« Malerei“.²³⁵ Zu den bewusst in Anführungszeichen gesetzten „Fachleuten“ gehörten, was eine Reaktion auf diese durch Arnulf Rainer betrifft, auf Seiten der Kunsthistoriker federführend Hans Sedlmayr, auf Seiten der Kunstkritiker Jörg Lampe sowie Jörg Mauthe. Diese Missstände schildert auch Breicha, wenn er schreibt, dass Rainer als „»homme révolté«“²³⁶ gegen „Borniertheit und materielles Dilemma“, ausgelöst von einer mangelnden Kunstförderung, ankämpfte.²³⁷ Rainers Vorgehen kann als eine Reaktion auf diese in Wien meinungsbildenden Personen und das allgemeine kulturelle Klima gedeutet werden. Deutlich wird dies vor allem in der Anfangszeit seiner Karriere als Künstler, wo er als Kurator und Verfasser von kunsttheoretischen Schriften auftrat und damit eine eindeutige Gegenposition zur gängigen Auffassung vertrat. Hierzu gehören insbesondere die Ausstellungen des Jahres 1951, jene der *Hundsgruppe* im März, Rainers erste Einzelausstellung in der *Galerie Kleinmayr* sowie die gemeinsam mit Maria Lassnig kuratierte Ausstellung im Klagenfurter *Künstlerhaus* im darauf folgenden Herbst. Zudem wird im Folgenden eine Vorstellung der Aktivitäten rund um die sogenannten *Maler von St. Stephan*, zu denen Rainer neben Hollegha, Mikl und Prachensky gehörte ebenso interessant sein, wie eine exemplarisch herausgegriffene Ausstellung in der *Galerie St. Stephan*, bei der Rainers Arbeiten mit gotischer Plastik konfrontiert wurden.

In seinem Text »Alpen und Alpträume«²³⁸, wo Grundsätzliches zu Rainers Bergwelt-Verbundenheit sowie dieses Thema reflektierende Serien²³⁹ besprochen werden, erteilt Rainer am Ende des Textes Anweisungen zur optimalen Hängung dieser Werke: „[...] spiegelfrei, in Augenhöhe“²⁴⁰.

3.1.5.2 Ausstellung der *Hundsgruppe* beim Allgemeinen Jugendkulturwerk in Wien, März 1951

„In einer atmosphäre von ignoranz und wütender ablehnung war man aufeinander angewiesen, um nicht ganz isoliert zu sein. der »artclub« [...] verfocht keine bestimmte richtung; es genügte, unakademisch, fortschrittlich zu sein. [...] die erste abspaltung vom »artclub« war die »hundsgruppe«, damals sozusagen die äußerste linke mit agressivem profil. [...] zu nennen sind da erich brauer, ernst fuchs, anton krejcar, wolfgang kudrnofsky, maria lassnig und arnulf rainer trrrr – der radikalste unter ihnen, gleich die erste ausstellung, »cave

²³⁵ Priessnitz: Selbstbefragung II., 1982, S. 156ff.

²³⁶ Albert Camus, zitiert nach Breicha: TRRR, 1987, S. 30.

²³⁷ Ebd., S. 30.

²³⁸ Rainer: Alpen, 1997.

²³⁹ »Alpendebakel-Serie«, »Alpenölbilder«, »Berg-Bogen-Serien«, »Dolomiten-Serie«.

²⁴⁰ Rainer: Alpen, 1997, S. 78.

canem« 1951, erregte ein solches ärgernis dass es meines wissens zu keiner weiteren mehr kam. [...]»²⁴¹ Mit diesen Worten schildert Gerhard Rühm²⁴² die spezielle Situation im Nachkriegs-Wien. Nach den Zwischenspielen an den Kunstuniversitäten Wiens machte Rainer 1950 die Bekanntschaft mit seinen „surrealistischen und späteren informellen Kampfgefährten“²⁴³. Rainer sagt selbst: „Bei der Eröffnung Beschimpfung des Publikums, voller Haß und Abscheu und Enttäuschung über die Eröffnungsrede von Ernst Fuchs.“²⁴⁴ Im März 1951 machte die „folgenreiche Mythologisierung“, ausgelöst durch die »Publikumsbeschimpfung« Rainers, die im Rahmen der ersten (und letzten) Ausstellung der 1950 gegründeten *Hundsgruppe*²⁴⁵ von diesem aufgeführt wurde, von sich reden. Die Ausstellung fand im *Allgemeinen Jugendkulturwerk*²⁴⁶ in Wien statt und wird unter anderem ausführlich von Matthias Boeckl beschrieben, der aufzeigt, wie sich gerade hier „das Talent Rainers“ zeigt, „durch eine gleichsam kontrollierte Provokation Aufmerksamkeit und damit Terrain zu gewinnen“.²⁴⁷ Ausgestellt hatte Rainer 19 Zeichnungen, wobei einer der Bildtitel »ha-ch (ich bespucke Euch)«²⁴⁸ zu der Bezeichnung *Publikumsbeschimpfung*²⁴⁹ führte, unter der die gesamte Aktion in die Historie einging. Die genauen Variationen der Deutung dieser Aktion sowie die verschiedenen Zitierweisen der verbalen Äußerungen Rainers an diesem

²⁴¹ Rühm: wiener gruppe, 1997, S. 17.

²⁴² Gerhard Rühm (* 12. Februar 1930 in Wien) ist ein österreichischer Schriftsteller, Komponist und bildender Künstler. Mitbegründer der Wiener Gruppe (mit Friedrich Achleitner, Hans Carl Artmann, Konrad Bayer und Oswald Wiener).

²⁴³ Ernst Fuchs, Anton Lehmden, Arik Brauer, Wolfgang Hollegha, Josef Mikl, Wolfgang Kudrnofsky, Anton Krejcar, Ernst Fuchs, Maria Lassnig, Daniela Rust, Hilda Sapper, Erich/Arik Brauer, P.W. Candarin. Übernommen von Boeckl: Von der Not, 2000, S. 38., v.a. Fußnote 15.

²⁴⁴ Rainer: Biographie, 1969.

²⁴⁵ Die *Hundsgruppe* wird von Alfred Schmeller als „Abspaltung des Art-Club“ bezeichnet, Ders.: L'Art autre, 1964, S. 134; Auch für O. Breicha hängt die *Hundsgruppen*-Gründung mit der Unzufriedenheit mit den „abstraktiven Bestrebungen“ des *Art Club* zusammen, Ders.: TRRR, 1987, S. 24 und Bezeichnung als „phantasmagorierende Opposition“, Ders.: Auf der Suche nach neuen Zeichen, 1971, In Breicha (Hrsg.): Hirndrang, 1980, S. 38; Ernst Fuchs beschreibt die Gründung der *Hundsgruppe* als Hinwendung zum „Absurden“, da der Artclub „zu alt“ geworden war, Ders.: Einer, 1969, S. 19, weiter berichtet Fuchs die Gründung der *Hundsgruppe* sei als Reaktion und Opposition auf einen übermäßigen Zuwachs an „dekorativen Malern“ zu verstehen, was Fuchs und Mikl „zuwider“ war; Fuchs bezeichnet sich als Wortführer der Opposition-Rainer als „in erster Linie mit dabei“, Ders.: Für und vom surrealistischen Flügel, In: Breicha: Art Club, 1981, S. 38f.

²⁴⁶ In den Räumen des Instituts für Wissenschaft und Kunst, Museumsstraße 5, 7. Bezirk, Wien. Das Datum der Vernissage ist auf dem zur Ausstellung erschienenen Faltblatt nicht angegeben- sie fand (so Boeckl) vermutlich Ende März statt, da die Wiener Tagespresse zwischen 27. März und 16. April darüber berichtete. Übernommen von Boeckl: Von der Not, 2000., S. 39. Alfred Schmeller datiert das Ereignis auf den 21. März 1951, Ders.: L'Art autre, 1964, S. 134; Dieses Datum findet sich auch bei Otto Breicha, Ders.: Auf der Suche nach neuen Zeichen, 1971, In Breicha (Hrsg.): Hirndrang, 1980, S. 38; All diese Vermutungen werden durch die Datierung auf der Einladungskarte auf den 11. April widerlegt (siehe Abb. 23).

²⁴⁷ Boeckl: Von der Not, 2000, S. 38f; Eine subjektive Beschreibung liegt auch von partizipierenden Künstler Ernst Fuchs vor, Ders.: Einer, 1969, S. 19.

²⁴⁸ Aus dem Faltblatt zur Ausstellung, Wien 1951, o. p., Nr. 47; Übernommen von Boeckl: Von der Not, 2000, S. 39, Fußnote 17.

²⁴⁹ siehe: Peter Handke „Publikumsbeschimpfung“, 1966 unter der Regie von Claus Peymann im Theater am Turm, Frankfurt am Main uraufgeführt; Handke: Publikumsbeschimpfung, 1966.

Abend werden ebenfalls von Boeckl skizziert.²⁵⁰ Boeckl hatte zu dieser Aktion auch ein Gespräch mit Rainer geführt, bei welchem dieser seine „hoffnungs- und anspruchsvollen Vorstellungen des Publikumsverständnisses“ schilderte und auf seine Probleme mit der aus seiner Sicht „allzu konziliananten“ Eröffnungsrede von Ernst Fuchs hinwies. Diese hätte, zusammen mit der „Zurückhaltung und Ratlosigkeit des Vernissagepublikums“ Rainer so provoziert, dass dieser daraufhin selbst „einige provokante Worte an die Besucher“ richtete. Die Bezeichnung *Beschimpfung* habe Rainer, so Boeckl, beim gemeinsamen Gespräch nicht benutzt, ihm sei wichtig gewesen „die Distanz zwischen ihm und dem Publikum“ hervorzuheben.²⁵¹ Im Zusammenhang mit der *Hundsgruppen*-Ausstellung ist die von Rainer und Lassnig gefertigte Zeichnungsmappe »Cave Canem« entstanden. Otto Breicha beschreibt, wie die Beiträge Rainers zur »Cave Canem«-Mappe „schon vom Titel her Protest und Proklamation“ gewesen sind: „»...das Wasser eine nackte Schachtel«, »die gestürzten stehen auf«, »Verweigert eure Geburt«“²⁵² (Abb. 24). Die Bilder Rainers, so Breicha, seien „keine Lockbilder“, er habe aus „seinem rabiaten Engagement keinen Hehl gemacht“ und wollte mit seiner Arbeit „nicht in die nächstbeste »Kulturaura« entrücken“, sondern sich im Gegenteil permanent widersetzen, immer wieder brüskieren und habe sich damit einen „prinzipiell kritischen Drive zu eigen gemacht“.²⁵³

3.1.5.3 Arnulf Rainers erste Einzelausstellung/Personale, Klagenfurt *Galerie Kleinmayr*, Herbst 1951

Wieder gelang es Rainer, so Boeckl, das gewollte „lebendige Wechselspiel zwischen zugespitzter künstlerischer Präsentation [...] und einer Reaktion der Kritik“ zu erreichen. Die uninformierte und „ideologische Einstellung [der Presse] gegenüber der abstrakten Malerei“ sei ebenso bezeichnend für die Grundstimmung gewesen wie Rainers Reaktion auf die Kritiken.²⁵⁴ Boeckl schildert diese als „vom Ehrgeiz getragen“. Rainer wollte einen Einblick in die „Diskussion über die Abstraktion vermitteln“, dies sei auch der Grund, weshalb die Ausstellung einen „enzyklopädisch-didaktischen Charakter“ gehabt hatte.²⁵⁵ Boeckls einzige

²⁵⁰ Boeckl: Von der Not, 2000, S. 40; folgende Rezeptionen sind erwähnt: Hofmann: Fragmentarisches, 1989, bei Boeckl zit. nach: Ders.: Gegenstimmen, 1979, S. 237-238; Die Geschichte der Galerie St. Stephan in Wien 1954-1982 siehe Fleck: Avantgarde in Wien, 1982, S. 155 und 564 (FN 63); Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus, Klagenfurt 1988, S. 13; Breicha: Kunst, 1997, S. 5.

²⁵¹ Mündliche Auskunft von Arnulf Rainer an Matthias Boeckl am 11.03.2000; Übernommen von Boeckl: Von der Not, 2000, S. 40 und Fußnote 21.

²⁵² Breicha: TRRR, 1987, S. 24.

²⁵³ Ebd., S. 29.

²⁵⁴ Dazu zieht Boeckl Rainers Eintrag im Gästebuch der Ausstellung heran; eine Kopie davon befindet sich im Rainer-Archiv, Wien.

²⁵⁵ Boeckl: Von der Not, 2000, S. 42.

genauere Schilderung des Ausstellungsscharakters folgt erst, als er ihn vergleichend für jenen in der Folgeausstellung heranzieht. Er spricht hier davon, dass die Ausstellung dem Publikum „vorgefertigte Einordnungsmuster“ anbot.²⁵⁶ Matthias Boeckl beschreibt auch die »Einladungskarte bzw. Selbstbeschreibung«, die zwar nicht dezidiert Rainers Autorschaft belegt, aber dennoch eine solche Interpretation, allein schon wegen des detaillierten Faktenwissens, nahe legt: „Auf der Einladungskarte weist Rainer sich als »Mitarbeiter bei mehreren ausländischen Kunstgruppen (la groupe surréalistes, Paris)« aus. Er gibt sich betont kompetent, indem er behauptet, seine Werke wären in internationalen Sammlungen, in Brasilien, Deutschland, Frankreich, Italien, Österreich, Schweiz, USA etc. zu finden. Man bedenke, dass er zu diesem Zeitpunkt gerade 21 Jahre alt war! Sein »entscheidender Ausgangspunkt ist der Surrealismus (Phantastik, organisch vegetative Periode, Automatismus, peinture amorphe, Structures imaginaires, peinture universelle, Metarealismus, Blindmalerei, Expressions élémentaires). Den Zustand der Malerei wieder herzustellen, wie er zum Zeitpunkt ihrer Geburt war, kennzeichnet seine Entwicklung. Die totale Malerei ist eine elementare Manifestation.«²⁵⁷ „Diese erste Selbstbeschreibung Rainers ist in mehrfacher Hinsicht für die »Kommunikationsgeschichte« seines Werkes von Bedeutung. Sie enthält im Kern bereits eine Historiographie seines zu diesem Zeitpunkt kaum fünf Jahre überspannenden Œuvres, in der er sich in kunsthistorischer Manier einen »Ausgangspunkt«, eine »Entwicklung« und nicht weniger als neun verschiedene Werkperioden attestiert. Rainer beweist damit eine gute Kenntnis der Arbeitsweisen konventioneller Kunstgeschichtsschreibung – die sich im Übrigen damals kaum um die Gegenwart kümmerte [-] und paraphrasiert sie mit einem Hauch von Ironie (schon in der *Hundsgruppen*-Ausstellung wusste er von einem »Hans Wedlmayer«). Er gab damit aber gleichzeitig jedem, der sein Werk nicht auf Anhieb verstand, gleich die passenden Vokabeln an die Hand, um dennoch gebildet darüber sprechen und diese Erkenntnisse weitertransportieren zu können.“²⁵⁹

Auf die Frage Breichas nach dem „Echo des Publikums und der Kritik“ auf die informellen Arbeiten der frühen 50er Jahre antwortet Rainer: „Es waren natürlich alle dagegen. Es war kein einziger Kritiker, kein einziger Kunsthistoriker und auch kein Maler der älteren Generation für diese Sachen in irgendeiner Weise zu gewinnen. Das hat zu sehr großen Verfeindungen mit der offiziellen Kunstwelt und in der Folge zu einem gewissen Heroismus

²⁵⁶ Ebd., S. 44.

²⁵⁷ Ankündigungsblatt/Einladungskarte zur Ausstellung 'TRRR. Tableaux Automatiques', *Galerie Kleinmayr*, Klagenfurt, 22.9. – 13.10.1951.

²⁵⁸ Boeckl: Von der Not, 2000, S. 42.

²⁵⁹ Ebd.

geführt, der eigentlich sehr gesund war, weil alle Nebochanten²⁶⁰, die heute mit moderner Kunst zu tun haben und sich wichtig machen, damals eigentlich nicht da waren. Das war sehr erfrischend. [...]“²⁶¹

3.1.5.4 Kurator der Überblicksausstellung *Junge unfigurative Malerei, Künstlerhaus Klagenfurt, 1951* (zusammen mit Maria Lassnig)

Diese Ausstellung war in besonderem Maße geprägt worden durch den Paris-Aufenthalt von Rainer und Lassnig 1951, der eigentlich dem Surrealismus und Breton galt²⁶², jedoch mit der Infektion mit dem „Bazillus des Informellen“²⁶³ endete. Dies geschah als beide in Nina Daussets Galerie²⁶⁴ die Ausstellung *Véhérences Confrontées*²⁶⁵ sahen.²⁶⁶ Im November bekamen die beiden Künstler die Möglichkeit eine Ausstellung mit dem Titel ‘Junge unfigurative Malerei’²⁶⁷ für den *Kärntner Kunstverein* zu kuratieren. Als Konzept diente ihnen eine „Gegenüberstellung von Tendenzen, wie sie sie in Paris erlebt hatten“²⁶⁸ und wie Arnulf Rohsmann anmerkt waren in Klagenfurt, „an einem Ort des zähen Traditionalismus [...] die entsprechenden Ablehnungsreaktionen schon vorprogrammiert“²⁶⁹, wobei er keine Vorkommnisse detailliert schildert. „Auf die vorgefertigten historischen Einordnungsmuster“, wie Rainer sie in der *Galerie Kleinmayr* präsentiert hatte, unternahm er hier „den Versuch, einer ganzen Künstlergruppe ihren historischen Platz zuzuweisen, den er für sie vorgesehen hat.“ Gezeigt wurden auch Leihgaben „[...] der bekanntesten damals tätigen Maler [...], wie etwa Friedrich Aduatz [...].“ Aduatz zählte damals zur „Speerspitze der abstrakten Malerei Österreichs und wurde in allen einschlägigen Ausstellungen, etwa im *Stedelijk Museum* Amsterdam [...] gezeigt“.²⁷⁰ Werke von Heiner Fraudorfer aus Rom, Peter Lochmann aus

²⁶⁰ Nebochant jidd.: von Nebbich - unbeholfener, ungeschickter Mensch.

²⁶¹ Breicha: Gespräch von 1970, 1975, S. 143.

²⁶² Das Ziel der Reise, ein Treffen mit André Breton wurde zu einer großen Enttäuschung.

²⁶³ Breicha: Auf der Suche, 1971, S. 39.

²⁶⁴ *Galerie Nina Dausset*, Rue du Dragon, Paris.

²⁶⁵ In dieser Ausstellung wurden Arbeiten von Bryen, Capogrossi, De Kooning, Hartung, Mathieu, Pollock, Riopelle, Russel und Wols gezeigt, die vom Kunstkritiker Michel Tapié zusammengestellt waren.

²⁶⁶ Besonders ausführlich berichtet Otto Breicha von dieser Ausstellung: Breicha: Auf der Suche, 1971, S. 38ff. Auch Schmeller schilderte 1964 die Folgen dieses Ausstellungsbesuches auf die Österreichische Kunst: Schmeller: *L'Art autre*, 1964, S. 136. siehe dazu auch: Sassen: Arnulf Rainer, 2000, S. 7.

²⁶⁷ „Das Plakat verkündete: »unfigurative Malerei / die junge, unfigurative österreichische Malerei in der Gegenüberstellung ihrer Tendenzen / zusammengestellt von TRRR / Lassnig (sic!) / Aduatz, Bischofshausen, Holleggha, Fruhmann, Schidlo, Riedl usw. (geometr. Und frei Abstraktion) / Lassnig (sic!) (metamorph) / Mikl (imaginäre Konstruktion) / TRR (atomare Malerei, Blindmalerei, expression élémentaire) / Zuzlu (Nadamalerei) u.a.«.“ zit. nach: Boeckl: Von der Not, 2000, S. 44.

²⁶⁸ Breicha: Auf der Suche, 1971, S. 40.

²⁶⁹ Rohsmann: *Die Neuorientierung*, 1996, S. 202.

²⁷⁰ Boeckl: Von der Not, 2000, S. 44, Fußnote 33.

Hallein und Johanna Schidlo aus Goldstein – Künstler, deren Kunst „kaum von jener ihrer viel bekannteren Kollegen unterscheidbar“ war, die aber dennoch „nicht in die Kunstgeschichte Österreichs der zweiten Jahrhunderthälfte eingegangen“ sind.²⁷¹ Ein Umstand der deutlich vor Augen führt, dass der theoretische Diskurs, den Rainer verfolgte der Verortung in der Kunstgeschichte mehr als förderlich war.

Weiter wurden Werke von Bischoffshausen, Hollegha, Fruhmann, Schidlo, Riedl und Mikl gezeigt. Rainer präsentierte »atomare Malerei«, »Blindmalerei« und »expression élémentaire« zusammen mit »Nadamalerei«, einer Präsentation leerer Bilderrahmen (Abb. 5).²⁷² Für Boeckl habe sich die „didaktische Neigung Rainers“ hier deutlich manifestiert.²⁷³

Mit den präsentierten leeren Rahmen und »Zentralgestaltungen« scheint, so Leisch-Kiesel „bereits das Spannungsfeld der Möglichkeiten der Überarbeitung ausgebreitet. Auf der einen Seite vorgefundenes Material, das herangezogen wird, auf der anderen Seite der leere Rahmen, der die Frage nach dem Bild stellt. Beide Momente gehören antipodisch zusammen.“²⁷⁴ „So ist der Rahmen allgemeiner Ausdruck einer Anbringung des Kunstwerkes an die Wand, wobei der Ort der Hängung nicht auf Dauer festgelegt ist. [...] Der Blick des Betrachters wird auf ein Artefakt konzentriert, das von seinem Umfeld wie vom Künstler und Betrachter abgesondert ist.“ Zeigt Rainer also leere Rahmen, werden mit den „empfundenen Leerstellen [...] fehlende Gemälde assoziiert.“ Der Rahmen wird folglich zum Platzhalter für das Format²⁷⁵ und bildet für Rainer die Basis, um „seinen Werkbegriff zu entwickeln“²⁷⁶. Hofmann sieht die leeren Rahmen als „Pendant im Bildverzicht“. Die Titel der Arbeiten, »Nadamalerei« habe Rainer der spanischen Mystik²⁷⁷ (die Verneinung des Bildes als mystische Geste) entnommen – damals habe die „Kunstgeschichte noch nicht Gysbrechts um 1670 entstandenes Trompe-l’oeil eines Keilrahmens entdeckt und auch nicht das zweiseitige Bild der Madonna von Most (um 1360), dessen Rückseite einen gemalten »Fensterrahmen« mit einem Balkenkreuz zeigt, das den auf Maria verweisenden Buchstaben M trägt.“²⁷⁸ Zudem sei der leere Rahmen die „*Negation der Negation*“: das Bild „als spezifische formale und inhaltliche Mitteilung“ existiere nicht mehr, es existiere „nur mehr in dem materiellen

²⁷¹ Boeckl: Von der Not, 2000, S. 47, Fußnote 44.

²⁷² Breicha: Auf der Suche, 1971, S. 40.

²⁷³ Boeckl: Von der Not, 2000, S. 44.

²⁷⁴ Leisch-Kiesel: Verbergen, 1996, S. 29; siehe dazu auch: Breicha: Auf der Suche, 1971, S. 40.

²⁷⁵ Hierin stimmt die Autorin NICHT mit Leisch-Kiesel überein, denn das Format ist es das exemplarisch erhalten bleibt!

²⁷⁶ Schütt: Überarbeitungen, 1994, S. 31.

²⁷⁷ Die Entdeckung des »Nada« in der französischen Frömmigkeitslehre bei Henri Brémond („Das wesentliche Gebet“) betont Rainer auch in einem Interview mit Friedhelm Mennekes, In: Mennekes: Rainer. Gesichter Christus, 1986, S. 84.

²⁷⁸ Hofmann: Die Moderne, 1998, S. 285.

Behälter, der es bisher fasste und von der Umwelt abhob“, dafür stelle sich der „anschauliche Inbegriff rationaler Bildplanung dar“ und somit bekäme „das hölzerne Rechteck inhaltliche Aussagekraft“. ²⁷⁹

Ingrid Brugger bezeichnet in ihrem Artikel, der wie jener von Boeckl anlässlich der Retrospektive 2000 erschien, diese Ausstellung als „Präzedenzfall“ für Rainers „Anspruch auf totale Weltaneignung“. In der Ausstellungsansicht, die Rainer in der Ecke neben einer »Zentralgestaltung«, sowie auf der andere Seite neben diversen leeren Bilderrahmen (Abb. 5) zeigt, erkennt Brugger nicht „die Erschöpfung bildnerischer Phantasie“, sondern eine Konzeption, die die „totale Beherrschung der abstrakten Möglichkeiten“ belegen soll. Rainer positioniere sich „als abstrakter Universalkünstler“, der durch die Präsentation des „Nichts“ zugleich das „Gegenteil“ evoziere, die „totale Malerei“. Zitate aus seinen Texten werden hier anschaulich dargestellt, die leeren Rahmen umspannen die »Malerei im Zustand ihrer nackten Geburt«. Brugger erläutert, wie Rainer sich mit der „Funktion des Rahmens im Spannungsverhältnis von Repräsentation und Präsentation“ beschäftigte, lange bevor die „Postmoderne den leeren Rahmen zum Thema »Zeigen des Zeigens« machte“²⁸⁰. ²⁸¹ „Dass Rainer seine Kuratoren- und Bildungstätigkeit, durch die er »sein« Publikum mit jener Welt vertraut machen wollte der er sich zugehörig fühlte (eine Arbeit, zu der eigentlich die Kunstinstitutionen berufen gewesen wären), nicht als Profession, sondern ihrerseits wieder als Kunstform verstand, beweist seine kreative Weiterentwicklung des Informel durch Erfindung des Künstlers Zuzlu und der »Nadamalerei«. Mit dieser „Ironisierung“ sei ihm ein „Hochseilakt“ gelungen, bei dem er „Information, Innovation und Ironie zu einem »Informationskunstwerk« verband“.²⁸²

3.1.5.5 Die vier Wiener Maler von St. Stephan

Im Herbst 1956 gründete Rainer zusammen mit Prachensky, Holleggha und Mikl die *Künstlergruppe nächst St. Stephan*.²⁸³ „Sie wollten die Wiener Szene vom Hinterhof der Kunst zu internationalem Niveau heben, um nicht selbst in diesem Hinterhof zu verkommen“. Sie konzipierten ein Galerieprogramm, in dessen Zentrum die Ausstellung ihrer eigenen, sowie die Ausstellung von durch Austauschgeschäfte abgewickelten Leihgaben aus dem Ausland, stehen sollte. Wie von Fleck beschrieben war eine geregelte Organisation in der

²⁷⁹ Hofmann: Rainer- eine Notwendigkeit, 2000, S. 23.

²⁸⁰ Siehe dazu: Brüderlin: Der Rahmen, 1995, S. 17-29.

²⁸¹ Brugger: Rainer. Existentialist, 2000, S. 11.

²⁸² Boeckl: Von der Not, 2000, S. 44.

²⁸³ Vgl. hierzu: Fleck: Avantgarde, v. a. S. 99-206; s. a. la Motte: Entwicklung einer Avantgarde in Österreich, 1983.

Galerie ohnehin nicht vorhanden, oder von Msgr. Mauer angestrebt und so folgte eine Zeit des intensiven künstlerischen Austauschs und der galeristischen Organisation.²⁸⁴

1957 organisierten die Künstler eine Ausstellung in der Wiener *Secession*, wohin sie von der *Galerie St. Stephan* „ausgeschwärmt“ waren und Rainer präsentierte dort seine »monochromen Komplexe«.²⁸⁵

Ausführlich berichtet auch Jutta Schütt von den Aktivitäten der Malergruppe und ihren internationalen Bestrebungen, die „getragen wurden“ vom Engagement Msgr. Mauers. Dazu gehöre auch die Teilnahme an einer Ausstellung in der Pariser *Galerie Arnaud* (1957), die Aufnahme in das »Dictionnaire de la peinture abstraite«²⁸⁶ durch Michel Seuphor und die Ausstellung der *Vier Wiener Maler* im *Völkerkunde Museum*, Hamburg²⁸⁷ im Dezember desselben Jahres. Schütt weist zudem auf die Einladung zum Seckauer Kunstgespräch 1958 hin.

3.1.5.6 Übermalungen & gotische Plastik

1960 fand in der *Galerie nächst St. Stephan* die Ausstellung 'Übermalungen' statt, bei der diese mit gotischen Plastiken konfrontiert wurden (Abb. 21, 22). Armin Zweite beschreibt diese Konfrontation als Mauers Versuch die „Vorraussetzungen von Rainers Schwarzmalerei“ aufzuzeigen. Diese „Ergänzung [soll] den spirituellen Impuls und religiösen Anspruch der Bilder sichtbar machen“. Damit schreibt Zweite, ebenso wie Ernst-Gerhard Güse²⁸⁸, die Idee zur Ausstellung Msgr. Mauer zu.²⁸⁹

Robert Fleck schildert die Situation ebenfalls als eine „Konfrontation“ mit religiösen Plastiken und Gebrauchsgegenständen aus dem Mittelalter. In der zur Ausstellung erschienen Publikation sei der Text »Kreuz und Nacht« von Louis Chardon abgedruckt gewesen. Fleck zitiert Viktor Matejkas²⁹⁰ Beitrag aus dem *Tagebuch*²⁹¹: „Da die Übermalungen Rainer und Mauer nicht genügten, wurden gotische und barocke Plastiken teils zwischen die Bilder an die

²⁸⁴ Fleck: *Avantgarde in Wien*, 1982, S. 112 f.

²⁸⁵ Breicha: *Mit 20*, 1997, S. 30f.

²⁸⁶ Seuphor: *Knaurs Lexikon*, 1957; Zur Ausstellung 'Artistes autrichiens d'aujourd'hui', (4.-17.4.1957 *Galerie Arnaud*), Paris siehe Neuwirth: *Österreichische abstrakte in Paris*, 1957; Wescher: *Artistes*, 1957.

²⁸⁷ Zur Ausstellung 'Vier Wiener Maler: Hollegha, Mikl, Prachensky, Rainer' (Dezember 1957, *Völkerkundemuseum Hamburg*), siehe Flemming: *Vier junge Maler*, 1957; Frenzel: *Die Vier Wiener*, 1957.

²⁸⁸ Dazu Güse: „Das Überdecken und Auslöschen, Abkehr und Askese, die Mortifikation in den Übermalungen waren ausschlaggebend für die sakrale Einvernahme, die Otto Mauer in der *Galerie nächst St. Stephan* durch Madonnen- Darstellungen des Mittelalters, die er integrierte weiter unterstrich.“, In Güse: *A.R. Malerei*, 1990, S. 15.

²⁸⁹ Zweite: *Nacht*, 1977, S. 54.

²⁹⁰ Wiener Kulturstadtrat, Autor und Volksbildner (1901-1993).

²⁹¹ *Tagebuch*: Kulturzeitschrift, bei der Matejka Mitherausgeber war.

Mauer gelehnt, teils auf den Boden gelegt. [...]“.²⁹² 1982 stellt Fleck in einer Anmerkung²⁹² die damals existierenden Meinungen (von A. Zweite, O. Mauer, A. Rainer) zur Frage nach der Autorschaft der Idee dieser Ausstellung, zusammen, ohne jedoch die Angabe, Rainer habe „1981 sich selbst“ als Ideengeber genannt und damit „den Gegensatz zur damaligen Monochromie-Mode“ betont²⁹³, genauer zu belegen. Hermann Nitsch schrieb anlässlich der Rainer-Retrospektive 1997, dass Rainer sich die Plastiken zu diesem Zwecke „ausgeborgt“ habe.²⁹⁴ Ebenfalls in dieser Publikation schwärmt Otto Breicha: „Eine besonders schöne [Ausstellung] gab es 1960 in seiner Wiener Stammgalerie St. Stephan, als er [Rainer] seine einigermaßen ansehnlich zu Bildern ausgereiften Übermalungen zusammen mit mittelalterlichen Holzskulpturen präsentierte.“ Breicha weist zudem auf einen Zug zum „Dialogisieren“ im Werk Rainers hin.²⁹⁵ Bei dem mit der Autorin geführten Gespräch²⁹⁶, betonte Rainer, auf diese Ausstellung angesprochen, den Zusammenhang seiner Malerei mit der religiösen Kunst. Es habe zum damaligen Zeitpunkt eine „Bekannte gegeben, die immer zu den Eröffnungen“ in die *Galerie nächst St. Stephan* kam und „einen größeren Handel mit gotischen Skulpturen“ betrieben habe. Diese „Bekannte“ war Frau Heintschel-Heinegg, die ein Antiquariat in der Wiener Himmelpfortgasse geführt hatte.²⁹⁷ Somit weist Arnulf Rainer diese Frau als die Initiatorin dieser Idee aus.²⁹⁸

Diese Ausstellung mag auch Auslöser für Rainers spätere Überarbeitungen diverser Reproduktionen gotischer Bildwerke gewesen sein.²⁹⁹

3.1.6 Arnulf Rainer als Sammler

Allgemein findet eine definitorische Unterscheidung zwischen systematischen und unsystematischen Sammlern statt. Da es sich im vorliegenden Fall nicht um die Anhäufung sentimental kostbarer Memorabilia handelt, fällt Arnulf Rainers Sammeltätigkeit deutlich in erstere Kategorie, zumal diese durch zusätzliches Streben nach Wissen auf dem Sammlungsgebiet gekennzeichnet ist.

Rainers Sammlerpersönlichkeit verwirklicht sich in seinem Bewahren kulturtragender Gegenstände, Dokumente und Relikte. Diente der Handel mit ausgewählten Antiquitäten in

²⁹² 66), S. 564;

²⁹³ Arnulf Rainer, zitiert nach: Fleck: *Avantgarde in Wien*, 1982, S. 564, Anmerkung 66) o. genauere A.

²⁹⁴ Nitsch: *Arnulf Rainer*, 1997, S. 15.

²⁹⁵ Breicha: *Mit 20*, 1997, S. 34.

²⁹⁶ Siehe 5.1.

²⁹⁷ Bestätigt durch Frau Gertrude Fröhlich, Telefonat vom 4. Mai 2009.

²⁹⁸ Sie Interview vom 4.11.2008, siehe 5.1. dieser Arbeit.

²⁹⁹ Vgl.: F. Mennekes, Interview: Mennekes: Rainer. *Gesichter Christus*, 1986: Vorstellung der Christus-Figur von Rainer aus der Kunstgeschichte bezogen; Kunstgeschichte als endlose Kette der Auseinandersetzung; Hinwendung zur Gotik wegen u.a. Vereinfachung.

der Frühzeit gewissermaßen noch dem zusätzlichen Broterwerb, ist das Anlegen einer Bibliothek mit wissenschafts-historisch, kunsthistorisch, etc. bedeutenden Bänden ein Verweis auf den diesbezüglichen Anspruch des Künstlers. Als ein Paradigmenwechsel dieses Anspruchs ist hier die Sammlung von sogenannten „Kunst Geisteskranker“, die ebenso, wie historisch bedeutende wissenschaftliche Publikationen zum Thema, Krankenakten der Patienten umfasst.

3.1.6.1 Frühe Sammlung und Handel mit Antiquitäten

Otto Breicha schildert in seiner Publikation, die sich dem Schaffen des jungen Rainer widmet, dass Rainer sich mit „bäuerlichem Hausrat“ umgab, „obsessiv in die Vergangenheit kunstsammelte“ und schildert, dass er mit „Mauer Kubinzeichnungen“ tauschte, sowie sich bereits für „antiquarische Bücher interessierte, lange bevor er mit zunehmendem Wohlstand aus dem internationalen Antiquariat für sich einkaufen ließ und seine Wiener Wohnung mit böhmischem Jugendstil möblierte.“³⁰⁰

3.1.6.2 Anlegen einer Bibliothek

Wie bereits erwähnt, waren es von Anfang an und fortwährend Bücher, denen Rainer als Sammler besonderes Augenmerk schenkte. Besonders Barbara Catoir, die Rainers Kunst als „Bibliotheksphänomen“³⁰¹ betrachtet, widmete diesem Aspekt eine eingehende Untersuchung. Dabei stellte sie fest: „Rainer ist ein passionierter Sammler alter Bücher, die er in einer Bibliothek aufbewahrt, die bezeichnender Weise nicht dem Wohnbereich, sondern einem seiner Ateliers angegliedert ist. Sie stellt für ihn das dar, was Foucault³⁰² als »Bibliotheksphänomen« bei Flaubert erkannt und als eine Tendenz der Moderne gedeutet hat, die Entdeckung des Buchs als Motiv- und Themenfundus [...]“.“

Birgit Mersmann kritisiert im Gegenzug diese Deutung Catoirs „als Illustrationen von Buchillustrationen, als Formenvariationsspiel eines durch das Buch thematisch vorgegebenen Motivrepertoires“, durch die „die Radikalität des umfangreichen Buch“abrechnungs“projektes [durch Catoir] verkannt“ wurde. Es handle sich um eine „Fehleinschätzung der Kunsthistoriker“. ³⁰³ Vielmehr sei dieses Projekt Rainers zu deuten, als „[...] Opposition zur Archivierungsidee“, bei „der Künstler [sich] am Prozeß der Buchauflösung“ beteiligen. ³⁰⁴ In ihrer „Radikalität“ seien Rainers »Buchübermalungen« nicht als „liebervoll verschönernder

³⁰⁰ Breicha: Mit 20, 1997, S. 33.

³⁰¹ Catoir: Arnulf Rainer, 1989. „Bibliotheksphänomen“ siehe S. 12.

³⁰² [...] „Ihre Kunst siedelt sich an, wo das Archiv entsteht“ Foucault: Schriften, 1974, S. 160 ff.

³⁰³ Mersmann: Bilderstreit, 1999, S. 133.

³⁰⁴ „[...] Das unersättliche Feuer der Malerei brennt die Bücher nacheinander nieder.“, Ebd.

Buchdekor“, sondern als „um die Untergangsdrohung wissende Buchunterwanderungen zu interpretieren. Der Künstler unterliegt einem manischen Zwang, alle Wissensarchive nacheinander auszulöschen. Da es sich um Massen von Büchern handelt, [...] muß von einer Abfertigung des Buchobjektes und damit auch einer Eliminierung der über das Kulturgut »Buch« transportierten Geschichtsschreibung gesprochen werden.“ Dabei fokussiert Rainer auf eine „Kritik [...] am Fiktionsobjekt Buch. Von einer Aura umgeben, die es in eine imaginäre Scheinwelt rückt, steht das Buch in der Tradition der »imitatio«, der Nachbildung. Wie das Bild nur Abbild, so ist auch das Buch nur Abdruck der real existierenden Dinge.“³⁰⁵ Wichtig sei die Erkenntnis, dass „das Buch im Werk Arnulf Rainers nur ein Reproduktionsmedium unter anderen ist [...].“ Rainer betreibe einerseits „[...] mit den Prinzipien von Verschattung und Verhüllung, die sich im Extremfall bis zur mumifizierenden Überdeckung steigern können, das Schwinden und den Verlust des Originals – dem bereits mit der Auswahl einer reproduktionstechnischen Vorlage ein Zeichen gesetzt wurde. Andererseits wirkt er dem Authentizitätsverlust kontraproduktiv entgegen; denn jedes eigenschöpferische Überarbeiten reißt den Abdruck aus seiner zwanghaften Reproduktionskette heraus und verwandelt ihn in ein Original. [...] Schon die erste Buchübermalung aus dem Jahre 1964, die sich einer Originalradierung aus einem Kunstbuch bemächtigte, betont das Versessensein auf das Buch. [...]“³⁰⁶ Was Rainer bewirke sei die „Revolution des Buches“³⁰⁷ was eine „bewusste Unterwanderung der vom Buch mit totalitärem Machtanspruch betriebenen Klassifizierungen und Hierarchisierungen der Dinge“ nach sich ziehe. „Indem Rainer das Buch zerlegt und übermalend auflöst, bricht er aus der Tradition des in sich geschlossenen Einzel(-kunst-)werks aus und bestimmt das Werk neu als nie abzuschließende, unendliche Reihe von Einzelarbeiten.“³⁰⁸

3.1.6.3 Sammlung von „Kunst Geisteskranker“ sowie deren Krankenakten und entsprechender Fachliteratur

Ein Überblick zur Sammlung der „Kunst Geisteskranker“³⁰⁹ bot sich 1978 in der Zeitschrift *Kunstforum International*.³¹⁰ Rainer „bezeichnet sich [in einem zu diesem Anlass geführten

³⁰⁵ Mersmann: Bilderstreit, 1999, S. 133.

³⁰⁶ Ebd., S. 134.

³⁰⁷ Diess., ebd.: „[...] Mit dem [...] Herauslösen von Abbildungstafeln aus dem Buch bricht Rainer aus der Chronologie aus. [...] Damit wird die Einheits- und Kontextidee des Buches begraben. [...] [die] Abbildung [...] als Einzelblatt [bekommt] eine neue Autonomie. Sie ist nicht länger Informationsrädchen im großen Werk »getriebe«, sondern eigenständiges und originales Bild.“ Durch die Einführung neuer Gesetze durch Rainer (Auflösung der Chronologie, Aufhebung der Tafelordnung der Abbildungen,...).

³⁰⁸ Mersmann: Bilderstreit, 1999, S. 135.

³⁰⁹ Hierbei geht die Autorin mit Monika Leisch-Kiesls Feststellung (In: Verbergen und Entdecken, S. 224, Fußnote 16) überein: Die von Rainer verwandten Begriffe, wie „Geisteskrankheit“, „Wahnsinn“, „Irrenkünstler“

Interview] selbst nicht als Kunstsammler“, sondern als einen „überaus interessierten Beobachter“, der das Material seiner Sammlung weiter bearbeite und analysiere.³¹¹ Er widme sich nicht der damals bereits breit aufgearbeiteten *Art Brut*, sondern der „in der bildenden Kunst mehr in den Randbereichen angesiedelten Elementaräußerungen der psychisch Kranken“. Georg Schwarzbauer sieht es als „Rainers Verdienst [...], auf die Wichtigkeit und die Bedeutung dieser [...] Krankengeschichten und habituellen Lebensäußerungen erstmals unmissverständlich hingewiesen“ zu haben.

Dabei richtete Arnulf Rainer den Fokus seiner Sammlung, wissenschaftlich orientiert ebenso auf „wichtige Publikationen aus dem Bereich der Psychotherapie“, wie auf „seltene Privatdrucke“ wissenschafts-historisch bedeutender Bände. Als Beispiele führt Schwarzbauer Publikationen von Weygandt³¹², Bumke³¹³ und Kirchhof³¹⁴ an. Belegt wird dies durch die Nennung dieser Werke in Rainers eigenem Artikel zu »Psychosen und Körpersprache«³¹⁵ (Abb. 25), 1973 erschienen. Die *Sammlung Rainer* (Abb. 26, 27) sei in der Zeit der späten 70er Jahre häufig ausgestellt worden.³¹⁶ Im bereits erwähnten Interview beklagt Rainer, wie durch „die enorme Entwicklung auf dem Gebiet der Psychopharmaka-psychiatrie“ das „Dokumentenmaterial [...] immer dünner, immer uninteressanter, immer unwichtiger“ werde. Er fordert dazu auf dass „die Leute [...], in ihren Archiven [...] stöbern und versuchen [sollten] alte Dokumente zu retten“. Er stelle sich vor „eine gemeinsame große Sammlung“ aufzubauen, an welche er gerne seine „ganzen Dokumente übergeben würde“.³¹⁷ 1963, so Rainer im Interview war es ihm „gelingen, in Osteuropa ein psychiatrisches Archiv zu kaufen“, das ihm zum „Beginn und [...] Fundament“ der Sammlung wurde.³¹⁸ Befragt nach seinen „sehr häufig angestellten anthropologischen Überlegungen“ und deren Ursprung in der Bildnerie der Geisteskranken bestätigt Rainer die Vermutung und betont, dass sein Vorgehen beim Sammeln des Materials „nicht ein Sammeln im Sinne eines Kunstsammlers“ sei, sondern mehr „geistige als künstlerische Auseinandersetzung“, wobei das Material „Studienmaterial“ darstelle. Anhand dieses Studienmaterials habe er sich der Frage nach der

sind beabsichtigt provokant und ohne beschönigendes „sogenannt“ verwandt, auch wenn der Fachterminus „zustandsgebundene Kunst“ korrekt wäre.

³¹⁰ Die Ausgabe beleuchtete auch Rainers »100 bildnerischen Serien«. *Kunstforum International*, Bd. 26, 1978.

³¹¹ *Kunstforum*: Interview Rainer, 1978, S. 224.

³¹² Weygandt: *Atlas*, 1902.

³¹³ Bumke (Hrsg.): *Handbuch*, 1932.

³¹⁴ Kirchhof: *Mimische Reaktionen*, 1969.

³¹⁵ Biedermann: *Körpersprache/Bodylanguage 1975/76*.

³¹⁶ *Galerie St. Stephan* (Titel 'L' Art Brut – Collection A. Rainer'), im *Kunstkabinett Schöttle* München (Titel 'Bildnerie der Geisteskranken aus der Sammlung Arnulf Rainer') und bei *Zwirner* in Köln (Titel vgl. München), In Schwarzbauer: *Das Sammlerportrait*, 1978, S. 222f.

³¹⁷ ebd., S. 224.

³¹⁸ *Kunstforum*: Interview Rainer, 1978, S. 224.

Ablehnung der Arbeiten, die im Genre der „Performancevorstellungen, [...] – derartige Bezeichnungen aus der Kunstweltsprache treffen ja auch auf die Äußerungen der Kranken zu – [...]“ auftreten. Diese Dokumente seien „für die heutige Kunst sicherlich viel aufschlussreicher, [...] als die Bilder“. Rainer macht hier auch seinen Anspruch, die gestischen Ausdrucksgebärden „Geisteskranker“ in den Kunstkanon einzuordnen, deutlich. Zahlreiche weitere Autoren³¹⁹ haben sich mit dieser Sammlung Rainers auseinandergesetzt, es folgte ein Ausstellungskatalog des *Maison Rouge - Fondation Antoine de Galbert*, Paris im Jahr 2005³²⁰.

3.2 Arnulf Rainers Verhältnis zu Kunsthandel und Kulturbetrieb

Ein allen ausstellenden Künstlern vertrautes Problem, stellt die technische und logistische Bewältigung der Präsentation in der jeweiligen Ausstellungssituation, und die Vermarktung der Werke dar. Sie ist besonders bei größeren Häusern nicht zuletzt durch die Auseinandersetzung mit bürokratischen Hürden gekennzeichnet, welche sich mit zunehmendem Erfolg (Wert der Bilder, Professur, Messebeteiligungen, Preise und Auszeichnungen etc.) potenzieren und u. a. Versicherungskosten usw. in die Höhe treiben. Durch die Auseinandersetzung mit dieser Problematik entwickelt Rainer bereits in frühen Jahren ein von ihm erdachtes System, in dessen Mittelpunkt eine besondere Art der „Selbstverwirklichung“ steht. Beobachtet werden sollen einige der zahlreichen Strategien mit der Vermarktung seiner Werke umzugehen, dessen Wirken nach seinem Tode zu sichern sowie als Vorträge gehaltene Beobachtungen, die er vor Künstlern und vor allem auch „Kulturarbeitern“ zum Zwecke einer Verbesserung der Kultursituation hielt.

3.2.1 Vermarktung und Management

1975 haben die beiden Künstler Arnulf Rainer und Dieter Roth, „wie die meisten Künstler der europäischen Avantgarde-Bewegung der siebziger Jahre“ keine Galerie gehabt, sondern managten sich selbst – „von der Bearbeitung von Ausstellungsanfragen bis zur Abwicklung der Leihgaben, von den Transportpapieren und Versicherungsscheinen [...], bis zum Verkauf

³¹⁹ u.a. Schmidt: Identifizierung, 1975, S. 138ff.

³²⁰ Ausst.-Kat: Aisemberg: Rainer et sa collection d'Art Brut, 2005, Darin: Cardinal Roger: Arnulf Rainer and Outsider Art (Cardinal hatte 1972 den Begriff »Outsider Art« geprägt [Ausst. »Outsider Art«, London 1972]); Zusammenhang Rainers »Body Poses« mit Fotografien von Hysterikern und Katatonikern, derer sich die Surrealisten in den zwanziger Jahren aus den Publikationen des Salpêtrière Krankenhauses bedienten (S. 248); Sammlung Rainer: Louis Soutter; Max; Johann Hauser; Kaiser Franz - W.: Arnulf Rainer, artist and collector: Projekt Gugging (Miteinander-Gegeneinander, 1994), Kurator v. Ausst. In Linz (2002), Salzburg (2004), Jury-Mitglied EUWARD; Vouillox Bernard: artist-collectors: *Sammlung-Rainer* und psychopatholog. Sammlung; *Gugging*, Prinzhorn und die Outsider-Kunst.

der Arbeiten, der Rechnungsstellung gegenüber dem Käufer und der steuerlichen Abrechnung“³²¹. Georg Baselitz, der mit seinem Galerist Michael Werner in Rainers Atelier in der Mariahilferstraße gekommen war, zeigte sich verwundert darüber „dass Arnulf Rainer keinen Galeristen“ habe, „und dass er ihm daher erklärt habe, wie interessant und zeitsparend es für einen Künstler sei, wenn ein Galerist ihm die Briefschreiberei, die Verkäufe, den Umgang mit den Sammlern und das Lobbying bei den Museumsleuten abnehme“³²². Das kam für Rainer nicht nur nicht in Frage, sondern er ging beispielsweise soweit stattdessen „einem Sammler [...] einen mit unzähligen Details und Absprachen verkomplizierten Kaufvertrag“ vorzulegen.³²³

In seinem Text ›Elf Antworten auf elf Fragen‹³²⁴ gibt er dennoch an, in Krisenzeiten neben Künstlern, von Galerien unterstützt worden zu sein. Es sei deshalb „[...] eine radikale Entstaatlichung der Kunst zugunsten des Galerieswesens“ notwendig. Dies solle einer Überforderung des „Kunsthorizontes der Beamten“ entgegenwirken, denn „[...] der Kunsthandel [habe] auch seine Mängel“. In Österreich könne dieser die zentrale Rolle als Vermittler von Information, wie sie durch „[...] Kunstvereine, Verleger und moderne Museen“ betrieben werde nicht erfüllen, da „[...] fast alle Galerien bessere Antiquitätenläden“ seien. Gerade für den Künstler Rainer und sein Werk seien Galerien aber essentiell, da das Verständnis seines Werkes den Besitz voraussetze.³²⁵ Hier werden erneut ökonomische Strategien des Künstlers sichtbar.

3.2.2 Vermarktungs-Strategien

Zu den Distributions-Strategien und der Wertsicherung des Nachlasses von Arnulf Rainer ist viel spekuliert worden und zahlreiche Gerüchte dazu sind im Umlauf. Der Künstler soll aus diesem Grund selbst zu Wort kommen, schließlich hat er sich 1989 in einem Interview mit Helmut Zambo³²⁶ selbst als „Einzelunternehmen mit der größten Wertschöpfung“ bezeichnet. Seine Verträge seien zu „100% gegen alle Eventualitäten“ abgesichert.³²⁷ Dass Rainer bezüglich seiner Nachlassverwaltung nichts im Ungewissen lasse, belegt auch Schütt in ihrer Publikation³²⁸: Sie beschreibt seine Nachlass-Verwaltung³²⁹, die zugunsten der von in einem

³²¹ Fleck: Hier Distans, 2008, S. 116. Eine Idee, die sich in jüngster Zeit erneut immer häufiger durchsetzt (bekanntestes Beispiel Damien Hirst).

³²² Gespräch zwischen Robert Fleck und Georg Baselitz, Hamburg 2007.

³²³ Fleck: Hier Distans, 2008, S. 118.

³²⁴ 1971, Siehe 5.2.13. dieser Arbeit.

³²⁵ Siehe 5.2.13 dieser Arbeit; Rainer: Elf Antworten, 1971, S. 154f, hier: 155.

³²⁶ Rainer-Sammler, Kunstexperte und Freund der Künstler aus Gugging.

³²⁷ Zambo: Con Amore, 1997, S. 9ff.

³²⁸ Schütt: Überarbeitungen, 1994.

³²⁹ Rainer: Vermächtnis, 1972.

Erbschaftsregister erfassten Käufer, die Leihgaben für kommende Ausstellungen absichern soll. Die Höhe des in Aussicht gestellten Erbes bemesse sich an den Maßen der Bilder.³³⁰ Besondere Erwähnung erfährt dieses Vorgehen auch in einem Text des Künstlerkollegen Günter Brus, der eben dieses strategische Vorgehen als „Strategie-Manie“ bezeichnet und den überdeutlichen Perfektionismus des „Händlers“ Rainer hervorhebt.³³¹ Diese Strategien können nicht nur bedeuten, dass wir es bei der Person Rainer mit einem perfektionistischen Finanzier zu schaffen haben, sondern belegen ebenso seinen Anspruch den Komplex der Vermarktung und Nachlass-Sicherung zu überblicken, zu steuern und damit über seine Lebenszeit hinaus zu wirken. Sie verdeutlichen auch das Maß, indem Rainer die Abläufe in diesem betriebswirtschaftlichen Zweig des Kunstmarktes durchschaute und mit gezielten Eingriffen in eigene angestrebte Bahnen lenkte.

3.2.3 ›Kartei für Ausreden, Absagen, Ausweichmanöver‹, 1981

Dazu gehört zweifelsohne auch die ›Kartei für Ausreden, Absagen, Ausweichmanöver‹ (Text Nr. 5.2.20). Rainer selbst beschreibt diese Kartei als ein „work in progress“, dass als Reaktion auf die überhand nehmende Bürokratie, „die sich ins Atelier einschleicht“, wenn ein Künstler eine gewisse Summe an Ausstellungen absolviert.³³² Er hatte den Entwurf der ›Kartei für Ausreden, Absagen, Ausweichmanöver‹³³³ Ende 1981 erstmals an Dieter Roth geschickt. „Enzyklopädisch werden alle Bereiche verzeichnet, in denen jeder bekannte bildende Künstler gesellschaftlichen Zwängen unterliegt. Insbesondere legt Rainer den Akzent auf Angebote, Einladungen zur Ausstellungsteilnahme und Schwierigkeiten im Umgang mit Sammlern und anderen Geschäftspartnern, die bei einem bekannten Künstler nicht nur viel Zeit, sondern auch Energie zu rauben drohen. Unter A) »Die Problemkreise« verzeichnet Arnulf Rainer penibel all das, was einem Künstler bei einer Ausstellung begegnet.“ Am Ende der Liste konzentrierte Rainer sich auf „den Akt der »Ausrede« [...] mit dem Ziel „sich der Aufdringlichkeiten der Gesellschaft und der unzähligen kleinen Hindernisse zu erwehren“. [...] Rainer und Roth, so Fleck, scheinen „offensichtlich lange und häufig über die Notwendigkeit eines solchen Systems von Ausreden“ gesprochen zu haben. Dieses Bedürfnis Rainers scheint auf derselben Ebene zu liegen, wie seine Weigerung „derartige Fragen [...]“

³³⁰ Als »Kunden-Service« wird das am 7. Juni 1972 beim Bezirksgericht Innere Stadt Wien hinterlegte Testament Rainers bereits vor Erscheinen der Publikation in der Presse angekündigt; vgl. Profil, Jg. 3, 1972, Nr.2 S. 66; s. a. Hohmeyer: Aus Liebe, 1972.

³³¹ „Ehe er eine Kuckucksuhr erwirbt, durchforstet er alle Schwarzwaldgegenden der Welt bis zum letzten Winkel, um sicher zu gehen, daß die Uhr nicht etwa aus der Gegend stammt, wo es gar keine Kuckucke gibt.“, Brus: Phantom, 1997, S. 36-39.

³³² Rainer im Interview mit der Autorin dieser Arbeit, siehe 5.1.

³³³ Siehe 5.2.20. dieser Arbeit.

einem Galeristen zu überlassen“. Der Autor Robert Fleck bemerkt (als einziger Rezipient dieses Aspekts bis dato) die „Stimmigkeit“ dieser Liste, hinsichtlich der „sozialen Einbindung bekannter bildender Künstler“ im „expandierenden Kunstbetrieb um 1980“. Rainer habe „seine Erfahrungen aus dreißig Jahren Selbstvermarktung innerhalb des Kunstmarkts und der Kunstöffentlichkeit formuliert“. Damit rücke Rainers Liste auch in die Nähe der „empirischen Kunstsoziologie, die seit Mitte der siebziger Jahre zunächst im universitären Bereich entstanden war.“³³⁴

3.2.4 Referat ›Der verkulturierte Künstler‹, anlässlich des „II. Wiener Österreichgespräch – Kunst wofür?“, 1979³³⁵

Arnulf Rainer thematisiert hier (Text Nr. 5.2.19) erneut die „problematische Beziehung zwischen Kunst und Kultur, Künstler und Kulturmenschen“. Die Gefahr, vor der Rainer hier speziell seine Warnungen ausspricht betrifft, den „hedonistischen Kulturbegriff“, die „Zirzensisierung“ und die heute weit verbreitete von ihm als „Manegekultur“ bezeichnete Tendenz zur Verflachung des Kulturbetriebes. Er kritisiert jegliche Art der Verkitschung („Artistenperfektionismus“, „Dressurnummern“, [...] „dekorativem Flitter“ u.v.a.m.) genauso, wie die von ihm als irregeleiteten Tendenzen beschriebenen Vorgänge des gängigen Kulturbetriebes, wie Galerien, Messen, Galerierundgänge, Akademiewesen, Kulturministerien etc. (die er „die Künstlerbewältigungsagenturen“, „die Kulturjahrmärkte“, „das Safari- und Tropenwesen“, „die Diplomanimatoren“, „das Unterhaltungsministerium“, [...] nennt). Die Möglichen Auswege der Künstler aus dieser Notlage seien „Verweigerung“, „Rückzug“, „Antiartistik“, die „Spielverderberrolle“, „Selbstdressierung“ und die Erweiterung der „Künstlerrevolte“ und eine gezielte „Rollenteilung“, sowie genaue Regeln zwischen den Institutionen, den Vermittlern, dem Publikum und dem Künstler. Deutlich wird hier der aktivistische Veränderungswille des Künstlers Rainer, der immer darauf bedacht ist, beide Seiten (Künstler und Gegenüber) an seinen Beobachtungen und Erfahrungen profitieren zu lassen.

³³⁴ Fleck: Hier Distans, 2008, S. 204.

³³⁵ Siehe 5.2.19.

3.2.5 Referat ›Der Künstler und das Museum‹, anlässlich des „Österreichischen Kulturgespräch 1982“ in Linz³³⁶

Eine Reflektion von Christian Brandstätter über das ›Museum anno 1806 und Museum 2000‹ ist diesem schriftlich festgehaltenen Referat Rainers vorangestellt. Beim „Österreichischen Kunstgespräch“, das der Frage nach dem Thema „Museum 2000“ nachgehen sollte, sei „nicht ernsthaft diskutiert worden“. Dennoch habe es „pointierte, von aggressivem Weiterdenken geprägte [...] Beiträge gegeben“, von denen derjenige von Rainer in Anbetracht der zahlreichen Neubesetzungen in der österreichischen Museenlandschaft „von besonderer Aktualität“ gewesen sei. Brandstätter versucht der Frage nach dem neuen „Museumsmann“ nachzugehen, indem er eine Stellenbeschreibung für die kaiserliche *Galerie im Belvedere* von 1805 zitiert. Diese Stelle war damals an einen Maler, Heinrich Füger gegangen und Brandstätter schließt mit der Erkenntnis, dass wenn man die im Folgenden skizzierte ›Typologie der Museumsleiter‹ bedenke, „höchstens Arnulf Rainer selbst“ mit seiner Sammlung die „Ausnahme von der Regel“ sein könne.³³⁷

Rainer verfasst eine ›Typologie der Museumsleiter‹, bei der er zwischen vier verschiedenen Museumsdirektoren-Typen als „Orientierungspole“ für Künstler unterscheidet. Als Kriterien untersucht Rainer das Vorgehen bei der Ausstellungsorganisation, den Umgang mit Behörden und Geldgebern, das Verhältnis zu den Künstlern, den Charakter seiner Sammlungstätigkeit und das Erscheinungsbild seines Museums. „Der Ambitionierte“ wird, zwar wegen „seiner Schwäche an bekannten Ideen [...] hängen [...]“ zu bleiben, kritisiert, wird von Rainer ansonsten aber positiv eingeschätzt. Gänzlich anders wirkt seine Einschätzung des „aktivistischen Machers“, von ihm auch „die Betriebsnudel“ genannt. Sein Vorgehen, angefangen bei „banalisiert[en] und inflationiert[en] Trend- und Alibiausstellungen“, bis hin zu seinen „Circensierungstendenzen“ lehnt Rainer ab. Der dritte Typus ist „der Resignierte, Verbeamtete, Verschlafene“, der „auf die Pensionierung zu warten“ scheint, um „endlich wissenschaftliche Studien machen zu können“. Es zeichne ihn aus, „manchmal ein guter Kunstwissenschaftler für vergangene Jahrhunderte“ zu sein, doch sein „geringes Informationsniveau bezüglich der Gegenwartskunst“ sei sogar gefährlich. Zudem tendiere er dazu „pedantisch [...] absurden Details [...] seinen geistigen Stempel“ aufzudrücken. Dies führe dazu, dass er anderen Künstlern rät „einen Bogen“ um ihn zu machen. Der

³³⁶ Siehe 5.2.21. diese Arbeit; In: Parnass, Jg. 2, 1982, H.2, S. 12-15.

³³⁷ Brandstätter: Museum, 1982, S. 11.

zukunftsweisende Museumsdirektor sei „der Inszenator“³³⁸, der „ambitionierte, ehrgeizige Regisseurstyp“. Seine „Sichtweisen“ können für die Künstler „anregend sein“ und die „Widersprüche, die er auslöst, sind für das Kunstleben fruchtbar“. Im Anschluss widmet Rainer sich der Frage „Wie verhält man sich als Künstler gegenüber Ausstellungsmachern“ nach den Kriterien „Konzept“, „Bildauswahl“ und der „Hängung“. Weitere Kriterien sind das „Nichteinmischungsprinzip“, welche das Mitspracherecht der Sponsoren betrifft, sowie das „persönliche Verhalten“ des Künstlers. Zur Sprache kommt auch, wie der Künstler „die ständige Präsentation seiner Werke“ anzulegen hat und welche Möglichkeiten und Schwierigkeiten ein „eigenes Museum“ birgt. Abschließend entwirft Rainer die Utopie eines „Künstlerfriedhofs“, der ihm als adäquate Problemlösung erscheint.³³⁹

3.3 Bezugnahme auf Kunsttheoretiker/Kunstkritiker und Kunsthistoriker

Bei Arnulf Rainer lassen sich in Bezug auf die Beschäftigung mit theoretischen Vorgängern zwei Ebenen der Referenz ausmachen. Nicht wörtlich genannte, plausible Bezüge wie Loos und Benjamin und im darauf folgenden Abschnitt vom Künstler namentlich genannte, wie Lampe und Mauthe, Sedlmayr, Worringer, Sweeney und Prinzhorn.

3.3.1 Adolf Loos

In der Nachfolge der Jugendstil-Malerei stellte Loos sich seiner Zeit, neben seiner Auseinandersetzung mit dem dekorativen Element (zum Beispiel bei Gustav Klimt), „[...] gegen die Prunksucht der historischen Ringstraßenarchitekten, aber auch der Secessionisten“³⁴⁰ und gegen die Erotik des Dargestellten. Er schuf eines der populärsten und dauerhaftesten Schlagworte in diesem Zusammenhang: Ornament „ist“ Verbrechen³⁴¹.

Adolf Loos hatte Körperbemalung als „dem modernen menschen“ unzeitgemäße „degenerationerscheinung“ und als ein „lallen der malerei“ bezeichnet.

1967 begann Arnulf Rainer mit einem „Schwarzen Vertikalstrich auf blondem, nacktem Mädchen“ (Vgl. Günter Brus) mit den Körperbemalungen bei der

Pintotariums-Eröffnung: „Aus dem Blickwinkel der Kunst lassen die weiblichen Körper, als potentielle Aktmodelle des Malers, an ihre traditionelle Position jenseits einer Staffelei denken. Im Falle der Bemalungen tritt die Oberfläche der lebenden Körper an die Stelle

³³⁸ Anmerkung der Autorin: heute kann Max Hollein als Beispiel dieses „Typus“ angesehen werden.

³³⁹ Rainer: Der Künstler und das Museum, 1982, S. 13ff.

³⁴⁰ Brüderlin: Wien, 2001, S.119ff.

³⁴¹ Loos: Ornament, 1909; hier: 276f.

üblicher Malgründe, womit zugleich auf den Ursprung der Malerei zurückgewiesen wird.³⁴² Schütt greift auch die Geschichte der Körperbemalung auf, dort werde die Körperbemalung, „als eine der ursprünglichsten aller Kunsttätigkeiten“, die noch vor dem „Abklatsch eingefärbter Hände“ getätigt wurde gezeigt.³⁴³ Gewissermaßen den Ursprung der Malerei erforschend unternahm Rainer (u. A.) die Bemalung von Frauenkörpern (Abb. 10, 11), wozu er sich folgendermaßen äußerte: „Es ist sehr wichtig, daß ich dabei auf eine neue Drucktechnik gekommen bin. Als ich nämlich die Füße und die Fußsohlen bemalt habe, wo das Modell natürlich kitzlig war, ist das Mädchen auf den Boden gestiegen. Sie hat da einen schönen Abdruck gemacht. Da bin ich draufgekommen, daß man das sehr gut als Drucktechnik, so wie Radierung, Lithographie verwenden könnte. Es hat sehr großen Reiz, auf einer Fußsohle zu malen.“³⁴⁴

Im Winter 1968 gingen Fuchs und Hundertwasser mit dem Gesichtsbemalten Rainer durch den ersten Wiener Gemeindebezirk, Richtung Stephansdom (Abb. 13). Hier, so Jutta Schütt „durchbricht Rainer mit seiner nonkonformen Erscheinung das an diesem Ort als kultiviert geltende Auftreten.“³⁴⁵ Rainer wird wegen „Störung einer visuellen Ordnung“³⁴⁶ von der Polizei abgemahnt.

Für Schütt sind die Gesichtsbemalungen eine Folge der »Wahnhall«-Portraits, auch Rainer äußerte sich 1968 dahin gehend: „Auf der Suche nach Neukopfformen für meine Bildnereien der letzten Jahre entschloß ich mich auch zur direkten Gesichtsbemalung.“³⁴⁷ Diese „gehört nicht unmittelbar in diesen Kontext, reiht sich aber ein in die gegen ein normatives Selbst- und Kunstverständnis gesetzten künstlerischen Äußerungen“³⁴⁸ und ist „ähnlichen Schmuckformen bei Naturvölkern nahe“³⁴⁹. Werner Hofmann bezeichnet Rainers Umgang mit dem „Fundus der Weltkunst“ als ein „Verschlingen der Erbmasse“. Dabei dringe er nicht in die Kunstgeschichte und verweile dort, sondern verlässt sie zu Gunsten „gestischer Bereiche,

³⁴² Schütt: Überarbeitungen, 1994, S. 69.

³⁴³ Vgl. Kunter: Zur Geschichte der Tatauierung, 1971, hier S. 2.

³⁴⁴ Gespräch, Rainer: Wahn ... Kunst, 1968, hier. S. 364. Schütt legt den Vergleich zu Yves Klein und seinen ab 1960 entstandenen »Anthropometrien«, dieser verstand seine Modelle im Vergleich zu Rainer aber nicht als Malgrund, sondern „als »lebende Pinsel«, die das von der Hand des Malers geführte Instrument ersetzen [...]“; Schütt: Überarbeitungen, 1994, S. 70, zu Yves Klein siehe: Restany: Yves Klein, 1982.

³⁴⁵ Ebd., S. 70.

³⁴⁶ Ebd., S. 71. Folgerichtig führt Schütt hier den »Wiener Spaziergang« von Günter Brus aus dem Jahr 1965 an, bei dem der Künstler von Kopf bis Fuß weiß bemalt, mit einer schwarzen Vertikale durch den ersten Wiener Bezirk gegangen war um darauf hin mit einer Geldstrafe von der Polizei gemäßregelt zu werden. Die Künstler des Wiener Aktionismus trugen auch diese Verhaftung in die so genannte »historie der österreichischen infamie« ein, deren erste Rainers »Wolfsburger Übermalung von 1961 war. Weibel: Wien, 1970, S. 294: Polizeistrafen; s. a. Geyrhofer: Interview Günter und Anni Brus, 1981, S. 46-50, hier S. 47.

³⁴⁷ Arnulf Rainer: -psycho-, In: Ausst.-Kat. Wien 1968, S. 64.

³⁴⁸ Schütt: Überarbeitungen, 1994, S. 71.

³⁴⁹ Ebd., S. 75.

die vor der Ästhetisierung des Kunstwerkes liegen: Magie und Beschwörung, Totem und Idol, Opfer und Ritual.³⁵⁰ An anderer Stelle äußert Hofmann, die Gesichtsbemalung stehe in einem Zusammenhang mit Rainers Protest gegen das Schönheitliche, Wohlgefällige. In diesem Protest „nimmt er auch seine eigenen Gesichtszüge nicht von der Misshandlung aus“, dabei entstelle er sich ebenso, wie er sich der „Dämonisierung“ opfere.³⁵¹ „Die Bemalungen des Körpers sind magischen Beschwörungspraktiken abgeschaut.“³⁵² Serien wie »Fotoposen«/»Selbstübermalung«/»Totenmasken«/»Schmutzhand« sind in diesem Kontext entstanden.

Jutta Schütt betont Alessandra Cominis Publikation »The fantastic art of Vienna«³⁵³; Diese unternehme eine Gegenüberstellung der Gesichtsbemalung Rainers von 1968, und einer Zeichnung Oskar Kokoschkas, um 1910 (Abb. 14) – Comini bescheinigt daraufhin den österreichischen Künstlern eine „Affinität zur Barbarei“: 1909 wurde im *Gartentheater* der Kunstschau (anlässlich des Jahrestages von Kaiser Franz Josephs Inthronisation abgehalten), Kokoschkas Theaterstück »Mörder, Hoffnung der Frauen«, aufgeführt. Die Schauspieler waren von Kokoschka an Körper und Gesicht bemalt worden.³⁵⁴ „Der Körper ist nicht mehr Träger elegischer Gebärdensprache, sondern grelle Stimme seelischer Konflikte.“³⁵⁵ „[...] Wie Schiele [(Abb. 15)], doch mit gegensätzlicher Absicht, hat sich Rainer mit seinem eigenen Bildnis befasst. Wenn er sein Gesicht und seine Hände unmittelbar mit schwarzen Strichen bemalte [...], so geschah dies nicht, um eine Psyche zu enthüllen, sondern eher, um sie zu verbergen. Diese Erneuerung von Kokoschkas nach außen gekehrtem Nervennetz, das er auf die Haut seiner Figuren in »Mörder, Hoffnung der Frauen« gezeichnet hatte [...], setzt den wienerischen Hang zum »Spießerschreck« fort, der die Bürger aus ihrer Selbstgefälligkeit aufschreckt. Mit einer neuen anstößigen »Fassade« hat Rainer die Eindringlichkeit der trügerisch schönen Fassaden Klimts wiederbelebt und das aufblitzende Vorhandensein traumhafter Wesen im Nichts einmal mehr durch verbergen zu verstehen gegeben.“³⁵⁶ Schütt skizziert die Probleme dieses Vergleichs³⁵⁷, findet aber, dass sich die Parallelen bei den Portraitzeichnungen Kokoschkas durchaus finden ließen.³⁵⁸ Weiter kritisiert Schütt Comini's

³⁵⁰ Hofmann: Konstruktive Dekonstruktion, 1997, S.24f.

³⁵¹ Hofmann: Rainer- eine Notwendigkeit, 2000, S. 27.

³⁵² Hofmann: Konstruktive Dekonstruktion, 1997, S.26.

³⁵³ Comini: The fantastic, 1978, S. 26f.

³⁵⁴ Bürgi: Körperzeichen, 1982, S. 16.

³⁵⁵ Ebd., S. 17.

³⁵⁶ Übersetzung übernommen von Schütt: Überarbeitungen, 1994, S. 75.

³⁵⁷ Kokoschkas „Nerven“ seien eher Wunden, Dazu Hofmann: Oskar Kokoschka, 1981, S. 63-73, hier. 66.

³⁵⁸ Vgl. hierzu z.B. Kokoschkas im Sturm veröffentlichte Portraitzeichnungen von Karl Kraus (In: Nr. 12 vom 19.5.1910, S. 91), Herwarth Walden (in: Nr. 22 vom 28.7.1910, S.175).

Formulierung der »Fassade«, zur Verbergung der Psyche, denn für Schütt handelte es sich vielmehr um „eine sichtbarmachende Hervorhebung“³⁵⁹.

Gewissermaßen in der Tradition von Oskar Kokoschka, durchbricht Arnulf Rainer mit seiner Körperbemalung, die im Österreich von 1968 unantastbare Autorität des theoretischen Standpunkts des Architekten Adolf Loos.

3.3.2 Walter Benjamin

Die Autorin Jutta Schütt betont, wie zentral das Medium der Fotografie für die Dokumentation, aber auch die Gewinnung von Verkaufs- und Ausstellungsobjekten solcher flüchtigen Bemalungen [wie beispielsweise »Körperbemalungen« Rainers darstellen] sei.³⁶⁰ Rainers „zwiespältiges Kunstwollen“ stelle, so Werner Hofmann einen Beitrag zu „Benjamins Frage nach dem zum Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“³⁶¹ dar: In seiner „Auseinandersetzung mit dem reproduzierten Fundus der Weltkunst [...]“ werde die „[...] dokumentarische Verlässlichkeit“ zugunsten der Schaffung einer „elementaren Ausstrahlung“ aufgegeben. Rainer verwende „*Fotografien, um die Fotografie zu verlassen*“.³⁶² Indem Rainer die Werke anderer überarbeite, korrigiere „er damit die ubiquitäre Existenz des Kunstwerkes im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“. Als Malgrund dient ihm dabei die Reproduktion, die „als Ersatz des Originals“ von ihm behandelt wird und dadurch ihrer „Makellosigkeit“ beraubt wird. Auch Ingried Brugger ist der gleichen Meinung – durch seine Bearbeitung verschafft Rainer dem „Foto eine Aura, die es so nie besessen hat“.³⁶³

Umfangreich wird diese mediale Ebene des Werkes von Arnulf Rainer in der Arbeit von Birgit Mersmann unter dem Aspekt des „Modernen Bilderstreits zur Medialität“³⁶⁴, diskutiert. Durch Fotografie hatte sich das „Bild [...] extrem von seinem Ursprung [...] entfernt [...]: In dem Maße, indem sich das Bild durch den Eintritt in die Lebenswelt verwirklichte, entrückte es in ungreifbare Ferne. Die Moderne deckte die mortifizierende Wirkung des Ähnlichkeits- bzw. Abbildprinzips auf.“³⁶⁵

Auch wenn kein schriftlicher Bezug auf Benjamins Werk auffindbar war, kann davon ausgegangen werden, dass Arnulf Rainer zumindest, die Diskussion dieser Publikation, vertraut war.

³⁵⁹ Schütt: Überarbeitungen, 1994, S. 75.

³⁶⁰ Ebd., S. 74.

³⁶¹ Benjamin: Das Kunstwerk, 1980, S. 471-508.

³⁶² Hofmann: Rainer- eine Notwendigkeit, 2000, S. 32.

³⁶³ Brugger: Rainer. Existentialist, 2000, S. 14.

³⁶⁴ Ebd., S. 243.

³⁶⁵ Mersmann: Bilderstreit, 1999, S. 243.

3.3.3 Persiflage auf Jörg Lampe, Jörg Mauthe und Hans Sedlmayr

In Österreich wurde nach dem Krieg eine „neue Staatsidentität als ›Kulturnation‹“ konstruiert, dennoch sei die Rezeption der Kunst durch die „vorwiegend konservative Publizistik“, sowie die „Bescheidenheit der Kommunikation über Kunst“ in den damaligen Institutionen³⁶⁶ blockiert und behindert worden.³⁶⁷ „In Wien, so heißt es, lebe die Kunst in einem anderen Zeitsystem: isoliert von der Welt, verschämt zu ihr schielend, wisse man sich als geheimer Mittelpunkt der Welt“.³⁶⁸ Die jungen Künstler in Österreich sahen sich konfrontiert mit einer Gesellschaft, die nach 1945 noch immer der „Ästhetik des ›Hauses der Deutschen Kunst‹“ anhing. Die von den überwiegenden Künstlern surrealistisch ausgeführte Kunst füllte gewissermaßen die Leerstelle, die das ›Tabula rasa‹ der nationalsozialistischen Kulturpolitik hinterlassen hatte. Dabei war dieser international bereits im Begriff abzuklingen, was dazu führte, dass die „Wiener Surrealisten [...], den Surrealismus bereits im Moment der Aneignung zu überwinden“ gezwungen waren. Dies sei als der Ursprung der *Wiener Schule des Phantastischen Realismus* zu deuten.³⁶⁹

Neu war folglich die Beurteilung der zeitgenössischen Kunst nicht mehr nach „idealistischen Normen des überzeitlich Wahren, Schönen und Guten“. Fleck deutet diese Bewegung, hin zu einer Einordnung der Kunst in ihren jeweiligen zeitgenössischen Kontext, als eine Gegenbewegung zu Hans Sedlmayrs Publikation ›Verlust der Mitte‹ und der nationalsozialistischen Hetze gegen die so genannte „entartete Kunst“. Bereits bei seinem ersten öffentlichen Auftritt bei der Ausstellungseröffnung der *Hundsgruppe* 1951 sind Hinweise auf Rainers Bezugnahme auf Kunst-Theoretiker/Kunst-Kritiker und Kunsthistoriker auszumachen. Matthias Boeckl nennt in diesem Zusammenhang zwei Reporter der Tagespresse: Hans Weigel³⁷⁰, der anwesend, weil geladen war und Jörg Lampe³⁷¹, der nicht eingeladen war, dennoch kam und einen Artikel verfasste. Seine Anwesenheit ist auch durch

³⁶⁶ Boeckl nennt hier: Galerie St. Stephan, Secession, Art Club, Galerie Würthle, Griechenbeisl, Galerie Junge Generation.

³⁶⁷ Boeckl: Von der Not, 2000, S. 37.

³⁶⁸ Fleck: Avantgarde in Wien, 1982, S. 15.

³⁶⁹ Ebd., S. 18.

³⁷⁰ Hans Weigel beklagt „Begleiterscheinungen, die die Bezeichnung der Veranstalter als Unart-Club rechtfertigen würden und die vor allem befürchten lassen, daß man eine ganze Richtung ernsthafter Maler die Exzesse einiger Surrealschüler entgelten lassen wird. Da die Aussteller überdies die primitivste Freiheit der Berichterstattung missachteten und die Mehrzahl der Kunstreferenten nicht einluden, muß ich es mir (als Eingeladener) aus selbstverständlicher Solidarität mit meinen Kollegen versagen, über die ausgestellten Werke zu referieren.“, aus ders.: Eins, zwei, drei im Sauseschritt, In: *Welt am Montag*, 27.3.1951, Zit. nach: Boeckl: Von der Not, 2000, S. 39.

³⁷¹ Jörg Lampe: „Bereits die dadaistische Gebarung läßt erkennen, daß man sich selbst zu wichtig nimmt, um nicht vom Teufel mit Haut und Haar verschluckt zu werden. Derartige »Hunde« [Anspielung auf die »Hundsgruppe«] jedenfalls sind den Dämonen eher Spiel- und Werkzeug, als daß sie sich vor ihnen zu hüten brauchen.“, Ders. In: *Die Presse*, 31.3.1951, zitiert nach: Boeckl: Von der Not, 2000, S. 39.

Ernst Fuchs' Beschreibung und mit einem Lampe-Zitat („»Jetzt mitten im Frieden«“) belegt.³⁷² Die ablehnende Haltung, die aus dem Artikel³⁷³ hervorgeht, kann als Reaktion auf einen Bildtitel verstanden werden, der durch die Recherche Matthias Boeckls im *Rainer-Archiv* überliefert ist, dieser lautet: „Wer den Lampe unter den Scheffel stellt, ist selbst ein Mauthe“ und erklärt vielleicht auch Rainers Motivation Jörg Lampe nicht einzuladen.³⁷⁴ Ebenso mag es sich mit der zweiten im Bildtitel erwähnten Person „Mauthe“ verhalten. Jörg Mauthe war studierter Kunsthistoriker und arbeitete von 1947 bis 1950 als Kunstkritiker in Wien.³⁷⁵ Wenn der Bildtitel folglich die Namen zweier Kulturkritiker beinhaltet, kann das als eine Reaktion Rainers auf die bestehende Kunstkritik herangezogen werden. Boeckl beschreibt dies als einen geschickten Zug, der Rainers „Sensorium für die Kommunikationsmechanismen der Kulturpublizistik“ belegt. Zudem verdeutliche dieses Beispiel und seine Wortwahl seine „provokanten, aber nie eindeutig als persönliche Angriffe qualifizierbare Pointen“³⁷⁶. Das dieses Verhältnis zum damaligen Zeitpunkt nicht zum Besten gestellt war, belegt auch ein weiterer Bildtitel, der sich dezidiert auf die dominierende Kunstgeschichte bezieht: »bo-mo-bo/In memoriam Hans Wedlmayer«³⁷⁷. Die Anspielung auf den österreichischen Kunsthistoriker ist deutlich und wurde von Arnulf Rainer im Interview mit der Autorin bestätigt.³⁷⁸ Hans Sedlmayr hatte Architektur und Kunstgeschichte studiert und wurde nach dem Krieg, im Rahmen der Entnazifizierungen in Wien, aus dem Lehramt entlassen. Dabei war er „kein rassistischer Nationalsozialist“, die von ihm verfasste und von Rainer erwähnte Polemik ›Verlust der Mitte‹ entstand aus „katholischem Konservatismus“. In Teilen wurde sie bereits 1934 verfasst, während des 3. Reiches ergänzt. Es handelt sich um ein rhapsodisches³⁷⁹ Manifest gegen die „Moderne als Symptom und [...] Ausdruck gesellschaftlichen Verfalls“. Die „verlorene Mitte“ fungierte dabei als „Metapher für ein »menschliches Maß« kultureller Produktion, das eine säkularisierte Gesellschaft nicht mehr aus der Religion abzuleiten vermochte“. Damit hatten nach Sedlmayr Kunst und Architektur ihre „symbolische Mittlerfunktion“ zwischen „Geist“ und „Sinnen“ [...] verloren.³⁸⁰

³⁷² Fuchs: Einer, 1969, S. 19.

³⁷³ Auszugsweise siehe Fußnote 75

³⁷⁴ Matthias Boeckl, 2000, S. 39f.

³⁷⁵ geboren H1924H in HWienH; gestorben H1986H ebenda; war ein österreichischer Journalist, Schriftsteller und Kulturpolitiker (HÖVPH). Nach 1950 war er beim HSender Rot-Weiß-RotH Leiter der Abteilung Wort. Ab 1967 war er Kulturredakteur und Programmplaner für das HORFH-Fernsehen.

³⁷⁶ Matthias Boeckl, 2000, S. 40

³⁷⁷ Ebd.

³⁷⁸ Interview vom 4. Nov. 2008, siehe 5.1. dieser Arbeit : „Sedlmayr habe ich gelesen. Und der Titel ist durchaus eine Ironisierung. Er hatte ja das Buch »Vom Verlust der Mitte« geschrieben, natürlich mehr philosophisch und ich habe das so genannt.“

³⁷⁹ nicht systematisch.

³⁸⁰ Zitiert nach: Harrison: Kunsttheorie, 2003, S. 797-804, Biografie auf S. 797.

Sedlmayr sei, so Peter Pickshaus bissige Zusammenfassung³⁸¹, ein „stockkonservativer Verfechter der »Kunst kommt vom Können«-Parole“ und seine Publikation ›Verlust der Mitte‹ spreche „ganzen Generationen von verwirrten Kunstbetrachtern aus dem Herzen“. Als „Österreicher, als offenkundig Nationalkonservativer“ brauchte Sedlmayr „nach 1945 keinen Gesinnungswandel zu markieren“, und so bemüht er „jene griffigen Erklärungen, mit denen großdeutsche Kollegen, Künstler und Kunsthistoriker [...] die »Säuberung der Kunsttempel« betrieben“ hatten. Der „Weltstil der Abstraktion“ hatte einen „Zusammenbruch“ ausgelöst. Diese „misslungene, entgleiste, fehlgeleitete Kunst“ fasste Sedlmayr folgendermaßen zusammen: „Das Unmenschliche bemächtigt sich des Menschen und seiner vertrauten Welt“, denn die „Grenzen gegen die bloße ›Bildnerei‹ der Primitiven und Ungeübten, der Kinder und Geisteskranken wären fließend geworden. Durch die Zeit geht, wie durch die Kunst, ein mächtiger Zug zum Unbewußten, zum Urtümlichen und Uranfänglichen, zum Dunkeln und Dumpfen, zum ›Unteren‹“³⁸². Die Folgen wären: „Das Nüchtern und Unheimliche, das Krankhaft, Morbide, Tote, Verwesende und Entstellte, das Gequälte, Verzernte, Krasse, das Obszöne und Verkehrte, das Mechanische und Maschinelle – alle diese Register, Attribute und Aspekte des Unmenschlichen – bemächtigen sich des Menschen und seiner vertrauten Welt, der Natur und aller seiner Vorstellungen.“³⁸³ Statt dem „hohlen Pathos vom »Ebenbild Gottes«“ sieht Sedlmayr sich konfrontiert mit dem „Chaos des totalen Abfalls“ – Künstlern, die „aus Halluzinationen, aus der ›Ver-rücktheit‹ des Alltäglichen, aus jenen Bereichen der Wirklichkeit, in der das Unzusammengehörigste zufällig, sinnlos und zerfetzt zusammengekommen ist, sei es das Tohu-wa-bohu der modernen Weltstadt [oder] des totalen Kriegs“³⁸⁴.

Auch Jutta Schütt belegt Rainers Einschreiten gegen Sedlmayrs Polemik, indem sie Rainers Plakat-Manifest ›Die Form ist Physiognomie‹³⁸⁵ (Text Nr. 5.2.2) von 1955 heranzieht, dieses wird auch von Boeckl als „gespickt mit Anspielungen auf die in der damaligen Kunstdiskussion tonangebenden Größen von Hans Sedlmayr bis Otto Mauer“³⁸⁶ beschrieben. Rainer schreibt: „Eine gegenstandslose Kunst, die sich bemüht, die christlichen Tugenden in ihren Werken als visuelles Geschehen zu inkarnieren, hat auch alle Chancen zum Mysterium vorzudringen, wenn Mitteleuropäer das auch bezweifeln sollten.“³⁸⁷ Dieser Text erschien auf

³⁸¹ Pickshaus: Kunstzerstörer, 1988, S. 363ff.

³⁸² Sedlmayr: Verlust, 1948, S. 148.

³⁸³ Ebd., S. 132

³⁸⁴ Ebd.

³⁸⁵ Siehe 5.2.2 dieser Arbeit; Abb. des Plakats in: Fleck: Avantgarde, S. 105; Text in Schütt: Überarbeitungen, 1994, S. 46.

³⁸⁶ Matthias Boeckl, 2000, S. 49, Fußnote 53.

³⁸⁷ Rainer: Die Form, 1955.

dem Plakat der Ausstellung *Kreuzbilder und Proportionsstudien in der Galerie St. Stephan*, Wien (Abb. 7), die so Boeckl zur „endgültigen Etablierung“³⁸⁸ Rainers geführt hatte. Dieser beschreibt darin die Möglichkeiten einer gegenstandslosen, sakralen Kunst und arbeitet drei formale Qualitäten für die „sakrale Form“ heraus: „Bildeinheit“, „lichthafte Farbe“ und die „kreuzförmige Vereinigung der Vertikalen und der Horizontalen“.³⁸⁹ Schütt beschreibt Rainers Einschreiten vor „dem Hintergrund der nicht nur von Künstlern und Kunsthistorikern angeregt und kontrovers diskutierten „verlorenen Mitte“, die [...] Hans Sedlmayr 1948 verkündet hatte“, für eine „ontologische Verantwortung des jungen Künstlers“, der danach streben soll „sich dem Geistigen in der Kunst zuzuwenden“ und „die sakrale Kunst wieder zu finden“. Als „Basis“, so Rainer im Text, sollen den Künstlern die von „Kandinsky und Piet Mondrian geschaffenen Vorraussetzungen“ dienen.³⁹⁰

Msgr. Otto Mauer entwarf in Folge gewissermaßen ein Gegenkonzept zu Sedlmayrs Klage über den ›Verlust der Mitte‹. Nach Kristian Sottriffer war Msgr. Mauer zwar 1953 noch der Meinung gewesen „die Freiheit nehme durch die abstrakte Kunst ab“, hatte aber später seine Meinung revidiert und sich von der zunächst zustimmenden Meinung zum ›Verlust der Mitte‹ abgewandt.³⁹¹ Dieser Wandel funktionierte, laut Reinhard Hoeps über eine Deutung von Rainers »Monochromien«, ausgehend von der negativen Theologie und bedeutete aber nicht „sich auf eine direkte Widerlegung von Sedlmayrs religionsgeschichtlicher Zeitanalyse einzulassen“, sondern ihr „eine ganz andere Wendung zu geben“: „Das Bestreitende in der Kunst richtet sich nicht gegen die Vorstellung von der Existenz Gottes, sondern dokumentiert ein waches Bewusstsein für die letzte Einsicht intellektuell redlicher Gotteserkenntnis. Dann aber sind die Bildwerke solcher Art alles andere als bloß leere Symptome des Verlustes;“³⁹² Kunst sei „immer religiös, immer eine spirituelle Sache gewesen“³⁹³.

Rainer musste sich mit Sedlmayr auseinandersetzen, nicht zuletzt weil Msgr. Mauer ein Anhänger von diesem gewesen ist. (Sottriffer)

³⁸⁸ Boeckl datiert diese „Etablierung“ auf 1955 und die Ausstellung in der Galerie St. Stephan, siehe dazu: Matthias Boeckl, 2000, S. 49 – Entgegen der Meinung von Breicha, der diese auf die Retrospektive im Jahr 1968 datiert, siehe dazu: Matthias Boeckl, 2000, S. 28, Fußnote 10.

³⁸⁹ Zitiert nach Rainer: *Die Form*, 1955.

³⁹⁰ Schütt: *Überarbeitungen*, 1994, S. 46f.

³⁹¹ Zit. nach: Sottriffer: *Mystisches Erleben*, 1996, S. 233.

³⁹² Zit. nach Hoeps: *Auslöschung*, 2004, S. 31.

³⁹³ Mauer: *Vortrag*, 1966.

3.3.4 Wilhelm Worringer

Im Falle Wilhelm Worringers ist es der Text ›L'art contre l'art‹³⁹⁴, der von Rainer unter dem Pseudonym Jaroslaw Bukow verfasst wurde und in dem der Kunsthistoriker Worringer direkt vom Künstler erwähnt wird: „Die anfängliche intensive »Einfühlung« (Worringer) wächst zu einem Diktat der Überschnürung, der Würgung, der Abtötung.“³⁹⁵ Der Text erschien erstmals, zeitgleich mit dem so genannten „Pape-Skandal“³⁹⁶, bei dem Rainer in Wolfsburg das preisgekrönte Bild der Grafikerin Helga Pape übermalt hatte, in Adam Seides³⁹⁷ Zeitschrift *Yardbird* anlässlich der Ausstellung in der *Galerie Seide*.³⁹⁸ Rainer schildert sein Herangehen bezüglich der „malerischen Bewegungen, die bei Übermalungen oft [...] darunter liegenden Formen folgen [...] mit dem Begriff der »Einfühlung« [...]“³⁹⁹, den Wilhelm Worringer in seinem Werk ›Abstraktion und Einfühlung‹, 1908 mit seiner Dissertationsschrift in die Kunsttheorie einführte. „Dem Nachvollzug des Malers mit dem Pinsel entspricht der Nachvollzug des Betrachters mit dem Blick.“⁴⁰⁰ Doch, wie kam Worringer zu diesem Begriff? In der von dem Münchner Philosophen Theodor Lipps entworfenen Ästhetik⁴⁰¹, die großen Einfluss auf Künstler wie Obrist, Kandinsky, Klee und Kirchner hatte, geht es „um ein Miterleben des Kunstwerks durch den Betrachter“.⁴⁰² Der Einfluß von Lipps auf Worringer ist also nicht von der Hand zu weisen.

Zur Entwicklung der Theorie Worringers kamen aber zusätzliche Faktoren: Das Kriterium der Naturähnlichkeit in der Kunst war hinfällig geworden und man begann „eine Prämie auf die Kraft und Authentizität individueller Empfindsamkeit und Emotionalität“ auszusetzen. Diese „Entwicklung der modernen Kunsttheorie“ war im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert „[...] mit einer raschen Konjunktur anthropologischer Studien und Sammlungsgründungen“

³⁹⁴ Siehe 5.2.6. dieser Arbeit.

³⁹⁵ Rainer: L'art, 1961, S. 66.

³⁹⁶ Bericht der *dpa* (Deutsche Presse-Agentur) siehe *Yardbird* 6, Hannover 1961: „Der österreichische Künstler, der von der Polizei festgenommen wurde, verweigerte bisher jede Auskunft über das Motiv der Tat. Er veranstaltet seit einigen Tagen in einer Hannoverschen Kunstgalerie eine Ausstellung seiner Bilder unter dem Titel ›Übermalungen‹. Die Polizei hält es nicht für ausgeschlossen, daß der österreichische Künstler auf diese merkwürdige Art auf seine Ausstellung in Hannover aufmerksam und von sich reden machen wollte.“ (*dpa*)

³⁹⁷ Adam Seide (1929 geboren); 1957 okkupiert er das Wohnzimmer seiner Eltern in der Grimmestraße in Linden und veranstaltet in der privaten Galerie Kunstausstellungen. Im folgenden Jahr entsteht im Alten Lindener Rathaus die *Galerie Seide*. Dort finden bis 1962 insgesamt 18 Ausstellungen statt. Parallel dazu entstehen die ›Schriften aus der Galerie Seide‹. Zwischen 1959–1961 erscheinen sechs Ausgaben der Zeitschrift *Yardbird*. Ab 1962 am Röderbergweg 31 in Frankfurt/Main Ausstellungen. Zitiert nach *Adam Seide Archiv*: [Hhttp://www.adamseide.de/H](http://www.adamseide.de/H) (10. Februar 2009).

³⁹⁸ Email-Auskunft von Nina Rind, *Adam Seide Archiv*, 24. November 2008: Die Ausstellung fand zur selben Zeit statt, als Rainer in Wolfsburg das preisgekrönte Bild der Grafikerin Helga Pape übermalt hatte. Man glaubte der Skandal sei auch eine Werbung für die Ausstellung „Junge Stadt sieht junge Kunst“.

³⁹⁹ Franz: Arnulf Rainer, 2004, S.17.

⁴⁰⁰ Ebd.

⁴⁰¹ Lipps: Ästhetik, 1903-1906.

⁴⁰² Zit. nach: Franz: Arnulf Rainer, 2004, S.17.

zusammengefallen. „Diejenigen [zum Beispiel Gelehrte und Kuratoren], die sich bereits mit moderner Kunst beschäftigten, führte die Verbindung von formaler Expressivität mit Authentizität zu einer grundlegenden Neubewertung der mehrheitlich nicht-naturalistischen Kunst der Stammeskulturen.“ [...] „Der Begriff des primitiven machte [dabei] [...] praktisch eine Inversion seiner herkömmlichen kritischen Funktion durch.“ Durch die derart hohe Einschätzung der „Vitalität, Authentizität und Originalität“ der Kunst der „kolonisierten Kulturen“ kam es zu einer „Erschütterung der Kriterien handwerklicher Fertigkeit und Kultiviertheit, mit der die relative Autorität der europäischen Kunst zuvor durchgesetzt worden war“. Hierin liegt die „Konsequenz“ der Arbeit Worringers: dem Überdenken „theoretischer Grundlagen“ und einer „kritischen Neubewertung der europäischen Tradition“. ⁴⁰³ Worringer gehörte zu jenen weichenstellenden Kunsthistorikern, die „im Moment, als das Fach [der Kunstgeschichte sich] im deutschen Sprachraum vom materialsammelnden Positivismus ab- und dem Projekt einer systematischen »Kunstwissenschaft« zuwandte [...]“, das System veränderten. ⁴⁰⁴ „Eine wichtige Konsequenz von Arbeiten, wie der Untersuchung Wilhelm Worringers bestand darin, dass sie die theoretischen Grundlagen als solche überdenken halfen, zu deren Bedingung Vergleiche zwischen den künstlerischen Produktionen verschiedener Kulturen und Epochen angestellt werden konnten.“ ⁴⁰⁵ „Sein [Worringers] Einfluß im Kampf gegen das »europäisch-klassische Vorurteil unserer herkömmlichen Anschauung und Kunstwertschätzung« war beträchtlich. Darüber hinaus leistete er jener Tendenz theoretische Schützenhilfe, die Enthusiasmus für »primitive« Kunst mit einem Interesse an zeitgenössischen Formen der Abstraktion verband.“ ⁴⁰⁶

Rainer wird zum Beobachter seiner selbst, es „fällt [ihm] schwer, ein leeres Blatt, die Schönheit einer weißen Leinwand zu stören. Er wird verlegen, wenn er diese Stille verletzen soll. Erst angesichts anderer Bilder wird er zum Maler. Seine Inspiration schweigt vor der Natur, der leeren Fläche, vor Plakatwänden. Erst gegenüber Werken der Kunst stellt sie sich ein. Sie provozieren ihn. Das gilt nicht nur gegenüber Bildern anderer, sondern auch gegenüber seinen eigenen Arbeiten.“ ⁴⁰⁷ Kristian Sotriffer erwähnt Worringer im Zusammenhang der „Auseinandersetzung mit dem christlichen Mittelalter“ Rainers. Für Sotriffer setzt sich gerade die Künstlergeneration der Nachkriegszeit mit dem „christlichen Mittelalter“ auseinander und folgt darin Wilhelm Worringers Frage nach der „Erforschung

⁴⁰³ Zit. nach Harrison: Kunsttheorie, 2003, S. 21f.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 130.

⁴⁰⁵ Ebd., S. 22

⁴⁰⁶ Ebd., S. 91

⁴⁰⁷ Rainer: L'art, 1961, S.14f.

des »Wesens« gotischer Schöpfungen“ und der Feststellung, dass „Kunst in denselben psychischen Prozessen wurzle wie Religion“.⁴⁰⁸

Der Begriff der „Einfühlung“ wurde für Rainer in seinen eigenen Schriften zu einem zentralen Begriff, so erscheint in Folge 1977, anlässlich der Ausstellung ‘Arnulf Rainer Photoüberzeichnungen Franz Xaver Messerschmidt’ im *Kunstraum München* die Publikation ›Weitgehende Einfühlung‹⁴⁰⁹. Rainer spricht hier von „Einfühlung“ und „Einfühlungshürden“, die seine Arbeit mit den Messerschmidt-Vorlagen bestimmten. Diese, und die Überarbeitungen von Leonardo da Vincis Köpfen scheinen für Rainer gleichwertig, auf einer Stufe und mit den selben Problemen der „Einfühlung“ behaftet zu sein, was sich in der Verwendung des identischen Textes für eine Ausgabe des *Kunstforums* mit einem Arnulf Rainer-Schwerpunkt, auswirkt. Neben einer Reihe von eigenen Texten zum Themenkomplex der Bildnerie von Menschen mit „psychischer Störung“⁴¹⁰ findet sich hier unter anderem der Text ›Zu den Überarbeitungen von Leonardo da Vincis Köpfen‹, ebenfalls von 1977, dessen Inhalt bis auf einige wenige Änderungen⁴¹¹ mit dem Text ›Weitgehende Einfühlung‹ aus demselben Jahr identisch ist, die „Einfühlung“ also Grundvoraussetzung für jegliche Überarbeitung Rainers. Auch im Text, der dieser Rainer-Ausführung zu seinem Namen verhalf, ›Hundert bildnerische Serien‹⁴¹² von 1978 schildert Rainer seinen Umgang mit den Vorlagen dergestalt. Dieser „Einfühlung“ bedarf es ebenfalls für die »Totenmasken-Serie«, bestätigt in dem Text ›Als wäre es Endgültigkeit‹⁴¹³ von 1978, Rainers Bericht von der »Parallel Malaktion mit Primaten«, ›Nachäffungen‹⁴¹⁴ von 1979 und dem Artikel zu den »Rembrandt-Übermalungen«. Thomas Röske betont schließlich 1997 den Einfluss Worringers auf Prinzhorn: Derart intensiv, wie Prinzhorn die Einfühlung betrieb, tat dies nur Wilhelm Worringer, „der expressionistische Kunsthistoriker schlechthin“ – dieser habe „dämonische Qualitäten in Kunstwerke hineinprojiziert“. Bereits 1911 implizierte Worringer „[...] die Anmutung des Unheimlichen [...] (in Betrachtung gotischer Kathedralen⁴¹⁵)“.⁴¹⁶

⁴⁰⁸ Sotriffer: *Mystisches Erleben*, 1996, S. 227.

⁴⁰⁹ Siehe 5.2.15. dieser Arbeit; Rainer: *Einfühlung*, 1977, S. 138 – 142. „Einfühlung“ S.139, „Einfühlungshürden“ S. 141.

⁴¹⁰ Der Begriff Psychische Störungen wurde anstelle des Begriffs "Psychische Erkrankung" eingeführt, um eine HStigmatisierung zu vermeiden. Störung ist nach der Definition der WHO hier gleichzusetzen mit Krankheit.

⁴¹¹ ›Weitgehende Einfühlung‹: "Jahrtausende lang geübte Bildnerie der Ausdrucksmaske" - ›Zu den Überarbeitungen von Leonardo da Vincis Köpfen‹: "Jahrtausende lang geübte Bildnerie des Häßlichen".

⁴¹² Siehe 5.2.16. dieser Arbeit; Rainer: *Hundert*, 1978, S.66f. „Einfühlung“ S. 66 und S. 67.

⁴¹³ Siehe 5.2.17. Rainer: *Endgültigkeit*, 1978, S. 146-151. „Einfühlung“ S. 146.

⁴¹⁴ Rainer: *Nachäffungen*, 1979.

⁴¹⁵ Worringer: *Formprobleme*, 1911.

⁴¹⁶ Röske: *Schizophrenie*, 1997, S. 261.

3.3.5 Conrad Fiedler

Auch wenn Conrad Fiedler bei Rainer keine wörtliche Erwähnung findet, scheint dessen Position unter den direkten Bezügen auf, weil sie direkten Einfluss auf eine Werkgruppe des Künstlers nimmt. Worringer hatte, wie eben geschildert den Begriff der „Einfühlung“ von der Philosophie Theodor Lipps⁴¹⁷ übernommen. Erich Franz verweist zudem auf den Zusammenhang zwischen der, der Theorie Lipps (dem „Ausdruck des spezifisch Seelischen“) gegenüberstehenden Theorie, die „weniger auf die sukzessive Erfahrung zeitlich vollzogener Bewegungen abzielt als auf die simultane, vom Künstler im Werk gestaltete Überschaubarkeit“ von Conrad Fiedler. In seinem Aufsatz „Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit“ von 1887 hatte dieser eine „Theorie der Sichtbarkeit entwickelt, bei der sowohl die künstlerische wie die rezipierende Tätigkeit des Betrachters auf eine »Ordnung« des Sichtbaren hinausläuft, die zu immer größerer Klarheit vordringt“.⁴¹⁸ Arnulf Rainer habe diese „Klärung visueller Verhältnisse“ in der Werkphase der 1953/54 entstandenen »Proportionsstudien« erprobt.

3.3.6 James Johnson Sweeney

Ebenfalls im Text ›L'art contre l'art‹⁴¹⁹ weist Rainer einen gewissen „Sweeny“ als „Freund“ aus, der die Überarbeitungen „anderer“ durch Rainer folgendermaßen deutete: „Aggressionen, Sympathien, aber vor Allem Ausbeutung bereits abgelagerter künstlerischer Substanz“. Dies ist insofern interessant, als es einen Kunsthistoriker namens James Johnson Sweeney gab, der von 1935-1946 Kurator am *Museum of Modern Art*, New York (mit Schwerpunkt auf Malerei und Skulptur) und im Anschluss 1952-1960 Direktor des *Solomon R. Guggenheim Museums*, New York, war.⁴²⁰ Es ist denkbar, wenngleich Rainer den Namen auf „Sweeny“ verändert, dass es sich um diesen New Yorker Kunsthistoriker handelt, auch wenn Rainers Erfolg in New York erst viel später 1986, durch den Ankauf eines großen »Face Farce«-Gemäldes durch das *Solomon R. Guggenheim Museum*, manifest wird. 1987 erwirbt das *Museum of Modern Art*, eines der großen, neuen Kreuze. 1989 findet eine umfassende Retrospektive im *Solomon R. Guggenheim Museum* statt, 1989 erhielt Rainer den Preis des *International Center of Photography*, New York und 1993 wurde das *Arnulf Rainer Museum* in New York eröffnet.⁴²¹

⁴¹⁷ Einfluss auf Kandinsky, Klee, usw. Lipps: Ästhetik, 1903-1906.

⁴¹⁸ Fiedler: Über den Ursprung, 1971, S. 111-220; zur „Klarheit der künstlerischen Form“ S. 193; zur „Ordnung“ und zur „rezipierenden Tätigkeit“, S. 201, zitiert nach: Franz: Arnulf Rainer, 2004, S.17.

⁴¹⁹ Siehe 5.2.6. dieser Arbeit.

⁴²⁰ Glueck: Sweeney, 1986, S. 8.

⁴²¹ Garimorth: Pressemeldung, 2009.

3.3.7 Hans Prinzhorn

Übermalung sei bei Rainer, so Mersmann, „abgründig-nekrophile Verlusterfahrung“⁴²² und Abstraktion, „abrupte Kehrtwendung“ der Malerei, als Reaktion auf Fotografie⁴²³. „Wahre Welterkenntnis vollzieht sich jenseits des zielorientierten Nützlichkeits- und Systematisierungsdenkens als Einsicht in Identitäts- und Sinnverluste. Die gewandelte Wirklichkeits- und Wissenschaftssicht, die Kategorien von Erfassbarkeit, Vervollkommenheit und Beendbarkeit aus den Angeln hebt, kippt die gestaltgebende Vernunft von ihrem angestammten Sockel. Hieraus leitet sich die Vorliebe der Moderne für das Psychopathologische und das Wahn-Sinnige ab.“⁴²⁴

In den frühen Sechzigerjahren⁴²⁵ beginnt Arnulf Rainer die „Malerei von Geisteskranken“⁴²⁶ zu sammeln. 1964 beginnt er Experimente mit halluzinogenen Drogen (Alkohol, LSD, Psilocybin und Meskalin)⁴²⁷, was ein Jahr später, 1965 zu figurativ-halluzinativen Zeichnungen führte, die gewissermaßen ein Rückgriff auf seine surrealistischen Anfänge darstellten. Den Hinweis auf einen direkten Bezug auf Hans Prinzhorn liefert Rainer in seinem Text ›Die 13. Muse oder der Wahnsinn ist eine Kunst‹⁴²⁸ von 1969, dort schreibt er: Jenseits der sog. „Irrenzeichnung“ fänden sich noch viel mehr Ausdrucksmöglichkeiten, wie „repetetierende oder steife Körperhaltungen, Grimassierungen, Materialstrukturen, [...] Happeningsaktionen vieler Schizophrener [...] Oral- und Defäkationsakte“, dafür hätte sich „typischerweise noch kein Prinzhorn“ gefunden.⁴²⁹ Auch in seinem Text ›Euthanasie der Kunst‹⁴³⁰ aus demselben Jahr ist ein direkter Hinweis auf Hans Prinzhorn gegeben. Rainer beklagt, dass es sich noch nicht bis zu „den Kunsthistorikern und Anthropologen herumgesprochen“ habe und es „meistens Künstler oder einige vorurteilslose Psychiater“ wären, die sich für diese Formen der Kunst interessieren. Prinzhorn steht dabei wohl, neben

⁴²² Mersmann: Bilderstreit, 1999, S. 41.

⁴²³ Ebd., S. 53. Disput zwischen Kunst und Fotografie (von der Kunst als technisches Mittel degradiert); Deshalb fordert Mersmann hier auch eine Neubewertung der Abstraktion, als die künstlerische Entlarvung der „Wirklichkeit als Fiktion“, die zur Folge hat das „Kunst sich nicht länger um Abbildlichkeit“ kümmere (S. 43).

⁴²⁴ Ebd., S. 42f.

⁴²⁵ Genauer 1963.

⁴²⁶ Hierbei geht die Autorin mit Monika Leisch-Kiesel Feststellung (In: Verbergen und Entdecken, S. 224, Fußnote 16) überein: Die von Rainer verwandten Begriffe, wie „Geisteskrankheit“, „Wahnsinn“, „Irrenkünstler“ sind beabsichtigt provokant und ohne beschönigendes „sogenannt“ verwandt, auch wenn der Fachterminus „zustandsgebundene Kunst“ korrekt wäre.

⁴²⁷ Nebenbei ist interessant, dass Rainer auf die Frage nach seinen Versuchen mit Halluzinogenen betont, dass er dies „im Gegensatz zu den Hinweisen in der Literatur [...] nicht sehr intensiv betrieben“ habe, Kunstforum: Interview Rainer, 1978, S. 224. Parallel zu Drogenexperimenten wächst Interesse an Thema Wahn.

⁴²⁸ Siehe 5.2.10 dieser Arbeit.

⁴²⁹ Rainer: Die 13. Muse, 1969, S. 88.

⁴³⁰ Siehe 5.2.12 dieser Arbeit.

Navratil⁴³¹ für den „vorurteilslosen Psychiater“. Weiter heißt es, dass abgesehen von einer „medizinischen Gesellschaft“, die mit „mangelndem Unterscheidungsvermögen und geringer Initiative“ versucht die „Psychopathologie des Ausdrucks“ zu untersuchen und einer „großen Sammlung in Paris“, die *Compagnie d'Art Brut*⁴³² lediglich die *Prinzhorn-Sammlung* adäquat mit dem vorhandenen Material verfare.⁴³³ Das bedeutet, die Sammlung Prinzhorn stellt für Rainer einerseits in ›Euthanasie der Kunst‹⁴³⁴ ein positives Beispiel für den Erhalt und die Erforschung der Psychopathologischen Kunst dar, andererseits macht er in dem Text ›Die 13. Muse oder der Wahnsinn ist eine Kunst‹⁴³⁵ klar, dass er selbst die Forschung Prinzorns noch in Richtung dessen, was er selbst als „AUTISTISCHES THEATER“⁴³⁶ bezeichnet, erweitern möchte. Bedauerlicher Weise, so Rainer seien es bis dato Wenige, die sich diesem Thema (nach Prinzhorn) kunsthistorisch annahmen, er nennt⁴³⁷ die Kölner Kunsthistorikerin Claudia Dichter⁴³⁸.

Bereits 1970 verfasst Peter Gorsen⁴³⁹ für die Zeitschrift *Wort und Wahrheit* einen Text, der sich anlässlich der Veröffentlichung der Lithographienmappe-›Wahnhall‹⁴⁴⁰ (Abb. 28) den Verlinkungen zwischen dem Künstler Rainer und der „schizophrenen Kunst (Karl Jaspers)“⁴⁴¹ auseinander setzt. Die „Bildnerei der Geisteskranken als authentischer Ausdruck des Schöpferischen“ sei durch „äußerste schwierige Einfühlbarkeit in die autistische Vorstellungswelt“ behindert. Gorsen macht deutlich, dass es sich bei derartiger künstlerischer Produktion durchaus auch um etwas Zeitgemäßes handelt, wenn er die „Aktualität von Art Brut, Psychedelic Art, Pop und Science Fiction“⁴⁴² hervorhebt. Rainer stehe insofern in Prinzorns Nachfolge, als beide die „dilettantische Übertragung des Unterschiedes von krank und gesund in den Bereich der Kunst und des Ästhetischen“ kritisierten.⁴⁴³

Reinhard Priessnitz ordnet dieser zeitgemäßen Strömung verschiedene Publikationen, „eine Unzahl psychologischer oder anthropologischer populärer Schriften“ zu, die großen Einfluss

⁴³¹ Gründer des später als "Haus der Künstler" bekannt gewordenen *Zentrums für Kunst-Psychotherapie* in Maria Gugging (NÖ), Quelle: *Salzburger Nachrichten* am 20. September 2006 - Bereich: Kultur.

⁴³² 1948 von Dubuffet gegründet.

⁴³³ Rainer: *Euthanasie*, 1969, S. 85.

⁴³⁴ Siehe 5.2.12 dieser Arbeit.

⁴³⁵ Siehe 5.2.10 dieser Arbeit.

⁴³⁶ Rainer: *Die 13. Muse*, 1969, S. 89.

⁴³⁷ Siehe Interview, 5.1. dieser Arbeit.

⁴³⁸ Bestätigt durch Email-Auskunft von Susanne Zander, *Galerie Susanne Zander*, Köln, 28.02.08.

⁴³⁹ Kunst- und Mentalitätshistoriker, Seit 1977 Ordinariat für Kunstgeschichte an der *Universität für angewandte Kunst Wien*; Seit 1980 grenzüberschreitende Lehre und Forschung über „Kunst und Krankheit“, Psychiatrische und tiefenpsychologische Themen in der neueren und neuesten Kunstgeschichte.

⁴⁴⁰ 1967. Wurde als Folienlithographie in etwa 50 Exemplaren für die gleichnamige Edition hergestellt.

⁴⁴¹ Zitiert nach Gorsen: *Diskussion*, 1970, S. 133. Karl Theodor Jaspers (H1883H-H1969H) war ein deutscher HPsychiaterH, der als HPhilosophH weit über Deutschland hinaus bekannt wurde.

⁴⁴² Gorsen: *Diskussion*, 1970, S. 136.

⁴⁴³ Ebd., S. 132ff und in gekürzter Form, In Ders.: *Pathische Restitution*, 1970, S. 92f.

auf die Kunstproduktion ausübten. Prinzhorn und später Leo Navratil, so Priessnitz hatte die „Befassung“ „initiiert“ und eine Kunst zur Folge gehabt, die die „künstlerische Emanzipation“ der diffamierten Bildnerie der „Geisteskranken“ bewirken wollte.⁴⁴⁴

1989 ist es Barbara Catoir, die den Zusammenhang der von Rainer verfassten Texte mit der 1968 erschienen Neuauflage von Prinzhorns 'Bildnerie der Geisteskranken' herstellt. Sie verweist zudem auf die Einflussnahme, die dieses Werk in den zwanziger Jahren auf die Surrealisten hatte. Catoir sieht eine ganze Reihe von Werken und Geschehnissen durch diese Neuauflage ausgelöst: dazu gehören unter anderem die *documenta 5*⁴⁴⁵, bei der 1972 erstmals die „Bildnerie Geisteskranker“ gezeigt wurde und Michel Foucaults Werk zur Geschichte der Geisteskrankheit, 'Histoire de la folie à l'âge classique'⁴⁴⁶. Auch Rainers Arbeiten zu diesem Themenkomplex seien in diesem Zusammenhang zu verstehen.⁴⁴⁷

Interessant erscheint hier dennoch die Frage nach der Vorbildfunktion, die Prinzhorn für Rainer darstellt. Um dieser nachzugehen scheint es von Bedeutung die Arbeit Prinzhorns (Abb. 29) genauer zu beleuchten:

Prinzhorn forderte: „Wenn [...] heute zahlreiche seelische Zustände, die durch Jahrtausende als Kulturfaktoren höchsten Ranges galten, als krank entlarvt werden, so muß bei dieser methodisch einwandfrei durchgeführten Entlarvung doch irgendetwas im Ansatz falsch sein“⁴⁴⁸ Prinzhorns Untersuchung des Materials ist neu und es ist „ungewöhnlich für seine Zeit [dass er] ästhetische, medizinische und philosophische Perspektiven zugleich berücksichtigt“⁴⁴⁹. „Prinzhorns Monographie [...] entstand während seiner Assistentur in der Heidelberger Psychiatrischen Klinik, wo er seine umfangreiche Sammlung von Kunstwerken Geisteskranker anlegte und systematisch studierte“⁴⁵⁰. Doch Prinzhorn war nicht nur Psychiater, sondern ein mit Lipps⁴⁵¹, Schmarsow⁴⁵² und der Wiener Schule⁴⁵³ wohlvertrauter

⁴⁴⁴ Priessnitz: Selbstbefragung II., 1982, S. 156ff; zu Prinzhorn siehe v.a. S. 158.

⁴⁴⁵ Unter der Leitung von Harald Szeemann.

⁴⁴⁶ Foucault: Histoire, 1961.

⁴⁴⁷ Catoir: Arnulf Rainer, 1989, S. 31.

⁴⁴⁸ Prinzhorn: Bildnerie, 1922, S. 49.

⁴⁴⁹ Röske: Schizophrenie, 1997, S. 260.

⁴⁵⁰ 1920, hatte Prinzhorn unter Leitung von Kurt Beringer in der Heidelberger Klinik Experimente mit Meskalin unternommen. Prinzhorn verfügte „nur über geringe psychiatrische Erfahrung“ (Geinitz: Hans Prinzhorn, 1987, S. 39 – 64.) und vertraute vielmehr „neben seiner Literaturkenntnis dem Erlebnis eines Meskalinrausches, das er für eng verwandt mit dem »schizophrenen Weltgefühl« hielt“. Prinzhorn: Bildnerie, 1922, S. 309, v.a. Ders.: Die erdentrückbare Seele, 1927, S. 277-296 und Ders.: Entrückung, 1928, S. 24-34. Siehe Rainers Drogen-Experimente.

⁴⁵¹ Siehe 3.3.4 dieser Arbeit. Theodor Lipps (H1851H-H1914H), deutscher Philosoph und Psychologe. Verfasser der sog. „Einfühlungslehre“; siehe Harrison: Kunsttheorie, 2003, S. 92f. Lipps: Ästhetik, 1903-1906.

⁴⁵² August Schmarsow (H1853H-H1936H) war ein deutscher Kunsthistoriker.

⁴⁵³ Wiener Schule der Kunstgeschichte: Sammelbegriff für die an der HUniversität Wien erfolgte Entwicklung Hkunsthistorischer HMethoden. Ein charakteristischer Zug ist das Bemühen um Ausgewogenheit von

Kunsthistoriker und außerdem lebenslanger Anhänger von Ludwig Klages⁴⁵⁴. Das als „Wesensschau“ bezeichnete „Instrument der Kunstbetrachtung [Lipps] wurde aber auch – im Heidelberger Phänomenogolgenkreis um Jaspers und Gruhle vor allem – von Psychiatern angewandt.“⁴⁵⁵

Im theoretischen Teil entwirft er einen aller Kunst zugrundeliegenden „Schematismus der Gestaltungstendenzen“⁴⁵⁶ (Abb. 30), um ihn auf die Arbeiten schizophrener Künstler anzuwenden. Berühmt ist jedoch vor allem der Schlussteil geworden, indem diese neukantianische Formsystematik zugunsten eines vorbewussten „primären Erlebens“ und unvermittelten „Weltgefühls“ zurückgenommen wird, dessen Ausdruck die Kunst der Schizophrenen sei. In ihrem „originalen Gestaltungsdrang“ erkannten dann expressionistische Künstler, denen Prinzhorn die Arbeiten zeigte, eine unreflektierte, aber gültige Version ihrer eigenen Kunst.⁴⁵⁷ Hans Prinzhorn ging das „Grenzgebiet zwischen Psychopathologie und Kunst in damals ungewöhnlich weitblickender Weise an“, dabei stellten zahlreiche Abbildungen den Reiz für die Rezeption durch „professionelle Künstler“ dar. Die Absicht Prinzhorns war es die „„Wurzeln des Formtriebes aufzuspüren« und damit eine »Anknüpfung an die Theorie der Gestaltung« zu leisten.“⁴⁵⁸ Prinzhorn warnt zudem: „das Wissen stört die anschauliche Gestaltung“⁴⁵⁹

Was die geistesgeschichtlichen Wurzeln des Theoriegehalts betrifft, sei es neben Johann Gottfried Herder, der die Kunstauffassung der Romantik in Deutschland geprägt hatte und dessen gegenaufklärerischem, anthropologischem Philosophiekonzept der Schriftsteller Ernst Horneffer mit seiner Philosophie der Gestaltung und dem religiösen Nietzscheanismus, der die Prinzhorns Auffassung maßgeblich prägte. Prinzhorns Haltung zur Kunstgeschichte sei in besonderem Maße von dessen Kunstgeschichte-Lehrer August Schmarsow und seiner

Theorie und Praxis. Der Begriff „Wiener kunsthistorische Schule“ wurde erstmals von Otto Benesch 1920 verwendet und erlangte durch Schlossers Abhandlung (1934) Verbreitung.

⁴⁵⁴ Friedrich Konrad Eduard Wilhelm Ludwig Klages (1872 -1956) war ein deutscher Lebensphilosoph, Psychologe und Begründer der ausdrucks wissenschaftlichen Graphologie.

⁴⁵⁵ Siehe hierzu: Spiegelberg: Phenomenology, 1972.

⁴⁵⁶ Das „Modell der Gestaltungstendenzen“ gliedert sich folgendermaßen: Den Ausgangspunkt stellt der Urtrieb dar; („Ausdruckbedürfnis“ und „Spiel- und Schmucktrieb“) → „objektfreie ungeordnete Kritzelei“ („Ausdruckbedürfnis“ und „Spiel- und Schmucktrieb“) + Abbildtendenz → „abbildende Darstellung“; („Ausdruckbedürfnis“ und „Spiel- und Schmucktrieb“) + „Ordnungstendenz“ → Ornament und Dekoration; („Ausdruckbedürfnis“ und „Spiel- und Schmucktrieb“) + „Symbolbedürfnis“ → symbolische und abstrakte Gestaltung; „Mitteilungsbedürfnis“ → Schrift; Sphäre zweckfreier Gestaltung wird verlassen (!!!); Jenseits: Schulung, Tradition.

⁴⁵⁷ Harrison: Kunsttheorie, 2003, S. 157; Siehe hierzu vor Allem: Prinzhorn: Bildnerei, 1922, S. 343-344, 346-349.

⁴⁵⁸ Zit. nach Thomas Röske: Schizophrenie, 1997, S. 256.

⁴⁵⁹ Prinzhorn: Bildnerei, 1922, S. 43.

„klassischen Formalästhetik“⁴⁶⁰ gelenkt worden, sein Umgang mit den Bildwerken⁴⁶¹, geprägt durch sein „breitgefächertes kunsthistorisches Wissen“⁴⁶². Sicher war Prinzhorn, dass „unter Psychatriepatienten genauso viel bildnerisch wirklich Begabte anzutreffen seien, wie unter psychisch gesunden.“⁴⁶³ Die interessanteste Gruppe war für ihn die der Schizophrenen, die „durch Mannigfaltigkeit, Reiz, Ergiebigkeit ihrer Produktion und schließlich durch Qualität im Sinne der Kunst den Betrachter so stark [anzieht], daß für den Rest nur mehr der Rang des Vergleichsmaterials übrig bleibt“⁴⁶⁴. Dennoch sei Prinzhorns Neubewertung eine zurückhaltende Bewertung als Kunst, wohl wegen seines „konservativen Wertmaßstabes“⁴⁶⁵, was auch den „altertümliche[n], wertungsfreie[n] Terminus »Bildnerie« als Überbegriff“⁴⁶⁶ erkläre. „Das Spektrum der in *der Bildnerie der Geisteskranken* genannten Künstler verrät deutlich eine Abhängigkeit von dem stark am Grotesken und psychologisch Besonderen interessierten Kunsthistoriker Wilhelm Fraenger, den Prinzhorn in Heidelberg kennen gelernt hatte. Von diesem kam wahrscheinlich auch die Anregung zum Terminus »Bildnerie«“⁴⁶⁷. Das Ziel Prinzhorns war es das „von Geisteskranken herrührende Material“ danach zu untersuchen, ob es ermögliche „den Kern des Gestaltungsvorgangs, befreit von Nebenrücksichten, gleichsam in Reinkultur zu beobachten“⁴⁶⁸. Um Zugang zu den Werken zu erlangen ist Einfühlung nötig. Diese hat zum Ziel das „schizophrene Weltgefühl“ nachzuvollziehen. Die Gestaltungskraft der von Prinzhorn aufgeführten „schizophrenen Meister“ erkläre sich vor allem durch die Fähigkeit „aus dem schizophrenen Abbauprozess eine produktive Komponente zu ziehen“ der Kranke würde „unter ganz spezifischen Einwirkungen der Schizophrenie zu einer Gestaltungskraft gelangen, die ihm sonst versagt wäre, indem nämlich in seiner Psyche sich Vorgänge abspielen würden, die sonst dem Künstler vorbehalten sind“⁴⁶⁹.

Prinzhorn deklariert in den letzten Abschnitten die Absichten der Publikation: es sei eine kunst- und kulturpolitische Position⁴⁷⁰. Es ging nicht nur um die „Aufwertung einzelner Züge

⁴⁶⁰ komplexe Kunstphilosophie (auf G. Semper und C. Fiedler gestützt), psychologisch ausgerichtete Kunstwissenschaft zw. 1890 und 1920 in Deutschland (Reihe von Ausdrucks- und Triebtheorien);

⁴⁶¹ Abgebildet ist eine Auswahl des Heidelberger Sammlungsbestandes.

⁴⁶² Prinzhorn: *Bildnerie*, 1922, S. 341. Vergleiche mit zeitgen. Künstlern, Maler, Graphiker verg. Epochen, Grünewald, Goya, Redon, Van Gogh/Hauptorientierungspunkt wg. Schizophrenie.

⁴⁶³ Ebd., S. 340.

⁴⁶⁴ Ebd., S. 53.

⁴⁶⁵ Gorsen: *Kunst und Krankheit*, 1980, S. 35.

⁴⁶⁶ Röske: *Schizophrenie*, 1997, S. 259.

⁴⁶⁷ Ebd., S. 261.

⁴⁶⁸ Prinzhorn: *Der künstlerische Gestaltungsvorgang*, 1925, S. 167.

⁴⁶⁹ Prinzhorn: *Bildnerie*, 1922, S. 341 und 345.

⁴⁷⁰ T. Röske deutet dies als Kulturkritik: *Beweggründe dieser Kulturkritik: Biografie Prinzhorn, Kriegserfahrungen/Westfront* „Glauben an die Werte der untergehenden Gesellschaftsordnung tief

von Bildnereien »Geisteskranker«⁴⁷¹, sondern „vielmehr [darum] den Expressionismus an den Qualitäten der Patientenkunst [zu] messen, die er für den Königsweg zu den »urtümlichen Bildern« hielt“⁴⁷¹. „Prinzhorn empfahl ein Ideal kreativer Autonomie, das er in den bildnerischen Arbeiten von Psychiatriepatienten verwirklicht sah, den zeitgenössischen Künstlern zum Vorbild.“⁴⁷² Sein „Künstler-Ideal“ ist wie ein „Extrem jener Idee der Autonomie der Kunst, die sich in der bürgerlichen Gesellschaft Europas seit Mitte des 18. Jahrhunderts entwickelt hat“⁴⁷³.⁴⁷⁴ Prinzhorn bezieht sich vor Allem auf deutsche Expressionisten: Barlach, Heckel, Kokoschka, Kubin, Marc, Nolde, Pechstein und Schmidt-Rottluff; Diese zeigen eine „Hinneigung zu ‚schizophrenem‘ Weltgefühl“, vor allem bezüglich des „Spannungszustands vor Entscheidungen“, den Prinzhorn ebenfalls bei seinen Patienten festgestellt hatte.⁴⁷⁵ Es handle sich bei diesen Seelenzuständen, um eine „Folge des Zerfalls »traditionellen Weltgefühls«“⁴⁷⁶. Prinzhorn sieht die Nähe zwischen „Geisteskrankenbildnerie“ und dem Drang des Expressionismus „nach Intuition und Inspiration seelischer Einstellungen“ erstrebend und hervorruhend, „die zwangsläufig auch in der Schizophrenie auftauchen“⁴⁷⁷.

Das Vorgehen Prinzhorns kritisch beleuchtend, meint Thomas Röske: Heute habe sich das Verständnis, die Behandlung und vor allem die Wahrnehmung psychischer Erkrankungen generell geändert. „So ist es selbstverständlich geworden, nach der persönlichen Erfahrung der Patienten hinter der von ihnen geschaffenen »Bildnerie« zu fragen [...]. [...]

erschüttert“→Suche „nach neuen Werten und Normen“ (im Vorwort zur Publikation von 1922 explizit erwähnt, S. IV. siehe auch Röske: Schizophrenie, 1997, S. 263.)

Interpretation von Kinderzeichnungen, so genannter Primitivenbildnerie durch Kunst und Kunstwissenschaft sei „signifikant für diese Zeit“, „denn der Krieg hatte gerade in der Psyche der Europäer tiefe Spuren hinterlassen und eine Fülle von neurotischen und psychotischen Phänomenen produziert, mit denen man tagtäglich konfrontiert wurde. (Röske: Schizophrenie, 1997, S. 263).

Friedrich Nietzsche: Prinzhorn interessiert an „psychologische Betrachtungen des Philosophen, die auf Entlarvung der Mitmenschen zielen“.

Persönlich: Identifikation mit „Position der kritisierten Künstler“ (er wollte selbst Sänger werden, was ihm verwehrt blieb) (Röske: Schizophrenie, 1997, S. 263). Verfassen der Publikation führte zu einer „Intensivierung der Kompensation [durch die Berufung als Kunsthistoriker-Psychiater]: Als Prophet eines künstlerischen Ideals setzt er sich über sein eigenes Scheitern als Künstler und das bei anderen Künstlern diagnostizierte Versagen.“ (Röske: Schizophrenie, 1997, S. 264).

⁴⁷¹ Ebd., S. 262.

⁴⁷² Ebd., S. 263.

⁴⁷³ Hinz: Dialektik, 1972, S. 173-198.

⁴⁷⁴ Röske: Schizophrenie, 1997, S. 263.

⁴⁷⁵ Prinzhorn: Bildnerie, 1922, S. 348; 346-349.

⁴⁷⁶ Röske: Schizophrenie, 1997, S. 262.

⁴⁷⁷ Gemeinsame Faktoren: „Abkehr von der schlicht erfassten Umwelt“, „konsequente Entwertung des äußeren Scheins, an dem die gesamte abendländische Kunst bisher gehangen hatte“, „Hinwendung auf das eigene Ich“, Differenz: Schizophrene getrieben „intellektuelle Ersatzkonstruktionen“– psychisch gesunder Künstler „Akt, der auf Erkenntnis und Entschluß beruht“, Zentrale Absicht der Expressionisten (nach Prinzhorn) durch Einfühlung: „Der Tendenz nach sollte die Loslösung vom Zwange der äußeren Erscheinung so vollkommen sein, daß alle Gestaltung nur noch mit unverfälschtem seelischen Besitz zu tun hätte und aus völlig autonomer Persönlichkeit quölle, die in einer omnia mystica mit der ganzen Welt zu stehen sich annahm.“

Unverständlich erscheint, daß Prinzhorn diese Perspektive vernachlässigt. [...] Auch sein Insistieren darauf, daß sich in der »Geisteskrankenbildnerie« vor allem der »Kern des Gestaltungsvorgangs [...] in Reinkultur« beobachten lasse [...] ist heute nur noch schwer nachvollziehbar. Der Glaube an solch einen »Nullpunkt« fern der gesellschaftlichen Wirklichkeit ist in dem gleichen Maße gesunken, wie die außereuropäische Kunst sich mehr und mehr vom Mythos des Primitiven befreit hat.⁴⁷⁸ [...] Daß dies nicht bloß in Form einer ästhetisierenden Vereinnahmung des Unverständlichen geschieht, daß die Integration mit Perspektive auf eine wachsende Verständigung vorangetrieben wird, ist nicht zuletzt Aufgabe einer erweiterten Kunstgeschichte.⁴⁷⁹

Auch Rainer geht es nicht „um Gesundungen“, sondern „um Respekt“ für die von der Rezeption ausgegrenzten „schöpferisch und sensitiv überlegenen Kranken“⁴⁸⁰.

Die Beschäftigung mit Grimassierungen findet Eingang in das Werk Rainers, als er sich für die „Grimassierung“ und ihren „archaischen Ursprung“ zu interessieren beginnt. Zu sehen sei dieser Zusammenhang zwischen Grimasse und Archaik am Besten „in der archaischen Masken- und Larvenkunst“, aber ebenso „bei Kindern“. Diese machen eine „Parallelentwicklung“ durch, „die auch die ganze Menschheit durchgemacht hat“. Die bei Kirchhof, Bumke und Weygandt⁴⁸¹ abgebildeten Krankenstudien weisen ebenso, wie die Charakterköpfe F. X. Messerschmidts, diese „Regression in diese frühen archaischen Stadien“, auf. Der Künstler würde dieses „Hinuntertauchen, Hinuntergreifen“, so Georg Schwarzbauer dann bewusst vornehmen.⁴⁸²

Nach Hermann Kern, schaffe Rainer sich in seiner Auseinandersetzung mit der Kunst Geisteskranker „eine Mischform zwischen Malerei und Theater und hat darin [...] Berührungspunkte mit den Wiener Aktionisten Nitsch, Brus, Schwarzkogler etc.“⁴⁸³ Eine Meinung, die auch in Valie Exports und Peter Weibels Bildkompendium zum Wiener Aktionismus⁴⁸⁴ vertreten wird.

⁴⁷⁸ Hiller (Hrsg.): The Myth, 1991.

⁴⁷⁹ Röske: Schizophrenie, 1997, S. 264.

⁴⁸⁰ Siehe 5.2.8. dieser Arbeit. Rainer: Schön, 1967.

⁴⁸¹ Kirchhof: Mimische Reaktionen, 1969. Bumke (Hrsg.): Handbuch, 1932. Weygandt: Erkennung, 1920.

⁴⁸² Schwarzbauer: Das Sammlerportrait, 1978, S. 222f.

⁴⁸³ Kern: Dokumentation, 1980, S. 202.

⁴⁸⁴ Weibel: Wien, 1970, S. 1-8, 241.

4. Ergebnisse und Ausblick

Für den Fortbestand in der Geschichte, ebenso in jener der Kunst, ist die Rezeption unumgänglich. Arnulf Rainer hat diese Erkenntnis bereits in jungen Jahren begriffen und verinnerlicht, um diesen Weg strategisch zu begleiten.

Zudem ist er Teil einer Generation, die den Weg vom Avantgardismus zum Mnemismus⁴⁸⁵ vollzog, einen Paradigmenwechsel hin zur Kunstgeschichte. Im Themenheft des *Kunstforums*, das sich diesem Paradigmenwechsel widmet, skizziert Heinz Schütz die generelle Tendenz hin zur Geschichte, in Kunst, Literatur, am Theater, also im gesamten Leben der Avantgarde⁴⁸⁶: „Die avantgardistische Kunst wird wesentlich bestimmt vom Duktus radikaler Negation. Paradigmatisch hierfür kann etwa bereits Ende der fünfziger Jahre Robert Rauschenbergs ausradiertes de Kooning stehen⁴⁸⁷. Er findet etwas später sein europäisches Gegenstück in Arnulf Rainers Bildübermalungen, einer Art existentialistisch gefärbten Ikonoklasmos. Radikale, die Geschichte vorwärtstreibende Negation verbindet sich in den sechziger Jahren mit der Forderung nach permanenter Erneuerung. Kunst ereignet sich nun im Spannungsfeld von Experiment und Schock, wobei der Schock als Mittel der Provokation, der Erkenntnis, der Wahrnehmungserweiterung und des Protestes dient. [...] In enger Verbindung zur wiederbelebten Forderung nach Versöhnung von Kunst und Leben [...] wird die bildende Kunst in Aktionismus, Happening und ‚work in progress‘ nicht transhistorisch, sondern als explizite Antikunst betreibt sie die Selbstaufhebung. Der Werkbegriff erfährt eine radikale Verwandlung. Es entsteht, was Umberto Eco ‚offenes Kunstwerk‘ nennt. [...] Der Fluchtpunkt avantgardistischer Kunst liegt nicht in der Vergangenheit, sondern in der Zukunft. Umgang mit der Kunstgeschichte heißt für sie radikaler Bruch oder von der Gegenwart diktierte Aktualisierung. Diese Orientierung nach vorne macht in den siebziger Jahren allmählich einer Rückwärtsorientierung Platz.“⁴⁸⁸ Diese Deutung Schütz’, der Rainers »Übermalungen« lediglich als einen Blick in die Zukunft versteht, ist differenzierter zu betrachten und macht zudem deutlich, dass der Künstler an der Schnittstelle dieses Paradigmenwechsels anzusiedeln ist.

⁴⁸⁵ „Wiederholung und Aneignung des Vergangenen“, Schütz: Mnemismus, 1993, S. 85. Mnemosyne, Mutter der Musen; „Mnemosyne ist die Erinnerung an die Mythen, die unter dem Schutz der Musen formuliert und vorgetragen werden“, Ebd.: S. 81.

⁴⁸⁶ Siehe hierzu: Schütz: Mnemismus, 1993, S. 64-100.

⁴⁸⁷ siehe Schütz: Überarbeitungen, 1994, S. 56.

⁴⁸⁸ Schütz: Mnemismus, 1993, S. 64-100. Weiter führende Literatur zum Thema: Weibel: Inszenierte, 1989, S. 19 („Die Herausforderung...“); Assmann: Die Erfindung, 1991; A. Assmann, Assmann: Mnemosyne, 1991; Assmann: Kultur, 1988; Kat. Geschichte als Widerstand. Aspekte zeitgenössischer Kunst in Frankreich, Düsseldorf 1985; Sherry Levine, 1990, S. 77.

Monika Leisch-Kiesl bemerkt, dass in der Mitte der neunziger Jahre vermehrt „ästhetische, kulturtheoretische, medienstrategische und philosophische Reflexionen zu dem Phänomen »Gedächtnis – Erinnern – Vergessen« in die öffentliche Diskussion“ eintreten. Dafür macht sie einerseits die „Relevanz menschlichen Bewusstseins“, in Frage gestellt durch Faktoren wie die „Speicherung von Wissen und globaler Kommunikationsprozesse in den Computer“, sowie die Bedrohungen und Zerstörungen, denen Wissen und Information ausgesetzt sind verantwortlich. Die These, anhand derer sie Arnulf Rainers Schaffen unter diesem Aspekt beleuchtet, ist: „Erinnerung als individuell zu leistende Sinnstiftung sei an die Stelle des umfassenden Zusammenhangs von Geschichte getreten.“ Leisch-Kiesl geht davon aus, dass auch Rainers Schaffen „einen spezifischen Beitrag zwischen dem Verfall überkommener Systeme und Wertmaßstäbe einerseits und den Versuchen individueller Setzung andererseits darstellt. Sie versteht das Konzept »Überarbeitung«, als eine „*Arbeit an Kultur*“.⁴⁸⁹

Birgit Mersmann sah „das Bild ist zum neuen Kultobjekt geworden, um dessen Besitz sich Museen und Sammler streiten. »Wenn das Bild ein Pilgertum in Bewegung setzt, so wie es sich heute in den Kunstreisen von Museum zu Museum manifestiert«⁴⁹⁰, werden Bilderstürme fällig. Die Verehrung des Bildes als »dingliches Geschöpf«, die das Konzil von Nicäa zum Bilderverbot trieb, erlebt im 20. Jahrhundert, dem Jahrhundert der Kunst- und Künstlervermarktung, eine nie dagewesene Blüte. Mehr unbewußt als bewusst eingefädelt wurde dieser Bilderkult von Kasimir Malewitsch. Mit einem Schwarzen Quadrat, das wie ein Gottesbild aufgehängt wurde, inthronisiert er das Bild an sich als das Absolute und beförderte dadurch den Aufstieg des Kunstwerks zum neuen Kultobjekt.“⁴⁹¹ „Historisch dienten die vielfältigen, zur Sicherung des Herrschaftssystems entwickelten Methoden des Bildersturms der Unkenntlichmachung oder aber der vollständigen Beseitigung der Denkmäler von Vorgängern.“⁴⁹² „Die »memoriae damnatio«⁴⁹³, die sich zur römischen Kaiserzeit besonderer Beliebtheit erfreute, wurde in der Regel von Soldaten durchgeführt.“ Das bei Tacitus erwähnte „*imagines destrahere*“⁴⁹⁴ bezieht sich einerseits auf ein „Verschleppen“ von Bildern, aber auch auf ein „Abziehen“ im Sinne von „Herunterreißen des auf dem Bildwerk Dargestellten“.⁴⁹⁵

⁴⁸⁹ Leisch-Kiesl: Verbergen, 1996, S. 179ff. Im Verlauf analysiert sie dies, anhand eines Vergleichs mit amerikanischen Pendants, wie Jackson Pollock, Robert Rauschenberg, Cy Twombly und Joseph Beuys.

⁴⁹⁰ De Sanna: Eikos, 1990, S. 33.

⁴⁹¹ Mersmann: Bilderstreit, 1999, S. 236.

⁴⁹² Methoden des Bildersturms werden in van Vegh: Der Bilderstürmer, 1951 und Warnke (Hrsg.): Bildersturm, 1973 vorgestellt.

⁴⁹³ Siehe dazu Vittinghoff: Der Staatsfeind, 1936.

⁴⁹⁴ Alföldi: Römische Mitteilungen, 1934.

⁴⁹⁵ Mersmann: Bilderstreit, 1999, S. 240.

„Von jeher“ sei „Kunst durch Kunst angeregt worden“, so Beate Elsen-Schwedler. „Die Künstler der Renaissance mit ihren unzähligen Anlehnungen an die Kunst der Antike können ebenso zur Bestätigung dieser These herangezogen werden wie die zahlreichen Weiterentwicklungen künstlerischer Ideen durch Schüler großer Meister. Auch Goya, Manet, Picasso, Lichtenstein und viele andere mehr ließen sich mühelos in den Reigen Kunst über KunstWERKE einreihen. Bei Arnulf Rainer scheint der Fall anders gelagert zu sein. Statt von Bildvorlagen, empfiehlt es sich bei Rainer vielmehr von „Vor-Bildern“ zu sprechen, wie es Matthias Bleyl vorschlägt. Seine Bildvorlagen sind alleine schon deswegen nicht das was ihr Name verspricht, weil er sie inkorporiert. Sie sind also substantieller Teil seiner Kunstwerke. [...] Es geht nicht bloß um die malerische Zerstörung von Tradition als sich selbst genügender, ritualisierter Selbstzweck, sondern offenbar auch um die Wahrnehmung von Kunst und ihrer Geschichte als Prozess ästhetischer Tradierung. [...] Tradition, zu der Rainer in einem ambivalenten Verhältnis steht, die er wahr- aber nicht hinnimmt, erlangt nur in dem Maße Authentizität, in dem sie eine davor liegende ablöst. So überlagert eine Tradition die nächste, begräbt sie unter sich, löst sie ab, aber nicht auf. Nach dem Entstehen der Bilder ist das Vor-Bild keineswegs ausgelöscht wie etwa bei der digitalen Auslöschung. Vielmehr ist es verinnerlicht. Es entzieht sich nun im wahrsten Sinne des Wortes einer oberflächlichen Betrachtung. Er unterstreicht die für ihn wesentlichen Eigenschaften der Vorlagen genauso, wie er sie aus Lust am Widerständigen und an der Unterwanderung eingefahrener ästhetischer Konsumgewohnheiten konterkariert. Er vergleicht sein Vorgehen mit dem „Pflügen in der Kunstgeschichte“ mit dem heroischen Ziel „den Bildern das zurückzugeben, was sie verloren haben – ihr Geheimnis“⁴⁹⁶ ⁴⁹⁷

Monika Leisch-Kiesl weist Rainers Werk zudem in die Nähe des Philosophen Michel Foucault, wenn sie sagt: „Die künstlerische Tätigkeit Rainers wird – formal wie inhaltlich – charakterisiert als eine Arbeit an Kultur. [...] Nicht im kulturellen Niemandsland, sondern im Dialog mit den kulturellen (Bild-)Relikten durchbricht er bekannte Sichten und bringt das Noch-nicht-Gesehene zur Erscheinung. Damit rückt sein Œuvre in die geistige Nähe eines französischen Philosophen, Michel Foucault, der mit dem Begriff des Archivs und dem Verfahren der Archäologie historische Selbstverständlichkeiten neu, verändert ans Licht treten lässt. Er schafft damit ein Modell geschichtlichen Bewusstseins, das »jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik« Präzision und Offenheit zu verbinden vermag.“⁴⁹⁸ Rainer treibt das Bild als eine „Problematisierung und Erprobung des Bildes“ bis an dessen Grenzen.

⁴⁹⁶ Zit. Nach: Arnulf Rainer, Berlin 2000, a.a. O., S. 6.

⁴⁹⁷ Elsen-Schwedler: Pflügen, 2001, S. 7ff.

⁴⁹⁸ Leisch-Kiesl: Verbergen, 1996, S. 19.

[...] Dabei sieht Rainer das Bild von Anfang an im Kontext des großen Komplexes der Kultur [...]. Leisch-Kiesl zieht an dieser Stelle Rainers unter dem Pseudonym Jaroslaw Bukow verfassten Text heran⁴⁹⁹: „Was die Überdeckungen der Arbeit anderer betrifft, eine Tendenz der letzten Zeit, so mein Freund Sweeny: Aggressionen, Sympathien, aber vor allem Ausbeutung bereits abgelagerter künstlerischer Substanz. Das Werk der Anderen ist Humus für das eigene. Für Rainer ist das Gut der Tradition nichts Totes, sondern Speise.“⁵⁰⁰ All diese Betrachtungen verfestigen die Beurteilung der Position Rainers, als eine Stellungs- und „Handlungs“nahme zur visuellen Tradierung und bestätigen damit seinen Versuch, aktiven Einfluss auf die Kommunikationsprozesse zwischen Kunsthistorikern und deren Betätigungsfeldern, wie Museum, Wissenschaft, (im Einzelfall sogar Kunstmarkt) und Künstlern zu nehmen. Er ist sich der Position des künstlerischen Standorts jedes Künstlers in Vergangenheit und Zukunft bewusst und bezieht aus diesem Wissen heraus Stellung im Paradigmenwechsel. Es zeigt sich deutlich, dass der Einfluß des Künstlers Arnulf Rainer auf diese Prozesse fortwirken wird und nicht hoch genug bewertet werden kann. So werden weitere Aufarbeitungen folgen müssen, ein interessantes Feld hat sich eröffnet.

⁴⁹⁹ Leisch-Kiesl: Verbergen, 1996, S. 33.

⁵⁰⁰ Siehe 5.2.6. dieser Arbeit. Zit. n. Ausst.-Kat.: Rainer, Wien 1969, S. 18.

5. Anhang

5.1 Interview mit Arnulf Rainer in seinem Atelier, Mariahilfer Straße, Wien; Am 4. November 2008.

Arnulf Rainer (ergreift als Erster das Wort):

Bei mir hat das angefangen mit den Messerschmidt-Überarbeitungen und da ist bei mir so zu sagen der Historismus ausgebrochen. Dann gab es eine Ausstellung in Innsbruck, die hat Alte Meister geheißen. Im Anschluss habe ich das Thema erweitert; heutzutage ist es also so, dass es x-Serien gibt, die meisten aber nur auf Papier, A3-Format, ab Frührenaissance: Giotto, Piero della Francesca, usw. Von der Höhlenmalerei angefangen bis Ägypten, die Antike, christliche Kunst, Romanik, Dann gibt's eine eigenen Serie über Canova auch mit einem Katalog, sonst ist das meistens sehr eingestreut in meine Kataloge.

Sandra Dichtl:

Was mich vor allem auch interessiert sind nicht nur Ihre Auseinandersetzungen mit Alter Kunst, sondern inwiefern Sie von Anfang an eine Position bezogen haben zur Kunstgeschichte. Also, nachdem Sie 1951 in Paris waren haben Sie diverse Ausstellungen gemacht, unter anderem die Personale in Klagenfurt und haben zudem selbst Ausstellungen kuratiert, ebenso wie bei der Ausstellung der Hundsgruppe. Ich finde die direkten Bezugnahmen auf Kunsthistoriker interessant: M. Boeckl beschreibt die Arbeit mit dem Titel »bo-mo-bo/in Memoriam Hans Wedlmayr«.

Ja, Sedlmayr habe ich gelesen. Und der Titel ist durchaus eine Ironisierung. Er hatte ja das Buch ›Vom Verlust der Mitte‹ geschrieben, natürlich mehr philosophisch und ich habe das so genannt. Das ist natürlich eine Auseinandersetzung mit den Kunsthistorikern.

Diese Auseinandersetzung ist es, die mich interessiert.

Also, ich war befreundet und mit Werner Hofmann befreundet.

Ich habe noch einige Fragen zu den Anfangsjahren in der Galerie nächst St. Stephan. Haben sie zusammen mit Prachensky und Mikl das ganze Galerieprogramm erstellt?

Nein, in der Hand hat das zunächst der Mauer gehabt und dann später der Oberhuber. Wir waren Künstler der Galerie, wir hatten alle ein, zwei Jahre eine Ausstellung. Aber ein Ausstellungsprogramm hab ich nie gemacht.

Es gab auch die Ausstellung, bei der Ihre Kreuzbemalungen mit gotischer Plastik konfrontiert wurden. Wie kam es dazu? Wie waren die Umstände?

Ich war also der Meinung, dass meine Malerei einen tiefen Zug hat zur religiösen Kunst und es hat eine Bekannte gegeben⁵⁰¹, die immer zu den Eröffnungen kam und die betrieb einen größeren Handel mit gotischen Skulpturen; die hat mir gesagt, du musst das mal konfrontieren; diese Idee war sehr ungewöhnlich, das war sehr früh.

Ich habe gelesen, dass Sie bis in die siebziger Jahre keine Galeriebetreuung wollten, stimmt das?

Es war damals nicht üblich und ist ja auch heute nicht üblich, dass die Galerien einen Künstler betreuen, das ist eher ein Abkommen, dass man mit einer Galerie zusammenarbeitet oder mit zwei. Aber ein System, wie in Amerika mit Kontrakten, Galerieverträgen, dass hat's in Europa nicht gegeben.

Welche Rolle spielt das Rainer-Archiv in Wien als zentraler Anlaufpunkt für Sie?

Ich habe immer alles aufgehoben und das ist ein Archiv unter Anführungszeichen; Das sind anfangs hauptsächlich Einladungen und Kataloge.

Ist das Archiv angelegt worden, um es öffentlich zugänglich zu machen oder dient es ihnen eher zur Dokumentation?

Es dient der Dokumentation und ist insofern nicht öffentlich, als es nicht geordnet ist.

⁵⁰¹ Frau Heintschel-Heinegg, Antiquarin Himmelfortgasse, Wien (siehe 3.1.2.6.)

Nun zu einem anderen Punkt. Bei Ihrer ersten Einzelausstellung in Klagenfurt beschreibt M. Boeckl die Hängung der Ausstellung als enzyklopädisch-didaktisch, wie stelle ich mir das vor?

Das stimmt nicht, das ist ein Missverständnis.

Ok. 1951 haben sie im Klagenfurter Künstlerhaus leere Rahmen ausgestellt. Inwiefern ist das als Reflektion über das Ausstellen an sich zu sehen? Kann man sagen, dass Sie das Ausstellen ausstellten?

Ja, diese Arbeit war konzeptionell gedacht.

Als nächstes möchte ich auf Ihre eigene Sammlung und die damit verbundenen Publikationen, wie den Beitrag im Katalog zur Ausstellung Körpersprache in Graz zu sprechen kommen. Sie haben hier mit Literaturhinweisen und Abbildungsmaterial aus der Fachliteratur gearbeitet. Warum ist Ihnen eine wissenschaftliche Ausrichtung bei diesem Werkkomplex so wichtig?

In der ganzen Moderne gibt's einen Hass auf die Alte Kunst. [...] Da gibt es Wurzeln bei Messerschmidt angefangen, über die Romantiker usw. [...]

Hatten Sie damals Kontakt zu den Wissenschaftlern, wie Leo Navratil?

Der Navratil [...] hat uns dann aber einmal kontaktiert wegen seiner Buchgeschichte. Wir haben Gespräche geführt und er hat mich gebeten ihn ein bisschen zu beraten über die Qualität der Behinderten; Ich hab Ihm gesagt, dass es da riesige Unterschiede gibt, das hat er auch dann akzeptiert und hat das eigentlich absorbiert.

Da sieht man ja auch sehr schön, wie es hier umgekehrt funktioniert hat. Wie Künstler hier Einfluss auf die Wissenschaft nahmen.

Heute beschäftigt sich Kunstgeschichte mit der Kunst der Geisteskranken [...]. In Köln lebt eine Kunsthistorikerin, die hat sich jetzt darauf spezialisiert⁵⁰²; Leo Navratil hat auch ein Symposium abgehalten, auf dem ich einen Vortrag hielt.

Was halten Sie von der gängigen Einordnung Ihrer Gesichtsbemalungen in einen stringenten Verlauf der Österreichischen Kunstgeschichte, angefangen als eine Stellungnahme gegen Loos' ›Ornament und Verbrechen‹, bis hin zu Kokoschkas Theaterstück mit Gesichtsbemalten Künstlern. Ihre Gesichtsbemalung soll diesen roten Faden weiterspinnen...

Der rote Faden müsste natürlich beginnen bei der Völkerkunde, also die ganze primäre Kunst dieser Zeit.

Was halten Sie davon in diesen österreichischen/bzw. Wiener Kunst-Kontext (wie Schiele und seine Körperposen) eingeordnet zu werden?

Das ist heute eine Grundhaltung der Kunsthistoriker, dass sie möglichst lokale Quellen aufgraben; aber im Grunde muss man sagen, dass ich mich für viel mehr an der Kunstgeschichte interessiert habe, als nur an der rein Österreichischen.

Jutta Schütt bezeichnet Ihr Vorgehen bei den Überarbeitungen als „Pflügen in der Kunstgeschichte“, als eine „Arbeit an Kultur“ mit der Sie die Vergangenheit zurück holen, wie sehen Sie das?

Ich habe nie die Grundtendenz der Moderne, die der Alten Kunst aggressiv gegenüberstand, verstanden. Ich habe immer einen Bezug zu ihr gehabt, allerdings nicht in voller Breite, aber doch zu allen möglichen Phänomenen in der Kunstgeschichte.

⁵⁰² Claudia Dichter, Mag., geboren 1966, studierte Kunstgeschichte, Germanistik und Philosophie. Seit 20 Jahren befasst sie sich als Autorin und Kuratorin mit Art Brut, hat u. a. ihre Magisterarbeit über August Walla geschrieben, Ausstellungen mit Werken amerikanischer Outsider oder der Sammlung Charlotte Zander organisiert. Sie lebt als freie Journalistin und Kuratorin in Köln.

Beim Lesen Ihrer Texte habe ich immer wieder das Gefühl, dass kunsthistorische Vorgehensweisen Ihnen sehr geläufig sind, vielleicht auch durch die Beschäftigung mit der Kunstgeschichte. Bei der von Ihnen verfassten Biografie aus der Publikation ›Hirndrang‹ ist mir aufgefallen, dass sie dort geschrieben haben: „Im Alter von sieben Jahren die feinsten Äste gezeichnet“. Dabei ist mir der Gedanke gekommen, in wiefern das eine Bezugnahme auf Renaissance-Künstlermythen sein könnte.

Ich bin der Meinung, dass mein Künstlerdasein schon früher geboren ist: Erstens beim Wandkritzeln mit meinem Bruder, zweitens was mir jetzt immer klarer wird beim Überkritzeln von Abbildungen in den Kinderbüchern. Ich habe ja auch eine größere Serie von Überzeichnungen Alter Bücher (Ich weise sie auf Barbara Catoir hin). Hier werden die Bereiche Alte Kunst, also alter Illustrations- und Grafikkunst besprochen.

Bei einem Referat in Linz 1981 haben Sie über den Künstler und das Museum referiert und eine Museums-Direktoren Typologie angelegt. Ein Jahr später haben Sie zusammen mit Dieter Roth eine Ausreden-Kartei verfasst.

Ja, das war ein *work in progress*. Je mehr ein Künstler ausstellt und um Ausstellungen gebeten wird, umso mehr übernimmt die ganze Bürokratie überhand und schleicht sich ins Atelier. Daraufhin haben wir die »Ratiobriefe« entwickelt, bei denen nur angekreuzt wurde.

Inwiefern sind dies Maßnahmen, die belegen wie Sie mit dem bestehenden System in der Kunstszene gerungen haben und sich damit auseinander gesetzt haben?

Das macht jeder Künstler.

Stehen Ihre eigenen Texte auf einer gleichwertigen Ebene, wie Ihr visuelles Werk?

Nein, das ist nur ergänzend; Nicht einmal ergänzend, das ist halt ein Kommentar. Ich war oft mit Texten, die andere über mich schrieben unzufrieden; ich wollte dass meine Texte nicht universitär, sondern allgemein verständlich sind.

Die Nachkriegszeit war für Künstler in Österreich ...

... sehr schwierig; man hat ja kaum von der Kunst leben können; die Kunsthistoriker haben sich nicht interessiert oder waren nur feindlich. Der Hofmann war die große Ausnahme, der hat es losgetreten, dass sich die Kunsthistoriker auch für die Kunst des 20. Jahrhunderts interessierten, auch die Nicht-Kunsthistoriker, wie der Mauer und Kunstkritiker. Der Kunsthistoriker Schmeller und ich waren anfangs Feinde, der hat meine Sachen in der Öffentlichkeit angegriffen. Er hat sich aber dann geändert, er ist ja dann auch Direktor geworden vom *Museum für Moderne Kunst* und hat sich entschuldigt. Auch der Mauer hatte grundsätzlich ein sehr konservatives Verständnis, hat sich dann aber gebessert, durch seine Beschäftigung mit Boeckl und Alfred Kubin, der ja auch im Eröffnungsjahr eine Ausstellung in der *Galerie St. Stephan* hatte. Wo der Mauer nicht mehr mitgemacht hat das war der Wiener Aktionismus, die hat er nie ausgestellt. Ich weiß nicht, inwiefern das von außen bestimmt war, durch den Bischof. Ich war ja befreundet mit den Aktionisten, Nitsch hat mir einen Trakt vom Schloss gegeben, indem ich dann ein Atelier hatte.

Hat Ihre Einstellung zur Kunstgeschichte im Laufe Ihrer Karriere einen Wandel durchgemacht?

Mich interessiert die Kunst. Ich habe sicher über tausend Bücher über Kunstgeschichte; dabei interessiert mich hauptsächlich das Bildmaterial, nicht der Text. Ich nehme es bei der Bestimmung von Gemälden mit jedem Kunsthistoriker auf; natürlich hauptsächlich Malerei.

Wie waren die Monate nach dem so einschneidenden Paris-Aufenthalt für Sie?

In Wien hat es den *Art-Club* gegeben, der einzige Verein, indem keine Exnazis waren. Aber die waren auch gegen meine Kunst, die war auch ihnen zu modern. Die Ausstellung in Klagenfurt 1951 wurde von mir und Lassnig kuratiert; wir hatten dabei die Ausstellung das Informell, das wir bei Nina Dauset, in der Galerie Nina Dauset in Paris gesehen hatten und die Ausstellungen der Informationscenter im Hinterkopf.

Vielen Dank für das Gespräch.

5.2 Texte von Arnulf Rainer

5.2.1 Das Einzige gegen das Andere/Malerei, um die Malerei zu verlassen, 1952⁵⁰³

Die Malerei ist eine visuelle „Form“ des geistigen Bewusstseins. Das Erlebnis eines Punktes gegenüber einer Umgebung war der Moment ihrer Geburt. Die unendliche Anzahl von Punkten (die homogene Fläche) verwischt sie. Auf einem Weg der permanenten Reduktion strebt sie jene Grenzsituationen an. (Die „Destillation“ und die „Auflösung“). Zu zerstören die Götzen der Jahrtausende, ein Weg der unermüdlichen Befreiung von einer Tradition des Verfalls, jenen Tradition, die die zweitälteste ist.

Am Beispiel der Malerei diese Art Welt zu verlassen, ihre Kultur, ihre Malerei zu enthüllen durch sie selbst, ohne sich mit ihr zu vermischen, zu enthüllen als Ersatz für die mangelnde und verlorengegangene metaphysische Bindung (in deren Sein es weder Handeln noch Missionen noch Beweise noch Künste gibt), sie zu enthüllen als bloße Verbindung zwischen dem Ästhetischen und Metaphysischen. Künstler sein und die Kunst verachten. Denn die Bilder, die Gedichte, die Gedanken, die Reden, es ist der Schaum, die Hefe, der Abfall, die Asche, der unsinnige Versuch, den Anschluß in der Ekstase (des Erlebnisses) statt in der dauernden Vereinigung zu vollenden (eine unfruchtbare Methode der Forderung und der Aneignung). Sie sind der unmögliche Versuch zu beweisen, die sündige Art durch Reden statt Schweigen verführen zu wollen. Es sind die Konzessionen an unseren schmutzigen Boden, deren wir uns schämen. Möge jeder wissen, es sind nicht Spuren, nicht wir selbst. Das zur Entschuldigung...

5.2.2 Die Form ist Physiognomie, 1955⁵⁰⁴

Die Form ist Physiognomie, deshalb kann sie auch Inkarnation sein. Es ist mein Denken, dass es uns nicht möglich sein wird, die *sakrale Kunst* wieder zu finden, und das sollte unser aller Anliegen sein, ohne uns vorher einer Askese der Bildmittel hinzugeben. So sicher auch eine Askese der Anschauung nicht ihre Erfüllung ist, so notwendig bedürfen wir einer Reinigung, um wieder schauen zu können. Die Armut und Demut in der Malerei bedeutet auch: Bevor es uns nicht gelingt, das Sakrale in der einfachsten Proportion sichtbar zu machen, ist die Darstellung der inkarnierten Gottheit unangemessen. Es wird jedoch der Blick auf die gekreuzigte und auferstandene Gottheit sein müssen, der uns diese Proportion finden lässt. (...) Eine gegenstandslose Kunst, die sich bemüht, die christlichen Tugenden in ihren Werken

⁵⁰³ Rainer: Das Einzige Gegen das Andere/Malerei, um die Malerei zu verlassen, 1952.

⁵⁰⁴ Rainer: Die Form, 1955.

als visuelles Geschehen zu *inkarnieren*, hat auch alle Chancen zum Mysterium vorzudringen, wenn die Mitteleforscher das auch bezweifeln sollten. So schwer es auch sein wird, das Meiste der bisherigen abstrakten Malerei zu taufen, ihre Mittel sind taufbar. Das ›Geistige in der Kunst‹ wird zu erlangen empfohlen sein, von jenem Geiste, dessen Symbol die Taube und die Flamme ist. Das könnte das Anliegen der jungen Generation werden, wenn sie es aufgeben würde gegenständliche oder abstrakte Reizwäsche in die Ausstellungen zu hängen, und sich entschließen könnte, die Expression statt der Sakramente zu meiden und die moderne Kunst nicht als Ersatz für eine Weltanschauung zu nehmen. (...)

Was sind die Gesichtspunkte einer *sakralen Form*, mit der wir eine sakrale Kunst realisieren können? (...) Das Eschatologische formuliert sich im Visuellen als Aufforderung in einer Bewegung, die unsere Schwerkraft schmilzt. 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, wenn das visuell oder dringlich Gegensätzliche auch nicht in mysteriöser Weise verschmolzen werden kann, wie es in der magischen Optik der Surrealisten oder im automatistischen Wirreffekt geschieht. Das bedeutet die große Aufmerksamkeit gegenüber der Bildfestigkeit, praktiziert in einer dauernden Überprüfung. Das Heilige wird sich weiter präsentieren in einer Verklärung und Transparenz, die man nicht durch Lichteffekte ›ausdrückt‹, sondern die Licht ist, das heißt in der Malerei entmaterialisierte Farbe. Es zeigt sich in einer Differenzierung, die groß und karg, immer das Einfache zurücklässt (...). Endlich entspricht es einer Vertikalanordnung gegenüber dem Horizontalen der Erde, das vereinigt sich im Kreuz.

Was die Schöpfung betrifft, so wird ihre elementare Struktur ihr Wissen nicht weniger enthalten. Wir müssen das verborgene Kreuz darin ›herausreißen‹, im rechteckigen Bildplan, der für uns die Welt bedeutet, jenen Punkt erobern, in dem sich Horizontale und Vertikale schneiden (und dazu gibt uns auch Mondrian die Mittel), um uns das Kreuz anzueignen, es ins Bild, in uns selbst, in die Welt zu spannen.

So könnte die Ausübung der Malerei eine Form der Exerzitien werden, in der Hoffnung, dass uns dann einmal von Oben die *große sakrale Kunst* geschenkt wird, welche uns eine Ahnung gibt von dem Zustand, in dem Schauen und Essen eins sind. Eine Kunst, die wir heute so gänzlich nicht verdienen, und die wir so gänzlich benötigen.

Einladung zum Vortrag und
zur Diskussion in der Galerie
St. Stephan, Wien I, Grünau-
gasse 1/II am Samstag den
11. Jänner 1958 um 19 h.
es spricht Arnulf Rainer
über:

"10 Thesen zu einer pro-
gressiven Malerei"

Das sind:

- 1.) Das Bild als eine aus der
Luft gegriffene Erfindung.
- 2.) Das Originäre und die
Intensität statt der Form.
- 3.) "....." (tich-tack These)
"die nicht ausgesprochenen
Gründe)
- 4.) Das Kunstwerk ist geheim.
- 5.) Selbstentwertungstheorie (für diese
Malerei weil man für die Malerei
ist.)
- 6.) Das Malen ist die eigentliche Form
des Lebens.
- 7.) Der Maler ist der Gehalt.
- 8.) Das Vergewissen und die Revolte
treibt die Malerei.
- 9.) Die wirkliche Malerei kommt erst.
- 10.) Die Dynamismus treibt die Malerei aus
Worten.

⁵⁰⁵ Flugblatt, Wien, Galerie St. Stephan, 11.1.1958.

5.2.4 Manifest über die Architektur mit den Händen, 1958⁵⁰⁶ (mit Markus Prachensky)

die zeit ist reif, die architektur ernst zu nehmen, alle scherze beiseite zu lassen und die verspielte leichtheit der bauhausära endlich zu überwinden. die architektur als kunst hat mit funktion nichts zu tun. funktionelle architektur ist angewandte kunst. jeder mensch soll seine eigene architektur machen, soll seine hände dazu benützen, seine architektur zu formen, zu kleben, zu graben, zu kratzen, zu klammern, zu schnüren, zu scharren und zu beißen aus federn, bäumen, gras, papier, erde und heu.

Gesprochen am 3. Juli 1958 in Seckau

Dipl. Arch. Markus Prachensky

Ing. Arnulf Rainer

⁵⁰⁶ Seckau 1958. Übersetzung ins Französische: Fritz Hundertwasser. In Fleck: Avantgarde in Wien, 1982, S. 96.

5.2.5 Stichelsätze zur Beeinflussung und Verderbung junger Menschen. Gründungsmanifest des *Pintotarium*, 1959⁵⁰⁷ (Auszüge)

ANWOLF RÄINER:

STICHELSÄTZE ZUR BEEINFLUSSUNG UND VERDERBUNG STREBENDER JUNGER MENSCHEN

- * Die Malerei ist die eigentliche Form des schöpferischen Lebens (jede andere Beschäftigung ist nur Ersatzhandlung für Malerei; Menschen, welche nicht gute Bilder malen sind Personen zweiter Kategorie)
- * Die Malerei ist ins Blaue (von der Plan- und Vorstellungslosigkeit im schöpferischen Akt)
- * Grund- und Draufmalerei (die Notwendigkeit einer figurativen Untermauerung und die Überdeckung dieser mit einer monochromen Grundierung, Übermalung figurativer und geometrischen Bilder anderer Pinturarier)
- * Das Bild ist eine aus der Luft gefasste Erfindung.
- * Die wirkliche Malerei kommt erst, wenn die Zukunft der Malerei ist des Interesses wert)
- * Die Schwarzmalerei (Durchstrich, Anstrich, Aufstrich, Zustrich)
- * Die Aesthetik des schlechten Benehmens (der Scharm der Unhöflichkeit) Einführung des Paradoxen und der negativen Formulierung anstatt des Selbstverständlichen in die Kunstphilosophie.
- * Die Malerei ist Langsamkeit (warum zu einer organischen schöpferischen Überstreichung selbst guter Bilder jahrelange Arbeit notwendig ist, da diese Auslöschung nichts Lustvolles ist)
- * Komplikation (Die Stilllegung der Aktionsmalerei, die Malerei als visuelle KONTEMPLATION)
- * Die Mängel der Provokation
- * Wie ist man Malerei (Konsumierung, Augenweide, Nahrung)
- * Die nicht aussprechbaren kreativen Prinzipien

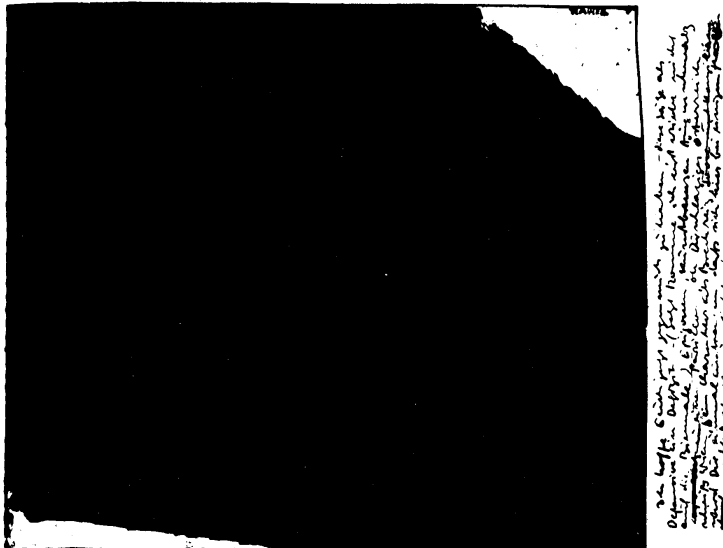
DAS PINTOTARIUM IST EIN CREATORIUM ZUR EINÄSCHERUNG DER AKADEMIE

Die Malerei ist heute berufen die Führung im schöpferischen Leben einzunehmen. Der Samen ihres freien Geistes muß die heranwachsende Jugend treffen um die besten unter ihnen zu einer Distanzierung von der allgemeinen Geschäftigkeit und Konformierung zu ermuntern.

Um das Zentrum unserer heutigen Kultur, die Malerei, vor der Kastrierung in den Akademien zu retten, ist es notwendig, die Jugend mit einer Imagination zu versehen, mit der Vorstellung eines Zentrums, eines NESTES, einer Höhle, in der creative Leben genügend Licht und Luft hat zu gedeihen. Diese Imagination wird ihr den Mut geben unsere Kunstschulen zu boykottieren und zu verlassen, denn jede Form des Schülernachwuchses hat sich heute aufgehört.

Oftersicht wird schon in den nächsten Monaten die führende Rolle in der Welt einnehmen. Die einzige Form für den sensiblen Geist ist noch kommunikativ zu sein, ist die Clownerie. Deshalb soll das Pintotarium in Wien einzig in dieser Form seine Wahrheiten verlegen, um alle fernzuhalten, die keine Zeit haben, die distanzieren sind und die aus der Angst leben. Das Pintotarium wird aufhören zu existieren wenn es anfängt nicht mehr ein permanenter Stein des Agatodes zu sein. Dies ist der erste Stein auf EICH und er soll nicht der letzte sein.

ANWOLF RÄINER



36 Pintotarium-Plakatmanifest, September 1959

Die Malerei ist die eigentliche Form des schöpferischen Lebens (jede andere Beschäftigung ist nur Ersatzhandlung für Malerei; Menschen, welche nicht gute Bilder malen sind Personen zweiter Kategorie) [...]. DAS PINTOTARIUM IST EIN CREATORIUM ZUR EINÄSCHERUNG DER AKADEMIE. Die Malerei ist heute berufen die Führung im schöpferischen Leben einzunehmen. Der Samen ihres freien Geistes muß die heranwachsende Jugend treffen um die besten unter ihnen zu einer Distanzierung von der allgemeinen

⁵⁰⁷ Plakat-Manifest; wieder abgedruckt In: Ausst.-Kat.: Museum des 20. Jhdts., Wien 1968, S. 32 und Otto Breicha (Hrsg.): Aufforderung zum Misstrauen, Salzburg 1967, S. 265.

Geschäftigkeit und Konformierung zu ermuntern [...]. Die einzige Form für den sensitiven Geist hier noch kommunikativ zu sein, ist die Clownerie. Deshalb soll das Pintotarium in Wien einzig in dieser Form seine Wahrheiten vergeben, um alle fernzuhalten, die keine Zeit haben, die distinguiert [sic!] sind und die aus der Angst leben. Das Pintotarium wird aufhören zu existieren wenn es anfängt nicht mehr ein permanenter Stein des Anstoßes zu sein. Dies ist der erste Stein auf Euch und es soll nicht der letzte sein.

5.2.6 L'art contre l'art – Zu den Übermalungen von Arnulf Rainer, 1961⁵⁰⁸ (Jaroslav Bukow)

„Malerei entsteht, um Malerei zu absorbieren, sie zu entwerten und zu beerdigen. Das Kunstleben der Großstädte wird immer mehr zu einer Schlacht, zu einem Gemetzel eines jeden gegen jeden. Die Geburt der Kunst stammt aus einem Akt gegen die vorherrschende Kunst (sie feiert übrigens kurz nach ihrer Ermordung eine museale Wiederauferstehung). Es gibt Leute, die sagen, daß diese Situation l'art contre l'art in den verschiedenen Aktionen des Malers Rainer, das heißt in seinen Übermalungen, Überbauungen und Überschreibungen, einen sehr handgreiflichen Ausdruck findet. [... das] Werk der anderen [sei] Humus für das eigene. [...]

Für Rainer ist das Gut der Tradition nichts Totes, sondern Speise. Begonnen wird sehr oft in der Mentalität des andern. Langsam erwacht ein Rausch der Bedeckung. Die anfängliche Intensive »Einführung« (Worringer) wächst zu einem Diktat der Überschnürung, der Würigung, der Abtötung.“

⁵⁰⁸ In Adam Seide (Hrsg.): Yardbird 6, Hannover 1961. wieder abgedruckt In: Ausst.-Kat. Galerie Rottloff, Karlsruhe 1962 und Breicha (Hrsg.): Hirndrang, 1980, S. 66ff. und z. T. In: Ausst.-Kat.: Museum des 20. Jhdts., Wien 1968, S. 18.

5.2.7 Rainer, the black hand of Vienna, 1961 (Alfred Emill) ⁵⁰⁹

Laßt in der Stadt der Oper und des Belvedere die Vorhänge fallen und schickt das Publikum nach Hause. Jenes Publikum, das vom Bild ein Schauspiel erwartet, eine mehr oder minder schöne Aussicht.

Der Spruch in seinen Bildern, daß er nur ein Einziges anstrebt, läßt uns Amerikaner an jene Türme denken, die Mondrian und Rothko hier errichteten. Der Turm, den Rainer mauert – wir werden erst in zwanzig Jahren seine Dimensionen kennen – verspricht eine gewisse Härte und Schwere, die in seinen jetzigen »Decken« nicht allein dominant ist.

Das offizielle und inoffizielle Kulturleben Mitteleuropas und vor allem Österreichs ist mehr eine Suppe, ein Teig, als Fleisch und Geist. Es wird diesen Maler mehr und mehr in eine Ecke treiben, setzt er sich nicht in die USA ab. Sollte ihm das Glück widerfahren, das Publikum immer gegen sich zu haben und nicht in jener europäischen Arrivier-Generation der letzten Jahre landen, die den Ausverkaufsummel an Wandschmuck und Antiquitäten belebt, würde er sich von allem losreißen, würde er die ganze Nacktheit, Unbedingtheit und Einsamkeit durchfechten, ich würde ihn als das bezeichnen, was die Kunst heute einzig braucht.

Rainer wäre eine Notwendigkeit.

Man muß seine Tafeln von den neuen deutschen Tendenzen ebenso heraushalten, wie von dem abstrakten Neobarock der jungen österreichischen Malergeneration um St. Stephan. Seine Entwicklung schälte langsam eine Verhängung heraus, an der man vorbeisieht, wenn man es unternimmt, sie zu erklären. Verben wie verhüllen, ruhen, beerdigen, sättigen, still machen, füllen, sagen wenig. Diese Decken, ist man in dem Geplänkel des europäischen Dekorierungsummel mit ihnen in Berührung gekommen, sagen vor allem eines: ihre Fälligkeit.

Aber es gibt für ihn Fallen und ich will sie bei dieser Auseinandersetzung nicht unerwähnt lassen. Die eine ist die Schönheit, sie hat schon viele gefressen, indem sie künstlerischen Willen in Gestimmtheit und Harmonie verödete.

Eine andere ist Forcierung. Man darf sich sein Werk nicht durch irgendwelche Ziele verderben lassen.

Eine dritte, die Verbreitung. Selbst um den Preis, fast alle Bilder wieder zu vernichten oder zu übermalen, muß man sich für die Konzentration entscheiden. Das Produzieren in die Breite hat die europäischen Künstler seit dem Kriege in eine Menge von Kleinlichkeiten zerstäubt. Nur die großen Werke verlangen den vollen Einsatz.

⁵⁰⁹ Übersetzung aus dem englischen von H. Schrank, In: *dato*, 2, Frankfurt, Mai 1961; wieder abgedruckt In Breicha (Hrsg.): *Hirndrang*, 1980, S. 64ff.

5.2.8 Schön und Wahn, 1969⁵¹⁰ (Auszug)

„Das ganze geistige Archiv massiert in euren Köpfen aus dem Ozean gebaggert. Vielleicht genügte es einmal, als Künstler Gärtner oder Fischer zu sein. Heute muß er schon tauchen um die gute Beute. Eines dürfte es aber schon länger gegeben haben: So lange dieser Fang noch nicht abgelegt war, sondern frisch und feucht glänzend, eben an Land gezogen, dürfte er sich in seiner vollsten Schönheit gezeigt haben. Mir aber erfuhr: Noch mehr ist es, so lange der Sauerstoff reicht, hinabzutauchen in jene Tiefsee, wo *auch der Wahnsinn haust*.

Unendlicher Reichtum, konvulsive Schönheit, unglaubliche Wesen, Könige, Wälder, Gärten, Prinzessinnen, Architekturen, Edelsteine, Wolkenkinder, alles prächtiger als in Eurer Kultur, habe ich dort gesehen.“

5.2.9 Tu Felix Austria oder das macht uns keiner nach. Zur österreichischen Kultursituation – Statement für den NDR, 1969⁵¹¹

Alles in Österreich ist Winzertum.

Den Wienern schmeckt nur, was lange abgestanden ist und nicht importiert wurde.

Dem Kunsthandel geht es schlecht; dafür haben wir einen großen progressiven Antiquitätenhandel.

Für Kunstrichtungen und Bilder, die 20, 30 Jahre alt sind, zahlen die Leute viel Geld.

Gute Vernissagen sind gute Heurigen.

Tonangebende Ausländer gibt es hier nicht.

Die Wiener lieben nur Wiener, dann die österreichischen Emigranten und dann kommt lange nichts.

Importieren können eigentlich nur die letzteren.

Zum Glück emigrieren viele, deswegen gibt es internationale Kulturbeziehungen.

Da die neudeutsche Linke ohne Österreicher entstand, wird sie in Wien nichts aufstecken.

Aber das Innenministerium wird es noch sehr bereuen, daß es die Happeninganarchisten auswandern ließ.

Ihre Einflussnahme ist dadurch erst möglich.

Für das Kulturmanagement gilt: je marxistischer umso kunstreaktionärer und umgekehrt.

Das macht uns keiner nach.

Jede Avantgarde hat deshalb Probleme mit dem Stephansdom.

Das sozialistische Kulturamt dieser Weltstadt hat Probleme mit den Volkstanzgruppen.

⁵¹⁰ In: *Protokolle* 1967, Wien 1967, S. 187 ff., z. T. wieder abgedruckt In: *Acta Phantastica* (Galerie Hartmann, München), München 1967, S. 3ff. und Ausst.-Kat.: Arnulf Rainer (Museum des 20. Jhdts., Wien), Wien 1968, S. 51 und Breicha (Hrsg.): *Hirndrang*, 1980, S. 78ff.

⁵¹¹ Breicha (Hrsg.): *Hirndrang*, 1980, S. 156 ff.

Lebensunterhalt der Avantgardisten: kulturelle, restaurative Tätigkeiten.
 Allgemeine Schätzung erreicht man, wenn es einem gelingt, sich selbst zu überleben.
 Da die restaurativen Kunstsparten (wie Museen, Oper, Theater, Akademien, Volkskunst) 95%
 des Kulturbudgets verschlingen, ist der Wettbewerb der Künstler vollkommen verzerrt.
 Ich bin deshalb für die Abschaffung dieses ganzen Kunstbudgets.
 Die wenigen schöpferischen Leute hätten sich bald durchgesetzt.
 Mein persönlicher Lebensunterhalt: zuerst Weinbau, dann Möbel- und Altwarenhandel (auch
 Bilder fälschen), später Auslandsaufenthalte.
 Jetzt lebe ich hier sehr gut von meinem Frühwerk.
 Ich fahre viel ins Ausland, vielleicht gelingt es mir, ganz zu emigrieren.
 Kulturpolitisch berührt mich nur wenig, was hier vorgeht.
 Die widerliche Verbindung von Kunstidealen mit Repräsentations- und
 Fremdenverkehrsinteressen würde es rechtfertigen, daß ganz Österreich den Südtirolstatus
 erhält.
 Mich macht dieser Wiener Schutthaufen seit 20 Jahren ziemlich fertig.
 Aber auf einem Misthaufen, wo so viel faul ist, wachsen ganz besondere Pilze, die haben Sie
 nicht.
 Meine Pläne, falls ich nicht weggehe: eine neue Religion gründen - »Wahnwurm« soll sie
 heißen.
 Grüß Gott, verehrte deutsche Fernseher!

5.2.10 Die 13. Muse oder Wahnsinn eine Kunst, 1969⁵¹²

Man kann heute als Künstler nicht übersehen, daß fast alle psychopathologischen Symptome,
 zumindest soweit sie aktiven Charakter haben, interessante und oft sehr individuelle
 Gestaltungsanstrengungen sind, sodaß man sie als Ausdrucksform, wenn nicht überhaupt als
 künstlerische Akte ansehen muß. Trotz aller möglichen biochemischen Verursachungen
 psychopathologischer Denk- und Gehabensstrukturen kann man mit den Kategorien starker
 oder schwacher Kunst an sie herantreten. Freilich soll man die Grenzen und Formen der
 traditionellen Kunstsparten dabei vergessen und von der gleichen Berechtigung aller
 Gestaltungsmedien ausgehen. Denn die traditionellen Kunstsparten sind zwar historisch
 sinnvolle, aber trotzdem höchst willkürlich [sic!] Akzentuierungen aus einem ungeheuren
 Reich des Möglichen.

⁵¹² In: Protokolle 70/1, Wien 1970, S. 147f.; wieder abgedruckt In: Breicha (Hrsg.): Hirndrang, 1980, S. 88ff.

Wenn sich nun Geisteskranke in Reimkunst statt primären Lautstrukturen, in Ölmalerei statt Zeichensetzung oder gar in Filmproduktionen versuchen, so sind dies Zwischenformen, Versuche der Assimilation an vorgeprägte Kunstformen. Amputation der psychopathologischen Gestaltungsfähigkeit, als »Heilung« deklariert, hat uns auch jenen Wust an armseligen Zeichenprodukten beschert, deren verschwiegener Trend kulturelle und soziale Mimikry ist. Hier belügt jeder jeden. NEIN – Ansatz, Wurzeln, Schwerpunkt der 13. Muse liegen anders. Ihre Eigenbödigkeit muß man hier sicherstellen, denn bis jetzt haben wir höchstens ihre Verflechtung mit unseren ausentwickelten Kulturformen anerkannt, also Bildnereien und Reimereien, gegen deren einzelne Meisterhaftigkeit natürlich nichts einzuwenden ist, aber die psychopathologische Kunst ist keine »AUCH KUNST«, sondern eine neue, eigenständige, bis jetzt von uns noch nicht apperzipierte und in ihren Dimensionen begriffene. Die Erfahrung der künstlerischen Avantgarde eröffnen hier wesentlich neue Aspekte [sic!]. Kunst kann nicht nur Produkt, sondern auch Geste, Aktion, Konzept, Idee, Hinweis und vor allem Verhaltensart etc. sein. Versteht man diese Einführung, Handlungen, Gedanken und Umgangsformen einen künstlerischen Stellenwert zu geben, sofern sie eine überdurchschnittliche Gestaltungsanstrengung aufweisen, versteht man auch, daß psychopathologische Kunst nicht auf der sogenannten Irrenzeichnung fundiert, sondern daß vor allem einmal bei den Symptomen der Katatonie, der Paranoia und den Manien gefahndet werden muß. Die repetierten oder steifen Körperhaltungen, Grimassierungen, Materialstrukturen, vor allem die sagenhaften Happeningsaktionen vieler Schizophrener, für die sich typischerweise noch kein Prinzhorn fand, ja auch die Oral- und Defäkationsakte muß man hier einschließen, denn die psychopathologische Kunst basiert zuerst einmal auf den fundamentalen Kommunikationsformen der Säugetiere. Später bauen sich darauf so differenzierte Vermischungen wie etwa die Werke von R. Dadd und F.X. Messerschmidt auf. Unaufmerksamen Beobachtern verwehrt der unhygienische, primitive Charakter die Erkenntnis des eminent Künstlerischen dieser Akte. Aber bekanntlich haben sich noch alle primitiven oder degoutanten Kunstformen wesentlich differenzierter oder auch kulturell wichtiger erwiesen als ihre Ignoranten.

Nach der neueren Forschung (Turnhome und Briessnitz [sic!]) sind Körperbewegung und Grimassierung die älteste Kommunikationsweise lange vor Sprache und Bildnereien, wahrscheinlich schon in den vormenschlichen Evolutionsstufen angelegt. Den Geisteskranken gelingt die Regression auf diese Stufe und der Versuch eines ungeheuer faszinierenden, artifiziiellen Neuaufbaus. Durch ihre eigenartige Selbstkommunikation sind es jedoch öfter Formen eines Gesprächs mit sich, die sie uns vermitteln, sodaß man in Versuchung kommt zu

behaupten, die Gesellschaft kann ihnen vielleicht nie so viel geben als sie uns: das AUTHISTISCHE THEATER, jener perspektivische Fluchtpunkt aller Kunstausbübung, wo Schöpfer und Werk auch materiell völlig identisch werden. Ohne die Geisteskrankheit oder die Normalität als solche für wertvoll zu halten, kann man die kreativen Leistungen Einzelner nicht genügend würdigen. Aber die Psychiatrie, mit fragwürdigen Kulturideologien belastet, zerstört mit oft ebenso fragwürdigen Therapien diese eigenartigen, schöpferischen Initiativen. In der Beschäftigungs- und Gruppentherapie werden sogar lächerliche Formen der traditionellen Künste als Kommunikationstraining verwendet. Dieser Assimilationsversuch an die Ärztekultur geht natürlich daneben. »Wir wollen keine Künstler züchten«, sagen unsere Psychotherapeuten. Jedoch nicht Heilung sondern meist amputierte Minderwesen sind ihre Früchte. Statt die psychopathologischen Ausdrucksformen für die Menschheit zu integrieren, wird alles unternommen, sie abzusägen. Euthanasie war nicht die Verfehlung einiger Psychiater und Politiker, sondern Frontalangriff in einem großen Kampf, der noch lange nicht beendet ist.

Bis jetzt ist die katatone Kunst nur wenigen aufmerksamen Klinikbesuchern aufgefallen. Sei sie statisch, seien es Verhaltensaktionen, seien es halluzinatorische Vorgänge, alles ist in diesem Schauspiel vor sich selbst angelegt, neue Türen dem Menschen zu öffnen. Bei manchen Psychotikern erreicht der innere Dialog ein so hohes Niveau, daß man zu zweifeln beginnt, ob ihre Schizophrenie überhaupt noch eine Krankheit ist, und nicht eine besonders akzentuierte Form des Verkehrs mit sich selber, eine schöpferische Kategorie, die wir täglich viel schlechter praktizieren.

Ganz allgemein läßt sich sagen:

Als Nullpunkt oder Seitenstarter erschließen die Geisteskranken gänzlich neue Pfade der Äußerung. Diese Pfade konnten von ihnen nicht entwickelt werden. Aber diese Ansätze und Keime haben ungeheure Möglichkeiten aufgetan, die das Dasein und die Personenstruktur umfassend bereichern und erweitern werden.

Die Patienten, so verschieden auch Begabung und Originalität bei ihren Manifestierungen sein mögen, sind vor allem durch Therapie, d.h. Elektroschocks und Neuroleptika, in ihrer schöpferischen Aktivität geschädigt und reduziert. »Sie wollen dieses Leben, diese Grenzen des Vorhandenen überschreiten. Sie wollen eine neue Welt, eine neue Spezie, einen neue Säugetierart erschaffen«.

Das alles gilt sowohl für den Geisteskranken als auch für den Künstler. Die Erzeugung künstlerischer Werte ist nicht letztes Ziel, sondern Positionssignal, Dokument, Verständigungszeichen eines Strebens nach Erweiterung. Der Patient zelebriert diesen

Kommunikationsritus ebenso und kann sich als Künstler begreifen. Seine Manifestierungen ohne Respektierung der traditionellen Kunstabgrenzungen, ohne pseudokommunikativen kulturellen Ehrgeiz haben eher Idealität für den Künstler als umgekehrt. Starke Selbstkommunikation, vorurteilslose Regression, artifizieller Neuaufbau, ebenso ihre Vereinzelungsfähigkeit und ihr Agglutinationsehrgeiz geben ihnen die Moralität der echten Erfinder.

So strahlen einzelne Schizophrenien neben ungeheuren Leiden oft das alles aus, was Kunst sein könnte. Es gibt keinen Namen dafür, der offen bezeichnet, was jeder Mensch als sein Leben zu erlangen sucht. Allein die Wahnformen mit ihren großen Heilungsaktivitäten lassen uns Mögliches ahnen. Alle bekannten Kategorien wie Reife, Heil, Glück schmelzen dahin, was bleibt ist ein undefinierbarer Klumpen, der uns vom Menschen mehr als je ahnen lässt.

5.2.11 Identifizierung. Über das autistische Theater, 1969⁵¹³

Ich gehe nicht ins Theater. Seine existierenden Formen, verlogen und verbogen, treffen sich nirgends mit mir. Es kann meine Selbstgespräche nicht unterbrechen. Die Anspannung meiner inneren Dialoge übertrifft die Inszenierung. Gruppen- und Truppenkunst: Das ist sowieso Scheisse. Schon das Einpersonenwerk halte ich mir auf Distanz. Fast alles ist das Selbstgespräch. Nur wers mit sich kann, sagt es mir auch.

Diese Bilder sollen euch erinnern: Das Autistische [sic!] Theater: jener perspektivische Fluchtpunkt aller Kunstaübung, wo Schöpfer und Werk auch materiell völlig identisch werden. Es ist das einzige, das ich ertrage, das mich erstaunt, das einzige, das innerhalb jenes Ringes der Selbstkommunikation entsteht, in dem sich Neues ereignet. Nur bei dem Einpersonentheater, ohne Publikum, bei den Traumatikern, bei den Berauschten, den Disozialen und Geisteskranken entdecke ich es. Sichtbarwerdung eines intensiven inneren Disputs, hinausgewirbelt von der Drehscheibe alles imaginär Getanzten.

An diesem monologischen Theater wachse, erweitere und erkenne ich mich. Eure gegenseitigen Fang-den-Ball-Spiel-Stücke haben da keine Chance in meiner Aufmerksamkeit. Sie vertreiben mir das Sinnieren nicht.

Bei einigen Psychotikern ist dieses Autotheater vorgedrungen bis zu einem Punkt, wo die schauspielerische Intensität Traum, Halluzination oder gar Suisid [sic!] integriert. Diese Gefährlichkeit macht es zu einem Tabu der Kultur, aber seine Herausforderung trifft alle.

⁵¹³ Rainer: Identifizierung, 1970, S. 149. Siehe Abb. 31.

5.2.12 Euthanasie der Kunst, 1969

Kein künstlerisches Phänomen hat in den letzten Jahren so interessiert wie die Irrenkultur. Weniger einzelne Werke und Persönlichkeiten, sondern ihre ganze Erscheinung, ihre Akzente, ihre Moral. Da alle diese Geistes- und Staatskranken, Lebens- und Kulturüberdrüssigen äußerlich unter den schlechtesten Bedingung ihr Dasein fristen, ist das meiste ihrer Produktion nur skizzenhaft, in Keimform, ohne Ausgestaltung existent. Es gibt fast keine großen repräsentativen Hauptwerke wie etwa »The Fairy Feller's Masterstroke« des schizophrenen Vatemörders Richard Dadd, dafür aber eine ungeheure Vielzahl faszinierender und eigenartigster Einzelfälle in der Erscheinung einer Kleinkunst. Ihre Moral: Ablehnung der vorgegebenen Kultur, Freiheit der Verwandlung und Vorstellung, die ungenierte Verwendung jeglicher Mittel und Thematik, das mangelnde Interesse, das Produkt als Ware zu konzipieren, die Vorherrschaft persönlichster Probleme ohne pseudokommunikative Einstellung, kurz: eine vollkommene Verschmelzung von Leben und künstlerischer Aktion.

Auf diese Weise hat die Irrenkunst zweifellos eine Idealität für den modernen Künstler wie einstmal die griechische für die Renaissance oder die Negerkunst für den Kubismus. Ohne Vorurteile muß man in vielen Wahnformen die Versuche zu neuen personellen Strukturen, neuen kommunikativen, sozialen und asozialen Reaktionen erkennen. Vieles, was als pathologisches Symptom gilt, muß man als Gestaltungs- und Kommunikationsversuch interpretieren. Wie der Künstler ist der Patient jemand, der neue Formen sucht und erfindet, ein Schöpfer, der kulturelle Qualitäten produzieren kann. Der durchschnittliche Schizophrene muß, da sein Gestaltungssinn neuseitig begabt ist, als Außenseiter der Gesellschaft leben beziehungsweise ist er sozial und kulturell unterdrückt durch die verschiedenen Instanzen einer staatlichen Psychopathologie, die laufend direkt wie indirekt so etwas wie eine Inquisition der Lebensformen und Persönlichkeitsstrukturen produziert. Fast alle Erscheinungen der Wahnkunst haben es deshalb so schwer, als solche erkannt und bekannt zu werden und durch die Zensur dieser ignorantischen Psychiatrie in die kulturelle Öffentlichkeit zu gelangen. Sie beschränken sich keineswegs nur auf Zeichnungen beziehungsweise die traditionellen Kunstsparten, sondern die Hauptbemühungen reichen in Gebiete, die weithin unerforscht sind und erst in der modernen Kunst über das Happening erkannt wurden, da sie damit verwandt sind. Fast alles, was man zu den Symptomen des Wahns rechnet, hat Entsprechungen in Gestaltungsphänomenen der Avantgarde.

Ich erinnere an die Expressionen beziehungsweise Statements der katatonischen Körperhaltungen, der Grimassierungen, der Material- und Leibesaktionen und der Manierismen auf allen gebieten, in denen Patienten wirken dürfen. Gerade darin haben sie es zu einem vollkommenen eigenwertigen und unvergleichlichen Stil gebracht. In der feudalistischen Hierarchie der Kliniken an unterster Stelle, ohne Rechtsanspruch, hat diese Subkultur keine Chance auf echtes Wachstum. In diesem Sinne ist sie kein unvergleichliches Phänomen, sondern mit einigen Ausnahmen (wie etwa die Arbeiten der Berufskünstler E. Josephson, R. Dadd und F.X. Messerschmidt) ein Bereich der Art Brut. So wurde in Frankreich zum erstenmal die Kunst der Ungebildeten, der sozial und kulturell nicht Integrierten genannt. Die gestalterischen Aktionen von Krüppeln, Kriminellen, Klosettkritzlern, Kretins und Kranken jeder Kategorie erfaßt diese Bezeichnung. Gemeinsam ist diesen Außenseitern, daß sie nicht einer Künstlergruppierung [sic!] entstammen wie alle Avantgardisten, sondern nur Einzelgänger sein können. Zweifellos stehen uns aus diesem Gebiet noch große Überraschungen und Entdeckungen bevor. Da sich das bei den Kunsthistorikern und Anthropologen noch nicht herumgesprochen hat, sind es meistens Künstler oder einige vorurteilslose Psychiater, die das Terrain zu erschließen suchen. Aber bis jetzt existiert skandalöser weise nicht einmal eine einzige umfassend informierende Dokumentationssammlung. Eine medizinische Gesellschaft zum Studium der Psychopathologie des Ausdrucks versucht, Material zusammenzutragen, leider mit mangelndem Unterscheidungsvermögen und geringer Initiative. Soweit mir bekannt, ist gibt es nur eine große Sammlung in Paris, die der Compagnie de l'Art Brut gehört. Eine weitere, die sogenannte Prinzhorn-Sammlung, sie wurde bereits um 1920 zusammengetragen, besitzt die Universitätsklinik in Heidelberg. Alles andere Material ist zerstreut in Anstaltsarchiven oder in kleinen ärztlichen Privatsammlungen. Meistens wurde es jedoch in den Krankenhäusern verheizt, soweit es Zeichnungen, Texte und Objektbasteleien betrifft. Dokumentationen mit Lichtbild, Film und Tonband wurden überhaupt nur in den seltensten Fällen von den psychiatrischen Instanzen angefertigt. Photos der einstmals alltäglichen katatonischen Akte haben Raritätswert. Als Arztgeheimnis deklariert, wird der kulturellen Öffentlichkeit [sic!] auch das geringe Material vorenthalten, um die große Aufwertung aller Geisteskranken zu verhindern. Diese Kulturvernichtung beziehungsweise -unterdrückung ist ein trauriges Kapitel, und man muß an die Adresse der verantwortlichen Anstaltsleiter allerschwerste Vorwürfe richten. Rein statistisch läßt sich beweisen, daß unter 100 Patienten mindestens ein sehr wichtiger, interessanter Gestalter ist. Man sehe sich unter diesem Aspekt die Archive unserer Psychiatrischen Krankenhäuser an, in denen sich im Laufe der Jahre

zehntausende Patienten aufgehalten haben. Auch jetzt, nach zahlreichen Publikationen über dieses Gebiet, wird immer noch vernichtet, zensuriert vor allem aber durch sogenannte therapeutische Maßnahmen künstlerischer Dilettantismus gefördert, wenn nicht aufgezwungen.

Nicht genug damit, in den letzten Jahren gelang es der Psychopharmakologie, fast alle Katatoniker und kulturell selbständigen, initiativen Patienten auszurotten beziehungsweise so zu deften, daß Zeichner wie Wölfli oder ein qualifiziertes katatonisches Happening zu den Seltenheiten des Anstaltslebens gehören. Die heute in der Öffentlichkeit auftauchenden, meist harmlosen Blätter sind nur in Ausnahmefällen interessant und mehr ein Alibi der kulturvernichtenden Kliniken. Die Rarität des Materials und die schwierige Aufklärung über eine Kultur, von der uns nur etwa zwei Prozent überliefert werden, obwohl sie sich in unserer Gegenwart noch ereignet, macht die Errichtung eines eigenen Institutes für die Wahnkultur dringend notwendig. Mit Arzthilfe ist kauf zu rechnen. Mein Aufruf richtet sich an die Patienten: Fertigt selbst Archive eurer Zeichnungen, Texte und Systeme an, fotografiert katatonische Statements, filmt eure Aktionen, bekennt euch selbstbewusst gegenüber Psychiatrie und Staat zu euren Ideen. Verlangt Stipendien, Professuren, Staatspreise und Subventionen. Besteht auf Wiedergutmachung und duldet von den Anstalten höchstens so etwas wie Ethnographie statt Psychiatrie als Kultureuthanasie!

5.2.13 Elf Antworten auf elf Fragen, 1971 (Auszug)⁵¹⁴

[...]

10) Ihr Verhältnis zum Kunstmarkt und zu den Galerien:

Als es mir schlecht ging, haben mir keine Beamten und Kulturfunktionäre geholfen, sondern Künstler und Galerien. Deshalb bin ich für eine radikale Entstaatlichung der Kunst zugunsten des Galeriewesens. Der Kunsthorizont der Beamten darf garnicht [sic!]erst überfordert werden. Der Kunsthandel hat natürlich auch seine Mängel, vor allem kann er das Wichtigste, die Information, nicht ersetzen, wie sie Kunstvereine, Verleger und moderne Museen betreiben sollten. Besonders hierzulande, wo fast alle Galerien bessere Antiquitätenläden sind. Ich brauche aber die Galerien, denn meine Bilder kann man nur richtig verstehen, nachdem man sie gekauft hat. Alles vorherige Rätseln ist sinnlos.

⁵¹⁴ Interview, veröffentlicht in der *Kleinen Zeitung* (Graz), 18.3.1971, wieder abgedruckt In Breicha (Hrsg.): Hirndrang, 1980, S. 154f.

5.2.14 Der Überläufer, 1976⁵¹⁵

Abgesehen von meinem familiären Herkunft ist mir dieses Kärnten für immer ein zerebraler Schlüsselreiz geworden, da ich dort mit 17 Jahren meine Künstlergeburt erlebte. Das ging so vor sich:

1946-1949 besuchte ich in Villach die Staatsbauschule, um es missverständlich mit der Architektur aufzunehmen. Dort gab es einen jungen, strengen Professor mit dem assoziationsreichen Namen Dr. Wurzer. Neben seiner Tätigkeit in der Landesplanung und -konservierung fand er es notwendig, im Unterricht ausdauernd auf die moderne Kunst zu schimpfen. Als heimatkulturverbundener Exsoldat, Blüte der einheimischen Intelligenz, wurmten ihn vor allem die Pariser Dadaisten der zwanziger Jahre. Er beschrieb uns polemisierend und ironisierend immer wieder Werke, bei deren Vorstellungen in mir ein wollüstiger Gehirnscher auftrat. Seine energiegeladenen Abkanzelungen europäischer Geistesgeschichte 1920 aus Drautaler Sicht weckten mich auf. Gesehen hatte ich solche Gebilde noch nie.

Die gab es wahrscheinlich auch nirgends. Heute, historisch informiert, weiß ich, daß dieser ambitionierte Professor, durch eine kreative Aversion inspiriert und auf der Suche nach imaginären Feinden der Landeskultur, höchst beachtenswerte Kunstwerke phantasierte. Sie beeindruckten mich sehr, wie immer ihre Erfindung auch motiviert war. Diese gar nicht existenten Objekte waren originelle Einbildungen, echt schöpferisch unverdautes oder sonstwie Vermanshtes. Jedenfalls auf einem interessanten Niveau, wenn auch ungewollt und ungewußt. Bei mir riefen diese verbalisierten ›Visionen der Empörung‹ einen starken Intelligenz- und Sensibilitätskitzel hervor. Dr. Wurzer wußte natürlich nichts von seiner Künstlerschaft, bzw. der umgedrehten Wirkung seiner Kunstpädagogik. Heute alteriert sich niemand mehr so vehement und schöpferisch über die Avantgarde. So hat es der Nachwuchs sicher viel schwerer. Wurzers Polemiken haben bei mir Früchte getragen, wofür ich natürlich in seiner Schuld stehe. Ideologiegeschimpfe, gute Erziehungsabsichten hin oder her, schließlich infiziert einen der Geist wie er will. Mich jedenfalls hatte er vorher noch nie so gezwickt. Meine biedereren Aquarelle: Bergfelder, Wiesenbüsche, Heustadelstudien, schienen mir nach diesen faszinierenden Feindbildern nicht mehr interessant. So hatte diese erste Konfrontation mit einer für mich neuen, erregenden (Anti-) Kunstvorstellung einschneidende Folgen. Ich stieß zum ersten Mal auf einen Bildbegriff, der das Abstruse, Nervenrieselnde, Widersprüchliche, Läppisch-Intelligente beinhaltete. Rundharmonien durch Zuspitzungen, Witz und Pflanz als ernsthafteste Ausdruckskategorie, Frische durch Zorneskraft,

⁵¹⁵ Breicha (Hrsg.): Hirndrang, 1980, S. 17.

künstlerische Intensität durch Sophismen, Aggressions- und Wutenergien, das waren Ideen, die mir erlösend, befreiend vorkamen, obwohl sie nach Dr. Wurzer Kärntens Kultur bedrohten. Metropolenwitz, Asphaltironien, Schwindelsteige, dem sollte keiner seiner sechzehnjährigen Gewerbeschüler verfallen. Leider. – Wurzer hatte mich getroffen. Bei seinem intensiven Dagegen hatte er meinen Artistennerv gestochen und den Künstler in mir geweckt.

Alles Weitere kam dann von selbst. Die Wiener Kunstakademie bewältigte ich nach der Villacher Reifeprüfung in drei Tagen. Das Problem des schöpferischen Feindbildes habe ich mir von damals auch gemerkt. Sollte ich allerdings nach dieser Erfahrung je Kunstpädagogik ausüben, käme ich ganz schwer in Verlegenheit. Das jeweils Beschimpfte interessiert mich seither besonders.

5.2.15 Weitgehende Einfühlung. Zu den Überzeichnungen von Franz Xavier Messerschmidt, 1977⁵¹⁶

Die Überzeichnungen von Reproduktionen von Franz Xavier Messerschmidt entstanden aus einem Willen zum Dialog. Ich hatte es satt, immer nur mich selbst zu überzeichnen. Auf der Suche nach großen Mimen stieß ich auf die komödiantischen Köpfe dieses barocken Österreichers. Anfangs in parasitären Überlegungen gefangen, merkte ich bald, daß ich hier nur ankam, wenn ich mich mit dieser Theatralik maß, wenn ich Franz Xavier Messerschmidt in seiner eigenen Thematik überrundete. In den Ausdruck seiner Wahnwitzmischung gelang mir eine weitestgehende Einfühlung. Ich hoffe aber, daß eines Tages jener Kommentator auftaucht, der es versteht, das Differenten herauszuformulieren. Schließlich ist das Ganze auch ein Wettlauf, um Unterschiede zu messen. So ist dieser Zyklus beladen mit kunsthistorischen Fragen. Der Frage nach dem 20. Jahrhundert. Der Frage nach der Vereinbarkeit zweier Künstler. Der Frage, ob Geschichtliches ein Humus für das Wachstum und die Entfaltung anno 1977 ist. Ich weiß das alles nicht. Eine Ausstellung soll es mir selbst klarmachen. Natürlich ist die ganze Problematik undenkbar ohne die vorausgegangene »Misch- und Trennkunstproduktion« von Dieter Roth und mir. Mimische Einfühlung zur Steigerung der Gesichtszüge gelingt mir keineswegs immer. Es kommt oft vor, daß ich die Vorlage lediglich als graues Gestein, als Felsstruktur ohne Physiognomik empfinde. Durchstreichungen, Überkritzelungen, Chaotisierung sind dann die (Strich-)Folge. Dieser Zustand eines rein abstrakten Strukturerlebnisses stellt sich immer wieder ein, wenn ich ein gewisses Maß an nervlicher Erregung unter- oder überschreite und so keinen personellen Gesichtswiderpart auf

⁵¹⁶ In: Arnulf Rainer. Leonardoüberzeichnungen, Wien 1977, wieder abgedruckt In: Breicha (Hrsg.): Hirndrang, 1980, S. 137ff.

dem Bild erlebe. Zu meiner späteren Überraschung stellt sich aber oft heraus, daß durch einen mir gar nicht bewussten Teil der Strichführung dennoch auf das speziell Physiognomische eingegangen war, daß ich Gesichtsformung betrieb. Die überraschenden Synthesen erstaunen mich nach einigen Wochen umso mehr. Vorher erkenne ich sie meist gar nicht. Diese Ergebnisse haben dann hohen Erkenntniswert für mich. Einmal verstanden, glaubte ich, sie mir aneignen zu können. Aber der Nachvollzug dieser Gesichtszusammenhänge gelingt mir nur selten. Statt dessen wuchs wieder Anderes, Neues heraus, bei dem es mir gänzlich ähnlich erging. Ich habe also keinen Formenbesitz, kein Repertoire, das ich jederzeit aktivieren könnte. Was ich habe, sind Themen. Die fünf wichtigsten: das Gesichtshafte, die Überdeckung, das Körpermotorische, das Schmutzschmierige, das Selbstreproduktive. Sowohl Messerschmidts als auch meine Köpfe fußen auf der Jahrtausende lang geübten Bilderei der Ausdrucksmaske. Als ich einmal versuchte, dem zu entkommen, stellten sich bald Einfühlungshürden und Frustration ein. Lediglich mit Schummerumwucherungen konnte ich bei der klassischen Gesichtsbildhauerei einsteigen. Wieso mir Gesichter ohne Affektexpressionen nicht liegen, weiß ich noch nicht genau. Die stumme, ruhige, harmonische Ausgeglichenheit erreiche ich nur in den physiognomielosen Zumalungen. Bei dem Radierzyklus (»8 Masken«) versuchte ich eine (noch nicht befriedigende) Synthese. Ich hoffe, daß es mir gelungen ist, Franz Xaver Messerschmidt in eine deutliche Entfaltung und Verwandlung hineinzuziehen, mit einer starken Irritation und Steigerung zu überzeichnen. Natürlich wollte ich kein historizistisches Aufwärmen oder (wie Jansen) ein Paraphrasieren von Meisterwerken. Gleich Louis Soutter bin ich oft einem Überansturm von Gesichtern ausgesetzt. So probiere ich diesen Physiognomieschwall durch historische Fundamente zu kanalisieren. Ich versuchte, bei dieser Überflutung der Antlitze von kulturell bereits erarbeiteten Formen auszugehen, damit ich nicht allein, schutzlos auf den weiten Fluren, dem Pathognomischen ausgesetzt bin. Als letztes Glied einer historischen Kette kann man direkter ins Fürchterliche, Neubedrohende (Neoabstruse) ausholen. Was hat das physiognomische Bild für eine Bedeutung in einer Kunstwelt der Minimalisierungsprobleme? In den Stunden der Ruhe und in den Stunden zur Beruhigung gebe ich mich selbst der Kontemplation einer Verknappung und Reduktion in den Formen der Zumalungen hin. Aber das interessiert mich nicht jederzeit. Allzu drängend schwirren mir manchmal die Visagen in und um den Kopf. Die Ursachen: vielleicht ein Defizit von Nahkontakten, vielleicht ein Personenstress? Meldet sich hier der altbekannte paranoische Hohngesichtswahn, die bedrohenden Fratzen, die erregenden, stechenden Blicke, die zu nah Herankommenden? Solche Wurzeln leugne ich nicht, ebenso daß mich die Gesichter der Anmut und der sozialen

Normalität derzeit kaum interessieren. So nehme ich an, daß neben meiner sonstigen Bildnerlei das Faciale farcenhafte sich immer wieder melden wird, und daß ich ihm noch in den verschiedensten Weisen Präsentation verleihen werde. In nächster Zeit aber wahrscheinlich ohne historische Unterlage, da ich von Erfundenen, Nochniegesehenen, Neuangefangenen, Ungeborenen schon wieder einmal heftig träume.

5.2.16 Hundert bildnerische Serien, 1978⁵¹⁷

Ich mache keine Hauptwerke, sondern Serien kleineren Umfangs. Meine Arbeit vollzieht sich langsam. Ich erweitere und verbreitere die spezifischen Bildideen im Laufe der Jahre immer mehr. In der klassischen Kunst wurden zuerst Skizzen angefertigt, dann Zeichnungen und große Entwürfe, bis endlich die Form für das „Hauptwerk“ gefunden wurde. Ich umkreise mein Thema, ich versuche die Bildidee, das Motiv, das Problem von allen Seiten nur anzuschneiden, anzuknabbern. Daraus ergibt sich zuerst eine Anzahl von Arbeiten in kleinen Formaten, später entstehen dann größere Blätter und wenn das Motiv für mich sehr wichtig wird auch große Ölbilder aber kein „Hauptwerk“. Dies ist aber sehr selten, denn ich verstehe die kleinen Serien eben nicht als Vorstudien, sondern als Versuch die verschiedenen Facetten einer Bildidee auszubreiten. Meistens sind meine Themen so etwas wie fixe Ideen, d.h. sie lassen mich im Laufe der Jahre nicht mehr los und ich komme immer wieder auf sie zurück. Sie berühren mich stark und ich verlasse sie nur, wenn ich entweder wieder ein altes Motiv aufgreife, oder sich das Thema mit einem neuen Schritt erweitert, zu einer neuen Sequenz. Viele Arbeiten sind beim ersten Anheb eher schwach, eher versteckt und mit gewissen Tricks angegangen. Erst allmählich gelingt mir eine adäquate Einfühlung. Langsam finde ich Schlüsselformulierungen und Durchdringungen, die dem ganzen Problemhorizont des Themas entsprechen.

Heute verwende ich auch kleine Reproduktionen, da manche Fotothemen für mich nicht in Originalaufnahmen beschaffbar sind. Natürlich werden diese Fotos aus einer größeren Anzahl selektiert. Ich versuche die wichtigsten und profiliertesten Dokumente herauszufinden. Nur bei diesen gelingt mir eine starke Kommunikation, ich bin dann selber mehr motiviert, die Zeichnung wird intensiver. Ich kann den Inhalt ausformen, akzentuieren, steigern oder wie immer man das nennt. Gelingt mir diese starke Einfühlung und Identifikation nicht, so legt sich die Zeichnung darüber, sie wird immer dunkler, das Motiv verschwindet, so wie es mir früher mit allen Themen ergangen ist, d.h. nur die Überdeckung wird Thema. Sie erhält dann Selbstwert, und das anfängliche Bildthema ist verschwunden. Es war nur Durchgangsstadium.

⁵¹⁷ In: Kunstforum International, Band 26, 2/78, Mainz 1978.

Für mich ein Zeichen, daß ich es nicht genügend will, daß es mich nicht genügend faszinierte, berührte.

Die hier gezeigten Serien stehen zum Teil am Anfang, zum Teil sind sie schon sehr breit gediehen. Man kann es an den Arbeiten selbst ablesen. Natürlich war meine größte Serie die der schwarzen Überzeichnungen und die der Übermalungen. Später dann auch das Farcenhafte Gesicht, die Fotopose und verschiedene andere Formen der Selbstdarstellung. Aber auch Masken und Profilexpressionen der 60iger Jahre sind in breiter Formung realisiert. Mitte der 70iger Jahre kam noch eine große Anzahl von Frauenposen dazu, die sich auffächerten in Akrobatinnen, Liebespaaren bzw. (irdischen) weiblichen Ekstasehaltungen. Blindzeichnungen habe ich schon seit 1951 gemacht. Sie begleiten mich während meiner ganzen Arbeit. Heute beschäftigt mich am meisten das Problem des Totengesichts in der Form der Totenmaske, der Mumie oder des Gesichts eines gerade Verstorbenen. Von der irdischen Verzückung, Erregtheit gibt es eine Entwicklung zur Körpersprache bei Trancezuständen des Außersichseins, der Entrückung ins Transzendium mit entsprechender Absencehaltung. Natürlich ist es fast unmöglich Fotodokumentationen von schamanistischen Mystischen Verzückungen zu erhalten. Ich musste mich durch Heiligenbilder und von ethnologischen Ritualdokumenten weiterführen lassen. Das Sterbegesicht ist die letzte Ausdrucksattitüde des Menschen. Mich interessiert vor allem seine Entrücktheit. Entrückung hier allerdings durch inner Erregungslosigkeit.

Alle diese Motive beschäftigen mich weiter. Ich bitte jeden, der Fotomaterial darüber besitzt, mir zu helfen. Ich suche neue Bilder zu diesen Phänomenen. Vor allem Trancezustände, nicht stilisierte Totenmasken, Fotos von Sterbenden. Ich suche auch Modelle, die zu Körperverschlingungen fähig sind. Ausgelassen wurden hier aus Platzmangel jene überarbeiteten Fotosequenzen, die aus Filmen oder Videobändern stammen. Ebenso ist ein Problem nicht angeschnitten das ich mir für mein Alter aufhebe. Serien von schlechten Bildern, die durch entsprechende wichtige Titel eine andere Qualität, einen anderen Geist erhalten und so vor der Miserabilität gerettet werden. Ich freue mich, daß endlich einmal die Vielfalt, die unabdingbar für jede Dokumentation meiner Arbeit ist, Berücksichtigung findet. Ausstellungsmacher wollen immer nur sogenannte Schlüssel, Groß- und Hauptwerke repräsentieren. Dieses falsche aus der klassischen Kunst kommende Ausstellungskonzept kann vor allem in einer Zeitschrift, die mit gleich kleinen Abbildungen operiert, ignoriert werden. Die restlichen Serien, die ich noch anfertigte, muß ich erst kategorisch erfassen. Dies ist gar nicht so leicht, in Anbetracht der vielen Komponenten einer Arbeit muß man sich für

ganz bestimmte Tendenzen entscheiden. Bei einer Anzahl von Werken gelingt mir dies noch nicht, sie sind hier weggelassen.

5.2.17 Als wäre es Endgültigkeit. Zur Totenmasken-Serie, 1978⁵¹⁸

Die Totenmaske ist Dokument letzter menschlicher Expressivität. Sie sind das Abbild einer (künstlerischen) «Attitüde», stammt von der beendeten Anstrengung des Lebens, sich noch auszudrücken. Sie ist der Abguß einer Selbstdarstellung beim Eintritt in das Unmittelbare, Gesichtslose. Die Welt der Unersichtlichkeit ist aber in uns präsent, denn das Unsichtbare ist der Untergrund jeder Kunst, ist dialektischer Kontrast zu unserem ausdruckshaften Wesen, eindrucksuchenden wachen Lebens. In meiner Totenmasken-Serie kommen direkt (und indirekt als Metapher) spirituelle und gestalterische Prinzipien zum Tragen, die für mein Werk (im Laufe seiner Entwicklung) wichtig wurden: Auslöschung, Abwendung, Tabuberührung, clownesker Übermut, das Quasisakrale, die Entrückung, Sterbeneugier, Todesmystik, usw.

Zu allen meinen Fotoüberarbeitungen trieb mich eine Suche nach Identifikation, Selbstverwandlung, Dialog, Einfühlung; zumindest war es Neugier, Kommunikationsversuch. Zweisprache mit den Geistern der Verstorbenen ist ein altes schamanistisches Ritual. Dies ist nicht Ursache meiner Annäherung an die Todesthematik. Nach 10 Jahren verkrampter Selbstdarstellung berührte mich vor allem die mimisch-physiognomische Sprache dieser Gesichter: das Hinübergeglittene und Gelittene, das Interesse und Affektlose im Ausdruck. Keine Grimasse, keine physiognomische Anspannung, keine dialogsuchende Zuwendung; keinen Beeindruckungsehrgeiz, keinen Verzerrungswillen, keinen Übertreibungsmanierismus gibt es hier. Dafür Gleichgültigkeit als wäre es Formgültigkeit, als wäre es Endgültigkeit. Das Antlitz des Leidenden, Ausgelittenen, Leidbefreiten, des Abgekämpften, des Befriedeten, des Abwesenden und Verwesenden, Das Schreckliche und das Erlöste erscheinen hier.

Der erstere, der fürchterliche Aspekt war meist schon überschminkt durch eine religiöse oder politische Toteskultur. Sie hatte diese Dokumente oft geändert, stilisiert. So entschärfte sie die Konfrontation mit der Physiognomie des Sterbenden, entfernte die Spuren des Toteskampfes. Glättete, kosmetisierte zur schöneren Erinnerung, stellte Imagepflege über letzte Wahrheiten. Es gibt auch pathetisierte, heroisierte Totenmasken, retuschiert aus Gründen politischer Opportunität; sogar verlogene und verkitschte, arrangiert für die Kontinuität einer Diktatur. Nur Religiosität der menschlichen Nichtigkeit, christliche Armseligkeitsideale, bzw. die Jünger von sozialen und kulturellen Außenseitern haben uns

⁵¹⁸ Breicha (Hrsg.): Hirndrang, 1980, S. 146f.

manchmal das wirkliche Sterbeantlitz (durch ungeschminkte authentische Sofortabgüsse) bewahrt. Angebrachte und unangebrachte Pietät machen es auch heute für einen Künstler fast unmöglich (etwa im medizinischen Betrieb) an das wahre Gesicht des Todes heranzukommen. Seitdem ich das erfuhr, warte und suche ich, laure wie eine Hyäne, um überhaupt dem Phänomen des leibhaftigen Todes zu begegnen. Ich kreise um Friedhöfe und Obduktionshallen, sammle Totenfotos, betrachte Sterbephysiognomien, studiere Mortifikationen. Als Person will ich mich diesem Geheimnis nähern, als Verwundeter das Problem nicht mehr beiseitelassen. Als Mensch wie alle anderen ist es auch für mich die große Konfrontation. Als Nichts- und Allesgläubiger will ich hier Religion erfassen. Fassen als Künstler, tabuloser, direkter darstellen als Gestalter.

Die hier gezeigten Arbeiten sind Vorbereitendes. Es ist Vorläufiges. Es gibt keine großen Bilder. Es gibt keine musealformatigen zentralen Schlüsselwerke. Sie werden nie entstehen, es soll sie nie geben. Es kann sie nie geben, ausgenommen meine eigene Totenmaske, mein eigenes Sterbefoto. (Von mir imaginärerweise noch einmal überarbeitet?). Ein Hauptwerk ist nicht möglich, sieht man davon ab, daß der reale Tod ein Ereigniswerk sein kann. Er gibt ganz allgemein, als aufgetauchter dialektischer Hintergrund, jedem fragmentarischen Lebenswerk Endgültigkeit, jedem fertigen Bild fragmentarischen Charakter. Alles wird durch ihn zum provisorischen Anlauf. Er ist das Hauptwerk, da er das Maß aufstellt. Seine Physiognomik läßt uns das lebendige Gesicht besser erfassen. Totengesichter qualifizieren das vergangen Leben. Sie sind ein Tabu. Wir ertragen sie nur verwischt, verklärt durch unsere Kultur. Bei dem hier verwendeten Ausgangsmaterial, Totenmasken großer historischer Persönlichkeiten, gab es Komplikationen mit ihren Verwaltern. Unter dem Verdacht der Hybris und Tabuübertretung stehend, als ein der Schänderei fähiger Künstler eingeschätzt, bekam ich anfangs authentische erste Abgüsse gar nicht zu Gesicht. Ich musste mich ersatzweise über Reproduktionen dem Thema nähern. Die dort gefundenen Abbildungen musste ich immer wieder überarbeiten und von neuem fotografieren, um den Interpretationsstil des Erstfotografen wegzubekommen. Diese Aufnahmen vermitteln nur selten, was ich suchte. Nach einigen Kämpfen mit der Bürokratie erhielt ich dann Gelegenheit für ganz kurze Zeit, einige Erstabgüsse zu fotografieren. Unter Zeitstreß, unerfahren, erbeutete ich dabei nur wenig Wichtiges. Die Möglichkeit einer direkten Auseinandersetzung mit Dokumentarischem brachte mich aber um einige Fragen weiter. Sterbegesichter, bzw. Totenmasken, weisen große Ausdrucksunterschiede auf. Ist es grundsätzlich, ist es eine Sache der nachträglichen Retuschierung, oder aber naive persönliche Projektion? Die Gesichter der Militärs, der Politiker, der Manager und Mächtigen wirkten verscheinter, verschöner, leerer,

flacher als jene der Heiligen, Denker, Künstler etc. Hier gab es einen anderen Tod. Erst durch die Originalmasken der Letzteren konnte ich mich an jenen speziellen Ausdruck herantasten, nach dem ich fahndete. Ich bitte um Hinweise und Hilfe für meine Weiterarbeit.

5.2.18 Selbstbevorwortung, 1979⁵¹⁹ (Auszüge)

Meine Kommentare sind keine wichtigen genuinen Äußerungen, sondern Trick und Gebrauchstexte, um noch schlimmeren Interpretationen anderer zuvorzukommen.

[...]

Nichts hat ein Künstler heute notwendiger als gut getarnte Vorbeireden, da er ja beredt, bewusst, verbal, dialogisch, gesellig und gesellschaftlich ist.

[...]

5.2.19 Der verkulturierte Künstler, Referat für das II. Wiener Österreichgespräch «Kunst wofür?», 1979⁵²⁰

Kunst ist natürlich für alle da, und für jeden zu erschließen. Das nennt man KULTURIERUNG. Aber da Kunst keine Unterabteilung der Kulturverwaltung ist, so wie Löwen keine Unterabteilung der Zooverwaltung sind, und Kultur andererseits nicht bloß Nachgeburt der Kunst ist, gibt es eine problematische Beziehung zwischen Kunst und Kultur, Künstler und Kulturmenschen.

Von Künstlerseite her gesehen, besteht heute die Problematik vor allem durch einen HEDONISTISCHEN Kulturbegriff, der sich überall, sei es in Hoch- oder Basisformen, ausbreitet. Überall wittern wir eine für uns gefährliche PLATTform im Vordringen: die ZIRZENSIERUNG. Sei es in den Kulturdirektiven der KPDSU, den Kulturdemokatisierungen oder Festspielen, sei es im Sponsorentum amerikanischer Molkereien oder beim größten Kunstsammler aller Zeiten und Museen, überall herrscht Promotion für eine gewisse Manegekultur; Artistenperfektionismus; Dressurnummern, ästhetische Spielereien und dekorativen Flitter, leichter Nervenkitzel statt Gehirnerregung, charmante Zaubertricks statt Schamanen und Tiefenzauber, Repertoireclowns statt Hamm und Clov, Schlangenfrauen statt Arnulf Rainer, Seiltänzer statt Irritatoren. Neue Institutionalisierungen kündigen sich an.

⁵¹⁹ Breicha (Hrsg.): Hirndrang, 1980, o. S.

⁵²⁰ Aus dem Manuskript, In Breicha (Hrsg.): Hirndrang, 1980, S. 159f.

Wir werden sie zu verdauen haben:

die Künstlerbewältigungsagenturen,
die Kulturjahrmärkte,
das Safari- und Tropenwesen,
die Diplomanimatoren,
das Unterhaltungsministerium,
oder zumindest den Staatssekretär für Zirkus,
Zärtlichkeit und Verzoozung.

Aktionen wie: «Alle malen ohne Müh' und Plag'» oder die «Atelierjause für Tausende» harren auf ihre Bewältigung. Was tun? Der Künstler muß Konsequenzen ziehen:

1. «*Die große Verweigerung*» (Im Malerrudel oft als Parole ausgerufen) – Durchzuführen ist sie nicht, da der homo sapiens sich das von uns nicht bieten läßt.

2. *Der Rückzug*: Der Künstler läßt sich auch unter Naturschutz stellen wie andere aussterbende Arten. Er führt sein Dasein als Hochgebirgshirsch, Wüstenskorpion, Tiefseequalle, Malaffe, Wildsau oder Igel. (Problem: Wenn der Lebensraum nicht mehr reicht, kommt die «Künstlerforderung». Sie wird zur unkalkulierbaren Wildfütterung; oder gar: Kunstheger werden Kunstjäger.)

3. *Distanzstrategien und Schutzhaltungen gegen die Vereinnahmung*, also Schwierigkeiten schaffen, die im Dressurwesen gefürchtet sind, wie: die «widerspenstige Zähmung».

Erarbeitung eines negativen Image (etwa «kranker Hund» oder dauerndes Knurren).

Bewährt sich auch:

eine zurückgezogene Lebensweise
geographisch weit verstreute Aktivitäten
ein fluider Lebensstil,
die relative Verweigerung,
oder die Rolle des «schwierigen Künstlers» spielen.

4. *Die Spezialisierung auf eine Nummer*: der Gipfelkletterer, Tiefseetaucher, Equilibrist, Psychoarchäologe, Feuerspeier etc. (hat Überlebenschancen).

5. *Der Pseudohedonismus*: das Ironische oder die Versuche, ernstere Erkenntnisse in zirzensischer Form darzubieten. Gefährlich, da das Tier selbst beeindruckt wird und vom Auftritt nicht mehr loskommt.

6. *Werkstrategien*, (wie die Unanschlichkeit, die Unverdaulichkeit etc.). Es schränkt den Zauber der Manege ein.

Dazu gehören:

Der bekannte permanente, sisyphushafte Kampf des Künstlers gegen das Ästhetische und der Hinweis auf die Beziehung Leid-Mühsal-Leistung in der künstlerischen Arbeit (bzw. bei jedem Ringen um Identität und Zusammenhang).

7. Die *Selbstminderung und Mimikry des Künstlers* (etwa zum Wurm, zerzausten Spatzen, zur hässlichen Ratte, etc.)

8. Der *prononcierte Antihedonismus* oder der permanente Verweis auf Kargheit, Identitätslosigkeit, Streß. Die Erinnerung an Verwundung und Tod.

9. *Antiartistik*; wie: der Seiltänzer, der abstürzt; der verbrannte Feuerschlucker; der Maler, der nachäfft; der Selbsterniedriger; der Jongleur, der mit Gläsern schmeißt. Das führt zur:

10. «*Spielverderberrolle*»: der Negativismus, das querulatorisch destruktive Verhalten; der Künstler der das Fest und Feierungswesen stört, der Clown als Spaßverderber, der Skulpturenmalträtiert; bis zum Künstler, der sich selbst zerstört.

11. *Selbstdressierung oder Autokulturierung*, etwas für Künstler, die nach Selbstsozialisierung dürsten. Etwa wenn einer statt zu malen Vorträge vor Zooverwaltungsräten hält oder unerbetene Staatskunst macht.

12. *Neue Auftrittsnummern, Skalenerweiterung der Künstlerrolle*. Hier sind Hunderte von Pilotprojekten und Versuche in Miniform notwendig, um nicht in der Rolle des Freizeitsstimulators aufzugehen.

13. *Zum Schluß: Die Praxis heute*: Kooperationsversuche durch Rollenteilung, derzeit wahrscheinlich die Einzige Möglichkeit, sich zu vertragen (falls dies überhaupt sein soll). Voraussetzung wären diverse Rollenpflichten der Partner.

PARTNER A: *Zooverwaltung*

Der Kulturstadtrat, der nicht nur als Zirkusdirektor glänzen will.

Der Politiker, der nicht auf schnellen Quantitätenzulauf von Vergnügungszuschauern spekuliert, sondern langfristig auf fundamentale Verbreiterung strategiert.

Der Kulturdirektor, der Rechte, die sich aus den Rollenpflichten ergeben, fördert und die Tierliebe stützt, da wir lieber auf diese setzen als auf ihn.

PARTNER B:

Der Kunstvermittler und Makler, der bemerkt, parallel zu den heutigen Erkenntnissen der Zoologie, daß die Ausdrucksformen sehr vielfältig sind, daß es immer neue zu entdecken gibt. Der weiß, daß sich künstlerische Phänomene in größeren Räumen besser entfalten können.

Der Kunstvermittler muß Tierfreund und Kenner sein, damit er Künstler adäquat vorführt. Er muß nicht nur Jägerlatein können, damit er für eine maximale Anzahl von Freunden sorgt. ER

muß uns gut pflegen, damit wir nicht nur Mitleid und Sympathie hervorrufen sondern sogar Neid.

PARTNER C:

Das Publikum, das alle Beteiligte als einfühlungs- und claqueurfreudig anerkennen, als entwicklungs- und tiefenfähig ernst nehmen. Ihm aber deswegen auch etwas abverlangen, zum Beispiel aktiven Umgang statt leichter Konsumation. Er sollte auch einmal versuchen, auf allen vier Beinen zu laufen wie unsereins.

Der Künstler, der sich mit generellen Problemen der Primatenkultivierung herumschlägt, der durch kritisches Kichern, Kratzen und Beißen oder spirituelle Herausforderungen abwechselnd angreift, damit Kultur die Erschließung und Vertiefung von LEBENSWERTEN wird, statt sich bloß schöner, unterhaltsamer Zirkus, auf diesem oder jenem Niveau, abzuspielen.

5.2.20 Kartei für Ausreden, Absagen, Ausweichmanöver, 1981⁵²¹

1981.

KARTEI FÜR AUSREDEN, ABSAGEN,
AUSWEICHMANÖVER

ROTH & RAINER / MISCH- u. TRENNKUNST

23.12.1981

Lieber Roth,

Danke, danke für die schöne Zeichnung und die wunderbare Publikation. Zu unserem neuen PROJEKT.

betrifft: gegenseitige Lebenshilfe, Erfahrungsaustausch, Auflistung; Lebensordnung

Kartei für Ausreden, Absagen, Ausweichmanöver

nach Telefonat 20.XII.81

Ich mache einen ersten Anlauf für unser nächstes Projekt, indem ich hiermit versuche ein Ordnungssystem für die Kartei zu finden. Kategorie C) ist wahrscheinlich am geeignetsten.

ORDNUNGSSYSTEM:

A) Die Problemkreise:

Dienstleistungen, Produktleistungen

1.) Zeitaufwendungen:

Rendezvous, Reisen, Anwesenheit, Geselligkeitsleistungen, Besuchserlaubnisse

2.) Ausstellungen:

Bilder herleihen, anschauenlassen, Mitarbeit

3.) Kreditwesen:

Darlehen, Verborgene, Quittungen, Zahlungsaufschübe

4.) Kleine Gefälligkeiten:

Autogramme, Fotoposen, Schnappschüsse, Widmungseinschreibung, Karteieinsicht.

5.) Intellektuelle Anstrengungen:

Texte, Solidaritätsunterschriften, Gutachten, Ratschläge, Verlagsprojekte, Bestätigungsschreiben, Vorträge

6.) Kaufwünsche:

Preisnachlässe, Schnorrereien, legale und illegitime Nachsignierungen, Zahlungsaufschübe, Rabatte

7.) Intime Anträge

8.) Beförderungen

9.) Familiäre Anliegen

10.) Studienanwärter

ORDNUNGSSYSTEM:

B) Stilistische Formen:

standard

spezial

geradheraus

krummherum

anmutig

abstoßend

kühl

wahrherzig

verlegen

forsch, morsch

abschneidend

verständlich

unverständlich

nachgebend
unerbittlich
delegieren
dumm

peinlich

beleidigend

freundlich

distanziert

aufdringlich

cool

ideologische Begründung

irreale Begründung

logische Begründung

ORDNUNGSSYSTEM:

C) Die Hauptargumente der Ausrede:

1. Zeitmangel, Terminschwierigkeit

2. Desinteresse, Lustlosigkeit

3. Gesundheitsprobleme

4. Verschiebungstaktik, verspäten, »Kommt Zeit, kommt Tat«

5. Kompetenzleugnung

6. Intelligenzunterbietung

7. Moralische Bedenken, Unmoralische Bedenken

8. Schutzpreise, überhöhte Finanzforderungen

9. Ignorierung, Vergessenheit, Altersschwächen (sic)

10. Überhöhte Formalforderungen z.B. große Spezialverträge, Forderung nach hohen Vorleistungen, Einverständnis Dritter, Viertes, Fünftes, Forderung nach Vorlage teurer Gutachten

11. Verleugnung von Möglichkeiten.

Erbitte Aufschreibung von Möglichkeiten (eventuelle) anderer Ordnungssysteme bzw.

Verbesserung dieser Angeführten. Danach könnten wir bereits die Karteikarten kaufen und zusammen aufschreiben.

Grüße

Rainer

PARALLELAKTION mit Schimpansen

Bin eventuell Donnerstag 21 Jänner abends in Stuttgart. Bist Du an diesem Tag auch dort???

⁵²¹ Fleck: Hier Distanz, 2008.

5.2.21 Der Künstler und das Museum, 1982⁵²²

TYPLOGIE DES MUSEUMSLEITERS

Mehr als die bestehende Struktur eines Museums, bestimmt jeweils ein Direktor seinen Charakter. Daher befaße ich mich nicht mit der Strukturtypologie des Museums, sondern mit der seines Leiters. Art und Weise der Konkurrenzsituation (zum Beispiel durch ähnliche andere Museen in geographischer Nähe) haben große Bedeutung für die Rollenpraxis eines Direktors, da er immer seine Fluktuationsmöglichkeiten bzw. Unmöglichkeiten bedenkt. Diese Typologie führt Orientierungspole an, und nicht real existierende Persönlichkeiten.

Der Ambitionierte konzipiert und organisiert gerne selbst Ausstellungen, anstatt sie zu übernehmen, reißt Geld auf, setzt sich gegenüber seinen vorgesetzten Behörden durch, oder wandert ziemlich sicher eines Tages ab, d.h. er klebt nicht an seinem Sessel, da er weiß, er bekommt bald einen besseren. Er stellt lieber wenige als viele Künstler aus. Er betrachtet die Künstler als Partner und dialogfähig. Er stellt von vornherein nur jene aus, vor denen er Achtung hat, und nicht so viele, von denen er, aus diesen oder jenen Rücksichten, irgendwelche Pflichtausstellungen machen muß, beziehungsweise wegen vorhandener Sponsoren machen läßt. Seine Schwäche ist, daß er meistens an bekannten Ideen bezüglich Konzeption, Interpretation, Schwerpunktselektion etc. hängen bleibt. Aber man kann ihm als Künstler manchmal eine neue Sicht beibringen. Als Sammler bevorzugt er den letzten Stand der Reputationsentwicklung. Er leistet sich keine Einseitigkeiten, auch keine positiven. Das Museum macht einen gepflegten Eindruck.

Der aktivistische Macher bzw. die Betriebsnudel. Er liebt nicht die Künstler, liebt nicht die Kunst, aber er hat es dafür mit dem Betrieb, mit der „Kultur“. Man hat den Eindruck, daß er seinen mangelnden Hang zur Qualität durch Quantität kompensiert, in der Hoffnung, daß das zweite in das erste umschlägt. Statt umgekehrt, nämlich Qualität in Quantität. Sein Programm ist voll von Trend- und Alibiausstellungen. Er redet dauernd von Abdeckung der Pluralität und banalisiert und inflationiert dabei jede künstlerische Idee durch seinen Ausstellungsstil. Er macht sehr viel, aber nichts ist gedeckt durch seine persönliche Überzeugung, das Konzept ein Gemeinplatz, oder von anderen übernommen. Für neue Ideen oder Sichtweisen hat er weder Zeit noch Interesse. Die Künstler sind für ihn bessere oder schlechtere Rollenträger. Er arbeitet mit Besucherzahlenstatistiken und hilft dabei mit Brezlessen oder Weinausschank nach. Er kann Geld aufreissen von Firmen, die zu Ungunsten der Kunst ihr Image aufpolieren müssen. Eine Ausstellung mit scharfer geistiger Profilierung, Problempräzisierung, Horizonterweiterung, die Neuentdeckung von Qualitäten etc. wird er nie zuwege bringen.

⁵²² In: *Parnass*, Jahrgang 2, 1982, H. 2, S. 12-15.

Seine Ausstellungen bewirken in der Kunst nichts, sie vergehen wie Seifeblasen [sic!]. Seine Circensierungstendenzen sind Veroberflächlichungen. Zum Schrecken der Künstler breitet sich der Typ, durch die Vorliebe der Politiker für ihn, immer mehr aus. Man kann ihm fast nicht mehr aus dem Weg gehen. Als Künstler muß man ihm so hohe, ungewöhnliche und präzise Auflagen machen, daß er abgewimmelt und herausgefordert wird.- Als Maler hat man immer einen moralischen Kater, wenn man so einen Typ hinter sich hat. Sein Ankaufsprinzip ist ein quantitativ ausgerichtetes pluralistisches Sammelsurium, inflationär, ohne Schwerpunkte, Engagement und Erlebnismöglichkeiten. Manchmal kauft er richtig und frühzeitig, das meiste aber wird Depotware. Spätestens bei seinem Nachfolger. Sein Museum macht keinen allzu gepflegten Eindruck.

Der Resignierte, Verbeamtete, Verschlafene. Er ist mehr Verwalter als Gestalter. Er organisiert Ausstellungen nur, weil er dazu verpflichtet ist. Als Hofrat macht er den Eindruck, nur auf die Pensionierung zu warten, um endlich wissenschaftliche Studien machen zu können. Er hat weder kulturellen noch sozialen Missionsdrang, er hat aber auch keine Liebe zu den Künstlern. Das meiste ist Pflichtprogrammerfüllung, Raumbehängung. Manchmal ist er ein guter Kunstwissenschaftler für vergangene Jahrhunderte. Gegen seine vorgesetzte Behörde kann er sich nicht durchsetzen, da er niemanden entflammen kann. Die Ausstellungsarbeit überläßt er den anderen, am liebsten den Künstlern. Gefährlich ist er durch sein geringes Informationsniveau bezüglich der Gegenwartskunst. Er entwickelt dadurch vollkommen falsche Ausstellungskonzepte, die ein intelligenter Künstler nie akzeptieren kann. Er weiß nicht, wie man heute Geldquellen erschließt. Er zieht Mitarbeiter heran, die ihm ähnlich sind, begabtere Köpfe halten es bei ihm nicht aus. Alls Künstler muß man ihm bei Ausstellungskonzepten einseitiges, Schwerpunktgewichtiges, Spezialisiertes anbieten und auch Tretminen einschmuggeln, damit er aufschreckt. Leider ist er oft pedantisch, beharrt auf absurden Details und mischt sich in Kleinigkeiten, etwa bei der Plakatgestaltung ein. Er läßt ohne Wissen des Künstlers nachträglich Bilder um- oder dazuhängen. Durch seinen Ehrgeiz für einige wenige Details, denen er seinen geistigen Stempel aufrückt, flacht er jede Ausstellung ab, er stiehlt einem die Mitarbeitsfreude. Weil man ihm auch nicht mit präzisen Abmachungen ankommt – er empfindet sie als Hausherrenbeleidigung –, soll man um solche Leute, als Künstler, früher oder später einen Bogen machen, da entweder ihr Mittelmaß oder ihre Resignation ansteckend ist. Seine Ankaufspolitik ist an lokaler Reputation orientiert, wie sie vor 20 Jahren herrschte. Da er über Bildpreise nicht informiert ist, macht er in dieser Hinsicht grobe Fehler durch falsche Kaufentscheidung bzw. Versäumnisse. Er gilt als persönlich integer und seriös, vor allem wenn er große und verdienstvolle Vorgänger hat.

Profilierungsehrgeiz hat er keinen. Sein Museum macht einen gepflegten, manchmal faden Eindruck.

Der Inszenator. Der kommende Typus ist wahrscheinlich der Inszenator, sofern sich ein Land dazu aufrafft, das Beamtenprinzip zugunsten des Intendantenprinzips auszutauschen. Er verwaltet nicht nur, sondern gestaltet. Mit ihm wird der ambitionierte, ehrgeizige Regisseurtyp ins Kunstleben einziehen, wie in den letzten Jahrzehnten beim Theater. Er hat auch Circensierungstendenzen, aber nicht in der Form der Veroberflächlichung, sondern zur Herausforderung des sogenannten Interessanten und Novitätshaften. Er hat also neue Ausstellungsideen, die nicht nur einen soziologischen, kulturpolitischen oder regionalpolitischen Aufhänger haben, sondern eine neue Sicht der Kunstentwicklung suchen. Konzepte, die aus der Kunst abgeleitet sind. Er ist eine neue, wichtige Herausforderung für den Künstler. Auch wenn er Vereinnahmungstendenzen ihm gegenüber hat, so bewegen sie sich doch auf dem Niveau der spirituellen Auseinandersetzung. Er bringt manchmal Sichtweisen mit, die der Künstler bisher nicht kannte, die aber anregend sein können, auch wenn man ihnen nicht zustimmt. Die üblichen Vereinnahmungstendenzen der anderen, nämlich dem Künstler die geistigen Spitzen abzukappen hat er wohltuenderweise nicht. Er wird neue, sogar interpretative Zuspitzungen herausarbeiten, wenn nicht gar erfinden, die einer rein subjektiven Interpretation entstammen, um ein selbsterfundenes Ausstellungskonzept zu verstärken. Seine Ankaufspolitik ist positive Einseitigkeit beziehungsweise Schwerpunktsetzung. Er kann dabei die Bedeutung einer Künstlergeneration oder einer Richtung sehr gut herausarbeiten und hochliften, irrt sich aber leicht bei der nächsten. Die Widersprüche, die er auslöst sind für das Kunstleben fruchtbar. Probleme gibt es, wenn er monopolartig die Szene beherrscht.

WIE VERHÄLT MAN SICH ALS KÜNSTLER GEGENÜBER AUSSTELLUNGSMACHERN

Dem großen **Konzept** der Ausstellung sehr viel Aufmerksamkeit widmen. Ist es falsch, konventionell oder langweilig hat die Ausstellung wenig Sinn. Der Künstler muß grundsätzlich darauf achten, daß er nicht mehr Personal-, also Generalretrospektiven macht, als ideenmäßig akzentuierte Spezialausstellungen. Da jedes Museum zuerst eine Gesamtschau von ihm haben will muß man manchmal deswegen sehr aufpassen, hart sein und ein profiliertes Konzept fordern.

Nach dem richtigen Konzept ist die **Bildauswahl** das nächst Wichtigste. Jeder Partner muß sich mit der Auswahl identifizieren können. Hängt man dem Künstler etwas gegen seinen Willen hinein, muß er ordentlich Stunk machen. Die Bildselektion sollte in ihrer letzten Phase direkt in den Ausstellungsräumen stattfinden.

Die **Hängung** und Attributierung durch Katalog und Plakat soll man entweder allein machen oder ganz den anderen überlassen. Museumsleute haben es mit der Vollständigkeit und Dokumentierung und hängen meist zuviel auf, da sie wie alle anderen erst nach langer Einarbeitung, die spirituellen und formalen Schwerpunkte erkennen. Nur wenige haben dazu die nötige Zeit. Sowohl zur tieferen Einarbeitung, als auch zur Reduzierung muß der Künstler die Museumsleute durch alle möglichen Tricks anhalten. Mehr als 100 Werke kann bekanntlich ein durchschnittlicher Ausstellungsbesucher nicht verdauen. Umgekehrt: die idealen Besucher sollten für den Künstler andere Künstler sein. Dieses Bewußtsein verhindert Entgleisungen wie: Politikervorwörter, Gallionsfiguren, Selbststilisierung, Populismus; Pädagogismus etc.

Nichteinmischungsprinzip: größte Aufmerksamkeit ist auf den Grundsatz zu legen: der Geldgeber bzw. Sponsor darf bei der Auswahl der Bilder oder der mitausstellenden (sic!) Künstler nicht dreinreden. Auflagen von Geldgebern, welche Künstler ja, welche nicht wie es bei der Amerika-Ausstellung von der österreichischen Bundesregierung versucht wurde, ist ein naiver kulturpolitischer Dilettantismus. Kein Künstler, der diesen Namen verdient, läßt sich so etwas heute gefallen.

Persönliches Verhalten: Dem Künstler ist allgemein ein distanziertes, höfliches bis freundliches Verhalten gegenüber Museumsleuten zu empfehlen. Die Interessenslage ist aber grundsätzlich verschieden, da nützen keine schön-soziologischen Parolen zur Kaschierung. Die wenigen gemeinsamen Interessen am Projekt genügen vollauf, um eine partnerschaftliche Zusammenarbeit zu tragen. Sieht man die Sache nicht nüchtern und kritisch, ist man schnell verkauft bzw. verwurschtet. Im persönlichen Verkehr soll sich für den Künstler eine Verhaltensskala bewährt haben, die man mit freundlichem Zynismus bezeichnet. Der macht jeden Museumsdirektor vorsichtiger und mißtrauischer gegenüber seinem eigenen Management- und Gestaltungsschema. Die Interessen des Künstlers liegen grundsätzlich darin, eine (gesamt)werkgetreue Präsentation zu erhalten, bei der Qualität und das geistige Profil herausgearbeitet sind. Das heißt, daß seine verborgenen Ideen und neuen Qualitäten akzentuiert werden. Der Problemhorizont eines Künstlers muß durch die visuelle Ausstellungsgestaltung schon deutlich werden. Die Hinaufpräsentation zum Klassiker, Nationalkünstler oder Fragmentarier hat für den Künstler genauso ihre Tücken wie die unsensible, alles verflachende Einheitsausstellung, wie man sie in den Provinzmuseen oft sieht. Eine einseitige Werkauswahl kann für den Künstler den Nebenvorteil haben, daß er von der jeweiligen Idee dann nichts mehr wissen will.

DER KÜNSTLER UND DIE STÄNDIGE PRÄSENTATION SEINER WERKE IM MUSEUM

Wünsche des Museums an den Künstler: Das repräsentative, große, wichtige Werk aus der klassischen Periode, keinesfalls etwas aus der „Randproduktion“. Das Werk soll äußerlich gut zur bestehenden Sammlung passen, auf diese Weise kann man es eventuell am leichtesten austauschen, umhängen etc. Es soll sich ins Museumskonzept „einfügen“ (manchmal muß man sogar das Konzept einer regionalen Künstlergruppe unterstützen). Durch seine Großraumarchitektur ist es unwillig, sich der Kunst der Gegenwart anzupassen, die nicht in Hauptwerken, sondern in seriellen Produktionen schafft. Ich kenne kein Museum, das dieses Prinzip in seiner Präsentation akzeptiert hat.

Wünsche des Künstlers: Das Museum zu zwingen, adäquate Präsentationen zu der jeweiligen Produktionsform des Künstlers zu leisten, d.h. zu zeigen, daß Künstler Nebenwerke, Serien, Materialvielfalt und Stilpluralismus praktizieren, daß einige Museen besser gar nicht, andere eine lebendige Vielfalt des eigenen Werkes zeigen. Daher: Präsentation des gesamten künstlerischen und geistigen Profiles. Lieber ein kleiner, abgeschlossener Raum, als im Hauptsaal zusammen mit irgendwelchen Schinken hängen, d.h. auch lieber mehrere zugespitzte Bilder als ein repräsentatives großes, das einen „Aha-Effekt“ auslöst. Falsche Einordnungen, falsche Vergleiche, Vereinnahmungen für nationale oder internationale Kunstrichtungen muß er versuchen zu verhindern. Für den Künstler sind Museen grundsätzlich zuerst Verwurschtungsapparaturen, die die Kunst formgerecht zerhacken, passieren und in eine Kunststoffhülle pressen. Die Steuerungstechniken des Künstlers bei der Präsentation seiner Werke sind aber grundsätzlich gering. Er kann höchstens lange Zeit solche Werke fabrizieren, daß sie kein Museumsdirektor haben will, weil sie nicht in sein Museumskonzept passen. Eine andere Steuerungsmöglichkeit sind Leihgabe oder Stiftung eines ganzen Ausstellungskonvoluts und inständige Bitten um Abhängung in bestimmten anderen Museen.

DER KÜNSTLER UND SEIN EIGENES MUSEUM

Über Stiftungs- bzw. Erbschaftsregelungen ist das Problem des eigenen Museums für den Künstler realistische geworden. Ob als kleines Dorfmuseum, als Gedenkstätte (zum Beispiel Kubinhaus) oder Stadtmuseum (zum Beispiel Picasso), ist eine andere Frage.

Grundproblem sind: B a u und E r h a l t u n g kosten weit mehr als der Inhalt. Der Künstler kann nur einen Teil tragen und braucht immer Partner – und zwar sehr verlässliche. Das Museum i n oder b e i anderen Museen bringt überhaupt erst interessante Besucherzahlen. Schon vor dem Ableben des Künstlers sollte alles geregelt und von ihm gestaltet sein.

DENKBEISPIEL: PROJEKT „PARNASS – WALHALL“

Zum Abschluß ein Museumskonzept zur architektonischen, verwaltungstechnischen, soziologischen, klerikalen, finanztechnischen und psychologischen Diskussion:

Zur Sozialisierung, Ausbreitung und Ausbeutung des Unsterblichkeitswahns der Künstler will eine mittlere Gemeinde in der Nähe einer internationalen Autobahnstrecke auf der grünen Wiese oder im dunklen Wald einen ständig erweiterbaren, internationalen Künstlerfriedhof gründen. Er besteht aus einzelnen abgetrennten Museen bzw. Mausoleen, die zur Gänze von den Künstlern (vor oder nach ihrem Tode) errichtet werden. Den finanzierenden Künstlern steht innerhalb ihrer Quadratmeter vollkommen freie Gestaltungsmöglichkeit zu. Die Grablegung inmitten der eigenen Werke sollte dabei von den Kirchen ermöglicht werden. Diskussionsfrage: Wieso wird dieses Projekt immer nur eine Fiktion bleiben?

5.3 Biografische Zusatzinformationen

5.3.1 Ausgewählte Einzelausstellungen

- 1951 Galerie Kleinmayr, Klagenfurt
- 1952 Galerie Franck, Frankfurt
- 1954 Galerie Würthle, Wien, Proportionsanordnungen
- 1956 Galerie nächst St. Stephan, Wien, Kruzifikationen
- 1957 Wiener Secession, Wien, Monochrome Komplexe 1955 bis 1957
- 1960 Galerie nächst St. Stephan, Wien, Übermalungen
- 1961 Galleria del Cavallino, Venedig
- 1962 Galerie Schmela, Düsseldorf
- Minami Gallery, Tokyo
- 1964 Galerie Springer, Berlin
- 1968 Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, Retrospektive
- 1971 Kunstverein Hamburg, Retrospektive
- 1972 Busch-Reisinger Museum, Cambridge, Massachusetts
- 1977 Kunsthalle, Bern, Retrospektive
- 1978 Biennale Venedig, Österreichischer Pavillon, Linguaggio del corpo, Körpersprache, Body language
- 1980 Nationalgalerie, Berlin, Retrospektive
- 1981 Staatliche Kunsthalle Baden-Baden
- Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, Retrospektive
- Whitechapel Art Gallery, London
- 1982 Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek
- 1984 Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, Mort et Sacrifice
- Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, Retrospektive
- 1985 Nationalgalerie, Berlin Theater / Minetti
- Museum of Modern Art, Oxford
- 1987 Magasin, Centre National d'Art Contemporain, Grenoble, Métaphores de la mort
- Musée des Beaux-Arts, Lausanne, Arnulf Rainer, Louis Soutter Les Doigts Peignent - Die Finger malen
- Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüssel, Masqué - Démasqué
- 1989 Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Retrospektive
- Museum of Contemporary Art, Chicago

- 1990 Castello di Rivoli, Turin
 Gemeentemuseum, Den Haag
 Städtisches Kunstmuseum, Bonn, Übermalte Bücher
- 1991 Malmö Konsthall
- 1992 The Menil Collection, Houston, Young Cross
 Fundacao de Serralves, Porto, Obras Recentes
- 1995 Museum für Moderne Kunst, Bozen
- 1996 Isländische Nationalgalerie, Reykjavik
 23 Bienal Internacional de Sao Paulo (Sonderschau)
 CGAC Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, Campus Stellae
- 1997 Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Arnulf Rainer
 Kunsthalle, Krems, abgrundtiefe - perspektiefe. Retrospektiefe 1947-1997.
 Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, Arnulf Rainer
 Kunstmuseum Bonn, Die Radierungen
- 2000 Stedelijk Museum, Amsterdam Retrospektive
- 2001 Galleria d'Arte Moderna Bologna, Arnulf Rainer Retrospettiva 1948-2000
 Sinclair-Haus Bad Homburg, Schichten der Nacht, Arnulf Rainer-Victor Hugo
 Städtische Galerie im Lenbachhaus München, Bibelübermalungen aus der Sammlung Frieder Burda
- 2002 Jablonka Galerie, Köln und Tony Shafrazi Gallery, New York,
 Crosses Kreuze
 Pinakothek der Moderne, München, Rainer-Raum (permanent)
- 2003 Museo Correr, Venedig, Canova-Rainer
 Museo Diocesano d'Arte Sacra, Venedig, Sotto la Croce
- 2004 Kunsthalle Jesuitenkirche, Aschaffenburg Passionen Retrospektive
 Westfälisches Landes-Museum Münster, Auslöschung und Inkarnation, anlässlich Ehrendoktorat
 Musée national Marc Chagall, Nizza, Peintures/Surpeintures 1995-2003
- 2005 la maison rouge, Paris, Arnulf Rainer et sa collection d'art Brut
 Gemeentemuseum Den Haag, Arnulf Rainer en Outsider Art
- 2006 Comunidad de Madrid + CAAM Gran Canaria, Arnulf Rainer-Dieter Roth-Mezclarse y Separarse

Ausstellung von Goya-Überarbeitungen aus den 80er Jahren und 2005/2006 im Museo de Zaragoza
MAK Wien, Rainer, sonst keiner! Überschriftungen
Museum Frieder Burda Baden-Baden, Bibelübermalungen
2007 MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles, Arnulf Rainer. Hyper-Graphics
Deichtorhallen, Hamburg, Arnulf Rainer – Dieter Roth, Misch- und Trennkunst

5.3.2 Wichtige künstlerische Werkphasen

Gegenständlich surrealistische Zeichnungen, 1947-51
Mikrostrukturen und Formaauflösungen, 1951
Blindgestaltungen und Zentralisationen, Beschäftigung mit Proportionsstudien, 1951/52, seit 1954
Übermalungen
Versuche mit LSD und Psilocybin, Aufkommen einer halluzinativen Arbeitsweise mit Rückgriffen auf die eigenen surrealismusbeeinflussten Anfänge, 1964/65
Automatenphotos, 1968/69
Face Farces (Grimassenphotos) und intensive Beschäftigung mit Körperhaltungen von Geisteskranken, 1968
Akzentuierung der Grimassenphotos durch Übermalung, 1968-70
Schiele, 1970-81
Face Farces-Body Poses, 1970-75
Stars, 1973
Gestische Handmalereien, 1973
Zusammenarbeit mit Dieter Roth: Misch und Trennkunst, 1973-75
Hand- und Fingermalereien, 1975/76
Selbst daneben, 1975
Verrenkungen (Schlangenfrauen), 1975-78
Leonardo Überzeichnungen, 1976
Messerschmidt Überarbeitungen, 1977
Frauensprache, 1977
Van Gogh, 1977-79, 1989
„Reste“ (Photos von eigenen Bildern) Überarbeitungen, 1978
Totenmasken, 1977/78 und 1983/84
Totengesichter, 1979/80
Schwarze Mumien (auf Holz), 1980

Mumienüberarbeitungen, 1980/81
Rembrandt, Serie, 1980/81
Christusköpfe, 1980/81
Chaos Serie, 1980/81
Grünewald Überarbeitungen, 1981
Klimt, 1981
Niederösterreichische Erdhöhlen, 1981/82
Hiroshima Zyklus, 1982
Hand und Fingermalereien, 1982-87
Christusbilder, 1982-84
Wiederaufnahme des Kreuz Themas, 1983
Goya Überarbeitungen, 1983/84
Animalia, 1984-87
Minetti, 1985
Schlangen und Pflanzenüberzeichnungen, 1985-87
Schulwandtafeln, 1985-89 / 1991/92
Anatomien, 1986
Piranesi Zyklus, 1987
Kleine Kreuze mit Christus, 1987
Shakespeare Zyklus, 1988/89
Katastrophen und Desaster, 1990/91
Quadratische Kreuze, 1991
Engel, 1992-96
Fossilien, 1993
Kreuze mit Engeln, 1993-94
Kleine schwarze Kreuze (gerahmt), 1993-95
Neue schwarze Kreuze, 1993-95
Kosmosbilder (rund), 1994/95
Makrokosmos (Sternenbilder, Himmelsbilder), 1995
Mikrokosmos (Strukturen), 1994-96
Geologica (Gr. Mikrokosmos), 1996
Blatt-Malerei, 1996/97
Kanarien, 1996/97
Schwarze Stämme und Kurven, 1997

Schwarze Tatzen, 1997
Kleine Kreuze mit Christus, übermalt, 1997
Diagonalmalerei, 1997/98
Neue Hand- und Fingermalerei, 1997/98
Bibelillustrationen, 1996-98/2003
Festspieler, französische und deutsche Schauspieler, 1996/97-99
Alte Meister (Giotto, Botticelli, Fra Angelico und andere), 1998/99
Schleifenbilder, 1999
Corot - Überzeichnungen, 1998/99
Schleierbilder, 1998-2000
Traumland, 1998-2000
Serie Baden bei Wien, 1999
Mikro-Mikro, 1999/2000
Ozeane, 2000
Canova, 1999-2001
Caspar David Friedrich, 1999-2001
Klassizismusserie, 2001
Selbstübermalungen, 2001
Neue Köpfe, 2002/2003
Antike, Architektur, Landschaften, Himmel, Meer, Unterwasser, Mumien, Buddhas, Chagall,
2001-03
L'Art Brut, 2002/03
Akt, 2002/03
Fotografien (nicht übermalt!), 2003, 2004, 2005
No-Masken, 2003
Maschinen-Technik, 2003
Kanarien, 2003 (Papier)
Puppen und Marionetten, 2003/2004
Masken, 2003/2004
Piranesi, 2004
Akte, 2004/2005

5.4 Abbildungen



Abb. 1

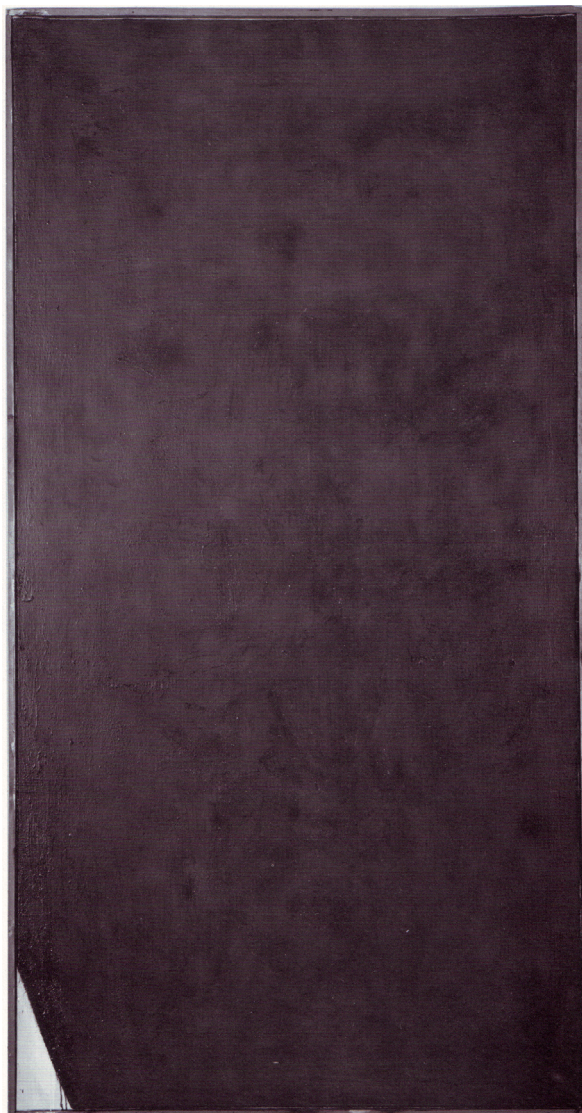


Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6

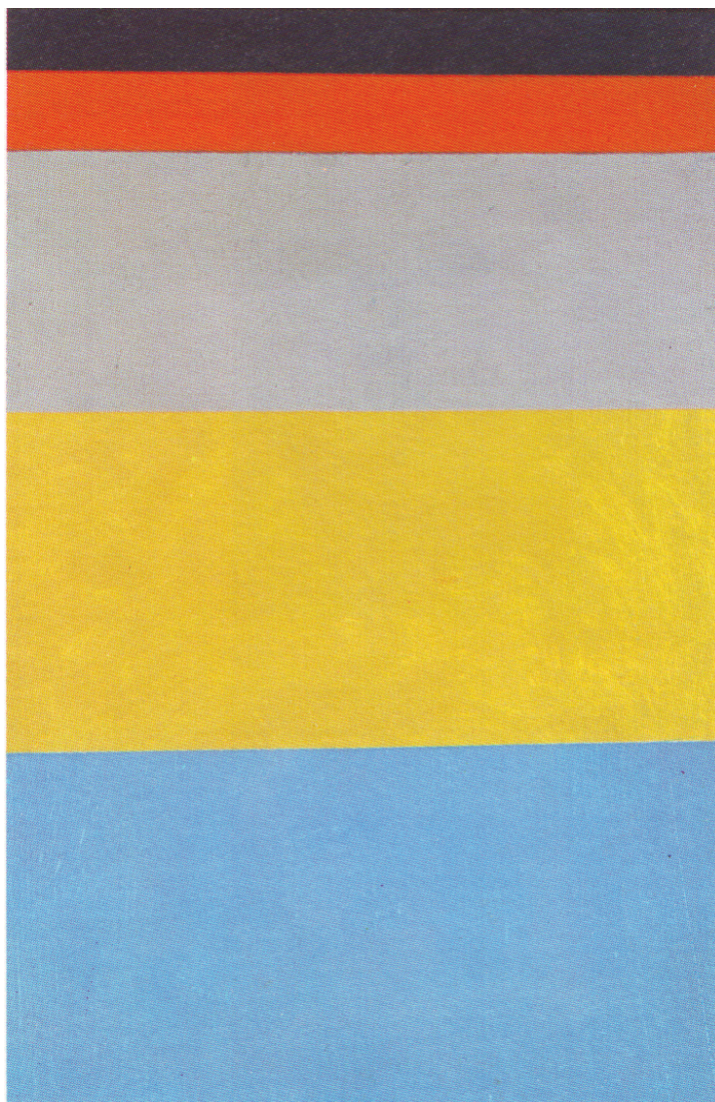


Abb. 7



Abb. 8

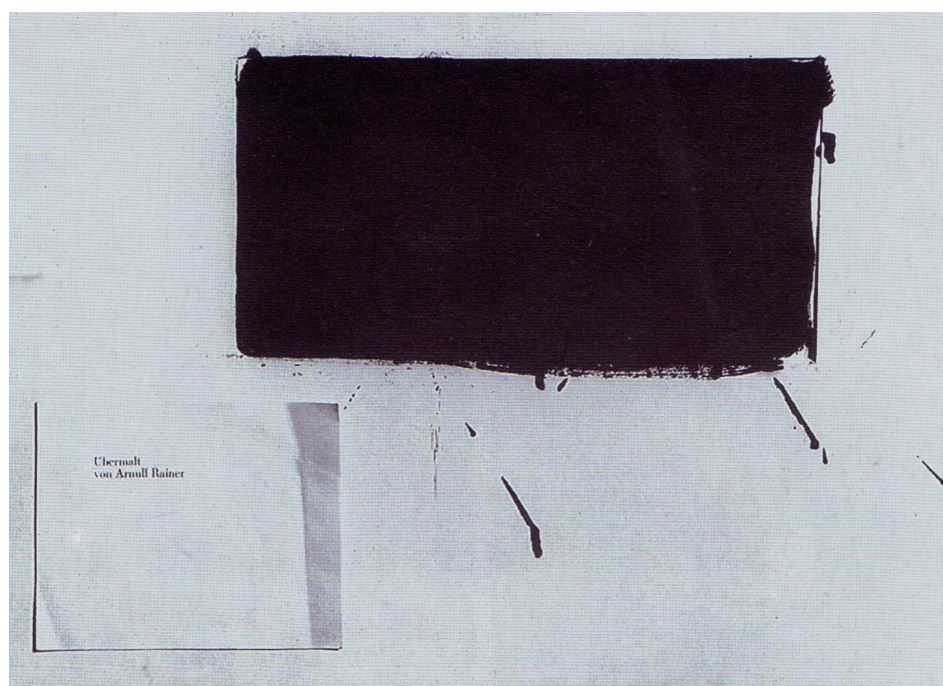


Abb. 9



Abb. 10

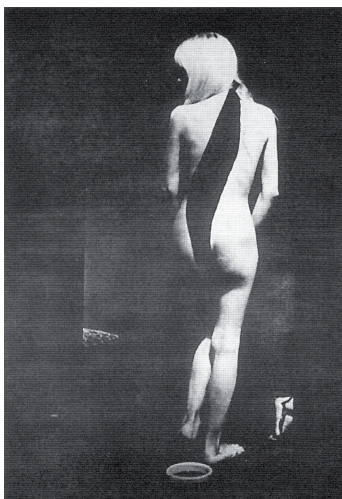


Abb. 11

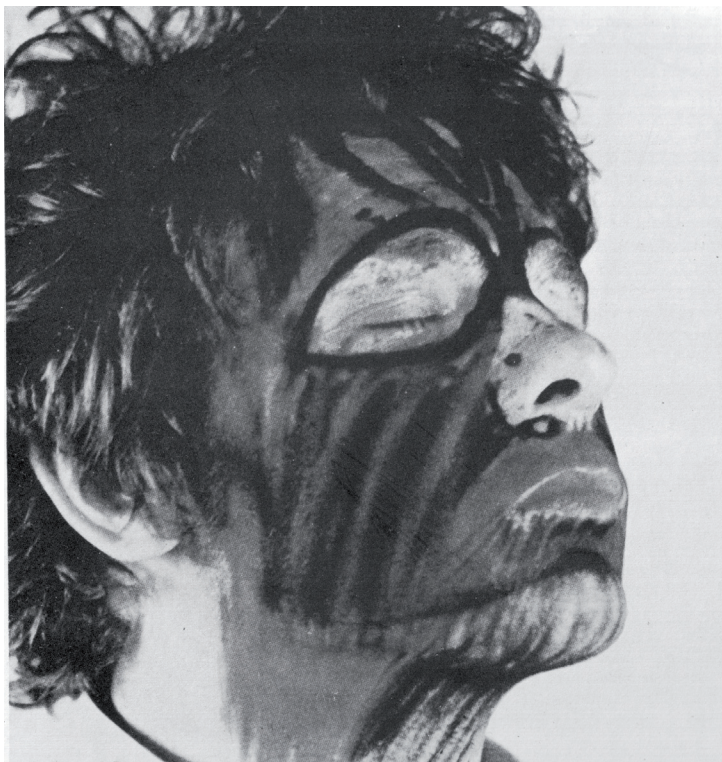


Abb. 12



Abb. 13



Abb. 14



Abb. 15



Abb. 16



Abb. 17

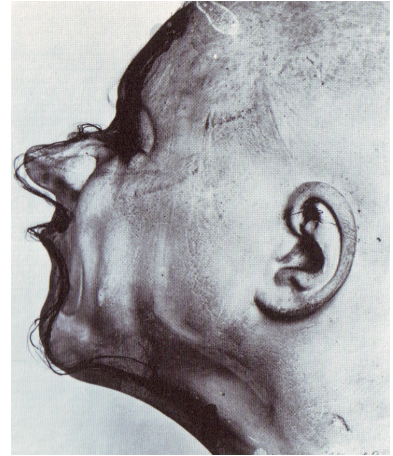


Abb. 18



Abb. 19

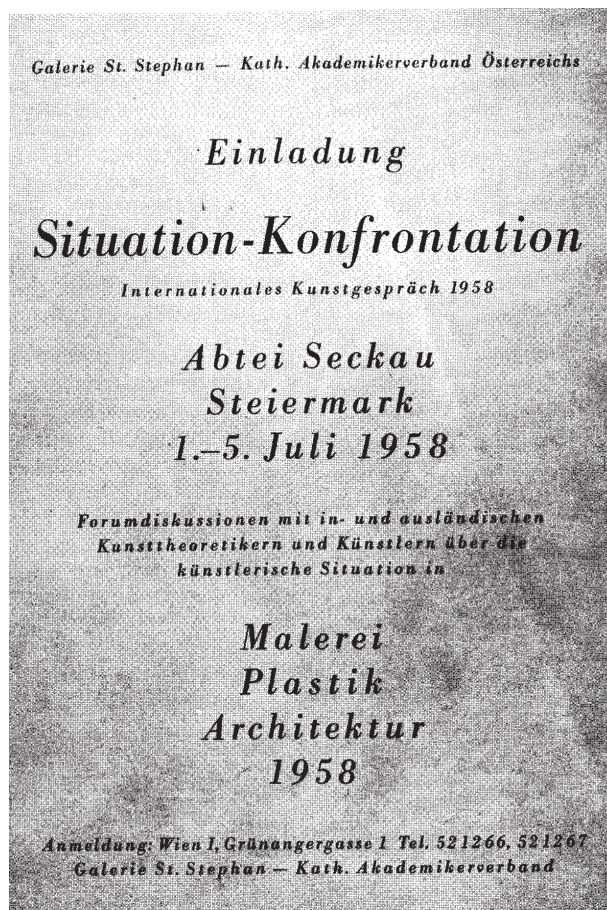


Abb. 20

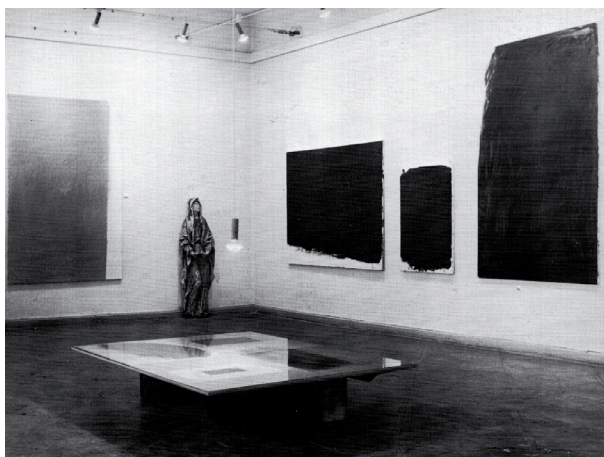


Abb. 21



Abb. 22

zeigt

DIE HUNDSGRUPPE

vom bis 11. April 1951
von 11 bis 19 Uhr geöffnet

..... wird hiemit zur Eröffnung,
die am, um 19 Uhr stattfindet, höflichst eingeladen

Die intime Exhibition wird eröffnet durch Michael Guttenbrunner und Ernst Fuchs

Uzi, Klavier Hönig, Trompete Double, Bass

Vom Eröffnungstag bis 3. April ist die Ausstellung
nur gegen Vorweis dieser Einladung zugänglich

Am 27. März, um 19 Uhr, Lesung: Michael Guttenbrunner, Walter Toman

ZUR AUSSTELLUNG ERSCHEINT EINE MAPPE MIT 16 ORIGINALGRAPHIKEN DER AUSSTELLENDEN

Abb. 23

VERZEICHNIS DER AUSGESTELLTEN ARBEITEN

Erich Brauer		P. W. Candarin	
1 Das Amen der Ausgebeuteten	Ol	45 Und sie haben sich nicht verirrt	Ol
2 Ratenkling	Ol	46 Vernehmung eines Zeugnisses	Ol
3 Nach Brueghel	Ol	Arnulf Rainer Trrr	
4 Mädchen im Krater	Ol	47 ha - ch (ich bespucke Euch)	Zeichnung
5 Triptychon der Selbstberachtung	Ol	48 bo - elefan - t (Das Heilige und das Schweigen)	Zeichnung
6 Bildnis der Mutter	Ol	49 Ad - de (Nur das Wunderbare ist erträglich)	Zeichnung
7 Gefühlsfuge	Ol	50 Mein Haß ist unsäglich	Zeichnung
8 Wem wird der böse Wolf noch fressen?	Zeichnung	51 bü - häi (Das Schreckliche und die Revolte)	Zeichnung
9 Bildnis meiner Frau	Ol	52 Cle - ro - z (Traum und Bestimmung)	Zeichnung
Anton Krejcar		53 Ch - bi - ba (Zwei Winter)	Zeichnung
10 Die Sänderin (gewidmet W. F.)	Zeichnung	54 moi - tr - erd (Empörung des Herzens)	Zeichnung
11 Es zittern die morschen Knochen (zwei, drei, vier...)	Zeichnung	55 Il - hähäh (Das endlose Lächeln)	Zeichnung
12 Im Aug' des Spas	Ol	56 Das Ungenügen und der Schaden	Zeichnung
13 Liquidierte Figur	Ol	57 bologna (Die Vorzeit - ein Gemeinbild)	Zeichnung
14 Drei Parzen	Zeichnung	58 Blue - indian (Ich erkenne das Blut)	Zeichnung
15 Die zur Bekehrung der verstorbenen Zyklopen	Zeichnung	59 il (Mein Speichel auf Eurem Hemd)	Zeichnung
Angereizten		60 topas - ter (Das Ungenügen zählt)	Zeichnung
16 Als die goldne Abendsonne... (...sandte ihren letzten Schein)	Ol	61 Kan - tare (Meine Angst)	Zeichnung
17 Zeichnung Irgendwelter, die zu irgendeiner Feier	Zeichnung	62 bo - mo - bo (In memoriam Hans Wedlmayer)	Zeichnung
irgend eines bösen Anlasses wegen sich irgendwo versammelt haben		63 tri, bir, zu, fu, bi, fi, ba (Das ist die Liebe)	Zeichnung
18 Form aus der Zerrümmung, über fremder Land-	Zeichnung	64 Wer den Lampe unter den Scheffel stellt, ist selbst ein Maulbe	Zeichnung
schaft erscheinend		65 Ich sage „Nein“!	Zeichnung
19 Göttliche Büchse	Zeichnung	Peter Perz	
20 Figurierung nach Verlust des Lebens	Zeichnung	66 Das Spiel mit der Katze	Zeichnung
Ernst Fuchs		67 Haute couture	Zeichnung
21 Metamorphose der Leibhaftigkeit	Ol	68 Cave Canem	Zeichnung
22 Panto	Ol	69 Aufforderung zum Tanz	Zeichnung
23 Cave canem (Wer mit dem Hunde spielt)	Aquarell	70 Galanter Abenteuer	Zeichnung
24 Sieger an der Stätte der Verzweiflung	Aquarell	71 Die Beiden (Es steht außer Zweifel)	Zeichnung
25 tabula smaragdina (Bildnis)	Aquarell	Daniela Rustin	
26 Kreuzung und Verscheidung in der Wüste über dem zehngliedrigen Engel	Aquarell	72 Polyglotter Trümer	aquarellierte Federzeichnung
27 Versuchung des hl. Antonius		73 Bützgeb	aquarellierte Federzeichnung
28 Einblick in den Ort, der keinen Ausblick hat	Aquarell	74 Die erlöste Blüte (Die Somnabule)	aquarellierte Federzeichnung
29 La Bete et la Bete	Pinselzeichnung	75 Erklärung, des Aufstiegs, den Planung	Radierung
30 Salome mit dem Haupte des Täufers	Pinselzeichnung	76 Alter	Radierung
31 Prophet mit seinem Tier		Lisl Koppitz	
32 Engel und Kreatur	Aquarell	77 Das Nackle in die Falle der Ungeborenen	Photomontage
33 Kopf der Lutzer	Zeichnung	Wolfgang Kudrnovsky	
Maria Lassnig		78 Synoptische Revue	Photomontagen
34 Rettet Eure Seelen!	Zeichnung	1 Eindimensionalis Liebspiel	
35 Ma int et m' amour	Zeichnung	2 Warum ist die Banane gelb? (Ausgerechnet Bananen!)	
36 Das Gerit des Troubadour	Zeichnung	3 In memoriam Harry Lime (Wem hat der 3. Mann gefallen?)	
37 Die Ekstremes des Kolibri	Zeichnung	4 Kleine Tragödie der unvermeidlichen Trennung	
38 Der Jäger vom Fall (gewidmet Anton Filkuka)	Zeichnung	5 Die Sonne geht nämlich jeden Tag unter	
Hilda Sapper		6 Die Darstellung eines kausalen Nexus	
39 Odysseus	Teppich	7 Die Brautnacht	
40 Kopenhäuser (Bildnis)	Teppich	8 Ich hatt' einen Kameraden	
41 Mischfäule	Teppich	9 Wir sind noch einmal hineingekommen	
42 Die Dame mit dem Tier	Teppich	10 Wir machen Geld (In memoriam Bastelkonk Grissmann)	
43 Alkensis	Teppich	11 Der Jenseits mit der Fiedl	
44 Sonnenstier	Teppich	12 Wer anders eine Grube mauert, fällt selbst in den Vatikan	
		13 Wer ist schon einmal heraustragend?	
Franz Pötsch		Franz Pötsch	
		79 Vorfahren der Güter	Aquarell

Abb. 24

arnulf rainer PSYCHOSEN UND KÖRPERSPRACHE

Seitdem der Kunstwerkbegriff in den letzten Jahren eine Ausdehnung auf die kleinen, sekundenschnellen kreativen Akte erfuhr, ist eine Neubewertung der vielen schöpferischen Einfälle mancher Psychotiker erforderlich. In Zusammenhang mit dieser Publikation verdienen vor allem die körpersprachlichen Formen, die bei vielen Psychosen, speziell bei den Katatonien, in Erscheinung treten, größere Aufmerksamkeit. Da sie wie viele andere psychotische Phänomene Regression in frühere Stadien der Menschheit bzw. der Individualgeschichte sind, muß man in der Frühzeit der Menschheit, lange vor Sprache und Höhlenmalerei ein Zeitalter annehmen, in dem man vor allem durch Gebärde, Mimik, Geste sowie durch (noch nicht verbale) Laute kommunizierte. Diese Stadien treten nicht nur wieder beim Kleinkind, sondern auch bei den Primaten auf, ja rudimentär bei fast allen Säugetieren.

Der Übergang zwischen einer Gebärde aus natürlicher biologischer Notwendigkeit, ihrer reflexartig verselbständigten Wiederholung, bzw. ihr ritualisierter Einsatz – und einer Gestik mit metaphorischem, psychoexpressivem Charakter ist fließend und schwer abgrenzbar.

Eine höchst differenzierte Struktur dürfte die Körpersprache bereits in der Vorzeit der menschlichen Kulturentwicklung erreicht haben, sonst wären alle unsere darstellenden und bildenden Künste nicht deutliche Ableitungsformen, die dieses primäre Medium überall noch latent enthalten.

Der gewollten Wiederentdeckung und Freilegung in der heutigen Kunst steht eine nicht so freiwillige Hucksversetzung in der Psychose gegenüber. Trotzdem sind die Aktivitäten der Patienten genauso künstlerisch bedeutsam, sofern sie Darstellungsansätze besitzen (ähnlich wie die Zeichnungen der psychopathologischen Kunst für uns relevant geworden sind). Durch die Anwendung von Elektroshocks und Psychopharmaka haben sich allerdings seit den vierziger Jahren alle gestalterischen Aktivitäten der Schizophrenen derart reduziert, daß wir auf alte Dokumentationen zurückgreifen müssen, deren Selektionsprinzip nur manchmal mit den für die Kunst interessanten Qualitäten übereinstimmt. (Originalität und Formniveau von Mien und Gebärde.)



Halluzinierende paranoisch-demente Patientin in manierierter Stellung
Wilhelm Weygandt, Atlas und Grundriß der Psychiatrie
Lehmann Verlag, München 1920
Fig. 196, S. 436

Kataplexie
Wilhelm Weygandt, Erkennung der Geistesstörungen
Lehmann Verlag, München 1920
Abb. 126 u. Abb. 127, S. 94
Katatonische Stellungen



Trotzdem spricht dieses Material für sich und verlangt heute eine wesentlich andere anthropologische und ästhetische Wertung als damals, wo man sie als lokale Krankheitssymptome wie Hautausschlag oder Zungenbelag klassifizierte. Die medizinische Beschreibung dieser Phänomene, eingekreist in der Definition „schizophrene Körpermotorik“, ist natürlich voller falscher Klassifizierungen, da die Psychiatrie kulturhistorisch eher beschränkte Ansichten vertrat bzw. dafür nie kompetent war. Vor allem die „mangelnde Grazie“, sicherlich eine kunstgeschichtlich späte Qualität, die erst in der Antike ihre Ausformung erfuhr, wird den Patienten angekreidet. Da sie aber tiefer in die menschliche Geschichte tauchen, ist ihre Körpersprache natürlich nicht vom klassischen Ballett abgeleitet. Die Psychiatrie denunziert sie deshalb als „grotesk, bizarr, verschroben, läppisch, verdreht, verzwickt“ usw. Daß die Künstler es seit einiger Zeit auch nicht mehr nur mit der „Anmut und Harmonie“ halten, hat sich aber durchgesetzt und als begründet erwiesen.

Spezielle Literatur:
Handbuch der Geisteskrankheiten, Band IX, herausgegeben von O. Bumke, Springer Verlag, Berlin 1932

Spezieller Film:
J. K. J. Kirchoff, „Mimische Reaktionen bei klassischen Psychosen“, 11 Filme und 1 Katalog, Institut für den wissenschaftlichen Film, Göttingen



Abb. 111.
Katapleptische Stellung bei einem halluzinierenden Katatoniker.

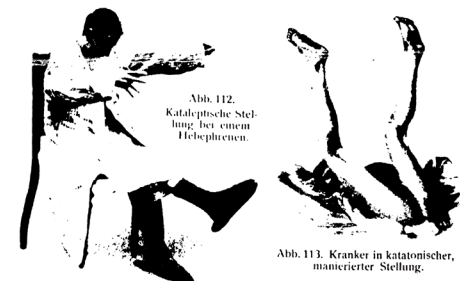


Abb. 112.
Katapleptische Stellung bei einem Helephrenen.



Abb. 113. Kranker in katatonischer, manierierter Stellung.

Abb. 114.
Katatonische, manierierte Stellung.



Abb. 26



Abb. 27

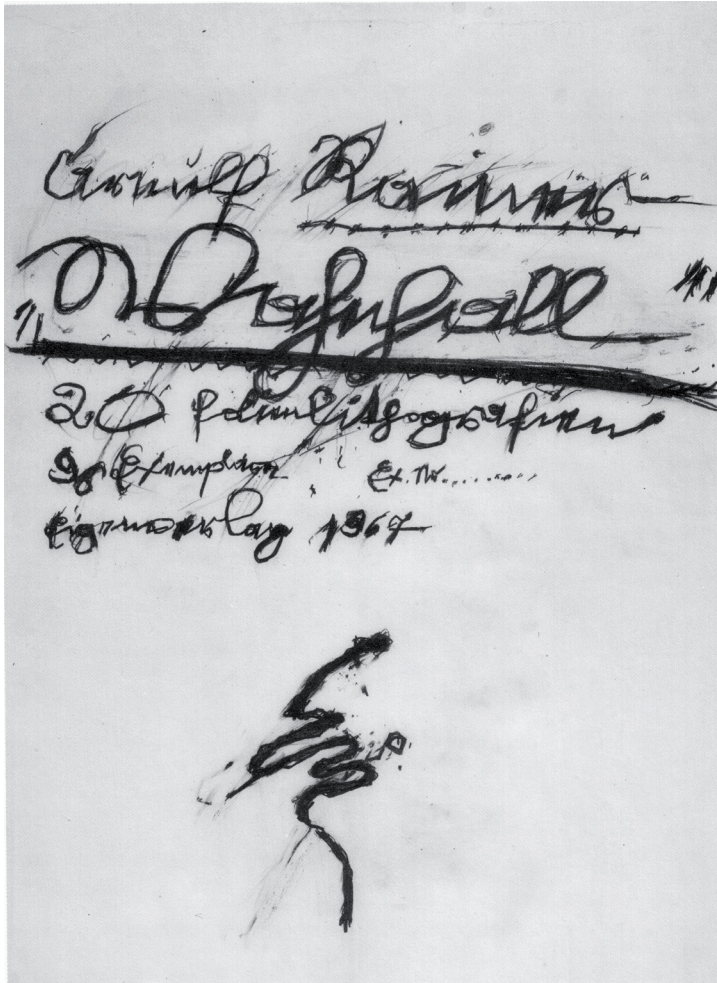


Abb. 28



Abb. 29

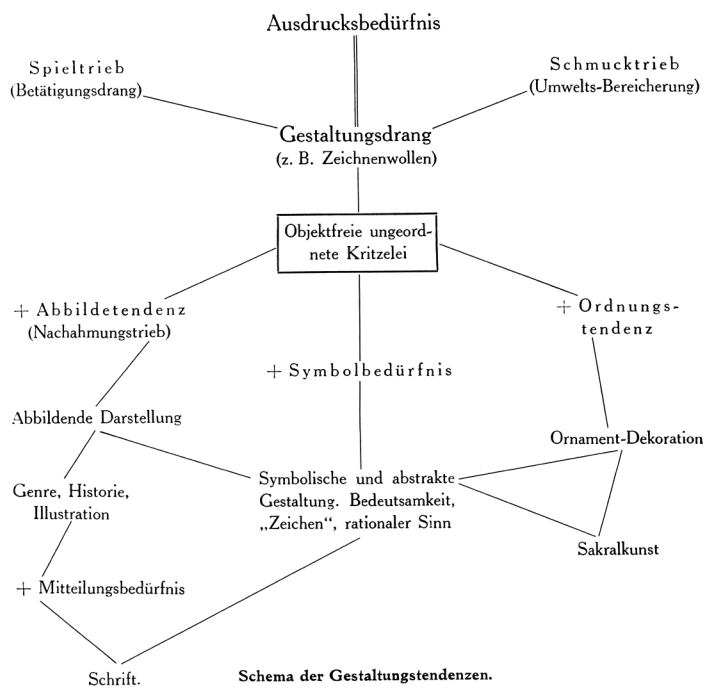
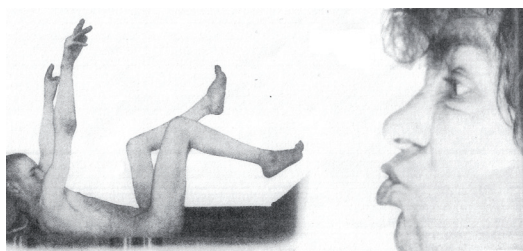


Abb. 30

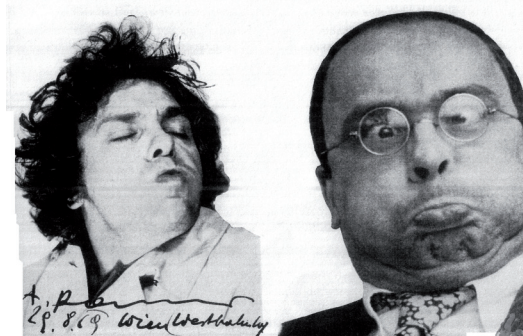


ARNULF RAINER: Identifizierung

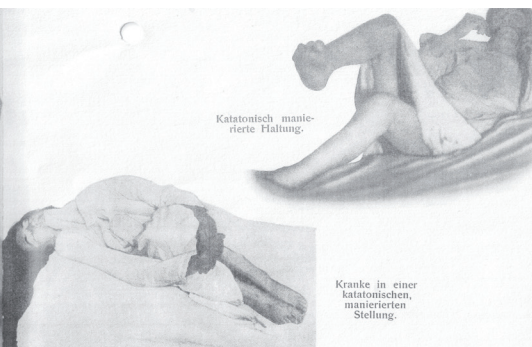
Ich gehe nicht ins Theater. Seine existierenden Formen, verlogen und verbogen, treffen sich nirgends mit mir. Es kann meine Selbstgespräche nicht unterbrechen. Die Anspannung meiner inneren Dialoge übertrifft die Inszenierung. Gruppen- und Truppenkunst: das ist sowieso Scheiße. Schon das Einpersonenwerk halte ich mir auf Distanz. Fast alles ist das Selbstgespräch. Nur wers mit sich kann, sagt es mir auch.



Bei einigen Psychotikern ist dieses Autotheater vorgedrungen bis zu einem Punkt, wo die schauspielerische Intensität Traum, Halluzination oder gar Suisid integriert. Diese Gefährlichkeit macht es zu einem Tabu der Kultur, aber seine Herausforderung trifft alle.



Diese Bilder sollen Euch erinnern: das Autistische Theater: jener perspektivische Fluchtpunkt aller Kunstausübung, wo Schöpfer und Werk auch materiell völlig identisch werden. Es ist das einzige, das ich ertrage, das mich erstaunt, das einzige, das innerhalb jenes Ringes der Selbstkommunikation entsteht, in dem sich Neues ereignet. Nur bei dem Einpersonentheater, ohne Publikum, bei den



Katatonisch manie-
rierte Haltung.

Kranke in einer
katatonischen,
manierierten
Stellung.

Traumatikern, bei den Berauschten, den Dissoziellen und Geisteskranken ent-
decke ich es. Sichtbarwerdung eines intensiven inneren Disputs, hinausgewirbelt
von der Drehscheibe alles imaginär Getanzten.
An diesem monologischen Theater wachse, erweitere und erkenne ich mich.
Eure gegenseitigen Fang-den-Ball-Spiel-Stücke haben da keine Chance in meiner
Aufmerksamkeit. Sie vertreiben mir das Sinnieren nicht.



Abb. 31

5.5 Zitierte Literatur

Aisemberg: Rainer et sa collection d'Art Brut, 2005.

Ausst.-Kat: Paula Aisemberg (Hrsg.): Arnulf Rainer et sa collection d'Art Brut, exposition, Paris, La Maison Rouge - Fondation Antoine de Galbert, Paris, Lyon 2005.

Alföldi: Römische Mitteilungen, 1934.

A. Alföldi: Römische Mitteilungen, 49, Rom 1934.

Amanshauser: Schimäre, 1986.

Hildegund Amanshauser: Vielleicht ist alles nur Schimäre. Zu Arnulf Rainers verbalen Äußerungen, In: Ausst.-Kat.: Schriftbildnerien, Museum moderner Kunst, Wien 1986, S.17ff.

Assmann: Die Erfindung, 1991.

A. Assmann, D. Harth (Hrsg.): Die Erfindung des Gedächtnisses. Eine Anthologie, Frankfurt 1991.

Assmann: Mnemosyne, 1991.

Assmann, Dietrich Harth (Hrsg.): Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung, Frankfurt 1991.

Assmann: Kultur, 1988.

J. Assmann, T. Hölscher: Kultur und Gedächtnis, Frankfurt 1988.

Benjamin: Das Kunstwerk, 1980.

Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Ders.: Gesammelte Schriften I, 2 (Werkausgabe Band 2), Hrsg. v. Tiedermann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S. 471-508.

Biedermann: Körpersprache/Bodylanguage 1975/76.

Gottfried Biedermann u. Horst Gerhard Haberl, u.a (Hrsg.) Ausst.-Kat.: Körpersprache/Bodylanguage (Steirischer Herbst 8.10. - 22.10.1973) Graz, 1975, unpag.; wiederabgedruckt in Ausst.-Kat.: Berlin/Frankfurt 1975/76.

Boeckl: Von der Not, 2000.

Matthias Boeckl: Von der Not, Missverständnisse hervorzurufen. Über die Funktion der Rhetorik beim frühen Rainer: 1947-1955, In: Ingried Brugger (Hrsg.): Arnulf Rainer. Gegen. Bilder. Retrospektive zum 70. Geburtstag (Ausstellungskatalog Wien: Kunstforum 11. Mai – 13. August 2000), Wolfratshausen 2000.

Boeckl: Gegenstimmen, 1979.

Matthias Boeckl.: Gegenstimmen. Aufsätze zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Frankfurt/M. 1979

Bogner: Verlust der Mitte, 1985.

Dieter Bogner: Verlust der Mitte. Ausst.-Kat. Jagschitz/Mulley (Hrsg.): Die »wilden« fünfziger Jahre (Schallaburg, Wien), St. Pölten 1985, S. 274ff.

Bogner: Proportionsordnungen, 1988.

Dieter Bogner: Proportionsordnungen, In Ausst.-Kat.: Arnulf Rainer. Proportionsordnungen 1953/54 (Galerie Metropol, Wien), Wien/New York 1988 o.p.

Böhm: Bildnis, 1985.

Gottfried Böhm: Bildnis und Individuum, München 1985.

Brandstätter: Museum, 1982.

Christian Brandstätter: Museum anno 1806 und Museum 2000, In: Parnass, Jahrgang 2, 1982, S. 11.

Breicha: Aufforderung, 1967.

Otto Breicha, Gerhard Fritsch (Hrsg.): Aufforderung zum Misstrauen. Literatur, Bildende Kunst, Musik in Österreich seit 1945, Salzburg 1967, S. 264 und 400.

Breicha: Auf der Suche, 1971.

Otto Breicha: Auf der Suche nach neuen Zeichen, Hier übernommen Aus: Hirndrang, S. 38 und In Ausst.-Kat.: Anfänge des Informell in Österreich, 1949-1953, Museum d. 20. Jh., Wien 1971.

Breicha: Durchstrich, Anstrich, Zustrich, 1971.

Otto Breicha: Durchstrich, Anstrich, Zustrich. Übermalungen und Verdeckungen, Übernommen Aus: Hirndrang, S. 61 f.

Breicha: Arnulf Rainer. Überdeckungen, 1971.

Otto Breicha: Arnulf Rainer. Überdeckungen, Band VII in der Reihe österr. Graphiker der Gegenwart, Wien 1971.

Breicha: Bangcroft, 1971.

Otto Breicha: Bangcroft und Veilchenfrage. Neuphantastisches Mitte der sechziger Jahre (darin: Verdeckungen bis 1966), Übernommen Aus: Hirndrang, S. 77.

Breicha: Gespräch von 1970, 1975.

Otto Breicha: Es waren natürlich alle dagegen. Aus einem Gespräch von 1970 mit Arnulf Rainer, In: Ders.: Anfänge des Informel in Österreich 1949-1953. Graz/Klagenfurt 1975, S. 143 .

Breicha (Hrsg.): Hirndrang, 1980.

Otto Breicha (Hrsg.): Hirndrang. Selbstkommentar und andere Texte zu Werk und Person Salzburg 1980.

Breicha: Art Club, 1981.

Otto Breicha: Der Art Club in Österreich, Wien/München 1981.

Breicha: TRRR, 1987.

Otto Breicha: TRRR, ein Versuch, In: Ausst.-Kat.: Arnulf Rainer. Verdeckt – Entdeckt, *Galerie Ulysses*, Wien 1987, S. 20.

Breicha: Mit 20, 1997.

Otto Breicha: Mit 20 und mit 30, In Ausst.-Kat.: C. Aigner, Joh. Gachnang, H. Zambo: A.R. abgrundtiefe.perspektiefe. Retrospektive 1947-1997, in der Kunsthalle Krems und im Stift Dürnstein 1997, Wien 1997, S. 27ff.

Breicha: Kunst, 1997.

Otto Breicha: Kunst, um die Kunst zu verlassen, In Ders.: Anfänge des Informel in Österreich 1949-1954, Salzburg/Graz 1997, S. 5.

Brugger: Rainer. Existentialist, 2000.

Ingried Brugger: Rainer. Existentialist der Spätmoderne, In Ausst.-Kat.: Ingried Brugger (Hrsg.): Arnulf Rainer - Gegen. Bilder: Retrospektive zum 70. Geburtstag (Kunstforum Wien, 11. Mai bis 13. August 2000), Wolfratshausen 2000.

Brus: Phantom, 1997.

Günter Brus: Phantom, taubstumm grimassierend, In: Ausst.-Kat.: C.Aigner, Joh. Gachnang, H. Zambo: A.R. abgrundtiefe.perspektiefe. Retrospektive 1947-1997 (Kunsthalle Krems und im Stift Dürnstein 1997), Wien 1997, S. 36-39.

Brüderlin: Der Rahmen, 1995.

Markus Brüderlin: Der Rahmen will Bild werden. Das Rahmen(Kunst)Werk des 20. Jahrhunderts, In: Bild und Rahmen der Moderne (Zusatzband zum Ausst.-Kat.: In Perfect Harmony. Bild + Rahmen. 1850- 1920, Van Gogh Museum, Amsterdam/Kunstforum Wien, 1995), Wien 1995, S. 17-29.

Brüderlin: Wien, 2001.

Markus Brüderlin: Wien – die Geburt der Abstraktion aus dem Geiste des Ornaments, In: Ausst.- Kat. Foundation Beyeler, Markus Brüderlin (Hrsg.): Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog (10. Juni – 7. Oktober 2001), Basel 2001, S.119ff

Bumke (Hrsg.): Handbuch, 1932.

O. Bumke (Hrsg.): Handbuch der Geisteskrankheiten, Band IX, Berlin 1932.

Bürgi: Körperzeichen, 1982.

Bernhard Bürgi: Körperzeichen. Leitlinien zu einem thematischen Aspekt der österreichischen Kunst, In: Ausst.-Kat.: Körperzeichen. Österreich (Kunstmuseum Winterthur, 20. Sept.-7. Nov. 1982), Winterthur 1982, S. 16.

Catoir: Arnulf Rainer, 1989.

Barbara Catoir: Arnulf Rainer. Übermalte Bücher, München 1989.

Comini: The fantastic, 1978.

Alessandra Comini: The fantastic art of Vienna, New York 1978, S. 26f.

Crüwell: Ambulanter Salon, 2006.

Konstanze Crüwell: Ambulanter Salon: Rochus Kowallek wird achtzig, In: F.A.Z., 6. Mai 2006.

De Sanna: Eikos, 1990.

Jole De Sanna: Eikos und Eikon, In: Johannes Gachnang, Siegfried Göhr: Bilderstreit-Almanach, München 1990, S. 33.

Elsen-Schwedler: Pflügen, 2001.

Beate Elsen-Schwedler: Pflügen in der Kunstgeschichte, In: Ausst.-Kat., C. Sylvia Weber (Hrsg.): Arnulf Rainer. (Sammlung Würth und Privatbesitz, vom 19. Juni bis 16. September 2001 im Museum Würth), Künzelsau, 2001, S. 7ff.

Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum: Kairos, 1993.

Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum: Kairos. die Sammlung Otto Mauer im Wiener Dommuseum (1. Oktober - 14. November 1993 Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, Wien); Stiftung Wörlen (Museum Moderner Kunst, Passau, 3. Dezember 1993 - Ende Februar 1994).

Fiedler: Über den Ursprung, 1971.

Konrad Fiedler: Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit (1887), In: Gottfried Boehm (Hrsg.): Konrad Fiedler: Schriften zur Kunst Bd. 1, München 1971, S. 111-220, zitiert nach: Erich Franz: Arnulf Rainer – Bewegtes Sehen, In Ausst.-Kat., R. Hoeps (Hrsg.): Arnulf Rainer. Auslöschung und Inkarnation (Westfälisches Landesmuseum Münster 2004), Paderborn 2004, S.17.

Filitz: Arnulf Rainer, 1988.

Hermann Filitz: Arnulf Rainer: Überdeckungen von Gemälden des Kunsthistorischen Museums in Wien, In: Ursula Krinzinger (Hrsg.): Alte Meister, Innsbruck, 1988.

Fleck: Avantgarde in Wien, 1982.

Robert Fleck: Avantgarde in Wien. Die Geschichte der Galerie nächst St. Stephan 1954-1982. Kunst und Kunstbetrieb in Österreich, Band 1- Die Chronik, Wien 1982

Fleck: Hier Distanz, 2008.

Robert Fleck (Hrsg.): Rainer Roth Hier Distanz. Arnulf Rainer, Dieter Roth & die Werke der Künstlerbohème der Siebziger, Hamburg 2008, S. 200 ff.; erschienen anlässlich der Ausstellung: Arnulf Rainer- Dieter Roth. Misch & Trennkunst. Gemeinschaftsarbeiten aus den Jahren 1973 bis 1980. (26. Sept. bis 11. Jan. 2009 Unteres Belvedere, Wien; 18. Feb. Bis 23. Mär. 2009 Galerie Thaddaeus Ropac, Paris), Hamburg 2008.

Flemming: Vier junge Maler, 1957.

Hans Theodor Flemming: Vier junge Maler aus Wien, In: Die Welt, Jahrgang 12, 1957, Nr. 284 und 6.12., S. 9

Foucault: Histoire, 1961.

Michel Foucault: Histoire de la folie à l'âge, Paris, 1961.

Foucault: Schriften, 1974.

Michel Foucault: Schriften zur Literatur, München 1974, S. 160 ff.

Franz: Arnulf Rainer, 2004.

Erich Franz: Arnulf Rainer – Bewegtes Sehen, In Ausst.-Kat., R. Hoeps (Hrsg.): Arnulf Rainer. Auslöschung und Inkarnation (Westfälisches Landesmuseum Münster 2004), Paderborn 2004, S.17.

Frenzel: Die Vier Wiener, 1957.

Chr. Otto Frenzel: Die Vier Wiener Maler im Museum für Völkerkunde, In: Hamburger Abendblatt, Jg. 10, 1957, Nr. 281 vom 3.12., S.7.

Fuchs: Einer, 1969.

Ernst Fuchs: Einer wie Keiner (1969), Übernommen Aus Otto Breicha (Hrsg.): Hirndrang, S. 19.

Fuchs: Kreuze, 1987.

Rudi Fuchs: Kreuze, In: A.R. Verdeckt Entdeckt, Galerie Ulysses, Wien 1987, Übernommen Aus Ausst.-Kat. Rudi Fuchs: A.R. Noch vor der Sprache (Stedelijk Museum Amsterdam, 29. Januar - 2. April 2000), Rotterdam 2000, S. 33.

Fuchs: Noch vor der Sprache, 2000.

Ausst.-Kat. Rudi Fuchs (Hrsg.): Arnulf Rainer. Noch vor der Sprache (29. Januar - 2. April 2000, Stedelijk Museum Amsterdam), Rotterdam 2000.

Garimorth: Pressemeldung, 2009.

Julia Garimorth: Pressemeldung Stadt Baden [anlässlich der Eröffnung des Rainer-Museums im ehem. Frauenbad, Baden], Künstlerische Biographie, S. 2., <http://www.arnulf-rainer-museum.at/arnulfrainer.html> (15.März.2009). Pressemappe des Arnulf Rainer Museums in Baden (Eröffnung 2009): http://www.arnulf-rainer-museum.at/img/pressemappe_arnulf-rainer-museum_pk080530.pdf (11. Februar 2009).

Geinitz: Hans Prinzhorn, 1987.

Wolfgang Geinitz: Hans Prinzhorn. Das unstete Leben eines ewig Suchenden, In: Ludwig Klages: Prinzhorn und die Persönlichkeitspsychologie – Zur Weltsicht Ludwig Klages. Vorträge und Aufsätze, Bonn 1987, S. 39 – 64.

George: Sämtliche Werke, 1981

Stefan George: Sämtliche Werke in 18 Bänden. [Herausgegeben von der Stefan George-Stiftung.] Bearbeitet von Georg Peter Landmann und Ute Oelmann, Stuttgart 1981.

Geyrhofer: Interview Günter und Anni Brus, 1981.

Friedrich Geyrhofer: Interview mit Günter und Anni Brus: Ich bin kein Aktionist, In: Wiener. Die Stadtilustrierte. Sonderdruck Wiener Aktionismus. Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler plus Oswald Wiener, Wien o. J. (1981), S. 46-50, hier S. 47.

Glueck: Sweeney, 1986.

Grace Glueck: James Johnson Sweeney Dies, Art Critic and Museum Head, New York Times, April 15, 1986, S. 8.

Gorsen: Diskussion, 1970.

Peter Gorsen: Diskussion und Kontroverse, In: Wort und Wahrheit, Januar/Februar 1970, Freiburg i. Breisgau 1970, Übernommen Aus Rychlik: Raineriana, 1989, S. 132 ff.

Gorsen: Pathische Restitution, 1970.

Peter Gorsen: Pathische Restitution, Übernommen Aus Otto Breicha (Hrsg.): Hirndrang, S. 92f.

Gorsen: Kunst und Krankheit, 1980.

Peter Gorsen: Kunst und Krankheit. Metamorphosen der ästhetischen Einbildungskraft, Frankfurt am Main 1980, S. 35.

Grohmann: Neue Kunst, 1958.

Will Grohmann: Neue Kunst nach 1945, Köln 1958.

Guttenbrunner: Rainer vor meiner Tür, 1969.

Michael Guttenbrunner: Da stand eines Tages Arnulf Rainer vor meiner Tür, (Galerie Ariadne, Wien), Wien 1969, Übernommen Aus Otto Breicha (Hrsg.): Hirndrang, S. 20.

Güse: A.R. Malerei, 1990.

Ernst-Gerhard Güse: A.R. Malerei 1980-1990, In: Ausst.-Kat. (Saarland Museum Saarbrücken 2.September - 4. November 1990, Konsthall Malmö 9. Februar- 24. März 1991), Stuttgart 1990, S. 10.

Harrison: Kunsttheorie, 2003.

Charles Harrison und Paul Wood (Hrsg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Statements, Interviews, Band I, II 1940-1991, Ostfildern-Ruit 2003.

Handke: Publikumsbeschimpfung, 1966.

Peter Handke: Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke, Frankfurt am Main, 1966.

Hiller (Hrsg.): The Myth, 1991.

Susan Hiller (Hrsg.): The Myth of Primitivism. Perspectives on Art, London/New York 1991.

Hinz: Dialektik, 1972.

Berthold Hinz: Zur Dialektik des bürgerlichen Autonomie-Begriffs, In: Michael Müller u.a. (Hrsg.): Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie, Frankfurt am Main 1972, S. 173-198.

Hoeps: Ecce Pictura Crucis, 1988.

Reinhard Hoeps: Ecce Pictura Crucis. Das Bild Christi und die Kreuzübermalungen Arnulf Rainers, In Ausst.-Kat.: A.R. Malereien auf Kreuzen, Fingermalereien, (Galerie m 1988) Bochum 1988.

Hoeps: Auslöschung, 2004.

Reinhard Hoeps: Auslöschung und Inkarnation. Religion und Malerei im Werk von Arnulf Rainer, In: Ausst.-Kat.: Reinhard Hoeps (Hrsg.): A.R. Auslöschung und Inkarnation, Westfälisches Landesmuseum Münster 2004, Paderborn 2004, S. 31.

Hofmann: Absage, 1968.

Werner Hofmann: Durch Absage ermächtigt, In: Ausst.-Kat.: Rainer. (Museum d. 20. Jhdts., Wien) Wien 1968; Übernommen Aus: Hirndrang, S. 76.

Hofmann: Jenseits des Schönheitlichen, 1978.

Werner Hofmann: Jenseits des Schönheitlichen, In: Ausst.-Kat.: Arnulf Rainer. Körpersprache/Linguaggio del corpo, Wien 1978. Übernommen Aus: Hirndrang, S. 125ff.

Hofmann: Oskar Kokoschka, 1981.

Werner Hofmann: Oskar Kokoschka, In: Ders. (Hrsg.): Experiment Weltuntergang. Wien um 1900, München 1981, S. 63-73, hier. 66.

Hofmann: Fragmentarisches, 1989.

Werner Hofmann: Fragmentarisches über Rainer, Übernommen Aus: Rychlik: Raineriana, 1989, S. 14f.

Hofmann: konstruktive Dekonstruktion, 1997.

Werner Hofmann: Arnulf Rainers konstruktive Dekonstruktion, Festrede anlässlich der Eröffnung der Ausstellung: Arnulf Rainer – abgrundtiefe.perspektive; Retrospektive 1947 – 1997, 10. Mai – 24. August 1997 in der Kunsthalle Krems und im Stift Dürnstein, publiziert In: Ausst.-Kat.: ebd., Wien 1997, S.24f.

Hofmann: Die Moderne, 1998.

Werner Hofmann: Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte, München 1998, S. 285.

Hofmann: Rainer- eine Notwendigkeit, 2000.

Werner Hofmann: Rainer- eine Notwendigkeit, Übernommen Aus: Ausst.-Kat.: Ingrid Brugger (Hrsg.): Arnulf Rainer - Gegen. Bilder: Retrospektive zum 70. Geburtstag (Kunstforum Wien, 11. Mai bis 13. August 2000), Wolfartshausen 2000, S. 17- 33.

Hohmeyer: Aus Liebe, 1972.

Jürgen Hohmeyer: Aus Liebe. Der Wiener Arnulf Rainer, berühmt durch »Übermalungen« und Grimassenphotos, will sich im Tode seinen Sammlern erkenntlich zeigen, In: Der Spiegel, Jg. 26, 1972, Nr. 48, S. 188-190.

Honisch: Malerei, 1980.

Dieter Honisch: Malerei, um die Malerei zu verlassen, In: Ausst.-Kat.: ders. (Hrsg.): Arnulf Rainer (Berlin: Nationalgalerie 20. November 1980 - 1. Februar 1981; Baden-Baden: Staatliche Kunsthalle 13. Februar – 26. April 1981; Bonn: Städtisches Kunstmuseum 5. Mai – 21. Juni 1981; Wien: Museum moderner Kunst 11. September – 2. November 1981), Stuttgart 1980.

Kern: Dokumentation, 1980.

Hermann Kern: Dokumentation, In: Dieter Honisch (Hrsg.): Arnulf Rainer (Ausstellungskatalog Berlin: Nationalgalerie 20. November 1980 - 1. Februar 1981; Baden-Baden: Staatliche Kunsthalle 13. Februar – 26. April 1981; Bonn: Städtisches Kunstmuseum 5. Mai – 21. Juni 1981; Wien: Museum moderner Kunst 11. September – 2. November 1981), Stuttgart, 1980, S. 202.

Kirchhof: Mimische Reaktionen, 1969.

J. K. J. Kirchhof: Mimische Reaktionen bei klassischen Psychosen, 11 Filme u. 1 Katalog, Institut für den wissenschaftlichen Film, Göttingen 1969.

Köller: Problemkinder, 1960.

Ernst Köller: Die vier Problemkinder [...], In: Salzburger Nachrichten, 22.6.1960.

Kunter: Zur Geschichte der Tatauierung, 1971.

Manfred Kunter: Zur Geschichte der Tatauierung und Körperbemalung in Europa, In: Padeuma. Mitteilung zur Kulturkunde, hrsg. für Frobenius-Gesellschaft vom Frobenius-Institut an der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main, Bd. 17, Wiesbaden 1971, S. 1-20.

la Motte: Entwicklung einer Avantgarde in Österreich, 1983.

Manfred la Motte: Entwicklung einer Avantgarde in Österreich, 1983, In: Ausst.-Kat. Manfred la Motte (Hrsg.): Entwicklung einer Avantgarde in Österreich (Galerie Heimesdorf Essen), Essen 1983.

Lange: Chronologie, 1990, S. 242.

Regina Lange: Chronologie, In Ausst.-Kat., Marie Luise Syring (Hrsg.): um 1968. konkrete utopien in kunst und gesellschaft, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 27.5.-8.7.1990, Köln 1990.

Leisch-Kiesl: Verbergen, 1996.

Monika Leisch-Kiesl: Verbergen und Entdecken. Arnulf Rainer im Diskurs von Moderne und Postmoderne, Wien 1996.

Lipps: Ästhetik, 1903-1906.

Theodor Lipps: Ästhetik, 2 Bände, Leipzig 1903-1906.

Loos: Ornament, 1909.

Adolf Loos: Ornament und Verbrechen, Erstveröffentlichung in französischer Übersetzung: Cahiers d'aujourd'hui, Juni 1913, deutsche Erstveröffentlichung, Frankfurter Zeitung, 24. Oktober 1929, Übernommen Aus Ders.: Ins Leere gesprochen 1897-1900. Trotzdem 1900-1930, Wien und München 1962, S. 276-288, hier: 276f. oder: Trotzdem, Wien 1982, S. 78 ff.

Mauer: Die Übermalungen, 1960.

Otto Mauer: Die Übermalungen von Arnulf Rainer, anlässlich der Ausstellung in der Galerie St. Stephan, 1960, In Ausst.-Kat.: Der große Bogen, Kunsthalle Bern und Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1977, S. 84; In Arnulf Rainer. Dädalusreihe 2, Wien 1960; In Güse: A.R. Malerei, 1990, S. 15.

Mauer: Rainer schafft Vorhänge, 1961.

Otto Mauer: Rainer schafft Vorhänge (1961), Übernommen Aus Otto Breicha (Hrsg.): Hirndrang, S. 58.

Mauer: In einem Zeitalter, 1962.

Otto Mauer: In einem Zeitalter ... 1962, In: Ausstellungsbeiblatt (Galerie 61), Klagenfurt 1962, Übernommen Aus Rychlik: Raineriana, 1989, S.99.

Mauer: Vortrag, 1966.

Otto Mauer: Vortrag vor dem katholischen Bildungswerk Graz, 1966: Die Kirche und die Kunst in unserer Zeit, In Otto Mauer: Das geschundene Reich Gottes. Theologische Reden, Wien 1993.

Mauer: Rainers Übermalungen, 1966.

Otto Mauer: Rainers Übermalungen und Monochromien (1966), In Katalogblatt zur Ausstellung Arnulf Rainer (Galerie nächst St. Stephan), Wien 1960, Übernommen Aus Rychlik: Raineriana, 1989, S. 97f.

Mauer: Kein Perfektionist, 1967.

Otto Mauer: Kein Perfektionist, 1967, In: Otto Breicha, Gerhard Fritsch (Hrsg.): Aufforderung zum Mißtrauen, Salzburg 1967, S. 400.

Mennekes: Arnulf Rainer im Gespräch, 1984.

Friedhelm Mennekes: Arnulf Rainer im Gespräch mit Friedhelm Mennekes, In Alexander v. Bersword-Walrabe (Hrsg.): Arnulf Rainer. Fingermalereien (1975-1984), Christus-Frauen-Tote (1982-1904), (Galerie m, Bochum) Bochum 1984, S. 83.

Mennekes: Rainer. Gesichter Christus, 1986.

Friedhelm Mennekes (Hrsg.): Arnulf Rainer. Gesichter Christus Gesichter, Ausst.-Kat.: (Kunst-Station Frankfurt Hauptbahnhof, 10. Juni- 16. Juli 1986), Stuttgart 1986, S. 21ff.

Mersmann: Bilderstreit, 1999.

Birgit Mersmann: Bilderstreit und Büchersturm: Medienkritische Überlegungen zu Übermalung und Überschreibung Im 20. Jahrhundert, Würzburg 1999.

Neuwirth: Österreichische abstrakte in Paris, 1957.

Arnulf Neuwirth: Österreichische abstrakte in Paris. Zur Ausstellung der Galerie Arnaud, In: Alte und moderne Kunst, Jg. 2, 1957, H. 3, S. 17.

Nitsch: Arnulf Rainer, 1997.

Hermann Nitsch: Arnulf Rainer, In Ausst.-Kat.: C. Aigner, Joh. Gachnang, H. Zambo: A.R. abgrundtiefe. perspektiefe. Retrospektive 1947-1997 (Kunsthalle Krems und im Stift Dürnstein 1997) Wien 1997, S. 15.

Oberhuber: Beispiele, 1971.

Oswald Oberhuber, Christian Sottriffer (Hrsg.): Beispiele. Österreichische Kunst von Heute, Wien 1971.

Pickshaus: Kunstzerstörer, 1988.

Peter Moritz Pickshaus: Kunstzerstörer. Fallstudien: Tatmotive und Psychogramme, Reinbeck bei Hamburg, 1988, S. 363ff.

Priessnitz: Selbstbefragung II., 1982.

Reinhard Priessnitz: Selbstbefragung II. Arnulf Rainer und die Körperkunst, In: Kristian Sottriffer (Hrsg.): Das größere Österreich: Geistiges und soziales Leben von 1880 bis zur Gegenwart, Wien, 1982. Hier übernommen Aus: Otmar Rychlik (Hrsg.): Raineriana. Aufsätze zum Werk von Arnulf Rainer, Wien/Köln 1989, S. 157ff.

Priessnitz: Monografie, o. J.

Reinhard Priessnitz Monografie, 3. Kap., o. J

http://www.reinhardpriessnitz.de/9227.html?*session*id*key*=*session*id*val* ,
29.04.2009)

Prinzhorn: Bildnerie, 1922.

Hans Prinzhorn: Bildnerie der Geisteskranken, 1994 Wien.

Prinzhorn: Der künstlerische Gestaltungsvorgang, 1925.

Hans Prinzhorn: Der künstlerische Gestaltungsvorgang in psychiatrischer Beleuchtung, In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 19, 1925, S. 167.

Prinzhorn: Die erdentrückbare Seele, 1927.

Hans Prinzhorn: Die erdentrückbare Seele, In: Der Leuchter 8, 1927, S. 277-296

Prinzhorn: Entrückung, 1928.

Hans Prinzhorn: Entrückung durch Rauschgift, In: Zeitschrift für Parapsychologie 55, 1928, S. 24-34. Siehe Rainers Drogen-Experimente.

Rainer: Das Einzige Gegen das Andere/Malerei, um die Malerei zu verlassen, 1952.

Arnulf Rainer: Malerei, um die Malerei zu verlassen (siehe 5.2.1. dieser Arbeit; Hirndrang, S. 47), Zit. nach: Alfred Schmeller: L'Art autre in Österreich, In Otto Breicha und Gerhard Fritsch (Hrsg.): Aufforderung zum Mißtrauen, Salzburg 1967, S. 139.

Rainer: Die Form, 1955.

Arnulf Rainer: Die Form ist Physiognomie; Plakat zur Ausstellung Kreuzbilder und Proportionsstudien, Wien, Galerie St. Stephan (16.11.-6.12.1955) In: Fleck: Avantgarde, S. 105; Jutta Schütt: Arnulf Rainer. Überarbeitungen, Berlin 1994, S. 46.

Rainer: 10 Thesen, 1958.

Arnulf Rainer: 10 Thesen zu einer progressiven Malerei, In Ausst.-Kat.: A.R.-abgrundtiefe. perspektive, Retrospektive 1947-1997, Kunsthalle Krems 1997, S. 8.

Rainer: Architektur, 1958.

Arnulf Rainer, Markus Prachensky: Architektur mit den Händen, Referat anlässlich des Internationalen Kunstgespräches 1958 Situation- Konfrontation, Abtei Seckau, Steiermark, 1.-5. Juli 1958, gehalten am 3. Juli, In: Fleck: Avantgarde, S. 96.

Rainer: Pintotarium, 1959.

Arnulf Rainer: Pintotarium-Plakatmanifest, In: Otto Breicha (Hrsg.): Hirndrang, Salzburg 1980, S. 63.

Rainer: L'art, 1961.

Arnulf Rainer: L'art contre l'art, veröffentlicht unter dem Pseudonym Jaroslav Bukow, In: Yardbird 6, Hannover 1961; wieder abgedruckt in Hirndrang, S. 66.

Rainer: the black hand, 1961.

Arnulf Rainer: Arnulf Rainer the black hand of Vienna, In: Otto Breicha (Hrsg.): Hirndrang, Salzburg 1980, S. 64 und dato 2, Galerie dato, Frankfurt 1961.

Rainer: Schön, 1967.

Arnulf Rainer: Schön und Wahn, In Otto Breicha (Hrsg.): Protokolle 67, Wien/München 1967; In Kunstforum International, Band 26, 2/78, S. 219; In Otto Breicha: Hirndrang, 1980, S. 80; In Ausst.-Kat.: Arnulf Rainer: Zeichnungen 1949-1985 (Museum Mosbroich Leverkusen, Städtische Galerie Regensburg, Kunstverein Braunschweig) 1988/89, S. 78-83.

Rainer: Die 13. Muse, 1969.

Arnulf Rainer: Die 13. Muse oder der Wahnsinn ist eine Kunstart, Übernommen Aus Hirndrang, S. 88.

Rainer: Euthanasie, 1969.

Arnulf Rainer: Euthanasie der Kunst, Übernommen Aus Otto Breicha (Hrsg.): Hirndrang, S. 85.

Rainer: Biographie, 1969.

Arnulf Rainer: Biographie vom ersten bis zum einundzwanzigsten Lebensjahr, In Ausst.-Kat.: Dieter Honisch (Hrsg.): Arnulf Rainer (Nationalgalerie 20. November 1980 - 1. Februar 1981, Berlin; Staatliche Kunsthalle 13. Februar – 26. April 1981, Baden-Baden; Städtisches Kunstmuseum 5. Mai – 21. Juni 1981, Bonn; Museum moderner Kunst 11. September – 2. November 1981, Wien), Stuttgart, 1980, S. 190; erstmals abgedruckt In: Ausst.-Kat.: TRRR. Zeichnungen 1947-51. Galerie Ariadne, Wien 1969.

Rainer: Identifizierung, 1970.

Arnulf Rainer: Identifizierung. Über das autistische Theater, 1970, In: Protokolle 70/1 (Zum Thema: So ein Theater!), Wien/München 1970, S. 149. Siehe Abb. 31.

Rainer: Elf Antworten, 1971.

Arnulf Rainer: Elf Antworten auf Elf Fragen, 1971, Übernommen Aus Otto Breicha (Hrsg.): Hirndrang, S. 154f., hier: 155.

Rainer: Vermächtnis, 1972

Arnulf Rainer: Vermächtnis über meinen Nachlass, Köln 1972, vgl. unpag. (S. 7 und 17).

Rainer: Blindzeichnungen, 1973.

Arnulf Rainer: Blindzeichnungen (1973) Übernommen Aus Otto Breicha (Hrsg.): Hirndrang, S. 121.

Rainer: Überläufer, 1976.

Arnulf Rainer: Der Überläufer, zit. n. Ausst.-Kat.: Rainer, Klagenfurt 1976, unpag.

Rainer: Einfühlung, 1977.

Arnulf Rainer: Weitgehende Einfühlung, Übernommen Aus Otto Breicha (Hrsg.): Hirndrang, S. 138 – 142.

Rainer: Hundert, 1978.

Arnulf Rainer: Hundert bildnerische Serien, In: Kunstforum International, Bd. 26, 1978, S. 66f.

Rainer: Reste, 1978.

Arnulf Rainer: Reste, zugemalte Übermalungen, 1953-1978. Stuttgart, London 1978.

Rainer: Endgültigkeit, 1978.

Arnulf Rainer: Als wäre es Endgültigkeit, Übernommen Aus Otto Breicha (Hrsg.): Hirndrang, S. 146-151.

Rainer: Nachäffungen, 1979.

Arnulf Rainer: Nachäffungen, Übernommen Aus Otto Breicha (Hrsg.): Hirndrang, S. 152; erstmals publiziert in Ausst.- Kat.: A.R. Nachmalungen. Kopien von Schimpansenmalerei (Galerie Ulysses) Wien 1979.

Rainer: Person und Werk, 1980.

Arnulf Rainer: Über Person und Werk, In: Breicha (Hrsg.): Hirndrang, 1980, S. 7ff.

Rainer: Das ganz dunkle Bild, 1980.

Arnulf Rainer: Das ganz dunkle Bild. Zum Buch »Reste«, In: Otto Breicha (Hrsg.): Hirndrang, Salzburg 1980, S. 73.

Rainer: Der Künstler und das Museum, 1982.

Arnulf Rainer: Der Künstler und das Museum, In: Parnass, Jahrgang 2, 1982, S. 13ff.

Rainer: Ausgegrabenes, 1993.

Arnulf Rainer: Ausgegrabenes, Herausgebrochenes, In: P. Assmann: Arnulf Rainer. Fossilien, Linz 1993, S. 70ff.

Rainer: Alpen, 1997.

Arnulf Rainer: Alpen und Alpträume, In: W. Kos und Kunsthalle Wien (Hrsg.): Alpenblick. Die zeitgenössische Kunst und das Alpine, Wien 1997, S. 78f. und In: Ausst.-Kat., C. Sylvia Weber (Hrsg.): Arnulf Rainer (19. Juni- 16. September 2001, Museum Würth, Künzelsau), Künzelsau 2001, S. 107.

Reising: Existentielles, 1981.

Gert Reising: Existentielles und Vergebliches in den Übermalungen von Arnulf Rainer. Notizen zur Kunstgeschichte der 50er Jahre, In: Kunst in Hessen und am Mittelrhein, Heft 20, Darmstadt 1981 Übernommen Aus: Raineriana, S.100.

Restany: Yves Klein, 1982.

Pierre Restany: Yves Klein, München 1982.

Romain: Künstler, 1988.

Prof. Lothar Romain und Dr. Detlef Bleumler (Hrsg.), Edition der Verlage Weltkunst und Bruckmann München: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, München 1988, o. S.

Rombold: Otto Mauer, 1993.

Günther Rombold: Otto Mauer. Über Kunst und Künstler, Salzburg 1993.

Ronte: Gedrängter, 1988.

Dieter Ronte: über Arnulf Rainer. Gedrängter, Selbstbeschreiber, Einzelgänger, In: Prof Lothar Romain und Dr. Detlef Bleumler (Hrsg.), Edition der Verlage Weltkunst und Bruckmann München: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, München 1988, S. 9.

Rohsmann: Die Neuorientierung, 1996.

Arnulf Rohsmann: Die Neuorientierung der österreichischen Kunst nach 1945 und der Konflikt von Zentrum und Peripherie. Lassnig - Staudacher - Bischoffhausen – Rainer, In Patrick Werkner (Hrsg.): Kunst in Österreich 1945- 1995, Wien 1996, S. 202.

Röske: Schizophrenie, 1997.

Thomas Röske: Schizophrenie und Kulturkritik. Eine kritische Lektüre von Hans Prinzhorns „Bildnerei der Geisteskranken“, In: Ausst.-Kat., Ingried Brugger (Hrsg.): Kunst und Wahn (Kunstforum Wien 5. September – 8. Dezember 1997), Wien 1997, S. 261.

Ruhs: Arnulf Rainer, 1998.

August Ruhs: Arnulf Rainer: Zwischen Psychotischer Kreativität und Analytischer Potenz, In: Karl Stockreiter (Hrsg.): Schöner Wahnsinn. Beiträge zur Psychoanalyse und Kunst, Wien 1998, S. 158ff.

Rühm: wiener gruppe, 1997.

Gerhard Rühm: das phänomen ›wiener gruppe‹ im Wien der fünfziger und sechziger Jahre, In: Peter Weibel (Hrsg.): die wiener gruppe. Ein moment der moderne 1954 – 1960. die visuellen arbeiten und die aktionen. friedrich achleitner, h.c. artmann, konrad beyer, gerhard rühm, oswald wiener, Wien/New York 1997, S. 17.

Rychlik: Totenmasken, 1986.

Otmar Rychlik: Arnulf Rainer. Totenmasken, In Ausst.-Kat.: A.R. Totenmasken (Edition Galerie Ropac Salzburg 1986), Salzburg 1986.

Rychlik: Im Allgemeinen, 1987.

Otmar Rychlik: Im Allgemeinen und im Besonderen, In Ausst.-Kat.: Naturgeschichte. Flora- Fauna etc. (Schloß Grafenegg 1987), Grafenegg 1987.

Rychlik: Rainers Kunstgeschichte, 1989.

Otmar Rychlik: Rainers Kunstgeschichte. Redon- und Schieleüberarbeitungen, In Ausst.-Kat.: Arnulf Rainer: Alte Meister (Galerie Krinzinger 1989), Innsbruck 1989.

Rychlik: Raineriana, 1989.

Otmar Rychlik (Hrsg.): Raineriana. Aufsätze zum Werk von Arnulf Rainer, Wien/Köln 1989.

Rychlik: Totenmaskenüberarbeitungen, 1991.

Otmar Rychlik: Die Totenmaskenüberarbeitungen von Arnulf Rainer, Wien 1991.

Sassen: Arnulf Rainer, 2000.

Jan Hein Sassen: Arnulf Rainer. Ein europäischer Künstler, In Ausst.-Kat.: Arnulf Rainer. Neue Bilder 1996- 1999 (Galerie Ulysses Wien 2000), Wien 2000, S. 5-9.

Schmeller: Jahrgang 29, 1956.

Alfred Schmeller: Jahrgang 29, In: Ders.: Seeschlacht am Canale Grande, a.a.O., S. 27 und 32-33; Als Auszug wieder abgedruckt und Hier übernommen Aus Fleck: Avantgarde in Wien, 1982, S. 102f.

Schmeller: Der Übermaler, 1960.

Alfred Schmeller: Der Übermaler stellt seine Bilder aus. Zur neuen Ausstellung Arnulf Rainers in der Galerie St. Stephan, einer bedeutenden Manifestation des Malers, In: Kurier, Wien 12.4. 1960, S. 7, zit. nach Jutta Schütt: Arnulf Rainer. Überarbeitungen, Berlin 1994, S. 41.

Schmeller: L'Art autre, 1964.

Alfred Schmeller: L'Art autre in Österreich, In: Wort und Wahrheit, Monatsschrift für Religion und Kultur, 19. Jahrgang, Heft 8/9, Wien 1964; Übernommen Aus: Otto Breicha und Gerhard Fritsch (Hrsg.): Aufforderung zum Mißtrauen, Salzburg 1967, S. 134 ff.

Schmeller: Columbus, 1967.

Alfred Schmeller: Warten auf Columbus. Offener Brief an einen deutschen Kunstkritiker, In: Otto Breicha und Gerhard Fritsch: Aufforderung zum Misstrauen. Literatur, Bildende Kunst, Musik in Österreich seit 1945, Salzburg 1967, S. 262.

Schmidt: Neue Malerei, 1956.

Gerhard Schmidt: Neue Malerei in Österreich, Wien 1956.

Schmidt: Identifizierung, 1975.

Hans M. Schmidt: Identifizierung und Verwandlung- Notizen zu Arnulf Rainer, In Ausst.-Kat.: Arnulf Rainer. Arbeiten 1948 - 1975, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt 1975, wieder abgedruckt In: Raineriana, S. 138ff.

Schurian: Arnulf Rainer, 2004.

Andrea Schurian: Arnulf Rainer: der Über-Maler als Lücken-Spezialist: Parnass 4/04, Wien 2004.

Schütt: Überarbeitungen, 1994.

Jutta Schütt: Arnulf Rainer. Überarbeitungen, Berlin 1994.

Schütz: Mnemismus, 1993.

Heinz Schütz: Jenseits von Utopie und Apokalypse? Zum Mnemismus der Gegenwartskunst Heinz Schütz (Hrsg.): Themenheft Kunst Geschichte Kunst. Kunstforum, Band 123, Ruppichteroth 1993, S. 64ff.

Schwaiger: Malstunde, 1980.

Brigitte Schwaiger, Arnulf Rainer: Malstunde (1980), Reinbeck 1984, S. 18f.

Schwarzbauer: Das Sammlerportrait, 1978.

Georg F. Schwarzbauer: Arnulf Rainer. Das Sammlerportrait, 19. Folge, In: Kunstforum International, Bd. 26, 1978, S. 222f.

Sedlmayr: Verlust, 1948.

Hans Sedlmayr: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit, Salzburg 1948, S. 148.

Seuphor: Knaurs Lexikon, 1957.

Michel Seuphor: Knaurs Lexikon abstrakter Malerei. Mit einer ausführlichen Darstellung der Geschichte der abstrakten Malerei [Dictionnaire de la peinture abstraite, précédé d'une histoire de la peinture abstraite, Paris 1957], München 1957.

Sherry Levine, 1990.

Sherry Levine, In: Kat. Implosion: A Postmodern Perspective, Moderna Museet, Stockholm 1987, zit. nach Werner Lippert: Vom Gewisper der Bilder, In: Jahresring 37. Jahrbuch für moderne Kunst, München 1990, S. 77.

Sottriffer: Einleitung, 1971.

Christian Sottriffer: Einleitung/Rainer, In Oswald Oberhuber und Kristian Sottriffer (Hrsg.): Beispiele. Österreichische Kunst von heute, Wien und München 1971.

Sottriffer (Hrsg.): Das größere Österreich, 1982.

Kristian Sottriffer (Hrsg.): Das größere Österreich: Geistiges und soziales Leben von 1880 bis zur Gegenwart, Wien, 1982.

Sottriffer: Mystisches Erleben, 1996.

Kristian Sottriffer: Mystisches Erleben. Über die Zusammenhänge von Kunst und Religion seit 1910, In: Patrick Werkner (Hrsg.): Kunst in Österreich 1945-1995, Wien 1996, S. 233.

Spiegelberg: Phenomenology, 1972.

Herbert Spiegelberg: Phenomenology in Psychology and Psychiatry. A Historical Introduction, Evanston 1972.

Stumm: Rainer und Wien, 1976.

M. Stumm: Rainer und Wien 1976, In Ausst.-Kat.: A.R. Werke 1956-1976. Galerie Schapira & Beck, Wien 1976, o. S.

Stumm: Tonbandinterview, 1976.

M. Stumm: Tonbandinterview mit Arnulf Rainer, In Ausst.-Kat.: A.R. Werke 1956-1976. Galerie Schapira & Beck, Wien 1976, o.S.

van Vegh: Der Bilderstürmer, 1951.

Julius van Vegh: Der Bilderstürmer, Straßburg 1951.

Vietta: Die Tachisten, 1958.

Egon Vietta: Die Tachisten und das »Verschimmelungsmanifest«. Ein europäisches Gespräch über Kunst in der Abtei Seckau, In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1958, Nr. 161 vom 16.7., S. 9.

Vittinghoff: Der Staatsfeind, 1936.

F. Vittinghoff: Der Staatsfeind in der römischen Kaiserzeit, Berlin 1936.

von Schlosser (Hrsg.): Lorenzo Ghiberti, 1912.

Julius von Schlosser (Hrsg.): Lorenzo Ghiberti. I commentarii, Berlin 1912.

Warnke (Hrsg.): Bildersturm, 1973.

Martin Warnke (Hrsg.): Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks, München 1973.

Weibel: Wien, 1970.

Weibel/Export (Hrsg.): Wien. Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film, Frankfurt 1970, S. 1-8, 241.

Weibel: Inszenierte, 1989.

Peter Weibel: Inszenierte Kunst Geschichte, Wien 1989, S. 19.

Wescher: Artistes, 1957.

Herta Wescher: Artistes austrichiens d'aujourd'hui, In: *Climaise*, Jg. 4, 1957, Nr. 5, S. 39.

Weygandt: Erkennung, 1920.

Wilhelm Weygandt: Erkennung der Geistesstörungen, München 1920.

Weygandt: Atlas, 1902.

Wilhelm Weygandt: Atlas und Grundriss der Psychiatrie, München 1902; Ders.: Erkennung von Geistesstörungen, München 1920.

Wind: Heidnische Mysterien, 1981.

Edgar Wind: Heidnische Mysterien in der Renaissance, Frankfurt/M., 1981.

Worringer: Formprobleme, 1911.

Wilhelm Worringer: Formprobleme der Gotik, München 1911.

Wotruba: Zur Ausstellung, 1954.

Fritz Wotruba: Zur Ausstellung Josef Mikl- Arnulf Rainer, Manuskript, Archiv Rainer (Boeckl), Übernommen Aus: Boeckl: Von der Not, 2000, S. 49, Fußnote 50.

Zambo: Con Amore, 1997.

Helmut Zambo: Con Amore, In Ausst.-Kat.: C. Aigner, Joh. Gachnang, H. Zambo: Arnulf Rainer. abgründtiefe. perspektiefe. Retrospektive 1947-1997 (Kunsthalle Krems und im Stift Dürnstein 1997), Wien 1997, S. 9ff.

Zweite: Nacht, 1977.

Armin Zweite: Nacht, darunter ein ganzer Tag (1977), Übernommen Aus Otto Breicha (Hrsg.): Hirndrang, Salzburg 1980, S. 54ff.

Zweite: Ozean!, 1977.

Armin Zweite: Ozean! Ozean! Arnulf Rainers frühe Arbeiten (1977), Übernommen Aus O. Breicha: Hirndrang, S. 35 ff.

Zweite: Künstler sein, 1977.

Armin Zweite: Künstler sein und die Kunst verachten (1977), Übernommen Aus Otto Breicha (Hrsg.): Hirndrang, S. 49 f.

Sonstige:

Monochrome Malerei, Leverkusen 1960.

Ausst.-Kat.: Monochrome Malerei, (Städtisches Museum Leverkusen), Leverkusen 1960.

Proportionsgestaltungen, Wien 1954.

Ausst.-Kat.: Arnulf Rainer. Proportionsgestaltungen (mit Graphiken), Galerie Würthle, Wien 1954.

Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus, Klagenfurt 1988.

Ausst.-Kat.: Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus. Wien 1960-1965 (Museum Fridericianum Kassel, Kunstmuseum Winterthur, Scottish National Gallery of Modern Art Edinburgh), Klagenfurt 1988, S. 13:

Kunstforum: Interview Rainer, 1978.

Interview mit Arnulf Rainer, In: Kunstforum International, Bd. 26, 1978, S. 224.

Gespräch, Rainer: Wahn ... Kunst, 1968.

Gespräch mit Arnulf Rainer: Wahn ... Kunst, In: Neues Forum. Internationale Zeitschrift für den Dialog, Jg. 15, Wien, Mai 1968, H. 173, S. 363-365.

5.6 Abbildungsverzeichnis

1. Atelier-Ansicht Schloß Vornbach b. Passau, In Ausst.-Kat.: Arnulf Rainer, (*Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin*) 1980, S. 203.
2. Arnulf Rainer »Übermalung Orange-Weiß«, 1960. Öl auf Leinwand, 250 x 130 cm, In: Ausst.-Kat.: Arnulf Rainer, (*Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin*) 1980, S. 73.
3. Arnulf Rainer, »Martyrium mit dem langen Hals«, 1950. Bleistift auf Packpapier, 63,7 x 45,5 cm, In Schütt: Überarbeitungen, 1994, S. 221.
4. Arnulf Rainer, »Zentralgestaltung«, 1951. Tusche auf Transparentpapier, 41,7 x 61,5 cm, In Ausst.-Kat.: Arnulf Rainer, *Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin* 1980, S. 21.
5. Aufnahme Willy E. Prugger (Klagenfurt), Arnulf Rainer und drei seiner Exponate in der Ausstellung Unfigurative Malerei im *Künstlerhaus Klagenfurt*, November 1951, In Ausst.-Kat.: Arnulf Rainer, (*Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin*) 1980, S. 192 und In Schütt: Überarbeitungen, 1994, S. 217.
6. Arnulf Rainer, »Proportionscollage«, 1954. Selbstbemaltes Papier, Öl, 63,5 x 7,2 cm, In Ausst.-Kat.: Arnulf Rainer, *Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin* 1980, S. 43.
7. Arnulf Rainer, »Proportionscollage«, 1954. Selbstbemaltes Papier, Öl, 86 x 56 cm, In Ausst.-Kat.: Arnulf Rainer, *Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin* 1980, S. 43.
8. Arnulf Rainer »Die Form ist Physiognomie«, Ausstellungs-Plakat zur Ausstellung "Kreuzbilder und Proportionsstudien" in der *Galerie St. Stephan* (16.11.-6.12.1955), 1955. In Robert Fleck: Avantgarde in Wien Die Geschichte der Galerie nächst St. Stephan 1954-1982. Kunst und Kunstbetrieb in Österreich. Band 1, Die Chronik, S. 105.
9. Arnulf Rainer, »Übermalung Pape 1961«, 1961. Tempera auf Kupfertiefdruckpapier und Karton, 66,5 x 51,5 cm, In Schütt: Überarbeitungen, 1994, S. 233.
10. Stefan Moses (Fotograf): Aktion des Pintotariums in der *Galerie Hartmann*. Erste Körperbemalung von Ernst Fuchs und Arnulf Rainer an Modellen, 1968. In Ausst.-Kat.: Konrad Oberhuber (Hrsg.): Künstler zeichnen unter LSD. Die Hartmann-Dokumente (*Graphische Sammlung Albertina Wien* 19. März- 26. April 1992), Wien 1992, S. 180. oben: erste Körperbemalung von Ernst Fuchs und Arnulf Rainer an Modellen, unten: Richard P. Hartmann, Ernst Fuchs und Modell.

11. Von Arnulf Rainer bemaltes Modell, *Galerie P. Hartmann*, München, Dezember 1973, In: Schütt: Überarbeitungen, 1994, S. 235.
12. Arnulf Rainer, »Gesichtsbemalung«, 1968, In Otto Breicha (Hrsg.): *Hirndrang*, Salzburg 1980. S. 106.
13. Joseph Tendl (Fotograf), Rainer mit Ordnungshütern in Wien, Februar 1968. In Schütt: Überarbeitungen, 1994, S. 236.
14. Gegenüberstellung einer Gesichtsbemalung Rainers, 1968, und einer Zeichnung Oskar Kokoschkas, um 1910, aus Comini: *The fantastic*, 1978, In: Schütt: Überarbeitungen, 1994, S. 238.
15. Arnulf Rainer »Automatenphoto« 1969, Anton Josef Trcka (Fotograf) »Egon Schiele«, 1914, In Schütt: Überarbeitungen, 1994, S. 235.
16. Arnulf Rainer »Messerschmidt. Alter Küsser«, 1975/76. Mischtechnik auf Foto, 60,5 x 48 cm, In Ausst.-Kat.: Arnulf Rainer, *Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz*, Berlin 1980, S. 123.
17. Arnulf Rainer »Messerschmidt. Lachend gähnend«, 1975/76. Mischtechnik auf Foto, 60,5 x 48 cm, In Ausst.-Kat.: Arnulf Rainer, *Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz*, Berlin 1980, S. 123.
18. Arnulf Rainer »Messerschmidt. Spitzlippe«, 1975/76. Mischtechnik auf Foto, 60,5 x 48 cm, In Ausst.-Kat.: Arnulf Rainer, *Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz*, Berlin 1980, S. 123.
19. Arnulf Rainer »Van Gogh als Schläfer«, 1973. Kreide, Bleistift auf Photokarton, 46,8 x 59,5 cm, In: Ausst.-Kat.: *Der große Bogen*, (*Kunsthalle Bern* 30. April - 5. Juni 1977), München 1977, S.56.
20. Einladung zu "Internationales Kunstgespräch 1958. Abtei Seckau, Steiermark, 1.-5. Juli 1958", 1958. In Robert Fleck: *Avantgarde in Wien Die Geschichte der Galerie nächst St. Stephan 1954-1982. Kunst und Kunstbetrieb in Österreich. Band 1, Die Chronik*, S. 81.
21. Ausstellungsansicht, Gotische Plastik und Übermalungen, *Galerie nächst St. Stephan*, 1960. In Ausst.-Kat.: Arnulf Rainer, *Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz*, Berlin 1980, S. 201.
22. Dr. Elisabeth Stolz, Wien Ausstellungsansicht, Gotische Plastik und Übermalungen, *Galerie nächst St. Stephan*, 1960, In Otto Breicha (Hrsg.): *Hirndrang*, Salzburg 1980, S. 57.
23. Ausstellungs-Einladung der *Hundsgruppe* im *Allgemeinen Jugendkulturwerk* Wien, Museumsstrasse 5, 11. April 1951. Gabriele Wimmer, Archiv Arnulf Rainer, Wien.

24. Verzeichnis der ausgestellten Werke der *Hundsgruppe* im *Allgemeinen Jugendkulturwerk* Wien, Museumsstrasse 5, 11. April 1951. Gabriele Wimmer, Archiv Arnulf Rainer, Wien.
25. Arnulf Rainer »Psychosen und Körpersprache«, In Biedermann: Körpersprache/Bodylanguage 1975/76.
26. Auszüge aus der Sammlung Rainer, 1978, In Schwarzbauer: Das Sammlerportrait, 1978, S. 229.
27. Auszüge aus der Sammlung Rainer, 1978, In Schwarzbauer: Das Sammlerportrait, 1978., S. 227.
28. Arnulf Rainer »Titelblatt Wahnhall«, 1967. Ölkreide, Schwarzstift/Ultraphan, 51 x 37 cm Ausst.-Kat.: Arnulf Rainer. Schriftbildnerien (6. März - 6. April 1986 *Museum moderner Kunst*, Wien und 11. Mai - 29. Juni *Kunsthalle Bremen*), Wien 1986, S. 7. Wurde als Folienlithographie in etwa 50 Exemplaren für die gleichnamige Edition hergestellt.
29. Dr. Hans Prinzhorn, http://www.gebrueder-beetz.de/popup/pics_PH.htm am 07. Februar 2009.
30. Hans Prinzhorn: Schema der Gestaltungstendenzen, 1922. In: Prinzhorn: Bildnerie, 1922, S. 20.
31. Arnulf Rainer »Identifizierung. Über das autistische Theater«, 1970, In: Protokolle 70/1 (Zum Thema: So ein Theater!), Wien/München 1970, S. 149.

Hinweis: Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

5.7 Zusammenfassung

Vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit dem Österreichischen Maler Arnulf Rainer, genauer seinem Verhältnis zur Kunstgeschichte und den damit verbundenen kunstgeschichtlichen Rezeptionen. Ziel sollte nicht ein Überblick über das zahlreiche Werkphasen umspannende und sich stets im Wandel befindliche Œuvre zu geben, sondern an Hand herausgegriffener Beispiele kunstgeschichtliche Rezeptionen zu belegen. Dabei wurden, neben Werken, sowie Handlungen auch eigene Texte des Künstlers herangezogen, um schließlich Arnulf Rainers Strategien zu beleuchten.

Im ersten Teil der Arbeit wird der Versuch unternommen das Werk Arnulf Rainers nach Hinweisen auf die klassischen Tätigkeitsfelder von Kunsthistorikern zu beleuchten. Dazu können – unter anderem – neben dem Verfassen theoretischer Schriften und Kunstkritiken, mündliche Vorträge, das Kuratieren von Ausstellungen, die Erstellung eines Ausstellungsprogrammes, das Erfassen und Anlegen von Sammlungen gerechnet werden.

Im darauf folgenden Teil soll deutlich gemacht werden, welche Position Rainer konkret in Kunsthandel und Kulturbetrieb einnimmt. Wie steht er zu Vermarktung und Management, Vermarktungs-Strategien, etc.? An Hand ausgewählter Vorträge kann dies deutlich gezeigt werden. Final widme ich mich schließlich ganz konkreten Stellungnahmen von Rainer zu Kunsthistorikern, bzw. deren Schriften.

Die Sammlung scharfsinniger Kommentare des Künstlers zu diesem Aspekt war ein Ziel dieser Arbeit. Zudem zeigt die Beleuchtung von Leben und Werk Arnulf Rainers deutlich das Nahverhältnis und vor allem die damit verbundenen Schwierigkeiten für Künstler und Kunsthistoriker. Die Reibungsfläche, die dadurch entsteht ist der Ort vorliegender Arbeit, sie soll das gegenseitige Verständnis schärfen.

5.8 Curriculum Vitae

Sandra Dichtl, geboren am 4. März 1980 in München, wohnhaft in Dortmund/DE

Ausbildung

2001 Abitur am Camerloher-Gymnasium, Freising/DE, musisches Gymnasium
(Leistungskurse Kunst/Deutsch)

2002 Beginn des Studiums der Kunstgeschichte an der Universität Wien
(Schwerpunkt: Moderne und zeitgenössische Kunst)

Beruflicher Werdegang

Seit 2008 Künstlerische & organisatorische Leitung, Kunstinitiative *Pilotenkueche*,
Baumwollspinnerei, Leipzig/DE

2008 Vermittlung und Mitarbeit, *ArtmArt*, Künstlerhaus Wien

2007-2008 Assistentin der Geschäftsführung, *Galerie Franzke*, Wien

2006 Praktikum bei Dr. Matthias Mühling/Sammlungsleiter Kunst nach 1945,
Städtischen Galerie im Lenbachhaus/Kunstabteilung, München/DE

Praktikum bei Dr. Sabine Breitwieser, *Generali Foundation*, Wien

2005-2008 Mitarbeit und Vertretung der Geschäftsführung, *Galerie Vienna Fine Arts*,
Wien

2001 Praktikum Management und Künstlerbetreuung, *Cheyenne Records*,
Unterföhring/DE

Praktikum Fernsehproduktion, *Tresor TV*, Unterföhring/DE

Sonstiges

2002 Performerin der Arbeit »a life black and white« (Nedko Solakov), anlässlich
der Ausstellung „Blut & Honig“ (kuratiert v. Harald Szeemann), *Essl Museum*,
Klosterneuburg bei Wien