

IM SPIEGEL DER ZEIT

Ästhetik des Unabschließbaren Arnulf Rainers Bild-Findungen

Die einen sehen in Arnulf Rainer das Enfant terrible österreichischer Nachkriegskunst und einen steten Provokateur bürgerlicher Saturiertheit. Nur drei Tage an der Akademie, beschritt er sodann eigene künstlerische Wege. Er erforschte die Zeichenfläche, erprobte unterschiedliche künstlerische Techniken, experimentierte mit halluzinogenen Drogen und attackierte das Bild. Die anderen sehen in ihm den Mystiker und Verhüller des Kreuzes – „Ich kam mit der Jesusfigur nicht zurande“ äußerte er in einer Gesprächsrunde im Rahmen der Personale in der Neuen Galerie Linz im Oktober 2000¹. Beginnend mit Vertikal-, Horizontal- und Zentralgestaltungen über großformatige monochrome Kreuzformen und die Überarbeitung von Kruzifikationen bis hin zum „Mantel des Engels“ nähert er sich immer wieder den Sujets des Kreuzes und des Christusbildes. Er umkreist sie, sucht in ihr Geheimnis einzudringen und überläßt sie dem Betrachter in einer oft irritierenden, weil auf's Erste gesehen deformierten Erscheinung. Diese Sichtweisen seien durch eine weitere ergänzt: Die Zeichnungen und Gemälde Arnulf Rainers können als eine Erforschung abendländischer Kultur- und Geistesgeschichte gesehen werden.²

Die späten 40er und frühen 50er Jahre

Arnulf Rainer ist ein unermüdlicher Sucher. Zeichnend erkundet er den Bildgrund, zieht Linien über die gesamte Bildfläche, lässt sie einander überkreuzen, zu Knoten verdichten, bis sich aus dem Liniengespinst phantastische Gestalten und Unterwasserwesen herauslösen, die den Betrachter mit stechenden, doch gleichwohl fragenden Augen fixieren. Zuletzt setzt er noch einige feine Kratzer über die Zeichnung, so, als möchte er das Bild wieder durchstreichen.³ Gemeinhin werden die Bilder dieser Phase der späten 40er und der frühen 50er Jahre mit surrealer Phantastik in Zusammenhang gebracht, einer Tendenz, die in den Nachkriegsjahren viele Künstler anzog und die in Wien zur Bildung der „Hundsgruppe“, der auch Rainer angehörte, führte. Man kann es aber auch als ein vorsichtiges Vorantasten an diesem Nullpunkt der Geschichte, den der Schock des 2. Weltkrieges und die Orientierungslosigkeit nach 1945 zweifelsohne darstellten, begreifen. In Form von „Mikrostrukturen“ und

¹ A. Rainer im Gespräch, in: *Quart 3+4/ 2001*, S. 4–9, hier S. 6.

² Vgl. M. Leisch-Kiesl, *Verbergen und Entdecken. Arnulf Rainer im Diskurs von Moderne und Postmoderne*. Wien 1996.

³ Vgl. etwa die großformatige Zeichnung *Ozean, Ozean*, 1950/ 51, Graphitstift auf Pergamentpapier, 228 x 103 cm, Neue Galerie der Stadt Linz.

„Blindgestaltungen“ erkundet Rainer wieder und wieder die leere Bildfläche, so lange, bis ihm seine Bilder – nahezu – schwarz werden. Diese frühen, noch in den 50er Jahren entstandenen Überdeckungen können als eine Recherche des Mediums Bild verstanden werden. Das Bild als ein Medium, über das die Menschen seit Jahrhunderten miteinander kommunizieren, in dem sie – wie in der Antike – im menschlichen Ideal das Göttliche suchen, in dem sie – wie in der byzantinischen Kunst – im Sichtbaren das Unsichtbare ansichtig werden lassen, in dem sie – wie im westlichen Christentum – die Heilsgeschichte erzählen, in dem sie – wie in der italienischen und niederländischen Renaissance – die Aufmerksamkeit und Sensibilität für die Natur entdecken, in dem sie ... – in dem Menschen die jeweilige Wirklichkeit wahrnehmen, reflektieren, darstellen und kommunizieren. Dies scheint nun, zumindest für Arnulf Rainer – nach 1945 – plötzlich so nicht mehr möglich. Deshalb werden seine Bilder schwarz. Doch niemals ganz. Stets bleibt ein heller Rest, der deutlich macht, dass das letzte Wort, und sei es das des Schweigens, noch nicht gesagt ist. „Am Beispiel der Malerei dieser Art Welt zu verlassen, ihre Kultur, ihre Malerei zu enthüllen durch sie selbst ...“ schreibt Rainer im Katalog der Ausstellung „TRR Automatik optische Auflösung“ 1952 und weiter unter der Überschrift „Das Einzige gegen das Andere“: „Indem man sich freimacht, erwacht es. Es wahrnehmen heißt, sich ihm anschließen, ohne ‚wozu‘ und ‚damit‘. Es wahrnehmen heißt, es als das Einzige zu erkennen, aus dem alles kommt und zu dem alles führt.“⁴

Die Entstehung von Kreuzen

Im Zuge dieses Herantastens, Eindringens und Endens – eine erprobende, ringende und das eigene Tun stets wieder relativierende Vorgangsweise, die auch die späteren Bilder Rainers bestimmt – entstanden auch die ersten Kreuze. Orientiert an der Ausrichtung des Menschen im Raum ebenso wie an den Grundlagen jeder Bildorganisation, nämlich der Horizontale und der Vertikale, versucht er durch diese elementaren Erfahrungen das Blatt in den Griff zu bekommen. In einer steten Beharrlichkeit zieht er seine senkrechten und waagrechten Linien, legt Schicht um Schicht übereinander, bis ihm ein Kreuz entgegentritt [siehe Farbabbildung: Kreuzübermalung, 1961, Bleistift und Öl auf Papier, 38,2 x 28,1 cm, Sammlung Rombold Linz]. Arnulf Rainer ist in diesen Blättern nicht angetreten, ein Kreuz zu malen; vielmehr sieht er es, unversehens, als Ergebnis seines Tuns. Ohne es zu wollen, hat er damit eine neue Form auch des christlichen Kreuzes geschaffen. Die faszinierende Spannung, die diese Bilder erzeugen, gleichzeitig zu verbergen und zu entdecken, im selben Moment Vertrautes zu entziehen und es sehen zu lassen, kann in der Tat als eine Neuinterpretation christlichen Glaubens erkannt werden. Die allzu bekannten und vielfach duplizierten Kruzifixe erhalten wieder den Charakter des Skandalons – insbesondere Gläubige waren und sind von Rainers Kreuzgestaltungen immer wieder schockiert – und des Geheimnisses. Wie kann bei so viel Schwarz

⁴ Galerie Franck Frankfurt/M, März 1952 und Art-Club Galerie Wien, Mai 1952, zit.n. A. Rainer, Museum des 20. Jahrhunderts Wien 1968, S. 14 und S. 15.



*Arnulf Rainer, Kreuübermalung, 1961.
Bleistift und Öl/Papier, 38,2 x 28,1 cm, signiert. Sammlung Rombold, Linz.*



Arnulf Rainer, *Christus unter Sträuchern*, 1983/84.
Mischtechnik/Karton, Papier und Holzplatte, 121 x 80 cm, signiert.
Sammlung Rombold, Linz.

noch Farbe gesehen werden? Theologisch gesprochen: Wie kann im Kreuz die Auferstehung geglaubt werden? Was in den frühen Kreuzen nur als Schimmer erahnbar ist – ich sehe darin einen wesentlichen Grund ihrer Qualität und Kraft –, wird in den monumentalen Tafeln der 90er Jahre zur primären Aussage. „Die ersten Kreuze sind in den frühen fünfziger Jahren entstanden ... Diese Kreuze waren immer schwarz, dunkel. Meine christlichen Mitmenschen fragten: „Wo bleibt denn die Auferstehung?“ Zunächst habe ich mich herausgeredet. Dann bin ich auf Grünewald gestoßen und sah in seinem Auferstehungsbild eine Möglichkeit der bildenden Kunst. Mir war klar: Ich kann natürlich keine Christusfigur machen, aber ich kann wenigstens dieses Licht, diese Farbigkeiten versuchen. So entstanden die Farbkreuze, die aber wenig angenommen worden sind.“⁵

Künstlerische Recherche von Kultur

In dieser Aussage wird ein weiterer Aspekt der künstlerischen Aufmerksamkeit Arnulf Rainers deutlich: Sein Interesse an der Tradition, an den überlieferten Zeugnissen der Kunstgeschichte. „Nahezu das gesamte Spektrum des Abendlandes rückt ihm im Laufe der Werkentwicklung in den Blick. In einem vielfach verzweigten Bildprozeß bekommt Ausgegrenztes eine Sprache, wird Selbstverständliches seiner unhinterfragten Gültigkeit beraubt und entsteht so ein verändertes Bild der Realität.“⁶ Arnulf Rainer begreift sein Schaffen als eine künstlerische Recherche von Kultur. „Ich habe überhaupt keinen Haß gegen die alte Kultur, aber ich bemerke, daß sie eine beschränkte Möglichkeit ist. Für mich wird die eine Kunst nicht durch die andere abgelöst, sondern das Kulturelle expandiert ständig. Das macht vergangene Kulturformen nicht ungültig, sondern relativiert sie nur. Der Mensch hat viel mehr Begabung als das, was er bis jetzt als Werte definiert hat.“⁷ An anderer Stelle spricht er von seiner Kunst als „anthropologische(r) Erforschung“⁸.

Ein Wille zum Dialog

Diese forschend suchende Aufmerksamkeit ist ein derart markantes Charakteristikum seines Werkes, dass man gemeinhin vom „Übermaler“ Rainer spricht. Doch seine Überzeichnungen und Übermalungen sind keine simplen Bildattacken, sondern sensibel aufmerksame, intensiv herausfordernde Auseinandersetzungen mit dem Bild, womit er letztlich zu keinem Ende kommt, so dass ich es als treffender erachte, von „Überarbeitungen“ zu sprechen. Dieser Künstler stellt sich abendländischer Geistesgeschichte, wie sie uns in Bildern entgegentritt. Er überarbeitet Arbeiten von Künstler-Vorläufern und Künstler-Kollegen, Porträts von Rembrandt und

⁵ A. Rainer im Gespräch, in: *Quart 3+4/ 2001*, S. 5.

⁶ Leisch-Kiesl, 1996, S. 61.

⁷ A. Rainer. *Körpersprache*, München: Verlag Van de Loo u. Prelinger 1980, S. 57.

⁸ A. Rainer, *Ein Klumpen Keime*, 1972, zit.n. A. Rainer, Zeichnungen 1949–1985, Museum Morsbroich Leverkusen u.a. 1988/89, S. 46

Van Gogh, Körperstudien Schieles und Körperhaltungen sogenannter Geisteskranker. Er erprobt seine eigene Mimik und Gestik und steigert sie im überarbeitenden Zugriff. Er befragt naturkundliche Studien des 19. Jahrhunderts und übermalt illustrierte Ausgaben von Klassikern der Weltliteratur. „Die Überzeichnungen von Reproduktionen ... entstanden aus dem Willen zum Dialog ... Schließlich ist das Ganze auch ein Wettkampf, um Unterschiede zu messen. So ist dieser Zyklus beladen mit kunsthistorischen Fragen. Die Frage nach dem 20. Jahrhundert. Die Frage nach der Vereinbarkeit zweier Künstler. Die Frage, ob Geschichtliches ein Humus für das Wachstum und die Entfaltung anno 1977 ist“, schreibt Rainer in Hinblick auf eine Serie von Überarbeitungen des österreichischen Barockplastikers Franz Xaver Messerschmidt.⁹ Die Aussage lässt sich in ihrer Intention aber sicher auf das große Spektrum der Serien auf Kunst übertragen. Im Zuge dieser Recherchen abendländischer Geistesgeschichte setzt er sich auch intensiv mit Zeugnissen des Christentums als jener Religion, die diese Kultur entscheidend prägte, auseinander.

Auseinandersetzung mit christlichen Sujets

Im Zusammenhang seiner „Face Farces“ und „Body Poses“ erprobt er Haltungen des Gebets. Er kniet, aufrecht, gebeugt, mit gekrümmtem Rücken, mit gefalteten Händen, mit erhobenen Armen und lässt sich in diesen Momenten fotografieren. Unzufrieden – eine durchgängige Schaffensmaxime Rainers – mit dem sichtbaren Ausdruck, weil er der empfundenen Erfahrung nicht gerecht wird, bearbeitet er das Foto durch akzentuierende Striche und verbergende Schleier. Die Gebetshaltungen verlieren dadurch ihre fraglose Selbstverständlichkeit und erhalten den Charakter einer provozierenden Frage. Nicht Zerstörung ist Rainers Intention, sondern ein neues, aufmerksameres Sehen. Vor allem aber setzt er sich mit den Bildern des Christentums auseinander, ist doch die Kunstgeschichte nachhaltig von den Sujets dieser Religion geprägt. Vorzugsweise sind es das Kreuz und die Christusgestalt, die Rainers Interesse wecken; hinzu kommen Heilige und Engel. Eine eigene Gruppe bilden die Totenmasken, die als ein Erproben und Umkreisen der Grenze in einem gleichzeitigen Stillstellen und Erwecken den Betrachter berühren. Rainer zeigt uns das Kreuz, wie es die Romanik und Gotik, wie es Cimabue und Fra Angelico formulierten, er zeigt uns Christus, wie er den Gläubigen auf byzantinischen Ikonen mit tiefen Augen anblickt, zeigt uns das schmerzverzerrte Antlitz von Leidensdarstellungen der Gotik und der Frührenaissance. Stets sucht er zunächst in tastenden Strichen Charakter und stille Botschaft seines Gegenübers zu erfassen. Sodann akzentuiert er das Bilddokument durch herausfordernde und eindringliche Gesten, streicht durch und hebt hervor, so, als möchte er etwas finden, was bisher nicht gesehen wurde. Schließlich lässt er in einer Geste der Offenheit, Ratlosigkeit oder Bescheidenheit das Bild als verändertes zurück. Hier sei eine länger Passage eines aus dem Jahr 1980 stammenden Textes, in dem Rainer die Bedeutung des Kreuzes so-

⁹ A. Rainer, *Franz Xaver Messerschmidt*, Wien Frühjahr 1977, zit.n. A. Rainer. Retrospektive, Nationalgalerie Berlin u.a. 1980/ 81, S. 41.

wie des religiösen Horizontes im Kontext der Frage nach dem Bild reflektiert, angeführt.

An der Grenze der (Un-) Sichtbarkeit

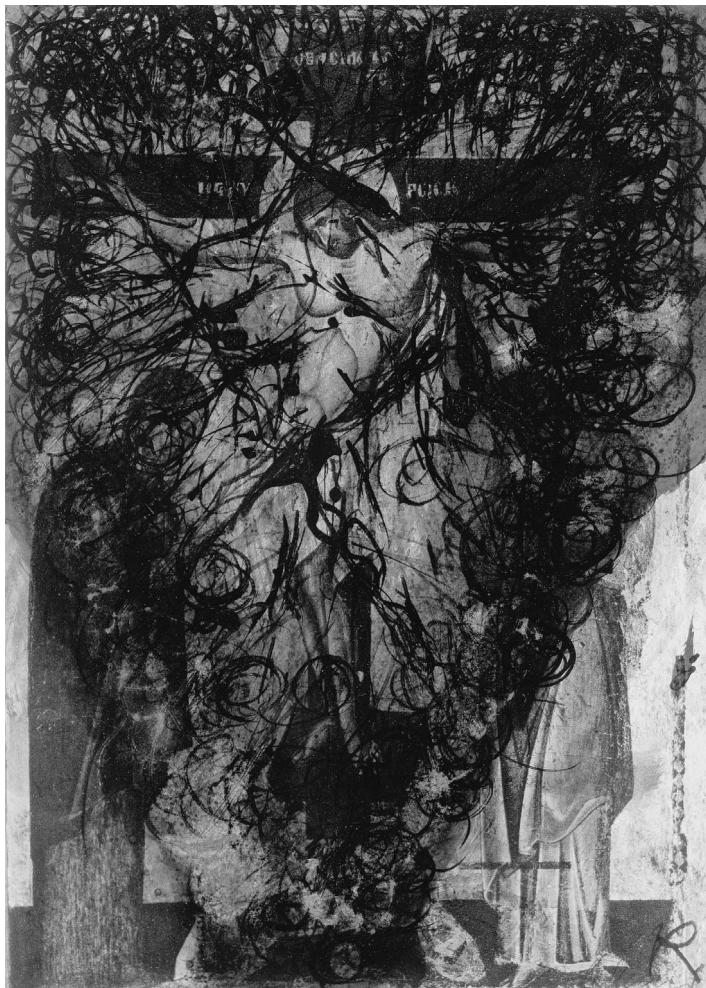
„Die Kruzifikationen nahmen in den fünfziger Jahren ihren Anfang aus einer Beschäftigung mit der Mystik, der Kunstgeschichte und der Theologie des Kreuzes. (L. Chardon, Johannes vom Kreuz, Katharina von Siena, Simone Weil, Cioran u. a.). All diese Bildwerke erheben nicht den Anspruch, eine spezifische Bildnerei für sakrale Räume zu sein. Sie stammen aus sehr persönlichen Wurzeln. Anlaß war eine subjektive Betroffenheit, sowohl über Person, Ereignis als auch Idee des Kreuzes ... Unter vielen schwarzen Übermalungen befinden sich Kreuze. Die Beschäftigung mit der Problematik des Opfers und des Todes hat ihre Fortsetzung in der Serie der ‚Totengesichter‘ gefunden ... Erwähnt seien auch die Selbstdarstellungen und Posen als Gekreuzigter. Eines spezifischen Kommentares über diese Bildthematik will ich mich aber enthalten. Ich war mir über vieles im Unklaren, stehe selbst in Nacht, Finsternis und Nebel. Es sei nur noch angemerkt, daß die Bildstreitigkeiten über ‚Präsenz‘, ‚Repräsenz‘, ‚Hinweis‘, usw., ... schon seit langem mein Gehirn beschäftigen ...“¹⁰ Diese komprimierte Aussage zeugt nicht nur von Rainers intensiver und durchgängiger Auseinandersetzung mit der Thematik des Kreuzes. Sie macht auch keinen Hehl aus der Unsicherheit gegenüber diesem zentralen kulturgeschichtlichen und theologischen Sujet, womit die Sensibilität und Zurückhaltung dieses Künstlers deutlich benannt ist – ein Charakterzug, der oft zu wenig gesehen wird. Ich meine, dass diese Verbindung von beharrlicher Suche einerseits und dem Eingestehen des Unvermögens andererseits entscheidend ist für die Qualität dieser Bilder. Sicher nicht zufällig bezieht sich Rainer im genannten Text auch auf die Serie der Totenmasken, eine Ende der 70er Jahre entstandene Werkgruppe. Bei diesem Sujet arbeitete er am entschiedensten an der per se nicht fassbaren Grenze. Er umkreist und durchdringt die Tatsache des Todes anhand von Masken Verstorbener, häufig berühmter Persönlichkeiten, und verleiht ihnen durch seinen teils vorsichtigen, teils kraftvollen Strich eine Lebendigkeit, die dem betrachtenden Zugriff gleichermaßen entzogen bleibt. Ich habe in diesem Zusammenhang von einer „Ästhetik des Unabschließbaren“ gesprochen. „Das Bild behält etwas Unfertiges und Unvollkommenes, das gerade im Scheitern seinen Anspruch erhebt.“¹¹

Und ausgerechnet in diesem Text bezieht sich Rainer auf die Fragestellungen theologischer Bilderlehren, wie sie die ersten Auseinandersetzungen des noch jungen Christentums beschäftigten, wie sie als offizieller Schlusspunkt des byzantinischen Bilderstreites am II. Konzil v. Nicaea (787) formuliert und am Konzil von Trient in Reaktion auf die reformatorische Kritik in der 25. Session am 3. Dezember 1563 bestätigt wurde.¹² Theologischer Bilderlehre ging es dabei nicht nur darum,

¹⁰ A. Rainer, *Kreuz und Nacht*, Passau-Wien Frühjahr 1980, zit.n. A. Rainer. Kruzifikationen 1951–1980, Galerie AK Frankfurt/M u.a. 1980/ 81, S. 5.

¹¹ Leisch-Kiesl, 1996, S. 83.

¹² Vgl. DS 600–603, 605; DS 1821–1825.



den Gebrauch von Bildern im religiösen Kontext vor dem Hintergrund einerseits des alttestamentlichen Bilderverbots und andererseits Missbräuchen der Bilderverehrung zu rechtfertigen, sondern vor allem die Grenze von Anwesenheit und Abwesenheit, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit präzise zu benennen. Genau dort setzt Arnulf Rainer mit seinen Bildrecherchen an. Im Hinblick auf die Totenmasken formuliert er: „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.“¹³

¹³ A. Rainer, *Rein Pein Schein Sein*, Wien-Passau Sommer 1978, zit.n. A. Rainer. Totenmasken, Österreichische Galerie im Oberen Belvedere u.a. 1978/ 79, o.S.

Kruzifikation

Betrachtet man vor dem Hintergrund derartiger Reflexionen die Kruzifikation aus dem Jahr 1979 [siehe Schwarz-Weiß-Abbildung: Kruzifikation, um 1979, Öl auf Foto, 27 x 21,7 cm, Sammlung Rombold Linz] so mag man die unfassbare Präsenz des Kruzifixes spüren. Was aufs Erste gesehen wie ein Linienchaos anmutet, entbirgt sich bei längerer Betrachtung als ein Umkreisen und Durchdringen der Kreuzigung. Ein Werk der italienischen Frührenaissance wird von einem aus blauen Lasuren gebildeten Schleier umfangen. Orientiert an der Ausrichtung des Kreuzes entsteht eine rhomboide Form, die die beiden Assistenzfiguren in der Körpermitte durchschneidet. Verstärkt durch das dichte lineare Geflecht, das auf die Mitte hin lockerer wird, werden Maria und vor allem Johannes nahezu verdeckt, während der Körper Christi, insbesondere dessen Haupt und Oberkörper, wie in einem hellen Schein hervortritt. Zunächst scheint die Kruzifikation zu entschwinden, um sich bei behutsamer Betrachtung auf neue Weise zu zeigen. Das betrachtende Auge nähert sich der Gestalt Christi wie einem Fremden; sie muss erst wieder entdeckt und gesehen werden. Die aufmerksame Rezeption ist konstitutiv für die Erscheinung des Gekreuzigten. Dabei gibt es keineswegs nur eine Sichtweise. Das Blatt ändert sich je nach Lichteinfall und Distanz und gewinnt durch diese Vielfalt an Komplexität. Während bei mangelnder Beleuchtung die Gestalten im Dunkel versinken und lediglich schattenhafte Umrissse und unterschiedliche Farbnuancen sichtbar werden, treten sie bei Helligkeit deutlich hervor und taucht sie der Farbschleier in eine rätselhafte Atmosphäre. Während aus der Nähe betrachtet der Betrachter, die Betrachterin in eine intensive Auseinandersetzung mit dem Gekreuzigten involviert wird, schimmert der Korpus bei größerer Distanz nur mehr wie ein von ferne aufgerufener Schatten durch. Ein Zeugnis christlicher Überlieferung erhält durch die Überarbeitung auf zweifache Weise neue Relevanz. Das umhüllende Blau und das Strichgefüge verleihen ihm eine Aura der Aufmerksamkeit, des Respekts und der Ruhe. Gleichzeitig wird es durch die Brillanz der Farbe und den aufgewühlten, nach innen hin gelöster werdenden Strichduktus dynamisiert und mit einer neuen, kraftvollen und gleichermaßen fragenden Lebendigkeit versehen.

Christus unter Sträuchern

Die Überarbeitung lässt bekannt Geglaubtes neu sehen, sie lässt es vor allem erst wieder sehen. Dort, wo die Betrachtung des Gekreuzigten in Routine und Gewohnheit erlahmt ist, wird sie durch die spezifische Form der Überarbeitung Rainers wieder interessant, aufregend und berührend. Im Zusammenhang seiner Überarbeitung von Schlangendarstellungen, an denen den Künstler vor allem „deren Kurvigkeits, ihr Verschlingungs- und Versteckungswesen“ reizte, formuliert Rainer ein „Grundproblem“ seiner Arbeit und pointiert die grundlegende Bedeutung aufmerksamer Betrachtung. „Je mehr ich an einer Bildserie arbeite, um so mehr entschwindet mir das vorgenommene Bildmotiv. Auch bei den Schlangen gab es dieses Entschwindungsphänomen. ... Damit hatte ich sie endgültig verscheucht. Vielleicht kommen

sie bei leisem und vorsichtigem Betrachten wieder hervor.“¹⁴ Künstler, Werk und Betrachter/Betrachterin als drei Eckpunkte, aus deren Korrelation die Aussage des Bildes je wieder neu hervortritt. Sich-Entziehen und möglicherweise doch Hervorblicken, wie Rainer es für die Schlangenbilder formulierte, charakterisiert auch eine Christusdarstellung aus den 80er Jahren, die vom malerischen Vokabular her der ebenfalls in diesem Zeitraum entstandenen Schlangenserien vergleichbar ist. In „Christus unter Sträuchern“ [siehe Farabbildung: 1983/84, Mischtechnik auf Karton, Papier und Holzplatte, 121 x 80 cm, Sammlung Rombold Linz] hat Rainer im Titel das Gestrüpphafte auch explizit formuliert. Zunächst mag die Farborgie schockieren, die Heftigkeit der direkt mit der Hand aufgetragenen Farben auch abstoßen. Warum und mit welcher Berechtigung unterzieht der Künstler ein Christusantlitz einer derartigen Schmiererei? Doch wie so oft: Sobald man das Bild etwas länger betrachtet, entspint sich ein stiller Dialog mit dem Bild und dessen Sujet. Während im oberen Teil die Farbattacken zu einem dichten, doch gleichwohl in vielen Nuancen schimmernden Farbraum geworden sind, umfangen sie im unteren Teil in helleren Farben und sehr viel lockererem Gefüge die Reproduktion einer Christusikone. Weiß, Rosa, Gelb, Grün, Blau, Violett, Rot und Braun sind in einzelnen Gesten über und vor allem um die Darstellung gelegt. Das Antlitz bleibt sichtbar; es blickt durch das Gestrüpp hindurch. – „...Vielleicht kommen sie bei leisem und vorsichtigem Betrachten wieder hervor ...“ Es sind vor allem die Augen, die trotz der Schwarz-Weiß-Reproduktion und möglicherweise gerade auf Grund des Kontrastes zu den Farben eine neue, stille, Intensität gewinnen.

Provokateur des Sehens

Deutlich wird: Rainer ist mit Sicherheit kein Zerstörer kultureller und christlicher Werte. Er begegnet diesem Erbe mit großem Respekt sowie mit künstlerischer Sensibilität und Neugierde. Allzu bekannte und oft nicht mehr wirklich wahrgenommene Darstellungen erhalten durch die Überarbeitung eine neue Vitalität. Nicht mehr Beachtetes wird wieder gesehen. Wenn sich Rainer auch ausführlich verbal geäußert hat, seine Texte mitunter eine sprachliche Dichte gewinnen, die sich gleichwertig neben das malerische Oeuvre stellen lassen, so sind es doch vor allem seine Bilder, die neue Sichtweisen provozieren. So gesehen ist Rainer möglicherweise doch der Provokateur, als der er wiederholt kritisiert wurde. Doch ein Provokateur, der die Wahrnehmungssensibilität und die Fähigkeit, Unerwartetes sehen zu können, provoziert. Provocare im ursprünglichen Sinn des Wortes heißt hervorrufen. Vielleicht gelingt es diesen Zeichnungen und Malereien, brach liegende Fähigkeiten im Sehen von Bildern zu wecken.

Monika Leisch-Kiesl, Linz an der Donau

¹⁴ A. Rainer, *Aus der Schlangengrube* (1987), in: A. Rainer. *Verdeckt – entdeckt*. Galerie Ulysses Wien 1993 (Europalia Musées Royaux des Beaux-Arts Brüssel 1987), S. 156.