

ECCE PICTURA CRUCIS

Das Bild Christi und die Kreuzübermalungen Arnulf Rainers

Valerio: So wollen wir zum Teufel gehen!
*Leonce: Ach, der Teufel ist nur des Kontrastes wegen da,
damit wir begreifen sollen,
daß am Himmel doch eigentlich etwas sei.*

Georg Büchner

I
Jeder Künstler, der in unseren Tagen sich mit der Absicht trägt, ein blasphemisches Bild zu malen, wird sich ungeahnten Schwierigkeiten ausgesetzt sehen. Zwar greift die alltägliche ablehnende Haltung gegenüber künstlerischen Tendenzen der Moderne gern immer wieder einmal auf den Fundus der Glaubenssätze zurück, doch läßt sich andererseits bei den Theologen, die es doch genau wissen müßten, eine bemerkenswerte Zurückhaltung beobachten, ja sie scheinen geradezu sorgfältig darum bemüht, Verständnis zu zeigen und den inquisitorischen Neigungen mancher ihrer Vorgänger zu entgehen.

Mit liberaler Öffnung gegenüber den kulturellen Zeiterscheinungen gehorchen sie dem Lebensprinzip, von dem das Christentum wie jede andere Volksreligion geprägt ist, die lieber an der Universalität ihrer Heilsverheißung festhält als mit der unberührten Reinheit ihres Dogmas von der kleinen Zahl der Eingeweihten und Auserwählten durch die Geschichte gebracht zu werden. Die Probleme, die sich aus der jeweiligen kulturellen Form des christlichen Lebens ergeben, gehören zu den wichtigsten Aufgaben der Theologie.

Im Zuge ihrer Bearbeitung erfreuen sich in jüngster Zeit die bildenden Künste in besonderer Weise wohlwollender theologischer wie auch kirchlicher Aufmerksamkeit. Während Jesusfilme und Theaterstücke – auch wenn es nicht mehr die neuesten sind, wie etwa Rolf Hochhuths »Stellvertreter« – immer noch heiligen Zorn zu wecken und kirchenamtliche Protestnoten zu provozieren vermögen, werden Malerei und Bildhauerei mit nahezu unentrinnbarer Verständnisbereitschaft bedacht, und dies auch gerade dann, wenn durch sie die christliche Religion oder ihre Institutionen angegriffen werden. Setzten sich etwa die Künstler gegen das vom Christentum überlieferte Schönheitsideal der geordneten Proportion, die Aufhebung antagonistischer Kräfte in die Einheit harmonischer Ausgeglichenheit zur Wehr, indem sie häßliche Bilder malten, so waren – mit gewissem zeitlichen Abstand – auch die Theologen ohne Weiteres bereit, sich von diesem Ideal zu lösen und die Häßlichkeit der Bilder als neue – und christliche – Aufrichtigkeit zu loben. Befreiten sich die Künstler von den Repräsentationsverpflichtungen gegenüber dem Christentum, indem sie sich abstrakten Kompositionen oder konkreten Bildgestalten zuwandten, so feierten dies die Theologen nach einiger Zeit als die schon lange erwartete angemessene Darstellung des unsichtbaren Gottes. Sofern Künstler heute noch um eine Abgrenzung gegenüber der christlichen Tradition oder auch um eine außerhalb von Theologie und Kirche stehende Auseinandersetzung mit ihr bemüht sind, müssen sie sich zuweilen an den Wettlauf zwischen Hase und Igel erinnert fühlen, bei dem der theologische Igel den Hasen – von Albrecht Dürer bis Joseph Beuys – immer schon gelöst und entspannt bei dem Ziel erwartete, daß dieser zu erreichen sich redlich bemüht hatte.

Der Herausforderung durch Werke moderner Kunst kommen nicht wenige Theologen zuvor durch eine je größere Bereitschaft, sich provozieren zu lassen: Die künstlerische Verherrlichung des Antichrist hält bloß der Welt endlich einmal den Spiegel vors Gesicht, die Ver-

ehrung anderer Götter als des christlichen gilt nicht als blankes Heidentum, sondern lenkt den Blick auf verschüttete Seiten christlicher Religion, deren Wiederbelebung damit angemahnt wird. Schließlich ist die Beschmutzung und Zerstörung des Bildes Gottes nicht länger verabscheuungswürdige Gotteslästerung, sondern zeugt nun anschaulich vom existentiellen Ringen um das wahre Gottesbild, dessen heiliger Ernst im Allgemeinen das Anstößige der einzelnen bildlichen Formulierung mehr als aufwiegt. So gibt es nichts, was dem Verständnis und der Offenheit der Theologen zu entgehen vermag. Ähnlich erging es bereits der philosophischen Religionskritik der Neuzeit von Kant bis Nietzsche, die sich auch bisweilen überraschend hinterrücks vereinnahmt sah durch die listige Argumentation des theologischen Gegners, der für den Preis des harmonischen Friedens oder gar der Okkupation des feindlichen Territoriums auch schon einmal bereit war, die Strenge der eigenen Position zu flexibilisieren oder sogar aufzugeben.

Im Bereich der neueren theologischen Auseinandersetzung mit der Kunst war es vielleicht vor allem Paul Tillichs Hochschätzung des Expressionismus, die den Weg zu einer theologischen Deutung auf der Grundlage eines Bedürfnisses nach existentiell aufrüttelnder Provokation bahnte. Auf der anderen Seite fehlt es nicht an Strategien, die drohende Erschütterung in gewisser Distanz zu halten. Biographische Hinweise zur Person des Künstlers können an die Stelle der Anschauung treten oder sie bereits erklären, noch bevor sie eingesetzt hat; im Gespräch läßt sich manchem Künstler eine zustimmende Äußerung zu wenigstens einigen Facetten des christlichen Glaubenslebens abringen und so die Ungeheuerlichkeit oder abweisende Fremdheit des Werkes bei Bedarf entschärfen.

Dies bleibt oft jedoch theologisch ebenso unspezifisch wie die Provokation, der man sich in der Betrachtung versicherte. Beidemale fehlt der Bezug zu bestimmten religiösen Sätzen, Vorstellungen oder Argumentationsmustern, der erst über das bloße Daß der Betroffenheit hinaus auf inhaltlicher Ebene einen möglichen Gewinn an theologischer Erkenntnis ermessen ließe. Der Blick auf die christliche Tradition ist im Interesse einer theologischen Annäherung an die Phänomene moderner Kunst – aber auch zur Vorbeugung gegen deren beliebige Vereinnahmung – dringend geboten.

II

Soll die theologische Betrachtung der Werke über den Status privater Betroffenheit hinausgeführt werden, so kommen die jüngsten Kreuzübermalungen von Arnulf Rainer dem insofern entgegen, als sie sich allzu verständnisvollen theologischen Interpretationsmechanismen widersetzen. Schon in einem ersten Vergleich mit ihren im kirchlichen wie im theologischen Raum so vielbesprochenen Vorgängern ist es auffallend, daß sie einem Bedürfnis nach Erschütterung durch eine expressive Form der Kreuzesdarstellung eher entgegenstehen. Zwar erfährt die Kreuzesgestalt selbst eine Hervorhebung, da sie als solche und nicht ihre Abbildung im idealen Rechteck der Photographie zum Bildträger wird, doch entpuppt sich diese Gestalt im selben Zuge als Montage rechteckiger Malflächen; weniger Kreuz Jesu als kreuzförmiges Verbreitungsgebiet der gestischen Fingermalerei. Die Christusdarstellung ist nur photographische Reproduktion, die als auf den Kopf beschränkter Ausschnitt des Cruzifixus auf die Malfläche collagiert ist, ohne daß dabei die Proportion zwischen Kreuz und natürlicher Größe des Gekreuzigten von Bedeutung gewesen zu sein scheint. Die Kreuzübermalung ist deshalb nicht mehr in erster Linie die Bearbeitung eines dem kulturbeflissenen Theologen bekannten Gegenstandes der Andacht aus vergangenen Tagen, dessen Geschichte auf diese Weise unter den Bedingungen unserer Zeit fortgeschrieben wird, sie ist vielmehr die Erfindung einer neuen Form des Kreuzes, die (noch) nicht durch geschichtliche Kontinuität gedeckt und theologisch ausgewiesen ist. Nicht Betroffenheit über die Verfremdung

überlieferter christlicher Bildgestalten ist hier geboten, sondern die Frage, was diese Werke vor dem christlichen Hintergrund überhaupt sind.

Mit dem Problem der Berechtigung und der richtigen Gestalt des Christusbildnisses hat sich das frühe Christentum viel schwerer getan als die heutige unabsehbare Fülle von solchen Bildern ahnen läßt. Zwischen den ersten uns bekannten Bildnissen Christi und ihrer lehramtlich verbindlichen Bestätigung durch das zweite Konzil von Nicaea (787) liegen immerhin rund fünfhundert Jahre. Die Schwierigkeiten ergaben sich im Grunde daher, daß die Bilderfrage als Frage nach der Wahrheit diskutiert wurde; nicht das erfindungsreiche, psychologisch einfühlsame oder geniale, sondern allein das authentische Bild sollte theologische Legitimation finden. Dabei half es wenig, auf angeblich von Augenzeugen stammende Beschreibungen des irdischen Jesus zurückgreifen zu können, denn dabei drohte die Gefahr, den Gottessohn auf die menschliche Natur zu reduzieren, ohne daß seine Göttlichkeit dabei zum Ausdruck käme. Diese aber wiederum konnte auch nicht als an sich, sondern nur als im Zusammenhang mit der irdischen Gestalt Jesu für menschliche Augen sichtbar vorgestellt werden. Unterhalb des Niveaus der Debatte über Zusammengehörigkeit und Unterscheidbarkeit von göttlicher und menschlicher Natur in Jesus Christus – bis heute ein christologi-

1 Meister der hl. Veronika,
Die hl. Veronika
mit dem Schweiß­tuch,
Köln um 1420,
Eichenholz, 78 x 48 cm;
München, Alte Pinakothek



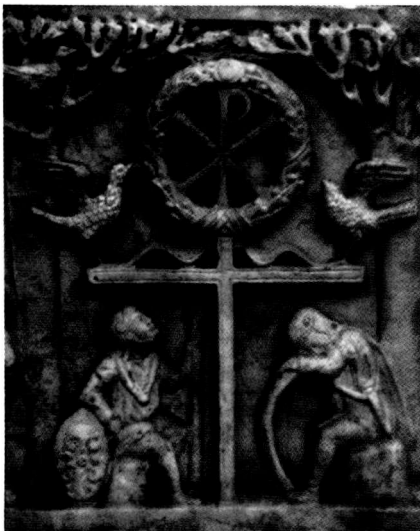
sches Kardinalproblem – ließ sich jedenfalls die Bilderfrage theologisch nicht befriedigend beantworten.

Diese Antwort wurde schließlich im Bildtyp der Ikone gefunden; der Horizont dafür war die platonische Relation von Urbild und Abbild: Das Bild Jesu Christi ist dann und nur dann wahr, wenn das Urbild durch sein Abbild vollkommen repräsentiert ist. Das bewerkstelligt keine genialische Künstlerhand, sondern nur – Jesus selbst: Die Ikone ist insofern das wahre Bild Christi, als sie auf seine Initiative zurückgeht, auf den Abdruck seines Gesichtes auf dem Schweiß­tuch der Veronika, deren Name deshalb als Anagramm zu »vera icon« gebildet ist (Abb. 1). Kein Mensch – auch nicht Jesus selbst auf seinem Weg zum Kreuz – erfindet eine Gestalt, die mit geübter Hand auf die Leinwand gebracht wird; allein die Unmittelbarkeit des Abdrucks ohne jede künstlerische Dazwischenkunft gewährleistet die Übereinstimmung des Abbildes mit seinem Urbild.

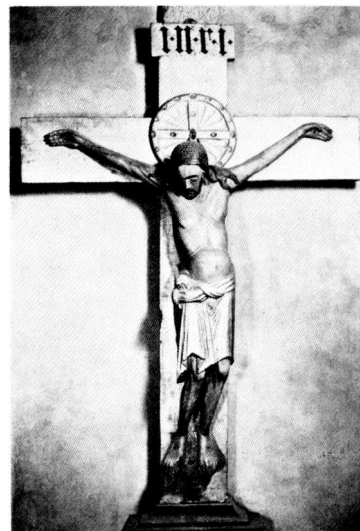
Rainers Kreuzübermalungen scheinen zunächst damit einige Verwandtschaft zu haben, wenn sie wie das Schweiß­tuch der Veronika das Gesicht Jesu Christi zeigen, aber auch wegen des photographischen Verfahrens. Auch die Photographie gibt den Photographierten in authentischer Weise wieder, weil sie durch eine Art von Abdruck der vom Gegenstand reflek-

tierten Lichtstrahlen auf den lichtempfindlichen Film zustande kommt. Andererseits ist die Photographie auch das genaue Gegenteil der Ikone, weil sie die Unmittelbarkeit zum Abgebildeten in zweifacher Weise durchbricht: Zwischen Urbild und Abbild steht der Apparat, und dessen Mechanismus wird nicht auf Initiative des Photographierten, sondern eines Photographen in Gang gesetzt. So könnte eine Photographie Jesu, selbst wenn es sie gäbe, niemals das Schweiß Tuch der Veronika ersetzen.

Über das photographische Procedere hinaus sind die Photographien auf Rainers Kreuzübermalungen in vielfacher Weise vermittelt, denn sie sind weder vom Schweiß Tuch der Veronika noch von einer Ikone genommen, sondern zumeist von abendländischen skulpturalen Darstellungen des Gekreuzigten. Die Photographie ist so Darstellung zweiten Grades, ihre Zweidimensionalität ist dabei deutlich sichtbar ihr Defizit gegenüber der körperlich-dreidimensionalen Vorlage. Darüber hinaus ist diese Vorlage in einem kulturellen Raum entstanden, in dem das Bewußtsein für die christologische Problematik des Christusbildes weit schwächer ausgeprägt war und die Frage nach der Authentizität eines solchen Bildnisses deshalb nicht ausschließlich innerhalb der Relation von Urbild und Abbild beantwortet zu werden brauchte.



2 Labarum, Sarkophag, 4. Jh.; Vatikan



3 Gerokreuz, um 970, Eichenholz, 187 x 165 cm; Köln, Dom

Doch wird gerade in abendländischen Kreuzesdarstellungen das Verhältnis von Göttlichkeit und Menschlichkeit Jesu Christi durch andere Mittel mit aller Ausdrücklichkeit zum Thema erhoben. Bereits in den frühesten christlichen Formulierungen mußten Wege gefunden werden, den Stein des Anstoßes zu beseitigen: daß das Zeichen des Todes zugleich beansprucht, als Zeichen seiner Bewältigung zu dienen. Konstantin umging das Problem im Labarum (Abb. 2) noch durch Abstraktion, indem er es ohne Anspruch auf Realismus in der Wiedergabe zum Feldzeichen seiner Truppen erhob, in dem Christus nur durch die ersten beiden Buchstaben seines Namens repräsentiert war. Darstellungen der Person Jesu am Kreuz stehen seit jeher vor der Aufgabe, die Anzeichen des Todes mit Motiven der Lebendigkeit (geöffnete Augen, aufrecht gehaltener Kopf, Standmotiv etc.) oder der Enthobenheit (z. B. symmetrische Komposition von großer Geschlossenheit und Ruhe, monumentale Größe) zu verknüpfen, um an die Veranschaulichung des tatsächlich erlittenen Todes die Evidenz der Auferweckung und der den Tod überwindenden Macht zu knüpfen.

Bis weit ins Mittelalter hinein wurde jedoch diese Evidenz nicht in erster Linie durch gegenständliche Darstellung, sondern vor allem durch die Präsentation von Kreuzreliquiaren zur Geltung gebracht. Auch Kreuze mit Corpus, wie etwa das Kölner Gerokreuz (Abb. 3), waren

oft Reliquienkreuze, in denen Reliquien oder konsekrierte Hostien aufgehoben wurden. Der Ausdruck für die Überwindung des Todes verdankt sich hier nicht oder nicht so sehr einem Illusionismus der Darstellung, sondern der spürbaren Wirksamkeit der Kraft, die durch die Berührung des Gekreuzigten auf die Materie des Holzes oder durch die Wandlung auf die Materie des Brotes übergang. Von diesem Stück Materie kann der Fromme tatsächlich Hilfe erwarten, wenn er vor dem Kreuz mit Andacht darum bittet. Mehr noch als die visuelle Vorstellung der Auferweckung ist die am eigenen Leib zu verspürende lebensspendende Kraft Erweis dafür, daß Jesus Christus dem Tod nicht unterlegen ist.

Arnulf Rainers Kreuzübermalungen scheinen sich von solchen christlichen Bedeutungsdimensionen des Kreuzes weit entfernt zu haben. Anstatt die Aura eines mit Kraft aufgeladenen Stücks Materie um sich zu verbreiten, zieht sich die Kreuzesgestalt auf den an sich ausdruckslosen und neutralen Status des Malgrundes zurück; sofern die photographierten Christusköpfe von Kreuzesdarstellungen genommen sind, fällt deren theologisch so bedeutsame Komposition der Zudringlichkeit des Photographen zum Opfer, der sie auf die Präsentation des Kopfes reduziert. An die Stelle der spannungsreichen Polarität von Tod und Leben tritt eine Art von psychologischer Einfühlung durch den Betrachter, die sich auf den Gesichtsaus-

4 Rembrandt Harmensz van Rijn, Christuskopf, um 1650, Öl auf Leinwand, 25 x 20 cm; Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie Berlin-Dahlem



druck konzentriert. Eine solche Annäherung an Jesus Christus ist gegenüber der Tradition der Jesus-Portraits von Rembrandt (Abb. 4) vielleicht angemessen, ob sie den theologischen Intentionen romanischer und gotischer Kreuzesdarstellungen gerecht wird, ist jedenfalls sehr zu bezweifeln.

Anders als frühere Kreuzesübermalungen scheinen die jüngsten sich sogar der Deutung als erinnernde Vergegenwärtigung des Vergessenen im Modus der Zeichnung zu widersetzen. Linien und Farbspuren umkreisen nicht mit bedeutsamer Geste den Kopf oder bestimmte Gesichtszüge, um das, was durch die unabsehbare Masse der Reproduktionen und den Niedergang des christlichen Glaubens seine Besonderheit und die Stärke seines Ausdrucks verloren hat, durch ein Bedecken mit Farbspuren beschwörend aufzudecken. Die Malerei löst sich hier von der inhaltlichen Bedeutsamkeit dessen, den sie übermalt. Von Wolfgang Schöne stammt die These, daß Gott im Abendland eine Bildgeschichte gehabt habe und daß diese Bildgeschichte um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert zu Ende gegangen sei. Vielleicht liegt die religionsgeschichtliche Bedeutung der Entwicklung der Kreuzesübermalungen Arnulf Rainers nicht zuletzt darin, die Wahrheit dieser These zu zeigen: einsetzend bei dem Versuch einer Wiederbelebung der Tradition des Gottesbildes und sei dies um den Preis

rücksichtsloser Auslöschung dieser Tradition, allein um das Terrain für einen neuen Anfang zu bereiten, voranschreitend zur Erfindung einer Bildgestalt, die an den Gottesbildern der Tradition zeigen will, daß sie jede dem christlichen Glauben verpflichtete Ausdruckskraft verloren haben und daß deshalb die Bildgeschichte Gottes im Abendland beendet ist.

Die Malerei stützt diese These, indem sie trotz aller aggressiven Entladung sich jeder expressiven Aufladung des Christusbildes weitgehend enthält. Sie verwahrt sich dagegen, bloß der Vorhang zu sein, der den Blick auf ein geheimnisvoll Verborgenes freigibt und so das Vergessene als das lediglich ins Transzendente Enthobene zur Geltung bringen soll. Die Malerei besteht mit ihrem Gestus und vor allem auch mit ihrer Farbigkeit auf ihrer eigenen Sprachkraft. Ihr hat weniger der Expressionismus Pate gestanden, der seine Ausdruckssteigerungen in den Dienst des Gegenstandes stellt, sondern eher – falls der Vergleich erlaubt ist – die Kunst des Barock, insofern deren Prachtentfaltung das vom Dargestellten geforderte Maß an Anschaulichkeit bei weitem übersteigt. Das Bild Christi tritt im wörtlichen Sinne wie im Bedeutungszusammenhang der Werke gegenüber der frei sich entfaltenden Malerei in den Hintergrund. So führen Rainers Arbeiten schließlich vor die Frage, warum sie sich überhaupt noch auf die Tradition des Christusbildes und auf die Gestalt des Kreuzes beziehen.

III

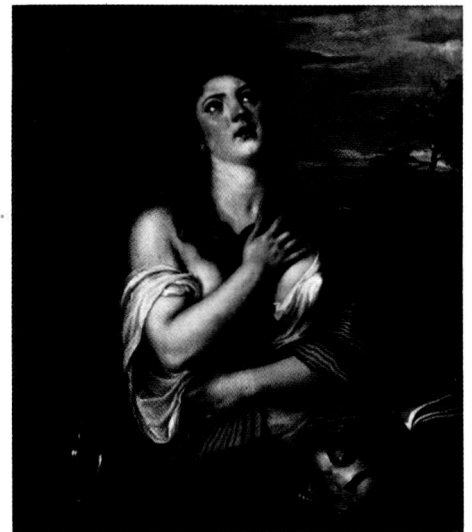
Rainers jüngste Kreuzübermalungen verwahren sich mehr denn je gegen das religiöse Ansinnen, als Bilder Gottes in Beschlag genommen zu werden und sei es als solche Bilder, die mit der absoluten Transzendenz und Undarstellbarkeit Gottes kämpfen. Die Photographie der Christusdarstellung wird überlagert von einer Malerei, die sich mittels ihrer Farbigkeit und ihres spektakulären Gestus in den Vordergrund drängt als Niederschlag eines Prozesses, in dem Rainer sich auf dem kreuzförmigen Bildfeld austobt. Im unmittelbaren Kontakt von Hand und Bildoberfläche entsteht eine Malerei, deren stürmische Raserei keine Rücksicht kennt und für die hemmungslose Entfaltung das Ziel ist. Sie will als dieser Prozeß gelesen sein und erstarrt deshalb nirgends zu fest umrissenen Gestalten, geschweige denn, daß sie mit bedeutungsträchtigen Formen auf die Bedeutung des photographisch Dargestellten Bezug nimmt, der deshalb auch schon einmal ganz vom Schwall der Farbe bedeckt sein kann. Die Aktion des Malens ist unmittelbar und vordergründig, leuchtet nicht geheimnisvoll einen in Dunkelheit gehüllten Hintergrund der Transzendenz aus.

Das Haupt Jesu Christi auf der Photographie erfährt so keine auratische Aufladung, es wird vielmehr befleckt, ein Vorgang, der theologisch wie künstlerisch in gleicher Weise von besonderer Bedeutung ist: Er ist Inbegriff jedes sündigen Vergehens, und er bezeichnet zugleich den Ursprungsmoment jeder Malerei: die Berührung der unangetasteten Leinwand mit Farbe. In Rainers Kreuzübermalungen treffen beide Seiten aufeinander. Die Malerei trägt trotz und gerade in ihrer Selbstbefreiung von allen künstlerischen Regularien und ästhetischen Schönheitsidealen den Charakter der Verfehlung, nicht nur, weil sie sich des Bildes Christi bemächtigt, sondern vor allem wegen der Verletzung jeder Vorstellung des Maßvollen. In der Üppigkeit und Hemmungslosigkeit, mit der sich die Malerei auf der Bildfläche breitmacht und sie überwuchert, erweist sich deren Befreiung nicht als Kind einer Art von Aufklärung, die auf die Wiederentdeckung einer unter Fremdherrschaft verschollenen künstlerischen Form autonomer Vernunft zielt, sondern als eine Durchbrechung von Tabus, deren Sinn moralischen Kategorien unterstellt ist: nicht Rückgang auf einen universalen Konsens klarer und selbstbestimmter Reflexion, vielmehr Ergreifen der freien Willensentscheidung gegen die scheinbare Selbstevidenz dieses Denkens. Es ist ein diabolisches Chaos, das sich der Ordnung des Guten und Schönen entgegenstellt, diese herausfordert, indem es jedes Maß abweist, in der aggressiven Vehemenz aber gleichzeitig von der Bedeutsamkeit dessen zeugt,

gegen das es sich richtet, in strikter Opposition den Sinn für das wahr, wogegen es opponiert. Rainers Malerei der Befleckung steht unter dem Bewußtsein, daß ihre Stärke in der aggressiven wie lustvollen Gewalt des maßlosen Chaos liegt, die als Gegensatz zur Rationalität der Ordnung stets von einem Charakter des Vergehens gegen diese Ordnung durchzogen ist. Davon ist die Malerei grundsätzlich betroffen; an der Übermalung des Christuskopfes wird dies noch einmal demonstriert, nicht aber dadurch begründet.

Rainers Thema ist in erster Linie die Malerei und ihre Freiheit, nicht die Belebung des Christusbildes. Veronika mit ihrem Schweiß Tuch kann deshalb nicht der angemessene Bezugspunkt für eine religionsgeschichtliche Betrachtung sein. Sucht man deshalb weiter nach einer Art von Schutzpatronin für diese künstlerische Arbeit, so stößt man vielleicht – allerdings unter einigem Vorbehalt, von dem noch zu sprechen sein wird – auf Maria Magdalena (Abb. 5). An den Namen dieser Frau knüpft die christliche Erzähltradition eine Reihe von biblischen und außerbiblischen Geschichten, die ursprünglich wohl von verschiedenen Frauen handelten: So ist sie etwa die Sünderin, die Jesu Füße mit ihren Tränen benetzt, sie salbt und mit ihren Haaren trocknet (Lk 7, 36–50; Joh 12, 1–8), die Frau, die Jesu Haupt mit kostbarem Öl salbt (Mt 26, 6–13; Mk 14, 3–9), die Schwester Marthas, die »den besseren Teil gewählt«

5 Tizian (Werkstatt),
Büßende Maria Magdalena,
um 1560/70,
Öl auf Leinwand,
114 x 99 cm;
Stuttgart, Staatsgalerie



hat (Lk 10, 38–42); sie steht mit der Gottesmutter und Johannes unter dem Kreuz (Mt 27, 56; Mk 15, 40; Joh 19, 25), nach der Auferstehung begegnet ihr Jesus als Gärtner und verbietet ihr, sie zu berühren (Joh 20, 11–18), später zieht sie sich als Büsserin in die Wüste zurück.

Maria Magdalena ist eine Heilige der Berührung, und ihre Berührungen sind Befleckungen von eigentümlicher Ambivalenz, Zeichen einerseits der Sünde, andererseits der liebenden Zuneigung. Die Entfaltung der erotischen Kraft, für die ihr Name einsteht, befindet sich von Beginn an in dem Zwiespalt, der Liebe nicht Geltung verschaffen zu können, ohne sie zugleich mit dem Makel der Sünde zu behaften. Wie immer man dies im Zeitalter sexueller Aufklärung beurteilen mag, so erzählen die biblischen Geschichten doch jedenfalls nicht von einer Aufhebung des Tabus durch Jesus, sondern von einer Befriedung des Konfliktes durch einen Akt des Vergebens, der ja voraussetzt, daß es überhaupt eine Schuld gibt, die zu vergeben ist: Ihre vielen Sünden sind ihr vergeben, denn sie hat viel geliebt (Lk 7, 47). Nimmt man die Erscheinung des Auferstandenen hinzu, so zielt die Geschichte dieses Berührungsverhältnisses schließlich nicht auf freie Entfaltung, sondern auf Abbruch: *Noli me tangere* (Joh 20, 17).

Wie Maria Magdalenas Liebe Jesu Haupt mit Salböl überschüttet, so bedeckt Rainers Malerei die Photographie des Christuskopfes mit Farbe. Beide stehen unter dem Bewußtsein, daß

die Verwirklichung dessen, was sie drängt, notwendig vom Makel gezeichnet ist. Maria Magdalena präfiguriert in diesem Sinne die Haltung, die aus Rainers Malerei hervorscheint. Jedoch läßt diese sich nicht schon deshalb der Tradition christlicher Heiligengeschichten einverleiben. Sie kennt weder eine christliche Versöhnung, noch eine göttlich verfügte Beendigung, noch Reue und Buße, wodurch der Konflikt eine Auflösung erfahren könnte. Was den Zwiespalt ins Leben ruft, ist zudem nicht die Liebe zu Jesus Christus, sondern die ureigenste Sache der Malerei; Arnulf Rainer kniet nicht vor Jesus, sondern auf und zwischen seinen Bildern, wenn er malt. Daß das Bild Christi unter der Farbe hervorscheint, signalisiert keine Sinneswandlung zu Buße und Bekehrung, ist vielmehr eine Angelegenheit der Form: Die formale Geschlossenheit und Bestimmtheit des Gesichtes ist ein wesentliches kompositorisches Moment für die Befreiung der Malerei, entlastet sie diese doch davon, selbst zu bestimmter Form zu erstarren. Auch die kreuzgestaltige Bildfläche leistet dazu ihren Beitrag, indem sie selbst bereits Figur ist und so die Malerei von der Verpflichtung entbindet, geschlossene Figur auf ohne diese undefiniertem Grund zu sein. Daß die Malerei auch noch dort, wo sie sich zu Knoten und Zusammenballungen verdichtet, als amorphe Wucherung der Farbe erscheint, hat seinen Grund nicht zuletzt in dem Kontrast, in dem sie zur spezifischen Gestalt des Übermalten wie des Bildfeldes steht.

Allerdings meint dieser formale Aspekt nicht bedeutungsferne Formalität; nicht jede Form scheint für Rainers Malerei der geeignete Kontrast. Selbstportraits, Aktphotos, Totenmasken, Christusbilder, mit einigem Vorbehalt auch Photographien des zerstörten Hiroshima: Offenbar bedarf es der Durchbrechung des Tabus, der Verletzung des in innerer Geschlossenheit Verharrenden und des Unberührbaren, um die Energie des Malaktes in einer Art von Gewaltausbruch freizusetzen und die Malerei selbst auf diese Weise zu befreien.

Mit Blick auf die traktierten Christusbildnisse ist es die Gewalt des Bildersturms, die sich hier entlädt, eine Gewalt, die stets noch irgendwie von Furcht oder Ehrfurcht vor dem Zerstörten zeugt und dies um so mehr, je heftiger sie wird. Religiöse Liberalität oder Gleichgültigkeit gegenüber dem Bild Gottes haben noch niemals die Energie zu einem tragfähigen Ikonoklasmus aufgebracht. In den Kreuzübermalungen ist der Sinn für das an das Bild Christi geknüpfte Tabu im Geiste christlicher Bilderstürmerei noch oder wieder lebendig; aber Rainer zielt damit in den jüngsten Arbeiten weniger denn je auf diese Wiederbelebung, sondern setzt sie als Mittel ein, um seine Malerei zum Ziel zu führen. Grundsätzlich macht er damit auf einer säkularisierten künstlerischen Ebene Gebrauch vom Kreuz Christi wie von einer Reliquie: Ihre Lebendigkeit ist ihre unmittelbar erfahrene Wirksamkeit, wie ehemals als Arznei zur Befreiung des Körpers von Krankheit so hier als Initialzündung zur Befreiung der Malerei von den Fesseln der Form und der Ordnung.

Wenn Alexander von Berswordt-Wallrabe diese Kreuzübermalungen Rainers zwischen Adventszeit und Ostern in der Galerie m in Bochum zeigt, so veranstaltet er damit eine künstlerische Parallelaktion zum kirchlichen Gedenken an das Leben Jesu von seiner Geburt bis zu Tod und Auferstehung. Dem Nachdenken des Glaubens über die Gestalt Jesu Christi in den Mauern der Kirche wird die Reflexion der Kunst im Rahmen einer Ausstellung an die Seite gestellt. Was in den Museen zur selbstverständlichen Alltäglichkeit geworden ist, gewinnt darin Ausdrücklichkeit und Aufmerksamkeit erregende Gestalt: Die christliche Bildproduktion, für deren Bedeutung im kirchlichen Raum das theologische wie das künstlerische Verständnis mehr und mehr verloren ging, findet eine Fortschreibung ihrer Geschichte in einem neuen Kapitel unter der Überschrift der Kunst. Arnulf Rainers Kreuzübermalungen sind Beispiel dafür, wie die Kunst das Erbe des Christentums antritt, indem sie den Inbegriff des christlichen Bildnisses, das lignum crucis, den Bedingungen und Aufgaben ihrer eigenen Geschichte, der Geschichte der pictura unterstellt.