

Martin Rainer

„Das Perfekte ist majestätisch und langweilig“

Gedanken zum Werk

Paulus Rainer

Der Heideggersche Ansatz wonach die Kunst selbst, der Künstler und sein Werk in untrennbarer und beidseitiger Wechselbeziehung zueinander stehen und sich gegenseitig bedingen¹, führte schon häufig zu Versuchen, das Werk eines Künstlers aus dessen Biographie heraus erklären zu wollen. Mit irreführenden Ergebnissen, bei denen das Kunstwerk von der Person des Künstlers und seiner Biographie überdeckt wird. An sich schon problematisch, da das philosophisch gemeinte Wesen des Künstlers nicht ident mit der Person des Künstlers ist, wird es schier unmöglich, wenn der Rezensent selbst Teil der Biographie des Künstlers ist. Mit dem Werk des Vaters aufgewachsen, mit der privaten Person des Künstlers groß geworden, waren beide – Werk und Künstler – Teil meiner eigenen Normalität. Und diese steht einer notwendig objektiven Betrachtungsweise selbstredend im Weg. Das Normale, das man so gut zu kennen glaubt, wird als gegeben hingenommen und erstickte über einen langen Zeitraum den Drang nach einer theoretischen Auseinandersetzung mit dem Werk meines Vaters. Aus diesem Grunde soll hier auf biographistische Erklärungsversuche des Schaffens Martin Rainers verzichtet werden. Vermieden werden soll auch der Versuch einer Beurteilung oder kunstwissenschaftlichen Einordnung seines Werkes. Stattdessen sollen Schlaglichter auf Arbeitsprozesse, künstlerische Gedankenwelten und Fragestellungen des Künstlers Rainer geworfen werden. Schlaglichter, die sich aus langen Gesprächen, kontroversen Diskussionen und schließlich aus der Beschäftigung mit der Kunstphilosophie Romano Guardinis nähren. Urteilsfreie Überlegungen - versetzt mit Zitaten des Künstlers, die als Anstoß für Weiterführendes gedacht werden dürfen.

Den hier vorgestellten Skulpturen und Plastiken ist eines gemeinsam: Es sind freie Arbeiten; Werke, die ohne Auftrag entstanden. Arbeiten, in denen Rainer Erlebtes, Gesehenes und Erdachtes verarbeitet und in seine künstlerische Formensprache gebracht hat. „Bei den freien Arbeiten ist man anders als bei den Aufträgen. Da macht man das, was einen berührt.“ Dieses Umsetzen von Berührendem ist auch für Romano Guardini Anfang des künstlerisch-schöpferischen Aktes: indem ein Künstler sich bei der Begegnung mit einem Gegenstand der

¹ „Der Künstler ist der Ursprung des Werkes. Das Werk ist der Ursprung des Künstlers. Keiner ist ohne das andere. Gleichwohl trägt auch keines der beiden allein das andere. Künstler und Werk sind je in sich und in ihrem Wechselbezug durch ein Drittes, das wohl das erste ist, durch jenes nämlich, von woher Künstler und Kunstwerk auch ihren Namen haben, durch die Kunst.“ Martin Heidegger, Holzwege, Frankfurt a.M. 1950 (4. Aufl., 1963)

äußeren Wirklichkeit berührt fühlt, „berührt durch die besondere Eigenschaft seiner Linien, Farben und Bewegungen, nicht nur etwas zu sein, sondern auch etwas zu sagen; durch die Fähigkeit der Form, Wesen zu offenbaren“², beginnt eine Auseinandersetzung, die bestenfalls die Sichtbarmachung des Wesens des Empfundene zum Ergebnis hat. Insofern sind diese freien Arbeiten auch jene Werke im umfangreichen Oeuvre Martin Rainers, die der Guardianischen Vorstellung des Wesens vom Kunstwerk am nächsten kommen.

Entstanden sind sie zunächst in Zeiten, in denen Aufträge rar waren; im Mittelpunkt stand vorerst das engste persönliche Umfeld. Die eigenen Eltern, die Kinder, die Nachbarn. Der Umsetzung in Holz oder Bronze ging dabei immer die Beobachtung voraus. Beobachtungen, die nicht in Entwurfszeichnungen oder Skizzen festgehalten wurden, sondern die auf einer eher emotionalen Ebene abgespeichert und gleichsam verinnerlicht wurden. Im Modell wurde die Komposition dann in Bezug auf formale Gesichtspunkte und räumliche Wirkung überprüft. Erst dann begann die eigentliche Umsetzung. Formale Lösungen, Linienführungen, Massenverteilungen und Richtungen waren bei den späteren Bronzeplastiken schon im Metallgerüst vorgegeben. Im weiteren Arbeitsprozess wurde dieses sukzessive mit Gipsschichten überzogen, um schließlich die endgültige Form anzunehmen. Oft über viele Monate bis über Jahre hin standen diese begonnenen Plastiken in der Werkstatt und schritten in ihrer Fertigstellung nur langsam voran. War das Ergebnis am Ende nicht zufriedenstellend, wurde der Gips zerschlagen und von neuem begonnen. Die Suche nach der Form und das Ringen mit ihr waren das, was meinen Vater – zumindest in meiner Wahrnehmung – am meisten beschäftigte. Fast scheint es so, als wäre die menschliche Darstellung oft ein Vorwand gewesen, um sich mit einem gestalterischen Problem auseinanderzusetzen. Die beobachtete, erlebte oder gefühlte Situation war letztendlich nur der Auslöser für diese formale Auseinandersetzung und ihre Umsetzung. Dennoch sollte die Form aber nie Selbstzweck sein, sondern immer der Erfassung des Wesens des Erfühlten dienen. Wenn er etwa im Winter einen Mann am Friedhof beobachtete, der rast-, ruhe- und vielleicht auch orientierungslos herumirrte, setzte er diese Beobachtung in eine Figur um, die den eigentümlichen Titel Der Fliegende trägt. Eine in sich eigenartig unruhig wirkende Plastik, bei der die menschliche Anatomie verzerrt wird, die von starken Kontrasten zwischen geschlossenen und sich öffnenden Flächen lebt und die in alle Richtungen in den Raum zu greifen scheint. Oder etwa die steif stehende männliche Figur, bei der Arme und Hände mit dem an der Vorderseite scharf aufgerissenen Oberkörper verschmelzen. Dieser wird seinerseits von storchenartig dünnen und unsicher stehenden Beinen getragen. In einem fragilen Gleichgewicht zwischen Sicherheit und Labilität scheint

² Romano Guardini, Über das Wesen des Kunstwerks, Mainz 2005, S. 8

diese Figur jederzeit nach hinten kippen zu können – wären da nicht die übergroßen Füße, der steif, aber leicht nach vorne geneigte Kopf und der feste Blick der angedeuteten Augen. Dieses labile Gleichgewicht der Plastik scheint sich jederzeit verlieren zu können; im nächsten Augenblick schon scheint die ihr innewohnende Spannung abfallen zu können. Diese Spannung erreichte Rainer durch formale Mittel. Der Abstraktionsgrad, die Negation der rein naturalistischen Abbildung und deren Verformung reichen dabei jeweils so weit, wie es gerade nötig scheint, um das Wesen des Dargestellten zur Geltung zu bringen. Beiden Arbeiten ging die Anschauung realer Personen voraus. Beide wirken erzählerisch zu wirken. Doch wie erzählerisch sind sie tatsächlich im Ergebnis? Was erzählen sie wirklich aus sich selbst heraus und was ist Abbildung der physischen Wirklichkeit? Ich meine, sehr wenig. Vielmehr geben sie Gefühle, Emotionen und Stimmungen wieder. Emotionen, die Rainer aufnahm und in feste Form zu übersetzen versuchte. Am Krankenbett seines Sohnes stehend, berührte ihn „die Spannung, die zwischen diesen zwei Menschen [Anm.: Mutter und Sohn] bestand“. Und diese Spannung erreichte er über die formale Betonung des Raumes zwischen den beiden Figuren. Um es mit Guardini zu sagen, wird dieser Hohlraum zum geformten, von Sinngehalten erfüllten Raum.³ Gebildet wird er durch die Linienführung und das Ausformen starker, sich aufeinander beziehender Hohlformen und ist so integraler Bestandteil der gesamten Plastik. „Der Zwischenraum ist wichtig, der Raum zwischen den Massen, der muss aufeinander abgestimmt sein, wie in der Musik. Das muss auch aufeinander abgestimmt sein. Sonst hast du immer den gleichen Ton.“ Diese Zwischenräume waren genau das, womit sich Martin Rainer im fortschreitenden Alter intensiv auseinandersetzte. Wann genau der Übergang zu dieser künstlerischen Auseinandersetzung begann, ist nicht einfach zu beantworten, lässt sich aber versuchsweise anhand einiger hier vorgestellter Arbeiten nachzeichnen. Betrachtet man die früheste hier vorgestellte Skulptur, Die Liegende aus dem Jahr 1958, so wird der Unterschied zu den späteren Arbeiten deutlich. Diese Skulptur entstand zu einem Zeitpunkt, als Rainer Meisterschüler an der Akademie der Bildenden Künste in München war und bereits kurz vor dem Abschluss stand. Ein liegender menschlicher Körper, der in seine tektonischen Komponenten aufgelöst ist. Das Verhältnis der einzelnen Volumina zueinander und deren tektonische Funktionen sind und bleiben dabei im Zentrum der Formfindung. Die Formgebung drückt deren Funktionen von Tragen und Lasten aus. Es soll kein Zweifel daran bestehen, dass die Figur wirklich liegt, ihr Gewicht soll spürbar werden, ebenso wie etwa die Tatsache, dass der Arm den Kopf wirklich stützt. Und das Ganze ist in eine einfache,

³ Romano Guardini, Über das Wesen des Kunstwerks, erweiterte Fassung eines Vortrages, gehalten an der Stuttgarter Akademie der Künste 1947, zuletzt in: Romano Guardini, Über das Wesen des Kunstwerks, Mainz 2005, S. 20

archaische Form gebracht. Alles, was nicht zur Aussage beiträgt, ist vernachlässigt. Auch wenn die Skulptur bereits von Durchbrüchen lebt – „ich hab frech drein gehackt und Löcher durchgestemmt“, – wenn man bereits ein Spiel von Massen, Linien, Abständen und Hohlräumen feststellen kann, so sind die einzelnen Massen noch als bauchige Volumina wiedergegeben. Zehn Jahre später scheint diese Auseinandersetzung mit dem Volumen, mit der den Raum verdrängenden und einnehmenden Masse, zunehmend von einer intensiven Auseinandersetzung mit der Beherrschung des Raums und dem Spiel mit ihm abgelöst. Das Ineinandergreifen von Raum und Skulptur, und vor allem das Schaffen neuer Räume durch die Skulptur drängen aus meiner Sicht nun in den Vordergrund des Rainerschen Kunstschaffens.

Bei den Drei Großen in der Schachtel (1969) versuchte er bereits, die in sich geschlossene Plastik durch die beiden Deckel in den Raum weiterzuführen. Zwei Jahre später, beim Sepp (1972), wird dieser Ansatz fortgeführt. Das Körpervolumen ist bereits stark zurückgenommen und die ersten Hohl- oder Negativformen bilden „Raumschalen“, die neue, kleine Räume um die Skulptur herum andeuten. In der Darstellung der Maria Pompanin (1973) kommt er schließlich zu einer Lösung, bei der das Körpervolumen vollständig zurückgenommen ist und die Skulptur durch Hohlfächen einen Raum um sich schafft, der ohne diese Skulptur undefiniert bliebe.

Dieses Prinzip geht über die Beherrschung des Raumes hinaus und hebt diese Plastiken und Skulpturen eigentlich auch von der historischen Bildhauerei und deren Fragestellungen ab. Es hat in gewissem Sinne mehr mit Fragen der Architektur als der Bildhauerei zu tun. Der nicht greifbare Raum, die körperlose Masse zwischen den Formen, die sich bildet, indem sie durch Hohlformen gleichsam umschlossen wird, bleibt von nun an wichtiger Bestandteil von Martin Rainers Arbeiten. Diese körperlosen Formen werden immer mitgedacht und mitgeformt. Und sie werden immer in Spannung zur geformten Materie gesetzt. Und gerade diese Spannung scheint es zu sein, die manche seiner Arbeiten so schwer greifbar machen. So wie ihn aus formaler Sicht die Schaffung von Spannungsfeldern beschäftigte, so scheint ihn auch gerade das Spannungsgeladene im Alltag berührt zu haben. Was interessierte ihn an Kranken, Obdachlosen, Verwirrten oder Blinden? War es nur das physische oder emotionale Leid oder war es vielmehr das Unvollkommene, das Unmajestätische, das aus-der-Bahn-Geratene, das ihn als Künstler anzog? War es die Spannung, die er hier beim Beobachten wahrnahm, die ihn zur Schaffung seiner Arbeiten inspirierte? Waren es Abweichung und Dissonanz, die ihn in inhaltlicher wie auch in formaler Sicht stärker interessierten als das Vollkommene, das Perfekte, das er nach eigener Aussage langweilig fand? Es scheint für mich tatsächlich so zu sein. Im Ausgewogenen, im Perfekten fehlen gerade jene Momente, die man in der späteren Arbeit Martin Rainers festzustellen vermag. Die Abweichung von der Norm, Proportions-, Gleichgewichts- und

Rhythmusverschiebungen, Gegenläufiges und Gegensätzliches, das nur scheinbar ins Gleichgewicht gebracht wird. Wirkt eine Figur von vorne betrachtet oft massiv und schwer, so ist sie von einem anderen Blickwinkel aus gesehen leicht und scheinbar körperlos. Zudem bleibt stets das Gefühl, dass sich gleich irgendwas bewegen könnte, dass die Komposition, die Figur selbst ihr Gleichgewicht verlieren könnte. Hier spürt man vielleicht das, was er mit Spannung meinte. Die Kraft zwischen Bewegtem und Statischem, zwischen geformten Volumen und umschlossenem Raum, die Geladenheit der Linien, aber auch das Eigentliche hinter der Wirklichkeit selbst. Im Perfekten würde all dies vielleicht fehlen, hier wäre vielleicht ein Zustand der Ruhe, der Abgeschlossenheit und der Vollkommenheit erreicht. Und diese Ruhe und Abgeschlossenheit fehlen in den späten Werken. Selbst wenn Rainer Tote darstellt, scheinen diese nie ganz tot zu sein, sondern immer an der Schwelle, am Übergang vom Leben zu Tod. In der schmalen Grauzone, die noch Spannung, Unvorhersehbares und vielleicht Überraschendes zulässt. Wieder kann man mit Guardini und dessen Verständnis des immanent religiösen Charakters des Kunstwerks formulieren: „Hier geht es aber um etwas anderes: um jenen religiösen Charakter, der in der Struktur des Kunstwerkes als solches liegt; in seinem Hinweis auf die Zukunft; auf jene schlechthinnige ‚Zukunft‘, die nicht mehr von der Welt her begründet werden kann. Jedes echte Kunstwerk ist seinem Wesen nach ‚eschatologisch‘ und bezieht die Welt über sie hinaus auf ein Kommendes.“⁴ War es letztendlich diese Suche nach der Ganzheit, nach dem Eigentlichen hinter oder über der Wirklichkeit, die seiner freien Arbeit zugrunde liegt? War es die Suche nach dem Wesen, der Seele der Kunst, die ihn in seiner Ausdrucksweise immer radikaler werden ließ? Die das unmittelbare Naturbild noch sichtbar, aber in fortschreitendem Maße konzentrierter und in die bloße Form überführt erscheinen ließ?⁵ Vielleicht all das. Dazu mögen seine fortschreitend gegenstands – ärmere Ausdrucksweise, seine zunehmende Radikalisierung der Komposition bei gleichzeitiger Reduktion der Mittel passen. Hier war er wohl wahrhaftig auf der Suche – der Suche nach dem radikalen Kunstwerk, in dem tatsächlich die Ganzheit erfahrbar wird. Und der Weg dorthin – so scheint es – lief formal auch über die Überwindung von Ausgewogenheit und Tektonik und die Reduktion auf Grundformen. Betrachtet man sich den Abschied, mit dieser dominierenden vertikalen Wand, die von Durchbrüchen und einer auskragenden Horizontalen gegliedert wird, so würde diese Arbeit auch Anspannung vermitteln, wenn die beiden sich Verabschiedenden als bloße Form dargestellt wären. Es sind das Aufeinandertreffen von Horizontale und Vertikale, der Rhythmus zwischen geschlossener Fläche und Öffnung und schließlich das Spannungsverhältnis zwischen den

⁴ Romano Guardini, Über das Wesen des Kunstwerks, Mainz 2005, S. 30

⁵ Romano Guardini, Abstrakte Kunst philosophisch gesehen. Gutachten für die Entschädigungsklage eines abstrakten Künstlers gegen den Staat X, in: Romano Guardini, Über das Wesen des Kunstwerks, Mainz 2005, S. 45

zwei Körpermassen, die durch diese Wand getrennt werden, sie aber dennoch durchstoßen. Die Form drückt genau das aus, was der Inhalt zu vermitteln sucht: jenen Moment, in dem zwischen Bleiben und Gehen entschieden wird; in dem das Trennende noch einmal kurz durchbrochen und überwunden wird, um schließlich doch zu überwiegen. Die Trennung zweier Formen durch eine dritte. Architektonische Logik und Ausgewogenheit sind zugunsten des aufgeladenen Spieles zwischen Masse, Hohlraum und Linien im Raum vernachlässigt. „Das ergibt sich mehr von allein. Wie Masse, Hohlraum und Linien spielen. Mehr ist's, meine ich, wie man's fühlt. Das kann man nicht berechnen.“

Aus rein formalen Gesichtspunkten ist diese Plastik nicht in sich abgeschlossen. Ihre Spannungslinien werden nicht von Gegenläufigem aufgefangen, sondern ragen in den Raum. Die Plastik öffnet sich in den Raum, wirkt in diesen weiter, bezieht ihn ein und wird selbst zu dessen Mitte. Eine Beschaffenheit, die alle späteren Arbeiten auszeichnet. Eine Eigenschaft gleichzeitig, die das Positionieren, Ausstellen und auch das Fotografieren dieser Arbeiten zu einer äußerst schwierigen Angelegenheit werden lässt. Denn diese Arbeiten benötigen Platz, einen angemessenen Umgebungsraum, um ihre Wirkung entfalten zu können. Dessen war sich mein Vater bewusst, hält man sich vor Augen, dass sein wichtigstes Kriterium, wer seine letzten Plastiken besitzen sollte, nicht etwa die Frage nach der finanziellen Ausstattung oder gar das Prestige des zukünftigen Besitzers war, sondern allein die Frage, ob dieser über den nötigen Raum verfüge, um den Figurengruppen den nötigen Umgebungs- und Freiraum bieten zu können. Eine gewisse Art der Kompromisslosigkeit, die den Umgang mit Martin Rainer gewiss nicht immer einfach gemacht hat; eine Kompromisslosigkeit, die aber auch deutlich macht, dass es ihm als Künstler immer und in erster Linie um die Kunst selbst ging. Das Kunstwerk selbst war für ihn das Essenzielle. Wichtiger als ökonomische Zwänge, wichtiger als sozialer Status und letztendlich auch wichtiger als er selbst. Und die Suche nach der Wahrhaftigkeit und dem vollkommenen Kunstwerk beschäftigte und trieb ihn sein Leben lang an. Das vollkommene Kunstwerk, das er für sich im Unvollkommenen, im Unvollständigen und Imperfekten gefunden haben mag.

Ob und inwiefern er damit einen bleibenden Beitrag in der Geschichte jener Kunst, die für Guardini nichts will, sondern einfach ist, beigetragen hat, mögen andere beurteilen. Mir bleibt die Einsicht, in dieser versuchten Auseinandersetzung neue Erkenntnisse gewonnen zu haben. Nicht zuletzt jene, dass Guardinis Denken, dessen Münchner Vorträge mein Vater besucht hatte und dessen Schriften ihn auch später noch beschäftigten, markante Spuren in seinem Werk hinterlassen hat. Spuren, die vielleicht nicht sofort offenkundig werden, die aber spürbar werden, versucht man hinter die Offensichtlichkeit der Form zu blicken: „Sobald der Begegnende das Kunstwerk nicht mit der Wirklichkeit verwechselt, die man haben und gebrauchen, von der man bedroht und zerstört werden kann, sondern es als im

Nichtwirklichen aufsteigende sinn-offenbarende Gestalt erkennt, atmet alles einen besonderen, nur hier sich öffnenden Frieden.“⁶

⁶ Romano Guardini, Über das Wesen des Kunstwerks, Mainz 2005, S. 28