

Einleitung

Malen ist ein Auftrag.
Malen ist der Eintritt in einen Orden.
Malen heißt sozusagen, den eigenen Vorteil
hintenansetzen.
Das Bild allein ist der Auftrag.

Rudolf Hausner¹

1 R. Hausner (1994), in: Adam selbst. Die Bilderwelt des Rudolf Hausner. Ein Film von Krista Hauser, ORF 1994 (im Folgenden zitiert als: R. Hausner, 1994a).

A

Das Anliegen dieser Arbeit

Thema, Motivation, Hinführung

Die vorliegende Arbeit ist das Ergebnis langjähriger Studien über das Werk des Wiener Malers Rudolf Hausner (1914-1995). Sie hat das Ziel, die Betrachtungen des Religiösen in diesem Werk für die Forschungen in Praktischer Theologie und ihren benachbarten Geisteswissenschaften, für die Religionspsychologie und insbesondere den modernen interdisziplinären Bilddiskurs fruchtbar werden zu lassen.

Der Beitrag besteht in der hermeneutischen Reflexion empirisch gewonnener Einsichten in das dynamisch Wirksame dieses Kunstwerks. Die Bilder von Rudolf Hausner laden in besonderer Weise zur persönlichen Auseinandersetzung mit ihnen ein. Sie geben dem Betrachter die seltene Gelegenheit, am Beispiel eines Kunstwerks den lebenslangen und lebensnotwendigen Auseinandersetzungsprozess mit Abhängigkeiten auf dem Weg zur Freiheit und die damit verbundene Schuldproblematik im Leben eines Menschen zu verstehen. Durch die eigentümliche, künstlerisch-hermeneutische Optik des Malers erhält der Betrachter die Möglichkeit, an diesem spannenden Prozess selbst teilzuhaben. Damit antwortet das Werk zugleich auf die alte und heute wieder aktuelle Frage: „Was ist ein Bild?“¹

In der Reflexion der Entdeckungen und Erfahrungen mit Rudolf Hausners Bilderwelt bewegt sich die vorliegende Arbeit im Kontext einer Praktischen Theologie, die nach der Wiederentdeckung der lebensgeschichtlichen Verwurzelung der Religion den *Prozess von Subjektwerdung* ins Blickfeld rückt. Ziel ist es, den *Prozess der Wirklichkeit Gottes* in der menschlichen Lebenswirklichkeit so aufzuzeigen, dass sich daraus Bausteine für eine kulturhermeneutisch verfasste Pneumatologie ergeben. Damit wird die Arbeit zugleich den aktuellen interdisziplinären Wissenschaftsdiskurs über die Bedeutung des Bildes als Schauplatz entstehenden Sinns weiterführen.

Die Einleitung gliedert sich in drei Kapitel (A-C).

In Kapitel A wird das Anliegen dieser Arbeit erläutert: (1) Um die Malerei von Rudolf Hausner zu verstehen, können Mensch und Werk nicht voneinander getrennt besprochen werden. Das gilt sowohl für die Beziehung zwischen Künstler und Kunstwerk als auch für die zwischen Künstler, Kunstwerk und Betrachter. (2) Die daraus resultierende werk-, künstler- und rezeptionsorientierte Interpretation gestaltet sich nach vier grundlegenden Kriterien (a-d), die im Einzelnen zu erläutern sind. (3) Auf empirische Weise werden hier über

1 Vgl. in dieser Einleitung C: Praktische Theologie im interdisziplinären Bilddiskurs.

Hausners Bilderwelt die Möglichkeiten von *Rezeptionsästhetik* ausgelotet und reflektiert, die in der Praktischen Theologie zum Teil theoretisch schon benannt, aber trotz der Paradigmenwechsel von der Kommunikationswissenschaft über die Rezeptionsästhetik zur Bildwissenschaft praktisch bisher kaum eingelöst worden sind. Zwar kann das Potential auch hier nicht völlig ausgeschöpft werden. Aber es sollen Türen aufgestoßen werden, die bisher verschlossen waren. (4) Sodann gilt es, die Auswahl der gemalten Hausner-Bilder, die für die vorliegende Interpretation maßgeblich sind, zu begründen und nähere Hinweise zum Aufbau der Arbeit zu geben.

In Kapitel B der Einleitung geht es darum, das Verstehen des Religiösen, wie es durch die Auseinandersetzung mit Hausners Werk induktiv gewonnen wird, auf einen anschlussfähigen Begriff zu bringen. Diese Begriffsbestimmung an den Anfang zu setzen, ist eine methodische Entscheidung, die die Lesbarkeit dieser Arbeit erleichtern soll. Sachlich steht zu Beginn dieser Untersuchung nicht fest, was das Religiöse im vorliegenden Zusammenhang ist oder sein könnte. Mitnichten wird ein bestimmtes Religionsverständnis von außen an das Hausner-Werk herangetragen. (1) Ziel ist es vielmehr zu zeigen, wie sich das Religiöse hier im Ereignis der Interpretation über die Adam-Bilder erschließt und verstehen lässt. Es erscheint mehrschichtig. Neben Motiven, Gegenständen und Zitaten, in denen religiöse Ikonographie *offen* gemalt, vom Betrachter auf den ersten Blick abzulesen ist, wird außerdem eine *verborgen* liegende Dimension des Religiösen erkennbar, die sich nur rezeptionsästhetisch erschließt, indem man versucht, die ‚Sprache‘ dieser Malerei – so weit das möglich ist – als Ganze zu verstehen. Die Wertigkeiten und Bedeutungsebenen gilt es zu unterscheiden, um die Ambivalenz des Religiösen im Subjektwerdungsprozess und den Grund der sinnstiftenden Kraft der Religion sehen zu lernen. (2) Sodann wird im Gespräch mit modernen religionshermeneutischen Entwürfen die Anschlussfähigkeit des hier entwickelten Religionsverstehens an den wissenschaftlichen Diskurs dokumentiert.

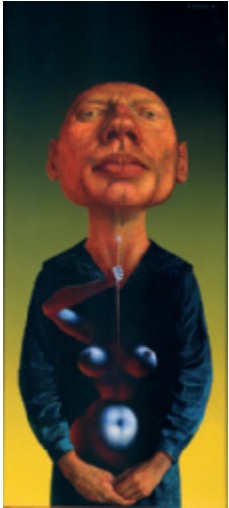
In Kapitel C der Einleitung soll schließlich der Problemhorizont abgesteckt und die Fragestellung konkretisiert werden, auf die der vorliegende Beitrag antwortet. (1) In einer Skizze werden Gründe für die bisherige Zurückhaltung der Praktischen Theologie als wissenschaftlicher Gesprächspartnerin im interdisziplinären Bilddiskurs dargestellt, um (2) als Antwort auf die Fragen und Probleme Möglichkeiten einer kulturhermeneutisch verfassten Pneumatologie, wie sie mit dem Hausner-Werk zu gewinnen ist, vorzustellen.

1 *Rudolf Hausner – Mensch und Werk*

Am Ende seines Lebens fasst Rudolf Hausner das künstlerisch-hermeneutische Anliegen seiner Malerei in den Worten zusammen: „*Das Bild allein ist der*

Auftrag.¹ Gemeint ist der „*innere Auftrag*“², der dem Selbstverständnis des professionellen Malers entspricht. Um zu sehen, auf welche Weise Rudolf Hausner diesen Auftrag in seinen Bildern erfüllt, braucht der Betrachter zunächst keine besondere fachliche Qualifikation. Das einzige Thema, das Hausner ihm vorlegt, ist „Adam“. Diese Figur, dessen Blick den Betrachter aus den allermeisten Bildern heraus trifft, hat den Wiener Maler international bekannt gemacht und ihm Preise, Ehrungen und wissenschaftliche Verdienstzeichen eingebracht.³ Weitere Bildfiguren, die bei Hausner begegnen, werden nur aus der Beziehung zu dieser Zentralfigur heraus verständlich. Darüber sind sich alle Hausner-Interpreten gemeinsam mit dem Maler einig: Adam spielt in dieser Malerei die Hauptrolle. Wer ist Adam?

Um diese Frage ringt Rudolf Hausner in jedem seiner Bilder über 60 Jahre lang: Was ist der Mensch? Das *lebendige Bild eines „ganzen Menschen“*⁴ ist der Auftrag, den der Maler seit dem Neubeginn seines künstlerischen Schaffens nach dem Zweiten Weltkrieg durch sein Gesamtwerk hindurch verfolgt, und der auf den Rezipienten, der den Blick Adams erwidert, übergehen kann. Im Spätwerk findet dieses Ringen des Künstlers in seiner Auseinandersetzung mit



Adam selbst (WN 29)



Hommage à Leonardo (WN 107)

Leonardo da Vincis Abendmahlbild und der darin zentralen Jesus-Figur einen Titel, der das Thema seiner eigenen Abendmahlbilder beschreibt und zugleich die Antwort auf die Grundfrage seines gesamten Lebenswerks bündelt: „Adam, der ungeliebte Sohn.“

Das Frühwerk *Adam selbst* (1960) und das Spätwerk *Hommage à Leonardo* (1977-81) sind die *Hauptbelege* für die These dieser Arbeit über das Religiöse im Werk von Rudolf Hausner.

1 R. Hausner (1994a).

2 Ebd.

3 1967 Burda-Preis (1. Preis für Malerei, München); 1968 Ordinarius an der Akademie der Bildenden Künste, Wien, und Professor an der Hochschule für Bildende Künste, Hamburg; 1969 Preis der Stadt Wien für Bildende Kunst; 1970 Österreichischer Staatspreis für Malerei.

4 R. Hausner (1994a). – Der Begriff des „ganzen Menschen“ ist in der Theologie mit bestimmten Vorstellungen und Deutungen verbunden (vgl. z.B. H. Rössner (1986) Hg., *Der ganze Mensch. Aspekte einer pragmatischen Anthropologie*, München). Hier gilt es, diese zunächst zurückzustellen, um sehen zu lernen, was der Künstler damit meint.

Beide Bilder zeigen auf den ersten Blick, dass die nackte weiblich-erotische Figur mit der zerstörerischen Gebärde, über die in dieser Arbeit viel zu sagen sein wird⁵, im Früh- und Spätwerk von zentraler Bedeutung ist. Ohne sie ist Adam, das lebendige Bild eines ganzen Menschen in dieser Malerei, und also auch die religiöse Thematik, nicht zu verstehen. Für den Leser und die Leserin, die Hausners Werk bisher nicht kennen, ist diese Figur, deren Gestalt als *Teil* von Adam dargestellt und die vom Künstler selbst als „Anima“ bezeichnet wird⁶, vielleicht die größte Provokation. Doch gerade sie verweist – wie zu zeigen sein wird – auf eine in der interdisziplinären Bildforschung bisher weitgehend fehlende Auseinandersetzung. Kompetente Hausner-Kenner aus der Kunstwissenschaft⁷ und der Psychologie⁸ haben bisher nicht den Versuch unternommen, die ambivalent erscheinende Anima-Figur mit dem Motiv des Abendmahls zusammenzusehen.⁹ Überhaupt wird der christlich-religiöse Kontext in der Kunstwissenschaft und in der Psychologie bisher weitgehend beschwiegen oder nur so besprochen, als hätten Früh- und Spätwerk nichts miteinander zu tun.¹⁰ Doch ebenso sind Kunstinterpreten aus dem Bereich von Theologie, Kirche und Religionswissenschaft hier gefordert, Abschied zu nehmen von der Vorstellung, Religiöses in der gegenständlichen Kunst präsentiere sich im Gemälde sogleich auf den ersten Blick oder immer nur im Zusammenhang theologisch vertrauter oder kirchlich tradierter Symbolwelten.¹¹

5 Vgl. Rezeptionsästhetik I. Teil, II. Teil, insbes. Kap. B, D, E, und III. Teil.

6 Vgl. das Frühwerk „Anima“ (1947) sowie in: R. Hausner (1987), 68; 92 (1994a) u.v.ö.

7 Vgl. W. Schmied (1996), E. G. Engelhard (1992), D. Gleisberg (1982, 1990, 2000), F. Häring (1991), G. Sello (1989), H. Mayr (1979), F. Raddatz (1984), D. Lindner (1982). Genannt sind hier nur die Interpreten, die sich über Hausners Malerei in einer Zeit geäußert haben, als seine ersten Abendmahlsbilder (ab 1977) bereits erkennbar waren oder fertig gemalt vorlagen (dieser Hinweis gilt auch für die folgende Anmerkung).

8 Vgl. F. Hacker (1989), W. Schurian (1987, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 2004).

9 Ausnahmen sind aus kunstwissenschaftlicher Sicht: H. Holländer (1979, 1982, 1984, 1985) und aus psychoanalytischer und theologischer Sicht: W.-V. Lindner (1993, 1994, 1995, 1996).

10 Besonders auffällig ist es, dass Wieland Schmied, der Rudolf Hausner vorstellt und international bekannt macht (1965), die erste Hausner-Werkmonografie (1970) und über zwanzig Jahre lang weitere Beiträge über Hausner (bis 1996) veröffentlicht, ihn in seinen berühmten Schriften zu religiöser/christlicher Kunst nicht erwähnt: vgl. W. Schmied (1980), Zeichen des Glaubens, Geist der Avantgarde: religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts (zur gleichn. Ausstellung im Schloss Charlottenburg, Berlin, Sommer 1980) und W. Schmied (1990), Gegenwart Ewigkeit: Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit (zur gleichn. internat. Ausstellung im Auftr. des Senats von Berlin in Zusammenarbeit mit J. Schilling, Frühjahr 1990).

11 So erscheinen, wenn man im Internet den Suchbegriff „religiöse Kunst“ eingibt, im Kontext religiöser, theologischer, kirchlicher Räume oder Veranstaltungen unter den über 5 Mio. Bild-Einträgen vorrangig Kreuzes-/Kruzifixdarstellungen, Engel- und andere Heiligenfiguren, Motive und Figuren in Anlehnung an biblische Geschichten, Gottes- und Christusbilder, liturgische Gegenstände, betende Hände etc.

„Adam und Anima“¹² – das ist in der Bildersprache Rudolf Hausners das entscheidende Paar, dessen leidenschaftliche Beziehung hier als Grund *und* Abgrund des Lebendigen und Menschlichen einsehbar wird. Über die frühen Bilder (1946-56) kann der Betrachter nachvollziehen, wie der Künstler zu den Gestalten und zur Einsicht in ihre Beziehung kommt. Doch dieser Erkenntnisprozess ist zeitintensiv. Denn die Namen sind *Programm*. Adam und Anima sind von *existenzieller* Bedeutung, nicht nur für den Maler. Sinn und Gestalt ihres bildhaften Auftretens erschließen sich auch dem Betrachter, aber erst dann, wenn er für sich selbst etwas damit anzufangen weiß. Darin liegt die größte Schwierigkeit, Zugang zu diesem befremdlich anmutenden Kunstwerk zu finden, aber auch eine besondere Chance, mit Hilfe desselben auf eigene Weise zu entdecken, was über das gemalte Bild weiterwirkt.



Detail: *Adams Alternative* (WN 61)

„Adam“ (hebräisch) bedeutet Mensch und Menschheit zugleich. In diesem Sinne erscheint die von Rudolf Hausner selbst so genannte Bildfigur auch in seiner Malerei. *Zum einen* trägt sie unübersehbar seine eigenen Gesichtszüge. Sie bildet für ihn ein Gegenüber, an dem sich alles abspielen kann, was beim Malen geschieht. Das ist mehr, als dem Maler an seiner Staffelei zunächst bewusst ist. Denn im schöpferischen Prozess treten auch unbewusste, gleichwohl aber zum eigenen Selbst dazugehörnde Persönlichkeitsanteile

empor, sehr persönliche und intime, überraschende, aber auch erschreckende Dinge, die nicht immer leicht zu ertragen sind. Adam ist das Spiegelbild, das alles aufnimmt und es Stück für Stück dem Künstler vor dem entstehenden Selbstbild zur Reflektion bereithält. In der Psychologie spricht man von „alter ego“. *Zugleich* zeigt sich dabei, insofern die schöpferische Reflektionsarbeit reiflich genug geschieht und die notwendigen Tiefendimensionen erreicht werden, dass das intimste Eigene, also der innerste Kern dessen, was die Persönlichkeit eines Menschen ausmacht, sehr viel größer ist als die Person, wie sie sich selbst und anderen erscheint. Es drängt sich die Frage auf: Was ist Bild? Und was ist Wirklichkeit? In der Arbeit an Adam verschwimmen die Grenzen. Allerdings erhält der Betrachter somit erst die Möglichkeit, durch solche Entfremdung hindurch im selben Zuge immer mehr zu einer reifenden Wahrnehmung seiner selbst und des anderen zu gelangen.

Diesen schöpferischen Vorgang, in dem aus Verlorengehendem etwas Neues entstehen kann, das den Horizont eigener Wirklichkeitswahrnehmung erweitert, hat Rudolf Hausner beim Malen seiner Adam-Bilder entdeckt und kultiviert. Das heißt, er hat den kreativen Prozess künstlerisch so tiefgründig analysiert, durchdacht und gestaltet, dass nicht allein er selbst, sondern auch

12 Vgl. den gleichnamigen Titel zur großen Hausner-Retrospektive: „Adam und Anima“ – Rudolf Hausner 80 Jahre, 196. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien vom 10.12.1994 bis 12.02.1995.

andere daran teilhaben können.¹³ Darum stehen die Gesichtszüge des Malers in diesen Bildern im Hinblick auf den potenziellen Rezipienten zugleich auch stellvertretend: als Platzhalter für die individuelle, immer wieder andere und neue Auseinandersetzung im Ringen um das *wahre Bild* von Wirklichkeit des Lebendigen und Menschlichen.¹⁴ Das ist das Grundprogramm, das sich mit „Adam“ in Hausners Werk verbindet. Seine Bilder erweisen sich in *dem* Sinne als „offen“, dass eben *nicht* das fertige Gemälde im Mittelpunkt steht, sondern das von den Bildern ausgelöste, dynamische und dynamisierende Geschehen *vor* dem Bild, also *zwischen* Kunstwerk und Künstler, bzw. Kunstwerk, Künstler und Rezipienten, als Hauptgegenstand und -anliegen aller daran Beteiligten einsehbar wird. Dies geschieht frei, jedoch nicht beliebig.¹⁵ Damit ist bereits Wesentliches über Mensch und Werk von Rudolf Hausner vorausgeschickt, was die vorliegende Interpretation motiviert. Nun werden der Leser und die Leserin sich fragen, wie denn der Künstler selbst zu „Adam“, seinem Lebenswerk, gekommen ist.

Nach dem Zweiten Weltkrieg befindet sich Rudolf Hausner persönlich in einer Situation, die die Existenz und sein bisheriges Bild vom Leben radikal in Frage stellt. Die Notwendigkeit der Bewältigung der erfahrenen Kontingenz, verbunden mit einem einschneidenden Kriegserlebnis, führt zum stilistischen Neubeginn seiner Malerei. Allerdings ist Rudolf Hausner nie ein Kriegsmaler geworden wie einige seiner künstlerischen Leidensgenossen, mit denen er jene Malergruppe begründete, deren gemeinsame surrealistische Stilrichtung als neu erkannt und von dem Kunstkritiker Johann Muschik (1956) als „Wiener Schule

13 Vgl. dazu die Bemerkung von Sigmund Freud (1917): „Wenn einer ein rechter Künstler ist, dann verfügt er über mehr. Er versteht es (...), seine Tagträume so zu bearbeiten, dass sie das allzu Persönliche, welches Fremde abstößt, verlieren und für die anderen mit genießbar werden“ (S. Freud, Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, GW XI, London 1948, 391).

14 Schon diese Vorbemerkung soll deutlich machen, dass das Bild hier Problemstellungen aufgibt, die nicht rein formal zu lösen sind, etwa mit den in der Semiotik gebräuchlichen Methoden der Semantik, Syntaktik und Pragmatik. Auch überschreitet die Rezeptionsästhetische Auseinandersetzung mit Hausners Adam-Bildern das Verständnis des Bildes als Medium insofern, als der in diesem Zusammenhang konstitutive Zwischenraum eines Dritten bisher kaum auf den Aspekt der leiblichen Situiertheit gelebter Religion hin erforscht worden ist (vgl. Einleitung C).

15 In der Rezeptionsästhetischen Debatte, die sich im Anschluss an Umberto Eco's bahnbrechenden Impuls „Das offene Kunstwerk“ (dt.: 1977) in der Praktischen Theologie der 1980-1990er Jahre entwickelte, war dies eine der strittigen Fragen, die insbesondere im Hinblick auf die Homiletik diskutiert, aber nie gelöst wurde: Wie ist beim Verständnis der Predigt als „offenem Kunstwerk“ das *Verhältnis* von Gotteswort und Menschenwort zu begreifen, d.h. wie kann die Predigt aus einer zu engen, grenzsetzenden Eindeutigkeit in Freiheit eröffnende Mehrdeutigkeit gelangen und gegen die lauernde Gefahr der Beliebigkeit dem evangeliumsgemäßen Auftrag zur Deutlichkeit verpflichtet bleiben? – Diese zentrale praktisch-theologische Frage zur Rezeptionsästhetik wird unten noch weiter zugespitzt (vgl. Einleitung A, 3) und im Zuge dieser Arbeit einer veritablen Antwort zugeführt (vgl. Konsequenzen A).

des Phantastischen Realismus“ bezeichnet wurde.¹⁶ Vielmehr geht Rudolf Hausner von Anfang an seinen eigenen Weg, fasziniert von seinem „Tatrablick“¹⁷, der Entdeckung der „einwärts gewendeten Optik“.

Gemeint ist eine persönliche Erfahrung, die im Volksmund als ‚Damaskus-Erlebnis‘ bezeichnet werden könnte. In Anlehnung an detaillierte und veröffentlichte Selbstauskünfte des Malers ist das Erlebnis von dem Theologen und Psychoanalytiker Wulf-Volker Lindner (1994) folgendermaßen rezipiert worden:

„Die Entdeckung der Tatsache, in Worten und Begriffen Sigmund Freuds ausgedrückt, dass das Unbewusste in uns angesichts der Wirklichkeit Bilder entlassen kann, die für die Wahrnehmung dieser Wirklichkeit ebenso wichtig sind wie die bloß optischen Eindrücke, wenn es solche so pur überhaupt gibt, diese Entdeckung kann Rudolf Hausner genau datieren: Nach Vorerfahrungen mit Alp- und Wunschträumen in Kindheit und Jugend, wie sie alle Menschen kennen, kommt es 1943 zum entscheidenden Erlebnis. Er war damals 29 Jahre alt, und es war in der Hohen Tatra (Slowakei), wo er zusammen mit drei anderen Soldaten der Deutschen Wehrmacht vier Tage lang in einem Blockhaus derart von Schneemassen eingeschlossen worden war, dass sie sich aus eigener Kraft nicht mehr befreien konnten, sondern in Panik verfielen. Dort entdeckte er die Kraft und Mächtigkeit von Bildern, die aus dem Unbewussten aufsteigen können, eine Entdeckung übrigens, die Sigmund Freud keineswegs als erster für sich in Anspruch nehmen kann, haben doch vor ihm viele, insbesondere Künstler, von der Existenz des Unbewussten gewusst. Sein Verdienst ist es allerdings, das Unbewusste systematisch erforscht und Konzepte über dessen Wirkungen in Individuum und Gesellschaft entwickelt zu haben.

Was macht diese Entdeckung nun mit Rudolf Hausner? Sie setzt in ihm zunächst einen wahren Springquell innerer Bilder frei, macht ihn auf diese Weise visuell ungeheuer kreativ und verändert seine Wirklichkeitswahrnehmung total. Seitdem sind die antwortenden Phantasievorstellungen für ihn für die Wahrnehmung von Wirklichkeit, nicht nur seiner persönlichen inneren, sondern später auch in gleicher Weise der ihn umgebenden äußeren Wirklichkeit genauso wichtig, wie seine Fähigkeit, mit den Augen Farben, Formen und Perspektiven sehen zu können. Dadurch wird seine Wahrnehmung von Wirklichkeit erweitert: Zum nach außen gewendeten optischen Sinn tritt in neuer Weise die ‚einwärts gewendete Optik‘ hinzu, das visuelle Sehen wird um das Sehen mit den antwortenden Phantasievorstellungen erweitert. Theodor Reik, ein Wiener Schüler Sigmund Freuds, hat die neue psychoanalytische Wahrnehmungseinstellung, die sich in der Psychoanalyse zumindest Freudscher Provenienz vorwiegend aufs Hören bezieht, einmal als ‚Hören mit dem dritten Ohr‘ beschrieben (Reik 1976). In Anlehnung daran könnte man von der Entdeckung Rudolf Hausners in der Tatra auch sagen, er lernte mit dem dritten Auge zu sehen.“¹⁸

16 Vgl. zur Geschichte des Begriffs: J. Muschik (1974), Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus, München, Gütersloh, Wien, insbes. 9-66.

17 Vgl. R. Hausner (1987), 40-43, u.ö.

18 W.-V. Lindner (1994), Das dynamisch Wirksame in der Malerei von Rudolf Hausner. Bemerkungen eines Psychoanalytikers und Theologen, in: Adam und Anima, Ausstellungskatalog zur Retrospektive Rudolf Hausner 80 Jahre, hg. v. Historischen Museum der Stadt Wien, Wien 1994, 29f (zit. als: W.-V. Lindner 1994).

Der „Tatrablick“ kann als *Öffnung des Sehens* auf eine vorher verschlossene, unbekannte Dimension von Wirklichkeit des eigenen Lebens wie des Lebens überhaupt verstanden werden. Rudolf Hausner sah es hinfort als unumgebar notwendig an, die dunklen Wirkmächte seines Unbewussten, innere Bilder, Träume und Phantasien, als gleichrangig zum Bewussten und Rationalen in seine Wirklichkeitswahrnehmung mit einzubeziehen.



Dank an Cézanne (WN 6)

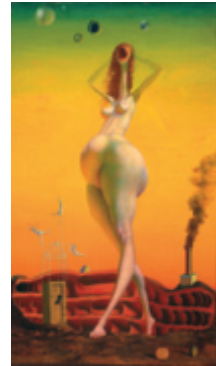


Der Donaukanal (WN 8)

Das neue Sehen „mit dem dritten Auge“¹⁹ zeigt sich nach dem Krieg deutlich auch in seiner Malerei. Wer die ersten Bilder kannte, die der junge Künstler in den 1930er Jahren, auch unter dem Einfluss seiner Lehrer an der Wiener Akademie der Bildenden Künste, in impressionistischer und expressionistischer Tradition der französischen Malerei des späten 19. Jahrhunderts hervorgebracht hatte (vgl. oben) war verwundert über den veränderten Stil. Ablesbar ist dieser zuerst in *Aporisches Ballett* (1946), *Anima* (1947), *Ich bin Es* (1948) und *Forum der einwärts-gewendeten Optik* (1948).



Aporisches Ballett (WN 12)



Anima (WN 13)

19 Der Begriff des „dritten Auges“, den Lindner von Reiks „Hören“ auf das Sehen überträgt, hat eine lange Tradition. Er erscheint seit der Antike als gängiger Topos, der in der Tradition des Neuplatonismus als Vision und daher in der Mystik entsprechend pervasiv war (diesen Hinweis verdanke ich Philipp Stoellger). In der Praktischen Theologie ist der Begriff vorgeprägt durch den symboldidaktischen Ansatz von Hubertus Halbfas (1982), *Das dritte Auge. Religionsdidaktische Anstöße*, 5. Aufl., Düsseldorf 1992. – Wenn Lindners Begrifflichkeit hier aufgenommen wird, so sei ausdrücklich betont, dass damit keineswegs dem von C. G. Jungs Archetypenlehre geprägten, ontologischen Symbolverständnis Halbfas' das Wort geredet werden soll. Vielmehr steht der Begriff hier als Metapher für das, was sich in der folgenden Rezeptionsästhetik als die „Arbeit des Bildes“ herausstellen wird, die auf ihren religiösen Grund hin zu reflektieren ist.



Ich bin Es (WN 15)



Forum der einwärtsgewendeten Optik (WN 16)

Nach eigenen Angaben des Malers befassen sich diese ersten Bilder des neuen Stils mit der „Bestandsaufnahme“ seiner „inneren Verhältnisse“²⁰: „Diese Tafeln stellten eine Art Inventur der Lagerbestände und Ablagerungen in meinem Inneren dar und gaben mir Antwort auf meine Frage, aus welchen *Grundfiguren* ich zusammengesetzt bin.“²¹ Diese Grundfiguren galt es, in einer engagierten Malerei jahrzehntelang zu erproben, zu variieren und zu korrigieren, bevor sie sich im Spätwerk *Labyrinth* (1987-91) als *Zentrum des Bildgeschehens*, um das es hier geht, konzentriert herausstellen ließen.



Labyrinth (WN 142)

- Adam
- Anima
- Narrenhut
- Matrosenjunge.

Das sind die *vier Grundgestalten* zum Verstehen des ganzen Hausner-Werks.²² Bei näherem Hinsehen erkennt man, dass sie bereits in den frühen Tafeln angelegt sind.²³ „Lange Perioden der Arbeit“, bekennt Rudolf Hausner rückblickend, „erinnern mich an

20 R. Hausner (1987), *Ich, Adam. Entdeckungen und Spiegelungen in Bildern*, hg. v. W. Schurian, München 1987, 119 (zit. als: R. Hausner 1987).

21 Ebd.

22 Diese These entspricht dem hermeneutischen Ansatz dieser Arbeit. Zum kunst- und kulturgeschichtlichen Kontext vgl. vor allem: J. Muschik (1959, 1974), W. Hofmann/W. Schmied (1970), W. Schmied (1965, 1974), H. Holländer (1979, 1985).

23 „Adam“ zeigt sich erstmals 1948 in dem (zerstörten) Frühwerk *Der Maschinist und seine Frau* (vgl. Rezeptionsästhetik II. Teil, A), „Anima“ erstmals 1947 in dem gleichnamigen Werk (vgl. Rezeptionsästhetik II. Teil, B), der „Narrenhut“ erstmals 1952 im Werk *Gelber Narrenhut* (vgl. Rezeptionsästhetik II. Teil, D) und der „Matrosenjunge“ erstmals 1937 im Werk *Zwei Gassenbuben* (vgl. Rezeptionsästhetik II. Teil, C, D, E).