

KUNST CHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

62. JAHRGANG Januar 2009 HEFT 1

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

Ausstellungen

Mark Rothko Retrospektive

Hamburg, Kunsthalle, Galerie der Gegenwart, 16. Mai - 24. August 2008. Katalog: München, Hirmer Verlag 2008. 218 S., Ill. ISBN 978-3-7774-3935-8. € 29,-

»Doch was meine Bilder angeht oder vielmehr was die Begriffe des bildlichen Raums angeht, so scheint mir der Begriff ungenau und irreführend. Denn die Bedeutung, die der Begriff in der Diskussion über Bilder hat, ist der eines Mediums, das entweder realistisch oder symbolisch angedeutet wird, innerhalb dessen das Drama von Ausmaß oder Bewegung oder beidem stattfindet« (Rothko, Karteikarten 1950-1960, in: *Schriften 1934-1969*, hrsg. v. Miguel López-Remiro. Freiburg 2008, S. 166).

Was allgemein unter dem Begriff des amerikanischen »Abstrakten Expressionismus« subsumiert wird, faßt so unterschiedliche Werke und gegensätzlich schaffende Künstler wie Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Cline, Clyfford Still, Barnett Newmann, Robert Motherwell und Ad Reinhardt zusammen – um nur einige der 15 Künstler zu nennen, die auf dem legendären im *Life Magazine* am 15. Januar 1951 erschienenen Foto zu

sehen sind (Katalog S. 200). Gemeinsam ist einigen dieser als »The Irascibles« bekannten Gruppe, daß sie in den letzten Jahrzehnten zu »Klassikern« geworden sind, nicht zuletzt der in der ersten Reihe sitzende und so kritisch in die Kamera blickende Mark Rothko. Für ihn wurde nun eine Retrospektive unter der Ägide des Kurators Oliver Wick veranstaltet, dem bereits die Rothko-Ausstellung in der Fondation Beyeler 2001 zu verdanken war. Die Retrospektive machte nach Rom (Palazzo delle Esposizioni) und München (Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung) zuletzt, erheblich erweitert, in der Hamburger Kunsthalle Station. Dort wurden auf zwei Etagen ca. 80 Gemälde und 35 Arbeiten auf Papier gezeigt, von denen die Veranstalter meinen, daß sie kaum noch einmal in dieser Zusammenschau in Europa zu sehen sein werden, weil die Empfindlichkeit der Werke Rothkos und ihre Preise auf dem Kunstmarkt die Versicherungs-

summen in die Höhe treiben. Etliche Exponate stammen aus der Sammlung von Kate Rothko Prizel und Christopher Hall Rothko, die nach dem Tod ihres Vaters 1970 jahrelang gegen die Marlborough Gallery um das Erbe des Künstlers prozessiert hatten. (Die Auseinandersetzungen um den Nachlaß dauerten bis Mitte der 1980er Jahre). Im Jahr 1978 gab es eine erste von Kate Rothko initiierte Retrospektive im Solomon R. Guggenheim Museum in New York. Ohne die Unterstützung der Kinder Rothkos wäre auch die erste große deutsche Retrospektive seit der von 1988 in Köln kaum möglich gewesen.

Neben den Bemühungen der Erben um den künstlerischen Nachlaß hat ein Zufall später in der schriftlichen Hinterlassenschaft »Das Manuskript« zu Tage gebracht, eine fragmentarische kunsttheoretische Schrift, die Rothko um 1940 verfaßt hatte, und die als verschollen galt. Sie wurde 1988 von einer Archivarin der Familie überraschend zwischen anderen Papieren entdeckt, aber erst 2004 von Christopher Rothko veröffentlicht (*The Artist's Reality*, London 2004; *Die Wirklichkeit des Künstlers*, München 2005). Allerdings handelt es sich keineswegs um eine moderne quellenkritische Edition des nicht druckreifen und »geradezu furchterregenden Manuskripts« (Einleitung S. 17). Bei der Lektüre des Editionsberichts kommen dem Leser erhebliche Bedenken, denn es ging dem Herausgeber darum, aus einem schwierigen Fragment, aus dem »Manuskript ein lesbares Buch zu machen und den Originaltext möglichst unverändert zu erhalten, ihn jedoch verständlicher und als ein in sich abgeschlossenes Ganzes zu präsentieren« (S. 35). Man wird selbst in Unkenntnis des originalen Manuskripts bei allem Respekt das Urteil nicht einzig einem Angehörigen darüber für immer überlassen wollen, ob »sprachliche Unebenheiten« zu glätten, »obskure Formulierungen zu verbessern oder Passagen zu streichen« sind (ebd.). Die Abbildung einer Manuskriptseite (Tafel 2) läßt jedenfalls die Komplexität des

Textes erahnen, der erst mit editionsphilologischer Präzision herausgegeben seine gesamte Bedeutung preisgeben wird.

Anders verfuhr offenbar Miguel López-Remiro 2006 bei der Herausgabe von Rothkos (übrigen) *Writings on Art* (*Schriften*, Kurt Liebzig Verlag 2008) mit einer »möglichst getreuen Wiedergabe der Originale«, bei der weder »die maschinengeschriebenen noch die handgeschriebenen Texte [...] in irgendeiner Weise bearbeitet« wurden (S. 15). Immerhin liegt nun mit beiden Veröffentlichungen seit neuestem bedeutendes schriftliches Material vor, das zwar nicht als Kommentar des eigenen Werks verstanden sein will, aber wesentlich zum Verständnis der künstlerischen Genese und der kunsttheoretischen Ideen Rothkos beiträgt.

Der 1903 im russischen Dwinsk als Marcus Rothkowitz geborene Künstler war seinem 1910 in die USA emigrierten Vater im Jahr 1913 mit der Familie gefolgt und kam nach einem kurzen Studium der Allgemeinen Psychologie und Geschichte der Philosophie in Yale nach eigener Bemerkung erst 1924 während eines Schauspielstudiums »zum ersten Mal mit der Welt von Gestaltung und Farbe in Berührung«; allerdings hatte er schon 1923 beim zufälligen Besuch eines Kurses für Aktzeichnen beschlossen, die Kunst sei »das richtige Leben« für ihn (Katalog, S. 186 und Autobiographische Skizze, in: *Schriften*, S. 67; weiter John Fischer, *Im Lehnstuhl: Mark Rothko, Porträt des Künstlers als zorniger Mann*, 1970, ebd. S. 187).

Bis zum Beginn der 1940er Jahre spiegelt Rothkos noch gegenständlich-figurale Malerei die Suche nach dem eigenen Stil und insbesondere die Auseinandersetzung mit der europäischen Tradition, mit dem Surrealismus, mit dem Kubismus und auch sehr deutlich mit Mirò und Picasso wider (Kat. 1-28). Aus vielen Äußerungen der Abstrakten Expressionisten klingt der Wunsch heraus, die amerikanische Kunst, die sie für provinziell hielten, aus der europäischen Abhängigkeit zu befreien und etwas Neues zu schaffen, das das kubistische Paradigma überwand oder, wie Pollock 1957 rückblickend äußerte: »Das Wichtigste ist, daß Cliff Still ... und Rothko und ich, daß wir die Malerei von Grund auf verändert haben.« (zit. nach Irving Sandler, *Abstrakter*

Expressionismus, in: *Amerikanische Kunst im 20. Jh.*, hrsg. v. Ch. M. Joachimides und N. Rosenthal, München 1993, S. 95). Noch radikaler klingt das bei Rothko 1959: »Niemand kann leugnen, daß meiner Gruppe [Abstrakter Expressionisten] eins gelungen ist: Wir haben den Kubismus vernichtet. Niemand kann heute noch ein kubistisches Bild malen« (Fischer, *Im Lehnstuhl*, S. 187). Rothko beschäftigte sich auch theoretisch mit der europäischen Kunstgeschichte seit der Renaissance; so stellte er aus Unzufriedenheit mit seiner Malerei das Malen vorübergehend ein, um »durch Schreiben als auch durch Studium meine Ideen über Mythos und Anekdote [...] zu entwickeln« (*Schriften*, S. 67). Fortan haben seine Bilder zwar noch thematische und gegenständliche Bezüge (Kat. 29-46), wie ‚Assyrischer Stier‘ (1943), ‚Teiresias‘ (1944), ‚Äolische Harfe‘ (1946), aber sie werden zunehmend abstrakter, und Bilder ‚Ohne Titel‘ häufen sich. Schlagartig ändert Rothko seinen Stil 1946 mit den sog. Multiform-Bildern (Kat. 47-49, 51-56), die einen Zwischenschritt darstellen zu jenen ab 1949 entstehenden Bildern (Kat. 57), mit denen sein Name als der »klassische Rothko« seither am meisten verbunden wird. Das Entscheidende beim Übergang zu den Multiforms ist, daß diese aus unscharfen Farbfeldern bestehen und im Gegensatz zu vorhergehenden Arbeiten bis in die 1960er Jahre hinein (vgl. Kat. 98-100) die Linie in keiner ihrer herkömmlichen Spielarten mehr vorkommt: weder als eigenständiges Bildelement noch als Umriß oder Kontur noch als durch zwei aneinandergrenzende Farbfelder denkbarer Horizont. Genau das unterscheidet Rothko von den anderen Farbfeldmalern wie Still oder dem mit ihm befreundeten Barnett Newman: »Ich benutze keine Linien, weil sie mich von der Klarheit dessen, was ich ausdrücken wollte, abgelenkt hätten. Die Form ergibt sich zwangsläufig aus dem, was wir ausdrücken wollen. Wenn man eine neue Sicht auf die Welt hat, muß man neue Wege finden sie auszudrücken« (*Schriften*, S. 156).

Gleichzeitig lotet Rothko in seinen Skizzenbüchern gerade mit Hilfe der Linie diese neuen Formen aus (vgl. *Golde's Composition Book*, Kat. 50), und am wichtigsten schien dabei die Suche nach der ‚richtigen‘ Proportion von Flächen und Feldern. Denn im Gegensatz zur konstruktivistischen Malerei oder der als Gegenbewegung zum Abstrakten Expressionismus Ende der 1950 Jahre entstehenden Hard Edge Malerei bedeutet der Ausschluß von Geometrie, daß die Proportionen nicht berechenbar sind und erst im Schaffensprozeß entstehen. Niemand vermag zu sagen, welchen prozentualen Anteil diese oder jene Farbfäche im Bild einnimmt. »Das sieht vielleicht nach einem einfachen Entwurf aus, aber normalerweise brauche ich viele Stunden, um die Proportionen und die Farben richtig hinzubekommen. Alles muß sich zu einem Ganzen zusammenfügen« (*Schriften*, S. 186). In dieser Hinsicht spielt Rothkos Beschäftigung mit Leonardo da Vinci, Michelangelo, florentinischem Disegno und venezianischem Kolorit eine Rolle. Der Katalog weist auf Leonardos berühmte Proportionszeichnung nach Vitruv hin, mit der sich Rothko in vier unpublizierten Skizzenbüchern 1954 unter anderem zeichnerisch auseinandergesetzt hat, um »The size of a man« (S. 12) zu finden. Die Suche nach einem modernen »Renaissance mind«, nach Erhabenheit und Mythos (vgl. Rothkos Kapitel »Versuche, den Mythos in der Gegenwart neu zu begründen«, S. 181ff.) führte zu diesen großformatigen Gemälden, deren zwei oder drei, selten mehr Flächen ein dramatisches Farbereignis sind. Rothko schuf nun »abstrakte Organismen«, bei denen er sich den Betrachter im Maler-Leinwand-Abstand wünschte, um ihn so in die emotionalen Zustände zu versetzen, die er mit den Farbkontrasten verband. Genau genommen darf bei den Farbfeldern nicht das Wort »Rechteck« verwendet werden, das viele Autoren jedoch benutzen, mal sind es »rektanguläre« oder »Rechteckformen« (S. 12), mal »querechteckige Felder«, »Rechteckfelder« (S.

171) oder »rechtwinklige Aufteilung der Bildfläche« (S. 169), denn der Verzicht auf exakte Geometrie und Zeichnung ist Bestandteil vieler der von Rothko so geschätzten Ölbilder Leonardos. Deutlich hebt er in *The Artist's Reality* die »Plastizität« Leonardos gegen das Unvermögen Michelangelos hervor, der das »unmittelbare plastische Äquivalent der Sinnlichkeit durch eine illusionäre Sinnlichkeit« ersetzt habe (Rothko, S. 87), und er definiert den Begriff Plastizität: »Von einer plastischen Wirkung oder von Plastizität sprechen wir, wenn auf einem Bild der Eindruck einer Bewegung erzeugt wird. Dieser Eindruck kann zum einen dadurch verursacht sein, daß der Farbauftrag der Bildfläche konkret tastbar vor- und zurücktritt, oder indem wir durch die Darstellung daran erinnert werden, wie die Dinge aussehen, wenn sie sich im Raum vor- oder zurückbewegen« (Rothko, S. 119). Diese Plastizität ist ausschließlich vor den Originalen seiner Bilder erfahrbar und wurde zusammen mit der Wirkung der Farbkontraste von vielen Betrachtern als emotional sehr aufrüttelnd empfunden und als vergleichbar mit religiösen Gefühlen beschrieben; eine sakrale Wirkung war auch von Rothko beabsichtigt, der nur ungern für den öffentlichen Raum schuf. Diese Wirkung nimmt mit den späteren düster werdenden Bildern wie den ‚Seagram Murals‘ zu (vgl. die Studien Kat. 83-85) und mündet in den Bildern der Rothko Chapel in Houston, die 1971 nach seinem Tod als interkonfessionelle Kapelle geweiht wurde. Man hat diese Religiosität vielfach mit der romantischen Weltansicht verglichen, und eindrucksvoll waren in der Ausstellung den letzten braunschwarz-grauen Bildern Rothkos Bilder von Caspar David Friedrich gegenübergestellt, von denen besonders der »Mönch am Meer« (1808/9) im hohen Abstraktionsgrad vergleichbar scheint. Kleists Kommentar zu diesem Bild ließe sich mühelos auf die letzten Bilder Rothkos übertragen: »Das Bild liegt mit seinen zwei oder drei geheimnisvollen Gegenständen wie die Apokalypse da, als ob es

Youngs Nachtgedanken hätte, und da es, in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts als den Rahmen zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären« (zit. n. Peter Krieger, in: *Galerie der Romantik*, hrsg. v. Nationalgalerie Berlin, SMPK, Berlin 1986, S. 29). Rothko läßt hier Linie (in Form eines durch zwei Farbflächen entstehenden Horizonts) und Umriß zurückkehren; die vormalig entgrenzten Flächen der rahmenlosen Leinwände werden geschlossen, zusätzlich unterstrichen durch eine Rahmung der Bilder (Kat. III u. III3).

Diese letzten Gemälde Rothkos vermitteln ohne jedes Pathos den Eindruck, als schließe sich hier der Kreis des visuellen Dialogs zwischen Maler und Betrachter und öffne sich dort eine Art Schweigen. Sie provozieren nach einer derart stringenten Werkgenese die Frage, was der Künstler danach noch hätte malen können; hätte er nicht ein neues künstlerisches Leben beginnen müssen? Dieses Gefühl scheint auch schon die ersten Betrachter beschlichen zu haben, denen Rothko die Bilder zeigte; einer von ihnen bemerkte zu einem Bild: »Es sieht gar nicht aus wie ein Rothko« (Zitat Audioführung).

Eine besondere Qualität der Ausstellung lag darin, daß die gesamte künstlerische Entwicklung Rothkos in beeindruckender Weise nachvollziehbar war. In den schlichten Räumen der Hamburger Galerie der Gegenwart konnten die Besucher bei gedämpftem Licht die Bilder auf sich wirken lassen, wobei die Veranstalter auf die von Rothko gewünschte Höhe der Hängung geachtet haben. Die Texte an den Ausstellungswänden wurden zurückhaltend eingesetzt. Die gleiche vornehme Schlichtheit zeigt der Katalog, der auf wohlthuend mattem Papier gedruckt und mit 219 Seiten recht schlank ist. Man kennt Kataloge von weniger bedeutenden Ausstellungen, die um das Mehrfache aufgebläht wurden.

Die Textbeiträge sind durchweg gediegen. Wick beschäftigt sich in seinem Beitrag »Do they negate each

other, modern and classical?« mit den europäischen Wurzeln Rothkos und seiner »Sehnsucht nach Tradition«, wobei es hier noch viel analytischen Spielraum gibt, insbesondere was die fundierten literarischen Kenntnisse des Künstlers betrifft, die seine Schriften offenbaren (dazu gehören etwa die Beschäftigung mit Licht und Schatten, mit Chiaroscuro und Sfumato, mit Disegno und Colorito; auch Vasaris *Viten* hat Rothko studiert).

Darauf folgt die Präsentation von Rothkos Werk, zunächst eine erstmalige Veröffentlichung seiner Notizen zum Auftrag des Seagram-Wandbild-Zyklus aus dem Mark Rothko Family Archiv, dann der Katalog mit 113 (115) Nummern und vorzüglichen Abbildungen. Anschließend befaßt sich Hubertus Gassner in seinem Beitrag »Das Entsetzen oder die Hoffnung« mit dem außerordentlichen Einfluß Pierre Bonnards, dessen letzte im Dezember 1946 in der New Yorker Bi-gnou-Gallery eröffnete Ausstellung Rothko sah, und nach der er sich mit »der Verve einer Initialerfahrung« als Maler neu erfand (S. 169).

Der kurze wie instruktive Beitrag Gottfried Boehms über »Das Lebendige – Rothkos Zugänge zum Bild« analysiert den Bildbau und die Maltechnik Rothkos und gibt Aufschluß darüber, wie das »Mysterium die-

ser Malerei« (S. 182) technisch entstand und bei dem das »Tiefenlicht« oder »innere Licht« eine große Rolle spielt, wie Max Doerner es in seinem Handbuch über das *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde* (München 1921) bei der Beschreibung der venezianischen Malerei und besonders bei Tizian nannte; Rothko kannte das Buch in der englischen Übersetzung (*The Materials of the Artist and Their Use in Painting*, 1934, vgl. S. 182 u. Anm. 10).

Die Beiträge von Christiane Lange und Karin Koschkar über die Rothko-Rezeption in Deutschland, wo er nur in fünf Museen vertreten ist, und wo ihm nur zwei Einzelausstellungen gewidmet waren, die Biographie von Jessica Stewart, eine Auswahlbibliographie von Renée Maurer sowie das Verzeichnis der abgebildeten Werke (mit Verweisen auf den *Catalogue Raisonné* von David Anfam, New Haven 1998) runden den Katalog ab.

Gäbe es viele so gelungene Ausstellungen mit unpräzisen Katalogen, wären wohl die häufigen Widersprüche zwischen Kunstwissenschaft und Museumspraxis sehr viel seltener.

Daniel Kupper

Das Epitaph Papst Hadrians I.: zum Gestaltungsprinzip

Als Papst Hadrian I. am 25.12.795 starb, war Karl der Große über den Tod seines verehrten Freundes als auch Verbündeten tief betroffen und ließ ein Gedenkmal (*Abb. 1*) aus schwarzem maasländischem Stein anfertigen. Der Text in Versform stammt von Alkuin. Es befindet sich heute in der Vorhalle von St. Peter in Rom (Johannes Ramackers, »Die Werkstatt Heimat der Grabplatte Papst Hadrians I.« in: *Römische Quartalschrift* 59, 1964, 36-78).

Das Epitaph mißt 220 cm in der Höhe und 117 cm in der Breite. Nicht nur die feine Ziselierarbeit des Steinmetzen in Dekor und Schrift erstaunt, sondern ebenfalls die sorgfältige Anordnung sowohl von Textzeilen als auch Rankenwerk. Diese Eigenschaften legen eine Untersuchung des zugrundeliegenden Ordnungskonzepts nahe.

Das Schriftfeld umfaßt 40 Zeilen, der umlaufende Rand waagrecht je 17 Ranken-

windungen einschließlich der Eckfelder und senkrecht je 33 ebenfalls einschließlich der Eckfelder.

Zwar läßt sich nach dem 1. Strahlensatz der klassischen Geometrie eine Strecke in beliebig viele gleich große Abschnitte unterteilen, wie es ja auch bei der Teilung des Fußmaßes in zwölf Zoll angewandt wird, indem man etwa 1/4 Fuß durch Parallelverschieben eines Zeichendreiecks in 3 gleiche Abschnitte teilt. Doch dürfte ein solches Vorgehen in der Werkstatt eines Steinmetzen angesichts der großen Ausmaße der Steinplatte auf erhebliche Schwierigkeiten stoßen und kaum das zu beobachtende Gleichmaß der Linierung erlauben. Ein weiteres Argument gegen eine derartige Konstruktion ist der Umstand, daß sich der Abstand unter den einzelnen Schriftzeilen auch an Anfang und Ende zwischen Buchstaben und Zierleiste exakt wiederholt.