

Claudia Törpel

Zum Einssein von Erscheinen und Erschauen

Zu Mark Rothkos Gemälde ›Rot, Orange‹ (1968)

Wie sich die Musik ans Ohr wendet, so wendet sich die Malerei ans Auge. Der Maler malt Bilder, damit sie angeschaut werden. Ist die Dauer des Musik-Hörens jedoch an den Ablauf des Musikstückes gebunden, so ist der zeitliche Rahmen, in dem ein Gemälde betrachtet wird, nicht vorgegeben. Der Maler kann daher bloß hoffen, dass der Betrachter sich die Zeit nimmt, das Bild so lange anzuschauen, dass möglichst viele der Gestaltungscomponenten in ihm »erklingen« können. Denn die Wirklichkeit des Bildes offenbart sich erst dann, wenn die künstlerische Gestalt des Werkes innerlich tätig nachempfunden wird.

Allerdings kommt gerade die Wahrnehmung oftmals viel zu kurz: Man will wissen, was das Bild *bedeutet*, ohne es in seinem konkreten Wirken zu erfassen. Die Tätigkeit des Anschauens geht dann über dem Ziel, etwas Bestimmtes (wieder-)zuerkennen oder begrifflich zu transzendieren, unter. Wie beim Lesen eines Textes meint man, in den sichtbaren Elementen des Bildes lediglich eine Art Buchstaben vor sich zu haben, die auf den eigentlichen ideellen Gehalt verweisen: tote Zeichen, die man während des Lesens mehr oder weniger vergisst. Damit reduziert man die Malerei jedoch auf eine erzählerische oder begriffliche Funktion und ignoriert die geistige Wirksamkeit des Bildnerischen, die sich nur anschauend realisieren kann.

Insofern kann das Aufkommen der ungegenständlichen Malerei als notwendige Entwicklung und als Reaktion auf einen intellektuell erstarrten Kunstbegriff verstanden werden. Das gegenstands*freie* Bild ist nicht Abbild von etwas. Der Inhalt, auch der geistige, kann hier nicht mehr in einem dargestellten Motiv gesucht werden, sondern ausschließlich in den bildnerischen Mitteln selbst: in Linie, Fläche und Farbe. Auf die autonome Wirkung der Bildmittel, vor allem der Farben hat Rudolf Steiner – auch im Hinblick auf Goethes Farbenlehre – wiederholt aufmerksam gemacht. Von Goethe stammt der Rat, sich längere Zeit in einem einfarbigen Zimmer aufzuhalten oder durch ein farbiges Glas zu sehen, um die Wirkung der Farbe auf die Seele des Menschen zu erforschen.

Mit dem Wegfall des Illusionistischen erlischt aber zumeist das Interesse am Bild. Dass es Mark Rothko (1903 – 1970) dennoch zu einiger Popularität gebracht hat, mag unter anderem daran liegen, dass seine späten Bilder einen meditativen Zugang begünstigen. Sein Gemälde ›Rot, Orange‹ von 1968 kann in der Tat wie eine Art Farbraum erlebt werden, in den man gleichsam eintritt, wenn man der 2,34 Meter hohen Leinwand gegenübersteht: ein visueller Farbraum, bei dem Struktur und Farbe eine Einheit bilden. Generell empfahl Rothko für seine großen Farbfeldbilder einen Abstand von 45

Zentimetern.¹ Obwohl der Maler sich selbst mit Aussagen über seine Werke zurückhielt, befürwortete er die Reflexion dessen, was im Anschauensprozess geschieht.² Im Folgenden sei – in Anlehnung an Michael Bockemühl³ – der Versuch einer solchen Reflexion unternommen.

Ausgleich und Dynamisierung

Schon von weitem fällt das Gemälde »Rot, Orange« durch seine Farbigekeit ins Auge. So sehr das Rot den Betrachter vereinnahmt, so wenig zwingend wirkt das Bild indes durch seine sonstige Gestaltung. Die schlichten klaren Formen und die wenigen, lediglich horizontal und vertikal verlaufenden Linien sind leicht zu überblicken. In der überwiegend symmetrischen Komposition gibt es keine sich kreuzenden Elemente, keine Akzentsetzungen oder Gewichtungen. Das Bild strahlt eine große Ruhe aus. Spannung entsteht allein durch die zwei übereinander angeordneten Farbfelder. Diese unterscheiden sich deutlich durch ihre Größe und ihre voneinander abweichenden Rottöne. Die größere Ausdehnung der oberen (karminroten) Rechteckform gleicht die stärkere Farbintensität des unteren (zinnoberroten) Feldes jedoch aus.

Aufgrund dieser Gleichwertigkeit kann sich der Blick veranlasst fühlen, immer wieder zwischen den zwei Flächen hin- und herzuwandern. Was er dabei erfährt, ist eine *Steigerung* der Farbaktivität: Im Wechsel zwischen dem bläulichen und dem gelblichen Rot gewinnen beide Farben an Leuchtkraft. Zurückzuführen ist dies auf die Umpolarität von Blau und Gelb,⁴ die sich hier innerhalb *einer* Farbe auswirkt, so dass das Rot des Bildes insgesamt kräftiger erscheint, als wenn man nur auf eine einzige Fläche in einem dazwischenliegenden Rotton blicken würde. Hinzu kommt, dass das kleinere Rechteck wie eine Verdichtung des oberen anmutet, das obere dagegen wie die ausgeweitete, gemilderte und abgedunkelte Form des unteren Rechtecks. So kann im Blickwechsel zwischen oben und unten eine ausdehnende und eine zusammenziehende Qualität erfahren werden – quasi wie ein belebender Pulsschlag des Bildes. Ein weiterer Ausgleich spielt sich auf der farb-

perspektivischen Ebene ab. Das Gesetz der Farbperspektive lautet: Je kühler und blasser ein Farbton ist, desto mehr scheint er in die Ferne zu rücken. Dementsprechend hat ein Orangerot eine größere Tendenz, in den Vordergrund zu treten als ein Blaurot. Dieser Tendenz hat Rothko jedoch durch die dunklere Tönung im oberen Feld entgegengearbeitet, so dass keines gegenüber dem anderen vor- oder zurückweicht. Trotz der dunkleren Färbung wirkt die obere Rechteckfigur allerdings nicht »schwer«, das heißt, sie »lastet« nicht auf der unteren. Würde man das Bild um 180 Grad drehen, dann hätte es tatsächlich den Anschein, als säne das größere Rechteck in die Schwere, während das kleinere sich zu verflüchtigen droht. Beide hätten dann die Neigung, sich nach unten und oben voneinander abzusondern.

Allein schon daran zeigt sich, wie sorgfältig die Komposition austariert ist. Dass das größere Rechteck nicht auf dem kleineren »lastet«, obwohl dieses unter ihm liegt, verdankt es dem dritten Farbfeld, das die beiden umgibt und voneinander trennt. Es verschafft dem oberen Rechteck gewissermaßen Auftrieb. Seine Farbe lässt sich beschreiben als ein vom Karmin und Zinnober gleich weit entfernter Mischwert: ein bräunliches, leicht aufgehelltes Englischrot. Diesen Farbwert kann man im Vergleich zu den anderen eher als neutral und unauffällig empfinden. Gleichwohl scheint er »stark« genug, die zwei Rechtecke sozusagen aufzufangen. Die solcherart umfangenen Formen erwecken den Eindruck, als würden sie *schweben*.

Zu dem Eindruck des Schwebens tragen ferner die unregelmäßigen, partiell verwischten und verfließend ineinander übergehenden Grenzen der Rechtecke bei. Dadurch wirken sie wie in Bewegung begriffen. An dem oberen Rechteck sind die Randzonen größtenteils verdunkelt und nicht eindeutig zuzuordnen. Mal scheinen sie dem Bereich der Umform anzugehören und mal dem des Rechtecks, zum Teil auch beiden zugleich. Mitunter scheint es, als seien an diesen Stellen die Flächen von Rechteck und Umform ineinandergeschoben oder auseinandergezogen. Bei längerem Anschauen kann es einem dann vorkommen, als dehne sich das Rechteck



*Mark Rothko: Untitled (Red, Orange), 1968, Öl auf Leinwand,
233 x 176 cm, Fondation Beyeler, Riehen, Basel*

aus oder als ziehe es sich zusammen. Dieses Phänomen des Weiter- und Engerwerdens ist vielfach als »Atmung« bezeichnet worden.

Räumliche Wirkung

Aus der Nähe betrachtet erweist sich die Farbgebung *innerhalb* der Farbfelder ebenfalls als ungleichmäßig und äußerst differenziert. Stellenweise verdichtet sich die Farbe, als wolle sie sich zu plastischen Gebilden formieren, während sie sich anderswo wieder lockert und auflichtet. Die lasierend aufgetragenen Farbschichten lassen überdies hellere Farbgründe hindurchleuchten. Gibt man sich diesem Anblick ruhenden Auges hin, so meint man in einen dahinterliegenden Raum zu sehen. Außerdem scheinen sich überall feine Farbpartikel abzusondern, so dass man wie durch eine Art Nebel oder trübe Atmosphäre hindurchschaut, die sich vor dem Gemälde, zwischen Leinwand und Betrachter befindet. Da trübe Luft die Eigenschaft hat, sich allseitig auszubreiten, kann sich schließlich das Gefühl eines vollständigen Eingehülltseins einstellen.

Mit dem Sich-voneinander-Abheben verschiedenfarbiger »Schichten« löst sich die Bildfläche mit der Zeit vollkommen in den Eindruck von Räumlichkeit auf, ohne dass ein festes räumliches Bezugssystem vorhanden ist. Der Betrachtende erlebt sich als Teil eines unauslotbaren, sich stets von neuem konstituierenden »Bild-Raumes«, bei dem außer- und innerbildlicher Raum in eins fallen. Dieses Erleben ist ein gänzlich anderes als das der zentralperspektivischen Raum-Illusion: Die Zentralperspektive erzeugt einen Tiefensog, der das Auge fixiert und geradezu davon abhält, Bewegungen wie die hier geschilderten zu vollziehen.

In Rothkos Gemälde hingegen wird nichts vorge-täuscht. Der Betrachtende sieht die Farbsubstanz und die Leinwand in ihrer reinen flachen Materialität und macht sich diesbezüglich nichts vor. Und doch erschaut er die Farbe zugleich in einer räumlichen und zeitlichen Dimension, in der sie nicht Eigenschaft von etwas ist, sondern ein selbstständiges Leben entwickelt. Die gesteigerte Farbigkeit, das Pul-

sierende, das Schwebende, das Atmende, das Sich-Formierende und Wieder-Auflösende zu realisieren – gemeinsam mit den permanenten Raumbildvorgängen –, erfordert eine innere Aktivität, die im bloßen Wiedererkennen nicht gefragt ist. Kommen also lediglich die an der illusionistischen Malerei gebildeten Sehgewohnheiten zur Anwendung, so wird diese Art des Anschauens unterdrückt.

Aus dem bisher Gesagten wird ersichtlich, dass die Beschreibung des Bildes zugleich die Frage aufwirft, was im Auge des Betrachters daraus *wird*. Was *tut* er, wenn er dieses Bild anschaut, wie bewegt er sich darin und was erfährt er dabei? Wie ergeht es ihm, wenn der Blick an den weichen, verschwimmenden Flächenurissen entlangwandert? Wenn er sich im Anschauen des oberen Feldes weitet bzw. leicht verengt? Wenn er sich zwischen einem unbestimmten »Vorne« und »Hinten« zu orientieren sucht? Oder wenn er aus den unzähligen Farbnuancen einer Teilfläche deren »allgemeinen« Farbton herauszieht, um ihn wiederum mit dem der übrigen Teilflächen in Beziehung zu setzen?

Wer diese Fragen zu beantworten versucht, wird feststellen, wie schwierig und ungewohnt es ist, Worte dafür zu finden – falls es sie überhaupt gibt. Und doch wird er bemerken, dass es dabei um ganz spezifische und unverwechselbare Qualitäten geht. Michael Bockemühl spricht von »Gebärden«. Indem der Betrachter die Bildstruktur mit dem Auge »abtastet«, vollführt er die Blickbewegungen innerlich als Gebärden. Diese müssen nicht linear gerichtet sein; sie können ebenso in einem flächigen oder räumlichen Sich-Ausbreiten bestehen. Und auch die Farben bewirken ein jeweils charakteristisches »Echo« seelischer Bewegtheit.

Dafür, dass der Betrachter sich möglichst lange dem erlebenden Schauen hingibt, sorgt die entsprechende Gestaltung. Das gesamte Bildgefüge ist so veranlagt, dass es sich einer endgültigen Bestimmbarkeit in jeder Hinsicht entzieht. Wo sich aus der Distanz noch eine relativ klare geometrische Gliederung ausmachen lässt, löst sich diese im Näherkommen immer mehr auf. Im Grunde existiert in dem Bild nirgends eine Linie, und da es keine ge-

schlossenen Konturen gibt, ist auch unklar, wo sich die »Flächen« berühren, wo sie beginnen und enden. Auch ein einheitlicher Farbton ist an keiner Stelle zu greifen. Statt abgegrenzter Farbzonen lassen sich nur farbliche Übergänge entdecken. Linie, Fläche, Farbe – alles bleibt letztlich ein zu Suchendes.

Zur kompletten Auflösung kommt es in dem von Rothko empfohlenen »mittleren« Abstand⁵ jedoch nie: Im Anschauen findet ein fortwährender Prozess des Sich-Bildens und Entbildens statt. Auch die beschriebenen Bewegungstendenzen sind nicht eindeutig zu bestimmen. So kann zum Beispiel das Größer- und Kleinerwerden der oberen Rechteckfläche nacheinander oder gleichzeitig erfolgen. Mehrere Vorgänge können sich durchdringen, ineinander übergehen oder gegenseitig aufheben. »Alles Sichtbare«, so Bockemühl, »erscheint als im steten Wandel begriffen«. ⁶ Auf diese Weise bleibt das Anschauen ständig im Prozess. Und nur solange dieser währt, können die angeführten Bewegungsphänomene erscheinen; dem passiven und unbeteiligten Blick bleiben sie verborgen.

Prozesshaftigkeit

Wo die Suche – so wie hier – nie an ein Ziel gelangt, da erwacht sie irgendwann für ihr eigenes Tun. Verfolgt sie dieses aber, dann gewahrt sie sich selbst als dasjenige, was die Zeit- und Raumgestalt des Bildes überhaupt erst zur Erscheinung bringt. Der »Inhalt« des Rothko-Gemäldes ist somit der eigene Anschauungsprozess. Dabei besteht durchaus die Möglichkeit, sich in der Prozessualität zu verlieren. »Das Ich behauptet sich oder es löst sich auf«, schreibt Bockemühl.⁷ Doch gerade in dieser Grenzsituation vermag sich das Ich seiner selbst – als schöpferisch Tätiges – bewusst zu werden.

Der Vorgang des Bild-Erschauens ist zwar als Tätigkeit subjektiv, doch ist er keineswegs beliebig, und man kann mit Bockemühl sagen: »Bildlichkeit ist nur aktuell wirkend, ist immer Geschehen. Nur das erschaute Bild erscheint. Das Bild ›lebt‹ in der Gestalt seines Erscheinens. Das Erscheinen ist die objektive Form des subjektiven Anschauens.«⁸ Indem Rothkos Gemäl-

de ganz und gar auf Prozesshaftigkeit hin konzipiert ist, konfrontiert es den Betrachter mit dieser vernachlässigten und meist nur unterbewusst ablaufenden Seite des Wahrnehmens. Die Farbwahl von ›Rot, Orange‹ spielt dabei meines Erachtens eine wesentliche Rolle: Hätte Rothko das Bild in hellen Blautönen gemalt, so wäre die Gefahr des Sich-Verlierens im Prozesshaften größer. Das Rot regt jedoch Kräfte an, die die Ich-Präsenz des Menschen stärken.⁹

In dem Zusammenschluss des gesteigerten Rots mit der weitgehend spannungsfreien Bildordnung drückt sich eine Qualität aus, die Bockemühl als »ruhende Bewegung« oder »bewegte Ruhe« bezeichnet. Diese kann beim Betrachter einen Zustand hervorrufen,¹⁰ den man »kontemplativ« nennen kann: eine Form des Zur-Ruhe-Kommens und zugleich der Konzentration, ja Meditation.¹¹ Eine solche Verfassung fördert das Eintreten in den Bildprozess ohne die Gefahr des Selbstverlustes, da sie dazu befähigt, die Sinne in tätiger Hingabe zu öffnen und dabei dennoch zentriert zu sein. Aus dieser Erfahrung kann der Betrachter innerlich gestärkt hervorgehen. Und sie wird fortan für ihn mit dem Bild verbunden bleiben: als Idee seelischer Stärke des in sich ruhenden Menschen.

In einem Brief schreibt Rothko, dass sich die Erklärung seiner Werke nur »aus einer vertieften Beziehung zwischen Bild und Betrachter« ergeben könne. »Die Würdigung von Kunst«, fährt er fort, »ist eine echte Heirat der Sinne. Und wie in der Ehe ist auch in der Kunst fehlender Vollzug Grund zur Annullierung.«¹² Neben der Forderung des Sich-Einlassens klingt hier noch etwas anderes mit: Der Gedanke der Hochzeit zwischen Auge und Bild legt nahe, dass sich hier eine wesenhafte Begegnung ereignet, ein Dialog, in dem die Bildgestalt als lebendiges Gegenüber auftritt. Dieses Eigenleben kann sie nur erlangen, wenn das Anschauen ein Akt des Hervorbringens ist, bei dem das Sichtbare des Bildes zugleich das Anschauen gestaltet.¹³ Erst in diesem wechselseitigen Geschehen teilt sich die Bildgestalt als etwas Wesenhaftes mit.

Den Aspekt der Begegnung von Bild und Betrachter hebt auch der Kunsthistoriker Gottfried Boehm hervor. Er weist auf die »Anthro-

pophanie« in Rothkos späten Werken hin: die am Menschen ausgerichteten bzw. auf ihn bezogenen Gestaltungsprinzipien.¹⁴ In den horizontalen und vertikalen Richtungen bemerkt er Qualitäten des Stehens und Liegens, in den Formen Schwere und Leichte, Rhythmus und Atmung. Und speziell bei diesem Bild wäre hinzuzufügen: die im zweifachen Rot empfundene Wärme und »pulsierende« Energie. Als Bildidee wird dies jedoch nicht in einem abbildhaft-symbolischen Sinne vermittelt, sondern allein über die Anschauungsqualitäten des Bildes.

Eine tiefere Einsicht in das Menschsein kann sich indes ergeben, wenn die Bildlichkeit – ihre Werde- und Prozess-Gestalt – als aktuell wirkender Anschauensvorgang bewusst wird. In dem Moment, in dem die Identität von Anschauen und Erscheinen einleuchtet, erkennt sich das Ich als schöpferisch tätiges und geistig wahrnehmendes Zentrum des Menschen. Im Erscheinen der lebendigen Bildgestalt erkennt

es sein eigenes Anschauen, und im Anschauen erkennt es die Wirklichkeit (und Wirksamkeit) des Bildes. Aus dem sehenden Vollzug des Anschauens erwächst hier die eigentliche Sinn-Dimension des Kunstwerks.

Mit dieser Fähigkeit des Anschauens ist die Grundlage geschaffen, auch gegenständliche Bilder auf eine neue Art zu sehen und ihren vorgeblichen Inhalt an der Wirkungsweise ihrer bildnerischen Mittel zu prüfen. Denn alles »Wissen« um Bedeutungen fruchtet nichts, wenn es im Prozess des Anschauens nicht erfahrbar wird.¹⁵ Es lohnt sich daher, sich mit Deutungsversuchen zunächst einmal zurückzuhalten, um die anschaulichen Qualitäten eines Bildes zu erfassen. Dass es inzwischen möglich ist, die alte wie die moderne Kunst in einer fundamental veränderten Weise zu erleben, verdanken wir einer Kunstentwicklung, die sich zunehmend auf die Eigenwirkung der Bildmittel besinnt.

1 In der Fondation Beyeler darf man nicht näher als einen Meter herantreten. Meines Erachtens ist das aufgrund der Größe des Gemäldes ausreichend.

2 »Was wir heute an Schriften brauchen, ist, dass die Menschen ihre Reaktion auf Malerei aufschreiben.« (Notiz von Wilhelm Seitz zu einem Interview mit Mark Rothko in ders.: »Schriften 1934–1969: Essays, Briefe, Interviews«, Freiburg 2008, S. 102.)

3 Ich wähle bewusst dasselbe Bild, das auch Michael Bockemühl in seiner Habilitationsschrift (»Die Wirklichkeit des Bildes – Bildrezeption als Bildproduktion«, Stuttgart 1985) bespricht, da es mir vor allem auf seine Schlussfolgerungen ankommt.

4 Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: »Farbenlehre«, § 919: »Wenn man erst das Auseinandergehen des Gelben und Blauen wird recht gefasst, besonders aber die Steigerung ins Rote genugsam betrachtet haben, wodurch das Entgegengesetzte sich gegeneinanderneigt und sich in einem Dritten vereinigt, dann wird gewiss eine besondere geheimnisvolle Anschauung eintreten, dass man diesen beiden getrennten, einander entgegengesetzten Wesen eine geistige Bedeutung unterlegen könne [...]«.

5 Siehe Anm. 1.

6 Michael Bockemühl: »Die Wirklichkeit ...«, S. 37. Bockemühl führt noch sehr viel mehr Aspekte dieses »steten Wandels« an.

7 A.a.O., S. 65.

8 A.a.O., S. 174.

9 »Es [das Rot] löst in der gesunden Seele die aktiven Kräfte aus, diejenigen Kräfte, welche zur Tat anspornen, diejenigen Kräfte, welche die Seele aus der Bequemlichkeit in die Unbequemlichkeit des Tuns versetzen soll.« (Vortrag vom 12. Juni 1907 in Rudolf Steiner; »Ursprungsimpulse der Geisteswissenschaft« (GA 96), Dornach 1989, S. 319.)

10 Das hier Gesagte gilt nur für Menschen, die physisch und psychisch stabil sind. Andernfalls können sie auch von der roten Farbe überfordert werden.

11 Rothko legte großen Wert auf diesen meditativen Aspekt. »Es wäre schön, wenn man überall im Lande Orte einrichten könnte, ähnlich kleinen Kapellen, in denen ein Reisender oder Wanderer eine Zeit lang über ein einziges, in einem kleinen Raum hängendes Bild meditieren könnte.« (»Mark Rothko – A Consummated Experience between Picture and Onlooker«, Basel 2001, S. 27)

12 A.a.O., S. 23.

13 »Die »Komposition« bewirkt die jeweils charakteristische Gestalt des Anschauungsvorgangs selbst, die sich in der anschauenden Tat mit Leben erfüllt.« (Michael Bockemühl: »Die Wirklichkeit ...«, S. 177.)

14 Gottfried Boehm: »Das Lebendige – Rothkos Zugänge zum Bild«, in Hubertus Gaßner u.a.: »Mark Rothko Retrospektive«, München 2008, S. 180–184.

15 Zur Verbindung von Wiedererkennbarem und Anschaulichem vgl. Michael Bockemühl: »Bild und Gebärde«, in: DIE DREI 7-8/1987.