

Caspar David Friedrich : Ahnherr der amerikanischen Moderne?

Autor(en): **Giger, Romeo**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **66 (1986)**

Heft 11

PDF erstellt am: **15.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-164357>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Romeo Giger

Caspar David Friedrich – Ahnherr der amerikanischen Moderne?

Die Frage, ob Caspar David Friedrich ein Vorläufer der modernen amerikanischen Malerei sei, ist keine rhetorische; es soll nicht versucht werden, allfällige Zweifel wegzudiskutieren. Aufgezeigt werden soll lediglich ein Weg, der vom Sinnierer und Bilddichter der Romantik zu jenem der amerikanischen Moderne, nämlich zu Mark Rothko, führt. Die Bilder dieser beiden Beschwörer des Hintergründigen mögen dabei stellvertretend für das Lebensgefühl ihrer jeweiligen Epoche stehen*.

Natürlich kann es sich nicht um direkte Beeinflussungen handeln; erkennbar wird vielmehr, dass in der Kunst zu verschiedenen Zeiten an verschiedenen Schauplätzen Geisteshaltungen manifest werden, die, obwohl voneinander unabhängig, dem Wesen nach gleich oder doch zumindest sehr ähnlich sind. Was sich ändert, ist das Vokabular, nicht aber die Grammatik.

Das romantische Erbe in Übersee

Das Bild «Landscape» (1898) von *Albert Pinkham Ryder* erlaubt eine erste Verbindung zur amerikanischen Malerei. In den Bildern dieses grossen Visionärs und Träumers wird augenfällig, wie stark das romantische Erbe in Übersee weitergewirkt hat. Die amerikanische Landschaft mit ihrer Überfülle an Erhabenem und Grenzenlosem war besonders geeignet, der romantischen Tradition ihr Fortbestehen zu sichern. Diese reicht denn auch bis in unsere Zeit, bis zu den Abstraktionen eines Clyfford Still, Barnett Newman, Jackson Pollock und wie sie alle heissen.

Das Bild des Amerikaners ist nicht so straff komponiert und so streng geordnet wie das vergleichbare Gemälde «Das grosse Gehege» (um 1832) von C.D. Friedrich, obwohl sich die beiden Maler bezüglich Kunstauffassung und Weltverständnis nahestehen. In beiden Bildern finden wir eine Zweiteilung, doch ist bei Ryder das Verhältnis von hell und dunkel anders. Über einer streifenförmigen Anordnung öffnet sich der Himmel in einer dramatischen Bewegung, die an den Flügelschlag eines Engels erinnern mag. Obgleich die reale Weite der dargestellten amerikanischen Landschaft grösser ist als die Flusslandschaft bei Dresden, fühlt sich der

Betrachter in diesem Bild weniger sich selbst überlassen, weniger ratlos und ausgesetzt. Die dunkle Zeitlichkeit des Vordergrunds wird durchbrochen von zwei parallel verlaufenden hellen Strassenzügen, und in der linken unteren Bildecke findet sich ein nachgerade idyllisches Motiv. Im Gegensatz zu Friedrichs Darstellung des menschlichen Ausgeliefertseins schimmert bei Ryder so etwas wie Geborgenheit durch. Andererseits wirkt die amerikanische Landschaft aufgewühlter, bedrohlicher. Sie ist nicht durch Kontemplation gekennzeichnet; wir spüren nicht den unwiderstehlichen Sog in die Tiefe. Zum Ausdruck kommt eine eher private, im Persönlichen verhaftete Sicht der Wirklichkeit. Wenngleich die Natur auch für Ryder nicht bloss ein neutrales Betätigungsfeld des Menschen bedeutet, sondern vielmehr Natur und Mensch eins sind, das heisst, die dargestellte Wirklichkeit einer inneren Zustandsschilderung gleichkommt, so haben wir dennoch das Gefühl, der Deutsche habe uns mehr mitzuteilen. Obzwar detailgetreuer und scheinbar wirklichkeitsnäher, wird bei ihm subjektive Empfindung dergestalt überhöht, dass sie universelle Erfahrung vermittelt.

«Traumbilder einer ungekannten Welt»

Dass Friedrichs Landschaften beseelt und zugleich Seelenspiegel (wenn nicht gar Symbolspiegel) sind, veranschaulicht die um 1820 entstandene «*Harzlandschaft*». Das Gemälde zeigt eine im Sinne der klassischen Tradition belanglose, menschenleere Landschaft, der jedes dramatische Motiv fehlt. Streifenartig hintereinander angeordnet finden wir im Vordergrund dunkelgrüne Wiesen, die sich gegen die Bildmitte hin zu einem schmalen gelben Band aufhellen. Im Mittelgrund graublau Hügelszüge, dahinter ein heller, leicht bewölkter Himmel. Dennoch eignet dem Bild eine unverwechselbare Stimmung, eine Stimmung innerer Bewegtheit. Die lichten Ränder der Wiesen, die aufragenden Silhouetten der Berge und der Zug der Wolken am Horizont sind in ein lebendiges Wechselspiel zueinander versetzt, das uns als Betrachter unmittelbar beschäftigt. Bei längerem Hinschauen geraten Wolken und Berge mit einemmal in Bewegung: sogar das Gras im Vordergrund scheint sich im Wind wellenförmig zu bewegen.

Mit der Einfachheit des Motivs, dem flächenhaften Bildaufbau und der für die damalige Zeit weit vorangetriebenen Entkörperlichung des Gegenständlichen weicht Friedrich deutlich von der klassischen Tradition ab. Die Landschaft, die er darstellt, wirkt unbegehrbar. Nichts führt in die Tiefe. Die blauen Berge erscheinen unwirklich, um nicht zu sagen überwirklich. Die Landschaft drückt etwas Befremdliches aus; wir fühlen uns darin fremd, beziehungslos, ausgeliefert. Dennoch spüren wir eine geheime Kraft, die uns anzieht, uns gleichsam ins Bild hineinzieht.

Wie beim «grossen Gehege» fehlt auch hier die innere Rahmung. Dies lässt die Landschaft als einen Ausschnitt aus dem Unendlichen erscheinen. Wiederum wird dadurch dem Betrachter seine eigene Endlichkeit zu Bewusstsein gebracht.

Offensichtlich geht es dem Maler nicht um die Abschilderung eines Erlebnisses der Natur um der Natur willen; er bildet die Harzlandschaft nicht um ihrer selbst willen ab. Vielmehr benützt er sie als Mittlerin subjektiver Stimmungen, als ein Medium emotionaler, überirdischer, religiöser Inhalte.

Als «Traumbilder einer ungekannten Welt» hat Friedrichs Zeitgenosse, der Maler Carl Gustav Carus, diese Landschaftsdarstellungen bezeichnet. Zweifelsohne spielt das Traumhafte, Überwirkliche eine zentrale Rolle, auch dann, wenn die frische Farbigkeit und die feine Beobachtung des Lichts die unmittelbare Anschauung der Natur bezeugen. Friedrich fertigte jeweils an Ort und Stelle zahllose Naturstudien an; seine Bilder jedoch malte er zuhause im Atelier, wobei er seiner Phantasie einen angemessen grossen Spielraum gewährte. Die sich dabei ergebenden Veränderungen des vorgegebenen Naturausschnitts entstanden aufgrund eines Leitsatzes, der für seine Kunstauffassung charakteristisch ist. Sein Motto hiess: «Der Maler soll nicht bloss malen, was er *vor* sich sieht, sondern auch, was er *in* sich sieht. Sieht er aber nichts in sich, so unterlasse er auch zu malen, was er vor sich sieht.» Nur so, glaubte Friedrich, kann der Maler hoffen, die Welt des noch Unbekannten zu ergründen und ans Licht zu heben. Daher lautete die Anweisung beim Malen: «Schliesse dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst siehest dein Bild. Dann fördere zutage, was du im Dunkeln gesehen, dass es zurückwirke auf andere von aussen nach innen.»

Mystische Ergriffenheit

Friedrichs Darstellungsweise in der «*Harzlandschaft*» eröffnet einen weiteren Ausblick auf die Kunst in Übersee. Das entsprechende Motiv in «*Red Hills and the Sun*» (1927) von *Georgia O'Keeffe* beweist, dass das romantische Erbe in der amerikanischen Malerei bis in die Gegenwart hinein fortlebt. Die höchst eigenwilligen Bildschöpfungen, in denen diese Künstlerin die Farbe als eigenen, gefühlsbetonten Wert einsetzt, lassen die Werke der Maler der chromatischen Abstraktion vorausahnen.

Warme, gefühlsstarke Töne dominieren die Komposition. Dennoch geht davon eine eigentümliche Distanziertheit aus, eine Art übersinnlicher Entrücktheit. Das Bild erscheint emotional geladen und vergeistigt in einem. Eine unbewohnte Gegend, weit entfernt vom Menschen, seiner

Geschichte, seinen Werken, entfernt von allem Menschlichen und Geschichtlichen überhaupt: Natur im uranfänglichen Zustand, *in statu nascendi*. Die vermittelte Erfahrung ist eine mystische, transzendente; zum Ausdruck gebracht wird, was jenseits der sinnlich-erfahrbaren Welt existiert und daher das menschliche Bewusstsein überschreitet. (In der Tat muss die Kunst O'Keeffes im Zusammenhang mit Emersons Transzendenzlehre gesehen werden, in der das Wirkliche und das Ideale sich miteinander verbinden. Die Natur wird aufgefasst als sinnliches Gewand der Allseele; in ihr vereint sich alles Sein, von ihr ist jede Seele zugleich Abbild und Teil.)

Je länger wir die Bildvision auf uns wirken lassen — das ausgedörrte, leblose Land, der grenzenlose Himmel, an dem sich das Licht der Sonne kreisförmig ausbreitet und schliesslich im Dunkel verdämmt —, um so stärker wird die Vorstellung eines Ur-Erlebnisses von Werden und Vergehen, von Lebensoffenbarung und Todesgewissheit, Ewigkeit und Vergänglichkeit. Wir spüren die unauslotbare Tiefe des Tonnengewölbes am Himmel, seine Sogwirkung, die uns in immer unergründlichere Dimensionen vordringen lässt und so Einblick gewährt in einen Empfindungs- und Erfahrungsraum, der nur in uns selbst liegen kann.

Ein vielleicht noch deutlicheres Verbindungsglied zur Romantik ist das Bild «*Wave. Night*» (1928), das die Sehnsucht nach der unberührten Natur und ihren Formchiffren als evokatives Ausgangsmaterial zum Ausdruck von Empfindungen und Seelenzuständen bezeugt. Bei der oberen wie der unteren Bildhälfte könnte es sich beinahe um Landschaften aus dem Formenvokabular Friedrichs handeln. Sämtliche Linien treten über den Bildrand hinaus, was den Eindruck von Entgrenzung und Unermesslichkeit verstärkt. Dies wird durch die markante Zweiteilung noch bekräftigt. Wie bei Friedrich schwingt das Visionäre mit, ohne oberflächlich zu dominieren. Die innere Verwandtschaft äussert sich nicht nur im ganz bestimmten Blick auf die Welt, im eigenen Ton, in der eigenen Sprache; sie äussert sich vor allem in der Darstellung von Zuständen mystischer Ergriffenheit.

Irdische Begrenztheit

Nirgends kommt Friedrichs eigene Bildsprache und seine persönliche Sicht der Wirklichkeit prägnanter zum Ausdruck als im «*Mönch am Meer*» (1810). In den leeren, von Bildrand zu Bildrand (und darüber hinaus) reichenden Flächen wird Wirklichkeit derart auf einen Punkt hin konzentriert, dass sie überkippt in ein Bedeutungsfeld, das jenseits des rein Visuellen liegt. Das Bild der äusseren Wirklichkeit wird aufgesogen von der Vision des Künstlers.



Heinrich von Kleist hat seine ersten Eindrücke vor diesem Gemälde so formuliert: «Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein als diese Stellung in der Welt: der einzige Lebensfunke im weiten Reich des Todes, der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis. Das Bild liegt mit seinen zwei oder drei geheimnisvollen Gegenständen wie die Apokalypse da. ... Und weil es in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit nichts als den Rahmen zum Vordergrund hat, ist es, als wenn einem die Augenlider weggeschnitten wären.»

Die Befremdung der Zeitgenossen — Clemens Brentano und Achim von Arnim waren vollends ratlos — ist verständlich, denn der Maler hat sämtliche bis dahin gültigen Regeln, wie ein Landschaftsbild auszusehen habe, auf den Kopf gestellt. Nie zuvor ist die elementare Grösse des Meeres, seine Unendlichkeit so kompromisslos gesehen, nie die Weite und Öde der Strandlandschaft so unidyllisch erfasst worden. Der Mönch ist ganz seiner Verlassenheit ausgeliefert. — Dadurch, dass alle Linien aus dem Bild herausfliessen, ohne in irgendeiner Weise auf die seitliche Begrenzung Rücksicht zu nehmen, wirkt die Rahmung als willkürliches Schnittgeviert. Jenseits des Bildrandes könnte alles endlos weitergehen.

«Als wenn einem die Augenlider weggeschnitten wären.» Damit ist das Radikale dieser Bildgestalt bezeichnet. Die Direktheit der Darstellung weist auf ihren Symbolgehalt und fordert dem Betrachter eine Stellungnahme ab. Gezwungen, sich mit dem Mönch zu identifizieren, wird er sich

seiner eigenen Winzigkeit und Unbedeutendheit bewusst. Das Unermessliche lässt ihn seine Ohnmacht einsehen. Betroffen steht er da, versunken in düstere Ahnungen. Konfrontiert mit dem Unendlichen, Unfasslichen, der Zeitlosigkeit des Universums, fragt er nach dem Sinn der Begrenztheit irdischen Seins.

Noch etwas Bemerkenswertes hat dieses erstaunliche Bild an sich, das uns lehrt, die Farbtafeln des amerikanischen Bilddichters Mark Rothko zu lesen. Ausser dem einsamen Mönch gibt es nichts zu sehen — nur «Einförmigkeit und Uferlosigkeit». Es ist das Werk eines Malers, der — wie Kleist es ausdrückte — «eine Quadratmeile märkischen Sandes» malen kann. Also im Grunde nichts. Das Nichts?

Das Einzige, woran sich der Betrachter orientieren kann, ist die Rückenfigur des Mönchs. Das hat auch Kleist getan, wenn er schreibt: «... und so ward ich selbst der Kapuziner, das Bild ward die Düne, das aber, wo hinaus ich mit Sehnsucht blicken sollte, die See, fehlte ganz. Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein...» Kleist identifiziert sich mit der Figur im Bild und sieht mit deren Augen das weite «Reich des Todes», den Weltuntergang, die Apokalypse. Da wir gezwungenermassen dieselbe Blickrichtung haben wie die Bildfigur, wird unser Blick von aussen her über diese hinweg in den Erfahrungsraum des Bildes hineingezogen; eine Identifikation mit der Rückenfigur ist die Folge. Das Wissen um diesen Vorgang kommt uns bei der Betrachtung von Rothkos Lichtwänden zugute.

Zwiesgespräch mit dem eigenen Ich

Der Sprung von Friedrichs «*Mönch am Meer*» zu Rothkos Farbtafel «*Black on Grey*» (1969) ist erstaunlich klein, auch wenn der Vorgang der Abstraktion in unserem Jahrhundert bis zur vollständigen Gegenstandslosigkeit vorangeschritten ist. Beides sind Beschwörungen des Hintergründigen, Meditationen im Raume geheimnisvoller, überirdischer Mächte, beides Visionen des Nichts, in denen Stimmungen zum Ausdruck kommen, wie sie die Natur im Menschen weckt. Die Werke sind gekennzeichnet durch das Unbestimmte, Geheimnisvolle, durch Unbeweglichkeit und Stille.

Schon bei Friedrich ist die Natur nicht um ihrer selbst willen da; sie bietet nicht das Bild einer organisch-natürlichen Lebenskraft, die sich in Sein und Werden, Bewegung und Wachstum ihrer Formen ausdrückt, sondern sie ist ein an sich unbelebter Gegenstand, eine Idee, in die der Mensch seine persönlichen Gedanken und Gefühle hineinprojizieren kann. Die Landschaft ist Mittel zu subjektivem Fühlen; sie hat ihre Objektivität, ihr wirkliches Dasein und Leben verloren.

Diese Tendenz verabsolutiert sich in den Lichtwänden Rothkos. Auch er geht im Grunde von der Naturempfindung aus, doch fällt bei ihm die stoffliche Substanz ganz weg; sie ist vollends emotionalisiert. Rothko hat den letzten Schritt auf dem von Friedrich begangenen Weg getan: den Schritt zur totalen Entkörperlichung und Entmaterialisierung der sichtbaren gegenständlichen Welt sowie zur vollständigen Verinnerlichung der äusseren Wirklichkeit. In seinen Bildern sind uns als Betrachter alle Helfersdienste verweigert. Es gibt keine Projektionsfiguren mehr, keine Landschaftsszenarien, wo wir unseren Standort bestimmen könnten. Die Farbe (oder Nichtfarbe) ist nur noch Essenz: Volumen, Form, Raum und Licht. Kunst wird zu einem Akt der Offenbarung, der Erhebung und Ergriffenheit, zur Verkörperung universeller Wahrheit.

Rothkos Bestreben war es, durch Farbe sowohl Fläche wie auch Raum zu bestimmen, Gefühl ebenso wie Stimmung; Farbe sollte physisch greifbar und gleichzeitig entstofflicht sein, sinnlich und dennoch geistig. Denn sie stellt etwas Umfassenderes dar als ihre bloss physische Präsenz: Sie ist so etwas wie die Verbindung zu einer anderen Wirklichkeit.

Ohne jede Möglichkeit der Identifizierung oder Lokalisierung stehen wir gleichsam ankerlos vor (besser: *in*) diesen Bildern, die nur noch Licht und Farbe sind. Wahrhaft verloren und verlassen, ohne jede Objektivierungsmöglichkeit sind wir als Bildbetrachter zur Bildfigur erhoben (oder verdammt, je nach dem), unentrinnbar konfrontiert mit dem Universum. Wie die Mönchsgestalt sind wir uns selbst überlassen — im unausweichlichen Zwiegespräch mit unserem eigenen Ich erfahren wir das Wesen menschlicher Existenz.

Existenzgefühl einer Epoche

Besonders hervorgehoben zu werden verdienen die grossen Formate, denn sie stellen einen bedeutsamen Unterschied zur Malerei Friedrichs dar. Seit den fünfziger Jahren ist in der amerikanischen Kunst der Massstab zum konstitutiven Element der Bedeutungsübermittlung geworden. In den überdimensionierten Formaten spiegelt sich zunächst eine spezifisch amerikanische Erfahrung: die Grossräumigkeit der Neuen Welt mit ihren mannigfachen Grenzüberschreitungen — geographisch, historisch, künstlerisch, technologisch, usf.

Zur Weite der Landschaft kommt aber auch die innere Weite, aus der die amerikanischen Künstler in den fünfziger und sechziger Jahren geschöpft haben. Sie füllt die scheinbare Leere der Leinwand auf und verwandelt sie. «Mit der klassischen Vorstellung vom gerahmten Bild haben diese Lichtwände nichts mehr gemeinsam, sie sind stellvertretend für das

uns umgebende Grosse und Universelle, Symbol eines unbegrenzten geistigen Raumes, in dem auch das Numinose seinen Platz hat» (Haftmann). Als Betrachter sehen wir uns nicht mehr einem Wandbild qua Tafelbild gegenüber. Das normale Bildformat, das nur einen Fleck an der Wand beansprucht, wird überschritten. Der Maler kümmert sich nicht um die Ausmasse der Wand wie beim Wandgemälde, sondern möchte darüber hinaus, um die physikalische Realität zu erweitern.

Sowohl für den Künstler wie auch für den Betrachter als Mitschöpfer und Miterlebenden schaffen die riesigen Leinwände völlig neue Relationen. In den grossen Formaten öffnet sich der Raum nach allen Seiten, flieht sozusagen ins Unbegrenzte, Unbegrenzbare (das damit zum zentralen Thema wird). Wenn wir nahe vor diesen *overall paintings* stehen, ist es uns nicht mehr möglich, diese mit einem Blick zu erfassen. Das Bild ist nicht mehr Objekt *in* einer Umwelt, es ist selbst diese Umwelt. Wir sehen uns eingehüllt in einen Farbenraum, in einen Gefühls- und Erfahrungsraum, dem unsere visuelle Aufnahmefähigkeit nicht gewachsen ist.

In seinen ausgereiften Arbeiten wie «*Red, White and Brown*» (1957) offenbart sich Rothkos bildnerische Intelligenz und Gefühlstiefe vollends. Zu den bedeutsamen Kennzeichen dieses reifen Stils gehören die Schichtung von waagrecht gelegten, rechteckigen Farbzonen innerhalb eines Hochformats sowie deren harmonische farbliche wie formale Ausgewogenheit. Diese Anordnung basiert keineswegs auf vorausgegangener Berechnung; sie ist auf rein intuitivem Weg zustande gekommen. — Gegen die Fehlinterpretation, mit seinen Rechtecken im Rechteckrahmen den Konstruktivisten nahezustehen, hat sich Rothko stets verwahrt. Seine Formen sind nicht mit dem Lineal gezogen; vielmehr weicht der Künstler einer formalen, messbaren Anordnung bewusst aus. Seine Rechtecke, die das Bild ausfüllen, seine Form wiederholen und sie dadurch bestätigen, verschwimmen, versickern an den Rändern im Farbgrund. Die dabei verwendete Wischtechnik macht die vereinheitlichende Struktur sichtbar.

Die angewandten Mittel sind, gemessen an der Komplexität der Wirkung, verhältnismässig einfach. Die drei horizontalen Rechtecke sind fest in der Struktur des Bildes verankert. Sie werden links und rechts von einer stabilisierenden Vertikale, einer Art innerer Rahmung, zusammengehalten. Das dunkle wolkenartige Gebilde oben und das weisse unten entsprechen flächenmässig ungefähr dem orangen Mittelfeld. Durch diese scheinbare Einfachheit wird in Bildern wie diesem das Aussergewöhnliche von Rothkos Kunst um so deutlicher ersichtlich: nämlich seine Fähigkeit, in einer einzigen Ebene Farben dergestalt miteinander in Beziehung zu setzen, dass die einen vor-, die andern zurücktreten. (Wie man bei wiederholtem Umgang mit dem Bild feststellt, sind es nicht immer dieselben Farbzonen, die sich auf uns zu- bzw. von uns wegbewegen. Dies hängt — unter

anderem — von unserer Gemütsverfassung ab wie auch davon, was wir unmittelbar vorher gesehen haben. Auch die äusseren Lichtverhältnisse spielen eine Rolle: In gedämpfter Umgebung kommt das innere Licht der Bilder erst zur vollen Entfaltung. Rothko ging denn auch dazu über, seine Bilder in gedämpften Räumen zu zeigen, z.B. in der «*Rothko Chapel*» in Houston/Texas.)

Die Farbe in «*Red, White and Brown*» bezieht ihre dramatische Leuchtkraft aus der optischen Spannung der verwendeten Farbtonalitäten. Dünne Farbschleier wehen gleichsam über die Leinwand und versinken in ihr; warme Farbtöne liegen über kühlen, kühle über warmen, dunkle über hellen und umgekehrt. Durch ihre Transparenz und die verschwimmenden Randzonen werden wir als Betrachter in einem traumverwandten Raum zu eigenen Meditationen angeregt.

Versucht man, diese Farbtafel auszudeuten, so stellt sich die Frage, ob sie von oben nach unten oder von unten nach oben zu lesen sei. Die blendend weisse Zone unten fällt am stärksten ins Auge; wir spüren ihre Anziehungskraft wie auch ihre Zurückweisung, die Verlockung des Leeren wie auch die Furcht davor. Gleichzeitig erinnern wir uns daran, dass Wassily Kandinsky vom Weiss gesagt hat, es sei ein Symbol der Stille, einer Stille der Leere, die auf Erfüllung wartet; ihr Gegenteil, Schwarz, sei gleichfalls ein Symbol der Stille, jedoch einer Stille von anderer, endgültigerer Art. — Haben wir es demzufolge mit den beiden Lebenspolen zu tun? Wäre somit unten der Anfang und oben das Ende? Was aber stellt in diesem Falle das orangene Mittelfeld dar?

Rothkos Bilder verweigern eine bündige Ausdeutung. Obzwar herausfordernd, bleiben sie dennoch auf seltsame Weise anonym. Gerade durch diese Anonymität aber werden sie — vergleichbar jenen Friedrichs — zu eigentlichen Schlüsselbildern für das Existenzgefühl einer Epoche. Unsere Fragen nach Anfang und Ende, nach Sinn und Zweck, können je länger je weniger schlüssig beantwortet werden. Vielmehr überwiegt die Einsicht, dass Sein als Totalität erkannt werden muss, als etwas In-sich-Geschlossenes, unzertrennlich Zusammengehöriges. Dieses Gefühl der Ganzheit ist in Rothkos Werk gepaart mit jenem der Unendlichkeit, einer Unendlichkeit, die nicht in der Ausdehnung nach links oder rechts, oben oder unten zum Ausdruck kommt, sondern in der Dimension der Tiefe: Es ist ein beständiges Ausloten und Sich-Verlieren im unausschöpflichen Bedeutungsraum des Overall-Feldes, das so zum Sinnbild für das Geheimnis des Lebens wird. Rothkos Lichtwände symbolisieren die Vereinzelung und Bedrohung im Unermesslichen wie auch die unerschöpflichen Möglichkeiten, die dem Menschen darin offenstehen.

Wie Friedrichs Gemälde lassen sich auch Rothkos Farbtafeln ihr Geheimnis nicht entreissen, wenn man nur einen Nenner für das umgreifende Ganze dieser Bildkunst zu finden sucht. Für die Werke beider trifft in gleichem Masse zu, was Novalis von der Kunst der schöpferischen Weltbetrachtung gesagt hat: «Die Kunst des ruhigen Beschauens, die der schöpferischen Weltbetrachtung ist schwer; unaufhörliches ernstes Nachdenken und strenge Nüchternheit fordert die Ausführung, und die Belohnung wird kein Beifall der mühescheuen Zeitgenossen, sondern nur eine Freude des Wissens und Wachsens, eine innigere Berührung des Universums sein.»

* Auf die Möglichkeit eines solchen Zusammenhangs hingewiesen hat auch Robert Rosenblum: «Modern painting and the Northern Romantic Tradition», 1975.

