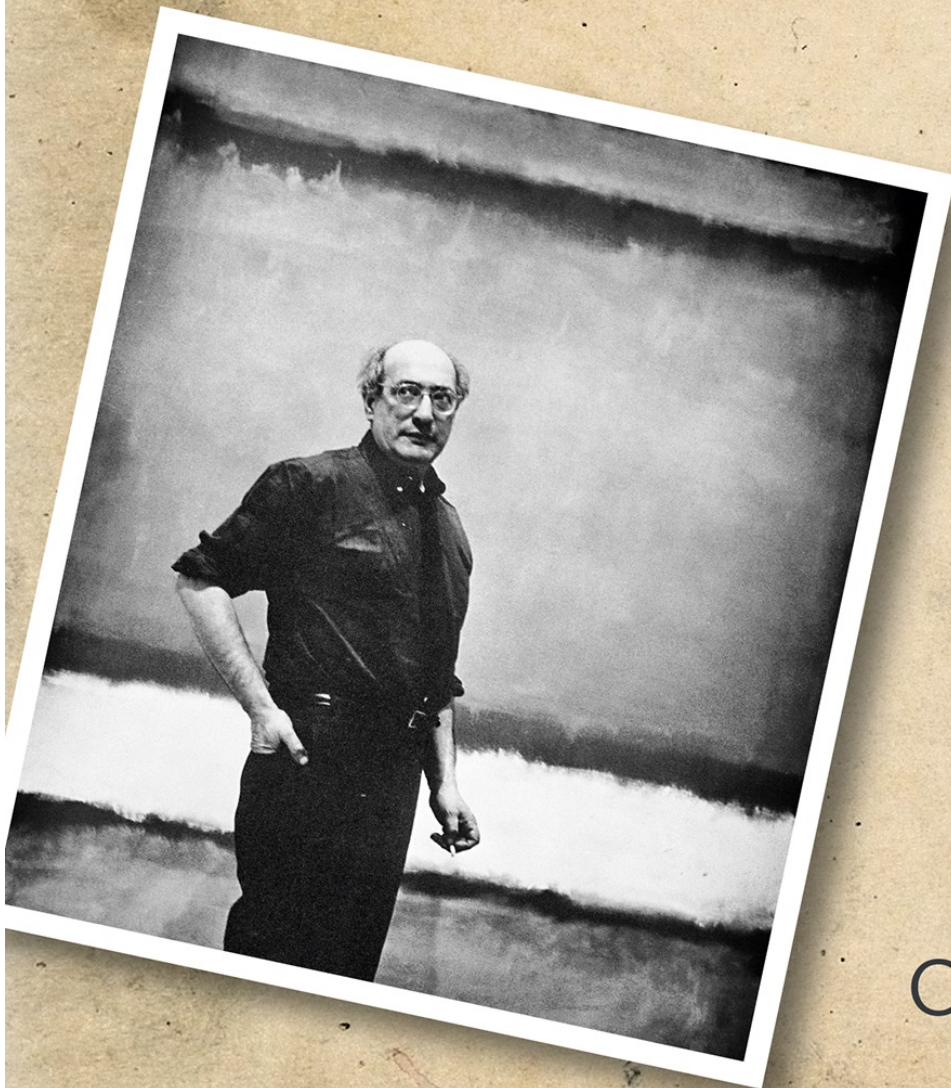


*Artist Reality*

## Die Wirklichkeit des Künstlers

Texte zur Malerei  
von Mark Rothko

~~*Plastizität*~~



C.H.Beck

dem diese Künstler vonseiten ihrer Auftraggeber ausgesetzt waren.

Allerdings ist dieser Neid nicht primär materiell bedingt, er entspringt vielmehr Rothkos Wunsch, ebenfalls in solch herrlichen Zeiten zu leben. In seinen Augen hatte die Weltordnung der Renaissance eine inhärente Richtigkeit. Was für ein Traum, genau das zu malen, was man sieht und empfindet, genau das auf die Leinwand zu bringen, was man selbst für die Wahrheit hält, und dafür auch noch gepriesen zu werden. Rothko glaubte nämlich, dass die Künstler jener Zeit von den Mächtigen fortwährend gelobt und von den Massen angebetet wurden wie heute nur noch Fußballstars. Und das war Rothkos größter Wunsch: die Wahrheit so zu malen, wie er sie sah, und dafür von seiner eigenen Zeit geliebt und geachtet zu werden. In der Welt, nach der er sich sehnte, war der Künstler König, dessen Werke das Publikum in freudiger Spannung erwartete.

Dies sind also jene Bereiche, in denen sich uns Rothko ungeschützt präsentiert, wo wir ihn dabei ertappen, wie er Gefühle preisgibt, über die er in seinem Manuskript vermutlich gar nicht sprechen wollte. Bezeichnend ist aber auch, aus welcher unterschiedlichen Positionen er sich in seinem Text an den Leser wendet. Eine dieser Positionen ist die des Lehrers. Auch wenn er diesen Standpunkt nicht durchgängig einnimmt, weist er dennoch gelegentlich ausdrücklich auf seine Erfahrungen als Lehrer hin. So gibt er etwa zu verstehen, dass er weiß, wie Kinder in elementaren künstlerischen Entscheidungssituationen reagieren. Ja, er bedient sich sogar der Vorlieben und Reaktionsmuster des Kindes, um die Grundstrukturen des künstlerischen Schaffensprozesses verständlich zu machen. Zugleich ist er sich sehr deutlich der gesellschaftlichen Verantwortung des Lehrers bewusst. So spricht er etwa am Anfang des Kapitels «Indigene Kunst» über kulturell vorgeprägte Einstellungen zur Kunst und erläutert, wie wichtig es ist, diese Prägungen durch eine angemessene Erziehung zu beeinflussen. Im Übrigen befassen sich auch die von Rothko hinterlassenen Papiere, die sich noch im Besitz der Familie befinden, vor allem mit Fragen des Kunstunterrichts. Rothkos sah in seiner Lehrtätigkeit also wesentlich mehr als lediglich einen Broterwerb, er maß ihr sogar eine beträchtliche Bedeutung bei.

Allerdings ist Rothko ungeachtet seines gesellschaftlichen Engagements und seiner Sympathien für die politische Linke durch und durch Individualist. Am deutlichsten sagt er dies in dem Kapitel «Kunst als Form des Handelns», wo er darauf hinweist, dass der um das eigene Selbst kreisenden Arbeit des Künstlers – das Bemühen, seine/ihre ganz persönliche Wahrheit mitzuteilen – eine wichtigere

soziale Funktion zukommt als jeder Philanthropie. Zwar erweist er dort der arbeitenden Klasse seine Reverenz und findet, dass der Künstler dem Wohl der Gesellschaft dienen soll, jedoch kann dieser nach Rothkos Auffassung zum Gemeinwohl am meisten beitragen, wenn er sich von seinen ureigenen Bedürfnissen leiten lässt. Auf diese Weise – das heißt, indem er sich von seinem eigenen spirituellen und intellektuellen Drang leiten lässt – leistet der Künstler gleichsam automatisch einen Beitrag zum Fortschritt. Rothko nimmt hier also einen der kollektivistischen Kunstauffassung des dogmatischen Sozialismus diametral entgegengesetzten Standpunkt ein.

Der Text ist grob gesprochen in zwei Teile unterteilt: einen polemischen und einen philosophischen. Sicher trägt diese Unterteilung, wie dies bei solch künstlichen Kategorisierungen stets der Fall ist, ebenso viel zur Verwirrung wie zur Erhellung bei. Ich möchte sie jedoch dennoch beibehalten, weil der Ton, in dem Rothko seinen Text verfasst hat, meiner Meinung nach genauso wichtig ist wie der Inhalt seiner Ausführungen. Der polemische Rothko ist wütend und streitsüchtig; er spricht unverblümt aus, was ihn am Kunstbetrieb am meisten irritiert. Dabei sagt er ganz offen seine Meinung über vorwiegend nicht näher bezeichnete Institutionen und Personen, die dem wahren Künstler von jeher Hindernisse in den Weg gestellt haben. Dieser polemische Stil dominiert im ersten und im letzten Teil des (von mir in seiner Kapitelabfolge arrangierten) Buches, obwohl er auch an anderer Stelle mitunter aufblitzt. Wir haben es hier mit einer vornehmlich rhetorischen Argumentationsweise zu tun, die auch vor Pauschalisierungen nicht zurückschreckt und es mit der logischen Konsistenz der Gedankenführung nicht immer so genau nimmt. Angesichts der wenigen Namen, die Rothko nennt, könnte man manchmal fast glauben, dass es sich bei seinen Gegnern lediglich um Papiertiger handelt. Rothko setzt sich leidenschaftlich für seine Sache ein und versucht den Leser als Bundesgenossen zu gewinnen. Dabei verzichtet er darauf, die Lektüre unnötig mit Fußnoten und detaillierten Begründungen zu erschweren. Zu viele Details würden sein eigentliches Anliegen nur in den Hintergrund drängen.

Ungeachtet der Empörung und der Erregung, durch die sich die polemischen Partien des Buches auszeichnen, überwiegen in dem Text bei weitem die philosophischen Passagen. Diese philosophische Betrachtungsweise gewinnt etwa in der Mitte des Kapitels «Kunst, Realität und Sinnlichkeit» die Oberhand und setzt sich dann bis zu dem Kapitel «Moderne Kunst» fort. In diesen Passagen äußert sich

Rothko ernsthaft und sachlich, seine Argumentation ist hier eher abstrakt und die Darstellung bewusst dicht und akademisch gehalten. Wörter wie «prolix» («Weitschweifigkeit») oder «pulchritude» («das Kunstschöne») dürften sonst im Sprachgebrauch des damaligen New Yorker Linksradikalismus kaum anzutreffen gewesen sein. Aber selbst wenn Rothko sich einer eher konventionellen Sprache befleißigt, bezieht er sich häufig auf einen derart ungebräuchlichen Nebensinn der Wörter, dass der Herausgeber so manches Mal das Wörterbuch zu Rate ziehen musste.

Freilich handelt es sich bei diesem Sprachgebrauch keinesfalls um einen Zufall oder bloß um eine Laune. Vielmehr spiegeln sich in seiner Sprache die Ideen wider, die für Rothko einen besonderen Stellenwert hatten. Obwohl ihm die Kunsttheorie und -philosophie, aber auch die Literatur seiner Zeit durchaus nicht fremd waren, galt sein Interesse vor allem der Antike und dem neunzehnten Jahrhundert (und hier vor allem Nietzsches *Geburt der Tragödie*). Außerdem hörte er lieber Mozart, Schubert und Brahms als Strawinsky oder brandaktuellen Jazz. Wie sein Text immer wieder belegt, fühlte sich Rothko überdies durch die Kunst der alten Meister deutlich stärker angesprochen als durch die Malerei des zwanzigsten Jahrhunderts. Aus diesem Grund findet seine Vorliebe für die ältere – vor allem philosophische – Tradition auch in seiner Sprache einen Widerhall. Deshalb gibt er aber auch einem zwar direkten, gleichwohl förmlichen europäischen Stil den Vorzug vor dem modisch-frechen New Yorker Jargon. Trotz seiner amerikanischen Identität war Rothko in seiner ganzen Haltung, aber auch in seiner Sprache ein Mann mit europäischen Wurzeln.

Sein Stil dient ihm nicht zuletzt dazu, sich richtig zu positionieren. So stellt er etwa sehr rasch klar, dass er dem gängigen Klischee des Künstlers als eines hilflos stammelnden Schwachkopfes ganz und gar nicht entspricht, und macht sich in dem Kapitel «Das Dilemma des Künstlers» über dieses Klischee sogar lustig. Natürlich ist Rothko vor allem Künstler, doch nicht nur das: Er ist auch Intellektueller und möchte als solcher ernst genommen werden. In dieser Einstellung drückt sich sein philosophisches Selbstvertrauen aus, vielleicht spiegelt sich darin aber auch Rothkos Unsicherheit, die daher rührt, dass er bis dahin als Künstler noch keine Anerkennung gefunden hatte.

Vor allem aber ist Rothkos intellektuelle und betont seriöse Schreibweise durch die rhetorischen Mittel bedingt, auf die er häufig zurückgreift, um seine Argumente vorzutragen. Wirklich überzeugen kann er den Leser nämlich nur,

wenn dieser ihn als Autorität akzeptiert. Da er sich bei der Abfassung des Textes auf keine offiziell anerkannte Leistung berufen kann, muss er sich dem Leser möglichst eindrucksvoll präsentieren. So verschafft er sich zunächst einmal eine Basis, um dann seine summarischen Behauptungen über den Gang der Kunstgeschichte oder die unlauteren Methoden eines etablierten Meisters vorzutragen. Und auch wenn er in der frühen Textfassung, mit der wir es hier zu tun haben (vor allem dort, wo er alle persönlichen Motive für bestimmte Behauptungen weit von sich weist!), nicht immer ganz zu überzeugen vermag, gelingt es ihm dennoch in weiten Passagen, den Leser in seine Argumentation hineinzuziehen.

Freilich verdankt sich die Wirksamkeit seiner Rhetorik nicht allein dem Ton, den er anschlägt, sondern ebenso sehr der Verwendung des schlichten Pronomens «wir». Denn mit Hilfe dieses unspektakulären Drei-Buchstaben-Wortes gelingt es ihm, den Leser gewissermaßen zum Mitverschwörer zu machen. Dabei kommt der beiläufig hingeworfenen Floskel «Wie wir gesehen haben» die entscheidende Funktion zu, den Leser unmittelbar in die Entfaltung des Diskurses einzubeziehen. Der Leser sucht also ebenso nach der Wahrheit wie der Autor und greift dabei sogar auf dieselben Argumente zurück. Wo diese Taktik aufgeht, wirkt sie gerade deshalb so entwaffnend, weil sie von vornherein jede Kritik unterläuft. Schließlich befindet sich der Leser jetzt mit dem Autor auf derselben Seite und verteidigt denselben Standpunkt wie dieser, statt sich ein unabhängiges Urteil zu bilden. Und eines ist klar: Rothko möchte den Leser – also Sie! – auf seine Seite ziehen und ihn von seiner Wahrheit überzeugen.

Das Engagement und die Leidenschaft, mit denen Rothko in *Die Wirklichkeit des Künstlers* seinen Standpunkt vertritt, bekunden nur zu deutlich, wie sehr er davon überzeugt war, dass er etwas Wichtiges mitzuteilen hatte. Bei dem Text handelt es sich nicht um belangloses Geplänkel, man spürt vielmehr ständig den ausdrücklichen Wunsch des Verfassers, den Leser von seinen Ideen zu überzeugen, auch wenn ihm dies in der vorliegenden Fassung vielleicht nicht immer völlig gelingt. Und damit wären wir auch schon bei den beiden zentralen Fragen angelangt, vor die das Buch uns stellt: Warum hat Rothko diesen Text geschrieben? und: Wieso hat er ihn nie zu Ende gebracht? Bei der Beantwortung dieser beiden Fragen muss ich mich weitgehend auf Mutmaßungen stützen. Es gibt nämlich weder Dokumente noch Aussagen, die wir zu Rate ziehen könnten, um diese beiden wichtigen Fragen zu beantworten. Dennoch möchte ich hier eine

Antwort wagen, von deren Richtigkeit ich nicht zuletzt deswegen überzeugt bin, weil sie so einfach ist: Mein Vater hat dieses Buch geschrieben, weil er die Ideen, die er darin präsentiert, zu jener Zeit im Medium der Malerei nicht auszudrücken vermochte; und er hat das Projekt irgendwann aufgegeben, weil in ihm der Maler erneut die Oberhand gewonnen hat und er seine Ideen wieder besser bildnerisch als in schriftlicher Form darzustellen vermochte.

Mein Vater war durch und durch Maler. Tatsächlich ist *Die Wirklichkeit des Künstlers* ein schlagender Beweis dafür, dass er ständig über die Malerei nachgedacht hat. Deshalb war es für ihn gewiss ein ziemlich radikaler Schritt, als er nach fast zwanzig Jahren als Maler den Pinsel aus der Hand legte und zu schreiben anfang. Es ist schwer zu entscheiden, ob dieser Schritt eher kühn oder verzweifelt zu nennen ist. Eine Art Befreiungsschlag war die Entscheidung allemal – ein Schritt, mit dem Rothko einen neuen Weg einschlug oder mit dem er seinem bisherigen Weg zumindest eine etwas andere Richtung gab. Denn die Ideen, die mein Vater in seinem Buch dargelegt hat, waren für ihn nicht neu. Seine Malerei hatte ohnehin von jeher um Ideen gekreist, und daran hat sich auch später nichts geändert. Die Arbeit an dem Buch war lediglich ein neues Verfahren, diese Ideen unter die Leute zu bringen.

Bereits der Titel des Buches – *Die Wirklichkeit des Künstlers* – kündigt von diesem Wunsch. Wie Rothko ein ums andere Mal betont, ist es die Aufgabe des Künstlers, dem Betrachter durch seine Arbeit zu vermitteln, wie sich ihm die Welt aus seiner einzigartigen Perspektive darstellt. Wenn wir uns in den Raum eines Bildes begeben, treten wir in die Realität des Künstlers ein. Und obwohl Rothko diesen Titel lediglich mit Bleistift auf die Mappe geschrieben hat, in der er das Manuskript verwahrte (siehe [Tafel 1](#)), ist diese Auffassung in dem gesamten Text geradezu mit Händen zu greifen.

Ich kann nicht mit Gewissheit sagen, ob der Prozess des Schreibens – also die innere Auseinandersetzung mit Rothkos Philosophie der Kunst – dazu beigetragen hat, dem Kunstschaffen meines Vaters einen entscheidenden neuen Impuls zu geben. Jedenfalls lassen sich in dieser Phase seines Schaffens wichtige Durchbrüche erkennen, etwa der Schritt hin zum Surrealismus 1940 und die Entwicklung einer wesentlich abstrakteren Variante des Surrealismus um 1942. Da wir über die Entstehungszeit des Manuskripts nichts Näheres wissen, muss die exakte Abfolge dieser Geschehnisse im Dunkeln bleiben. Dass sich die künstlerische Praxis meines Vaters in dieser Phase rasant verändert hat, ist