

320
335

Mit den Farben der Unendlichkeit ... Zugänge zur Malerei Mark Rothkos

Hartwig Bischof

Mein Zugang zum Werk Mark Rothkos, eines von seiner Abstammung her und in seiner Grundstimmung jüdischen Malers, versteht sich als eine Möglichkeit der Interpretation unter vielen. Dabei orientiere ich mich an drei großen Schaffensperioden, die, zumindest teilweise durch kunstgeschichtlich übliche Klassifizierungen gedeckt, unter die Begriffe Akademismus, Surrealismus und Ungegenständlichkeit fallen. Diese rein auf formale Aspekte abzielende Annäherung konfrontiere ich mit drei geistesgeschichtlichen Kategorien, umrissen in den Begriffen Abbildontologie, Subjektontologie und Xenologie. Zur Abrundung werden diesen Begriffen näher beschreibende Adjektive zugeordnet, die die vorrangige Eigenschaft markieren. So entsteht als erste Periode eine rationalistische Abbildontologie des Akademismus, als zweite eine ir- bzw. antirationalistische Subjektontologie des Surrealismus und als dritte eine transrationale Ungegenständlichkeit der Xenologie.

1. Frühphase: Abbildontologie

Rothko begann bereits in seinen beiden Jahren an der Yale University (1921–1923) mit ersten Zeichenversuchen. Sein Werk aus dieser Zeit besteht vor allem aus malerischen Lockerungsübungen mit den Themen Portrait, Akt und Landschaft. Es ist der Versuch (trotz aller expressionistischer und sonstiger Einflüsse), das unverfügbare Ding da draußen, möglichst so, wie es ist (!), beim Malen und Rezipieren auf dem Bild verfügbar zu machen. Aus diesem Grund meine Subsumierung unter dem Begriff *Abbildontologie*.

Die Entwicklung der unterschiedlichen Antworten auf die Frage, warum etwas als schön zu gelten habe, reicht weit in die Geschichte zurück. So argumentiert Platon im *Phaidon* mit der Teilnahme des konkreten schönen Dings, das sinnlich wahrgenommen wird, an dem Schönen an sich, an der Idee des Schönen. Es muß hier vielleicht an sein berühmtes Höhlengleichnis erinnert werden, in dem die in ihrer Kontingenz gefangenen Menschen bloß die Schatten der wahren Dinge an einer Höhlenwand vorüberhuschen sehen und diese als ihre Wirklichkeit interpretieren. Die wahren Dinge jedoch bleiben in einem intelligiblen Bereich, und selbst wenn einer der Menschen dorthin vordringt, so fällt es den anderen doch unbändig schwer, seinem Bericht aus der wirklichen Welt Glauben zu schenken. Obwohl diese Konzeption durchaus ihre Schwachstellen hat,¹ war sie über lange Strecken sehr erfolgreich.

¹ Vgl. Helmuth Kuhn, *Die Ontogenese der Kunst*, in: D. Heinrich, W. Wisser (Hg.), *Theorien der Kunst*. Frankfurt am Main 1992, 93 ff.

So definierte Thomas von Aquin für die Scholastik: »Denn schön wird das genannt, bei dem schon die Wahrnehmung gefällt.«² Bewundere ich etwas Schönes ob seiner wunderbaren Gestalt, so ist es nicht das, was mir für mich gefällt, sondern das, was als Erschautes in sich gefällt. Das Schöne ist dabei als vollendete Einheit aller Transzendentalien gefaßt, als besondere Vollkommenheit des Seins.

In einer vulgären Auslegung wurde dabei sehr oft statt des prinzipiell in seiner Abgründigkeit nicht einzuholenden Seins irgendein Seiendes eingesetzt. Und von diesem Seienden galt es nun ein Abbild zu schaffen, das die oben angesprochene Einheit repräsentiert.

Ein frühes Beispiel von Rothko dafür ist das Portrait seiner Mutter, das zwar undatiert ist, aber um 1930 entstanden sein muß. Die Mutter, deren Züge dem Sohn von klein auf bekannt und vertraut sind, werden so, wie sie sind, möglichst wiedererkennbar auf die Leinwand gebannt. Zwar geht dabei die dritte Dimension verloren, vergleichbar mit Platons Schatten im Höhlengleichnis; trotzdem haben die ersten Bewunderer des Werkes sicherlich dahingehend auf das Bild reagiert, daß das ja eindeutig die Mutter sei.

Hier werden auch meine beiden Beifügungen *rationalistisch* und *Akademismus* deutlich. Das Abgleiten vom Sein, dessen Glanz die Schönheit in der ursprünglichen philosophischen Konzeption war, auf ein Seiendes illustriert das *rationalistische* Moment an diesem ganzen Entwurf. Er war abgehoben, »tricky« und auf eine eigene Welt der Vieldenker beschränkt. Außerdem war es durch seine innere Stringenz ein gutes Mittel, alles in eine Totalität und damit Verfügbarkeit und Beherrschbarkeit zusammenzuspannen. Genau an diesem Punkt setzt die Kritik des jüdischen Philosophen Emmanuel Levinas am massivsten an. Er sieht die Kunst auch in dieser Totalität des Seins gefangen. »Die Kultur und die künstlerische Schöpfung nehmen an der eigentlichen ontologischen Ordnung teil. Sie sind beispielhaft ontologisch: sie liefern die Faßlichkeit des möglichen Seins. Es ist daher kein Zufall, daß die Verherrlichung der Kultur und der Kulturen, die Verherrlichung der künstlerischen Seite der Kultur, das zeitgenössische Leben lenkt«.³

In der praktischen Umsetzung dieser Verwässerung der klaren Trennung zwischen Sein und Seienden steht dann meine zweite Beifügung, der *Akademismus*. Das Kriterium war eindeutig vorgegeben: man konnte Kunst *produzieren*; die abgebildete Person wurde an einem geschichtlichen Punkt x angehalten, konnte sich nicht mehr weiterentwickeln, sondern war in die Verfügbarkeit eines Museums übergegangen. Die Wiederholbarkeit war auch nicht schwierig, solange nur das Abbild in dieser *akademischen* Interpretation adäquat blieb.

Natürlich konnte dieses Niveau Rothko nicht lange befriedigen. In der zweiten Schaffensperiode vollzieht sich deshalb in seiner Bilderwelt eine Bewegung von der intelligiblen Ideenwelt hin zur unterbewußten Traumwelt.

² Vgl. Thomas von Aquin, *Summa Theologica*. Heidelberg/Graz 1966. Iq.5,a.4, ad 1.

³ Emmanuel Levinas, *Humanisme de l'autre homme*. Montpellier 1972, 29.

2. Surrealismus: Subjektontologie

Um das Jahr 1940 begann Rothko, beeinflusst vom Surrealismus und von Nietzsches *Geburt der Tragödie*, die er sehr genau gelesen hat, sich mit der griechisch-römischen Mythologie auseinanderzusetzen, und gab dabei seinen »realistischen« Stil der vorangegangenen Jahre auf. Nietzsche hatte versucht, seine Interpretation weniger auf die statische »Seins-Philosophie«, als vielmehr auf die »Werdens-Philosophie« (»Alles fließt!«) des Heraklit zu gründen.

Viele Bilder Rothkos aus dieser Zeit zeigen eine geschichtete Komposition, ähnlich römischen Sarkophagen oder griechischen Friesen, kombiniert mit dekorativen und architektonischen Motiven, Reihen von Köpfen und Tierfiguren. Zu einem großen Teil sind diese Werke nicht betitelt, um so eine Überhöhung zum Numinosen hin zu erleichtern. Außerdem taucht bereits die horizontale Unterteilung der Bildfläche auf, wie sie den späteren, sogenannten reifen Stil von Rothko auszeichnet. Rothko nimmt dabei nicht so sehr eine spezielle Anekdote als Bildinhalt, sondern wählt einen allgemeinen anthropologischen Zugang.

Nietzsche postulierte in der *Geburt der Tragödie* die zeitlose und universale Wahrheit des Mythos in Form der griechischen Tragödie. Er untersuchte darin die dunklen Regionen in der menschlichen Psyche und akzeptierte deren impulsive Natur und die Relativität der moralischen Urteile, später unter dem Stichwort »Umwertung aller Werte« zusammengefaßt. Die Beschreibung der menschlichen Gebrechlichkeit und Verzweiflung in der griechischen Tragödie spiegelte die Angst und Hoffnungslosigkeit von Rothko und seinen Zeitgenossen über die Zukunft der Menschheit nach den Ereignissen des Zweiten Weltkrieges wider. Sie verstanden die Zivilisationsgeschichte nicht als eine Weitergabe von Errungenschaften, gepaart mit einer kontinuierlichen Vervollkommnung des menschlichen Charakters und Wissens, sondern als eine Serie von tragischen Katastrophen und Kriegen. Losgelöst von der Religion und ihren Symbolen sehnte sich der Mensch nach einer neuen Gesellschaft, die den Materialismus des 20. Jahrhunderts hinter sich lassen würde; und diese Sehnsucht versuchte Rothko in seinen Bildern darzustellen.

Hier schließt sich auch der Kreis wieder, wenn Rothko stets das Tragische in seinem religiös-mythischen Zusammenhang als das für ihn gültige, grundlegend Menschliche ansah. Eine Quelle dieser »Ungereimtheit« in seinem Weltverständnis mag dabei bereits in seinen litauisch-jüdischen Wurzeln liegen. »Die chassidischen Gemeinden und die litauischen Jeshiwot errichteten eine Barriere gegen das Hereinbrechen der Haskalabewegung (aufklärerische Bewegung) in diese Region, sie bewahrten die Einheit in der überwiegenden Zahl der jüdischen Gemeinden durch eine traditionelle Basis und erzeugten so einen Bruch zwischen den jüdischen Gemeinden im Osten und im Westen ...«⁴

⁴ H.H. Ben-Sasson, *A History of the Jewish People*. Cambridge 1976, 776.

Neben Nietzsche übte auch die Psychoanalyse, zuerst über den Umweg des Surrealismus, einen Einfluß auf Rothko aus. Er bediente sich dabei einer Adaption der Vorstellungen Carl Gustav Jungs. Dessen Konzept des »kollektiven Unbewußten« manifestiert sich in Archetypen, die in Mythen, Träumen, Visionen und den Künsten vorkommen. Um der Entfremdung und Desorientierung, die den modernen Menschen gefangenhalten, zu entgehen, wollte Rothko den Prozeß einer Rückkehr zu einem natürlicheren Zustand des Geistes beschleunigen, indem er Bildformen benutzte, die aus der globalen Sprache der Kunst stammten.

Die Zwitterwesen in den mythischen Bildern Rothkos stellen einerseits Bezugspunkte zu den tragischen Helden im antiken Drama dar, wie Nietzsche sie beschrieben hatte, reflektieren aber auch die Tragödie des Zweiten Weltkrieges, die es Rothko immer unmöglicher macht, »unzerstörte« Figuren in seinen Bildern zu verwenden, die noch nicht einer »Unkenntlichmachung« (*oblitération*)⁵ unterzogen sind. Seine nunmehr hybriden Wesen mit den Elementen von Zweifel und Mythos prallten auf eine Gesellschaft, die größtenteils durch positiv(istisch)e Konzepte geprägt war.

Die Ambiguität und Vielseitigkeit, bezeichnend für viele seiner Bilder, korrespondieren mit dem ambivalenten Charakter von Jungs Archetypen und machen dadurch eine eindimensionale Interpretation unmöglich. Wie vom Surrealismus her als Doktrin bekannt, vollziehen sie damit eine *irrationalistische* bis *antirationalistische* Bewegung; es geht nicht darum, die Grenzen der Vernunft zu markieren, sondern sie als eine in die Irre leitende Verwandte aus dem Familienclan auszuschließen.

In der Levinasschen Kritik dieser Position wird der schleichende Übergang von einer Totalität des unpersönlichen Seins hin zur *Totalität des Subjekts* als letzten Entscheidungsinstanz festzustellen sein. »Aber vielleicht findet man an der Quelle aller dieser Philosophien die Hegelsche Vorstellung einer Subjektivität, die sich als ein unvermeidlicher Moment des Werdens versteht, durch den das Sein aus seiner Finsternis heraustritt, eine durch eine Logik des Seins hervorgerufene Vorstellung.«⁶

In der Jungschen Konzeption liegt dabei der letztgültige Bezugspunkt zwar nicht bei Fichtes »absolutem Subjekt« als Einzelperson, bleibt aber auch auf der Basis des kollektiven Unterbewußten an einer alles vereinnahmenden, weil das Fremde sofort zum Eigenen transponierenden Instanz, einem Über-Subjekt, hängen. In der automatischen Zeichnung der Surrealisten schließlich bewegt sich der Künstler in einem autistischen Kreis nur mehr um sich selbst. In der Frage bezüglich der Gewichtung zwischen Ich und Du, um an Buber zu erinnern, genügt sich das Ich selbst; das Du ist vielleicht noch als Betrachter erwünscht, aber kein wirklicher Partner in der Rezeption.

⁵ Vgl. Emmanuel Levinas, *De l'oblitération. Entretien avec Françoise Armengaud à propos de l'oeuvre de Sosno*. Paris 1990; ders., *Jean Atlan et la tension de l'art*, in: C. Chaliier, M. Abensour, Emmanuel Levinas. Paris 1991.

⁶ Ders., *Humanisme de l'autre homme*. Montpellier 1972, 29.

3. Spätwerk: Xenologie

Um das Jahr 1947 begann Rothko, sich von den biomorphen Formen der surrealistischen Periode zu entfernen, und wandte sich einer mehr malerischen und voluminösen Arbeitsweise zu. Dieser Übergang bezeichnet gleichzeitig auch die Spannung zwischen der Eindeutigkeit, nach der wir uns in unserer Bequemlichkeit sehnen, und der Vieldeutigkeit, die derartige Bilder dem Rezipienten aufgeben.

Diese ungegenständliche Kunst muß sich ständig vor einer verwässerten Belieblichkeit in acht nehmen, die ihrem eigentlichen Bestreben zuwiderläuft. »Kein geruhames Sich-Niederlassen in der Wirklichkeit, sondern Ständig-darüber-hinaus-Sein, Ständig-auf-der-Suche-Sein charakterisiert diese Kunst [der Ungegenständlichkeit]. Das Gegebene soll nicht wie im Idealismus verklärt, sondern durch ständiges Urbarmachen neuer Bezirke aufgebrochen werden. Vom Aspekt tätiger Wirklichkeitsbewältigung ist das Hinweg-von-der-Welt das auffallendste Phänomen.«⁷ Das wirkliche Ziel der ungegenständlichen Malerei kulminiert in ihrer Berufung auf die Uneinholbarkeit der Gegenstände und der Wirklichkeit überhaupt. Aber diese Zurücknahme und dieses schwer erträgliche Eingestehen der eigenen Grenzen macht den Blick für ganz andere Dimensionen frei. »Wo aber sowohl die Formverdichtung aus dem Prinzip der Bescheidung gelungen ist und sich in der Formenwelt zugleich ein neuer geistiger Impuls äußert, da ist Einfachheit die Folge davon, daß man zum Wesentlichen vorgedrungen ist.«⁸ Und genau diese Richtung schlug Rothko zu dieser Zeit ein, wenn seine Bilder zusehends vereinfacht und ungegenständlich werden und ihre Assoziationen zu Objekten verlieren. In diesen Multiformen verschwimmen die Formen mit dem Hintergrund und erzeugen ein diffuses Muster von unregelmäßigen Gestaltungen.

Ab 1949 hat Rothko in seiner formalen Entwicklung den Übergang von den zwischenzeitlichen »Multiformen« zu seinem »reifen« Stil vollzogen. Als Folge von beinahe zwei Jahrzehnten der Suche und des Experiments hatte Rothko damit jene Basis des Bildaufbaus für sich erreicht, die ihn, von wenigen Ausnahmen abgesehen, bis an sein Lebensende begleiten sollte: große Leinwände mit beinahe bis zu den Kanten reichenden, fließenden Rechtecken in gesättigten Farben. Ein frühes Beispiel dafür ist »Magenta, Black, Green on Orange« aus dem Jahr 1949, woraus alle formalen Elemente des reifen Stils ablesbar sind.

Nachdem Rothko diese Form erst einmal gefunden hatte, begnügte er sich damit, nur mehr die ihr innewohnenden Möglichkeiten durchzuspielen. Wie in einer Fuge, in der einige wenige Elemente ständig neu variiert werden, spielte Rothko eine Unzahl von Stimmungen durch.

In einer formalen Analyse kann man diese Basisform, die Rothko nun beibehält, auf eine Kombination des Landschafts- und des Portraitforma-

⁷ Horst Schwebel, *Autonomie der Kunst im Raum der Kirche*. Hamburg 1968, 71.

⁸ Herbert Muck, *Gegenwartsbilder. Kunstwerke und religiöse Vorstellungen des 20. Jahrhunderts in Österreich*. Wien 1988, 134.

tes zurückführen. Formale Entwicklungen gehorchen aber nicht ausschließlich den Möglichkeiten der angewandten Technik. Das neutrale Bild existiert nicht; mit jedem Farbleck wird unausweichlich auch schon ein Standpunkt bezogen. So bleibt die Frage nach der Spiritualität entscheidend. »Nur die Frage nach der Spiritualität wird uns – wie in jedem Jahrhundert menschlicher Geschichte so auch in diesem – ins Zentrum aller Kunst führen; nur von der Erkenntnis ihrer Spiritualität her wird sich die Kunst unseres Jahrhunderts in ihrer Substanz, wie in ihrer Qualität, wie in ihrer Fülle ganz erschließen.«⁹ Wird die Frage nach der Spiritualität auf Rothko bezogen, so fällt natürlich zuerst seine jüdische Vergangenheit ins Gewicht. Die besondere Erscheinungsform des Chassidismus und der Kabbala waren dabei in seiner Lebenswelt vorherrschend – beides Richtungen, die eher einer mystischen Spiritualität innerhalb des Judentums als einer rationalistischen, aufklärerischen Vorliebe verpflichtet waren.

Für Rothko bleibt die tragische Existenz. Eine umfassende Melancholie bricht immer wieder durch, die auf der einen Seite die äußerste, absolute Erfahrung eines inneren Todes ist, andererseits aber auch den Blick in unbekannte Sphären freigibt. »Der Schwermütige hat wohl die tiefste Beziehung zur Fülle des Daseins. Ihm leuchtet heller die Farbigekeit der Welt; ihm tönt inniger die Süße des inneren Klages. Er spürt ganz ans Lebendige die Gewalt ihrer Gestalten ... Die Schwermut ist Ausdruck dafür, daß wir begrenzte Wesen sind, Wand an Wand ... mit Gott leben ... Die Schwermut ist die Not der Geburt des Ewigen im Menschen.«¹⁰ Hier treffen religiöse und künstlerische Existenz aufeinander, ergänzen sich, »...der Künstler ist ein Leidender, wie es der Forscher und der Liebende sind; seine Existenz ist eine tragische, weil er das Unmögliche zu realisieren versucht und immer wieder von neuem daran zerbricht.«¹¹ Die Variationen, die Rothko mit seinem Grundschema durchspielt, die ständige Wiederkehr des Musters, und dennoch das ständig neue und überraschende Resultat erinnern an die Erfahrungen des russischen Pilgers in seinen *Aufrichtigen Erzählungen*.¹² Diese Gebets- bzw. Malmühle verfällt dabei aber nicht in eine maschinisierte Fließbandtechnik, sondern gestattet durch den Moment der Wiederholung ein jeweils tieferes Eindringen in das Geheimnis der Wirklichkeit – wie ein Bagger, der sich Schaufel für Schaufel tiefer ins Erdreich frißt.

Diese Kongruenz von künstlerischer und religiöser Erfahrung, die einander immer wechselseitig bedingen, wartet aber, gerade in unserer Zeit, auch mit Schwierigkeiten auf. »Vielfach werden gerade die entscheidenden Werke der Moderne gar nicht mehr in ihrer religiösen Aussage verstanden. Der Grund dafür liegt darin, daß es dem Künstler heute nur noch selten möglich ist, die religiöse Wirklichkeit so naiv und direkt darzustellen, wie

⁹ Wieland Schmied, *Spiritualität in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, in: R. Beck et al. (Hg.), *Die Kunst und die Kirchen. Der Streit der Bilder heute*. München 1984, 113.

¹⁰ Romano Guardini, *Vom Sinn der Schwermut*. Mainz 1983, 43 u. 48.

¹¹ Otto Mauer, *Kunst und Christentum*. Wien 1946, 30.

¹² Vgl. Emmanuel Jungclaussen (Hg.), *Aufrichtige Erzählungen eines russischen Pilgers*. Freiburg 1987.

es das Mittelalter getan hat, und schon gar nicht mehr, es so raffiniert und verführerisch zu tun wie der Barock. Die bedeutenden Werke entfernen sich sehr weit von den Konventionen, und das durchschnittliche Bewußtsein holt sie nicht ein. Was der moderne Künstler unternimmt, ist entweder die Darstellung der Ergriffenheit des Menschen, der vom Religiösen gepackt ist, oder die Andeutung des Transzendenz-Bezuges der Dinge.«¹³

Ähnlich wie sich Levinas in der kritischen Aufarbeitung der abendländischen Geistesgeschichte mit ihrer alles vereinnahmenden Seinsvorstellung, die er als unerträgliche Last empfindet, von eben dieser ontologischen Allmächtigkeit lossagt, läßt Rothko seine Bezüge zu Objekten aus der Lebenswelt gänzlich fallen. Levinas hat der diktatorischen Gleichmacherei der Ontologie den Kampf angesagt und deshalb auch in seinen frühen Äußerungen über Kunst¹⁴ diese sehr skeptisch betrachtet, weil in der repräsentativen Kunst das *Fremde*, der *Andere* in die bildhafte Verfügbarkeit gezwungen wird. Nach seiner Interpretation macht das Bild den abgebildeten Gegenstand vergessen, was einer ewigen Verlängerung der Gegenwart gleichkommt. Die Gegenforderung wäre ein offengehaltener Bildraum, der sich nicht in seiner Eigenständigkeit abkapselt, sondern dialogfähig bleibt, die *Fremdheit des Anderen* in seinem letztlich unzugänglichen Geheimnis zum Maßstab nimmt und damit einen *xenologischen* Prozeß auslöst. Genau dies scheint Rothko auf seine ihm eigene Art gelungen zu sein. Er trifft sich dabei mit Levinas in dessen Rede von der »Spur«, die ohne Absicht hinterlassen und verwischt ist, die von einer Vergangenheit kündet, die nie Gegenwart war und somit tatsächlich absolut (vgl. ab-solvere) ist. Dennoch gewährt die Spur eine Ahnung von dem, der vorübergezogen ist. Konkret war dies für Rothko sein ethischer Anspruch, sich um eine vollkommeneren Menschlichkeit zu bemühen.

Rothkos Arbeiten erlauben aber auch einen Brückenschlag zum Begriff der »ressemblance« (Ähnlichkeit) bei Levinas, wenn dieser das Bild als gleichwirklichen Schatten der Wirklichkeit interpretiert. Das Bild wird nicht mehr gleichsam als Fenster an der Wand aufgefaßt, das den Blick auf die dahinter liegende Wirklichkeit freigeben würde, sondern es eröffnet einen eigenständigen Raum, der dem Betrachter seinen je eigenständigen Platz anbietet. In der »Unkenntlichmachung« (*oblitération*, um wieder bei einem Kernbegriff von Levinas zu bleiben) der Bildinhalte schließt Rothko abermals zur mystischen Erfahrung auf.

Die Berufung auf das religiöse Moment nährt sich aber auch von einem konkreten Werk Rothkos, das diese Dimension in direkter Weise anspricht, nämlich die Gestaltung einer Kapelle in Houston. Für Rothko war die Arbeit an den Bildern für die Kapelle nicht bloß ein weiteres Auftragswerk, sondern bedeutete für ihn auch ein neuerliches Aufbrechen zu fernen Ufern. So schreibt er an die Auftraggeberin Dominique de Menil:

¹³ Günter Rombold, *Kunst – Protest und Verheißung. Eine Anthropologie der Kunst*. Linz 1976, 87.

¹⁴ Vgl. Emmanuel Levinas, *La réalité et son ombre*, in: *Revue des sciences humaines*, 185/1982, 103–107.

»Die Größe der Aufgabe, hinsichtlich jeder Ebene von Erfahrung und Bedeutung, zu der ich durch Sie kam, übersteigt alle meine vorgefaßten Meinungen. Und sie lehrt mich, über das hinauszugehen, was ich glaubte, daß es für mich möglich ist. Dafür danke ich Ihnen.«¹⁵

Diese Anknüpfungen schlossen für Rothko die Spannung zwischen unbedingtem Erkennenwollen und der Erfahrung der allzu engen menschlichen Begrenztheit ein. »Gibt es in der Kunst ein anderes Kriterium als das Näherbringen des Himmels? Die dazu erforderliche Glut und Spannung können nur durch eine absolute Passion entfacht werden. Dieses Kriterium läßt uns jedoch untröstlich, denn Rußland und Spanien lehren uns, daß wir Gott niemals nahe genug sein werden, um das Recht zu besitzen, Atheisten zu sein...«¹⁶

Man mag Rothko vor diesem Hintergrund als einen Gescheiterten bezeichnen, der nach landläufiger Vorstellung nicht gerade ein hohes Maß an Lebensfähigkeit besessen hat. In der Rückschau auf sein Werk müssen allerdings solche Stimmen verstummen – zu großartig sind die Türen, die Rothko seinen Rezipienten für einen tieferen und reicheren Zugang zur Wirklichkeit aufgetan hat. Und vor dem Hintergrund, daß das ganze Leben ein einziges Sterbenlernen ist, eine Vorbereitung auf einen uneinholbaren Überstieg in jene immer wieder erfahrene *Fremde* der Wirklichkeit, vor diesem Hintergrund gilt es, alles Geschriebene wieder im Stammhirn versinken zu lassen und direkt vor den Bildern Rothkos nur zu schauen und zu schauen und zu schauen...

¹⁵ Vgl. Susan J. Barnes, *The Rothko Chapel. An Act of Faith*. Austin 1989, 18.

¹⁶ Emil M. Cioran, *Von Tränen und von Heiligen*. Frankfurt am Main 1988, 58.