

BACHELORARBEIT

Kunsterfahrung vor
Originalen/Reproduktionen und
dessen Relevanz für den Betrachter
anhand von Mark Rothko

Verfasserin / Verfasser
Jasmin Dorfer



6

Wien, im Winter-Semester 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt: US 193 067 074

Studienrichtung lt. Studienblatt: Lehramtsstudium Bachelor Unterrichtsfach kkp (Bildnerische Erziehung)

Unterrichtsfach dex (Technisches u. Textiles Werken)

Betreuerin / Betreuer: ao. Univ.-Prof. Mag.art. Dr.phil. Marion Elias

Universität für angewandte Kunst Wien

LV: Niemandsland - zwischen Kunst und Wissenschaft

LV-Leiterin: Elias, Marion ao. Univ.-Prof. Mag.art. Dr.phil.

WS2019

Kunsterfahrung vor Originalen/Reproduktionen und dessen Relevanz für den Betrachter anhand von Mark Rothko

Original/Reproduktion

Jasmin Dorfer

01634530

j.dorfer@hotmail.com

06601463509

Abstract

Das Kunsthistorische Museum in Wien zeigte 2019 zum ersten Mal eine Ausstellung über den amerikanischen Maler Mark Rothko. Von seinen frühen figurativen Werken aus den 1930er Jahren über die Arbeiten der 1940er Jahre bis zu den klassischen abstrakten Werken der 1950er und 1960er Jahre. Diese Bachelorarbeit stützt sich auf eine Literaturrecherche und widmet sich den neueren abstrakten Werken Rothkos, in Hinblick auf dessen Kunsterfahrung vor den Originalen sowie Reproduktionen. Die Werke werden analysiert und mit der *Kunsterfahrung an Originalen* von Ulrike Hess erörtert. Passend zu der Ausstellung 2019 von Mark Rothko im Kunsthistorischen Museum möchte ich die Bedeutung der Kunsterfahrung vor Originalen erkunden und einen Künstler heranziehen, dessen Arbeiten unter anderem auf diesen Aspekt abzielen - Das Betrachten von Werken. Doch auf welche Weise betrachten wir Werke im Zeitalter der Digitalisierung und welche Auswirkungen hat dies auf die Kunstwerke? Neben Ulrike Hess stellt das Werk von Walter Benjamin *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* eine der Basisquellen dar. Die Einleitung der Arbeit stützt sich auf den Aufsatz von Marina Abramović *Das Original ist nicht das, was man denkt, dass es ein sollte* in dem Sammelwerk *Raffinierte Kunst* von Wolfgang Ullrich, sowie Werner Busch *Die europäische Druckgrafik von 1790-1850* und Hans Dieter Huber *Die Mediatisierung der Kunsterfahrung*.

Keywords

Mark Rothko

Ulrike Hess

Kunsterfahrung an Originalen

Kunst Betrachtung

Reproduktion

Original

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
1.1. Die Anfänge der Reproduktion in der Kunst	2
1.2. Die Reproduktion im 18. und 19. Jahrhundert.....	3
1.3. Die Reproduktion im 21. Jahrhundert.....	4
2. Mark Rothko	6
3. Eigene Betrachtung vor den Originalen.....	8
4. Kunsterfahrung vor Originalen und Reproduktionen	9
5. Ergebnisse	15
6. Zusammenfassung	17

1. Einleitung

Wir kennen künstlerische Werke von Postkarten, Abbildungen in Büchern, Mems, online Beiträgen, Reproduktionen in jeglichen Medienformaten, sei es analog oder digital, doch kennen wir das Werk im Original? Wer erinnert sich nicht an einen Moment von unerfüllten Erwartungen, eine Geschichte einer Enttäuschung mit einem Kunstwerk. Sei es ein Ort, ein Bild oder eine Skulptur, die anders waren als es die Abbildungen, die man bis zum entscheidenden Moment vor dem Original, davon gesehen hatte, vermittelten.

Ich war perplex, als ich eine Traube von Menschen, sich um ein kleines Bild drängend, welches mit Sicherheitsabstand und beiderseitig stehenden Bodyguards, bemerkte. Das Museum war an diesem Tag gut besucht, doch vor keinem Bild war annähernd so viel los, dass ich nicht schon von der Ferne einen Blick darauf erhaschen konnte. Mein Interesse war geweckt und ich stellte mich an den Rand der Menschen-Traube. Langsam, Schritt für Schritt kam ich dem Bild näher und spürte die Aufregung in meinem Körper kribbeln. Der letzte Schritt und ich stand vor einer Absperrung, eineinhalb Meter vom Werk entfernt und blickte es durch eine mehrere Zentimeter dicke, dreieckige Panzerglasscheibe an. Ich blickte auf die *Mona Lisa* von Leonardo da Vinci und war überrascht, sie plötzlich und in diesem kleinen Format (77 x 53 cm) vor mir zu sehen. Ehe ich meinen Blick vertiefen konnte, musste ich mich dem Gemälde wieder abwenden und stand, von der Menschenmenge mitgerissen, auf der Rückseite der aufgezogenen Wand, auf der sie hing. Ich blickte auf die weiße Wand und sah noch leicht die Umrisse der Gestalt vor meinen Augen schimmern. Ich war 15 Jahre, kannte lediglich die Geschichten, welcher dieses Gemälde ihren Ruhm verdankt und Reproduktionen aus Büchern oder Broschüren, doch hatte ich sie mir im Vergleich zu den anderen beeindruckenden, überwältigenden Gemälden im Louvre größer und eindrucksvoller vorgestellt. Auch war ich geschockt von der Tatsache, dieses kleine Bild mit solch einem Aufwand zu schützen und dem Betrachter dadurch sein Wahrnehmungserlebnis völlig zu entreißen, während die Meterlangen und überdimensionalen Gemälde ungeschützt und, auch wenn nicht erlaubt, mit der Nasenspitze berührbar waren. Wenn es darum geht, von einer unerfüllten Erwartung mit einem Kunstwerk zu sprechen, gibt es unzählige Geschichten und jeder hat seine ganz eigene.

Marina Abramović¹ beschreibt in ihrem Aufsatz *Das Original ist nicht das, was man denkt, dass es sein sollte* in dem Sammelwerk *Raffinierte Kunst* von Wolfgang Ullrich ein Beispiel, in welchem Wilhelm von Bode, Generaldirektor der Berliner Museen 1950, in seiner posthum erschienenen Autobiografie gestand, dass er seine Einkäufe auf Basis von Fotografien tätigte und

¹Marina Abramović (*1946 Belgrad) ist eine international anerkannte serbische Performance-Künstlerin.

ihm daher nicht immer eine Enttäuschung erspart geblieben sei (Vgl.: Ullrich 2009: 7). Ein weiteres Beispiel erörtert Ernst Gombrich² über einen Fall einer Dame der Wiener Gesellschaft, welche sich enttäuscht geäußert habe, nachdem sie in Dresden Tizians Zinsgroschen gesehen hatte, denn das Original kam nicht an die Reproduktion, welche sie in ihrem Wohnzimmer hängen hatte, heran (Vgl.: Ullrich 2009: 7).

Woher stammt diese Enttäuschung im Angesicht mit Kunstwerken? Wie hat sich die Kunsterfahrung gewandelt und wie können wir heute mit diesen Veränderungen bestmöglich umgehen?

1.1. Die Anfänge der Reproduktion in der Kunst

Wie Abramović in ihrem Aufsatz beschreibt, ebenso wie Walter Benjamin³ in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, ermöglichte der Holzschnitt die ersten technisch grafischen Reproduktionen, wenige Jahrzehnte später der Kupferstich und wiederum eine kurze Zeit darauf, die Radierung. Die Urteilsbildung des Kunstpublikums über ein Kunstwerk basiert seit dem 15. Jahrhundert vielfach auf Reproduktionen. Bis zu diesem Umbruch fand Kunsterfahrung vor Originalen statt, was im Austausch zwischen Ländern oder Orten nur durch Reisen möglich und mit hohen Kosten verbunden war. Erst durch Reproduktionen konnten sich die Menschen visuell über öffentlich meist unzugängliche Kunstwerke informieren und auch weniger vermögende - das breite Bürgertum - in den Genuss von Kunst gelangen (Vgl.: Ullrich 2009: 9). Nach Rainer Schoch (in Mende, Scherbaum 2001: 10) war Albrecht Dürer⁴ einer, der das Potenzial der Druckpresse erkannte und sie zu seinen Gunsten verwendete. Er setzte sie gezielt zur seriellen Verbreitung seiner Kunstwerke ein, eine seinerzeit neuartig, schnelle und günstige Methode um seinen Bekanntheitsgrad zu erhöhen. Marina Abramović (in Ullrich 2009: 12) beschreibt ebenfalls einen Maler dieser Zeit. Sie erwähnt Raffaello Sanzio da Urbino⁵, als einen frühen Künstler, der sich im selben Maße um seine Reproduktionskraft, wie um seine Gemälde kümmerte. Er arbeitete eng mit seinem Druckgrafiker Marcantonio Raimondi⁶ zusammen, welcher noch nach dem Tod seines Meisters viele Werke in Druckgrafiken umsetzte. Nach modernem Verständnis gibt es von einigen Werken Raffaels keinerlei malerische Originale, lediglich Kupferstichreproduktionen (Vgl.: Ullrich 2009: 12).

²**Ernst Hans Josef Gombrich** (*1909 Wien; †2001 London) war ein britischer Kunsthistoriker.

³**Walter Bendix Schoenflies Benjamin** (*1892 Charlottenburg; †1940 Portbou) war ein deutscher Philosoph, Kulturkritiker und Übersetzer.

⁴**Albrecht Dürer der Jüngere** (*1471 Nürnberg; †1528 Nürnberg) war ein deutscher Maler, Grafiker, Kunsttheoretiker und Mathematiker der Renaissance.

⁵**Raffaello Sanzio da Urbino** (*1483 Urbino; †1520 Rom) war ein italienischer Maler und Architekt der Renaissance.

⁶**Marcantonio Raimondi** (*1475; †1534) war ein italienischer Kupferstecher der Renaissance.

Die Kunsttheorie begünstigte also die Verwendung aller verfügbaren Reproduktionstechniken, diente doch jede dazu, die Ideen eines Künstlers sichtbar zu machen und zu verbreiten. Wie der Buchdruck Gelehrten neue Möglichkeiten bot, Gedanken weit über enge Schülerkreise hinaus zu tragen, so lieferten die druckgrafischen Verfahren den Künstlern die Chance auf größere Bekanntheit – und damit auf mehr Ruhm, mehr Einkommen und mehr Einfluss (Abramović in Ullrich 2009: 11-12).

1.2. Die Reproduktion im 18. und 19. Jahrhundert

Wie Busch⁷ (2000: 47) beschreibt, wurde in den Anfängen der graphischen Reproduktion lediglich die Idee eines Werkes im bloßen Umriss festgehalten und es konnte weder eine Vorstellung über die Faktur, Textur oder individuelle Eigenschaften der Vorlage gewonnen werden. Es war der gedankliche Kern des Werkes, welcher verbreitet werden konnte und die Vorstellung unter dem Fleisch der Malerei dem Geist des Künstlers am nächsten zu sein. 1737 wurde das Ausstellungsinstitut französischer Kunst, der französische Salon, gegründet, welcher nicht nur den Akademikern offenstand (Vgl.: Busch 2000: 47). Die Exponate stiegen - eine immer breiter werdende Schicht konnte sich an der Diskussion über Kunst beteiligen - doch der Besitz von Kunst in den breiten Schichten war noch keine Selbstverständlichkeit. Hier konnte die Reproduktion helfen, doch die bisherigen Vorstellungen genügten den neuen Bedürfnissen des Publikums nicht mehr. Im 18. Jahrhundert wollte sich die Reproduktionstechnik eine eigene Erfahrungswelt aneignen, ein individuelles Werk, ein künstlerisches Äquivalent darstellen. Hierzu wurde eine Reihe von grafischen Techniken erfunden und die Reproduktion diente nicht mehr allein der Wiedergabe von vollendeten, offiziellen Werken, vielmehr der Faksimilierung von Handzeichnungen (Vgl.: Busch 2000: 47f). Die Reproduktion wurde nun als eigenes Werk betrachtet, mit eigenen Qualitäten und als Interpretation auf das bezogene Werk und nicht als exakte Nachbildung, insofern konnte ein Stich durchaus, wie ein gemaltes Bild, ein Original darstellen. Malerei und Stich waren nun unterschiedliche Medien, welche jeweils ihre Vor- und Nachteile besaßen, aber nicht generell in eine Rangfolge gebracht wurden. Es spielte keine Rolle, ob der Künstler selbst, Lehrlinge oder selbstständige Stecher, dessen Idee umsetzten. Es musste lediglich der Entwurf vom Künstler stammen, welcher sowohl Ausgangspunkt und Basis für Gemälde als auch für die Reproduktion darstellte, somit war dieser am ehesten als Original zu titulieren (Vgl.: Ullrich 2009: 19-12). Ab dem 19. Jahrhundert verlor die Reproduktionsgrafik stark an Reputation. Das Kunstpublikum begann sich mehr auf das, was nun allein als >original< galt, zu konzentrieren. Die Aufmerksamkeit galt der Unterscheidung von Original und

⁷Werner Busch (*1944 Prag) ist ein deutscher Kunsthistoriker.

Reproduktion. Das Original war das Echte und Unmittelbare und die Reproduktion nur das Indirekte und damit auch das Unverbindliche. Nach dieser Vorstellung besteht allein vor dem Original ein unmittelbarer Kontakt zum schöpferischen Genius. Original-Enthusiasten gingen sogar soweit, Reproduktionen als eine Profanisierung oder Verwässerung der Kunst zu verstehen (Vgl.: Ullrich 2009: 12ff).

1.3. Die Reproduktion im 21. Jahrhundert

Bereits 1991 schrieb Dieter Huber⁸ in einem Aufsatz, dass wir in einer zunehmenden Mediatisierung im Umgang mit künstlerischen Werken ausgesetzt sind. Die neuen Medien wie Fotoreproduktionen, Fernsehen, Video oder Computersimulationen, welche indirekte Wahrnehmung als Realität suggerieren, machen die Begegnung mit dem Original zum unwahrscheinlichen Erlebnis. Wir kennen die meisten Kunstwerke nur von fotografischen oder digitalen Reproduktionen, zu den größtenteils keine Beschreibungen vorhanden sind und wir unsere Urteilsbildung auf farblich-, räumlich- und kontextreduzierten Vorstellungen basiert. (Vgl.: Dieter Huber in Zahlten 1991: 108) So schreibt Dieter Huber:

Die Mediatisierung der Erfahrung wird zum Faktum, zur Tatsache und die Begegnung mit dem Original zum unwahrscheinlichen Science-Fiction-Erlebnis. Die gewöhnliche Form von Kunst-Erfahrung ist heute in der Regel das mediatisierte Erlebnis von Surrogaten, während die Teilnahme an Originalerfahrungen die Ausnahme bildet. (Dieter Huber in Zahlten 1991: 108)

Durch die neuen digitalen Medien verschärft sich die Frage nach dem Original und der Reproduktion noch weiter, da diese übergreifend fungieren. Gerhard Schum⁹ greift diesen Aspekt in seinem Aufsatz auf und beschreibt beispielsweise die Verlagerung des Kunstwerkes vom realen Ausgangspunkt in die fotografische Wiedergabe. (Vgl.: Schum in Ullrich 2009: 77) So gibt es fotografische Reproduktionen als auch künstlerische Fotografien, welche voneinander unterschieden werden müssen. Auch sind viele der heutigen künstlerischen Arbeiten auf die fotografische Wiedergabe abgestimmt und eigens für diese angepasst. Eine weitere aktuelle Diskussion liefert die Frage nach dem Wert von Original und Reproduktion. Auch wenn die Reproduktion seit dem 19. Jahrhundert an Ansehen verlor und das Original als unmittelbarer

⁸**Hans Dieter Huber** (*1953 München) ist ein deutscher Kunstwissenschaftler, Künstler, Hochschullehrer und Autor über Kunst, Kunstwissenschaft, Philosophie und Soziologie.

⁹**Gerhard Alexander Schum** (*1938 Köln; †1973 Düsseldorf) war ein deutscher Kameramann, Filmemacher und Videoproduzent und gilt als Begründer des Begriffs Land Art.

Kontakt zum schöpferischen Genius gilt, so sind wir uns dessen Bedeutung, anhand der aktuellen Schriften, für das Original sehr wohl bewusst. (Ullrich 2009: 12f)

Erst eine Kopie macht aus einem Bild ein Original – ohne Original gibt es keine Kopie. [...] Original und Kopie stehen folglich in einem komplementären Verhältnis zueinander, das auch ihren jeweiligen Gehalt bestimmt: So hat die Kopie teil an der Bedeutung, die dem Original beigemessen wird, während das Original durch die Kopie in seiner Bedeutung Bestätigung findet. (Mensger 2012: 31)

Kopien, Reproduktionen und vielfältige Abbildungen übernehmen in der sozialen Praxis bis heute deutlich mehr Aufgaben als das Original. Sie sind es, die ein Werk durch ihre Existenz überhaupt erst zu einem Original machen, denn ohne Reproduktionen wäre die Berühmtheit mancher Gemälde nicht denkbar. (Küster in Mensger 2012: 64)

Doch welche Schwierigkeiten die Suche nach den wahren Originalen, nicht nur in den Werken des heutigen Zeitalters digitaler Praktiken wie Copy&Paste, sondern auch in Hinblick auf frühere Epochen darstellt, wird anhand eines Beispiels von Mensger deutlich. Die Süddeutsche Zeitung veröffentlichte am 7. Dezember 2011 eine Schlagzeile mit dem Titel „Original oder Kopie?“. Anlass war ein bislang unbekanntes Porträt von Papst Julius II., präsentiert im Frankfurter Städel Museum. Es wäre als neu entdecktes Porträt Raffaels kein Skandal, wenn es nicht bereits zwei weitere, praktisch idente Werke gegeben hätte, welche bereits um den Anspruch des Originals kämpften (Vgl.: Mensger 2012: 30). In diesem Beispiel ist sehr schön zu erkennen, dass die künstlerische Praxis des Kopierens und Reproduzierens besonderer Vorbilder weit verbreitet, und so alt wie die Kunst selbst, ist. Hier stellen sich mir die Fragen: Wie gehen wir mit definierten Originalen und Kopien um? Was rechtfertigt eine Bevorzugung eines Originals vor einer Kopie und welche Vor- und Nachteile bergen sowohl Reproduktion als auch Original?



7



8



9

2. Mark Rothko

Mark Rothko¹⁰ war ein amerikanischer Künstler des Abstrakten Expressionismus, welcher in seinen Anfängen figurative Werke erstellte und mit der Zeit immer abstrakter wurde, wie seine kürzlich ausgestellten Werke im Kunsthistorischen Museum zeigten. Rothko interessierte sich sehr für Kunst und Architektur und reiste viermal nach Europa, um so viele Kirchen, Architekturdenkmäler und Museen wie möglich zu besuchen. (Vgl.: Sharp 2019: online) Die Einflüsse dieser Reisen könnten sich wohl in seinen Arbeiten widerspiegeln, denn die abstrakten Balkenformen erinnern an mächtige Säulen in einer großen Halle und auch die Farbwahl und das Aussparen einer Rahmung vermitteln ein Gefühl von räumlicher Weiterführung, wenn man vor den Arbeiten steht. Die abstrakten Arbeiten dieser Ausstellung fertigte Rothko ursprünglich für das New Yorker Restaurant Four Seasons, doch als er die prunkvolle Ausstattung und hohe Preisklasse des Essens erfuhr, war er entsetzt. Die genauen Gründe für den Rückzug seines Auftrages und der Arbeiten sind unklar, doch zitiert das Kunsthistorische Museum Mark Rothko in seiner Beschreibung „*Jeder, der diese Art von Essen zu sich nimmt um diese Preise, wird nie auch nur ein Bild von mir registrieren*“ (Mark Rothko in Sharp 2019: online). Was offensichtlich zeigt, dass Rothko seine Werke für eine andere Betrachtungsweise und andere Art von Publikum gedacht hatte (Vgl.: Sharp 2019: online).



10

¹⁰Mark Rothko (*1903 Daugavpils, Lettland; †1970 New York) war ein amerikanischer Maler des Abstrakten Expressionismus.

Ich bin nur daran interessiert, grundlegende menschliche Gefühle auszudrücken – Tragödien, Ekstase, Untergang usw. – und die Tatsache, dass viele Menschen zusammenbrechen und weinen, wenn sie meinen Bildern gegenüberstehen, zeigt, dass ich diese grundlegenden menschlichen Gefühle kommunizieren konnte ... Vor meinen Bildern machen sie die gleiche religiöse Erfahrung, die ich machte, als ich sie malte. Und wenn Sie, wie Sie sagen, nur durch ihre Farbverhältnisse bewegt werden, dann haben Sie das Wesentliche nicht gesehen! (Rothko in einem Gespräch mit dem Dichter und Kritiker Selden Rodman in Sharp 2019: online)

Doch was könnte Rothko mit religiöser Erfahrung meinen? In der Psychologie beschreibt die Erfahrung eine Beziehung einer Person zur Welt. Das Wahrnehmen, Denken, Fantasieren, Empfinden, Wünschen, Fühlen etc. erschließen ein Geschehen, welches sich auf die eigene Person bezieht. Der Erfahrungsprozess ist als eine Kombination aus Erwarten, Handeln und Widerfahren zu verstehen, wobei ich im Zusammenhang mit bestimmten Erwartungen handle und dabei eine Erfahrung mache. Diese können nicht geplant werden, da sie durch mein erwartungsvolles Handeln in der jeweiligen Situation erst entstehen. (Vgl.: Popp-Baier 2008: 4)

[...] Erfahrung ist die laufende Rekonstruktion der sinnhaft konstituierten Wirklichkeit durch Abarbeitung von Enttäuschungen.« Damit sind Erfahrungen immer subjektiv: Sie sind abhängig von den spezifischen Erwartungen, die »ich« habe und stehen damit letztlich in einem lebensgeschichtlichen Kontext: Ich, als diese Person, mit diesen Wünschen, Bedürfnissen, Ängsten und Kenntnissen (kurz: mit diesen Orientierungen) habe in dieser Situation diese Erfahrung gemacht. (Popp-Baier 2008: 4)

Religiöse Erfahrungen können laut Popp-Baier (2008: 7) aufgrund der bereits religiös strukturierten Erwartungen zu solchen werden oder aufgrund expliziter Interpretationsleistungen eine religiöse Bedeutung bekommen. So kann ich die religiöse Erfahrung in Rothkos Werken nur aus seinen Reisen und in Verbindung mit kirchlicher Architektur und den Eindrücken und Erfahrungen in kirchlichen Gebäuden interpretieren, da ich selbst vor seinen Arbeiten eine sinnliche unbeschreibliche Erfahrung machte, die ich jedoch nicht mit einer religiösen Erfahrung beschreiben würde. Der Verzicht eines Rahmens und das enge Hängen der Bilder zieht den Betrachter verstärkt in die Arbeiten hinein und vermittelt ein Gefühl von Räumlichkeit, als würden die Bilder an sich den Raum bilden, in dem sich der Betrachter befindet. Das Raumgefühl wird noch verstärkt durch die weichen, verschwommenen Kanten der Formen und man möchte eintauchen in die Vielschichtigkeit der überlagerten, lasierenden Farbschichten. Bei der Betrachtung vor den Originalen erlebte ich eine unerwartete, faszinierende und angenehme Gefühlsüberflutung, welche ich in den digitalen Abbildungen oder dem Museumsflyern keineswegs erfuhr. Ein weiteres Zitat von Rothko selbst zeigt auch die

Auseinandersetzung mit den menschlichen Gefühlen im Allgemeinen und nicht nur dem religiösen Sinn.

Meine derzeitigen Bilder befassen sich mit der Größenordnung menschlicher Gefühle, mit dem menschlichen Drama, so viel ich davon ausdrücken kann (Mark Rothko, Vortrag am Pratt Institute, 1958 in Sharp 2019: online).

Für mich sind meine Bilder Dramen und die Formen in den Bildern sind die Darsteller (Mark Rothko, 1947 in Sharp 2019: online).

Rothko beschreibt seine Bilder wie ein künstlerisches Schauspiel, von Formen, welches auf die sinnliche Wahrnehmung eines Betrachters abzielt. Erst in der Betrachtung des Kunstwerkes vermag man diese Dramaturgie und Spannung begreifen, was mich nun zu meiner eigenen Kunsterfahrung vor seinen Originalen bringt.

3. Eigene Betrachtung vor den Originalen



11



12



13



14

In Rothkos abstrakten Bildern lässt sich immer und immer wieder dasselbe Schema erkennen. Zu sehen sind horizontale oder vertikale Farbfelder auf einem farbigen Grund, welche symmetrisch zur vertikalen Mittelachse angeordnet sind. Trotz des gleichartigen Konzeptes der Farbfelder, sind verschiedene Serien zu erkennen, welche unbetitelt oder nummeriert sind, wodurch der Betrachter von seiner eigenen Interpretation und Fantasie nicht abgelenkt, sondern diese noch verstärkt wird. Diese Serien lassen sich durch ihre ähnliche Farbgebung gut erkennen. Gemalt wurden die Bilder mit Ölfarben auf Leinwand, diese kommen nicht chronologisch oder komplementär, sondern gefühlt dramatisch zum Ausdruck. Die Farben

harmonisieren miteinander und erzeugen eine gewisse Spannung in der Betrachtung. Bei näherer Betrachtung gibt es in vielen Bildern einen markanten Farbspritzer einer Farbe auf einem anderen Farbgrund, welcher bewusst platziert wirkt und die harmonischen Farbareale aufzubrechen oder zu unterbrechen scheint. Bei der Betrachtung aus der Ferne sind diese Detailspritzer nicht mehr zu erkennen, die Wirkung geht nur mehr vom Gesamtbild aus. Einige der Arbeiten scheinen, erkennbar durch die nach oben rinnenden Tropfen der überschüssigen Farbe, einfach gedreht worden zu sein. Hier stellt sich die Frage, ob der Künstler selbst diese Entscheidung der Drehung traf oder sie vom Ausstellungskurator getroffen wurde. Viele lasierende Farbschichten sind in den Werken erkennbar; es wird eine räumliche Wirkung im Bild erzeugt, welche durch die Säulenartigen Formen mit weichen Kanten noch verstärkt wird. Auch das Weglassen der Rahmung und die nahe beieinander liegende Hängung vermitteln ein Gefühl eines weiterführenden Raumes, der einen zum Betreten einlädt und in seinen Bann zieht. Die Arbeiten erinnern mich an eine große Halle mit Säulen, ähnlich einem Kirchenraum, welchen man gerade zu betreten wagt und voller Spannung durch die Tore eintritt, um das Innere betrachten zu können. Ich fühlte mich wie auf der Schwelle stehend und im Moment der Spannung verharrend, der mich in seinem Bann hielt. All diese Eindrücke könnte eine Reproduktion niemals festhalten oder vergleichsweise vermitteln. Es ist eine emotionale Wirkung, die man kaum beschreiben vermag und welche erst durch den Museumsbesuch und die Kombination mehrerer Kunstwerke zustande kommt.

4. Kunsterfahrung vor Originalen und Reproduktionen

Um nun die Bedeutung der Kunstbetrachtung vor Originalen behandeln zu können, muss zuerst geklärt werden, um was es sich bei einem Original handelt. Im Duden 2019 gibt es drei Beschreibungen des Begriffes Original:

1. im Hinblick auf Beschaffenheit, Ursprung oder Herkunft echt und unverfälscht; nicht imitiert, nachgemacht 2. in seiner Art eigenständig und schöpferisch 3. im Hinblick auf die Umstände ursprünglich, unmittelbar. (Duden 2019: online)

Das Wort stammt vom lateinischen Wort „*originalis* = ursprünglich, zu: *origo* (Genitiv: *originis*) = Ursprung, Quelle, Stamm, zu: *oriri*, Orient“ (Duden 2019: online). Ein Original ist ein

ursprüngliches Kunstwerk im Gegenteil zu einer eigenhändigen Replik, Werkstattwiederholung, Kopie, Reproduktion oder Fälschung. Ulrike Hess (1999: 43) schreibt in ihrem Buch *Kunsterfahrung an Originalen*, dass ein Original nicht auf bestimmte Merkmale generalisiert werden kann, da es genau auf die Eigenheit des Originales und deren spezifischen Besonderheiten ankommt. Es wird auch oft das Endergebnis eines manuellen Herstellungsprozesses als Original verstanden, doch verlangt der Umgang mit Originalen eine noch genauere Betrachtung. Die ursprünglichen bildnerischen Tätigkeiten haben sich seit dem 19. Jahrhundert stetig verändert und wurden vielfältig kombiniert. So kamen Beispielsweise zum Zeichnen, Malen, Holzschneiden, Radieren, Modellieren, Skulptieren auch Techniken wie die Fotografie, Objektkunst, Montagen, Happenings, Performance und eine Vielzahl an weiteren hinzu, welche auch unendlich viele Kombinationen ermöglichten. Aus diesem Grund erfordert die Untersuchung von Originalen auch die historische Betrachtung, meint das Einfühlen und Denken in die Entstehungszeit des Werkes. Das Original bezeichnet in der Kunst das ursprüngliche Kunstwerk, doch wohnt diesem Begriff noch etwas Wesentlicheres inne, und zwar die Echtheit einer geistigen Leistung. Die Problematik von Original und Reproduktion wurde mit dem Auftreten der Druckgrafik erstmalig wichtig und auch im Bereich der dreidimensionalen Kunstobjekte kann es schwierig werden, das Original eindeutig zu bezeichnen. Hierbei gilt die Zahl der vom Künstler autorisierten Abgüsse oder Drucke original sind (Vgl.: Hess 1999: 50-53).

Bei multiplen Kunstwerken ist allerdings die subjektive Handschrift im traditionellen Sinne nicht mehr vorhanden und wird durch die geistige Handschrift ersetzt (Hess 1999: 53).

Bei der Suche nach dem Original geht es nicht darum das Original und die Reproduktion gegeneinander auszuspielen, sondern die Frage, was sie beiden zu leisten vermögen und worin ihre jeweiligen Qualitäten bestehen. So ist wohl ein spannender Aspekt der Reproduktion die Möglichkeit, **Vor- oder Nachklang** des Kunstgenusses vor dem Original zu ermöglichen. Sie bieten so die Möglichkeit, den erlebten Genuss am Original wieder in Erinnerung zu rufen und die Betrachtung des Originals noch einmal am reproduzierten Kunstwerk nachzuvollziehen. Alfred Lichtwark¹¹ machte hierbei jedoch darauf aufmerksam, dass Kunstwerke, welche dem Betrachter noch nicht in der Reproduktion bekannt sind, zu besonderer Neugier herausfordern. Entgegen dem Argument von Lichtwark stellt Hess wiederum fest, dass originale Kunstwerke, welche schon vorher durch Reproduktionen gesehen wurden, durch das Wiedererkennen höher

¹¹Alfred Lichtwark (*1852 Hamburg; †1914 Hamburg) war ein deutscher Kunsthistoriker, Museumsleiter und Kunstpädagoge und gehört zu den Begründern der Museumspädagogik sowie der Kunsterziehungsbewegung.

geschätzt werden können. Die Reproduktion bleibt jedoch ein Ersatz für das Eigentliche und nicht Ersetzbare, dessen **individuelle Merkmale** es nicht besitzen kann. (Vgl.: Hess 1999: 58ff.) So schreibt auch Hans Dieter Huber in seinem Aufsatz *Die Mediatisierung der Kunsterfahrung* etwas ausführlicher:

Zum einen wird die physikalische Struktur des Werkes selbst verändert, indem es in ein anderes physikalisches Medium transformiert wird. Zum anderen wird die originale Umgebung, in der sich das Kunstwerk befand, vollständig durch eine andere ersetzt. (Dieter Huber 1991: 111)

Im Weiteren verweist Dieter Huber (1991: 111) auf die originale Farbigkeit, welche trotz aller technischen Feinheiten nicht reproduzierbar ist. Gedruckte Farben lassen sich durch den Vierfarbendruck nur unzureichend wiedergeben. Gerade bei Lasurtechniken ist die Leuchtkraft der Farben, welche durch den unterschiedlichen Lichtbrechungsindex an der Oberfläche entstehen in der auf gerasterte Fläche eines Vierfarbendrucks sehr abweichend (Vgl.: Dieter Huber 1991: 111). Da heute fast ausschließlich fotografische Reproduktionen verwendet werden, ist hierbei die Unterscheidung zwischen dieser und der künstlerischen Fotografie sehr wichtig, um sie nicht zu verwechseln (Vgl.: Hess 1999: 58).

Während die fotomechanische Reproduktion ein bereits vorhandenes Kunstwerk vervielfältigt, zielt die Fotografie als autonome Kunstform darauf, durch bewussten Einsatz und den freien Umgang kompositorischer Mittel und Techniken eine neue Bildwirklichkeit zu schaffen (Hess 1999: 58).

Auch die Veränderung der Größe durch Reproduktionen zieht die Veränderung von Form und Inhalt nach sich. Das Betrachten aus der Nähe und Ferne, um ein zufriedenstellendes Ergebnis zu erhalten, kann durch Abbildungen nicht erzielt werden und gelingt nur durch die Seherfahrung am Original. (Vgl.: Hess 1999: 60)

Leider verlangen die hohen Sicherheitsmaßnahmen zum Schutz der Kunstwerke in Museen und Galerien heute ihren Preis - den gebührenden Abstand. Absperrungen und die Verglasung von Bildern erfordern Distanz und lassen auch die haptischen Qualitäten nicht nur bei Skulpturen als Illusion erscheinen. Somit kann das Betrachten von Originalen in Museen auch Nachteile besitzen. (Hess 1999: 61)

Solche Nachteile können sowohl dem Kunstwerk als auch Betrachter schaden, denn wie Hess in ihrem Werk beschreibt: „Das Kunstwerk entsteht in seiner Komplexität erst durch den Betrachter“

(Hess 1999: 370). Auch Huber führt in seinem Artikel an, dass Reproduktionen Ort- und Zeitlos verfügbar sind und so die originale Umgebung und dessen Kontext in Beziehung zum Original vollständig durch einen anderen ersetzt (Vgl.: Huber in Zahlten 1991: 110f.). Wenn wir uns an Abbildungen in Büchern erinnern oder in dieser Arbeit noch einmal die Werke auf Seite acht betrachten, so werden all diese annähernd gleich groß dargestellt, sind in der Realität jedoch völlig unterschiedlich groß. Um diesen Aspekt weiter zu verdeutlichen, habe ich zwei Bilder aus dem Werkverzeichnis des Kunsthistorischen Museums Wien herausgenommen und im selben Größenverhältnis, wie es dort zu finden ist, angeführt. Durch die Beschriftung mögen wir trotz der absurden Größendarstellung ein besseres Gefühl für die Dimension der Arbeiten bekommen, doch sehen wir uns lediglich die online Präsenz der Werke von Rothko auf der Homepage des Kunsthistorischen Museums an und laden uns nicht zusätzlich das Werkverzeichnis herunter, werden wir auch keine Größenangaben sehen und eine verfälschte Vorstellung zu den Bildern bekommen. Um dieses Phänomen nachvollziehen zu können findet sich hier der Link zu den Arbeiten: <https://rothko.khm.at/> und hier der Link zu den Werken mit den Bildmaßen: https://press.khm.at/fileadmin/content/KHM/Presse/2019/Mark_Rothko/PT_Mark_Rothko_engl.pdf



15: Untitled, 269 × 457,8 cm



16: No. 7 (Dark Brown, Gray, Orange), 175,6 × 162,6 cm

Ein Nachteil, aber andererseits auch größter Vorteil den Hess (2012: 58) beschreibt, ist das leichte Erlangen einer Reproduktion, ihre Billigkeit oder ihre Verbreitung, wohingegen das originale Kunstwerk einmalig, schwer herzustellen und immer an einen Ort gebunden ist. Bereits in früheren Jahrhunderten ermöglichte die Reproduktion eine massenhafte Verbreitung des

künstlerischen Zugangs und auch heute ist dieser Grund nicht zu vergessen. Laut Hess warnte jedoch der Lehrer und Kunsthistoriker Alfred Lichtwark (1852-1914) bereits zu seinen Lebzeiten vor der gerade entwickelten Reproduktionstechnik und kämpfte für eine ausschließliche Originalbetrachtung. Die heutigen technischen Möglichkeiten können leicht dazu verführen, die Reproduktion für das Original zu halten und Lichtwarks Warnung hat heute ebenfalls noch Relevanz, doch lässt sich laut Hess in der künstlerischen Bildung und Erziehung nicht auf Reproduktionen verzichten. Sie beschreibt ein Beispiel im schulischen Kontext, denn fotografische Reproduktionen sind unentbehrliche Helfer im Schulalltag, da sich entscheidende Werke der Weltkulturen, unterschiedlicher Zivilisationen Epochen und Stile nicht alle in Originalen für die Schülerinnen und Schüler bereitstellen lassen. Technische Reproduktionen können auch dabei helfen, einen anderen Blick auf Werke zu ermöglichen und sie in neue Situationen bringen, welche dem Original selbst nicht erreichbar sind. Beispielsweise könnte ein schwer ersichtliches Detail vergrößert werden, in einem Abbild neben dem Gemälde darauf hinweisen, und so einen tieferen Blick oder ein besseres Verständnis zu ermöglichen. Genauso können Videos in Zeitlupe verwendet werden und so dem Betrachter kommentierend näher rücken. (Vgl.: Hess 2012: 58f.)

Auch wenn die Reproduktion neue Möglichkeiten zusätzlich zum Original ermöglichen kann, so wird sie nie die Beziehung zum Kunstwerk und die Aura des Werkes, welche zwischen dem Betrachter und dem Kunstwerk/Künstler entsteht, ersetzen können. Die ‚Aura‘ lateinisch *aura* bedeutet ‚Hauch‘ und bezeichnet heute die Gesamtheit der Wirkung, eine besondere Ausstrahlung, welche von einem Kunstwerk ausgeht. (Vgl.: Hess 2012: 59) Es ist das echte unmittelbare Kunstwerk, welches sich im Laufe der Zeit in seiner physischen Struktur durch Orts- und Beziehungswechsel verändert (Vgl.: Hess 2012: 63f.). Wenn ich an die Werke von Rothko denke, könnte ein Beispiel dafür, die in einigen Werken auf dem Kopf stehenden Rinnspuren der Farbe, sein, welche eine Drehung des Werkes bezeugen und in den online Reproduktionen nicht zu erkennen sind. Sofort trete ich in Dialog mit dem Kunstwerk und es schafft eine tiefere Verbindung mit dem Werk. Die Aura eines Kunstwerks ist allein das Gefühl, wenn ich in den Raum trete, das Kunstwerk vor meinen Augen erblicke und im Angesicht wahrnehme. (Vgl.: Hess 2012: 63f.) Laut Walter Benjamin ist die Aura das, was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit verkümmert.

Noch bei der höchstvollendeten Reproduktion fällt eines auf: das Hier und Jetzt des Kunstwerkes – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet. An diesem einmaligen Dasein aber und an nichts sonst vollzog sich die Geschichte, der es im Laufe seines Bestehens unterworfen gewesen ist. (Benjamin 1963: 11)

Die Reproduktionstechnik, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein Massenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte. (Benjamin 1963: 13)

Benjamin schreibt weiters, dass durch die technischen Reproduktionen eine enorme Beschleunigung der Gestaltungen auf dem Markt möglich wurde, von monate- oder jahrelanger Herstellung einer Reproduktion, auf täglich neue Interpretation und die Photographie sogar diese Formen noch ablöste, durch ihre augenblickliche Schnelligkeit (Vgl.: Benjamin 1963: 10).

Mit der Photographie war die Hand im Prozeß bildlicher Reproduktion zum ersten Mal von den wichtigsten künstlerischen Obliegenheiten entlastet, welche nunmehr dem ins Objektiv blickenden Auge allein zufielen. (Benjamin 1963: 10f.)

Und der Umstand, dass nunmehr nicht die Hand eines Künstlers das Bild schafft, sondern eine Maschine durch das Auge des Künstlers, mag wohl der Grund sein, warum Benjamin von einer Ablösung aus der Tradition schreibt. Bisher war das künstlerische Schaffen nach Benjamin mit dem Ritual verbunden, ob magisch oder religiös, doch die Photographie und das Zeitalter in dem sie entstand, führten zu einer „Erschütterung der Tradition“ (Benjamin 1936: 14) und zur Änderung der Grundlage oder wie es Benjamin nennt „Fundierung“ (Benjamin 1936: 18), vom Ritual zur Politik, auf der das Original entsteht. Durch diese Schnelllebigkeit und die Aktualisierung des Reproduzierten, so scheint es, sei die Aura verkümmert (Vgl.: Benjamin 1936: 18). Doch was meint Benjamin mit dem Begriff der Aura:

Der einzigartige Wert des »echten« Kunstwerks hat seine Fundierung im Ritual, in dem es seinen originären und ersten Gebrauchswert hatte. (Benjamin 1936: 16)

Die Kunstrezeption ist ein schöpferischer, ein emotionaler, sinnlicher/intuitiver und intellektueller Akt, wie auch Rothko durch seine Werke verstehen lässt. Er wollte einen neuen radikalen künstlerischen Ausdruck erlangen und schuf eine Form des menschlichen Dramas, indem er viele Themen ansprach, wie: das Heilige, das Geistige, das Tragische und das Zeitlose (Jasper 2019: online). Es wirkt wie eine neue Interpretation die Originalität, wie sie Benjamin verstand, wiederzubeleben.

Nun möchte ich zum abschließenden, jedoch kunstgeschichtlich wichtigen Begriff der sinnlichen Wahrnehmung, bezeichnet als Aisthesis, kommen und diesen aufgrund der sinnlichen Wahrnehmung in Rothkos Werken kurz behandeln. Denn laut Hess ist die Wahrnehmung Grundvoraussetzung des Rezeptionsprozesses, die verstehende Aufnahme eines Kunstwerks. Dieser griechische Begriff meint jede Art von Wahrnehmung, doch im engeren Sinne steht er für sinnliche Wahrnehmung, die von der geistigen Erkenntnis unterschieden wird. Dieser Begriff zielt auf die Sinne ab, das Fühlen, Empfinden, die Empfindung und das Bewusstsein. (Vgl.: Hess 1999: 113f.) Ein zentrales Anliegen von Rothko ist die intensive Betrachter-Bild-Beziehung, wie er es auch in einem Zitat formuliert:

Ein Bild lebt in Gemeinschaft, indem es sich in den Augen des einfühlsamen Betrachters entfaltet und dadurch in ihm auflebt. Es stirbt, wenn diese Gemeinschaft fehlt. Deshalb ist es ein gewagtes und gefühlloses Unterfangen, ein Bild in die Welt zu entsenden. (Mark Rothko, 1947 in Burda Museum 2019: online)

Nach 1950 lehnt er interpretatorische Hinweise ab und so möchte auch ich an dieser Stelle mit einem letzten Zitat zum Ende kommen:

Bilder müssen geheimnisvoll sein. (Mark Rothko, 1947 in Burda Museum 2019: online)

5. Ergebnisse

Wie Mensgers Beispiel zeigte, war es in früheren Jahrhunderten eine Disziplin in der Lehre, Gemälde seiner Vorbilder zu reproduzieren und anhand der Arbeiten von Meistern zu lernen. Diese Tatsache stellt unsere Suche nach den Originalen im 21. Jahrhundert vor eine große Herausforderung, doch nicht nur die alten Praktiken, sondern auch das schnelllebige Zeitalter digitaler Reproduktionen, stellt uns vor eine stetig wachsende Herausforderung.

Durch die nahezu perfekten Reproduktionen mögen die Grenzen zwischen Original und Reproduktion scheinbar verwischen und Reproduktionen als Original wahrgenommen werden. Doch bleibt die Reproduktion immer ein Ersatz für das Original und dessen individuelle Merkmale, welche durch heutige, fast ausschließlich fotografische oder digitale Reproduktionen, nicht wiedergegeben werden können. Aus diesem Grund ist es, wie Lichtwark bereits zu Beginn

der Reproduktionstechnik meinte, wichtig, die junge Generation an originale Kunst heranzuführen. Reproduktionen simulieren authentische Erfahrungen, was zu einer Wirklichkeitswahrnehmung aus zweiter Hand führt und daraus ein passives Konsumverhalten resultiert. Originale bewirken geradezu die aktive Auseinandersetzung mit dem vor Ort erlebten Kunstwerk und eröffnet neue Wahrnehmungsweisen. Daher ist es im Umgang mit Reproduktionen am wichtigsten, sich dessen bewusst zu sein und sich für die Unterschiede und Möglichkeiten, die sowohl Original als auch Reproduktion mit sich bringen, zu sensibilisieren.

Alfred Lichtwark machte ebenfalls darauf aufmerksam, dass Kunstwerke, welche dem Betrachter noch nicht in der Reproduktion bekannt sind, zu besonderer Neugier herausfordern. In meinem Falle konnte ich jedoch feststellen, dass die digitalen Miniatur-Reproduktionen, welche ich vorab betrachtete, mir die Augen öffneten und ich durch den großen Erfahrungsunterschied vor den Originalen erst auf das Thema Original und Reproduktion aufmerksam wurde. Es gab mir Anstoß, die Unterschiede von Original und Reproduktion heraus zu arbeiten und mich im Detail mit dem Original vor Ort auseinander zu setzen. Ich glaube jedoch, dass es sich in diesem Fall um eine Ausnahme handelt und es wie Lichtwark erläutert, den Spannungseffekt in der Regel erhöht. Hess schreibt in ihrem Werk, dass es mitunter auch so sein kann:

[...] daß man originale Kunstwerke, die man schon vorher durch Reproduktionen gesehen hat, auf Grund des Wiedererkennens höher schätzt. (Hess 2012: 59)

In meinem Falle vor Rothkos Werken war es jedoch wie Hess ebenfalls beschreibt die Aura des Werkes, welche mich in ihren Bann zog. Die ‚Aura‘ lateinisch aura bedeutet ‚Hauch‘ und bezeichnet heute die Gesamtheit der Wirkung, eine besondere Ausstrahlung, welche von einem Kunstwerk ausgeht (Vgl.: Hess 2012: 63).

Reproduktionen lassen den Betrachter im Unklaren über die genaue Farbigkeit und die materielle Beschaffenheit, da sie bisher nicht imstande sind diese Detailvielfalt und Merkmale wiederzugeben. Auch die differenzierten Größenverhältnisse und die daraus resultierende Raumerfahrung entfernt sich bei der Reproduktion vom Original. Originale bewirken geradezu die aktive Auseinandersetzung mit dem erlebten Kunstwerk vor Ort und eröffnen neue Wahrnehmungsweisen, die zum größten Teil von der technisch perfekten Reproduktion nicht geleistet werden können. Sie sind jedoch für eine Wiederauffrischung oder Erinnerung an die Originale und im schulischen Gebrauch, da es nicht möglich ist alle wichtigen Werke der

Kunstvermittlung in Originalen zu zeigen, fast unverzichtbar. Spannend an der Reproduktion ist jedoch die neue Interpretation (Bsp.: Möglichkeit einer Detailansicht ...) des Kunstwerkes und die Eröffnung neuer Diskurse. Hess beschreibt auch Nachteile, wie den Verlust von haptischen Qualitäten durch Sicherheitsmaßnahmen und deren Verglasungen oder einzuhaltenen Abstand zu den Werken, jedoch werden die hohen Preise eines Museumsbesuches nicht angesprochen, welche meines Erachtens auch kein förderlicher Aspekt für die Betrachtung des Originalen darstellt. Die teilweise frühen Anmeldungsvoraussetzungen erschweren aus eigener Erfahrung ebenfalls das Umsetzen von Museumsbesuchen im Unterricht.

6. Zusammenfassung

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sowohl Original als auch Reproduktion Vor- und Nachteile besitzen und besonders junge Generationen dafür sensibilisiert werden müssen, um einen richtigen Umgang zu ermöglichen, denn besonders in der künstlerischen Bildung und Erziehung kann nicht vollends auf Reproduktionen verzichtet werden. Erst durch die Reproduktion erlangte die Kunst eine massenhafte Verbreitung und einen breiten Zugang zu Kunst, doch darf die Urteilsbildung nicht alleinig von Reproduktionen erfolgen, da diese nur eine Wirklichkeitswahrnehmung aus zweiter Hand, eine simuliert authentische Erfahrung, ermöglichen. Es lassen sich die Erfahrungen, Eindrücke und Kontexte, welche die Betrachtung von Originalen ermöglicht also nicht durch Reproduktionen ersetzt oder vermitteln. Dieses Phänomen wird durch die Arbeiten von Mark Rothko verdeutlicht und kann mit allen künstlerischen Werken selbst geprüft werden. Das Kunstwerk entsteht in seiner Komplexität erst durch den Betrachter und durch emotionale Einfühlung allein sind viele Kunstwerke nicht zu erschließen.

Literatur

Ullrich, Wolfgang (2009): *Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen*, Berlin: Verlag Klaus Wagenbach.

Mensger, Ariane (2012): *Déjà-vu? die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*, Bielefeld/Berlin: Kerber Verlag, S. 319.

Hess; Ulrike (1999): *Kunsterfahrung an Originalen. Eine kunstpädagogische Aufgabe für Schule und Museum*, Weimar: VDG (Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften).

Walter, Benjamin (2003): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, 40 Jahre Edition, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 107.

Busch, Werner (2000): *Die europäische Druckgrafik von 1790-1850*, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, Heft 9 (September), S. 47-60.

Sharp, Jasper (2019): *Mark Rothko*, [online] <https://rothko.khm.at/> [14.06.2019].

Popp-Baier, Ulrike (2008): *Erfahrung, Identität, Religion. Zur psychologischen Analyse individueller Religiosität*, in *Journal für Psychologie*, Jg. 16(2008), Ausgabe 3.

Dieter Huber, Hans (1991): *Die Mediatisierung der Kunsterfahrung* [online] <https://core.ac.uk/download/pdf/147455827.pdf> [27.12.19] Originalveröffentlichung in: Zahlten, Johannes (Hrsg.): *125 Jahre Institut für Kunstgeschichte Universität Stuttgart: Herwarth Röttgen zum 60. Geburtstag*, Stuttgart 1991, S. 108-130 (Reden und Aufsätze / Universität Stuttgart; 41)

Mende; Matthias; Scherbaum, Anna (2001): *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, Bd. I, München: Prestel.

Bildquellen

1: Mark Rothko, *No. 16 (Red, White and Brown)*, 1957, oil on canvas [online]

<https://rothko.khm.at/> [10.01.2020].

2: Mark Rothko, *No. 16 (Red, White and Brown)*, 1957, oil on canvas [online]

<https://rothko.khm.at/> [10.01.2020].

3: Mark Rothko, *No. 16 (Red, White and Brown)*, 1957, oil on canvas [online]

<https://www.overstock.com/Home-Garden/Mark-Rothko-No.-16-Red-White-and-Brown-Hand-Painted-Framed-Canvas-Art/12211712/product.html> [10.01.2020].

4: Mark Rothko, *No. 16 (Red, White and Brown)*, 1957, oil on canvas [online]

<http://pictify.saatchigallery.com/99910/mark-rothko-no-16-red-white-and-brown-1957>
[10.01.2020].

5: Mark Rothko, *No. 16 (Red, White and Brown)*, 1957, oil on canvas [online]

<https://www.amazon.com/Mark-Rothko-White-Brown-LONGER/dp/B0134709FQ>
[10.01.2020].

6: Pixabay License - Freie kommerzielle Nutzung - kein Bildnachweis nötig

7: Raffael und Werkstatt, *Bildnis Julius' II.*, 1511/12, Öl auf Holz, 105,6x78,5 cm, Frankfurt a.M., Städel Museum in Mensger, Ariane (2012): *Déjà-vu? die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*, Bielefeld/Berlin: Kerber Verlag, S. 31.

8: Raffael, *Bildnis Julius' II.*, um 1512, Tempera auf Holz, 108,5x80 cm, Florenz, Uffizien in Mensger, Ariane (2012): *Déjà-vu? die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*, Bielefeld/Berlin: Kerber Verlag, S. 31.

9: Raffael, *Bildnis Julius' II.*, 1511, Öl auf Holz, 108,7x81 cm, London, The National Gallery in Mensger, Ariane (2012): *Déjà-vu? die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*, Bielefeld/Berlin: Kerber Verlag, S. 31.

10: Regina Bogat, *Mark Rothko with "No. 7"*, Photography, 1960 [online] https://press.khm.at/fileadmin/content/KHM/Presse/2019/Mark_Rothko/PT_Mark_Rothko_engl.pdf [22.03.2020] © 2005 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko, Bildrecht Vienna, 2019

11: Mark Rothko, *Untitled*, 1954 [online] <https://rothko.khm.at/> [30.03.2020] © 1998 Kate Rothko Prizel and Christopher Rothko/Bildrecht Wien, 2019.

12: Mark Rothko, *Untitled (Red, Orange)*, 1968 [online] <https://rothko.khm.at/> [30.03.2020] © 1998 Kate Rothko Prizel and Christopher Rothko/Bildrecht Wien, 2019 © Fondation Beyeler, Riehen/Basel, Sammlung Beyeler, Foto: Robert Bayer.

13: Mark Rothko, *Untitled (Seagram Mural Sketch)*, 1959 [online] <https://rothko.khm.at/> [30.03.2020] © 1998 Kate Rothko Prizel and Christopher Rothko/Bildrecht Wien, 2019. Courtesy National Gallery of Art, Washington, D.C..

14: Mark Rothko, *Untitled*, Oil on canvas, 230,2x128,9 cm, 1950 [online] https://press.khm.at/fileadmin/content/KHM/Presse/2019/Mark_Rothko/PT_Mark_Rothko_engl.pdf [30.03.2020] © 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko/Bildrecht, Vienna, 2019.

15: Mark Rothko, *Untitled*, 1959, Oil on canvas [online] <https://rothko.khm.at/> [22.03.2020] © 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko/Bildrecht, Vienna, 2019, Photo: National Gallery of Art, Washington, D.C.

16: Mark Rothko, *No. 7 (Dark Brown, Gray, Orange)*, 1963, Oil on canvas [online] <https://rothko.khm.at/> [22.03.2020] © 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko/Bildrecht, Vienna, 2019, Photo: Kunstmuseum Bern.