

"Das Meer im Gefäss"

"Noten zu einem Gedicht, sind wie anatomische Vorlesungen über einen Braten" (F. Schlegel, Athenäumsfragment Nr. 40).

Caspar David Friedrich hat in "Der Mönch am Meer" (1808-10) zwei Segelschiffe, Mond und Morgenstern übermalt, so dass in der endgültigen Fassung die verschwindend winzige Figur des Mönches, umschwirrt nur von wenigen Möven, einsam in der unermesslichen Strandlandschaft steht, betrachtend, gebeugt. Der Kapuziner ist - ähnlich wie der Kopf des Hundes in Goyas radikalem Spätwerk "El perro" (Abb. 1) - jenes letzte figurative Partikel, welches dem Bild als Repoussoir über die Tiefe des Farbraums hinaus die Illusion einer unbegrenzten dritten Dimension gibt. Zugleich bindet er die eröffnete Perspektive ins Unendliche zurück an ihren realen Ausgangspunkt: den Betrachter. Er ist es, der die Bläue als Himmel definiert, die Dunkelheit der Wolken, die Helle der Düne - ähnlich wie bei Goya der Blick des Hundes allein noch an seinen Gang in bewegtem Sand erinnert. Farbraum und gegenständlicher Rest sind in beiden Bildern aufs Äusserste zueinander in Spannung versetzt, damit sie sich wechselseitig übersteigern, potenzieren.

Der Figurationspunkt wirkt als "der einzige Lebensfunke im weiten Reiche des Todes" - wie Heinrich von Kleist in seiner Note zum "Mönch am Meer" schreibt - woran sich der Farbraum entzündet. Zwischen beiden besteht das Verhältnis von Sehnsucht und Uneinholbarkeit: "... und das, was ich in dem Bilde selbst finden sollte, fand ich erst zwischen mir und dem Bilde, nämlich einen Anspruch, den mein Herz an das Bild machte, und einen Abbruch, den mir das Bild tat; und so ward ich selbst der Kapuziner, das Bild ward die Düne, das aber, wohinaus ich mit Sehnsucht blicken sollte, die See, fehlte ganz. Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein, als diese Stellung in der Welt: der einzige Lebensfunke im weiten Reiche des Todes, der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis" (H. v. Kleist, 1810).



El Perro
F. Goya, 1820 - 23
Öl auf Leinwand / huile sur lin
134 x 80 cm
Prado, Madrid

"Das Meer im Gefäss"

"Die ungelösten Antagonismen der Realität kehren wieder in den Kunstwerken als die immanenten Probleme ihrer Form. Das, nicht der Einschuss gegenständlicher Momente, definiert das Verhältnis der Kunst zur Gesellschaft" (Th. W. Adorno, 1969).

Bei allem Naturalismus im einzelnen verfährt Friedrich mit der Natur konstruktiv: Seine Darstellung des "Watzmann" (Abb. 2) ist aus mehreren Detailstudien unterschiedlicher regionaler Herkunft, teilweise sogar aus fremder Hand, zu einer komplexen Komposition in Dreiecken synthetisiert. Kein Abbild wurde gesucht. Friedrich, der nie in den Alpen war, verwendete Ansichten von Gebirgslandschaften als Mittel, um ein Bild des Erhabenen, ein erhabenes Bild zu schaffen. Das Werk sollte schliesslich autonom dastehen, unabhängig sowohl von äusseren Vorgaben als auch von den Spuren der Arbeit des Künstlers: "Die Kunst ist's, nicht der Künstler, wonach er (der Mensch) streben soll!" (C.D. Friedrich).

"Ein Fragment muss gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel" (F. Schlegel, Athenäumsfragment Nr. 206).

"... ich traue keiner Obrigkeit üben Weg ... Und hüte Dich, dieser kalten, herzlosen Menschenart ein Herz zu zeigen, umziehe es mit einer Eisrinde gegen sie, doch nur gegen sie" (C.D. Friedrich in einem Brief an seinen Bruder Christian, 1817). Der gottsuchende Blick zum illusionistischen Horizont des Unendlichen ist in der Malerei Alois Lichtsteiners nicht länger zu finden. Selbst die Tiefe der Farbempfindung erscheint durch den Pinselduktus gebrochen, vereint zur hermetischen Fläche im Glanz unverdünnter Ölfarbe. Selten kommen Erinnerungen an die Widerspiegelung des Gegenstandes auf.

Dennoch ist eine Spannung zwischen flächig gemaltem, reduziertem Motiv und den es umschliessenden Farbflächen zu spüren. Das alltäglich vertraute Ding - sei es ein Stiefel (Abb. S.13), ein Fleischerbeil (Abb. 3), eine Tulpe

4



Tulpen

A. Lichtsteiner, 1988
Öl auf Baumwolle / huile sur coton
180 x 200 cm
Privatbesitz

(Abb. 4) - muss in seiner einfachen Wiedererkennbarkeit, als Ausgangspunkt seiner eigenen Transzendierung, stets gegenwärtig sein. Er ist nicht dieser Gegenstand hier: Eher ist er ein Gegenständliches zu Beginn seiner Veränderung im autonomen Kontext der Malerei. Der gemalte Stiefel ersetzt nicht den Stiefel aus Leder und Nägeln, hebt dessen herrschaftlichen Gebrauch nicht auf. An ihm vollzieht sich jedoch jenes Oszillieren zwischen Motiv und Malerei, welches Schlegel der romantischen Poesie zugeschrieben hat: "... zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen" (F. Schlegel, Athenäumsfragment Nr. 116).

"... das Erkenntwerden des Wesens durch ein anderes fällt zusammen mit der Selbsterkenntnis des Erkenntwerdenden, mit der des Erkennenden und mit Erkenntwerden des Erkennenden durch das Wesen, das er erkennt" (W. Benjamin zu Novalis, 1919).

Wie mondbeschieden, tritt eine hellere Ellipse aus der nach oben hin zunehmend sich eindinkelnden Zeichenfläche hervor (Abb. 5). Gesehen als ein räumlich verzogener Ring, markiert diese Linie den Rand eines Gefässes, dessen übrige Konturen bereits im Malgrund aufgelöst sind, wodurch die Unterscheidung zwischen einem Gefäss im Bild und dem Bild als Gefäss entfällt. Im Zusammenhang mit der Bilderreihe "Der Inhalt der Gefässe" hat Alois Lichtsteiner schliesslich auch den Schritt vom gemalten zum bemalten Gefäss vollzogen, und damit Thema und Träger der Malerei identisch werden lassen (Abb. S.27 und Abb. 6).

Von manchem seiner Gemälde geht Uferlosigkeit als prägende Empfindung aus. Sie entspringt nicht allein der Weite der Farbenflächen, die um ein Stiefelmotiv geronnen (Abb. S.13) oder an einer Efeuranke schwankend gehalten erscheinen (Abb. 7). Uferlosigkeit stellt sich ebenso ein, wenn an sich bestimmte Formen unausgesetzt den memorisierbaren Wahrnehmungsrastern entgleiten und in der Vorstellung wirken, als wichen sie fortwährend von sich selber ab, als wären sie wechselnd begrenzt nach den Gezeiten der Meere im Gefäss des Bildes. Allein die Anwesenheit eines Werks gewährt für den Augenblick noch Konstanz der Form.

"... Aber Poesie, die entsteht, wenn man verschiedene Arten von Sprache miteinander mischt, verschwindet in ungenauem Denken, wenn wir uns vorstellen, diese Unterschiede könnten jemals harmonisch aufgelöst werden; oder schlimmer, wenn wir vergessen, dass diese Wirklichkeiten, die wir miteinander mischen, voller schöner und oft grausamer Gleichgültigkeit gegeneinander sind" (Marlene Dumas, 1989, Berner Katalog). Indem Kleist sich vor Friedrichs Seestück in der Lage des Kapuziners sieht, dessen "Anspruch" des Herzens einen "Abbruch" durch das Bild erfährt, bezeichnet er ein aktuelles Moment: Ein Bild, selbst wenn es wieder zu kleinen Erzählungen ansetzt, wie bei Marlene Dumas, und vielschichtig auf mögliche Bedeutungen verweist,

6



Aus der Reihe: "Der Inhalt der Gefässe"
A. Lichtsteiner, 1984
Öl auf Keramik / huile sur céramique
Höhe der Gefässe 30/55 cm
Sammlung Toni Gerber, Bern

verweigert die Autorität der festen Bedeutung. Die Stelle des Bildsinns ist leer. Zurückgeblieben sind Betrachtende mit disparaten Ansprüchen, wartend auf Bedeutung, denkend dabei oder malend (vgl. M. Dumas: "Waiting (for meaning)", 1989, Berner Katalog).

1953 hat Alois Lichtsteiner einen Kopf zusammen mit einem Pinsel zu einer *Nature morte* komponiert (Abb. 8). Weder Salome noch Scharfrichter präsentieren das rumpflöse Ding. Diese "Ent-Hauptung" ist in semantischer Opposition zu "Behauptungen" zu beschreiben. Sie wahrt Distanz zur Legende Johannes des Täufers, zum Ausdruck grosser Emotionen, aber auch zur Malerei über Malerei: Der gemalte Pinsel liegt in ähnlicher Ferne zum Pinsel, der ihn malte, wie der Kopf zum lebendigen Leib. Ein Bild aus derselben Zeit trägt den Titel "Mein Bruder ist

Maler" (Abb. 9). Allein die Verschwisterung mit dem Maler kennt der Autor von Bildern. Deren Interpret sucht nähere und entferntere Verwandtschaften im Sprechen über Malerei. "Wenn manche mystische Kunstliebhaber, welche jede Kritik für Zergliederung und jede Zergliederung für Zerstörung des Genusses halten, konsequent dächten: so wäre Potztausend das beste Kunsturteil über das würdigste Werk. Auch gibts Kritiken, die nichts mehr sagen, nur viel weitläufiger" (F. Schlegel, Kritisches Fragment Nr. 57).

Hans Rudolf Reust

8



20

Aus der Reihe: "Mein Bruder ist Maler"
A. Lichtsteiner, 1983
Öl auf Baumwolle / huile sur coton
193 x 137 cm
Sammlung Christian Cuénoud, Genf