

und der Verzweifelten einander an, so wie die Köpfe geradezu miteinander verschmelzen.

In der Tat: Dies ist ein Gestus der Liebe und des Todes zugleich. Und auch an seiner Herkunft kann es keinen Zweifel geben. Er entstammt der christlichen Ikonographie der Kreuzabnahme bzw. der Beweinung. Auch in dieser Tradition meint er Liebe und Trauer, Kuß und Schmerzensschrei, Vereinigung und Trennung gleichermaßen. In der christlichen Tradition hat sich ein fester Typus herausgebildet, der ebenfalls die Einheit der Köpfe, die Parallelisierung der Augenbrauen und Münder, die Umarmung (bei der eine Hand die Schulter faßt, der andere Arm den Leib umfängt) aufweist. Auch wird der helle Leib des toten Christus in der Beweinungsszene mit dem dunklen Gewand der Maria kontrastiert.

Bei GOYA jedoch ist bei aller detaillierten Nähe zum christlichen Prototypus die Ausdrucksdimension eine ganz andere. Während die christliche Komposition ausgewogen, in sich stabil ist, sowohl bei der Kreuzabnahme wie bei der Beweinung in klassischer Tradition verbleibt, und damit bei aller dargestellten Verzweiflung zugleich ein hoheitsvolles Pathos ausstrahlt, ist GOYAS Figuration höchst unstabil, kurz vorm Zusammenbrechen. Die Geliebte wird das Gewicht des Sterbenden nicht halten können, mit ihm zu Boden sinken. Nicht nur die stark geknickten Leiber von Mann und Frau verweisen darauf, sondern auch die zerklüftete, keine sinnvolle Form andeutende Steinquaderarchitektur, vor allem aber das schwer auf der Figuration lastende ungegenständliche Dunkel des Hintergrundes, das genau auf die vertikale Mittelachse der Gruppe drückt. Damit wird der Eindruck unausweichlich, daß die Figuration sich nicht wieder aufrichten kann.

Daß der Degen alles aus dem Lot geraten ließ, macht GOYA uns mit einem Kunstgriff deutlich, der an DAVIDS bewußt eingesetzte Korrespondenz von Dolch und Feder in seinem „*Marat*“ erinnert. Der Degen liegt in einem 30°-Winkel zur Basis des Blattes, die steifen Beine des Sterbenden verhalten sich im gleichen Winkel zur Vertikalen des Blattes, so daß sie sich in einem schräggestellten rechten Winkel zueinander befinden, ohne daß dieser Winkel der Gesamtanlage Halt böte. So gibt es auch hier abstrakte und dennoch ausdrucks haltige Bezüge, den wirkungsvollen Einsatz ungegenständlicher Flächen im kompositorischen Organismus des Blattes. Doch während sie bei DAVID etwas nachdrücklich Hinweisendes haben, scheinen sie bei GOYA wie im Werkprozeß gewachsen, auch von größerer Selbständigkeit im geformten Gebilde. Das ändert nichts an ihrer grundsätzlichen Verwandtschaft: Sie sind gleichermaßen Ergebnis eines erfahrenen Zerfalls in gegenständliche und formale Ebene des Kunstwerkes.

Goyas Selbstbildnis mit seinem Arzt Arrieta: Die Widersprüchlichkeit von Individualität und ikonischer Form

1.2.3.

An einem besonders eindrücklichen Beispiel des späteren GOYA mag dies noch einmal in aller Konsequenz gezeigt werden. Der Künstler steht wieder in Auseinandersetzung mit der christlichen Tradition, die hier Anwendung auf sein eigenes Bildnis findet und damit die unaufhebbare Spannung von individueller Erfahrung und tradiertem allgemeinen Verständnis von menschlichen Grundgegebenheiten extrem zuspitzt. Gemeint ist GOYAS Selbstbildnis mit seinem Arzt ARRIETA von 1820.

Beispiel 3

Auf dem Schriftstreifen hat GOYA, wie bei einem Motivbild, den Bildanlaß festgehalten: „Goya in Dankbarkeit seinem Freund Arrieta: für die Geschicklichkeit und Sorgfalt, durch die er ihm das Leben bei seiner akuten und gefährlichen Krankheit rettete, die er Ende 1819 erlitt, mit 73 Jahren. Er malte es 1820.“

Der Aufbau des Bildes ist höchst irritierend. Der leidende GOYA wird von seinem Freund und Arzt ARRIETA, der seitlich hinter ihm sitzt, auf dem Bett aufgerichtet.

Abb. 10: Francisco Goya: Selbstbildnis mit Dr. Arrieta. 1820. Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts



Beider Köpfe erscheinen frontal zum Betrachter, Verkürzungen, etwa bei ARRIETAS Sitzmotiv oder, noch augenfälliger, bei GOYAS Bett interessieren offenbar nicht. ARRIETA, der sich über GOYAS Schulter beugt und ihm Medizin reicht, spricht nicht; er handelt, schützt und stützt GOYA, dessen Kopf leicht zur Seite sinkt, dessen Mund im Leiden ein wenig geöffnet ist und dessen Linke verkrampft, aber doch kraftlos in das Bettuch greift. In der Frontalität und Nähe der beiden hat das Bild etwas Ikonisches an sich. Im Hintergrund links und rechts sind undeutlich, geradezu verschwommen, drei Personen zu erkennen, aber irritierenderweise nicht in ihrer Funktion zu begreifen. Bei diesem Bild mit seinem Dokumentcharakter wird man nicht an ängstigende geisterhafte Erscheinungen denken können, sondern eher an Klageweiber, die sich für GOYAS zu erwartenden Tod bereits eingefunden haben. Insofern vertreibt ARRIETA nun doch die Vertreter der Geisterwelt und den Todesspuk.

So verblüffend der Gedanke im ersten Moment zu sein scheint, der Eindruck der ikonischen Bildform scheint nicht zu trügen: GOYAS Figuration scheint von einem bestimmten, aus der Ikonentradition hervorgehenden Pietà-Typus herzurühren. Selbst die Existenz der Unterschrift findet in dieser Tradition ihre Erklärung, wenn sie auch ihrem Text nach direkt wohl dem Votivbildtypus entstammt. Die in Italien im späteren 15. Jahrhundert herausgebildete Bildform einer ikonischen Pietà, bei der Maria mit dem toten Christus in Halbfigur erscheint, häufig gedacht als im Sarkophag stehend, ist offenbar für oberitalienische Künstler von besonderem Reiz gewesen; sie verändern den Grundtypus immer aufs neue, gewinnen ihm immer neue Ausdrucksdimensionen ab. An die Stelle von Maria kann auch ein Engel treten, der Christus hält, und sich in seinem Schmerz unmittelbar an den Betrachter wendet. Nun ist dieser Typus auch in Spanien besonders beliebt, es sei nur auf die zahlreichen Beispiele von Luis MORALES verwiesen, die ebenfalls das Grundmotiv umspielen. Maria stützt und präsentiert in diesen Beispielen den Leib Christi.

Das Schema behält auch GOYA bei, selbst die eine verkrampfte und die andere entspannte Hand mag man vergleichen, auch den kraftlos leicht nach hinten und zur Seite kippenden Kopf, doch eine bloße Präsentation des Leibes des Kranken wird nicht daraus, kraftvoll, wie ein Riegel ist der Arm des Arztes vor den Leib geschoben und hebt die Ikonenhaftigkeit letztlich wieder auf. In extremem Maße, auch formal, ist ARRIETA mit GOYA verschränkt. Hingewiesen sei nur auf das große „V“, das von ARRIETAS Ohr über sein weißes Hemd, seine leicht verschattete Hand bis zu dem Punkt führt, in dem sich die Jackenrevers GOYAS treffen, um von da wieder bis zu ARRIETAS linker Hand hinaufzuführen. ARRIETAS rechter Arm und vor allem das zentrale, gänzlich gerade gehaltene Glas verdeutlichen das Energiezentrum, das den kranken GOYA hält und ihn wieder aufrichten wird.

Die christliche Ikone in der Weiterentwicklung seit dem 15. Jahrhundert konfrontiert den Gläubigen mit dem Elend des geschundenen Leibes Christi und fordert sein Mitleid ein. Im Mitleid erfährt er Tröstung für das Leben im irdischen Jammertal, denn er weiß um Christi Auferstehung. Die Pein im Leben und der Tod sollen ihren Schrecken verlieren. Die Pein in GOYAS Leben wird dagegen als individuelle Pein vorgeführt, für die es in ihrer existentiellen Bedrohung keine jenseitige Tröstung gibt, allein der innerweltliche Eingriff seines Freundes und Arztes ARRIETA kann ihn retten. Es ist diese völlige Individualisierung des Schmerzes, welche die Vorstellung des für alle einstehenden Leidens Christi unmöglich macht. Die Ikone hat ihre religiöse Kraft verloren, das Ikonische an GOYAS Bild ist allein künstlerische Stiftung. Die ikonische Form trägt das Bild, macht es zur weltlichen Ikone, deren Pathos allein innerweltliches Ethos zuläßt, das nicht mehr auf jenseitige Gewißheit verweisen kann. Die ikonische Formel wird zudem als aus der Geschichte der Kunst herrührende Formel erkennbar.

Ein so eingefordertes kunsthistorisches Sehen ist wiederum Anzeichen dafür, daß Form und Inhalt getrennt erfahrbar werden, daß eigentlich ästhetisch gesehen werden kann. Wir sollten das nicht nur als einen Gewinn verbuchen, sondern auch als ein Anzeichen für den Verlust ganzheitlicher, verbindlicher Welterklärungsmodelle. Die schrittweise Herausbildung autonom ästhetischer Sichtweise kann man auch betrachten als das Ergebnis des Bedürfnisses, den Ganzheitsverlust künstlich zu ersetzen. Wir treten in das Zeitalter ein, in dem das Gebrochene, Fragmenthafte, Vereinzelte, Unvollständige erfahren wird und nach seiner ästhetischen Aufhebung drängt. Gerade in der Umbruchphase des späteren 18. Jahrhunderts erweist sich die Tragfähigkeit eines ästhetischen Konzeptes darin, ob es ihm gelingt, die Auseinandersetzung mit der überlieferten und als nicht mehr sinnstiftend erkannten Bildersprache unmittelbar im künstlerischen Werk anschaulich werden zu lassen.

Wie bei den Neoklassizisten und bei DAVID finden die erfahrenen Brüche, die Probleme der Gegenwart, Ausdruck in erster Linie in wirkungsintensiven Formen, Formgebilden, die für sich die Betrachterreaktion lenken. Das ist kein Wunder, denn es ist der Kunst nicht eigentlich möglich, für ein und denselben Gegenstand widerstreitende Auffassungen zugleich anschaulich zu machen; alles Uneindeutige kann sie nur über die Auffassungs- und Erscheinungsweise der Gegenstände vermitteln, nicht über die Gegenstände selbst. Diese Einsicht führt die Künstler geradezu notwendig zur Entdeckung gegenstandsunabhängiger Formungsmöglichkeiten. Für die Kunstgeschichte kommt es darauf an, die Bedeutungshaltigkeit einer abstrakten Figuration auf der jeweiligen Stufe aufzuzeigen – und nicht, die abstrakte Figuration als rein ästhetische zu neutralisieren.

Die Kunst um 1800, in extremem Maße unmittelbar in die gesellschaftlichen Konflikte der Zeit gestellt, erscheint besonders geeignet, nicht nur den Prozeß der Entstehung abstrakter Figurationen verständlich zu machen, sondern vor allem deren notwendige Sinnträchtigkeit, ihre Funktion, den eigentlichen Bildsinn in Korrespondenz und Konkurrenz zum Gegenstand überhaupt erst hervorzutreiben.

Aufgabe 6

Wie hebt GOYA in seinem „Selbstbildnis mit Dr. Arrieta“ die Ikonenhaftigkeit der Erscheinung auf?

.....

.....

.....

.....

.....

.....

1.3. Caspar David Friedrich: Das Problem der Deutung romantischer Malerei

Richtung 3

Welche Konsequenzen die Entstehung und Sinnhaltigkeit abstrakter Figurationen nach der Revolution, nach der Erfahrung ihres Scheiterns, in der deutschen Romantik gehabt haben, gilt es abschließend an einem einzigen Beispiel von Caspar David FRIEDRICH zu zeigen, seiner Darstellung der „Zwei Männer in Betrachtung des Mondes“ (mit reichlicher Sicherheit 1819/20 zu datieren). In der kunsthistorischen Literatur finden sich die verschiedensten widersprüchlichen Interpretationen, von denen paradoxerweise eine ganze Reihe einige Wahrscheinlichkeit für sich haben. Drei einander mehr oder weniger ausschließende Deutungen des Bildes seien stichwortartig vorgeführt. Danach sei versucht, diese interpretatorischen Widersprüche methodisch aufzulösen.

Abb. 11: Caspar David Friedrich: Zwei Männer in Betrachtung des Mondes. 1819/20. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie



• Der ausgewiesene Friedrich-Forscher Helmut BÖRSCH-SUPAN referiert in seiner Friedrich-Monographie mit Werkkatalog von 1973 die überlieferten Fakten zum Bilde, versucht, wie andere vor ihm und nach ihm, die Dargestellten zu identifizieren (dargestellt seien FRIEDRICH selbst und ein Schüler), berichtet, daß CORNELIUS und sein Schüler FOERSTER das Bild 1820 bei FRIEDRICH im Atelier gesehen hätten. FOERSTER hält von diesem Besuch folgende Gesprächsnotiz fest: „Die machen demagogische Umtriebe“, sagte Friedrich ironisch, wie zur Erklärung.“⁵ BÖRSCH-SUPANS Deutung lautet folgendermaßen:

„Friedrich greift das Motiv der Gegenüberstellung von immergrüner Fichte und abgestorbener Eiche als Symbole christlicher und überwundener heidnischer Lebensauffassung wieder auf. Möglicherweise soll der Felsblock rechts neben der halbentwurzelten Eiche an ein Hünengrab denken lassen, wodurch die Aussage der Eiche noch verdeutlicht werden würde. Der Weg ist [...] der Lebensweg. Hier wird er [...] als steiniger Gebirgspfad aufgefaßt. Der zunehmende Mond im Hintergrund, der den Weg beleuchtet, bedeutet Christus.“⁶

• Mit dieser entschieden christlichen Deutung ist die von Hans Joachim NEIDHARDT im Pariser Katalog „*La peinture allemande à l'époque du Romantisme*“ von 1976 vorgeschlagene allenfalls mit einiger Mühe zu vermitteln. NEIDHARDT kritisiert die vorgeschlagene Lokalisierung der Szene auf Rügen und denkt wegen der dargestellten Gebirgslandschaft mit Tannen im Hintergrund eher an eine Gegend wie den Harz. Er sieht eine reale, begehbbare Zone im Vordergrund und eine damit kontrastierende Hintergrundzone, die auf den unendlichen Kosmos verweise; zwischen den beiden Bereichen herrsche eine Spannung, die man als metaphysisch begreifen müsse, die Personen würden diese metaphysische Spannung bewußt wahrnehmen, für

5 Zit. nach: Sigrid HINZ (Hrsg.): Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen. Berlin (Ost) 1968, S. 219.

6 Helmut BÖRSCH-SUPAN / Karl W. JÄHNIG: Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen. München 1973, Kat.Nr. 261, S. 356.

sie, wie für den Betrachter, sei der Mond das Symbol des unerreichbaren Zieles romantischer Sehnsucht.⁷

• Gänzlich unvermittelbar zu BÖRSCH-SUPANS Interpretation ist die dritte, von Peter MÄRKER stammende Deutung, die sich in dem Sammelband *„Bürgerliche Revolution und Romantik, Natur und Gesellschaft bei Caspar David Friedrich“*, ebenfalls von 1976, findet. MÄRKER zitiert, bevor er zur eigentlichen Deutung kommt, um die Metaphorik der Zeit zu verdeutlichen, aus Harro HARRINGS Roman *„Rhongarr und Jarr“* von 1828:

„Was seit Jahrhunderten fremd war, tritt wieder ans Tageslicht; der Deutsche hat sich einen Rock machen lassen, wie ihn die Väter trugen und schreitet in diesem Rock einer Zukunft entgegen – die so herrlich vor ihm ausgebreitet liegt, geschmückt mit allen Segnungen des Friedens, reich an Verheißungen, und reich an stolzen Hoffnungen! [...] Geheimnisvoll rauscht es in den deutschen Eichen von wundersamen Dingen, von einer kräftigen Zeit [...] ‚der Morgen graut!‘ das Licht der Freiheit dämmert, und es regt sich der Geist, der da gesunken lag, gebeugt unter dem Joch der Knechtschaft [...] Es ist der Wind, der durch die Kronen der Eichen dahinfährt.“⁸

Mit dem bei HARRING angesprochenen Rock, kommentiert MÄRKER, ist „der sogenannte ‚altdeutsche‘ Rock gemeint, der durch die Karlsbader Beschlüsse als Gesinnungstracht der ‚Demagogen‘ 1819 verboten wurde“.⁹ Allerdings merkt er selbst dazu an, daß das Tragen dieser Tracht unterschiedlich streng geahndet wurde – immerhin war sie in FRIEDRICHS Dresdener Akademie ausdrücklich verboten. Die übrigen von HARRING verwendeten Sprachbilder erklärt MÄRKER zu „Metaphern der historischen Entwicklung“.

„Dem ‚Demagogen‘ ist die Welt keineswegs stabil, sondern sie bewegt sich auf das von ihm ersehnte Ziel zu. So bot vorzugsweise Natur mit der in ihr beobachteten Entsprechung eine Analogie zur menschlichen Geschichte.“ „Solche Gestalten“, die den Rock der Väter trügen, schreibt MÄRKER weiter, „begegnen uns beispielsweise in ‚Zwei Männer in Betrachtung des Mondes‘ [...] Von ihnen hat Friedrich bekanntlich gesagt: ‚die machen demagogische Umtriebe‘. Die beiden Männer sind für das Bestehende gefährlich, das eben heißt ‚demagogisch‘, weil sie in der sich verändernden Natur eine Analogie zu der sich verändernden historischen Wirklichkeit erkennen. Die hereinbrechende Nacht wird einem neuen Morgen weichen, wie die dunkle Gegenwart einer leuchtenden Zukunft. Diesem Grundgedanken der Analogie von Natur- und Geschichtsprozeß entsprechen auch die Motive des Vordergrundes. Hier sind ein Baumstumpf, eine abgestorbene, halb entwurzelte Eiche und eine grüne Tanne zusammengebracht, die, wie auch in anderen Bildern Friedrichs, für jeweils eine historische Epoche stehen [...] Die Bäume in Friedrichs Bild geben in einem ähnlich epochalen Sinn gleichsam den ‚Rahmen‘ ab, aus dem die ‚Demagogen‘ den Mond als Zeichen der sich wandelnden Zeit betrachten. ‚Der Mond, der ewig wechselnde, das Symbol der unendlich sich verwandelnden Natur‘ wird so zu einem Zeichen des Trostes. Dessen es freilich in der dunklen Tageszeit bedarf: dominiert in der Nachtmetaphorik doch der negative Aspekt, der sie für die ‚Demagogen‘ zur Charakterisierung der Gegenwart geeignet erscheinen läßt. Diese Vorstellung von der Gegenwart, bzw. unmittelbaren Zukunft als Abend oder Nacht ist zweifellos durch immer stärker werdende feudale Reaktion und die damit zunichte werdenden Hoffnungen der Befreiungskriege auf einen gänzlichen Neubeginn in naher Zukunft bedingt.“¹⁰

Die drei unterschiedlichen Interpretationen könnte man benennen als die christliche, die naturmystische und die politische. Alle drei argumentieren auf der Grundlage metaphorischer Analogie. Sie alle treten mit einem gewissen Ausschließlichkeitsanspruch auf, für alle lassen sich aus dem Verständnis der Zeit gute

7 Ausst.-Kat. „La peinture allemande à l'époque du Romantisme“. Orangerie des Tuileries. Paris 1976, Kat.Nr. 68, S. 59.

8 Peter MÄRKER: Caspar David Friedrich zur Zeit der Restauration. Zum Verständnis von Naturbegriff und gesellschaftlicher Stellung. In: Bertold HINZ / Hans-Joachim KUNST u.a.: *Bürgerliche Revolution und Romantik. Natur und Gesellschaft bei Caspar David Friedrich*. Gießen 1976, S. 44.

9 Ebda.

10 Ebda., S. 44 und 45.

Gründe finden. Die christliche und naturmystische Interpretation sprechen der Demagogentracht keine besondere Bedeutung zu, die politische fußt in erster Linie auf ihrer Existenz.

Zweierlei gilt es festzuhalten:

- Die Dargestellten tragen Demagogentracht; FRIEDRICH verwendet sie auch weiterhin, sie hat zweifellos einen gewissen Bekenntnischarakter. Die Bemerkung FRIEDRICHS zu CORNELIUS und FOERSTER von 1820 ist schwer einzuschätzen. CORNELIUS war eher konservativ und trug bei seinem Besuch bereits die Berufung an LUDWIGS Münchener Akademie in der Tasche. Eine todernde politische Bekenntnisantwort war FRIEDRICHS Kommentar sicher nicht, FOERSTER spricht ja auch von einer ironischen Bemerkung. Eher eine Bemerkung, die durch ihre gesteigerte Form – denn Umtriebe machen die Dargestellten im Moment nun wirklich nicht – die mögliche Assoziation zur Demagogentracht auffängt, ohne damit allerdings die Existenz der Tracht zu entwerten. Das ist so, wie wenn MANET zu einem Betrachter seines „*Picknicks im Freien*“ gesagt hätte, die nackte Frau bei den bekleideten Männern solle die Bürger provozieren. Auch das ist sicher nicht falsch, aber wohl kaum dürfte eine derartige Bemerkung die Bildrolle und Bildfunktion der Frau in MANETS Bild erschöpfen.
- Nun könnte man argumentieren, diese sich widersprechenden Interpretationen seien nur ein Zeichen dafür, daß hier jeweils nicht genügend genau historisch, philosophisch oder philologisch geforscht worden sei. Historische Forschung müsse bis zum letztendenkaren Punkt dem historischen Detail folgen. Damit werde sich die Interpretation in Abwägung der Details gleichsam automatisch so präzise wie möglich einstellen. Ein derartiger Positivismus mag in der Tat in vielen Fällen zu wichtigen Korrekturen führen. Er löst aber das Interpretationsproblem grundsätzlich nicht; denn auch diese Form der Interpretation läßt die Bildstruktur völlig außer acht.

Wie also hätte eine dem Bild angemessene Deutung zu verfahren? Das sei hier nur angedeutet. Die drei genannten Interpretationen, hatten wir gesagt, sahen eine bewußt metaphorische Anlage des Bildes. Metaphorik zielt, im Gegensatz zu Allegorik oder Symbolik, weder auf Verbildlichung einer bestimmten begrifflichen Abstraktion (Allegorik), noch haben die Gegenstände bestimmte Stellvertreterfunktionen (Symbolik), sondern Metaphorik zielt auf breitere Bedeutungsfelder, deren Präzisierung individueller Setzung offensteht. Die Möglichkeit individueller Setzung allerdings erfährt man nur, wenn man die individuelle Struktur des Bildgegenstandes analysiert, wenn man seine besondere Bildersprache nachvollzieht. Wobei mit Bildersprache, um es noch einmal zu betonen, nicht gemeint sein soll, daß das Bild ein glatt übersetzbarer Text wäre – das gerade nicht. Eben diese Dimension einer konventionellen verbindlichen Bildersprache verliert die Kunst im 18. Jahrhundert (zumal dann in der Romantik), wenn sich natürlich auch Reste halten, um überhaupt Verständlichkeit zu gewährleisten.

Wie zeigt sich das nun bei unserem Bild? Auch hier begnügen wir uns mit Andeutungen. Zuerst ein Nachtrag zum Gegenständlichen: Der Mond ist im allerersten Viertel, gerade nach Neumond, und neben ihm findet sich in gleicher Höhe ein Stern, seiner Helligkeit nach zu urteilen der Abend- bzw. Morgenstern, der sich nach Sonnenuntergang am Westhimmel, vor Sonnenaufgang am Osthimmel zeigt. Um was es sich hier handelt, ist von den dargestellten Naturphänomenen her nicht unbedingt klar. FRIEDRICH war naturwissenschaftlich-meteorologisch selten genau, wie der Streit um den Sonnenauf- oder Sonnenuntergang beim „*Tetschner Altar*“ oder seine seltsame Behandlung des Regenbogens etwa im Essener Bild zeigen. Es spricht jedoch vieles, vor allem im Zusammenhang mit dem gerade wieder zunehmenden Mond, dafür, daß der Morgenstern gemeint ist. Daß

die Dargestellten in Betrachtung des Mondes und des sich ankündigenden neuen Tages dargestellt sind, wird man sagen können, auch, wie gleich zu zeigen ist, daß dies metaphorisch gemeint ist, und die altdeutsche Tracht legt nahe, daß der gerade wieder zunehmende Mond im Zusammenhang mit dem Morgenstern wenigstens eine Hoffnung auf eine bessere Zukunft andeuten soll. Das gemeinsame Mißverständnis der drei Deutungen ist darin zu sehen, daß sie zwar metaphorisch Sinn erschließen, dem erschlossenen Sinn jedoch symbolische Gültigkeit und Eindeutigkeit zuschreiben.

Warum aber ist die Bedeutungsstruktur des Bildes metaphorisch? NEIDHARDT hat davon gesprochen, der Vordergrund sei reale begehbbare Landschaft. Das ist, so formuliert, ganz offensichtlich falsch. Perspektivisch ist der Aufbau kaum stimmig, die Beleuchtungsphänomene sind wenig logisch. Wo soll etwa das Licht auf dem gewaltigen Felsbrocken, der ja deutlich vom abgestorbenen Baum verschattet ist, herkommen? Baum, aber auch Figuren haben keinen wirklich präzisen Ort im Raum; sie schweben eher wie Schemen. Das Ganze erscheint zusammengefügt; jeder Gegenstand ist für sich selbst ge- und bezeichnet, aber nicht wirklich in seinem Verhältnis zum Nachbargegenstand fixiert. Die Gräser im Vordergrund links oder unter dem Felsen rechts rufen die Vorstellung „Gräser“ hervor, aber woher sie ihre Helligkeit beziehen, bleibt unklar. Gras, Fels, Eiche, Tanne, felsiger Weg, Mond, Stern, zwei Männer – das ist die Gesamtheit der Bildgegenstände. Sie lassen zwar noch die zusätzliche Vorstellung: zwei Männer in altdeutscher Tracht in nächtlicher Betrachtung des Mondes, zu. Aber weder die weiteren ihren natürlichen Zusammenhang betreffenden noch die zusätzlichen, symbolischen Gegenstandsbezüge sind genau bestimmbar. Die Unbestimmtheit des natürlichen Zusammenhaltes der Gegenstände stellt alle symbolisch festlegbare Gegenstandsbedeutung in Frage.

Betrachten wir dies von seiten der Komposition und Malweise: Da der Mond nur sehr geringfügig aus der Bildmitte gerückt ist, zudem den größten Helligkeitswert besitzt, ist er der Fixpunkt der Komposition, fixiert auch den Betrachter vor dem Bild; eine solche Fixierung, die es auf vielen Bildern FRIEDRICHS gibt, legt Bewegung still, schafft Kontemplationsraum und Kontemplationszeit für den Betrachter. Auf der Bildfläche ordnen sich die Gegenstände abstrakt diesem Zentrum zu, die Männer auf der einen, Eiche und Fels auf der anderen Seite, der Weg in der Mitte, die Tannen als Rahmung. Auch die formalen Schrägbewegungen werden ausgeglichen. Fels und Weg links fallen schräg ab, Eiche und Fels rechts ragen schräg auf. Der Kontur des jungen Mannes und der Eichenast, der Stamm und die Wurzeln rahmen den Mond oval. Einfache Grundformen und Grundrichtungen verspannen so ohne Gewalt die Bildfläche und unterstützen den Charakter des Kontemplativen.

Doch nicht nur die Komposition, auch die Malweise steht ganz im Dienst der Bildaussage. Zwar hat FRIEDRICH die Natur und ihre Phänomene genauestens studiert, aber ein Bild kann sich für ihn nicht in der Wiedergabe dieser Phänomene erschöpfen. Er geht zwar von Naturerfahrungen aus, insbesondere von Lichtphänomenen, moduliert jedoch die erfahrenen Grundtöne in Hinblick auf den für die Bildaussage entscheidenden Hauptton. Wenn GOYA die Faktur sichtbar läßt, die Farbe, den Gegenständen angemessen, ungeglättet erscheint, DAVID dagegen in kristalliner Klarheit Farbflächen ohne atmosphärische Bindung aneinanderstoßen läßt und auch diese Behandlungsweise zur Bildaussage nutzt, so ist es FRIEDRICH darum zu tun, auf der Grundlage eines feinen Liniengerüsts, davon dennoch seltsam unabhängige, unmerkliche farbige Übergänge zu gestalten, die malerisch sorgsam entfaltet sind. So wirken die Bilder wie von innen her mit einer mehr oder weniger abgetönten Leuchtkraft ausgestattet, die, so studiert die Gegenstände auch sein mögen, ihre Materialität aufhebt. Auch die Handlungs-

