

## „Flucht in die Berge“ (2009) von Thomas Beecht

Text: Valerie Masyuta

Es ist die leuchtende Farbigkeit des großformatigen Gemäldes, die den Betrachter in ihren Bann zieht und in den nächsten Augenblicken nicht mehr loslässt. Jede Pore der grobmaschigen Leinwand scheint von innen heraus zu leuchten. Die Farbpalette des Bergmassivs reicht vom sonnendurchfluteten Weiß über Grün- und Rot-Töne bis an die Nachtschatten erinnerndes Blau. Dort, wo der Bergfluss am tiefsten zu sein scheint und das Abbild des Berghangs sich im Wasser spiegelt, kreuzen sich die Blicke zweier Beobachter – des Betrachters vor dem Gemälde und des Mannes im Bild. Die Beine des Mannes sind parallel und gerade, fest im Gelb des Weges, den er noch Augenblicke zuvor beschritt, verankert. Es ist ein Moment des Innehaltens. Jedoch bleiben die Emotionen im Verborgenen, denn das Gesicht des Mannes ist vom Bildbetrachter abgewandt.

Die lichten Häuser nahe der Talsperre stemmen sich gegen das Dunkel des Abgrundes auf der Talseite. Um dem unheimlich anmutenden Hang zu entkommen, wandert der Blick rasch zur Bildmitte, um sich sogleich auf dem glatten Spiegel des azurblauen Wassers auszurufen.



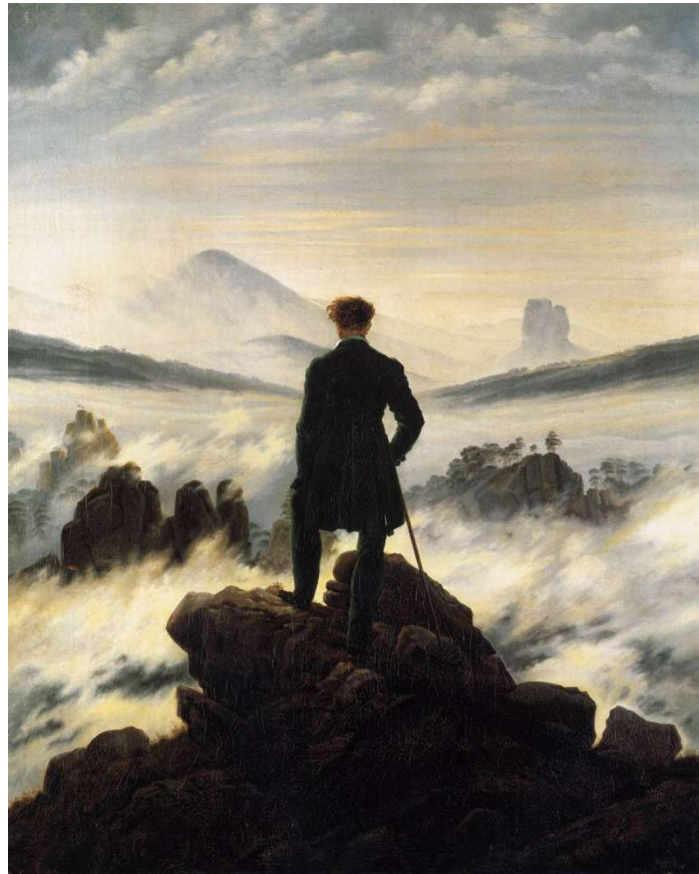
Thomas Beecht „Flucht in die Berge“, 2009  
Öl auf Leinwand, 170 x 170 cm, Privatsammlung

Die Flächigkeit des Wasserspiegels, aller Merkmale eines fließenden Gewässers beraubt, kontrastiert mit der Farben- und Formenvielfalt des Bergmassivs. Mitten durch das Bildgefüge biegt sich eine Staumauer. Durch die Gliederung in einzelne, autonome Elemente, erinnert das Bild an eine Collage. Schaut man sich die Talsperre genauer an, erkennt man Bögen, die das Gewicht des hellen Betons in den Untergrund ableiten. Ähnliche Talsperren, die lediglich in ihrer Bauart, Länge und Höhe variieren, könnte man überall auf der Welt finden. Jedoch sind der abstrakte Wert des Wassers, die beinahe traumartige Farbigkeit und die perspektivischen Verschiebungen im Bildraum Indizien dafür, dass es sich um keine reelle Szene handelt.

Der Mann im Bild, der dem Betrachter seine Kehrseite zuwendet, ist ein traditionelles kunsthistorisches Motiv. Es ist die Rückenfigur. Sie wurde bereits in der römischen Antike verwendet. Durch die ins Bild hineinsehende Rückenfigur sollte dem Betrachter die

Nachempfindung der Raum-Existenz ermöglicht und die Zweidimensionalität der Bildfläche überwunden werden.

In „Wanderer über dem Nebelmeer“ von 1818 erweiterte Caspar David Friedrich die bis dahin geltende Rückenfigur-Funktion. Willi Wolfradt, einer der ersten Forscher, die sich mit Caspar David Friedrich's Rückenfigur detailliert auseinandersetzen, betonte im Zusammenhang mit Friedrich's Bildern „eine eigentümliche Austauschbeziehung“<sup>1</sup> zwischen Rückenfigur und Landschaft. Dabei seien die beiden Größen – Natur und Mensch – stets wechselseitig bedingt und voneinander untrennbar. Joseph Leo Koerner sieht in der Rückenfigur „einen Ort der Identifizierung bzw. Vermittlung zwischen Bild und Betrachter, Natur und Bewusstsein, Endlichem und Unendlichem“<sup>2</sup>.



Caspar David Friedrich „Wanderer über dem Nebelmeer“, um 1818; Öl auf Leinwand, 94,8 × 74,8 cm

In „Wanderer über dem Nebelmeer“ bleibt die Landschaft in dichten Nebelschwaden und weitgehend uneinsehbar. Dagegen scheint die Landschaft in „Flucht in die Berge“ sich vor den Augen des Betrachters regelrecht auszubreiten. Doch der Schein trügt: bereits beim ersten Hinsehen fällt die dunkle Verborgenheit des Abgrundes hinter der Talsperre auf. Was in der Finsternis des Abgrundes auch sein mag, es wird dem Betrachter stets verborgen bleiben.

Thomas Beecht befreit die Rückenfigur von ihrer traditionellen Pflicht der Raum-Erzeugung. In „Flucht in die Berge“ besteht die dargestellte Bildwelt aus einem heterogenen Raum. Das Bild enthält zwar einen räumlichen Wert, wie die Bauten am Fuße der Gebirgswand oder die, in das Bildinnere führende, Talsperre, hat jedoch in ihrer Gesamtheit einen abstrahierenden Charakter. Und genau dieser Moment irritiert: Die Rückenfigur, von welcher der Betrachter die Aufhebung der Zweidimensionalität des Bildraums erwartet, wird unwillkürlich als ein Bestandteil dieser ambivalenten Bildwelt akzeptiert. Diese Besonderheit erweckt den Eindruck einer räumlichen und zeitlichen Universalität, sie lockt den Betrachter und fesselt seinen Blick.

<sup>1</sup>Wolfradt, Willi, Caspar David Friedrich und die Landschaft der Romantik, Berlin 1924, S. 41.

<sup>2</sup>Koerner, Joseph Leo, Caspar David Friedrich. Landschaft und Subjekt, München 1998, S. 239.