

Matthias Frehner

Malerei ist möglich – Alois Lichtsteiners „Bergbilder“

These: Berge malen ist wie Klettern ohne Seil. Ein Pinselstrich zu viel oder am falschen Ort, heisst die Balance verlieren, Absturz. Jedes von Alois Lichtsteiners „Bergbildern“ ist eine Erstbesteigung. Die Berge, die er malt, hat keiner vor ihm gesehen. Seine Bilder sind innovativ. Sie fügen dem Kapitel „Alpenmalerei“ ein neues Kapitel hinzu. Aber nicht nur dem – seine neueste Bildserie erweitert das Ausdrucksrepertoire malerischer Gestaltung. Sie sind ein Beweis dafür, dass Malerei jenseits von Eklektizismus, Zitatencollage, Revival und Persiflage heute möglich ist.

Serie: Seit dem Sommer 2000 malt Alois Lichtsteiner Bilder mit dem Titel *Ohne Titel (Berg)*. Wie bei Claude Monets Serien der „Heuschober“ oder der „Nymphéas“ sind die primären Gemeinsamkeiten der Reihe offensichtlich, die Unterschiede zwischen den einzelnen Werken jedoch unendlich. Allerdings liegt der Vergleich mit Monet nicht in der Fixierung auf ein einziges Motiv in immer wieder anderen atmosphärischen Bedingungen, sondern vielmehr in der Tatsache, dass eine Gruppe an sich heterogener Bilder auf Grund koloristischer Gemeinsamkeiten sogleich als zusammengehörig erkannt wird. Alle bestehen aus weissen Flächen und grau-schwarzen Flecken. Die Töne zwischen den Polen Weiss und Schwarz sind in diesen Werken vor allem in der Ausformulierung der dunklen „Inseln“ im fliessenden Weiss jedoch ebenso vielfältig wie Monets Lichtmalerei. Der Nuancenreichtum bei beiden liegt primär an der Verwendung von Ölfarbe, die im Unterschied zu Acryl den Aufbau lichtdurchlässiger Schichtungen ermöglicht. Wie bei Monets späten „Nymphéas“ oder auch bei Mark Rothkos abstrakten Farbfeldern vermitteln Lichtsteiners schwarz-grau-weiße „Bergbilder“ den Eindruck aus der Bildtiefe hervorleuchtenden Lichts, das die Bildfläche zum Farbraum transformiert. Diese Gemeinsamkeiten sind essentiell. Phänomenologisch gibt es hingegen kaum grössere Gegensätze zwischen Monets organischem Lyrismus, Rothkos warmen Fluten und Lichtsteiners kristalliner Kälte. Die Unterschiede liegen weiter in Lichtsteiners Breite möglicher Bildformate – panoramaartige Bildstreifen von bis zu fünf Meter Länge, oft als Diptychen angelegt, und monumentale Hochformate auf der einen Seite, in Serie entstandene Ölstudien auf briefgrossem Büttenpapier auf der anderen.

Berge? Dass wir die grau-schwarzen Flecken in den weissen Flächen als winterliche Bergbilder, als freigeschmolzene Felsblöcke, als blanke Felswände und Gräte vereister Hochgebirge oder Bannwälder und Taleinschnitte in endlosen Schneewüsten lesen, ist das Produkt eines unbewussten Automatismus. Ebenso sagen wir T, wenn wir einen vertikalen

Strich auf einen horizontalen setzen. Einmal durch Erfahrung und Wissen programmiert, wird der primäre Seheindruck automatisch zum Katalysator. Wenige Anhaltspunkte genügen, und wir sehen, was wir gespeichert haben. Die grauen Flecken im gleissenden Weiss von Lichtsteiners Bildern und die Klammer im Titel „Ohne Titel (Berg)“ sind Anhaltspunkte genug: die Gegenstandsfrage ist gelöst. Dass uns Lichtsteiner in seiner umfassenden Serie meist grossformatiger Leinwände und auf Hunderten von Ölstudien auf Papier immer wieder dieselben abstrakten Muster variiert, ist Strategie konzeptueller Zielsetzungen.

Wahrnehmungsmechanismen: In Bezug auf Motivinhalte ist Lichtsteiner wie Monet vor „seinen“ Heuschobern oder Paul Cézanne vor der „Montagne Sainte Victoire“ Minimalist. Dieselbe äussere Anlage genügt zu grundsätzlichen Recherchen. Jedes Bild der Reihe macht neue Aussagen über die durch das Motiv ausgelöste Grundfrage. Geht es Monet in seinen „Heuschobern“ um das Problem der sich ständig verändernden Erscheinungsform, spürt Cézanne im momentanen Erscheinungsbild unveränderliche Gesetzmässigkeiten der Natur auf, so sucht Lichtsteiner nach grundsätzlichen Strukturen bildnerischer Ordnungsgefüge, um sie in einem nächsten Schritt gezielt in Frage stellen zu können. Seine Bergbilder sind weder Abbild noch Abstraktion. Was wir sehen, ist *konkret*, jedoch nicht inhaltsleer. Mit Cézanne teilt Lichtsteiner die Gemeinsamkeit, dass die von einem Motiv ausgelöste Erkenntnis in eine bildnerische „Harmonie parallel zur Natur“¹ überführt wird.

Motivüberschreitung: Die schwarz-grauen Flecken, die wir je nach Kontext vorschnell als freigeschmolzene Felsblöcke, blanke Felswände oder Waldflächen interpretieren, fungieren auf dem Bild als *konkrete* Orientierungspunkte. Es geht dem Maler in keiner Weise darum, Gestein in seiner materiellen Beschaffenheit zu charakterisieren. Wer mehr Informationen über die Schneefelder oder topographische Anhaltspunkte erwartet, sieht sich im „leeren“ Weiss, in dem das Grau wie Eisschollen treibt, allein gelassen. Lichtsteiner überschreitet die Form seiner Bergmotive ebenso wie Monet das Oval des Heuschobers oder Cézanne die unregelmässig abgeflachte Pyramide der „Montagne Sainte Victoire“. Wie diesen ist ihm das Motiv lediglich Ausgangspunkt zur Entwicklung einer übergeordneten Bildharmonie. Eine weitere Referenz ist Georg Baselitz, der sich von seinen Sujets distanziert, indem er sie auf den Kopf stellt. Für ihn das Motiv der Funke, an dem der Maler seine Gefühlsenergien entzündet, um in expressiven Gesten elementaren Seinszuständen Ausdruck zu verleihen.

(Abb.1)

Der Inhalt der Berge: Bereits vor knapp zwanzig Jahren hat Lichtsteiner sein Verhältnis zur äusseren Wirklichkeit seiner Motive in der Bildreihe „Der Inhalt der Gefässe“ programmatisch auf den Punkt gebracht. Auf dem für ein Stillleben ungewöhnlichen

Grossformat *Der Inhalt der Gefässe* von 1984 sehen wir in hauchfeiner Andeutung eine schräg gestellte Schale, aus der sich ein üppiger blauer Farbstrom ergiesst. Dasselbe Blau, das aus dem Gefäß fliest, füllt bereits den Bildraum um das Bildgeschehen. Stephan Berg hat diese Darstellung von Lichtsteiners „Farbschale“ als Hinweis darauf gedeutet, „dass die Präsenz der Farbe das alleinige Thema dieses Bildes ist, was bedeuten würde, dass das Gefäß als Metapher für die Leinwand zu lesen wäre“.² Im Bild *Der Inhalt der Gefässe* löst sich die Form der Schale während dem Ausgiessen der Farbe auf, womit die Farbe absolute Autonomie gewinnt. Entsprechend deutet Ulrich Loock Lichtsteiners aktuelle Malerei – die Serie der „Bergbilder“ und die der unmittelbar davor entstandenen, ebenfalls grau-weissen „Birken“ –, wenn er schreibt: „Seine Darstellung des Berges, der Birkenrinde meinen nicht diese, sie meinen nichts als das Gemälde selbst, hautbedeckten Körper“.³ Da Loocks materialistischer Blick Transzendenz von vornherein ausschliesst⁴ – ist die vom Gegenstand befreite Farbe nichts als Farbhaut. „Da es für diese Malerei nichts ausserhalb ihrer selbst gibt, dessen Verwirklichung sie sein könnte oder zu sein hätte (Cézannes Berg), da es für diese Malerei keinen ‚Gegenstand‘ gibt, besteht ihre Zwangsläufigkeit in der unendlichen Wiederholung ihrer Selbst. Bild auf Bild.“⁵ Lichtsteiner ist ohne Zweifel ein kühler Geist, der nach Ratio strebt. Seine Bilder sind aber, das macht die zum Zeitpunkt von Loocks Feststellung noch nicht vollendete Reihe deutlich, mehr als in „unendliche Wiederholung ihrer selbst“ abgestreifte Schlangenhaut. Sie sind rationalistisch angelegt, schliessen in ihrer Wirkungsmacht die Nähe zu mystischen Geheimnissen jedoch nicht aus.

(Abb.2)

Furka: Cézanne malte stets „sur le motif“. In jedem seiner Werke vollzieht er den komplexen, schwierigen Weg von den wahrgenommenen „sensations“ zur Kreation einer neuen Bildordnung „parallel à la nature“⁶. Im Unterschied zu Cézanne, der die Natur gleichsam zum Atmen brauchte, ist Lichtsteiner in seinen Gemälden und Ölstudien nicht von der direkten Anschauung abhängig. Die Auseinandersetzung mit der Natur ist jedoch ebenso Ausgangslage seiner Bergbilder. Nicht nur weil er einen Gegenstand braucht, ohne Sujet nicht malen kann, sondern auch weil er in jedem seiner Werke letztlich *wie* die Natur nach „rhythmischem, harmonischen und musikalischen“ Konstellationen sucht, von denen das Bild jeweils einen Ausschnitt vermittelt.⁷ Der direkte Kontakt mit dem Landschaftsmotiv steht bei Lichtsteiner am Anfang, ist einmalig. Im Unterschied zu Cézanne, der jedes Mal von neuem durch das Tor der äusseren Wirklichkeit gehen muss, hat Lichtsteiner das wieder erkennbare Landschaftsmotiv von vornherein aus seiner Bildwelt ausgeschaltet. Aus ein paar fotografischen Studien, die er nicht als Kunst verstanden wissen will, extrahiert er sich ein Vokabular von Grundbausteinen, aus dem er im Atelier immer neue Facetten seines Naturverständnisses konkretisiert. Seine Bergbilder zeigen keine Berge, sie funktionieren

wie Schriftzeichen und Symbole. Dennoch lässt sich präzise nachvollziehen, wie sie aus Naturvorbildern abgeleitet worden sind.

(Abb.3 und 4)

Spiegelungen – schwarzer Schnee: Ausgang seiner „Bergbilder“ sind Farbfotos, die er im Juni 2000 aus dem Auto auf der Furka schoss. Das hier wiedergegebene Bildpaar zeigt wie systematisch-konzeptuell und zugleich spielerisch frei Lichtsteiner den Natureindruck umgewandelt hat. Hält man das Foto neben das Gemälde, wird kein Zusammenhang erkennbar. Das Foto zeigt eine sommerliche Gebirgslandschaft: Im Vordergrund ist ein Stück abfallende Wiese sichtbar, jenseits des nicht sichtbaren Abgrunds steigt eine breite Bergflanke auf, in deren vertikalen Einschnitten sich der Schnee halten konnte. Unten links spiegelt sich in der Autoscheibe, durch die der Künstler fotografiert hat, ein Element der Einfassung, ganz links oben ist ein kleines Stückchen des blauen Himmels wahrnehmbar. Das Bild *Ohne Titel (Berg)* dagegen ist eine Flächenkomposition, ohne Vorder- und Hintergrund. Suggerieren die vertikal verlaufenden Rufen Tiefenräumlichkeit und resultiert aus dem Kontrast der weissen und dunklen Partien der Eindruck eines aufgetürmten Gebirges, so verharren die grauen und weissen Felder wie bei einer Intarsienschnitzerei völlig in der Fläche. Erst wenn man das Bild auf den Kopf stellt, wird ein Zusammenhang deutlich. Wie Baselitz hat Lichtsteiner sein Sujet um 180 Grad gedreht, um es malen zu können. Er ist jedoch noch mehrere Schritte weiter gegangen. Zuerst hat er die raumschaffenden Elemente des Vordergrundes (Wiese vor dem Abgrund) und des Hintergrundes (Himmel) eliminiert. Dieser Abstraktionsprozess wird weitergeführt durch die Reduktion der Farbwerte auf Grau-Weiss-Gegensätze. Als letzter zum Natureindruck Distanz schaffende Massnahme kommt die Umkehr der Dunkel- und Hellwerte dazu. Die Schneeflächen des Fotos entsprechen auf dem Bild nun in einer Drehung von 180 Grad den grau-schwarzen Flecken. Bei eingehendem Vergleich zeigt sich, dass der Künstler die Begrenzungen dieser Felder fast sklavisch präzise beibehalten hat.

Abb.5 und 6

Formen finden – zeichnen: Alois Lichsteiner ist ein Künstler, der nicht nur malt und zeichnet. Er leistet vor und während dem Malen sehr viel Denkarbeit. Sein Vorgehen ist konzeptionell, das Malen innerhalb seiner künstlerischen Strategien lediglich der letzte, freilich sehr aufwendige Schritt eines langen Prozesses. Die Vorbereitung zum Malen besteht darin, sich durch Abstraktion und Konkretion von Natureindrücken eine eigene künstlerische Sprache der Naturvergegenwärtigung zu entwickeln, in der sodann neue Bilder der Natur realisiert werden können. Erste Produkte der Bildwerdung sind aus den Fotos abgeleitete zarte Umrisszeichnungen sowie eine Flut aquarellierter und collagierter Studien. Er geht dabei nicht mehr von der grandiosen Landschaft des Furkamassives aus, vielmehr schreibt er wie ein chinesischer Tuschmaler in grauen Tönen vieldeutige Formen

auf beiges Papier, die sowohl als Schneefelder wie auch als Felsformationen gelesen werden können, oder er reisst aus schwärzlichen Zeitungsbildern Fetzen, die wiederum Schnee bedeuten mögen. Die Flut der so entstandenen Skizzen zeigt, wie spielerisch einfach das Finden immer wieder neuer Bildmöglichkeiten dem Künstler fällt. Wichtig in dieser experimentellen Phase ist, dass das einzelne Blatt keine Grenze darstellt, Eine Komposition kann sich auf einem nächsten Blatt fortsetzen und über weitere Teile zu einem übergeordneten Ganzen vereinen, denn das Einzelne ist immer nur Ausschnitt aus einem umfassenden Manuskript.

Dazufügung – malen: Lichsteiners Atelier in Murten ist ein nüchtern-asketischer Raum in einer ehemaligen Garage, die Fenster sind weiss bemalt. Lichtsteiner stellt seine Bilder zum Malen nicht auf eine Staffelei, vielmehr hängt er die leeren Leinwände so, wie der Betrachter später das vollendete Bild wahrnehmen soll, an die Wand. Bei grossen Formaten muss er die Leiter zu Hilfe nehmen. Die Anordnung ist immer so angelegt, dass er das entstehende Bild immer auch aus Distanz überprüfen kann. Auf die weisse Leinwand überträgt er freihändig oder mittels Projektion die Umrisse einer für ausführungswürdig empfundenen Skizze. Damit ist die kompositorische Ausgangslage gesetzt. Lichtsteiner ist jedoch kein Künstler, für den das Malen seiner Bilder reine Ausführungsarbeit bedeutet, was man annehmen könnte, wenn man bedenkt, wie intensiv und präzise er seine Bildideen entwickelt. Im Gespräch beschreibt er, die Arbeit am Bild, den eigentlichen Malvorgang, als „Dazufügung“. Dieser Phase folgt auf die Vorarbeit, die aus der Ableitung der Zeichnung aus der fotografischen Vorlage besteht. Lichtsteiner ist ein Vollblutmaler, der weiss, dass Ölfarbe ihre eigenen Gesetzmässigkeiten ins Spiel bringt: ihre spezifische Materialität, in der sich je nach Pinselabdruck die Energie des Künstlers manifestiert, ihre Kraft, Licht zu absorbieren respektive durchscheinen zu lassen, ihre Fähigkeit, sich mit anderen Farben zu verbinden. Lichtsteiner benutzt Farbe nicht einfach zur Kolorierung. Farbe ist für ihn ebenso ein Medium, durch das er persönliche Energien und Empfindungen ins Bild fliessen lassen kann, wie auch eine absolut eigengesetzliche künstlerische Ausdrucksmöglichkeit, die er von allen Codierungen und Vereinnahmungen befreit, elementar und direkt Gestalt gewinnen lassen will. Die kompositorische Anlage ist das „Gefäss“, in der die Farbe ihre Wirkungsmacht entfalten kann. Oder anders gesagt: die Zeichnung ist das Instrument, die Farbe, der damit erzeugte Klang.

Klang: Bis das Bild „klingt“ – die Vollendung ist für Lichtsteiner dann erreicht, wenn sich ein Gleichgewicht zwischen „Rhythmus und Wiederholung“ bestimmter Bildelemente einstellt, das er als „Musikalität“ bezeichnet –, arbeitet der Künstler oft monatelang an einem Werk. Wenn er zu malen beginnt, realisiert er mit den Möglichkeiten der Farbe die in der

Komposition angelegten Gleichgewichtszustände. In keiner Weise geht es ihm nun um die Herstellung äusserer Naturformen: „Ich weiss nicht, ob ich eine bestimmte Landschaft oder beispielsweise Bäume gemalt habe.“⁸ Die aus einer Landschaftsfotografie abgeleitete formale Disposition zum Malen ist im Unterschied zu den kopfstehenden Symbolfiguren bei Baselitz eine neutrale Rasterform, vergleichbar den horizontalen Gliederungen, in denen Mark Rothko seine Farbräume zur Entfaltung bringt.

Langsammaler: Wie malt Lichtsteiner? Er stellt zuerst seine beiden Farben bereit: das sehr helle, jedoch nicht kalt wirkende Zink-Titan-Weiss und drei aus Weiss und Elfenbeinschwarz gemischte Grautöne, ein heller, ein mittlerer und ein dunkler. Zuerst trägt er Grau – „die für einen Künstler schwierigste Farbe überhaupt“ (Lichtsteiner) – auf, dann folgt das Weiss, mit dem er das Grau umgibt, einkreist und teilweise von den Rändern her übermalt. Diese Reihenfolge tönt einfach, und die lapidare Kraft des fertigen Bildes mag einem auch glauben machen, alles sei in einem genialen Ansturm auf die Leinwand geworfen. Doch ist Lichtsteiner alles andere, weder eine schöpferische Kraftmaschine wie Jackson Pollock noch der souveräne Virtuose à la Georges Mathieu auf der anderen Seite der Skala expressiv-gestischer Gestaltung. Er ist vielmehr ein Langsammaler wie Cézanne: Jeder neu gesetzte Pinselstrich ist ein einem Gedicht neu hinzugefügtes Wort, muss sich also zugleich in den Rhythmus des Bestehenden einfügen, wie auch das geplante Ganze der Vollendung näher bringen.

Die Spur des Pinsels: Der einzelne Pinselstrich – der Künstler verwendet Pinsel, die Abdrücke von mehreren Zentimeter Breite ermöglichen – tritt deutlich in Erscheinung. Die Haare des Pinsels hinterlassen Spuren, wodurch der Strich selbst im monochromen Weiss eine klare Richtung erhält. Weder Weiss noch Grau treten auf den Bildern je als glatte Flächen auf. Die Gestik der nebeneinander gesetzten Pinselstriche wie auch deren klare Gerichtetheit verleihen der Maloberfläche eine Bewegtheit, die sich mit vom Wind bewegten Wellen eines Sees vergleichen liesse. Diese Gestik bewirkt Handschriftlichkeit. In ihr zeichnen sich, auch wenn der Künstler dieses Mittel bewusst einsetzt, um ein bestimmtes Klima zu erzeugen, subjektive Gestimmtheit ab, die man mit musikalischen Begriffen als langsam, bewegt, lebendig oder stürmisch umschreiben könnte.

Farbe, Raum: Neben der Art und Weise des Pinselduktus, der unabhängig von der verwendeten Farbe die Bildfläche strukturiert und Stimmung aufbaut, wird das Bild, das immer nur einen Ausschnitt eines übergeordneten Ganzen umfasst, weiter durch Farbe und Formwerte bestimmt. Gerade die Beschränkung auf die zwei Nichtfarben zwingt den

Künstler, wie einen Radierer oder Zeichner, den Reichtum optischer Stimmungen durch eine bis zum Exzess getriebene Differenzierung von Weiss und Schwarz beziehungsweise von Hell und Dunkel zu erzielen. Besonders eindrücklich sind die Partien um die grau-schwarzen Flecken. Das Weiss umfliest sie wie Wasser eine Klippe, so dass durch das begrenzende Weiss das Schwarz hervorleuchtet oder als weisse Gischt über die grauen Inseln stiebt. Weiss und Schwarz stehen in einem ambivalenten Verhältnis zueinander. Je nach Pastosität der Farbe, je nach Verlauf des Pinselstrichs, weiter durch die Übereinandersetzung verschiedener Farbschichten, erhält das Weiss eine andere Materialität. Weiss, das wie frisch gefallener Schnee Licht aufsaugt, steht neben solchem, das - einer Eisfläche gleich - Licht reflektiert. Als Positiv-Negativ-Formen drängt sich je nach Lichteinfall und Betrachterstandpunkt die eine oder andere Farbe in den Vordergrund. Mal empfindet man das Schwarz als „Loch“ oder dunkles „Tor“ im flachen Weiss, dann wieder drängt sich das Schwarz als räumliche Verdichtung vor das immateriell schwebende Weiss.

Gruppen: Gemäss seinem, bisher unpublizierten Werkverzeichnis der Gemälde hat der Künstler bis heute rund 90 zum Teil zweiteilige grossformatige „Bergbilder“ in Öl auf Leinwand geschaffen. Im Überblick lässt sich die umfassende Serie der „Bergbilder“ in Gruppen unterteilen, die vor allem eines deutlich machen: dass der Künstler seinem Motiv zwar sehr distanziert gegenüber steht, andererseits es aber doch systematisch einer kontinuierlichen Variation unterzogen hat. Seine Einstellung ist vielleicht doch am ehesten derjenigen des späten Monets zu seinem Seerosenteich vergleichbar, der den Gegenstandsbezug in den panoramaartigen Grossformaten zugunsten reiner Farträume weitgehend getilgt hatte, sich aber doch immer wieder andere Ansichten vornahm, um das Motiv systematisch befragen zu können. Sicher stimmt, dass, wie Ulrich Loock aufzeigt, Lichtsteiners Malerei in hohem Masse autoreferenziell Zielsetzungen verfolgt⁹, dass beispielsweise die Gegensätzlichkeit von Schwarz-Grau und Weiss, Art und Weise des Farbaufrages, die Rhythmisierung der Flächenverteilung Grundfragen der Malerei und ihrer Wahrnehmung neu thematisieren. Im Überblick zeigt sich jedoch auch, dass der Berg nicht blass Anlass zum Malen ist, sondern der Künstler dieses Motiv einer systematischen Befragung unterzogen hat. Es geht ihm also um beides: um Malerei als Malerei, um „peinture pure“, wie auch um die Vermittlung einer darüber hinaus gehenden Motivbefragung, die auf ihre Inhaltlichkeit befragt werden kann. Und wie der gesamte Kosmos der über 90 motivisch und stimmungsmässig miteinander verbundenen Reihe zeigt, öffnet sich diese Malerei mit ihren diffusen Lichträumen, ohne je einen bestimmten Inhalt vorzugeben, irrational-magischen Sphären.

Wie bereits die Luzerner Ausstellung „Alois Lichtsteiner Birken und ein Berg“ vom Sommer 2001 klar machte, findet ein fliessender Übergang von den „Birken“ zu den „Bergen“ statt. Die Entwicklung verläuft von einer konzeptuellen Fokussierung auf enge Landschaftsausschnitte, zu einer übergreifenden Weitwinkelsicht geprägt. Wird im ersten Fall wie beim Blick auf die Birkenrinde ein derart enger Ausschnitt wiedergegeben, dass das Motiv nicht oder doch nicht ohne Vorwissen erkannt werden kann, so ist bei den späteren Fassungen sogleich klar, dass wir auf eine Bergwand oder einen ganzes Bergmassiv blicken. Extrem deutliche Beispiele sind die Bilder Abb. S. **xxxxxxxxxx (WV 2001.01; 2001.02, 2001.12; 2002.006; 2002.007)**, die auf den ersten Blick einen Taleinschnitt oder ein ganzes Massiv zeigen. Eine Sonderstellung nehmen die Bilder *Ohne Titel (Berg) 2001* (Abb.S.xx) und *Ohne Titel (Berg)*, 2001, (Abb.S.xx) ein: beim ersten findet sich links unten ein quer verlaufendes Repoussoir-Element, das die dahinter liegende Landschaft wie auf dem Furkafoto räumlich zur Entfaltung bringt, beim zweiten Band überstrahlt ein blauer Himmel eine panoramaartige „Weltlandschaft“. Die Entwicklung vom „abstrakten“ Ausschnitt der Birkenbilder zum „gegenständlichen“ Panoramabild der Berglandschaften ist mit einem Übergang von orthogonal ausgerichteten Strukturfeldern zu einer sich organisch frei entfaltenden Bildordnung verbunden.

(Abb. 7 + 8)

Stellung der Bergbilder im Werk: Diese Entwicklung markiert auch in Lichtsteiners Werk eine generelle Wende. Seine malerischen Recherchen entzündeten sich bisher jeweils an einem im Verhältnis zum Bildformat relativ kleinen Gegenstand, einem Knie, einem Fuss, einem Messer, einem Gefäss, einer von vorne gesehenen Schublade. Diese im Verhältnis zur Bildfläche immer klein wiedergegebenen banalen Gegenstände, die er nur mehr als flächige grafische Zeichen in Erscheinung treten lässt, waren dem Künstler Anlass, um konzeptuell expressiv malen zu können. In diesen Werken bringt er die elementare räumliche Wirkungsmacht gestischer Farbfelder in einer durch eigenwillige Motivwahl bestimmten Optik neu zum Ausdruck. Eine Konstante in seinem malerischen Werk ist der Verzicht auf illusionistische Zentralperspektive. Alle diese Werke bestehen aus aneinandergefügten Flächen. Suggestive Räumlichkeit entfaltet allein die gestisch strukturierte Farbe, die Licht in sich eindringen lässt und aus der Tiefe des Farbkörpers zurückstrahlt. Der konsequenten Verzicht auf zentralperspektivischen Illusionismus – das Bild gibt nie vor, etwas anderes zu sein, „als eine Fläche bedeckt mit Farben in einer bestimmten Ordnung“ – führte dazu, dass sich Lichtsteiner bildhauerisch dreidimensional betätigte. Er schuf aus Ton Kegel, die er monochrom als „endlose Bilder“ bemalte.¹⁰ Sie sind nicht nur endlos sondern auch wie Wolfgang Laibs Blütenstaubpyramiden¹¹ unbesteigbar. In der Serie der Bergbilder hat Lichtsteiner auf nicht vorhersehbare Weise ein „abstraktes“ Motiv - den aus den Birkenbildern übernommenen schwarzen Fleck - variiert und

vervielfacht. Die Räumlichkeit seiner Kompositionen ist dadurch komplexer, freier, chaotischer geworden. Das tendenziell labyrinthische Netzwerk der Flecken erzeugt meist unkalkulierbare Räumlichkeit, die durch die Ambivalenz von Form und Grund in keiner Weise beruhigt wird. Lichtsteiner vollzieht mit der Serie der Bergbilder in der raffinierten Kombination sich im Weiss unvorhersehbar ausdehnender grauer Flecken ein Maximum an räumlicher Komplexität, die ohne abzubilden die monumentale Vielfalt des Hochgebirges konzeptuell und sinnlich zugleich vergegenwärtigt.

(Abb. 9)

Jede heute entstandene Malerei, ob gegenständlich oder abstrakt, fotorealistisch oder gestisch-expressiv muss sich den Vergleich mit Gerhard Richter gefallen lassen. Das für Lichtsteiner schwergewichtige Vergleichsbild „Himalaja“ hat Richter 1968 gemalt, ebenfalls in Grau, Schwarz und Weiss, ein Epochenbild in der Alpenmalerei schlechthin. Lichtsteiner geht gegenüber Richter einen Schritt weiter. Er überträgt nicht wie dieser eine Fotografie in expressive Monumentalität, um im souverän bestrittenen Paragone die Vitalität und Überlegenheit der ordnend wertenden und skulptural vereinfachenden Malerei zu beweisen, sondern lässt Berge wie ein chinesischer Tuschmaler aus neu geschaffenen Zeichen suggestiv neu entstehen. In seinen Bildern sind auch wie bei Cézanne die bildenden Urkräfte der Natur zu spüren.

¹ XXXXX

² Stephan Berg, Der Inhalt der Malerei – zu den Arbeiten Alois Lichtsteiners, in: Alois Lichtsteiner, Ausstellungskatalog, Kunstverein Freiburg, 1992, S. 6

³ Ulrich Loock, Die der Welt zugewandte Seite, in: Alois Lichtsteiner, Birken und ein Berg, Ausstellungskatalog, Neues Kunstmuseum Luzern, 2001, S. 10.

⁴ A.a.O. , S. 6.

⁵ A.a.O. , S. 10.

⁶ **Vergleiche dazu: Gottfried Boehm,**

⁷ Alois Lichtsteiner im Gespräch mit dem Autor,

⁸ A.a.O.

⁹ Ulrich Loock (wie Anmerkung 3), S. 10.

¹⁰ Vergleiche „Kegel“, 1989, Ton bemalt, abgebildet in: Alois Lichtsteiner, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Bern 1992, S. 21.

¹¹ XXXXXXX