

Die der Welt zugewandte Seite Ulrich Loock

In der Ausstellung *Birken und ein Berg* werden in drei Sälen des neuen Kunstmuseums Luzern Arbeiten aus den Jahren 1997 – 2001 gezeigt, deren „Motiv“ Birkenrinde ist. Zusätzlich kommen erste Beispiele einer neuen Werkreihe zur Ausstellung, in der Alois Lichtsteiner die Thematik der Birkenbilder mit einem anderen Motiv bearbeitet, mit dem Motiv eines Berghanges, der teilweise abgetaut, teilweise noch mit Schneeflecken bedeckt ist. Beide Motive ziehen eine Reduktion der Palette auf Schwarz und Weiss nach sich. Das schon unterscheidet diese Arbeiten vom bisherigen Werk: die Unfarbigkeit, die Entfärbung, wenn sie auch Zwischentöne zulässt, Abstufungen zwischen Schwarz und Weiss. Diese Arbeiten sind in ihrer farbigen Reduktion einfacher als frühere, in Hinsicht der Einfachheit am ehesten vergleichbar mit den beiden monochromen Grossformaten, dem Doppelbild *Portrait* des Jahres 1991. Die Vereinfachung dient der Konzentration auf das fundamentale Anliegen dieses Projektes der Malerei, das Alois Lichtsteiner schon jahrelang mit verschiedenen Werkgruppen verfolgt. Er ist ein Künstler, der unablässig an dem Projekt festhält, das er als seines erkannt hat, von Werkgruppe zu Werkgruppe und innerhalb einer Gruppe mit Wiederholungen in grosser Zahl, ohne Abschweifungen, mit zunehmender Fokussierung. Es gibt daran keinen Zweifel. Die fundamentale Orientierung des Projektes versagt die Möglichkeit, sich von ihm zu lösen, auszufern, etwas anderes zu machen, das Paradigma zu wechseln. Dies Werk hat etwas Zwangsläufiges. Sein Fortgang ist Stillstand in Bewegung. Was ist es, das zu weiterer Produktion zwingt, Bild um Bild?

In den Arbeiten der Jahre 1997 – 2000 bezieht sich Alois Lichtsteiner auf Birkenrinde als ausserkünstlerisches Substrat seiner Malerei. Insofern sind diese Bilder „gegenständlich“ – sie übernehmen ihre figurativen Aspekte von einer natürlichen Gegebenheit: der in unterschiedlichen Gradierungen weisslichen Rinde, die im Unterschied zur Borke anderer Bäume horizontal strukturiert ist von schmalen, länglichen, hellen, aber nicht weissen Wachstumsspuren und stellenweise aufgebrochen von schwärzlichen, mit der Zeit krustig verwachsenen Rissen in vertikaler Richtung. Die Malerei der Birkenrinde überzieht das gesamte Bildfeld, so dass *ausschliesslich* die Rinde gemalt wird. Die Grenzen des Baumstammes kommen nicht ins Bild, wie auch keine Wiedergabe von dessen Rundung aufgenommen wird. Die Malerei greift ein gegenständliches Motiv auf, doch sie ist nicht naturalistisch.

In der Baumrinde findet Alois Lichtsteiner eine Analogie zur Malerei selbst, wie er sie konzipiert: Wie die Rinde den hölzernen Stamm der Birke bedeckt, so bedeckt die Malerei die auf einen Rahmen aufgespannte Leinwand – zur Eigenart der natürlichen Vorgabe seiner Malerei gehört es, dass speziell die Birkenrinde in zusammenhängenden Stücken vom Baumstamm abgelöst werden kann. Für manche Kulturen war sie daher ein geeigneter Rohstoff, Gebrauchsgegenstände wie Boote oder Kleidung herzustellen. Für Alois Lichtsteiner ist die Malerei eine materielle Schicht, die einen ebenfalls materiellen Träger bedeckt. Das Malen ist Herstellung dieser Deckschicht. Mit der Analogie von Baumrinde und Malerei konzipiert Alois Lichtsteiner das Gemälde (die Einheit von Spannrahmen, Leinwand und aufgetragener Malerei¹) als einen hautüberzogenen Körper, einen Gegenstand unter anderen Gegenständen der Welt, einen Gegenstand *wie* andere Gegenstände der Welt, genauer: der Natur. Damit bestätigt seine Malerei noch einmal die Trennung vom Konzept der auf die Renaissance zurückgehende Malerei, für welche ihre physische Realität zu durchschauen ist im Hinblick auf eine andere Realität anderswo. Für einen Maler im 20. Jahrhundert, Alois Lichtsteiner gibt es diese Möglichkeit der Transzendenz nicht. Das „Fenster“, von dem Alberti spricht, welches aus der eigenen, begrenzten und geschlossenen Welt hinausführt und durch das eine andere Welt hereinreicht in die eigene, hat sich verschleiert, ist undurchsichtig und damit zu einem selbst sichtbaren Gegenstand der eigenen Welt geworden. Um *diese Gegenständlichkeit* der Malerei zu formulieren, die auf der *Analogie* zu anderen Gegenständen beruht, muss Alois Lichtsteiner die Begrenzung des Baumstammes von der Darstellung ausschliessen. Die realen Grenzen des Bildkörpers werden als Grenzen der Malerei genommen.

Der Gedanke der Analogie ist auch wirksam bei der Herstellung einer malerischen Beziehung zur Wirklichkeit der Birkenrinde: Die Erscheinung der Birkenrinde wird nicht nachgeahmt oder

vorgetäuscht (Illusionismus), sondern die malerische Praxis (Pinselführung, Modellierung der Farbe, Farbigkeit) wird als Verdoppelung des Wachstums des Baumes konzipiert. Mit den Bewegungen des Pinsels über die Leinwand, der Fixierung von Farbspuren und der Herstellung eines Zusammenhangs farbiger Elemente wird ein Ergebnis erzeugt (das Bild), welches die Erscheinung natürlichen Wachstums nicht wiedergibt, sondern ihr gleicht. Darin unterscheiden sich die neuen Bilder von früheren Arbeiten. Bisher war der Farbauftrag wohl gestisch, gewöhnlich aber gleichförmig, mechanisch. Anders als in den neuen Arbeiten war es der vorherrschende Gedanke, den Bildkörper zu bedecken, ohne dass die Struktur dieser Deckung mit der Realität der aussermalerischen Vorgabe übereinzustimmen hatte. In den neuen Bildern ist die Malerei weiterhin eine eigenständige Praxis, doch resultiert sie in einer Erscheinung wie der Erscheinung dessen, was ausserhalb der Malerei existiert, der Birkenrinde. Die „Qualität“ dieser Malerei liegt in der Überzeugungskraft, mit der sie sich der Erscheinung des natürlichen Gegenstandes angleicht, ohne ihn zu imitieren.

Die neueren Bilder, für die Alois Lichtsteiner das Motiv des zur Hälfte schneebedeckten Berges einsetzt, unterscheiden sich von den Birkenbildern dadurch, dass das Motiv bestimmt ist durch seine Unüberschaubarkeit. Von sich her ist der Berg nicht wie ein Baumstamm ein begrenzter Gegenstand, der als Objekt gegenübersteht. Seine Grösse, seine Ausdehnung, seine Einbindung in eine Landschaft widersetzt sich der direkten Analogie zum hautbedeckten *Körper*. Es manifestiert sich eine Spannung zwischen der Verwirklichung der Malerei als körperlicher Gegenstand und der motivischen Vorgabe, welche diese Gegenständlichkeit nicht kennt. Auf der Basis seiner Erfahrungen mit vorangehenden Arbeiten malt Alois Lichtsteiner ein Bergmassiv wie eine Birke, doch wird ihm in diesen neuen Bildern die Deckung eines Untergrundes, die Bedeckung des Bildleibes mit einer Haut von Malerei zum Problem. Er fragt sich nach dem Wesen dieser Bedeckung, die in den Birkenbildern schon vom Motiv her durch ein einfaches Verhältnis von Darunter und Darüber definiert zu sein schien. Das Motiv jetzt ist ein schneebedeckter Berg, dessen Schneedecke teilweise abgetaut ist und die darunterliegenden schwarzgrauen Felsen freigibt. Die unüberschaubare Ausdehnung des Bergmassivs aber fordert im Gegensatz zum Birkenstamm eine Distanznahme, einen Blick aus der Ferne, dem der schneebedeckte Berg als eine bewegte Struktur von ineinandergreifenden schwarzen und weissen Flecken erscheint. Das ist es, was Alois Lichtsteiner malt, über die Leinwand verteilte schwarze und weisse Flecken, denen die räumliche Unterscheidung zwischen darunter und darüber liegendem nicht *anzusehen* ist. Sie ist nur zu *wissen*. In geläufiger kunstwissenschaftlicher Terminologie eliminiert er in diesen Bildern die Figur-Grund-Differenz – die in der Natur vorhandene, im Prozess des Abtauens vorübergehende Schichtung von Fels und Schnee wird zu einer einzigen, durch Farben und Formen differenzierten Schicht der Malerei.

Als hautbedeckter Körper wird das Gemälde zu einem Gegenstand wie andere Gegenstände der Natur. Diese Analogie ist den Birkenbildern und dem Bild eines Berges gemeinsam. Die malerische Praxis ist so konzipiert, dass sie in den Birkenbildern einem natürlichen Wachstumsprozess gleicht: Die materielle Behandlung der Farbe macht etwas durch wie das, was der Baum durchmacht, um zur jeweiligen Erscheinung seiner Rinde zu gelangen. In den Bildern eines Berges ist es etwas anders: Das Malen bezieht sich hier in geringerem Masse auf die materielle Wirklichkeit, sondern darauf, wie diese sich dem Blick aus der Ferne darstellt. Mit der malerischen Aufhebung des Figur-Grund-Unterschiedes – was darüber ist und was darunter ist, gehen ineinander über – entsteht ein Bild, welches der Gegenständlichkeit des mit einer Haut bedeckten Körpers widerspricht oder sie doch in Frage stellt. In diesem Bild nimmt die oben liegende Haut den darunter liegenden Körper in sich auf und privilegiert die sichtbare Oberfläche gegenüber dem, was sie verdeckt. Nun ist es bei Alois Lichtsteiner aber grundsätzlich so, dass die Analogie von Gegenständlichkeit des Bildes („hautbedeckter Körper“) und Gegenständlichkeit eines natürlichen Objektes („mit Rinde bedeckter Baumstamm“, „schneebedeckter Berg“) auf der *Erscheinung* der Dinge beruht, einer Trennung des Sichtbaren von dem, was sie „wirklich sind“. Nur die Grundlage der Erscheinung ermöglicht es, die Malerei als Gegenstand „wie“ andere Gegenstände der Natur herzustellen, ohne an andere Parameter gebunden zu sein wie die natürliche Materialität und den Fortgang des klimatischen oder des Wachstumsprozesses.

Insofern die Malerei „gegenständlich“ ist in ihrer Bezugnahme auf eine ausserhalb ihrer selbst liegenden Realität, bleibt sie dem Ursprung der Malerei verbunden, nämlich ein Bild hervorzubringen

von etwas. Alois Lichtsteiners Gemälde will kein „Objekt“ sein, wie es sich Frank Stella etwa mit dem *shaped canvas* vorgestellt hat. Das Bild ist *etwas anderes* als das, wovon es Bild ist, es ist eine Sache der Distanzierung, womöglich der Befreiung von dem, was ist. Es ist dessen Überführung in die Dimension des Möglichen. Das gilt vermutlich schon für die mythischen Anfänge der Malerei, sowohl für die Handabdrücke der Höhlenmalereien als auch die nachgezeichneten Schattenwürfe, selbst für jene malerischen Illusionen, die sogar Malerkollegen so perfekt täuschen konnten, dass diese sich zu ihnen sich verhielten, als seien es wirkliche Dinge – diese Täuschung ist ja nur erkennbar unter der Bedingung einer Ent-täuschung, der Erzählung von dieser Täuschung. Distanzierung gilt dann vor allem für die Malerei der Moderne, für die beispielhaft die Aussage Cézannes gilt, sie sei *réalisation*, Verwirklichung, etwas, das, so ist anzunehmen, das „Wirkliche“ als solches nicht ist. Alois Lichtsteiners Malerei partizipiert am modernen Konzept der Verwirklichung „parallel zur Natur“, jedoch in der eigentümlichen Form, dass diese Verwirklichung nicht Sache allein der Malerei im engeren Sinn ist, sondern Sache des Gemäldes als ganzem, mit allem, was materiell zu ihm gehört. Als hautüberzogener Körper ist das Gemälde ein Gegenstand wie andere Gegenstände, und die gegenständliche Malerei macht ihn erscheinen als einen *anderen* Gegenstand. Es findet eine Fusion statt der Analogie zwischen einem und dem anderen Gegenstand und der Darstellung des einen durch den anderen. Das Gemälde ist ein Gegenstand wie andere Gegenstände, da es nicht Fenster der Transzendenz sein kann, da es nicht Fenster der Transzendenz sein will, und das Gemälde stellt einen anderen Gegenstand dar, um sich von sich selbst zu unterscheiden.

Die Darstellung bezieht sich zurück auf das Gemälde selbst: Im Bild der Birkenrinde und des schneebedeckten Berges *stellt* die Malerei *dar*, was sie *ist* (durch diese Darstellung *werden* kann). Diese Art der Selbstreflexivität bestimmt das ganze Werk von Alois Lichtsteiner. Eine Umkehrung der Konzeption des hautbedeckten Körpers ist die Vorstellung des Gemäldes als Gefäß – das Gefäß ist das Negativ des Körpers. Eine Arbeit von 1984 mit dem Titel *Der Inhalt der Gefässe* stellt eine nach vorn geneigte Schale dar, aus der die blaue Farbe ausläuft, die über einer Horizontlinie die Leinwand bedeckt. Andererseits hat Alois Lichtsteiner eine Reihe von Tongefässen gemacht, die mit Ölfarbe bemalt wurden. Hier ist die Farbe nicht ausfließender Inhalt, sondern Medium, bereit, einen Inhalt aufzunehmen – Darstellung des Gemäldes als leeres, als überfließendes Gefäß.

Alois Lichtsteiners Berg ist nicht Cézannes Berg. Seine Malerei ist nicht *réalisation* im Sinne der Verwirklichung einer Sicht des Berges, in der er den Himmel in sich trägt, und der Himmel den Berg, wo Himmel und Erde in einem kosmischen Zusammenhang einander umfassen. Seine Darstellung des Berges, der Birkenrinde meinen nicht diese, sie meinen nichts als das Gemälde selbst, hautbedeckten Körper. So ist die Malerei nichts als Verwirklichung der Malerei, d. h. Verwirklichung einer Malerei, die sich von sich selbst unterscheidet: Verwirklichung der Malerei als reiner Möglichkeit des Wirklichen. 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.

Das Wesen ihrer Re-produktivität bestimmt diese Malerei durch und durch. Die gemalte Haut, die Malerei als Haut bedeckt nicht nur den Bildkörper, sondern sie zeigt sich von aussen. In früheren Bildern ist in die Haut der Malerei die Form eines Fingers eingesetzt, einer Zunge, eines Beines (1991) – die Haut ist Organ der sinnlichen (nicht visuellen) Wahrnehmung. In einer Reihe von Bildern wird die Haut in Form eines erigierten Gliedes konkretisiert, die schwarzen Risse in der Birkenrinde öffnen die Haut wie eine Vagina – die Haut hat ein Geschlecht. Mit diesem Geschlecht ist die Malerei, Haut eines sich von sich selbst unterscheidenden Gegenstandes, der Welt zugewandt.

¹ In einem Text von 1992 zu Alois Lichtsteiners Malerei habe ich eine terminologische Unterscheidung getroffen zwischen „Bild“, „Malerei“ und „Gemälde“. Als Gemälde habe ich die Einheit von Darstellung und ästhetischer Gestalt bezeichnet, die mit der Moderne auseinanderbricht: Auf der einen Seite kommt es zur vollkommenen Eigenständigkeit der Malerei, die keine aussermalerische Referenz mehr kennt, auf der anderen Seite kommt es zur Aufgabe der ästhetischen Transformation des Realen. Eine Passage aus den *Mythen des Alltags* von Roland Barthes gab den Ton an: „Es scheint, dass das eine Schwierigkeit der Epoche ist; es gibt für den Augenblick nur

eine Wahl, und diese Wahl kann nur zwischen zwei auf gleiche Weise exzessiven Methoden erfolgen: Entweder ein für die Geschichte vollkommen durchlässiges Reales setzen und ideologisieren, oder, umgekehrt, ein letztlich undurchdringliches, nicht reduzierbares Reales zusetzen, und in diesem Fall poetisieren. In einem Wort: ich sehe noch keine Synthese von Ideologie und Poesie (ich verstehe unter Poesie auf eine sehr allgemeine Weise die Suche nach dem nicht entfremdbaren Sinn der Dinge).“ (Frankfurt am Main 1981, S. 151) Die Leistung von Alois Lichtsteiners Arbeit habe ich darin gesehen, dass sie Übergänge herstellt zwischen „Bild“ und „Malerei“, ohne diese aber ineinander aufzuheben. Vg. Ulrich Looock, *Alois Lichtsteiner: Präzisierte Unbestimmtheit*, in Kat. Alois Lichtsteiner, Kunsthalle Bern 1992. Ohne diese Sicht des Werkes in Frage stellen zu wollen, aber doch in einer etwas verschobenen Ansicht seiner Problematik, vor allem aber aus terminologischer Verlegenheit, verwende ich in dem vorliegenden Text den Begriff „Gemälde“ für den gesamten Komplex aus Bildträger und aufgetragener Malerei.