

Alois Lichtsteiner: Präzisierte Unbestimmtheit

Ulrich Loock

Der Ausdruck «Gemälde» wird nur noch sehr selten verwendet, er wird als altertümlich empfunden, verbunden mit der Vorstellung künstlerischer Produktion, Gattung Malerei, die ihren bestimmten und unbestrittenen Platz hat im kulturellen Ganzen. Mit dem «Gemälde» wird die Einheit von Darstellung und Malkultur assoziiert. Es ist konventionell, Resultat und Träger bürgerlicher Kultur. Insofern liesse sich sagen, in der Moderne gebe es keine «Gemälde» (bzw. alles, was sich noch als «Gemälde» ausgebe, gehöre nicht zur Bewegung der Moderne, sondern zu Versuchen, deren Traditionsbruch zu vermeiden), da nämlich «zur Selbstverständlichkeit wurde, dass nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht», um Adornos Formulierung noch einmal zu zitieren.

Weniger obsolet erscheinen die Begriffe «Bild» und «Malerei», ja es liegt die Annahme nahe, die gegenwärtige Vorliebe für den Gebrauch dieser Begriffe stehe in direkter Beziehung zum Veralten des Begriffes «Gemälde». In gewisser Weise lässt sich sagen, die Moderne habe das «Gemälde» in Malerei und Bild aufgesprengt. Das «Bild» ist definiert als Darstellung oder Wiedergabe von etwas, das ausserhalb des Bildes besteht oder vorstellbar ist. Ein Bild kann photographisch oder malerisch, zweidimensional oder dreidimensional hergestellt sein – wesentlich ist, dass es kein Bild gibt ohne die Organisation verschiedener Stoffe, die nicht als

solche, sondern in ihrer Wiedergabefunktion zu sehen sind. So ist das Bild ein Mittleres, Vermittelndes, «Medium», dessen stoffliche Wirklichkeit im Hinblick auf eine ausserbildliche Gegebenheit zu durchschauen ist. Wenn hingegen von «Malerei» nicht im Sinne eines Gattungsbegriffes die Rede ist, sondern als Gegenbegriff zum Bild, so wird der Blick auf die Realität jener Gestaltung gerichtet, die ausschliesslich dem jeweiligen Werk selbst zu eigen ist – alle Wiedergabe-Effekte sind Anathema.

Bei einem Werk wie dem von Alois Lichtsteiner aber – und das gilt auch von anderen zeitgenössischen Arbeiten – ist der gegensätzliche Gebrauch der Begriffe «Bild» und «Malerei» verfänglich. Lichtsteiners Werk arbeitet im Übergang von Bild und Malerei. Mit dieser Formulierung ist vor allem gesagt, dass sich seine Praxis im Bereich einer Problematik hält, welche die moderne Infra-gestellung jener Totalität bestimmt, die im Begriff des Gemäldes erinnert wird. Die Geschichte der Moderne aber ist eine Geschichte der Ausarbeitung von Grundstellungen. Das idealistische Denken eines Clement Greenberg etwa forderte die Entwicklung zu vollkommen gattungsspezifischen Realisationen, eine Malerei daher, von der alles ausgeschlossen wäre, was nicht einzig und allein durch deren Eigengesetzlichkeit bestimmt würde. Mehr oder weniger explizit haben Maler wie Ryman, Richter oder Toroni auf diese und verwandte Formalisierungen von Ansätzen und Entwicklungen der Abstraktion vom Anfang des Jahrhunderts reagiert: Bei ihrer metonymischen Isolation von Elementen der Malerei ist nicht deren ästhetische Absolutheit angestrebt. Vielmehr wird eine Überschreitung malerischer Autonomie erreicht (kein Rückschritt hinter diese zurück), etwa in Form der Berücksichtigung des Ortes der Malerei im architektonischen Zusammenhang, wobei diese Beziehung aber als Index, nicht ikonisch oder symbo-

lisch organisiert ist. So lässt sich eine gewisse Komplementarität erkennen zu jener Radikalisierung und gleichzeitigen Austreibung des Bildcharakters, die Duchamp mit der Konzeption des Ready-Made geleistet hatte. In diesem Zusammenhang ist gerade das Werk von Gerhard Richter so bedeutend, da in ihm der Infragestellung des «Malerischen» durch die Malerei seine Infragestellung durch das photographische Bild gegenübersteht.

Lichtsteiners Werk nimmt einen anderen geschichtlichen Ort ein. Es ist ein Ort, der, wie es scheint, weder die kontinuierliche Fortführung oder Entwicklung der Vorgaben der Moderne noch den Bruch mit ihnen erlaubt. Es ist ein Ort des Umganges mit beiden, beider miteinander, Bild und Malerei, mit jenen Gegebenheiten, deren Antagonismus zu den Grundlagen der Moderne gehört. Lichtsteiners Arbeiten prägt weder die Ausarbeitung des Widerspruchs von Bild und Malerei noch deren widersprüchliche Einheit, sondern eine Art Unentschiedenheit, eine Verweigerung des Widerspruchs, gewollte Ambivalenz. Die ambivalente Verbindung von Bild und Malerei nun ist fundamental verschieden von der vormodernen Einheit von Darstellung und Malkultur, die sich mit dem Begriff des «Gemäldes» assoziieren lässt. Sie setzt die moderne Ausdifferenzierung von «Bild» und «Malerei» voraus, bezieht sich auf diese und arbeitet mit ihnen als geschichtlich vorgegebenen Größen – die Verbindung wird synthetisch sein, immer auch die Möglichkeit neuer Trennung beinhalten, sie wird nie «organisch» und «naiv» sein.

Ein gutes, weil besonders explizites Beispiel für die konzeptuelle Ambivalenz bei Lichtsteiner ist eine Arbeit aus dem Jahr 1984 mit dem Titel «Der Inhalt der Gefäße» (160 × 200 cm). Sie stellt monumental eine nach vorn geneigte Schale dar, aus der

eine zähe blaue Flüssigkeit herausläuft. Dabei ist es jedoch im wesentlichen nur eine Konturlinie, die, als Rand der Schale zu lesen, den Flüssigkeitsspiegel ausgrenzt aus einem streifenförmigen Feld blauer Malerei, die etwa das obere Drittel des Formates einnimmt. Es besteht eine Anspielung auf den Horizont, eine Allusion auf «Himmel», die malerische Behandlung aber macht vor dringlich klar, dass hier «Farbe auf Leinwand» gemeint ist: der



Der Inhalt der Gefässe, 1984, 160 × 200 cm

Farbauftag, die Farbverteilung – und das betrifft diese Arbeit im ganzen – sind so organisiert, dass die Selbstpräsentation der farbigen Pinselzüge in den Vordergrund tritt. In der Schale und als ausgegossene Flüssigkeit ist die Malerei in Farbe, Faktur und Duktus die gleiche blaufarbene Malerei wie im oberen Drittel des Werkes, sie ist aber zugleich auch Mittel – und ist gezeigt als Mittel – für das Bild flüssiger, ausfliessender Farbe.

Die motivische Allusion eröffnet einen Assoziationsraum, der es erleichtert, einen fliessenden Übergang zwischen Bild und Malerei zu denken. Da in blaufarbener Malerei aber nicht das Bild von irgend etwas gegeben ist, sondern das Bild der blauen Farbe selbst, führt der Übergang von der Malerei zum Bild nicht anderswo, zu anderen Gegenstandsbereichen hin, sondern zur Malerei selbst zurück. Die Präsenz der Malerei wird durch ihr Bild verdoppelt. Hier handelt es sich nicht um die Darstellung eines Überganges zwischen Bild und Malerei, sondern es ist dieser Übergang, der das Werk selbst überhaupt ausmacht: Es setzt den Übergang ins Werk, dieser Übergang arbeitet in ihm.

Der Antagonismus von «Bild» und «Malerei» gehört zum Erbe der Moderne, und weiter oben ist auf verschiedene Konzeptionen verwiesen worden, welche sich dieses Antagonismus bedient haben, um den Rahmen der Kunst zu erweitern, wenn nicht zu sprengen (Radikalisierung von «Malerei», «Bild» bis zu ihrer Aufhebung). Lichtsteiner jedoch bleibt mit seinen Arbeiten im Übergangsbereich von Malerei und Bild. Sie wären vor allem als selbstreflexive Untersuchung über deren Verhältnis zueinander anzusehen – was sie auch sind –, fehlte das entscheidende Moment der Rückbezüglichkeit (Farbe als Farbe und als Mittel zur Darstellung der gleichen Farbe). Damit aber verschieben sich die Verhältnisse: «Malerei» und «Bild» sind nicht Gegenstand der Arbeit, deren Thema sozusagen, sondern werden selbst als Mittel eingesetzt, um Übergang und Ambivalenz hervorzubringen – und zwar nicht irgendeinen Übergang, irgendeine Ambivalenz, sondern Unbestimmtheit und Mehrdeutigkeit in grösstmöglicher Präzision. Der Einsatz von «Bild» und «Malerei» also nicht in konzeptuellem Interesse, im Interesse, einen Beitrag zur Problematik von «Bild» und «Malerei» zu liefern, eins gegen das andere

abzuwägen und auszuspielen, sondern der Einsatz von «Bild» und «Malerei» im Interesse am hohen Grad von deren jeweiliger Bestimmtheit. Wenn es gelingt, mit Malerei und Bild Verhältnisse der Unentschiedenheit zu erzeugen, wird es hochgradig definierte Unentschiedenheit sein.

Seit Werken wie dem besprochenen, das zu einer umfangreichen Reihe gehört, in der immer wieder der Titel «Der Inhalt der Gefässe» auftaucht, hat Lichtsteiner weiter an der Produktion präzis bestimmter Ambivalenz gearbeitet, wobei sein Medium verschiedene, ursprünglich einander ausschliessende, begrifflich möglichst klar gefasste Grundstellungen der Moderne sind. In dem grossen, 168 cm hohen, im Durchmesser 96 cm weiten «Gefäss» von 1984 setzt er einen Antagonismus vorherrschend ein, der in der oben reflektierten Arbeit lediglich in verhüllter Form wahrnehmbar ist. Wenn in jener Arbeit aus der Schale herausfliessende Farbe ein Bild für die Malerei ist, liegt der Schluss nahe, das Gefäss sei der Leinwand, dem Rahmen analog, dem Bildträger (wobei diese Analogie allerdings eine stärker metaphorische Darstellung voraussetzt): der Bildleib hat die Malerei, das Bild so zum Inhalt wie die Schale eine Flüssigkeit. Abgesehen von der überraschend pragmatischen Implikation dieser Metapher interessiert uns hier der Hinweis auf das ambivalente Verhältnis von Beinhaltendem und Beinhaltetem: die Schale ist indifferent gegenüber jedem spezifischen Charakter ihres Inhalts, dem sie jedoch unweigerlich ihre eigene Form gibt.

In einer Arbeit wie dem grossen «Gefäss» kreuzt sich die Vorstellung des gefüllten Gefäßes mit der des farbbedeckten Bildträgers. Die Arbeit besteht aus einem von Hand aufgebauten, leicht unregelmässigen, oben offenen Keramikgefäß, welches aussen mit Öl-

farbe in der gleichen Weise bemalt ist, wie Lichtsteiner Ölfarbe auch auf Leinwand einsetzt. Malerei kommt an dem plastischen Körper vor wie irgendeine Färbung, die Glasur eines Tongefäßes zum Beispiel, doch ist Ölmalerei auf einem Keramikbehälter fehl am Platz, lässt sie sich auf ihm nieder, als handele es sich um Malerei unter den gewöhnlichen Umständen des zweidimensionalen Bildträgers. Mit dem «Gefäss» macht Lichtsteiner «Malerei» und «Skulptur» zu Elementen jenen Verhältnisses des «Sowohl-Als auch», welches im allgemeinen die Unentschiedenheit seiner Arbeiten bestimmt.

Die neueren Arbeiten, insbesondere jene des vergangenen Jahres – auf sie ist die Ausstellung konzentriert, zu welcher der vorliegende Katalog erscheint –, unterscheiden sich von früheren durch grössere formale Einfachheit, die mehrfach mit nochmals stark vergrösserten Formaten einhergeht. Am weitesten getrieben ist die Vereinfachung in einer neuen grossformatigen Arbeit mit dem Titel «Portrait». Sie besteht aus einem einfarbig hell und einem einfarbig dunkel bemalten Hochformat. Die Ölfarbe ist, wie in allen Arbeiten seit etwa 1987 (möglichlicherweise übrigens als Resultat der Erfahrung mit bemalten Gefässen), in Form von verschiedenen gelagerten Zonen weitgehend gleichgerichteter Pinselzüge aufgetragen. Da die Farbe dick und glänzend ist, sind die Pinselspuren – in gewisser Abhängigkeit von den Lichtverhältnissen – gut sichtbar. Ihre Verläufe und Bewegungen durchziehen das gesamte Format, sie dynamisieren die einfarbige Fläche, ohne aber auf die Bewegtheit des Malers zurückzuverweisen. Die Sichtbarkeit der Pinselspuren hat keine individuell-expressive Funktion. Ihre Funktion hat sie vielmehr im Zusammenhang mit Grösse und Einfarbigkeit des Formates.

Die relative Kleinteiligkeit des Duktus verlangt eine Betrachterdistanz der Nähe, welche sich widersprüchlich mit der natürlichen Fernsicht des Grossformates verbindet. Die grössere Distanz gehört dabei zu den gleichwertigen Optionen, und zwar weil es sich bei dem «Portrait» um eine Arbeit in zwei Teilen handelt: die zwei Teile wären aus der Nähe nicht zusammen zu sehen. Die Wahrnehmung ihres Kontrastes aber ist unverzichtbar. Ausdrücklich wird nicht, wie es beispielsweise wesentlich zum Konzept eines Barnett Newman gehört, der physischen Nähe des Betrachters zum Werk, dessen damit einhergehenden Unüberschaubarkeit und der resultierenden Empfindung des Erhabenen, der Vorzug gegeben. Bei einer solchen Arbeit von Lichtsteiner ist die Erinnerung an das Denken des «Abstrakten Expressionismus» genauso unabweisbar, wie jener unangemessen wäre als Modell für ihr Verständnis. Die sichtbaren Pinselspuren in Lichtsteiners Arbeit bewahren den materiellen Charakter der Farbe und geben, gleichmässig über die Fläche verteilt, dem Auge Anhaltspunkte. Es gibt die Möglichkeit für den Blick, umherzuirren, nicht aber, sich zu verlieren. Die Pinselspuren sind wie Masseinheiten, mit denen das Werk in seiner ganzen Ausdehnung ausgemessen wird, es gibt keinen Eindruck des Unermesslichen, auch wenn die Arbeit aus gewisser Distanz nicht auf einmal überblickt werden kann. Diese Unüberschaubarkeit ist aber nicht wesentlich: sie ist nichts als ein Moment im Gesamten. Als «Masseinheiten» und durch ihre Materialität rationalisieren die Pinselspuren schliesslich die Einheit der Monochromie, ohne sie doch zum bloss Faktischen zu machen: Durch den Titel «Portrait» sind die einfarbigen, mannigfach strukturierten Malereien auch als Bilder verschiedenfarbiger Haut zu betrachten. Wieder aber – und hier kommen wir auf unser weiter oben entwickeltes Argument zurück – ist das «Bild» der



Portrait, 1991, je 400 × 260 cm

«Malerei» nicht fremd, sondern zeigt sich (auch) als Bild der Malerei, zeigt die Malerei als Haut: Der Übergang zwischen Bild und Malerei führt nicht über das Werk hinaus, er macht das Werk selbst zum Ort der Ambivalenz.

In der Arbeit «Portrait» realisiert Lichtsteiner zum ersten Mal monochrome Malereien – wiewohl Zweifarbigkeit in der Zusammengehörigkeit der beiden Formate bewahrt bleibt. Etwas frühere Arbeiten umfassen zwei oder drei aneinanderstossende Farbflächen, während in anderen, zeitlich nicht weit entfernten Werken offensichtliche Gegenstandsbezüge eingesetzt werden («Bein», «Messer», «Ballett» usw.). Jeweils bedeckt die Farbe die Leinwand als dichte, elastische, ungleichmässig strukturierte Haut. Sie hüllt die Leinwand ein, ist Konzentration aller Spannungen in der Oberfläche. Der Figur-Grund-Kontrast ist nicht wirklich ausgeschlossen, er gibt sich aber als Differenzierung von Flächengestalten. Daher auch hat die Konzeption der Kontur in den Arbeiten von Lichtsteiner solche Bedeutung. Objekt und Umgebung sind voneinander unterschieden. Der Unterschied ist aber nicht hierarchisch, sondern ist Phänomen der Ebene, entsteht zwischen Einheiten auf demselben Niveau.

Auf allen Stufen realisiert Lichtsteiners Arbeit den Übergang in beide Richtungen zwischen gegensätzlichen Einheiten: auf der Stufe von Faktur, Duktus und Farbe wären es etwa die Extreme nah–fern, gross–klein, Vielzahl der Pinselspuren – Einheit der Farbe; auf der Stufe der Figuration vor allem Figur und Grund; auf der begrifflichen Ebene Malerei–Bild, Malerei–Skulptur ...

Für Lichtsteiner (und gewisse andere Künstler, Malerinnen und Maler seiner Generation) ist die Malerei nicht mehr ein begrenztes Territorium, wo es darum geht, den eigenen Bereich abzustek-

ken. Vielmehr ist sie zugleich überbestimmt und unterbestimmt, ein Feld, über das bereits so viele Realisationen hinweggegangen sind, dass es plötzlich wieder wie leer erscheint. Jene Leere hat etwas Geisterhaftes an sich, sie ist mit Erinnerungen und Begriffen besetzt. Es ist nicht die Leere der «tabula rasa», und so zielen Projekte wie das von Lichtsteiner nicht auf das Elementare, die Kritik oder Rekonstruktion der Malerei von Grund auf (wir haben es weder mit der Avantgarde vom Anfang des Jahrhunderts noch mit der seiner sechziger Jahre zu tun). Wir haben es mit Werken zu tun, in denen geschichtliche Überfülle und Grundlagen der Malerei, Sättigung und Offenheit zusammengehören wie zwei Seiten derselben Münze. Lichtsteiners Arbeit erhält ihren Ort, indem sie in sinnlicher Realisation mit fundamentalen Begriffen umgeht, die zur Geschichte der Moderne gehören. Insofern liesse sich sagen, seine Arbeit sei «über Kunst». Sie impliziert Kritik an der Programmatik der Moderne, indem sie Begriffe aufeinander bezieht, deren Ausschliesslichkeit zu den Grundlagen der Moderne gehört. Ihren spezifischen Ort aber erhält Lichtsteiners Arbeit, wo «Kritik» als Medium präzisierter Unbestimmtheit eingesetzt wird. Unbestimmtheit bleibt bestehen, solange die Widersprüche suspendiert sind, das Werk Werk der Übergänge ist. Bewusste Unbestimmtheit charakterisiert jenen Ort des Werkes, an dem es sich der Verpflichtung auf Durchlässigkeit für das «Reale» ebenso entzieht wie der Alternative, sich in sich selbst zu verschliessen – im Umgang mit beidem.