

Ulrich Look: "Zwischen Hand und Auge", in: Alois Lichtsteiner - Monographie. Verlag Galerie Kornfeld. Bern, 2008,
S. 112-117.

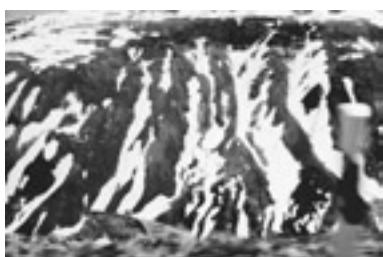
Ulrich Loock

Zwischen Hand und Auge

In seiner grossartigen Darstellung des Sehens, das auf der Erfahrung des sehenden Körpers beruht, sich auch selbst zu sehen, und das daher nicht nur die Dinge von aussen anschaut, sondern «bei» ihnen ist und sie auch von innen sieht, dem Essay «Das Auge und der Geist», schreibt Maurice Merleau-Ponty in einem Abschnitt über die «Welt des Malers», dass «das Auge eben dasjenige [ist], was einen bestimmten Eindruck der Welt, den es empfing, durch die Züge der Hand in das Sichtbare zurückversetzt»¹. Alois Lichtsteiners Malerei hingegen bewirkt eine Störung des Kreislaufs, der die künstlerische «Innenschau» wieder in den Zusammenhang der sichtbaren Dinge überführt. «Die Hand» in seiner Arbeit ist nicht das «Medium», durch das sich die Verbindung einer Sichtbarkeit mit einer anderen Sichtbarkeit manifestiert. Er zieht die Hand nicht mehr zurück. Sie bleibt bei dem Bild und schiebt sich vor das Auge. Gibt es nicht Darstellungen, die eine Hand zeigen, in die ein Auge eingesetzt ist, und die Vorstellung, mit den Fingern zu sehen? Für Lichtsteiner unterliegt die Hand nicht den Bedingungen des Auges, sondern will an dessen Stelle treten. Seine Malerei zieht eine Blendung nach sich, die unerwartete Bevorzugung des Tastsinns. In Ovids «Metamorphosen» findet sich die Geschichte von Pygmalion, einem Bildhauer, unter dessen Berührungen und zur Befriedigung dessen Begehrrens das von ihm geschaffene Standbild, nicht Wiedergabe einer gesehenen Frau, sondern Synthese der schönsten Züge aller Frauen, schliesslich zum Leben erwacht – vollkommene Absage an das Sehen, Ausbruch aus dem symbolischen Feld der Kunst. Warum bleibt Lichtsteiner bei der Malerei, oder konkreter gefragt, warum bevorzugt er schliesslich doch die Malerei, nachdem er in den Achtzigerjahren auch Keramikgefässe produziert hatte? Warum sucht er nicht nach Formen des Werkes, welche der Zurückweisung von Visualität mehr entgegenkommen? Denn eine anders als visuell nicht zu überwindende Distanz gehört zu den besonderen Bedingungen des Gemäldes. Was ist der Sinn dieses Widerspruchs?

Für Lichtsteiner ist das glückliche Ineinander von Sehen und Berühren nicht erreichbar, das Merleau-Ponty zum Ausdruck bringt, wenn er schreibt: «Er [der Körper], der alle Dinge betrachtet, kann sich zugleich auch selber betrachten und in dem, was er gerade sieht, die (andere Seite) seines Sehvermögens erkennen. Er sieht sich sehend, er betastet sich tastend, er ist für sich selbst sichtbar und spürbar.»² Lichtsteiners Bevorzugung der Hand reagiert gegen das ungeheure Privileg des Auges in der Moderne, welches sich im Überblick zeigt, der Distanzierung von den Dingen und ihrer daraus folgenden Verfügbarkeit. Sie gibt dieses Privileg zu erkennen und konfrontiert es mit einer zunächst unversöhnlichen Alternative.

Seit 2001 malt Lichtsteiner verschneite Berge, gewöhnlich aus einer Nähe, die selten eine Beschreibung der Gesamtform ermöglicht. Wie auch zwei andere zeitgenössische Maler, die Berge malen oder gemalt haben, Gerhard Richter und Herbert Brandl, legt Lichtsteiner seinen Bildern Fotos zugrunde. Das heisst, diese Maler gehen auf jene Bilder zurück, die in paradigmatischer Weise das moderne Privileg des Sehens umsetzen. Beim fotografischen Blick handelt es sich um ein Sehen mit einem einzigen unbewegten Auge, ein «theoretisches» Sehen, welches die Dinge fixiert, durchschaut und für ihre technische Rekonstruktion vorbereitet – ganz im Gegensatz zu dem Sehen, welches es erlaubt, wie Merleau-Ponty schreibt, «narzisstisch» bei den Dingen zu sein. Lichtsteiner übernimmt eigene oder fremde, auch aus Massenmedien übernommene Abbildungen in seinen Computer und bearbeitet sie. Das Resultat wird ausgedruckt und ein Diapositiv erstellt, das er auf die Leinwand projiziert und dort in einen Linienauszug umsetzt. Die vorgezeichneten



Fotografie Furka, Juni 2001, AL2001.016

1 Maurice Merleau-Ponty, «Das Auge und der Geist», in ders., *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, hrsg. und übers. Hans Werner Arndt, Hamburg: Felix Meiner Verlag 1984, überarbeitet und erweitert 2003, S. 19.

2 Ebd., S. 16.

Felder werden mit Farbe bedeckt. Mit diesem Vorgang entfernt sich der Maler – und er ist immer Maler, auch wenn er Bilder am Computer manipuliert – Schritt um Schritt von dem ersten Bild eines Berges, den er möglicherweise nie selbst gesehen hat. Jeder dieser Schritte ermöglicht weitere Umformungen, deren Massgabe das Bild ist, immer das Bild, und nicht der sichtbare Berg selbst.

Wenn Gerhard Richter einen Berg malt, malt er dessen fotografisches Bild – zu Beginn der Fotobilder hieß es, nicht werde das Foto in Malerei übertragen, sondern die Malerei in ein Foto. Gemäß dieser Auffassung wird die Malerei den Bedingungen des Fotografischen und der Visualität unterworfen. Herbert Brandl malt, metaphorisch gesprochen, durch das Foto und die Leinwand hindurch, als gehe es darum, sich malerisch zum Berg zu verhalten wie ein Bergsteiger, ihn Strich für Strich mit Pinsel und Farbe nachzuziehen. Er negiert das Bild mit dem Anspruch auf direkte Berührung des Berges mit Pinsel und Farbe. Ein herunterfallender Farbbrocken ist eine Lawine. Auf der einen Seite also möglichst vollkommene Angleichung der Malerei an das Bild, auf der anderen Seite Angleichung der Malerei an dessen Gegenstand. Lichtsteiner aber malt *auf* der Leinwand, *in* das Foto hinein. Wenn Richter Jahre nach den ersten Fotobildern buchstäblich auf ein Foto malt, trennt er in dialektischem Widerspruch zur früheren Praxis Malerei und Bild voneinander. Er hinterlässt Farbschlieren, die das Bild teilweise überdecken und von seiner Distanz zur Malerei sprechen. Lichtsteiner aber beansprucht, Bild und Malerei zusammenzubringen – die Geschichte ihrer vorgängigen Trennung ist hier nicht zu untersuchen – weder das Bild (Brandl) noch die Malerei (Richter) auszusetzen. Lichtsteiner verfolgt dieses Ziel, indem er das Foto ausmalt – in der Tat im doppelten Wortsinn: Er füllt die Felder der Umrisszeichnung mit Farbe aus und löscht damit das fotografische Bild. Lichtsteiner bringt Malerei und Bild zusammen, indem er seine Malerei der figuralen Konstellation des vorgegebenen Bildes unterwirft und so über das Bild legt, dass sie dessen Stelle einnimmt.

Lichtsteiners Farbe ist eine schwere, cremige Ölfarbe, in der sich die Pinselspuren abzeichnen. Bei den Bergbildern verwendet er wie schon bei den Birkenbildern wenige Töne, Weiss, drei oder vier verschiedene Graustufen. Sie sind bereits gemischt und werden aufgetragen, wie sie sind, ohne weitere Brechung. Auch bei den früheren farbigen Arbeiten setzt Lichtsteiner gewöhnlich wenige Farben ein. Manche dieser Bilder sind monochrom, und keines lebt aus dem Kolorismus, der bewegten Beziehung von Farben zueinander. Farben stimmen im Wesentlichen mit den Formen und Figuren überein, sind kaum moduliert und wirken daher flächig. Ihre Ausstrahlung bleibt auf die ausgefüllten Felder beschränkt. Wie zur Bestätigung der Unabhängigkeit seiner Bilder von der Interaktion der Farben hat Lichtsteiner gelegentlich auch die schwarz-weiße Version eines farbigen Bildes gemalt.

Er kennt verschiedene Arten des Farbauftrags, der aber immer methodisch vorbestimmt und für das gesamte jeweilige Bild verbindlich ist. In früheren Bergbildern hat Lichtsteiner die Pinselführung den einzelnen Formen angepasst und sie von außerhalb und von innerhalb nachgezogen. Dadurch ergaben sich anstelle von Konturen mischfarbene Zwischenzonen, welche diese Bilder weicher erscheinen lassen als neuere Arbeiten, in denen der Pinsel bei der Kontur eines Feldes ansetzt und in parallelen Lagen gezogen wird, um den betreffenden Flecken zu realisieren. Bei aller Unterschiedlichkeit des Duktus hat Lichtsteiners Malerei immer etwas von der rhythmisch wiederholten Bewegung eines Anstrichs.

Lichtsteiner gibt in seinen Bildern klare Hinweise, wie seine Arbeit aufzufassen ist. Zunächst, bis etwa 1983, sind die Bilder entsprechend dem verbreiteten zeitgenössischen Interesse expressiv, primitivistisch, theatralisch, eher vom Wunsch geprägt, zu attackieren als zu berühren. Es gibt kein wahrnehmbares Bewusstsein vom Wesen der Malerei selbst, abgesehen von einer Besonderheit des malerischen Vorgehens, die bis heute die Arbeit bestimmt, nämlich dem vielfachen Rückgriff auf dieselbe Bildgestalt, die Wiederholung, die geringfügige



AL1986.019



Gerhard Richter,
Gebirge (WV Nr. 179-3), 1968,
Amphibolin und Kohle auf Leinwand,
102 × 92 cm



Herbert Brandl,
o. T., 2001, Öl auf Leinwand,
195 × 130 cm, Privatsammlung, Courtesy
Galerie Sabine Knust, München



AL1984.020

Abwandlung einer bestimmten Darstellung. Ab 1983 dann, und im Verlauf der Zeit mit zunehmender Deutlichkeit sichtbar, konzipiert Lichtsteiner das Bild als selbstreferenzielles System, in dem die Darstellung sich auf die malerischen Gegebenheiten selbst bezieht. Die ersten Arbeiten dieser Art, die zugleich den Beginn des eigenständigen Werkes markieren, tragen den Titel *Inhalt der Gefässe*. Mehrfach ist auf die metaphorische Korrespondenz zwischen dem Gefäß und dem Bildträger hingewiesen worden, der mit Farbe bedeckt wird, so wie ein Gefäß voller Flüssigkeit sein kann.³ In einem entsprechend häufig reproduzierten Bild von 1984 mit dem genannten Titel verbindet sich die Darstellung einer farbigen Flüssigkeit, die aus einer nach vorn geneigten Schale ausläuft, mit der gleichen Farbe, die selbstbedeutend, als Farbfeld, einen Teil der Bildfläche bedeckt. Die Farbe, eingesetzt zur *Darstellung* von Farbe, im Übergang zu Farbe, die nichts als sich selbst *präsentiert*. «Selbstreferenzialität» in Lichtsteiners Bildern ist ein Kreislauf, der Bild und Malerei, Repräsentation und Präsentation derart miteinander verbindet, dass die materiellen Gegebenheiten des malerischen Werkes durch eine metaphorische Darstellung reflektiert, festgelegt und bestimmt werden und sich umgekehrt weiteren Sinnschichten öffnen. Eine solche Art der Selbstreferenzialität steht ein für die Disidentität des Bildes mit sich selbst und damit für seine unendliche Potenzialität.

Zunächst scheint Lichtsteiners Denken über seine Arbeit stark von dualistischen Vorstellungen geprägt zu sein: Farbe als *Inhalt* eines Gefäßes, Leinwand und Rahmen als *Träger* von Farbe – Repräsentation des Präsenten. Mit der Zeit kommt er dazu, den Kreislauf von Bild und Malerei zu konzentrieren, die unterschiedlichen Bestimmungen seiner Arbeit näher zueinander zu bringen und ineinander übergehen zu lassen mit dem gesteigerten Effekt dessen, was ich «Präzisierte Unbestimmtheit» genannt habe.⁴ Im Zusammenhang mit Bildern von Gefäßen entsteht ab 1984 eine grössere Anzahl von Keramikschalen und schliesslich 1986 ein fast mannshohes Gefäß, das er von aussen und von innen mit Ölfarbe bemalt. Die handwerklich-skulpturale Arbeit kann als Option für die Übertragung seiner Malerei in räumliche Wirklichkeit erscheinen, als Versuch, den Widersprüchen der bisherigen Arbeiten zu entgehen. Doch führt er die Keramik mit ihr materiell unangemessener Bemalung zusammen, ohne beides zu einer eigenen, neuen Einheit zu integrieren. Zwar wird das irritierende Moment der Repräsentation des Gegebenen weitgehend ausgeschaltet, nicht aber die Dualität von Bildträger und Farbe.

Die Tatsache, dass Lichtsteiner die Produktion dreidimensionaler Objekte bald wieder aufgibt, muss wohl so verstanden werden, dass es ihm auf diese Weise nicht gelingt, zu einem befriedigenden Verständnis der eigenen Praxis zu kommen, nämlich des Auftrags von Farbe auf einen Untergrund. Darum aber geht es, um diesen Farbauftrag. Von diesem Anliegen lässt er nicht einmal bei den Keramiken ab. Doch die Metapher des Gefäßes für das malerische Werk ist nur begrenzt tragfähig. Dennoch kommt Lichtsteiner 1992 in anderer Form noch einmal auf sie zurück, als er Schubladen malt, von denen nur die Vorderfront mit einer horizontalen Aussparung als Handgriff zu sehen ist, mehrfach in ausgedehntem Raster parallel zur Bildfläche nebeneinander gesetzt – als «gegenständliche» Deutung der Inhaltsmetapher und Evokation eines unbekannten und unzugänglichen «Dahinter».

Zeitgleich mit den Keramiken beginnt Lichtsteiner noch 1985, kaum differenzierte, an nähernd monochrome Bilder zu malen, in denen nur eine in das Farbfeld eingelassene Bogenlinie den Rand eines Gefäßes beschreibt. Dies sind Arbeiten eines entscheidenden Übergangs. Mit ihnen gewinnt er zweierlei: Die ausgedehnte gleichförmige Farbfläche und



AL1986.019



AL1985.084

3 Vgl. Stephan Berg, «Der Inhalt der Malerei. Zu den Arbeiten Alois Lichtsteiners», in: Ausst.-Kat. *Alois Lichtsteiner*, Freiburg: Kunstverein Freiburg e. V. 1992, S. 6 ff.

4 Vgl. Ulrich Loock, «Alois Lichtsteiner. Präzisierte Unbestimmtheit», in Ausst.-Kat. *Alois Lichtsteiner*, Bern: Kunsthalle Bern 1992, S. 9 ff.

die Möglichkeit, durch einen minimalen Eingriff, ein zeichenhaftes Partikel, eine bildliche Vorstellung hervorzurufen. Evokation tritt an die Stelle der Darstellung. Insofern sind diese und folgende Arbeiten den Keramiken nahe: Mit der Reduktion der Darstellung auf metonymische Andeutung wird der Widerspruch zwischen Bild und Malerei reduziert – auf Kosten des Bildes. 1987 schliesslich hat Lichtsteiner ein entscheidend neues Verständnis seiner Praxis des Farbauftrags gewonnen. Er hat begonnen, einfache Figurationen in die Farbflächen einzusetzen, die für menschliche Gliedmassen stehen, Hand, Fuss, Finger, weibliche Brust, später auch weitere Körperteile, Beine, Zunge, noch einmal Finger, und Gegenstände, die zum Körper gehören, ein Stiefel, eine Perlenkette, aber kein Auge. Gliedmassen, Gegenstände treten aus der Farbfläche hervor, sind mit ihr verbunden – eine Farbfläche mit dem Bein einer Tänzerin, mit dem Stiefel eines Arbeiters oder Soldaten oder, vielleicht am anrührendsten, mit einem Schmuckstück – und geben ihr eine andere Bedeutung, die der Körperoberfläche, der Haut. Diese Bedeutung verdankt sich keiner Bezeichnung im Sinne der Repräsentation, sondern einer Umwertung durch Übergang und Angleichung. Ein ausserordentlich grossformatiges Doppelbild des Jahres 1991, eine helle und eine dunkle, mit gleichmässigen Pinselbewegungen erzeugte Farbfläche, trägt den Titel Porträt.

Damit hat Lichtsteiner die richtige Metapher gefunden, mit weitreichenden Konsequenzen: Die auf die Leinwand aufgetragene Farbschicht ist eine Haut – sie bedeckt die auf einen Rahmen aufgezogene Leinwand, wie die menschliche Haut Fleisch und Knochen bedeckt. Diese Metapher bezieht sich auf materielle und nicht mehr konzeptionelle Vergleichbarkeit, wie es bei derjenigen des Gefässes der Fall ist. Es ist eine organische Metapher, weniger metaphysisch als die frühere, entspricht sie dem geläufigen Sprachgebrauch und vermeidet den Widerspruch zwischen Präsenz und Repräsentation, ohne die tiefe innere Disidentität des «Gemäldes» aufzugeben. Das «Gemälde» ist ein Körper, ist kein Körper. Malerei als Haut wird realisiert durch die Hand des Malers, die einen farbgetränkten Pinsel führt. Seine Anwesenheit zur Zeit der Malerei schlägt sich nieder in Spuren, welche den Farbauftrag rhythmisieren. Diese Spuren sind Spuren des Begehrns. Die eigentliche Bedeutung der Haut-Metapher besteht darin, dass Lichtsteiner in der Malerei, den «Zügen der Hand», wie es bei Merleau-Ponty heisst, ein Begehrn am Werk sieht. Sobald er das erkennt, erlaubt er es sich, auch explizit zu sein. Die pulsierende Bewegung des Farbauftrags, die Rhythmisierung eines Anstrichs, generiert eine Farbfläche und wird reflektiert in dem Bild eines Klöppels, des schwingenden Metallteils in der Form eines männlichen Glieds, das allerdings in anderen Bildern auch ein Knochen sein kann. In den *Birkenbildern* ergeben vertikal gelagerte Verletzungen der Rinde eines Baumes, einer anderen Ausprägung der Haut, das Bild des weiblichen Geschlechts. Die Malerei ist ein geschlechtlicher Körper, der durch malerisches Begehrn Form gewinnt und dem Begehrn einen Gegenstand bietet. Das Begehrn aber bleibt Begehrn – und das ist der Unterschied von Lichtsteiners Praxis zu dem, was Pygmalion geschieht –, da die Leinwand Leinwand ist und die Haut der Malerei die flächige Erstreckung von Farbe auf ihr. Noch ist die eingangs gestellte Frage nicht vollständig beantwortet, warum Lichtsteiner bei der Malerei bleibt. Doch es lässt sich sagen, dass genau diese Standhaftigkeit das Begehrn am Leben erhält.

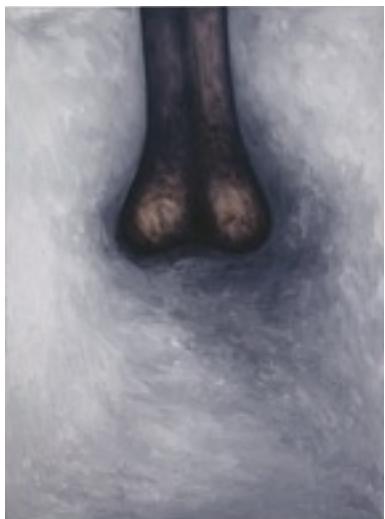
Das malerische Begehrn ist körperlich und nicht visuell. Daher bleibt die Bewegung vom Sichtbaren (der Dinge) zum Sichtbaren (der Malerei) unvollendet. Die Hand will beim Körper der Malerei bleiben. Daraus folgen die Wiederholungen, die Lichtsteiners ganzes Werk durchziehen und bei den Birken- und Bergbildern besonders offensichtlich werden. Es gibt einzelne Bilder, die viermal und vielleicht häufiger gemalt worden sind. Es sind wirklich Wiederholungen, keine Varianten, nicht die Verarbeitung von Erfahrungen mit einer Arbeit in einer weiteren Arbeit. Lichtsteiner betont, er male diese Bilder nicht eins nach dem anderen, sondern es lägen manchmal Monate dazwischen, Vergessen. Insofern sei jedes dieser Bilder



AL1991.061, AL1991.054



AL1996.014



AL1997.023, AL2000.019

neu, obwohl es nicht anders ist als das vorhergehende und das folgende. Das Begehrten erwacht von neuem und richtet sich auf das Gleiche. Umgekehrt ist es Lichtsteiner unmöglich, weitere Bilder einer Serie zu malen, wenn er «weiss, wie es funktioniert».⁵ Die Wiederholung von Bildern ist Lichtsteiners Art und Weise, ein unabgeschlossenes Werk zu schaffen, ein Werk, das fordert, weiter gemalt zu werden – genau um den Rückzug der Hand zu vermeiden, die sich vor das Auge schiebt. So ist auch die Spekulation zu verstehen, die Bilder seien durch die Haut wahrzunehmen oder es sei die ihnen angemessene Betrachtungsweise, ihnen den Rücken zuzuwenden. Die Rezeption der Bilder geschieht in Form ihrer Produktion, d.h. der Verlängerung des malerischen Begehrens. Zugleich aber beinhaltet die Konzeption eines unabgeschlossenen Werkes, das Serien von Wiederholungen durchläuft – selbst wenn es über einen bestimmten Punkt hinaus nicht fortgesetzt wird – ein Moment der Stagnation und des Todes. Das Werk hat etwas vom «unbekannten Meisterwerk»⁶, und Lichtsteiner verweist auch darauf in seiner Malerei: Die Ikone des Begehrens, der Klöppel/Phallus, Bildfetisch des malerischen Prozesses, kann durch einen Knochen ersetzt werden. In den Bergbildern dann, in denen die Haut früherer Malerei durch Schnee verkörpert ist, der den nackten Fels teilweise deckt und einen Schutz bietet, reflektiert Lichtsteiner den Zusammenhang von malerischem Begehrten und Tod im Motiv der hohen Berge, einer menschenfernen Gegend ultimativen Ausgesetzt-Seins.

Die Wiederholung bedeutet, dem Werk gegenüber die Augen zu schliessen, es nicht zur Sichtbarkeit kommen zu lassen. Die Reaktion gegen das Pramat des Sehens wird mit dem Sehen nicht fertig, und so bleibt die Bevorzugung von Hand und Haut an die unerwünschte Exklusivität des Visuellen gebunden. Lichtsteiner überdeckt das Bild mit Malerei und bleibt ihm unterworfen. Die Ambivalenz von malerischer Eigenständigkeit und Abhängigkeit von bildlichen Vorgaben bezeichnet die eigenartige Position seiner Malerei, die insofern eine ganz andere Stellung einnimmt als diejenige von Richter oder Brandl. Diese Ambivalenz wird in der impliziten Ablehnung immer neu formuliert, die Malerei aufzugeben, um jene eindeutige Körperlichkeit zu realisieren, welche die unumgängliche Beziehung des Bildes zur Visualität verhindert. Im Gegenteil: Es ist zu erkennen, dass Lichtsteiner in der Serie der Bergbilder Momente des Visuellen in einer bislang unbekannten Weise stärkt, und zwar mit der Verteilung der grauen und weissen Flecken – Fels und Schnee – die, wie Matthias Frehner gezeigt hat, gar nicht mit der vorgegebenen Realität von Schnee und Fels übereinstimmen müssen, sondern in einem flackernden Figur-Grund-Austausch ineinander umschlagen können.⁷ Dieser Austausch, dies Auseinandertreten von dem, was zu sehen ist und dem, was es bezeichnet, ist nur unter der Bedingung von wieder einsetzender Visualität zu würdigen. Visuelle Effekte der Bergbilder ergänzen und ersetzen Einzeichnungen der malerischen Aktivität, die rhythmische und gleichförmige Malerei des Porträts beispielsweise, die in den Bergbildern schon nur aus technischen Gründen – wegen der Kleinteiligkeit der Bildelemente – nicht zu realisieren ist. Spuren malerischen Begehrens werden nun verbunden mit Markierungen visuellen Begehrens. So scheint es nicht ausgeschlossen, dass Lichtsteiner auf der Grundlage seiner Bevorzugung von Hand und Haut dem Sehen in Form einer dekonstruktiven Aufnahme des eingangs zitierten Gedankens von Merleau-Ponty einen vollkommen neuen Zugang zu seinen Arbeiten verschafft.

5 Gespräch mit dem Autor von 16.10.2007.

6 *Das unbekannte Meisterwerk*, eine Novelle aus dem Jahr 1831 von Honoré de Balzac, gibt alle Motive zu erkennen, die auch Lichtsteiners Werk prägen: Die Unmöglichkeit der Vollendung, das Vorhaben, einen Körper zu malen, bei Balzac einen «Frauenakt», die Klage über das fehlende «Modell» (was zum Angebot des Besuchers führt, seine eigene Ehefrau zur Verfügung zu stellen), schliesslich Scheitern und Tod.

7 Vgl. Matthias Frehner, «Malerei ist möglich. Alois Lichtsteiners (Bergbilder)», in: Ausst.-Kat. *Alois Lichtsteiner. Bergbilder*, Kunstmuseum Bern, Bern: Stämpfli Verlag AG 2003, S. 10.