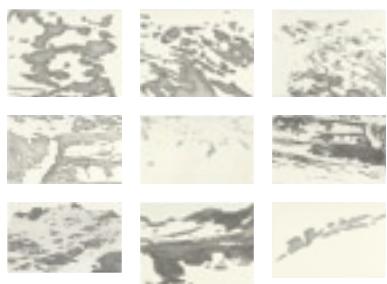


Peter J. Schneemann und Susanne Schneemann: "Übergänge. Der kunsthistorische Blick auf Traditionen künstlerischer Problemstellungen", in: Alois Lichtsteiner - Monographie. Verlag Galerie Kornfeld, Bern, 2008, S. 60-67.

Peter J. Schneemann und Susanne Schneemann

**Übergänge. Der kunsthistorische Blick auf Traditionen
künstlerischer Problemstellungen**

Die heroische Geschichte einer niederen Gattung



Von links nach rechts:

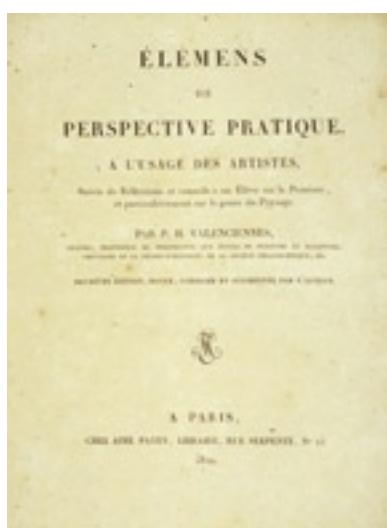
AL2002.062, AL2002.061, AL20002.058,
AL2002.049, AL2002.042, AL20002.033,
AL2002.030, AL2002.029, AL20002.108

Schneefelder, Bergformationen als Spiel von Elfenbein und Zink-Titan bestimmen eine der bedeutendsten Werkgruppen von Alois Lichtsteiner, «o. T.» (Berge). Begonnen im Jahr 1997, wurden sie erstmals im Neuen Kunstmuseum in Luzern 2001 ausgestellt.¹ Der folgende Aufsatz widmet sich dieser jüngsten Serie von Lichtsteiner, die nicht nur in ihrem Umfang von bisher rund 450 Bildern einen deutlichen Schwerpunkt darstellt, sondern geeignet ist, den Fokus auf das Landschaftsmotiv und seine Arbeit an einer spezifischen malerischen Aufgabenstellung zu richten.

Als kulturgeschichtlicher Begriff steht die «Landschaft» für die Thematisierung des Subjektes in der Welt. Die Wahrnehmung der Natur als Landschaft ist das Ergebnis eines sinnstiftenden Bezugssystems. Für die Kunst steht sie als Gattung der Malerei dadurch im Schnittpunkt zweier Pole künstlerischen Selbstverständnisses, der Leistung des Abbildes und der Leistung des Komponierens, des Erfindens.² Die Gewichtung dieser beiden Grundaxiome, die genaue Beobachtung der Naturerscheinung auf der einen Seite und die Transformation der Erscheinung in eine Selbstbezüglichkeit und Autonomie der künstlerischen Mittel auf der anderen Seite findet sich in jeder kunsthistorischen Meistererzählung der Moderne. Die Landschaftsmalerei erscheint als heldenhafte Protagonistin in der Autonomisierung der künstlerischen Mittel.

Früh findet sich in der Kunsliteratur ein höchst spannendes Ringen, um Prinzipien für die Komposition von Landschaft zu entwickeln. Sollte das Motiv der Landschaft eine eigenständige Bildgattung begründen, das heißt aus dem Kontext der Staffage heraustreten, wie sollte jenseits der narrativen Struktur eines Textes, jenseits der bedeutungsvollen Handlungen der Helden seine Komposition bestimmt werden, wie zu einer neuen Einheit des Bildes finden, wie den Ausschnitt der Natur in eine Landschaft überführen?

Vieles scheint darauf hinzuweisen, dass um 1800 die Darstellung der flüchtigen Naturphänomene eine wachsende Anerkennung findet und sich als Gattung etabliert. Bereits gegen Ende des 18. Jahrhunderts hielten kleinformatige Landschaftsstudien Einzug in den offiziellen Ausstellungsbetrieb der französischen Salons.³ Hat bereits um die Jahrhundertwende die Naturerscheinung eine autonome Stellung gegenüber dem Modell der klassischen Landschaftskomposition, der zeitlosen, idealen Landschaft Arkadiens eingenommen? Der Landschaftsmaler Pierre-Henri de Valenciennes publizierte 1800 die umfangreiche Schrift *Elémens [sic] de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*. Bereits 1803 fand das Werk auch in einer deutschen Übersetzung Verbreitung.⁴



Pierre-Henri de Valenciennes,
Titelblatt, 1820

1 Vgl. Ausst.-Kat. Alois Lichtsteiner, *Birken und ein Berg*, Neues Kunstmuseum Luzern, Luzern 2001; mehr als zwanzig seiner Bergbilder zeigte Lichtsteiner zwei Jahre später in der Ausstellung in Bern, *Rolf Iseli, Alois Lichtsteiner, Peter Stein*, vgl. Alois Lichtsteiner. *Bergbilder*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern, Bern: Stämpfli 2003. Dem Motiv der Birkenrinden hat sich Lichtsteiner seit 1998 über zwei Jahre gewidmet, es wurde durch die Bergbilder abgelöst.

2 Vgl. hierzu die Analyse von Simmel, die immer noch eine der besten Definitionen enthält: Georg Simmel, «Philosophie der Landschaft», in: *Brücke und Tür*, hrsg. von Michael Landmann, Stuttgart: Koehler 1957.

3 Vgl. etwa Jean-Pierre-Louis Laurent Hoüel (1735–1813), der im Salon von 1775 (Nr. 193–200) mit solchen Studien vertreten war.

4 Pierre-Henri de Valenciennes, *Elémens [sic] de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*, Paris: Desenne, Duprat um 1800, Reprint Genf 1973, zweite erweiterte Ausgabe Paris: Payen 1820; Pierre-Henri de Valenciennes, *Praktische Anleitung zur Linear- und Luftperspektiv [sic] für Zeichner und Maler. Nebst Betrachtungen über das Studium der Malerei überhaupt, und der Landschaftsmalerey insbesondere*, Hof: Grau 1803.

Valenciennes wird immer wieder als Referenz herangezogen für ein neues Interesse an atmosphärischen Erscheinungen in der Natur. Bekannt sind vor allem seine Wolkenstudien, die so erstaunlich modern wirken. Frei von jeder kompositorischen Ordnung, ohne idealisierenden Eingriff, ohne Staffagefiguren scheinen sie einen Landschaftsbegriff zu repräsentieren, der die Erscheinung von jeder Funktion, Bedeutung zu vermitteln, löst. Und tatsächlich findet sich in seinem Traktat eine entsprechende Anweisung für den Landschaftsmaler. Es ist ein Ratschlag an einen jungen Künstler, mit dem Valenciennes Ausführungen als zukunftsweisend zitiert werden. Innerhalb der «Reflexions et conseils à un élève» findet sich das Kapitel «Etudes d'après nature». Der Schüler wird mit dem Problem der sich in ihrer Erscheinungsform, in ihrem Licht und ihren Wolkenformationen ständig wandelnden Naturphänomene konfrontiert. Das Schauspiel des Wetters und des Lichtes präsentiere sich derart flüchtig, dass der Landschaftsmaler nur maximal zwei Stunden, bei Sonnenauf- oder Sonnenuntergang sogar nur eine halbe Stunde, so Valenciennes, zur Verfügung habe, um sie einzufangen. Solche Studien, die den temporären Charakter zu fassen suchen, seien den Details nicht verpflichtet.

Die Schrift von Valenciennes steht nicht nur exemplarisch für die Auseinandersetzung mit der Naturstudie, sondern ebenfalls für die Bedeutung der Komposition. Die von ihm beschriebene Arbeitsweise hatte ihren Ursprung in einer klar umrissenen Funktion als Naturstudie, wie sie bereits das 17. Jahrhundert kannte.⁵ Aus dem nach der Natur angefertigten Katalog von Einzelstudien schreitet der Künstler im Atelier zur Komposition einer idealen Landschaft. Und so stehen auch noch bei Valenciennes der Anweisung zu einem solch genauen Naturstudium mehrere hundert Seiten Grundlagenlehre gegenüber. Nicht zufällig ist es die Geometrie, die hier als Basis für eine perspektivische Konstruktion den Schülern der Landschaftsmalerei vermittelt werden soll. Es geht um Verfahren, den «Distanzpunkt» zu konstruieren, die Techniken der Luftperspektive oder die Wahl der geeigneten Farben. Im Verlauf der Kapitelfolgen entfernt sich Valenciennes immer stärker von den klassischen Fixpunkten der Perspektive, denn für die Konstruktion einer Landschaft bedürfe es anderer Mittel. Dennoch erscheint die Zentralperspektive als Schlüssel, die flüchtigen Erscheinungen der Landschaft zu meistern. Von der Konstruktion der Schatten führt die Lehre zu den Spiegelungen im Wasser und den Wogen des Meeres. Von der Linearperspektive kommt Valenciennes schliesslich zu Luftperspektive und Farben, zu Feuer und Regen.

Valenciennes Werk zeigt auf signifikante Weise die Spannung zwischen der Flüchtigkeit der Natur und den Prinzipien der Gestaltung, in der vom Künstler zu erfindenden Landschaft. Mit Rückgriff auf die ältere Theorie der Gattung «Landschaftsmalerei» offenbart er die problematischen Implikationen des Begriffes der «Komposition». Der zufälligen, veränderlichen Naturerscheinung wird die «Erfahrung», die ordnende Tätigkeit des Malers entgegengesetzt. Die Regel der Zentralperspektive zeigt dabei einen wesentlichen Bezugspunkt an, die Natur wird auf das wahrnehmende Individuum ausgerichtet und vice versa bildet dieses die Voraussetzung für den Landschaftsraum.

Wenn Valenciennes von der «Composition d'après la nature» spricht, so verlagert er den zentralen Akt des Landschaftsmalers, die Komposition, in die Natur.⁶ Der Be-



Pierre-Henri de Valenciennes,
Berg über dem Nemi-See, 1782–1784,
Öl auf Papier auf Karton, 24 × 31 cm,
Paris, Musée du Louvre



Pierre-Henri de Valenciennes,
Perspektivische Größenabstufung von
Figuren verteilt in einer Landschaft,
abgebildet in: Pierre-Henri de Valen-
ciennes, *Praktische Anleitung zur Linear- und Luftperspektiv [sic] für Zeichner und Maler. Nebst Betrachtungen über das Studium der Malerey überhaupt, und der Landschaftsmalerey insbesondere*, Hof: Grau 1803, Tf. XXXV

⁵ Vgl. etwa Roger de Piles, *Cours de peinture par principe*, Paris: J. Estienne 1708, S. 243. De Piles wurde von späteren Theoretikern ausführlich zitiert, vgl. Charles-Antoine Jombert, *Méthode pour apprendre le dessin*, Paris: Chez l'Auteur 1755, S. 115.

⁶ Vgl. Peter J. Schneemann, «Composition du paysage et émergence du sens. La peinture de paysage et l'art des jardins autour de 1800», *Revue Germanique Internationale*, 7, 1997, S. 155–170.



Alexander Cozens,
Titelblatt, 1785

griff der Komposition zeigt dennoch an, dass er vom Maler einen ordnenden Eingriff erwartet.

Die in den Landschaftsstudien des 19. Jahrhunderts⁷ zu erkennende Überzeugung, durch die reine Anschauung zu einer Gesetzmässigkeit zu finden, die über die reine Erscheinung hinausreiche, erobt die Kunstgeschichtsschreibung der Abstraktion zum Paradigma einer Erkundung des Mediums Bild und seiner Mittel, die im 20. Jahrhundert ihre Vollendung erfahren hätte. Das Transitorische der Natur erschien als Auflösungspotenz der akademischen Regeln, als Spontaneität und Zufall, gegenüber erstarrten Regelformen des Idealen. Mehr noch, die gesamte Dimension des Unvollendeten wurde hier verankert.

Ich zitiere aus Werner Hofmanns «Grundlagen der modernen Kunst» von 1978: «Wir gelangen so zu dem Schluss, dass die Verselbständigung der Forminhalte mit dem schrittweisen Vorläufig-Werden der Handschrift zusammenhängt. Dieser Vorgang ist also nicht von der strengen, formbewussten Praxis der Idealisten ausgegangen, sondern das Ergebnis der absichtlichen Geringschätzung der formalen Endgültigkeit und Disziplin. Damit hängt auch seine Herkunft aus den unstrengen Themenbereichen zusammen. Die Möglichkeit, mit dem Pinsel zu improvisieren, der Farbe ihre (Magie) zu entlocken, bietet sich in ungleich höherem Masse in der Landschaftsmalerei, da deren Gegenstände im Wesentlichen transitorisch sind, als im heroischen Figurenbild, das ideale und unverrückbare Formwerte aufzustellen bemüht ist.»⁸

Die Autonomie des Flecks oder die umgekehrte Imagination

Es sind die Qualitäten des malerischen Zeichens, seines Eigenwertes als abstraktes Formgefüge und seine Potenz, unabhängig von einem literarischen Referenzsystem ein sinnhaftes Ganzes entstehen zu lassen, die im Diskurs des 20. Jahrhunderts kontinuierlich an Bedeutung gewinnen. Die Legitimation, die Geschichte der Landschaftsmalerei als eine Art von Präfiguration für die Suche nach einer abstrakten Formensprache aufzufassen, findet sich etwa im Lehrbuch zur Landschaftsmalerei, wie es Alexander Cozens 1785 in England vorlegte.⁹

Als Ausgangspunkt für die Erfindung der Landschaftskomposition, das heißt der idealen Verteilungen von Licht und Schatten, der Ausgewogenheit der Massen, schlug er das Zufallsprodukt des Tintenflecks vor. Die didaktischen Illustrationen zu seinem Lehrbuch wirken ausgesprochen modern. Sie erscheinen als abstrakte Kompositionen, frei von jeglicher thematischer Referenz. Cozens Vorschlag geht auf eine Beobachtung zurück, die bereits Leonardo als Spiel der Assoziation beschrieb, in den Flecken einer Mauer figurative Strukturen entstehen zu lassen.

Geht man der Entwicklung des Flecks in der Kunsttheorie nach, so findet sich die Geschichte einer doppelten Potenz. Denn wir vermögen im Fleck das perfekte Abbild manches komplexen Phänomens, der komplexen Ordnung des Zufälligen zu erkennen, den Fall eines Kleides, die Formation von Wolken, Wellen oder Schneefeldern. Auf der ande-



Alexander Cozens,
Ink-Blot Landscape, 1785, Aquatinta,
24 x 31,5 cm, London, Tate Gallery

7 Die Liste der Künstler, die sich intensiv beispielsweise dem Studium der Wolken widmeten, ist ausgesprochen lang, sie umfasst Künstler wie Carl Gustav Carus, Karl Blechen oder John Constable.

8 Werner Hofmann, *Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*, Stuttgart: Kröner 1978, S. 177.

9 Alexander Cozens, *A new method of assisting the invention in drawing original compositions of landscape*, London: J. Dixwell 1785; vgl. auch Jean-Claude Lebensztejn, *L'art de la tache. Introduction à la «Nouvelle méthode d'Alexander Cozens»*, Montélimar: Editions du Limon 1990.

ren Seite erlebt der Fleck jedoch eine Karriere als eigenständige Potenz, ja als eigentliches Ziel der Darstellung. Richtet sich das Sehen ganz auf die Erscheinung, so abstrahiert sie den Fleck aus der Landschaft heraus.¹⁰

Die Spur führt bis in die Kunstschrift der Antike zurück. Ein frühes prominentes Beispiel der Aufnahme des Zufälligen in die künstlerische Praxis bietet eine Episode aus der «Naturalis historia» von Plinius dem Älteren. Progenes, angesehener Maler seiner Zeit, verzweifelt an der Darstellung vom Schaum, der aus der Schnauze eines von ihm gemalten Hundes tropfen soll. Zornig über die eigene Unfähigkeit wirft er den mit den Farbspuren getränkten Schwamm auf eben diese Bildstelle. Dieser hinterlässt einen Farbabdruck mit dem angestrebten Ergebnis. Der Zufall in der Malerei hatte die Naturwahrheit geschaffen.¹¹ Leonardo da Vincis Traktat über die Malerei von 1651 enthielt ebenfalls Hinweise über die künstlerischen Potenzen des Zufälligen für die künstlerische Praxis. Cozens selbst rekurriert in seiner Schrift explizit auf die Hinweise da Vincis.¹² Während aber Leonardo das Spiel der Assoziationen bei der Betrachtung von Flecken auf einer Mauer zur Nutzung figurativer Strukturen empfahl, ist Cozens Ansatz radikaler. Der Fleck (blot) als artifizielles Produkt des Zufalls¹³ dient als Kompositionssgrundlage und kann das Studium vor der Natur ersetzen. Cozens sieht sogar die Fähigkeit zur «invention» durch das ständige Naturstudium geschwächt.¹⁴

Mit dem ausgehenden 18. Jahrhundert ist der Fleck nicht länger Hilfsmittel für die Imagination des Künstlers, mehr und mehr fordert er unmittelbar die Tätigkeit des Betrachters heraus. Interessant ist, dass hier bereits etwas auftaucht, das ganz entscheidend ist für den Fleck als Kompositionssgrundlage – nämlich seine Flächigkeit.

Die Arbeitsweise Alois Lichtsteiners in der Erstellung der Bergbilder kann ebenso wie seine Werkgruppe der Birken als doppelte Reflexion des Flecks gelesen werden. Am Anfang der künstlerischen Arbeit steht manchmal die Motivsuche vor Ort, dass heißt die fotografische Dokumentation ausgewählter Alpenansichten oder aber die Ablichtung aus Vorlagen der Printmedien. Das Fotodokument wird auf die Leinwand projiziert. Lichtsteiner extrahiert den Fleck als abstrakte Bildgestalt aus der Vorlage. Die Flecken werden durch die malerische Umsetzung bildkonstituierend. Sie sind in dieser Funktion nur noch selbstreferenziell, werden zum rein malerischen Vokabular. Ihre Ausbildung wird dabei in einem wechselnden Zoom, einem Spiel mit der Einzelform, dem Ausschnitt und der Grenze zum Allover erprobt. In den neuesten Arbeiten von Lichtsteiner wird eben dieser Aspekt radikalisiert. Über die Ebene der «Darstellung» der Berglandschaft liegt ein farbiger Balken. Er ist die absolute Setzung der Malerei als Fläche, die, ganz im Sinne von Clement Greenberg, eine Negation des Illusionsraumes fordert und uns zur Wahrnehmung der Flächigkeit der Flecken zwingt, die immer wieder als räumliche Strukturen aufbrechen.



AL2004.069

10 Vgl. Friedrich Weltzien, «Von Cozens bis Kerner. Der Fleck als Transformator ästhetischer Erfahrung», in: *Ästhetische Erfahrung. Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, hrsg. vom Sonderforschungsbereich 626 der Freien Universität Berlin 2006, S. 1–15.

11 Plinius d. Ä., *Naturalis historia*, Buch XXXVII, hrsg. von R. König, G. Winkler u.a., München, Darmstadt: Artemis & Winkler 1978, S. 79 ff.

12 Cozens, *New Method*, vgl. den Originaltext abgedruckt in: Lebensztein 1990, S. 470–471.

13 An artificial blot is a production of chance (...), ebd. S. 471.

14 Vgl. Henri Zerner, «Alexander Cozens et sa méthode pour l'invention des paysages», *L'œil*, No. 17, S. 28–33; Charles A. Cramer, «Alexander Cozen's New Method: The Blot and General Nature», *Art Bulletin*, 79/1, 1997, S. 112–129; vgl. auch die Passage in Dario Gamboni, *Potential Images. Ambiguity and Ineterminacy in Modern Art*, London: Reaktion Books 2002, S. 50–54.

Wiederholung und Sinnkonstitution im Übergang



AL2003.078

Schubläden, Gesichter, Birken und Berge. Im Atelier von Lichtsteiner ist die kontinuierliche Arbeit an Serien allgegenwärtig. Seine Arbeitsweise ist von Wiederholung geprägt.¹⁵ Damit ist ein künstlerisches Verfahren benannt, das kontradiktiorisch zum Zufälligen zu bestimmen ist. Von der Rhetorik der Übung und Kontrolle leitet sich eine analytische Potenz ab, die sich in ihrer Konsequenz als folgenreich für Bildbegriff und Autorschaft erweist.

Das Erwägen eines verwandten Terminus wie denjenigen des «Zyklus» für die Form der «Serie», wie sie bei Lichtsteiner evident ist, verdeutlicht weitere Differenzierungen und Charakterisierungen. Die Motivserie zielt von ihrer Struktur her auf keinen Abschluss, ist nicht notwendig als in sich geschlossene Einheit zu denken. Sie ist potenziell unendlich. Sie ist nicht zwingend, denn weder verändert sich erkennbar das Sujet, etwa durch die Einbindung wechselnder Tageszeiten,¹⁶ noch zeigt sie eine Verschränkung mit der Lebenszeit des Autors.¹⁷ Anders als bei den Serien On Kawaras oder Roman Opalkas ist der Rückverweis auf die Lebenszeit des Künstlers nicht konstitutiv. Lichtsteiner entwirft den Übergang von einem Bild zum nächsten akribisch. In seinem Atelier ist eine riesige Wand den kleinen Ölstudien der Bergbilder vorbehalten. In freier Kombination stellt Lichtsteiner sie immer wieder neu zusammen und fügt weitere Arbeiten hinzu. Der Sinn einer Reihe offenbart sich langsam und ist nicht konzeptuell dem Malakt vorgelagert. Je mehr Arbeiten innerhalb der Serie gemalt werden, desto konkreter wird ihr Sinnzusammenhang. In dieser Konstellation entsteht eine komplexe Dialektik zwischen Einzelbild und seinem Bezug zum vorangegangenen und zum nachfolgenden Bild.

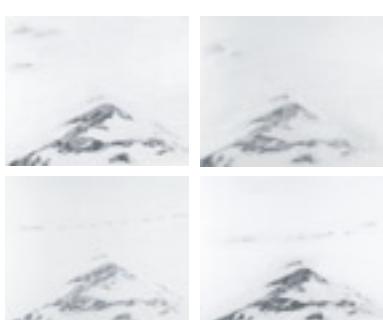
Zum einen ist jedes Bild eine neue, autonome Setzung und Lösung. Jede Komposition ist in diesem Sinne abgeschlossen und endgültig, sie zeigt keine Spuren einer Vorläufigkeit, sie ist ausgearbeitet und beendet. Zum anderen zeigen sich in Ausstellungen und eben auch im Atelier des Malers Ansätze einer Addition. Kleinformatige Kompositionen versammeln sich, dicht gedrängt zu einem Rhythmus. Nun wird der Übergang vom einen zum anderen Bild, von Bildfindung zu Bildfindung zur Bedeutungspotenz. Je geringer die Differenz, je minimaler die Variation, desto stärker wird sich unsere Aufmerksamkeit auf das Dazwischen richten.¹⁸ So weiss die zu-

15 Zur Serie in der Kunst vgl. u.a. Katharina Sykora, *Das Phänomen des Seriellen in der Kunst. Aspekte einer künstlerischen Methode von Monet bis zur amerikanischen Pop Art*, Würzburg: Königshausen + Neumann 1983; Hans Zitko, «Der Ritus der Wiederholung. Zur Logik der Serie in der Kunst der Moderne», in: hrsg. von Carola Hilmes, Dietrich Mathy, *Dasselbe noch einmal. Die Ästhetik der Wiederholung*, Opladen und Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998, S. 159–183; Monets Vermächtnis. Serie – Ordnung und Obsession, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Ostfildern Ruit: Hatje Cantz 2001.

16 Vgl. hier die wichtige Differenz zu Claude Monet.

17 1965 begann Opalka die Serie 1-unendlich. Dabei malt er auf eine immer gleich grosse Leinwand fortlaufende Zahlen und spricht sie auf Band. Am Ende seines Arbeitstages lichtet er sich mit einer festinstallierten Kamera, angetan mit einem weissen Hemd ab. Vgl. Catherine Desprats-Péquignot, *Roman Opalka. Une vie en peinture*, Paris: L'Harmattan 1998; Christine Savinel, Jacques Roubaud, Bernard Noël, *Roman Opalka*, Paris: Éditions Dis Voir 1996; Kawara begann 1966 seine Serie der *Date Paintings*. Auf zirka drei verschiedenen Formaten malte er mit weisser Acrylfarbe auf dunklem Hintergrund in der Abkürzung oder Schreibweise des Landes, in dem er sich gerade befand, das aktuelle Datum. Zunächst entstand fast täglich ein Bild, danach manchmal nur noch wöchentlich oder monatlich eines. Zur komplexen Struktur dieser Serie vgl. u. a.: *On Kawara. Date Paintings in 89 Cities*, Ausst.-Kat. Museum Boymans-van Beuningen: Rotterdam 1992; Johannes Gachnang, Marianne Schmidt und Kasper König, *On Kawara. 1973 – Produktion eines Jahres/One Year's Production*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern, Bern 1974.

18 Vgl. hierzu die Regelfolgen aus der Sprachphilosophie von Ludwig Wittgenstein. *Ludwig Wittgenstein. Philosophische Untersuchungen auf der Grundlage der Kritisch-genetischen Edition* hrsg. von Joachim Schulte, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003; Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.



Von links nach rechts:

AL2007.023, AL2007.022
AL2007.021, AL2007.020

nächst als simpel betrachtete mathematische Reihe von 1 2 3 eben nicht zwingend nur auf die 4 hin, sondern durchaus auch auf die 5. Das hiesse, die Summen der jeweils letzten beiden Zahlen miteinander addieren und 1 2 3 5 8 im Sinne der Fibonacci-Reihe fortsetzen.¹⁹

Die Serie in ihrer additiven Zusammenstellung, wie sie sich im Atelier Lichtsteiners findet, führt zur radikalen Befragung der kompositorischen Setzung mit den Mitteln der Kombinatorik. In der dichten Hängung solcher Reihen wird außerdem die Frage nach dem Ausschnitt versus dem Allover nochmals offenkundig. Jetzt wird das so reduzierte Vokabular tatsächlich eigenmächtig.

Die Kunstgeschichte kennt Wiederholung und Selbstzitat in vielen konzeptuellen Spielarten, die etwa den individuellen Gestus programmatisch dekonstruieren. Bei Lichtsteiner löst sich die Wiederholung und der Anspruch der jeweils neuen Komposition spielerisch nicht auf. Die Serie und die Wiederholung werden zu einer Befragung der künstlerischen Tätigkeit selbst, die ihre Verantwortung nicht in Frage stellen will.

Die Wiederholung²⁰ als eigentümliches Charakteristikum der Serie hält für den Rezipienten ganz besondere Aufgaben bereit. Umberto Ecos Differenzierung zwischen dem «naiven» und dem «gewitzten» Leser lässt sich auch auf den Betrachter anwenden:

«Der naive und der gewitzte Leser, der erste benutzt das Werk als semantische Maschine und ist der Gefangene der Strategien des Autors, der zweite dagegen betrachtet das Werk als ästhetisches Produkt und freut sich an den eingelagerten Strategien, die einen Modell-Leser der ersten Stufe erschaffen sollen. Dieser Leser erfreut sich an der Serialität der Serie nicht als Wiederkehrung des Gleichen, sondern an der Strategie der Variationen.»²¹

In der Exemplifizierung des immer gleichen Motivs in seinen grossen Serien offenbart sich Lichtsteiner als Taktiker, der mit Ähnlichkeiten und Differenzen eine Betrachterposition fordert, die über das freudige Wiedererkennen von Berg Rücken oder alpinen Profilen hinausführt. Die Ausstellung im Berner Kunstmuseum 2003 bot sowohl mit der Installation der kleinen Ölskizzen aber ebenso gut in den Gemälden die Gelegenheit, sich dem Problem der Serie zu stellen. Die Suche nach den Gemeinsamkeiten oder Unterschieden in den durch malerische Flecken entstandenen Landschaften nimmt den Betrachter gefangen. In der Anschauung der Bergbilder als Serie vermag er jedoch die künstlerische Produktionsästhetik für sich selbst wiederum als Wahrnehmungsparadigma zu erproben. Ausgangspunkt mag dabei eine Konzentration sein, wie sie Giorgio Morandi in seinen kleinformatigen Stillleben erreicht hat. Neben dieser Qualität der Verdichtung evozieren die unendlichen Variationen

19 Gedankt sei Jakob Steinbrecher für die Hinweise zur Bedeutung des Übergangs in der Serie, die seinem unveröffentlichten Vortrag, gehalten beim diesjährigen Kongress «In Bildern denken? Kognitive Potentiale von Visualisierung in Kunst und Wissenschaft», Alfried Krupp Wissenschaftskolleg Greifswald, entnommen werden durften.

20 Unberücksichtigt bleibt hier Søren Kierkegaards 1843 analysierter Begriff der Wiederholung und die Wiederholung im Verständnis der Freud'schen Psychoanalyse als zwanghafter Regulator. Søren Kierkegaard, *Gjentagelsen. (Repetition, an essay in Experimental Psychology)*, Copenhagen: Reitzels Forlag 1843; Niels Nyman, *Kierkegaard's category of repetition. A reconstruction*, Berlin und New York: Walter de Gruyter 2000; Sigmund Freud, «Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten» (erstmals 1914) in: Sigmund Freud, *Zur Technik der Psychoanalyse und zur Metapsychologie*, Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1924; Stefan Reichard, *Wiederholungzwang. Ein psychoanalytisches Konzept im Wandel*, Stuttgart u.a.: Kohlhamer 1997.

21 Vgl. hierzu den Absatz «Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien», in: Umberto Eco, *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*, Leipzig. Reclam 1990, S. 301-324.



AL2007.019



AL2002.015

fleckenhafter Raumbildung eine kompositorische Lösung, die immer nur als eine von vielen Möglichkeiten gefunden ist. Dieser Eindruck korrespondiert mit dem Phänomen, dass Lichtsteiners Bergbilder keinen Landschaftsraum bieten, der auf das sehende Subjekt als Ordnungspunkt ausgerichtet ist, ebenso wenig wie der Betrachterstandpunkt in seiner Nähe oder Distanz zu Lichtsteiners Bildern eindeutig ist. Der Herrschaftsanspruch der Landschaftsmalerei, die Welt für ein erkennendes Subjekt als endgültige Einheit zu entwerfen, wird mit der Verselbständigung des Bildgefüges aufgelöst.