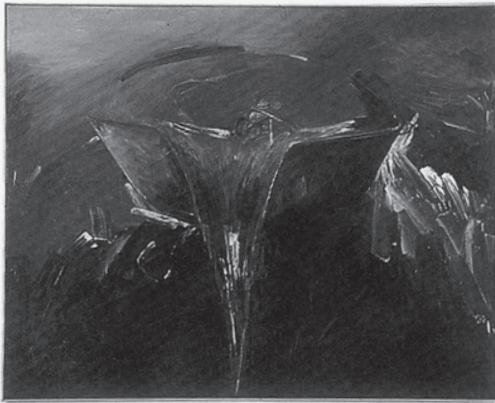


DER INHALT DER MALEREI · ZU DEN ARBEITEN ALOIS LICHTSTEINERS

Im Rahmen der jüngeren Geschichte der Malerei kommt dem Werk Alois Lichtsteiners schon deswegen eine große Bedeutung zu, weil es eine vermittelnde Brücke zwischen rein selbstreferentiellen, konzeptionellen, auf Darstellung angelegten und sich selbst als körperhafte Realität begreifenden Malweisen bildet und damit wesentliche Ausdrucksformen zeitgenössischer Malerei zusammenfaßt. Seine Mal-Haltung hat der in Murten/Schweiz lebende Lichtsteiner schon in der 1984 entstandenen und ob ihres programmatischen Charakters zu Recht oft zitierten Reihe »Der Inhalt der Gefäße« umrissen. Anwesend ist das Gefäß nur als hauchfeine Andeutung, als Randlineatur des schalenförmigen



»Der Inhalt der Gefäße«: Öl auf Leinwand
160 x 200 cm, 1984

Behältnisses, das von einer dichten Farbtextur umgeben ist. In einem Fall ist die Schale geneigt und entläßt aus sich einen üppigen, blauen Farbstrom. Da genau dasselbe Blau jedoch im oberen Bilddrittel wiederkehrt, läßt sich die Darstellung der Farbschale auch anders begreifen: als Hinweis darauf, 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.

Lichtsteiner selbst stützt diese Annahme durch Keramikerarbeiten aus dem Jahre 1984, die ebenfalls den Titel »Der Inhalt der Gefäße« tragen. Die bis zu 1,70 Meter großen Arbeiten sind allesamt in der gleichen Weise mit Ölfarbe bemalt, in der sie Lichtsteiner auch auf der Leinwand einsetzt, wodurch die Skulptur zur dreidimensionalen Leinwand wird, zu einem Malkörper, dessen Sinn darin besteht die Farbe zu tragen und damit zur Erscheinung zu bringen.

Die Übertragung dieses zutiefst malerischen Vorhabens auf den dreidimensionalen Raum verweist aber noch auf weitere wichtige Aspekte in der Arbeit des aus Ohmstal stammenden Künstlers. Zum einen läßt sich an der Skulpturwerdung von Malerei, die Lichtsteiner mit den 1991 entstandenen Farbtorren fortgesetzt hat, eben dieses historische Projekt einer Raum- und Wirklichwerdung von Malerei ablesen, das auch den Hintergrund für die Konzepte der amerikanischen abstrakten Expressionisten der 50er und 60er Jahre bildete; zum anderen manifestiert sich in diesen Arbeiten auch der körperhafte Charakter, den Lichtsteiner in seiner Malerei generell anstrebt.

Deutlich zielt dieses Werk auf die reine Erscheinung von Farbe, ohne daß der 42jährige Künstler dadurch zum monochromen Farbmaler würde. Von den Konzepten »essentieller« Malerei trennt Lichtsteiner sein dezidiertes Bekenntnis zu gegenständlicher Motivik, die wenn auch in äußerst reduzierter Form stets den Antrieb und das Zentrum seiner Arbeiten bildet. 1988 malt Lichtsteiner ein großformatiges Bild mit dem Titel »Stiefel«, an dem sich der hier angesprochene Zusammenhang gut ver-

deutlichen läßt. Wir sehen einen dreifarbig in dunkles Grün, Gelb und Blau gegliederten Farbraum, in den eine große L-Form mit einem fliederfarbenen Aufsatz eingefügt ist. Dabei ist die Assoziation zu einem Stiefel, den diese Form nahelegt, bewußt ambivalent gehalten. Ein realer Stiefel bildet zwar den



»Stiefel«, Öl auf Leinwand
240 x 160 cm. 1988

Ausgangspunkt für das Bild, aber durch die malerische Behandlung verwandelt er sich gleichzeitig auch in eine abstrakte Farbform. Eine eindeutige Entscheidung über den Status des Gezeigten aber erlaubt diese Malerei nicht. Sie beharrt auf ihrer Idee einer durchgreifenden Unentschiedenheit zwischen einer sich selbst repräsentierenden und einer auf den Gegenstand zielenden Erscheinungsform.

Zu dieser grundsätzlichen Ambivalenz trägt die Tatsache bei, daß Lichtsteiners Malerei zwischen Bildgegenstand und Farbhintergrund nicht hierarchisiert. Mehr noch: Streng genommen existiert in seinen Arbeiten die Unterscheidung zwischen Hintergrund und Vordergrund gar nicht mehr. Sowohl die Farbform, wie auch die drei Farbfelder sind auf derselben Bildebene angesiedelt, so daß jede Komponente für sich genau die gleiche Wichtigkeit besitzt. Seinen suggestiv körperlichen Eindruck verdankt dieses Bild aber nicht in erster Linie der massiven Präsenz der potentiellen Stiefelform, sondern vor allem seiner Malweise. In Lichtsteiners Pinselführung, die die Malbewegungen bewußt erkennbar läßt,

verdichtet sich der Farbauftrag zum Eindruck physisch kompakter Materie. Jede Farbpartie wirkt wie ein nur aus Farbe bestehender Körper, der in sich die pure Essenz von gelb, blau, grün oder dunkelbraun enthält. In diesem Sinne betont die Malerei einen Objektcharakter, den sie gleichzeitig wieder in die zweidimensionale Bildebene zurücknimmt.

Dieser Eindruck von körperlicher Selbstthematisierung der Farbe als Farbe bei gleichzeitiger Implikation einer gegenständlichen Motivik, entsteht selbst in den Arbeiten, in denen Lichtsteiner vordergründig auf Gegenständlichkeit völlig verzichtet. In mehreren »Akt« betitelten großformatigen Ölarbeiten aus dem letzten und diesem Jahr nähert er sich seinem Thema nur noch mit Hilfe einer einzigen Farbe. In vielfachen Rosa-Schichten übereinander gemalt entstehen Farbwerke, die man monochrom nennen müßte, wenn ihre ungeheure physische Präsenz sie nicht andererseits auch im Sinne des Titels tatsächlich als Akt-Details begreifbar machen würde. Mit diesen bis zu 5 x 3 Meter großen Bildern erreicht Lichtsteiners Ambivalenz-Projekt eine Grenze, von der aus jeder weitere Schritt extrem schwierig erscheint, weil er die in seinem Werk angelegte oszillierende Balance zwischen der Farbe als Mittel zur (Welt)darstellung und als Mittel zur Selbstdarstellung nachdrücklich gefährden würde. Lichtsteiner selbst hat diese Gefahr durchaus erkannt und sich in jüngster Zeit wieder verstärkt auf seine Malhaltung der letzten Jahre besonnen. Seine neueste Werkgruppe beschäftigt sich mit dem Motiv der Schublade, die in eine Korrespondenz zu den Gefäßbildern aus der Mitte der 80er Jahre zu bringen ist. In beiden Fällen geht es um ein Behältnis für einen nicht näher definierten Inhalt,

und beide Motive lassen sich insoweit metaphorisch verstehen, als ihr nicht sichtbares oder leeres Inneres darauf hindeutet, daß ihr Inhalt eben die Malerei ist, aus der sie ihre gegenständliche Kontur gewonnen haben.

Um dieses Schubladenmotiv zu finden hat Lichtsteiner, wie er selber sagt, sehr lange gebraucht. Freilich sind seine Anforderungen an einen passenden Bildgegenstand auch hoch. Er muß zum einen eine gewisse Normalität, eine sozusagen selbstverständliche Alltäglichkeit besitzen, eben damit die Malerei als eigentliches Thema nicht von vornherein durch ein spektakuläres Motiv überdeckt wird. Gleichzeitig sollte er sich eine persönliche Ausstrahlung bewahren, um die physische Intensität der Malerei zu verstärken. (Bezeichnenderweise hat Lichtsteiner bisher fast immer entweder Körperteile, wie Hand, Fuß, Zunge, Finger oder Bein als Bildmotiv verwendet, oder Gegenstände aus seiner Ateliersituation, wie beispielsweise Sessel, Fenster oder Farbkübel). Dazu muß er formal so einfach und klar beschaffen sein, daß seine Transformation in einen zwischen Objekt und Farbform balancierenden Zwitter überhaupt gelingen kann.

Die Schublade ist so gesehen ein glücklicher Fund, denn sie vereinigt alle gewünschten Eigenschaften auf sich. Nie drängt sich ihre gegenständliche Präsenz in den Vordergrund, nie verschwindet sie andererseits als Gegenstand ganz. Die Schublade ist immer ganz dienende Form für die Farbe, die sich in ihr ausbreitet und bleibt doch gleichzeitig auch der Haltegriff, an den sich die Farbe anbinden muß, um sich überhaupt darstellen zu können. In seinen Schubladenbildern hat sich Alois Lichtsteiner zu der Präsentation in kleinformatischen Reihen entschlossen, in denen jeweils des dunkle Oval des ausgesparten Schubladengriffs im Zentrum einer vielfältig modulierten und bewegten grünen Farbfläche steht.

Damit verschiebt sich der Akzent der Arbeit ein Stück weit in eine konzeptuellere Richtung. Wo das Großformat die Aura einer für sich stehenden Körperlichkeit betonte, aktivieren die auf dem Modell der Variation fußenden Schubladenarbeiten eher grundsätzliche wahrnehmungstheoretische Fragen. Im Kern sind diese Bilder freilich ihrem großen Thema der an den Gegenstand gekoppelten Selbstthematization von Malerei als Malerei nicht nur treu geblieben, sondern haben hier vielleicht sogar zu ihrem bislang gültigsten Ausdruck gefunden: Das gemalte Oval des Schubladengriffs ist selber nicht gegenständlich, weil es nur als Aussparung existiert. Die Schubladenfront, die diese Aussparung erst definiert, ist aber ersetzt durch reine, nur sich selbst verpflichtete Farbmalerie. So wird der Blick ins Zentrum des Bildes zu einem Blick ins Bodenlose. Der Gegenstand wird zum schwarzen Loch, das in Umkehrung der üblichen Bedeutung, die umgebende Farbe nicht verschluckt, sondern aus sich entläßt. Die Abwesenheit des Motivs, das als Negativ gleichzeitig anwesend ist, bringt die Malerei zur Erscheinung, die ihrerseits den gegenständlichen Impuls brauchte, um überhaupt gemalt werden zu können.

Freiburg, im Juli 1992

Hans Rudolf Reust

ENTSPIEGELT

Alois Lichtsteiner, »Spiegel«, 1992, Öl auf Leinwand, 2 x 270/120 cm: Aus zwei schmalen Hochformaten leuchtet blaß je eine silbergraue Fläche, die nach oben ins Weiße hineinschimmert, nach unten leicht ins dunklere Grau ausgeht. Die mögliche Gegenstandsfarbe mit vorgespiegeltem Lichtwechsel, das Format sowie die illusionistische Sicht, es käme eine Helle von hinten, erinnern an die Seherfahrung mit Spiegeln. Spiegel werfen das eingefangene Licht von hinten als ihr eigenes zurück. Gleichzeitig bricht sich diese gegenständliche Erinnerung an der Deutlichkeit der Pinselfurchen, welche den Malkörper bei Alois Lichtsteiner zur Gänze durchziehen und die Fläche entlang ihren Rändern modellieren. Dem gemalten »Spiegel« fehlt, um Spiegel zu sein, eine entscheidende Eigenschaft: die sprichwörtliche Glätte der Oberfläche.

Da Spiegel reine Wirkung sind, können sie nicht gemalt werden wie ein Ding. Erst in den eingespiegelten Dingen erscheint der Spiegel selbst. Bei Alois Lichtsteiner bleibt die Fläche leer. Würden zwei Formate einander in einem Raum gegenüber gehängt, könnte der Eindruck entstehen, sie zeigten sich wechselseitig. Die Hängung nebeneinander unterstreicht dagegen die Tatsache, daß sie Spiegel nicht sind.

Indem Alois Lichtsteiner mit Firnis der Ölfarbe ihren Glanz nahm – ein Glanz, der bei ihm sonst die Gemaltheit eines Bildes unterstreicht – werden in diesem Fall Fährten auf die Buchstäblichkeit eines »Spiegels« hin verwischt und dessen Gemaltheit gerade durch die Brechung des Glänzens betont. Die offensichtliche Differenz zum Referenten wirft die Malerei auf sich selber zurück: das Werk bespiegelt seine eigene Körperlichkeit als Farbe und Grund. Während die Fläche kein Spiegel ist und keinen »Spiegel« zeigt, ist und zeigt sie die Anwesenheit von Malerei – tautologisch. Der Duktus, der weder einen emotional bestimmten, auktorialen Gestus noch eine kontrolliert repetitive Struktur andeutet, geht aus der Pragmatik des Malens hervor. Der Begriff »Werk« ist hier denn auch nicht an den Horizont der Vollendung zu entrücken, sondern als konkretes Ergebnis fortgesetzter Malarbeit zu verstehen. Im englischen Ausdruck »touch« erscheint das flüchtige taktile Moment, welches Malerinnen und Maler mit der Leinwand verbindet. Bei Alois Lichtsteiner faßt es die Oberfläche in den Spuren ihrer Entstehung zusammen, gibt ihr Kohärenz. Durch die Homogenität ihrer Oberfläche *ist* diese Malerei ihr eigener Spiegel.

Zugleich findet das Gemalte erst in der Verspiegelung mit dem »Spiegel« seine negative Identität. Die gegenständliche Vorstellung eines »Spiegels« bleibt jenes andere, welches durch seine Absenz hindurch die Malerei vergewissert, sie sei Malerei. In einem anderen Medium gebrochen, hält der Titel den Gegenstand als »image mentale« präsent.

Der malerisch ausgeblendete »Spiegel« führt die Malerei über das narzißtische Dispositiv reiner Selbstbespiegelung hinaus. Erst diese entspiegelte Selbstreflexion vollzieht die nach Inhalten hin angespannte Leere, welche die Dekonstruktion schrittweise sucht. Die dekonstruktive Praxis der Malerei hat in den vergangenen Jahren darauf insistiert, daß das Bild nicht länger ein Fenster zur Welt

ist, wie in der langen Tradition der Renaissance. Das Schließen des Fensters zur Welt eröffnet aber auch keine Perspektive auf einen festeren »Ort des Kunstwerks« (Alain Cueff) in der Welt mehr. Der entspiegelte »Spiegel« und die entspiegelte Selbstbespiegelung der Malerei verweisen die Betrachtenden auf ihre eigene Abwesenheit und nicht an einen Ort, der – mit der Wendung Merleau-Pontys – »bewohnt« werden könnte, sondern in die Unwohnlichkeit, an eine sich selber verlassende Stelle. Indem das Diptychon »Spiegel« die Stelle der Betrachtenden auf der Bildfläche leer läßt, wird die Abbildfunktion der Malerei ausgesetzt und mit ihr die Stelle selber. Im Augenblick, da der Spiegel die Betrachtenden nicht mehr zeigt, muß er in tausend Splitter zerbrechen, wie Jean-Françoise Lyotard nach einer chinesischen Weisheit ausführt (Que peindre?, 1987). Das blinde Spiegelbild, welches dem Gegenüber die Identifizierung durch ein Sich-Wiedererkennen entzieht, gibt ein Bild plötzlich ausgelöschter Präsenz, das sämtliche Identitäten aufbricht, auch die eigene. Die exzentrisch prekäre Präsenz des Werks bestätigt sich durch die Selbstverständlichkeit hindurch, mit der »Spiegel« als ein autonomes Gemälde auftritt.

Die Leerung jedoch unterliegt, um nicht abschließend festzustehen, einem Zwang zur Wiederholung. Dieses Werk besteht aus zwei Bildern. Derselbe Titel bezeichnet ein weiteres Werk: *Alois Lichtsteiner, Spiegel, Öl auf Leinwand, 2 x 160/70 cm.*