

Rede von Ulrich Loock anlässlich der Eröffnung am **19. September 2025** der Ausstellung Alois Lichtsteiner – Es ist nicht, was es ist, Museum Franz Gertsch, Burgdorf, 20. September 2025 bis 1. März 2026.

Meine Damen und Herren, liebe Freunde

Es ist etwas Besonderes, die Bilder von Alois Lichtsteiner in einem Museum zu sehen, das nach Franz Gertsch benannt ist und als Basislager für dessen Werk fungiert. Daher freue ich mich, heute zur Eröffnung der Ausstellung von Alois an diesem Ort sprechen zu dürfen. Vielen Dank für die Einladung. Beide, Franz und Alois, treffen sich darin, dass sie Körper und Landschaften malen, oder sogar noch eher darin, dass sie Körper als Landschaften und Landschaften als Körper malen – wobei, um es noch einmal zu differenzieren, ersteres (der Körper als Landschaft) eher das Gebiet von Franz ist, letzteres aber (die Landschaft als Körper) eher das von Alois. Doch die Konjunktion von Lichtsteiner und Gertsch beruht nicht in erster Linie auf der Nähe ihrer Darstellungsgegenstände, und mit der Art ihres jeweiligen Farbauftrags sind sie sogar weit voneinander entfernt. Es liegt jedoch, scheint mir, etwas wirklich Verwandtes in ihrer Mentalität, nämlich ein Hang zur Interpolation. Beide bevorzugen ein künstlerisches Vorgehen, das zwischen zwei gegebenen Positionen, realisierten, abgeschlossenen Bildern in diesem Fall, noch eine weitere Position markiert – und zwar nicht, um das Potential restlos auszuschöpfen, auch nicht, um einen steten Verlauf, eine folgerichtige Entwicklung zu demonstrieren, sondern um zielgerichtet im Naheliegenden, im scheinbar zu Erwartenden das Neue, Andere, Überraschende, Unvorhergesehene aufzufinden. Die Surrealisten unter uns, die an die spektakuläre Begegnung des Regenschirms mit der Nähmaschine gewöhnt sind, könnten allerdings Schwierigkeiten haben, das zu sehen und anzuerkennen.

Andererseits erinnere ich mich an einen denkwürdigen Auftritt der Malerei von Alois vor vielen Jahren in der Kunsthalle Bern – im Jahr 1991, wie ich im Nachhinein festgestellt habe – , bei dessen Radikalität einem die Luft wegbleiben konnte. Solch ein Moment der Unbedingtheit ist die komplementäre Ergänzung zur Mentalität der Interpolation. Ich denke an zwei sehr große Hochformate – wirklich große Bilder, auch im Vergleich zu den großen Formaten von Franz Gertsch –, von oben bis unten und von links bis rechts zugemalt mit lockeren, ziemlich kurzen, wie aus dem Handgelenk kommenden Pinselstrichen und dicker, etwas speckiger, fast einfarbiger Ölfarbe. In meiner Erinnerung gehört zur flächendeckenden Malerei in diesen Bildern die Vorstellung eines menschlichen, männlichen Rückens. In der Tat gibt es wohl keine anderen Bilder von Alois, in denen sich die Metapher der Haut so augenfällig, so offensichtlich mit der Farbschicht verbindet, die die Leinwand überzieht, als sei das bespannte Chassis ein Körper. Mit der Metapher der Haut und des Körpers tritt die haptische Präsenz der Malerei in den Vordergrund – im Gegensatz zum Visuellen und entsprechender Illusion. Schon die klassische Theorie setzt die Malerei gern mit der

Ausformung einer Haut gleich, letztlich aber, um sie – die Malerei – als Verkörperung einer Vorstellung, einer ideellen, jenseitigen Größe begreiflich zu machen. Offensichtlich steht hinter dieser Konstruktion, italienisch als „incarnazione“ bezeichnet, der christliche Glaubenssatz von der Fleischwerdung Gottes.

Schon in Bildern aus der Mitte der 1980er-Jahre hat Alois malerisch Stellung genommen zur Frage, wie man das denn verstehen soll, wenn etwas als „Malerei“ bezeichnet wird. In der Ausstellung, die heute eröffnet wird, werden mehrere Bilder unter dem gemeinsamen Titel *Der Inhalt der Gefäße* gezeigt. Mit diesen Bildern wird eine riskante Frage gestellt: Was, wenn das gemalte Bild in Wirklichkeit ein Gefäß ist? Riskant nenne ich diese Frage, da sie sich nicht von der populären, banalisierten Vorstellung trennen lässt, ein Kunstwerk habe einen Inhalt. Und diesen Inhalt könne man bei ausreichendem Geschick aus dem Werk herauslösen. Wie um eine solche Extraktion vorzuführen, stellen mehrere Bilder ein gekipptes Gefäß dar, eine einfache Dose oder eine Schüssel, aus dem sich ein flüssiger Inhalt ergießt. Aber es ist nicht irgendeine Flüssigkeit, sondern als Inhalt kommt genau die Farbe zum Vorschein, mit der das Bild selbst oder zumindest ein Teil des Bildes gemalt ist. Wenn also das Bild ein Gefäß ist, ist das Bild selbst der Inhalt des Bildes als Gefäß.

Alois greift also die Frage nach dem Inhalt auf, so banal und diskreditiert sie sein mag, er wehrt sich nicht gegen diese Frage, aber er holt nichts von anderswo heran, um die Frage nach dem Inhalt zu beantworten, er greift auf keine Sache der Imagination zurück, auf keine Hinter-, Über- oder Unterwelt. Stattdessen schließt er die Frage kurz, überbrückt die Trennung des Bildes von seinem vermuteten Inhalt und blockiert damit die Annahme einer metaphysischen Dimension der Malerei. In die kreisende und fortsetzbare Aussage aber nistet sich ein Bild um das andere ein. Den Maler charakterisiert es nämlich, dass er mit Einzelfällen beschäftigt ist, und nicht mit der allgemeinen Aussage des Theoretikers. Dies ließe sich meiner anfänglichen Bemerkung noch hinzufügen, Franz Gertsch und Alois Lichtsteiner verbinde ein Hang zur Interpolation.

Die selbstbezügliche Konstruktion der Bilder von Alois aus den 1980er-Jahren – „das Bild als Inhalt des Bildes als Gefäß“ – hat aber einen zusätzlichen Effekt, der vielleicht nicht unmittelbar zu bemerken ist: Es wird die Darstellungsfähigkeit der Malerei eingesetzt, um die Malerei als physische, materielle Präsenz zu konstituieren. Die physische Präsenz der Malerei wiederum findet später ihre metaphorische Konkretisierung in Bildern des Körpers wie denen, die ich in der Kunsthalle gesehen habe. Die Bilder des Körpers aber verdanken sich in der Malerei von Alois keiner Verkörperung; es handelt sich bei diesen Bildern nicht um die „incarnazione“ der klassischen Theorie; in den Bildern des Körpers schlägt sich keine jenseitige Vorstellung nieder. Vielmehr fällt das Bild des Körpers mit dem Körper des Bildes zusammen, einem in sich ruhenden, selbstgenügsamen Körper. Dementsprechend tritt angesichts der Bilder von Alois der Sinn der Berührung gegenüber der Visualität in den Vordergrund, der Sinn

der Nähe, der von der visuellen Wahrnehmung getrennt ist, die große Entfernungen zu überbrücken vermag.

Im nächsten, dem entscheidenden Schritt malt Alois Landschaften als Körper. Im Jahr 2004 beginnt er, die Berge zu malen, die ihn bis heute beschäftigen. Warum Landschaft, warum Berge? Alois hat gelegentlich gesagt, es gehe ihm nicht um die Berge, sondern um die Malerei. Das ist verständlich, wenn man sich vor Augen hält, welcher Aufwand viele Jahre lang getrieben wurde, um eine Malerei zu entwickeln und zu bestätigen, die nicht von sich selbst wegführt, und wenn sie von sich selbst wegführt, das nur tut, um zu sich selbst zurückzukommen. Doch ganz befriedigend ist diese Stellungnahme nicht, denn die Berge sind kein beliebiges Sujet. Das wird sofort klar, wenn man an die verschiedenen Maler denkt, die die Berge gemalt haben. Ohne Zweifel gibt es bei Alois eine persönliche, biographische Affinität zu den Bergen. Doch konnten sie für ihn wohl zu einem derartig belastbaren Sujet werden, da die Berge es in unvergleichbarer Weise erlauben, den Widerspruch zwischen Körperlichkeit und Nähe auf der einen Seite und visueller Distanz auf der anderen Seite in unauflösbare Spannung zueinander zu bringen.

Bevor ich der Überkreuzung von körperlicher Nähe und der Ferne des Gesehenen weiter nachgehe, möchte ich in aller Kürze die malerischen Prozesse beschreiben, die Alois für die Malerei der Berge entwickelt hat. Dabei sind Vorgehensweisen besonders wichtig, die der expressionistischen Rückführung der Malerei auf die künstlerische Subjektivität widerstehen. Wobei man nicht vergessen darf, dass Alois zu malen beginnt, als die Rückkehr des malerischen Ausdrucks gefeiert wird und zugleich der konzeptuelle Bann der Malerei zur Debatte steht. Anfangs malt Alois ausgeaperte Berghänge der gegenüberliegenden Talseite. Die Palette ist auf Schattierungen von Grau und Weiß reduziert, und Farbflecken können wechselseitig als Figur und Grund gelesen werden. Heben sich felsige Stellen von der weißen Schneedecke ab oder liegen Schneeflecken auf einem grauen Untergrund? Die Unentscheidbarkeit dieser Frage übersetzt die bildliche Einheit einer polaren malerischen Konstellation. Später führt Alois auf dem Umweg über eine besondere Art des Hochdrucks Farbe in die Bergbilder ein. Jahrelang arbeitet er daran, Photos in Druckstöcke zu übersetzen, die, individuell mit der Rolle eingefärbt, als Einzelstücke gedruckt werden. In einem nächsten Schritt rekonstruiert er seine Malerei auf der Grundlage der indirekten Darstellung, die er sich mit dem Druck zu eigen gemacht hat. Entsprechend den hellen Stellen eines Photos werden Folien geschnitten und auf eine Leinwand appliziert. Anschließend werden die freibleibenden Stellen eingefärbt, und mit der Entfernung der Folien wird das Bild fertiggestellt.

Was Alois malt, sind die gegenüberliegenden, in mehr oder weniger großer Ferne zu sehenden Berghänge. Der methodisch von möglicher Expressivität befreite Farbauftrag aber ist Sache einer Nähe, die körperliche Spuren auf der Leinwand hinterlässt. So findet die polare Einheit von hellen und dunklen beziehungsweise farbigen Flecken ihre Entsprechung in der Verbindung des Unvereinbaren, nämlich der Verbindung von Ferne und Nähe, dem, was zu

sehen ist, und dem, was zu tasten ist. Man möchte meinen, dass die schiere Möglichkeit, eine solche unwahrscheinliche Verbindung herzustellen, es dem Künstler sinnvoll erscheinen lässt, sich als Maler zu definieren. Anfangs war Alois damit beschäftigt, im Gegenzug zur Metaphysik der Repräsentation das Bild als innerweltlichen Körper zu rekonstruieren. Das war auch eine Reaktion auf die Umstände der Zeit. Mit den Bergbildern aber schafft er es, den Malerei-Körper mit einem Sinn der Ferne zu verbinden. Das Nächste als Fernes zu zeigen, aber auch das Ferne als Sache der Nähe. Malerei ist hier das Experiment einer übergreifenden, kategoriale Grenzen verschiebenden Sinnlichkeit.

Ulrich Loock, 19. September 2025.