

Es ist nicht, was es ist, aber immer Malerei

In den 1980er-Jahren, als die sogenannten Neuen Wilden für ein großes Revival der Malerei sorgten, schuf auch Alois Lichtsteiner eine Reihe großformatiger, farbstarker Bilder. Seine Serie der *Gefäße* ist jedoch weit entfernt von der Punk-Attitüde und dem bewussten *Bad Painting* vieler damals erfolgreicher Kolleginnen und vor allem Kollegen. Weder stellt Lichtsteiner das Handwerkliche der Malerei in Frage noch unterläuft er den Stellenwert des Tafelbilds mit ironischen Gesten. Vielmehr ist alles, was er auf die Leinwand oder einen anderen Untergrund bringt, bis heute ein immer wieder in Angriff genommenes Ausloten der genuinen Möglichkeit der Malerei, gleichzeitig auf das Dargestellte und auf sich selbst zu verweisen.

Dies zeigt sich exemplarisch bereits bei den *Gefäßen*, die als Bildgegenstand nur ausschnitthaft zu sehen sind – und derart vergrößert, dass sie stets die gesamte Fläche der über zwei Meter hohen Leinwände einnehmen. Der Blick wird angeregt, umherzuwandern und den Bewegungen im Bild zu folgen, auch den gestischen, bisweilen feuerrot leuchtenden Farbstrudeln, die als Inhalt des Gefäßes und zudem als rein malerische Geste lesbar sind. Das Gefäß wird zur Metapher für das Bild selbst und das, was es „enthält“. Wie bei vielen späteren Arbeiten sind Figur und Grund tendenziell ununterscheidbar und Kategorien wie gegenständlich und abstrakt greifen gar nicht mehr.

Bei *Ast (AL1994.018)* (1994) verhält es sich insofern anders, als dass sich die gestische Bewegung gleichsam zu einem erkennbaren, im Titel benannten, aber wiederum nur als Ausschnitt ins Bild gesetzten Gegenstand geformt hat, der auf rotem Grund eine schräg vertikale Achse markiert. Gleichzeitig stellt der Ast in seinem schon verkohlten Zustand ein Vanitas-Motiv dar, gemeint auch als „Hinweis auf die Unmöglichkeit einer gegenständlichen Malerei“.¹

Wie bei den *Gefäßen* hat das Bild eine Größe, die die Betrachtenden nicht nur mit den Augen, sondern letztlich mit dem ganzen Körper und seiner Achse einbezieht. Ist hier durch den Ast zwar auch ein Maßstab in Relation zur realen Größe definiert, lassen sich die das Bild füllenden Gefäße ebenso als vergrößerte reale Behälter lesen wie beispielsweise als eine Bergwand, die man imaginär besteigt.

Berge oder vielmehr Ausschnitte aus der Bergwelt treten dann in Alois Lichtsteiners Werk bis heute auch in direktem Sinne fast flächendeckend auf. Was die nun ab 2001 entstehenden, fast immer querformatigen Bilder von den früheren Werken unterscheidet, ist zum einen eine mehr horizontale als vertikale Komposition, zum anderen eine Systematisierung des malerischen Prozesses, die aber stets auch Raum für Spontaneität lässt. Lichtsteiner reagierte damit auf eine in den 1990er-Jahren unter anderem durch die französischen Theoretiker des Dekonstruktivismus geprägte Intellektualisierung, die die vermeintliche Unmittelbarkeit und Spontaneität der Malerei als „unentfremdetes Medium“² konsequent in Frage stellte und das Malen unter einen starken Rechtfertigungsdruck stellte. Lichtsteiner sagt rückblickend selbst, dass er diese Situation als sehr schwierig empfand, die Herausforderung aber annahm, indem er Wege ersann, frei und experimentell mit der Malerei umzugehen.

Auch viele andere Malerinnen und Maler machten sich daran, ihr Medium einer Mehrzahl medialer Übersetzungsprozesse zu unterziehen. Die malerische Geste ist nicht mehr einfach Spur des Malvorgangs, sondern Resultat von Übertragungen, Wiederholungen, Vervielfältigungen. Am Anfang können zufällig gefundene Spuren oder Konstellationen stehen. Dabei werden viele traditionelle Gegensätze, so auch der zwischen Oberfläche und Tiefe, irrelevant. Alles spielt sich nun an der Oberfläche des Bildes ab, die auf komplexe Weise aufgeladen und Schauplatz im wahrsten Sinne vielschichtiger

1 Mitteilung von Alois Lichtsteiner an den Autor, Juli 2025.

2 Raimund Stecker: *Malerei. Das unentfremdete Medium*. Regensburg 2003.

Vorgänge ist. Das ist sie auch bei Alois Lichtsteiner, dem es am Ende aber doch gelingt, nach dem Durchgang durch verschiedene Übertragungsvorgänge die unmittelbare Erfahrung des gemalten Bildes wieder zu ihrem Recht kommen zu lassen.

Dies zeigt etwa eine größere Reihe von Gemälden, die von einer Beobachtung inspiriert ist, die Lichtsteiner während einer gemeinsam mit dem Kunsthistoriker und Kurator Ulrich Loock unternommenen Alpenwanderung machte. Auf dem Susten-Pass blickte er von oben auf ein weitgehend schneebedecktes Gebiet, innerhalb dessen sich dunkle, von Schnee freie Stellen befanden, an denen entweder Felsspitzen oder Grasnarben aus der weißen Umgebung hervortraten. Dieses in der äußeren Natur aufgefundene Motiv war für ihn gleichzeitig eine fast abstrakte Komposition, die in zunehmend reduzierten Varianten in Gemälde übertragen wurde.

Zunächst wird eine Fotografie solcher im Schweizerdeutsch als „ausgeapert“ bezeichneter Berghänge mit Photoshop bearbeitet und anschließend vergrößert auf die Leinwand projiziert. Dann strichelt Lichtsteiner die Umrisse der projizierten Formen grob mit Bleistift nach. Deren endgültige Kontur ergibt sich allerdings erst durch die jeweilige Länge parallel geführter Pinselstriche, die er in verschiedenen Grautönen anlegt, die trotz ihrer flächigen Anordnung in ihren unterschiedlichen Schattierungen die skulpturale Präsenz der aus dem Schnee ragenden Felskuppen erahnen lassen.

Um einzelne Werkphasen innerhalb der bis heute entstehenden Bergbilder zusammenfassend abzuschließen, beschloss Lichtsteiner, dies jeweils mit einem großen Gemälde stets gleicher Größe zu tun. So kaufte er 2006 acht Leinwände à 244 × 320 cm, die er dann im Abstand von ein bis fünf Jahren bemalte.

„Grau, aber nicht so grau, mehr grüngrau ins Bräunliche. Eine Art Braungrau mit Grün, ein Braungrüngrau. Es schadet auch nichts, wenn es ein bisschen ins Bläuliche hinüberspielt: Hauptsache, es ist grau. Es könnte auch etwas Rot mit anklingen. Ein Braunrot, aber im Ganzen grau. Also, ein grünlich blaues Braunrotgrau.“

Was wie die differenzierte Beschreibung der Farbtöne klingt, die man etwa bei eingehender Betrachtung der Bergbilder von Alois Lichtsteiner entdeckt, ist allerdings die Antwort des Ehemanns auf die Frage nach seiner Lieblingsfarbe in dem Fernsehsketch *Eheberatung* (1977) des deutschen Humoristen Vicco von Bülow, genannt Lorient. Die zum Ausdruck gebrachte Entscheidungsunfähigkeit des Mannes könnte aber auch als Öffnung auf eine Komplexität hin gelesen werden, die sich der Festlegung auf „eine“ Farbe und ihrer sprachlichen Fixierung entzieht.

Bei Lichtsteiners Bergbildern mag es auf den ersten Blick so erscheinen, als ob der Künstler seine Palette auf reine Grautöne reduziert hätte. Anders als bei einem Schwarzweißfoto gibt es jedoch nicht nur „fifty shades of grey“, sondern auch verschiedenste Nuancen von Grün, Blau, Rot...

Dies betrifft auch den Bildgrund, dessen Weiß durchsetzt ist mit vielen leichten Tönungen, und als Darstellung des Schnees erinnert dies daran, dass es in der Sprache der Inuit, die in einer weitgehend von Schnee bedeckten Umwelt leben, zwar nicht vierzig, wie oft behauptet, aber doch viele verschiedene Wörter für Schnee gibt.

Die Reduzierung der Farbpalette war einerseits eine Entscheidung zugunsten einer Klarheit, da die Beschränkung auf Schwarzweiß beziehungsweise Grautöne die Konturen und die Struktur der Komposition deutlicher hervortreten lässt. So gibt es farbige Bilder, von denen Lichtsteiner noch einmal eine Version in Schwarzweiß gemalt hat. Der Verzicht auf bunte Farben war zudem eine bewusste Reaktion des Künstlers auf

eine grelle, poppige, marktgängige Kunst, die immer mehr en vogue war: „Das war eine große Beleidigung für mich. Wofür hatten wir so viel nachgedacht über das, was wir zu tun hatten, wenn man mit dieser Oberflächlichkeit solche Aufmerksamkeit bekommt? Ich verstehe heute, dass die Vergnügungskunst der Jahrtausendwende eine Reaktion auf die vorangegangene ‚Intelktualisierung‘ gewesen ist. Ich habe mich damals zurückgezogen auf die Weiß- und Schwarzmalerei. Man sollte allerdings nicht vergessen, dass Weiß die Summe aller Farben ist.“³

Der Schnee wird jedoch nicht nur in seiner Farbe, sondern auch als Substanz reflektiert: „Ich nehme die Farbe nicht als Licht wahr, sie ist haptisch, physisch wahrnehmbar und sinnlich.“⁴

3 Zit. nach: Monika Fischer: *Alois Lichtsteiner; OHMSTAL: Schöpfer der Karten der Heimatvereinigung Wiggertal. Die Bilder werden beim Sehen neu geschaffen*. Unter: https://www.aloislichtsteiner.com/fileadmin/pdf/deutsche_texte/Fischer_Heimatverein_Wiggertal_16.pdf, abgerufen im Juli 2025.

4 Adrian Dürrwang: „Malerei auf dem Grat“ – zu Besuch im Atelier von Alois Lichtsteiner“, in: *ensuite – Zeitschrift zu Kultur & Kunst*, Juni / Juli 2021, S. 63. Siehe auch: https://www.aloislichtsteiner.com/fileadmin/pdf/deutsche_texte/Du__rrewang_Ensuite_21.pdf, abgerufen im Juli 2025.

Die Bedeckung des Berges durch Schnee ist für Lichtsteiner so etwas wie dessen Haut. Das Bild als Haut tritt als Metapher neben die des Gefäßes. Und wiederum verschmilzt (womit man beim Schnee auch an die Schmelze denken kann) die Farbe der gemalten Oberfläche gleichsam mit derjenigen des dargestellten Motivs beziehungsweise seiner Materie.

Die Metapher der Haut verweist auch direkt auf die menschliche Haut, auf die taktile Erfahrung, auf die Tatsache, dass ein Bild nicht nur mit den Augen gesehen, sondern auch, nicht zuletzt in seiner materiellen Beschaffenheit, mit der Haut spürbare sensorische Reize erzeugt.

Welch entscheidende Rolle unterschiedliche Formen der Berührung, nicht nur mit der Haut, bei den medialen „Übersetzungen“ Lichtsteiners spielen, macht eine weitere Gruppe von Bildern deutlich, bei denen wieder eine stärkere Farbigkeit zum Einsatz kommt. Das malerische Vorgehen geht dabei zurück auf den unmittelbaren Abdruck bei der Technik des Holzschnitts, die in Lichtsteiners grafischem Werk dominiert. Ein für seine Holzschnitte entwickeltes Verfahren überträgt er fast direkt in die Malerei. Die Vorlage für den Holzdruck wird mit Photoshop am Computer erstellt, die Daten werden vektorisiert und mit einer computergesteuerten Fräsmaschine, inzwischen mit Laser, in die Druckplatte eingeschnitten.

Bei den Gemälden werden die Umriss der Formen zunächst auf die Leinwand projiziert, dann – wie bei den Holzschnitten digital gesteuert – auf Folien geschnitten. Nachdem Lichtsteiner den Bildgrund angelegt hat, werden die Partien, die den endgültigen Hintergrund bilden, mit den Folien abgeklebt. Bei den übrigen Partien trägt er die Farbe, wie für den Holzschnittdruck, mit einer Rolle auf die Leinwand auf, so dass sich zusammen mit der vorher angelegten Farbschicht komplexe Strukturen aus Farben und Farbtönen bilden, welche die plastischen Formationen der aus dem Schnee herausragenden Felsen und ihre Licht- und Schattenwirkungen gleichsam in eine flächige Struktur übersetzen. Auch die Bildoberfläche ist flach und glatt. Die farbigen Formen, deren Konturen oft weich und fließend verlaufen, dann aber auch spitze Ecken und Kanten aufweisen, verteilen sich manchmal dicht, manchmal nur vereinzelt über das Bild. Das mag an die großformatigen, stets mit der Ambivalenz Figur-Grund und Positiv-Negativform spielenden Gemälde des amerikanischen abstrakten Expressionisten Clyfford Still erinnern, etwa *D No. 2* (1957) im Kunstmuseum Basel. Die Konturen wirken bei Still oft wie abgerissen, was auch bei Lichtsteiner der Fall ist. Das lässt

letztlich auch an Plakatabrisse denken, wie sie die französischen Affichisten Jacques de la Villeglé oder Raymond Hains um 1960 zur Kunstform erhoben haben.

Fokussieren wir vor Lichtsteiners Bildern den Blick auf die Darstellung der alpinen Bergwelt, könnte diese kaum weiter entfernt sein von der Heroisierung der Berge als politischem Freiheitssymbol, als welches sie der Schweizer Patriotismus gern wahrnimmt. Lichtsteiners Konzentration auf Ausschnitte der Berglandschaft unterscheidet sich auch generell von den meisten Alpendarstellungen in der neueren Kunstgeschichte. So hat Ferdinand Hodler, der um 1900 vielleicht als erster die Alpenberge in eine individuelle malerische Bildsprache „übersetzt“ hat, sie im Sinne eines patriotischen Pathos auch monumentalisiert. Bei Ernst Ludwig Kirchner, der seit 1918 in Graubünden lebte, bilden die in zunächst großen, kräftigen Farbbahnen angelegten Berge (*Amselstuh*, 1922, Kunstmuseum Basel) zunehmend nur noch den Hintergrund einer harmlosen Idylle.

Weder Heroisierung noch Idylle kennzeichnen die klein- bis mittelformatigen Bilder Caspar Wolfs, der im 18. Jahrhundert als erster Alpenmaler von klassizistischen Idealisierungen Abstand nahm und sich um Naturtreue bemühte. Seine heute als Vorläufer der Stimmungslandschaften der Romantik angesehenen, fast aquarellhaft angelegten Werke erscheinen als Bildkompositionen bisweilen fast so abstrakt wie die Bilder Alois Lichtsteiners. Beispiele dafür sind *Zweiter Staubbachfall im Winter* (1775, Kunstmuseum Bern) oder *Der Rhonegletscher von der Talsohle oberhalb Gletsch* (1778, Aargauer Kunsthau, Aarau).

Caspar Wolfs Bilder sind *auch* als abstrakte Kompositionen lesbar, aber es lässt sich bei ihrer Betrachtung nicht wirklich davon abstrahieren, dass sie Wiedergaben der Schweizer Bergwelt sind, auch bei den modernen Darstellungen Hodlers oder Kirchners nicht. Alois Lichtsteiner löst das malerische Resultat jedoch so weit von dem – gleichwohl immer noch erkennbaren – Ausgangsmotiv, dass seine Bilder dieses letztlich nicht mehr abbilden, sondern eher verkörpern – es also vollständig in die Substanz und Realität des Bildes übertragen. Nur in Ausnahmefällen, etwa bei *AL2024.004* (2024), ist das Motiv des Berges mit seinen Konturen noch so präsent, dass wir, stände in Anlehnung an René Magrittes berühmte Pfeife „Dies ist kein Berg“ darunter, ihn trotzdem immer sehen würden.

Ludwig Seyfarth

Ludwig Seyfarth: "Es ist nicht, was es ist, aber immer Malerei", in: Alois Lichtsteiner - Es ist nicht, was es ist / It Is Not What It Is. Hrsg. von Anna Wesle, Museum Franz Gertsch. Burgdorf, 2025, S. 9-12.