

Aufstieg

Ulrich Loock

Die Farben in Bildern seit 2011 brennen durch die Oberfläche von Lichtsteiners früheren Bildern hindurch. Es sind gedämpfte, unreine oder kalte und scharfe Farben, auch klare rote Flecken sind in diesen Bildern eisig. Untereinander bilden sie Zusammenhänge, die dem einzelnen Bild eine besondere Stimmung oder Atmosphäre verleihen, doch ein solcher Zusammenhang hat nichts mit natürlichen Verhältnissen zu tun. Für das Auftreten der Farben gibt es keine andere Rechtfertigung als diejenige der künstlerischen Willkür. Der Künstler wünscht, ohne ersichtlichen Grund, diese Farben zu malen, und nimmt es in Kauf, sich von der gegenständlichen Realität zu lösen, um ein Bild zu machen. Die vorgegebene Wirklichkeit bei jedem dieser Bilder ist ein verschneiter Berghang mit abgetauten Stellen. Wo Farben in der Schneelandschaft auftauchen, bleiben sie fremd wie Irrlichter, doch nicht in der spektakulären und aufwühlenden Art und Weise, die nach einer Erklärung ruft. Im Gegenteil, es ist gar nicht unmittelbar offensichtlich, dass die Farben im gegenständlichen Zusammenhang der Schneelandschaft fehl am Platze sind.

Da die Farben in der Schneelandschaft eine eigene Stimmung bilden und an Stellen hervortreten, die in anderen, früheren Bildern von grauen, zum Schwarz hin abgestuften Flecken eingenommen werden, entsprechen sie einer Willkür, die auch unbemerkt bleiben kann. Die unbegründete malerische

Entscheidung schreibt sich in ein vorher schon bestehendes Schema ein – ohne Schematismus ist die Willkür nicht zu erkennen, die sich andererseits durch die Bindung an ein Muster unkenntlich macht.

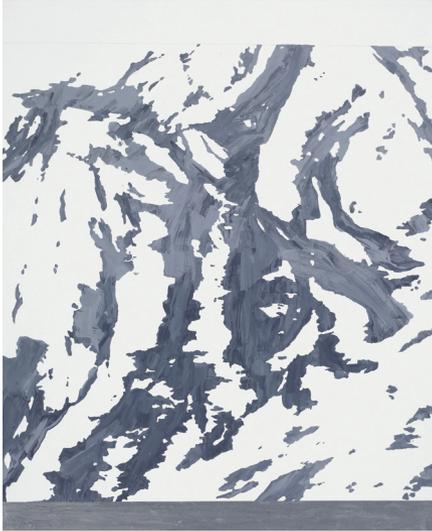
Die früheren, auf die Polarität von Hell und Dunkel, Grau und Weiß beschränkten Malereien gehen auf Photos zurück, in denen die Schneedecke von nacktem Fels oder schneefreien Stellen unterbrochen wird. Doch hat Lichtsteiner dunkel gemalt, wo das Photo Schnee zeigt, und die hellen Stellen eingeschwärzt. Auch hier ist die Umkehrung, der Austausch von Figur und Grund nicht ohne weiteres zu erkennen: Es gibt keine klar bestimmten Formen, welche zwingend an den hellen oder den dunklen Teil der Wirklichkeit gebunden wären. Die Polarität der Dinge beinhaltet, dass sie einander auch ersetzen können.

Wenn die Farben an Stellen, die in früheren Bildern dunkel sind, durch die Oberfläche hindurch brennen, waren sie auch zuvor schon dort, abgedeckt durch Grau und Schwarz. Alles liegt übereinander, ob tatsächlich oder in der Vorstellung: dunkle Farbe und, um sie herum gemalt, weiße Farbe besetzen die ihrerseits wei-



ße Grundierung, und diese bedeckt das rohe Tuch; oder es fehlt die weiße Übermalung und das Grau steht allein auf dem präparierten Untergrund; Farbe liegt unter Pinselstrichen in Grau. Und es lässt sich denken, Lichtsteiner male ein Bild über ein anderes, das in seiner Erinnerung verblasst ist. Wie sonst ist es zu erklären, dass er gelegentlich das gleiche Bild mehrfach gemalt hat, nicht abgewandelt, sondern wiederholt? Wo die Farben an die Oberfläche treten, ist es, als bräche eine Erinnerung durch. Ihrerseits aktivieren auch die dunklen Flecken und weißen Übermalungen die verblasste Erinnerung an ein vorhergehendes Bild. Lichtsteiners malerisches Werk ist organisiert wie ein

vielfach überschriebenes Feld. Bei der Malerei geht es darum, ein Bild zu fassen zu bekommen, das sich dem Zugriff entzieht, bis sich schließlich herausstellt, dass Wiederholung und Aufwand keine andere Wirkung beabsichtigen, als die Uneinholbarkeit des Flüchtigen ins Bild zu setzen.



Wir verstehen die Entfaltung des malerischen Werkes so, dass wie bei der Erinnerung ein Bild über das andere geschichtet wird. Ein Bild verdeckt ein früheres oder frischt es auf und bringt es damit zum Vorschein oder bricht durch darüberliegende, erstarre Schichten hindurch. Die Sequenz der Bilder, die nacheinander gemalt und in einer Ausstellung nebeneinander gezeigt werden, ist nichts anderes als die vielfache Wiederholung eines unerreichbaren Bildes. Die Malerei ist langsam und meditativ, sie zieht sich über Jahre hin. Jede Wiederholung aber kann nur

Wiederholung sein, wenn sie durch eine Differenz vom Wiederholten getrennt ist, so wie jede Erinnerung sich von dem unterscheidet, was mit der größten Verzweiflung zu erinnern gesucht wird. Umgekehrt bilden die Risse und Spalten, die eine Bildschicht von der anderen trennen, ebenso wie Gedächtnislücken, Orte, an denen die zu Neuem führende Willkür einsetzen kann. Dem Bestreben, das flüchtige Bild zu fassen, arbeitet das Bestreben entgegen, die Differenzen zwischen den Bildschichten auszunutzen, um der Lust an willkürlichen Abweichungen Raum zu geben. Die Erweiterung malerischer Möglichkeiten setzt die unausgesetzte Hingabe an den Versuch voraus, eines ungreifbaren Bildes habhaft zu werden.

Die Schneedecke, die einen Berghang bedeckt, verändert sich dauernd entsprechend der wechselnden Witterung. Der Boden kann vollkommen mit einer weißen Schicht bedeckt sein, während sie an besonders steilen Stellen nicht haftet; der Schnee kann vom Wind weggeblasen werden oder abschmelzen, bis schließlich in gewissen Höhen und zu bestimmten Jahreszeiten überhaupt kein Schnee mehr liegt. Lichtsteiner wählt für seine Bilder photographische Vorlagen, in denen schneefreie und verschneite Stellen annähernd gleichmäßig verteilt sind oder in der einen oder anderen Richtung überwiegen. Das Bild des schneebedeckten Hanges hat ihn über derartig lange Zeit fesseln können, da es eine deckende und eine hervortretende Schicht, deren farbliche Polarität und formale Austauschbarkeit und schließlich die dauernde Veränderung dieser Konstellation bis zu ihrer Auflösung beinhaltet.

Der schneebedeckte Hang ist nicht nur ein prägnantes, vielgestaltiges und daher für einen Maler anziehendes Motiv, sondern er ist eine klare Analogie zur Sache der Malerei selber: Dem eingeschnittenen Hang vergleichbar, ist das Gemälde ein farbbedeckter Körper. Die Farbe ist nicht nur ein Eindruck, der die Rezeptoren des Sehapparates stimuliert, sondern auch ein Material, welches die Leinwand physisch bedeckt. Wenn Lichtsteiner einen schneebedeckten Hang malt, malt er die Malerei selber als einen hautbedeckten Körper.

Es stellt sich heraus, dass die Malerei des schneebedeckten Hanges in Form einer Praxis der Schichtung damit beschäftigt ist, zwei Dinge gleichzeitig zu tun: die Flüchtigkeit einer Erinnerung zum Bild zu machen und die Leinwand mit einer Haut zu bedecken. Die Haut ist ein Sinnesorgan, das zur haptischen Wahrnehmung ihrer selbst geeignet ist, und es gibt eine Verwandtschaft zwischen der menschlichen Haut und der den Bildkörper überziehenden Farbhaut. Die Ungreifbarkeit des Bildes und die berührbare Haut der Malerei verschränken sich ineinander. Doch sie trennen sich auch voneinander, insofern die gedachte oder wirkliche Berührung der Bildoberfläche nur die letzte Manifestation einer vielfachen Schichtung von Bildern zu fassen bekommt.

Die Sequenz von elf eher kleinformatigen Bildern mit dem Titel *Aufstieg* gleicht früheren Arbeiten durch die Art und Weise sowie den Gegenstand der Malerei. Doch unterscheidet sie sich von diesen, insofern Lichtsteiner aus einem Ablauf, der einer filmischen Folge gleicht, mehrere einzelne Bilder herausgenommen hat und gemäß der Bewegung einer Person zur Passhöhe hin in analoger Reihenfolge ausstellt. In jedem der isolierten Bilder, Standbildern, sind einzelne Elemente der vorhergehenden Ansicht zu erkennen, wobei die Bildgegenstände gemäß der vorrückenden Bewegung jedes Mal in unterschiedlicher Konstellation und Proportion erscheinen.

Der Titel weist auf die Anwesenheit der Person am gemalten Berghang hin: Was zunächst Gegenstand eines Blickes war, wird im Verlauf der Annäherung zum Gegenstand der Berührung und ist damit seinerseits nicht mehr zu sehen. Der Berggänger schiebt seine Skier zu einer Stelle im Schnee, die er vorher aus der Entfernung gesehen hat, und erzeugt damit kontinuierlich einander ablösende Ansichten. Mit den Bildern von *Aufstieg* ergänzt Lichtsteiner die räumliche Bindung seiner Malerei an eine Anhäufung von Schichten um die zeitliche Dimension eines Ablaufs. Die Möglichkeiten malerischer Differenz verdanken sich bei *Aufstieg* einer Projektion in die Zukunft: Ein Bild schafft die Möglichkeit eines weiteren Bildes gemäß dem Fortgang der Reise durch den Raum. Indem Lichtsteiner Bilder einander folgender Momente nebeneinander setzt, verbindet er die von Erinnerung durchsetzte Ablagerung der Bilder mit der Zeit der Erwartung. Mit dieser Erwartung soll die Sehnsucht in Erfüllung gehen, die das jahrelang erarbeitete Werk durchzieht, die Sehnsucht, des Bildes habhaft zu werden, das sich uneinholbar entzieht, des Bildes der Erde, der Ferne, der Malerei selber. In dem Maße aber, wie der Berggänger sich einer weiter vorn und oben gesehenen Stelle nähert, wird er zu einem wiederum weiter entfernt liegenden Fleck fortgezogen.

Der Berggänger, der seine Spuren dort hinterlässt, wo sein Blick vorher schon gewesen ist, scheint dem Wunsch des Malers zu entsprechen, die haptische Nähe zur aufgeschichteten Farbe, der Haut des Bildkörpers, und die Ansicht des flüchtigen Bildes in Übereinstimmung zu bringen, doch auch der

Berggänger ist nie dort, wo er sieht. Mit dem Durchbrennen der Farbe durch die malerische Schichtung und deren Überführung in einen zeitlichen Verlauf macht sich Lichtsteiner daran, die Fesselung an ein flüchtiges Bild aufzulösen, das er mit dessen Verwandlung in einen hautüberzogenen Körper nicht zu fassen bekommt. Ein Gelingen ist nicht abzusehen. In der Malerei aber hat das Versagen einen anderen Wert als im Leben. Es ist kein Schlußpunkt, sondern ein Beginn. Das Versagen generiert immer neue Bilder, die sich mit dem Scheitern nicht zufrieden geben.

Abbildung S. 5: 2013.061

Abbildung S. 6: 2004.043