

Prof. Dr. Gerhard Larcher

Rede zur Eröffnung der Ausstellung *Leander Kaiser – Wanderausstellung zur Weltlage und Günter Lierschhof – Tiere in der Kirche und andere Tiere*

Stift Fiecht, Tirol 2006

Herr Prälat, meine Damen und Herren! Lieber Herr Kaiser, lieber Herr Lierschhof!

Ohne Symmetrien und Parallelen zwischen den beiden Künstlern dieser Ausstellung forcieren zu wollen: zwei Quer-denker und Quer-maler vom Formate Leander Kaisers und Günter Lierschofs hier *zusammen* ausgestellt zu sehen, macht wirklich aufmerksam, neugierig und gibt zu denken. Denn beide stehen in einem fruchtbaren Künstlerdialog auf mehreren Ebenen – unter sich, mit der Tradition und mit dem Publikum.

Beide sind nämlich Philosophen-Künstler, politische Künstler und doch durch und durch sinnliche Maler; als solche politisch-philosophische Querdenker und -künstler (Kaiser hat über Hegels Ästhetik geschrieben, Lierschhof war Dozent an der *Freien Kunstschule Hamburg*) waren beide involviert in das gesellschaftspolitisch kulturelle Engagement, besonders des historischen 68er Jahres und der Zeit danach ..., was insgesamt in einem starken zivilisationskritischen Zug bei beiden nachwirkt.

Auch sonst verbindet biographisch die fast Gleichaltrigen manches: Beide sind Tiroler mit starkem Außenbezug; ihr curriculum vitae ist intensiv mit Deutschland – (Studium Lierschofs bei B. Brock, H. Becher, J. Beuys) bzw. Wien verbunden (Studium Kaisers bei M. Weiler). Beide zeigen, dass Nähe und Distanz zu Tirol (wo sie schon mehrfach ausgestellt haben) – durchaus einen kreativen Schaffensraum ermöglicht!

Und vor allem verbindet beide zeitgeistkritisch der leidenschaftliche Einsatz für Kunst als Malerei gegen den Strich der Zeit, der schnellen Medienkunst und des beliebten Cross Over; obwohl durchaus begabt mit dem diskursiven und kämpferischen Wort, dringen beide auf die Unersetzbarkeit malerischer Bildsprache, und zwar Narratives, Figuratives einschließend ...

„Ich habe es“ – so Hegel in seinen Vorlesungen zur Ästhetik - „schon früher als einen Triumph der Kunst über die Wirklichkeit gerühmt, dass sie auch das Flüchtigste zu

fixieren imstande ist. In der Malerei nun betrifft dieses Dauerbarmachen des Augenblicklichen einerseits (wiederum) die konzentrierte momentane Lebendigkeit in bestimmten Situationen, andererseits die Magie des Scheinens derselben in ihrer veränderlichen momentanen Färbung“ (Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik. III. Theorie Werkausgabe 15, 65).

Mit diesen Worten Hegels von der Visualisierung der Dauer des Augenblicks als Lebendigkeit und der Magie des Scheinens als Eigentümlichkeiten der Malerei im Ohr wollen wir, der Reihenfolge des Alphabets und der Geburtsjahre folgend, zunächst mit Hinweisen zu Leander Kaisers Bildern (hier im Raum) unter dem Titel *Wanderausstellung zur Weltlage* beginnen, um dann Günter Lierschofs Arbeiten *Kirchenbilder* (in den Räumen nebenan und auf dem Flur) anzusprechen.

L. Kaisers jüngste Bilder, alle aus 2005, sind meist großformatige Arbeiten (Öl auf Jute bzw. Leinwand), z.T. in Triptychonsform angelegt, und zeigen schwebende, tänzerische Figuren, scheinbar zeit- und ortlos, fast schattenlos, schemenhaft in geheimnisvoll unfixierbaren Räumen; wie Puppen auf einer Bühne, in surrealer Manier, ohne Gesichtsausdruck, scheinbar jede für sich agierend, balancierend ...

K. scheint auf einen ersten Blick eine Metaphorik der allgemeinen ‚condition humaine‘ zu malen, allegorisch die Situation des Geworfenseins des Menschen thematisierend; das keinen-festen-Stand-Haben imaginierend, als ein Schweben über Abgründen, als ein wackeliges Balancieren, wie ein Schaukeln der Existenz, etc.. Auf diese ‚condition humaine‘ deutet er aber nicht als eigentlich gemeinte, konzeptuelle Sachaussage jenseits der formalen Gestaltung hin, sondern aus der Weise und mit den Mitteln der Malerei selbst – im „Dauerbarmachen des Augenblicks“ des Geschehens, in der „Magie des Scheinens“ der jeweiligen Konstellation - durch die ästhetische Form zugleich Erschrecken und Halt vermittelnd.

Die Bilder sind aber wie ein Palimpsest, ein gedoppelter, übereinandergelagerter Text, zu lesen: Über den ersten Referenzrahmen hinaus haben vor allem die zwei großformatigen Triptycha inhaltlich noch sehr viel mehr, und zwar konkret Politisches im Visier; man vermutet den malenden Hegelianer, der das „Rätsel unserer Zeitgenossenschaft, Historie zu leben, ohne sie als Geschichte zu wissen“, ästhetisch thematisiert (wenn es denn nicht mehr möglich ist, dass Philosophie ‚ihre

Zeit in Gedanken erfasst', ja die Geschichte ,auf den Begriff' bringt, wie Hegel noch gemeint hat.

Insbesondere die Arbeit *Transit* (Teil 1-4, bes. 2), inkl. die *Zwei Männer am Seil*, suggeriert die Situation von Flüchtlingen, Asylanten aus Schwarzafrika, etwa über der Meerenge und Feste von Gibraltar, über die sie zum europäischen Kontinent herüberzubalancieren versuchen, stets absturzgefährdet, wie jüngst die Elenden, die in den Zäunen von Ceuta und Mellila hängen geblieben sind.

Oder nehmen wir das andere Triptychon unter dem zunächst irritierenden Titel *Garten der Lüste - I.Beslan*. Es hat – wie der Künstler selbst zu verstehen gibt - die bedrückende Situation der Geiseln in der Schule von Beslan/Kaukasus im Blick. Die mediale Information (s. die Materialcollagen am Gang) wird malerisch transformiert in einen fahlen, grau-braunen Nischtraum, vor dem sich verletzte, fleischfarbentötliche Gestalten abheben, fast alle nackt. Warum hier eine Anspielung auf Boschs *Garten der Lüste* ins Spiel kommt, verrät der Künstler nicht; keine Spur von einem lustvollen, gar paradiesischen Garten, allenfalls von Menschengruppen eben geretteter Geiseln, nackt und verzweifelt, die nur ihre bloße Haut aus dem Inferno retten konnten. Wenn man nicht annehmen will, dass es zynische Verzweiflung über die Weltlage ist, Terror und Lust zusammenzubringen, fragt man sich nach dem untergründigen Sinn der Erotik in diesem Zusammenhang von Martyrium und Tod. Vielleicht ist es ja die Lust am schieren Über-Leben; vielleicht steckt darin auch ein Hinweis auf die überwundene Tafel *Hölle*, die in Boschs Original am rechten Rand des Gesamtopus *Garten der Lüste* platziert ist.

Schließlich steht auch *Der böse Demiurg* (hier im Raum die Figur mit aggressivem Geschlechtsteil auf der Bombe) als weiteres Boschzitat (aus dem *Altar des Kardinals Grimani*, Dogenpalast) für den fruchtbar verfremdenden zivilisationskritischen Dialog Kaisers mit der Tradition (Man kann auch an eine Umdeutung der *Kinderspiele* bei Breugel oder an die Bombe in Stanley Kubricks Film *Dr. Strangelove* denken). Die Weltlage erscheint manichäisch dualistisch, hoffnungslos, sodass sich anstelle des schwarzen Kreises kein Auferstehungshorizont mehr öffnet wie auf dem Original bei Bosch.

Für Kaisers malerische Arbeitsweise ist es eigentümlich, dass ungeachtet seiner überaus aktuellen Bezüge eine besondere Bildstatik, ein bühnenhaftes Ritual

vorzuherrschen scheint, - der Raum wird ungreifbar/hermetisch, die Bildaktionen konkretisieren in bestimmten Rollenträgern; Kaiser gewinnt so für seine Zivilisationskritik eine formale, symbolische Sicherheit, die er auch durch einen untergründigen Bilddialog mit der Tradition noch verstärkt, vielleicht bitter ironisch, aber immer loyal zu deren großen Formenkanon, den er (ob aus Antike, Renaissance, Moderne) souverän zitiert.

Auf ganz andere Weise ruft Günter Lierschhof die Tradition auf, in einem sehr freien Künstlerdialog mit dieser - narrativ, surreal, traditionale Räume besetzend. Die Tiere (Hirsche, Hirschkühe, Rehe, Zebras, Gänse) im *Gehege, Sakralraum* (Assisi, Schwazer Pfarrkirche, Müstair, Ravenna) wirken auf den ersten Blick bizarr verfremdend oder zumindest ungewohnt. Ich denke, hier ist in den sogen. *Kirchenbildern* der Gesprächspartner und Mitarbeiter von J. Beuys, jenem aktionistischen bzw. schamanistischen Pionier neuerer Kunstentwicklungen, souverän am Werk. Auch hier geht es um ein Dauerbarmachen des visionären Augenblicks - die Aktionen scheinen wie im Moment zu gerinnen - und um die Magie des Scheins, z.B. in der Aura der Figuren.

Diese farbintensiven Bilder, seltener großformatig, meist Öl auf Leinwand, können m. E. ambivalent verstanden werden.

Zum einen – da spreche ich als Theologe - bringen sie die Schöpfung in die Heilsgeschichte und visualisieren z. B. symbolisch einen Vorblick auf den eschatologischen Tierfrieden in der vollendeten Schöpfung – auch eine Magie des Vor-Scheinens der Vollendung – einschließlich des Raumes der Kirche als Symbol des himmlischen Jerusalem. Besonders berührend ist da etwa jenes kleinformatige Bild, das eine Szene in der romanischen Kirche San Stefano in Assisi visualisiert (*Assisi S.Stefano 2*), am Ort des Gedächtnisses jenes Heiligen, der die Tiere, sogar einschließlich des Bruders Wolf, freundlich als Mitgeschöpfe ansprach, zu ihnen, den Vögeln und Fischen, predigte und der seinen Körper spöttisch mit Bruder Esel titulierte. Ein solcher Esel steht hier alleine (in einem auffallend rot-grünen Farbton), wie verehrend mit seinem geneigtem Schädel vor einem Bild der Hl. Familie. Ähnliche Eselsmotive scheinbar frommer Haltung finden sich auch auf zahlreichen anderen Bildern leerer Schwazer Kirchenräume, wo Natur die überlieferte religiöse Kultur zu besetzen scheint.

Die in der christlichen Tradition eher vergessenen Tiere treten also wieder stark auf. Ja, vielleicht vertreten sie gar das ausfallende Menschengeschlecht in seinem Instinkt für das Heilige? Vielleicht geben die Tiere in einer Zeit nach dem von Menschen proklamierten sogen. ‚Tode Gottes‘ stellvertretend in den leeren Kirchen Gott die Ehre (denn wenn „Gott aus diesen Steinen Kinder Abrahams machen kann“ (so Johannes der Täufer in Mt 3,9) angesichts des Versagens des Volkes, warum dann nicht umso mehr aus den Tieren...? Oder soll man an ein Kirchenasyl für die verfolgte Schöpfung denken? Die Tiere treten jedenfalls als Mitgeschöpfe und Stellvertreter vor Gott, vom Künstler ohne falsches Pathos, oft fast humorvoll ironisch im Raum malerisch verteilt.

Und Tiere sind generell in der Bibel gar nicht so selten als ‚Statisten‘ der Heilsgeschichte; man denke an die Tiere der Arche, an Bileams Esel, der den Engel des Herrn sieht und sprechen kann (Num 22, 22f); an die Sprachbilder der Psalmen (cf. Ps 42, 2, zit. auch in Hegels Ästhetik); „Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser, so schreit meine Seele nach dir“; an den Schöpfungspsalm 104, das ‚Hohe Lied‘ (als Gespräch der Seele mit ihrem Gott) 2, 9: „mein Geliebter gleicht dem jungen Hirsch“; 3, 5: „Bei den Gazellen und Hirschen der Flur beschwöre ich Euch „Jerusalems Töchter: Stört die Liebe nicht auf...“; an die Tiere in der Geschichte der christlichen Ikonografie, von Ochs und Esel an der Krippe bis herauf zur Kunst des 20. Jahrhunderts, etwa zur bes. berührenden Gestalt des christomorphen Esels im berühmten Film von R. Bresson *Z. B. Balthasar*.

Was von den Kirchenbildern mit Eseln gilt, gilt natürlich auch für die zahlreichen Kirchräume mit Hirschen, Hirschkühen, Rehen und Gänsen, die aus dem Bild, aus dem Kirchraum heraus, meist einem Schiff der Schwazer Pfarrkirche, dem Betrachter sich zuwenden. Die Säulen der gotischen Hallenkirche stehen dicht wie die Bäume eines Waldes. Boden und Bänke des Kirchräume sind z.T. schon überwuchert. Die Malerei schafft einen nach vorne offenen Raum, der den Betrachter förmlich hineinzieht. Die Tiere bilden eine Quasi-Gemeinde offen für den verwunderten Betrachter, der auch noch durch die untergründige Ironie mancher Bildtitel wie *Unserer lieben Frau Himmelfahrt mit Hirschen, suprematischer Esel* etc konstruktiv verunsichert wird. .

Dies führt noch einmal zur Frage:

Sind alle diese Kirchenbilder mit Tieren nun Andeutungen von Blasphemie oder - was wahrscheinlicher ist – (humorvolle) Hinweise auf eine vergessene Dimension der Schöpfung und ihrer Wahrnehmung? Können „ die Esel, Hirsche und Zebras“ – so Lierschof selbst – nicht „jedenfalls die Erinnerung an eine instinktive Wahrnehmung der Welt „aufrufen, welche aus der Gegenwart verdrängt wurde“?

Und natürlich kann es auch radikalere Interpretationsweisen dieser Bilder geben, etwa in dem Sinne, dass eine heraufkommende neue Mythologie sich postchristlich andeutet, die sich symbolisch der Kirchenräume bemächtigt; die Tiere mit ihrer animistischen Aura stehen dann möglicherweise für Vergessenes und lange Verdrängtes, für eine schamanistische Dimension des Lebens und der Kultur.

Focussieren wir abschliessend noch einmal Arbeitsweise und Inhalte beider Künstler in ihrer Konsonanz. Beide sind narrative, figurative Maler, denen als Zeitgenossen der Umgang mit der großen Kunsttradition nichts verschämt zu Vermeidendes ist, wengleich er gebrochen in einer gewissen surrealer Verwindung erscheint. Und sie sind solche Maler relativ lange schon, jedenfalls bevor die gegenwärtige Mal-Szene wieder wirklich malerisch geworden ist und den Bilddialog mit der Tradition als reizvoll wiederzuentdecken begann ... Und beide Künstler zeigen, wie Spiritualität, Ethik und Ästhetik zusammengehen können, ohne in plakative Programmkunst zu entarten. Denn die ästhetisch stringente Form und die ethische Aufforderung durch den Bildinhalt hängen bei ihnen zusammen. Und in all dem Gleichklang bewahren sie sich doch ihre unverwechselbare Eigenheit in einer je unterschiedlichen Handhabung der Farbe, der Konzeption des Raumes, der Öffnung der Bilder auf den Rezeptor hin ...

Lassen sie mich zum Abschluss auch noch folgenden Bezug herstellen: Wir befinden uns hier mit den *Kirchenbildern* und der *Wanderausstellung zur Weltlage* in den Räumen eines altehrwürdigen Benediktinerstiftes; ein Kontext, auf den eigentlich Hegels Wort vom ‚Ende der Kunst‘ zu beziehen wäre, und dass wir trotz aller künstlerischen Grösse der christlichen Ikonographie ‚die Knie nicht mehr beugen‘. Ich denke aber unter dem Eindruck der Bilder dieser Ausstellung, nicht nur der Zeitenabstand seit Hegel, sondern vor allem auch die in ihre Freiheit entlassene, säkulare zeitgenössische Kunst kann zeigen, dass sie mit ihren autonomen Suchbewegungen gerade auch in diese Räume hineinwirken und aus deren Aura zurückwirken kann. Vielleicht schafft so die zeitgenössische Kunst in den Exponaten

**hier eine neue, wundersame Nachdenklichkeit, die nicht nur Tiere wieder zum
Innehalten im Sakralraum veranlasst ...**

**Dank deshalb dem Herrn Abt und dem ganzen Stift für die große benediktinische
Gastfreundschaft für Kunst ...!**

Gerhard Larcher, Stift Fiecht, 25.10.2005

Informationen zu Günter Lierschof: <http://www.lierschof.at>