



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Zur Interpretation des malerischen Werks
von Leander Kaiser zwischen 1988 und 2011
anhand ausgewählter Bildbeispiele“

Verfasserin

Ellen Tiefenbacher

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Kunstgeschichte

Betreuerin/Betreuer:

Univ.-Doz. Dr. Werner Kitlitschka

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1. Zielsetzung	1
1.2. Aufbau der Arbeit	1
1.3. Forschungsstand und Literatúrauswahl	3
2. Biografie	7
3. Das Frühwerk	17
3.1. Frühe Zeichnungen	17
3.1.1. Der Hiob-Zyklus	18
3.1.2. Cassandra	21
3.1.3. Der Lu Xun-Zyklus	22
3.2. Ölmalerei vor 1988	25
4. Künstlerische Einflüsse	27
4.1. Beeinflussung durch KünstlerInnen des 20. Jahrhunderts	29
4.1.1. Max Beckmann	29
4.1.2. Giorgio De Chirico	33
4.1.3. Balthus	34
4.1.4. Erhard Stöbe	35
4.1.5. Hildegard Stöger	37
4.2. Einfluss der italienischen Frührenaissance	39
4.2.1. Ambrogio Lorenzetti	39
4.2.2. Piero della Francesca	41
4.2.3. Masaccio	43
4.3. Andere Einflüsse	45
4.3.1. Amerikanische Farbfeldmalerei	45
4.3.2. El Lissitzky	47
5. Leander Kaisers Verhältnis zur künstlerischen Tradition	49
6. Das Werk aus der Zeit zwischen 1988 und 2011	53
6.1. Einleitende Worte	53
6.2. Die Werke	56
6.2.1. La forza e la paura (1990)	56

6.2.2. Triumph (1990).....	57
6.2.3. Der Gefangene der Reise (1990).....	58
6.2.4. Greifen nach unten (1991)	59
6.2.5. Nichts Schlimmeres (1991).....	60
Entracte (2012).....	60
Intermezzo (2010).....	60
Canto (2012).....	60
6.2.6. Garten der Lüste I – BESLAN (2005)	64
6.2.7. Das Konstrukt (2007)	67
6.2.8. Die Überlebenden (2011).....	70
7. Schlussbetrachtung.....	77
8. Anhang.....	82
8.1. Künstlergespräch.....	82
8.2. Ausstellungen	99
8.2.1. Einzelausstellungen	99
8.2.2. Gruppenausstellungen.....	101
9. Literaturverzeichnis	103
9.1. Selbständige Publikationen	103
9.2. Unselbständige Publikationen	106
9.3. Online-Ressourcen	111
9.4. Quellen	113
10. Abbildungsverzeichnis	116
Abbildungen	121
Abstract	151
Lebenslauf.....	152

1. Einleitung

1.1. Zielsetzung

Die vorliegende Arbeit hat das Ziel, die Entwicklung des Schaffens von Leander Kaiser in der Zeit von 1988 bis 2011 anhand ausgewählter Bildbeispiele unter Bezugnahme auf bereits vorhandene Interpretationen und Ansätze in der Literatur zu analysieren.

Zunächst will ich in dieser Arbeit Leander Kaiser und sein umfangreiches Werk vorstellen und erstmals einen Überblick über seine Malerei gewinnen.

Mit Hilfe der recherchierten Quellen ist es gelungen, die Arbeit des Künstlers zu dokumentieren und aufzuarbeiten. Durch die Bearbeitung von Leander Kaisers Biografie, seines Frühwerks sowie in der vergleichenden Betrachtung künstlerischer Einflüsse habe ich versucht, die Voraussetzungen für seine Arbeit in der von mir behandelten Zeitperiode sichtbar zu machen.

1.2. Aufbau der Arbeit

Die vorliegende Arbeit gliedert sich in zwei Schwerpunkte.

Anfangs beschäftige ich mich mit der Biografie des 1947 in Innsbruck geborenen Künstlers Leander Kaiser. Dieser Punkt ist für das Verständnis seiner Kunst von großer Bedeutung, da seine Malerei oft durch Begegnungen, Auslandsaufenthalte und andere maßgebende Erlebnisse beeinflusst wurde. Durch das Wissen um seine frühen Prägungen und spezifische Einflüsse kann man die künstlerische Entwicklung bis hin zum freischaffenden Künstler verständlich nachvollziehen.

Dieser Auseinandersetzung folgt eine knappe Vorstellung von Leander Kaisers frühem Werk. Besprochen werden die frühen

Zeichnungen aus der Zeit von 1963 bis 1973, wie der Hiob-Zyklus, der vom Künstler schon mit sechzehn Jahren gefertigt wurde.

Außerhalb der Betrachtung bleiben im Rahmen seiner Ausbildung an der Akademie der bildenden Künste in Wien bei Professor Max Weiler entstandene Arbeiten. Behandelt werden jedoch die später entstandenen Illustrationen für Robert Schindels Roman „Kassandra“ von 1970 sowie die Zeichnungen, die er für den „Lu Xun-Zyklus“ in den Jahren 1981 bis 1983 gefertigt hat.

Um diesen ersten Überblick abzuschließen, folgt die Bearbeitung von Künstlern und Künstlerinnen aus dem 20. Jahrhundert, der italienischen Frührenaissance und anderen, die Leander Kaiser und seine Malerei beeinflusst und geprägt haben. Es handelt sich dabei um Künstler und Künstlerinnen, die meiner Meinung nach in der Technik sowie in der Form der Darstellung mit der Arbeit Leander Kaisers in Verbindung gebracht werden können und deren Werke aus diesen Gründen für eine Gegenüberstellung herangezogen werden sollen.

Die Ölmalerei vor dem Jahre 1988 wird von mir auf Grund mangelnder Literatur und Dokumentation nur kurz angesprochen und behandelt. Dabei beschränke ich mich auf einige Werke, die auf die spätere Malerei Leander Kaisers hinführen. Hier handelt es sich vor allem um solche Werke, deren Bildgegenstände der Künstler in der Zeitperiode von 1988 bis 2011 wieder in seine Malerei eingebunden hat.

Auf diesem Fundament aufbauend folgt der zweite Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit. Einige einleitende Worte, die Leander Kaisers Malerei ganz allgemein vorstellen, dienen als Einstieg in die Analyse der von mir ausgewählten Bildbeispiele.

Bei diesen Gemälden handelt es sich um einige wenige Hauptwerke wie „La forza e la paura“, „Triumph“ und „Der Gefangene der Reise“, alle aus dem Jahre 1990.

Um die Geste in Leander Kaisers Werk zu analysieren, werde ich das Bild „Greifen nach unten“, von 1991 bearbeiten.

Für die Analyse von „Nichts Schlimmeres“, ebenfalls von 1991 ziehe ich die Werke, „Entract“ und „Intermezzo“ von 2010 und das 2012 fertiggestellte „Canto“ hinzu.

Das Triptychon „Garten der Lüste I - BESLAN“, von 2005 wird mit dem abschließenden Triptychon „Die Überlebenden“ von 2011 gegenübergestellt und verglichen. Weiters bearbeite ich das Diptychon „Das Konstrukt“ aus dem Jahre 2007.

In diesem Teil der Arbeit werden thematische und formale Bezüge in der Kunst Leander Kaisers herausgestellt. Wichtig ist hier die Darstellung und der Vergleich der bereits vorhandenen Interpretationen zu Leander Kaisers Malerei und zu seinem Werdegang. Das Hauptaugenmerk liegt bei den Tendenzen, die diese Ansätze zeigen.

Durch die Bildbeschreibungen, Behandlung des Materials und der Bildtypen – wie etwa architektonische Darstellungen, Figurendarstellungen, Arten der Geste und der Konstrukte – werden kunsthistorische Vergleiche anhand von Werken der älteren Kunstgeschichte erarbeitet.

Die Schlussbetrachtung soll die erarbeiteten Thesen aufzeigen und die Arbeit abschließen.

1.3. Forschungsstand und Literatúrauswahl

Den Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit bildet der Ausstellungskatalog „Leander Kaiser – Neue Bilder“ zur gleichnamigen Ausstellung der Galerie Thomas Flora aus dem Jahre 1988. Die Werke wurden vom 1. bis zum 21. März im selben Jahr in Innsbruck ausgestellt. Der Katalog umfasst zehn Ölbilder, die in den Jahren 1986 bis 1988 entstanden sind, weiters ist der Artikel „Storie“ von Leander Kaiser abgedruckt, auf den ich im Punkt „Leander Kaisers Verhältnis zur künstlerischen Tradition“ näher eingehen werde.

Mit etwas provokatorischer Absicht reklamiert Leander Kaiser hier für seine Bilder den Begriff der „Storie“, worunter man unter anderem in der Malerei der Renaissance Menschendarstellungen mit religiöser und antik-mythologischer Thematik verstanden hat.¹

Der Text „Storie“ wurde dann in erweiterter Form 1990 in der Zeitschrift „Vernissage“ veröffentlicht. Neben dem Text sind vier Werke von Leander Kaiser von 1987, 1989 und 1990 abgebildet. Der Text baut sich rund um die Fragen von Freundinnen und Freunden an Leander Kaiser auf. Die erste Frage lautet, warum der Künstler seine Bilder dem altmodischen Gattungsbegriff der „Storie“ unterordnet, was an die Historienmalerei des 19. Jahrhunderts erinnert.² Diese Thematik wird im Kapitel über die künstlerischen Einflüsse auf Leander Kaiser weitergeführt und soll veranschaulichen, inwiefern sich der Künstler mit den kunstgeschichtlichen Wurzeln seiner Malerei befasst hat. Diese zwei Texte sind kritisch zu betrachten und zu jedem Zeitpunkt zu hinterfragen.

Zur Ausarbeitung von Leander Kaisers frühem Werk, vor allem der Federzeichnungen, dient der Ausstellungskatalog „Leander Kaiser. Frühe Zeichnungen. 1963 bis 1973“³, der durch die Edition Galerie Thomas Flora im Jahre 1997 publiziert wurde. Bezug wird in diesem Kapitel auch auf den durch die Edition Gruber und die Galerie Dieter Tausch veröffentlichten Katalog „Leander Kaiser. Für Lu Xun – Ein Zyklus“⁴ aus dem Jahre 1983 genommen.

Eine weitere wichtige Grundlage liefert der Ausstellungskatalog „Leander Kaiser“ zur Ausstellung im „Atelier im Augarten“, der von der Österreichischen Galerie Belvedere im Jahre 1996

¹ Vgl. Kaiser 1988a, o. S.

² Vgl. Kaiser 1990, S. 20-23.

³ Flora 1997.

⁴ Tausch 1983.

herausgegeben wurde. Der Katalog beinhaltet Texte von Peter Weiermair, Brigitte Borchhardt-Birbaumer und Thomas Trummer.⁵

Ich stütze mich in meiner Arbeit auch auf das im Jahre 2007 durch den Christian Brandstätter Verlag erschienene Buch „Allegorien des Blicks“. Die Publizistin Veronika Seyer nennt das Buch einen „Hybriden“⁶. Es handelt sich dabei um die Zusammensetzung der Gemälde von Leander Kaiser mit den Gedichten der Schriftstellerin Mechthild Podzeit-Lütjen. Das Buch umfasst außerdem Texte von Peter Weiermair, Irene Prugger und Leander Kaiser.⁷

Ich stütze mich, vor allem das Bildmaterial betreffend auf den erst im Dezember 2012 erschienenen Sammelband „derLeander. Eine Reise durch das malerische Werk von Leander Kaiser. Eine Festschrift.“. Es handelt sich dabei um einen Textband mit mehr als 60 Beiträgen von Sammlerinnen und Sammlern, Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern, Kuratorinnen und Kuratoren, Galeristinnen und Galeristen, die zu einzelnen Bildern und zum gesamten Werk Leander Kaisers und zu seiner Person selbst Stellung genommen haben.⁸

Im Bezug auf die künstlerischen Einflüsse auf Leander Kaiser war es für mich von Vorteil, dass mir der Künstler seine Bibliothek zur Verfügung gestellt hat, und ich somit sehen konnte, mit welcher Literatur er sich im Laufe der Jahre beschäftigt hat und bis heute auseinandersetzt.

Es standen mir bei meiner Recherche auch alte Zeitungsausschnitte, Ausstellungskataloge, dokumentierte Vernissagereden, Texte, die der Künstler selbst verfasst hat und Aufsätze verschiedener anderer Personen, die sich im Besitz des Künstlers befinden, zur Verfügung.

⁵ Vgl. Österreichische Galerie Belvedere 1996.

⁶ Seyer 2008, o. S.

⁷ Vgl. ebd.

⁸ Vgl. Adib/Sommer/Tiefenbacher 2012.

Ein weiterer wichtiger Anhaltspunkt ist die Homepage des Künstlers, auf der ihm eine umfangreiche Dokumentation der Texte sowie ein überschaubares Werkverzeichnis gelungen sind.⁹

Auf Grund dieser Fülle an Informationsmaterial konnte ich mir einen kompakten Überblick über das Schaffen Leander Kaisers machen, komplexe Thesen und Fragestellungen aufstellen und diese in der vorliegenden Arbeit wiedergeben.

Im Jänner 2013 konnte ich ein Gespräch mit dem Künstler führen, welches im Anhang der vorliegenden Arbeit angeführt ist. Diese persönliche Auseinandersetzung dient dazu, die von mir erarbeiteten Thesen zu diskutieren, die Bildinterpretationen zu besprechen und die Sicht des Künstlers in Bezug auf die verschiedenen Fragestellungen deutlich zu machen, um einen besseren Einblick in die Gedanken- und Bildwelt Leander Kaisers und die in seinem Werk sich ausformende künstlerische Position zu erhalten. Die Selbstinterpretation des Künstlers soll zugleich anhand der hier unternommenen Werkanalyse kritisch überprüft werden und ist nicht die Grundlage, auf deren fragloser Übernahme diese Arbeit aufbaut.

⁹ Vgl. www.leanderkaiser.com.

2. Biografie

Leander Maximilian Kaiser wurde am 2. Juli 1947 in Innsbruck geboren. Er wächst zusammen mit seinem Zwillingsbruder Friedrich Konstantin Kaiser in einem sehr politischen Umfeld auf, die Brüder werden im konservativen Heimatland von den Eltern atheistisch erzogen.

Leander Kaisers Mutter Maria Kaiser, später Vorsitzende der sozialistischen Freiheitskämpfer in Tirol, engagiert sich schon früh als sozialdemokratische Gemeinderätin für kulturelle und soziale Angelegenheiten.

Sein Vater Ferdinand Kaiser vertritt die Tiroler SPÖ als Landespartei sekretär und Landtagsabgeordneter, und während seiner Tätigkeit als illegaler „Revolutionärer Sozialist“ in der Zeit von 1934 bis 1938 schleust er Spanien-Kämpfer durch Österreich.¹⁰

Sein Zwillingsbruder Konstantin Kaiser erinnert sich an die Kindheit wie folgt:

„In Tirol waren Leander und ich in mehrfacher Hinsicht Außenseiter, weil wir Zwillinge waren, weil wir Sozialdemokraten waren, weil wir nicht katholisch waren, weil wir aufgrund unserer Bregenzerwälder Vorfahren dunkler aussahen als die anderen, und weil in der Familie immer der Widerstand gepflegt wurde. Bei uns zuhause war es selbstverständlich, dass wir Gorki und Engels lasen.“¹¹

Leander Kaiser besucht gemeinsam mit seinem Zwillingsbruder Konstantin die Volksschule und das Realgymnasium in Innsbruck, wo er 1965 seine Matura ablegt.¹²

¹⁰ Vgl. Prugger 2007, S. 98.

¹¹ Ebd.

¹² Vgl. Trummer 1996, S. 75.

Der Innsbrucker Althistoriker und ehemalige Mitschüler der Brüder sagt über die gemeinsame Schulzeit:

„Die beiden haben im Unterricht Fragen gestellt, die sonst kein Schüler gestellt hat, weil sonst keinem eingefallen wäre, solche Fragen zu stellen. [...] Das war oft interessant und sehr belebend. Manchmal war es aber einfach nur lästig.“¹³

Im Jahre 1962, während eines einmonatigen Aufenthalts in Paris, entstehen erste künstlerische Werke von Leander Kaiser.

Zwischen 1963 und 1964 schafft er auf Anregung von Werner Strauss einen Zyklus zum Buch Hiob aus dem Alten Testament. Der Zyklus, bestehend aus 20 Federzeichnungen, wird im April 1964 in der Galerie von Werner Strauss, „Studio 2“, in Innsbruck ausgestellt. Im Zuge dessen macht Leander Kaiser die Bekanntschaft von Prof. Max Weiler, bei dem er von 1966 bis 1968 an der Akademie der bildenden Künste in Wien Malerei studiert.¹⁴

Über die Studienzeit und Max Weiler sagt Leander Kaiser 2013 in einem Gespräch:

„Es waren nur eineinhalb Jahre, dann hat er [Max Weiler] mich hinausgeschmissen. Er hielt Anfangs große Stücke auf mich, billigte mir sogar zu, „einen Traum zu haben“, was er sonst nur sich selbst zugebilligt hat. Er wollte nicht akzeptieren, das mein Traum ein anderer Traum war. Seiner Malerei begegne ich mit großem Respekt, manchmal sogar mit Bewunderung, doch ich selbst wollte auf keinen Fall so oder so ähnlich malen“.¹⁵

¹³ Prugger 2007, S. 98.

¹⁴ Vgl. Trummer 1996, S. 75.

¹⁵ Leander Kaiser im Gespräch mit der Verfasserin im Jänner 2013 (siehe Anhang).

Zur selben Zeit gründet sein Zwillingsbruder Konstantin Kaiser die „Galerie Junge Generation“ in Innsbruck, bei der auch Leander Kaiser mitarbeitete.

Im Jahre 1967 trägt Leander Kaiser die von ihm verfasste „Rede für Karl Kraus“ in Innsbruck sowie Lienz vor, er arbeitet auch bei der Zeitschrift „frontal“ des Verbandes Sozialistischer MittelschülerInnen mit.¹⁶

Von 1967 bis 1973 schreibt Kaiser einige Essays, von denen einer zu einer Anklage wegen „Herabwürdigung der Einrichtungen und Gebräuche einer im Staate anerkannten Kirche“¹⁷, nämlich der katholischen, führt.

In den Siebziger- und Achzigerjahren folgen Publikationen über Eduard Angeli, Chryseldis Hofer-Mitterer, Ursula Fürtler, Astrid Gmeiner, Agnes Muthspiel, Erhard Stöbe, Hildegard Stöger, Anne Strobl, Herbert Szusich, André Verlon und Michael Wrobel.¹⁸

Sein Studium zunächst der Soziologie, dann der Philosophie, der Pädagogik und der Kunstgeschichte an der Universität Wien beginnt Leander Kaiser im Jahre 1968. Er beschäftigt sich weiterhin mit kunsttheoretischen Fragen und ist in der damaligen Studentenbewegung aktiv.

Ein Jahr später, 1969, gründet er mit Robert Schindel – den er am 1. Mai dieses Jahres kennen gelernt hat – Christof Šubik, Konstantin Kaiser und anderen die Gruppe „Hundsblume“.¹⁹

Mit der Gruppe „Hundsblume“ soll eine Alternative zum politischen Aktionismus der Studentenbewegung gegeben werden. Gemeinsam werden verschiedene Publikationen herausgegeben, unter anderem der von Robert Schindel geschriebene Roman „Kassandra“. Der Text

¹⁶ Vgl. Trummer 1996, S. 75.

¹⁷ Prugger 2007, S. 99.

¹⁸ Vgl. Peithner-Lichtenfels 1990/1991, o. S.

¹⁹ Vgl. Prugger 2007, S. 99.

wird von Leander Kaiser illustriert. Es handelt sich um einen Zyklus von zwölf Federzeichnungen aus dem Jahre 1970.²⁰

Im selben Jahr entsteht zusammen mit Robert Schindel eine philosophisch-künstlerische Wohngemeinschaft in der Berggasse in Wien. Leander Kaiser widmet sich nun mehr der politischen und theoretischen Arbeit und nicht mehr seinem zentralen Thema, der Malerei. Er beginnt das Studium der Philosophie an der Universität in Wien. In der Wohngemeinschaft ist auch die junge Elfriede Jelinek, mit der Leander Kaiser eine kurze Beziehung eingeht, öfter anzutreffen.

In den Jahren 1971 bis 1972 folgt ein längerer Aufenthalt in Madrid, zusammen mit einigen Mitgliedern der Gruppe „Hundsblume“. Leander Kaiser verbringt viel Zeit im Prado, wo er sich insbesondere mit Goya und Velazquez auseinandersetzt. Die Gruppe „Hundsblume“ löst sich 1972 wegen Orientierungslosigkeit auf und Leander Kaiser beteiligt sich wie viele andere ehemalige Mitglieder an der „ML-Bewegung“, in der Organisation der marxistisch-leninistischen StudentInnen, die sich den Wiederaufbau der Kommunistischen Partei nach orthodoxem Muster zum Ziel gesetzt hatten.²¹

Im Jahre 1974 trifft Leander Kaiser die Entscheidung nicht mehr zu malen.²²

Irene Prugger schreibt über dieses Scheitern des Künstlers:

„Leander Kaiser ist Maler und glaubt, dass seine Kunst in doppeltem Sinn nicht zum Leben reicht: Nicht nur, dass er nicht von seiner Kunst, sondern dass seine Kunst auch von ihm nicht wird leben können. Am Anfang als großes Talent gehandelt, muss er im Alter von siebenundzwanzig Jahren fürchten, sich nicht mehr weiterentwickeln zu können, und gibt auf.“²³

²⁰ Vgl. Trummer 1996, S. 76.

²¹ Vgl. Prugger 2007, S. 100.

²² Vgl. Trummer 1996, S. 76.

²³ Prugger 2007, S. 100.

1975 lernt er die österreichische Künstlerin Hildegard Stöger kennen, die seine Malerei, vor allem seinen Stil und den Umgang mit Farbe, neben anderen Künstlerinnen und Künstlern, stark beeinflusst hat.

Beruflich tritt er in den Dienst der Gemeinde Wien und arbeitet bei den Wiener Städtischen Büchereien als Bibliothekar.

Das Studium der Philosophie schließt er 1979 mit einer Dissertation „Zum Problem des Allgemeinen in der Hegelschen Ästhetik“ ab. Seine Promotion folgt im Jahre 1980.²⁴

Brigitte Borchhardt-Birbaumer schreibt 1996 in der Wiener Zeitung von Leander Kaiser als „pictor doctus“²⁵, als einen „Philosophen-Künstler“²⁶. Der Künstler äußert sich zur Position die die Philosophie in seinem Werk einnimmt und wieweit seine philosophischen Überlegungen in seine Malerei bis heute einfließt:

„Ich habe nicht den Eindruck, dass ich direkt philosophische Reflexionen in meine Malerei hineinbringe oder gar Ideen male. Einen philosophischen Geist kann man schon sehen in dem Versuch, in jedem Bild eine präzise Dialektik von Inhalt und Form zu realisieren und das Bild zur Erkenntnis des in ihm Thematisierten werden zu lassen: Was das ist und aus welchem Grund es ist?, beantworten die Bilder letztlich bei aller Klarheit mehrdeutig. Ich komme in die Situation, meine Bilder genauso wie andere deuten zu müssen, und meine Deutungen können von Fall zu Fall divergieren. Das philosophische Denken hat mir geholfen, meine eigene Position zu entwickeln und zu verteidigen, und noch mehr dazu, die Welt, in der ich lebe und arbeite, zu verstehen. Das mag in meine Malerei einfließen, aber es lässt sich für mich nicht genau festmachen. Ich arbeite nicht konzeptuell.“²⁷

²⁴ Vgl. Trummer 1996, S. 76.

²⁵ Borchhardt-Birbaumer 1996.

²⁶ Borchhardt-Birbaumer 1996.

²⁷ Kaiser Gespräch 2013.

1981 kündigt Leander Kaiser seine Stelle bei den Städtischen Büchereien und nimmt seine künstlerische Arbeit, nach achtjähriger Unterbrechung, wieder auf. Bei einem längeren Aufenthalt in Griechenland mit seiner Lebensgefährtin Hildegard Stöger entstehen erste Landschaftsbilder. Er nimmt auch die Arbeit der Zeichnung wieder auf, und es entsteht zum Leben und Werk des chinesischen Dichters und Essayisten Lu Xun in der Zeit von 1981 bis 1983 ein Zyklus von 36 Tusch-Grisaillen.

Leander Kaiser ist an der von Herbert Szusich, Dieter Tausch und Franz Mölk herausgegebenen Zeitschrift für Bildergeschichten mit dem Titel „studio“ künstlerisch beteiligt.²⁸ Im Heft 15 von 1983 sind vier frühe Ölbilder von Leander Kaiser abgebildet, unter anderem das „Selbstportrait“ (Abb. 1) aus dem Jahre 1981.²⁹

Seit 1984 arbeitet Leander Kaiser als freischaffender Künstler. Den Mittelpunkt seiner heutigen Arbeit bildet die figurale Ölmalerei. Neben der malerischen Tätigkeit, beschäftigt sich der Künstler aber auch weiterhin mit kunstgeschichtlichen sowie kunsttheoretischen Texten und Fragestellungen.³⁰

Am Anfang seiner Tätigkeit als freischaffender Künstler, dem hundertsten Geburtstag von Max Beckmann, entsteht eine Serie von sechs Grisailen, die in Bezug zu dem Künstler stehen.³¹ Leander Kaisers Werke der Serie „M.B. zum 100sten“³² wurden 1984 in der Zeitschrift für Bildgeschichten „studio“ abgebildet.

Im Jahre 1988 verfasst Leander Kaiser einen ersten größeren, bis 1996 unveröffentlichten Essay über die Funktionsweise des Bilderrahmens mit dem Titel „Das Goldene und das Dunkle“.³³ Heute ist der Text, in dem sich Leander Kaiser intensiv mit dem

²⁸ Vgl. Trummer 1996, S. 76.

²⁹ Vgl. Szusich/Tausch 1983, o. S.

³⁰ Vgl. Trummer 1996, S. 76.

³¹ Vgl. Kienle 1998, o. S.

³² Szusich/Tausch 1984, o. S.

³³ Vgl. Trummer 1996, S. 76.

Frührenaissanceskünstler Masaccio beschäftigt, auf seiner Homepage frei zugänglich.³⁴

Ab den Neunzigerjahren nimmt der in Wien arbeitende Künstler regelmäßig an Ausstellungen teil. In Innsbruck ist er durch die Galerie Thomas Flora, in Salzburg durch die Galerie von Thomas Seywald und in Wien durch die Galerie Peithner-Lichtenfels vertreten.³⁵

Im Jahre 1996 findet im „Atelier im Augarten“ in Wien eine größere Ausstellung durch die „Österreichische Galerie, Belvedere“ statt.³⁶ Es handelt sich um Leander Kaisers erste Museumsausstellung, zu der auch ein Katalog publiziert wird, in dem einige seiner Hauptwerke wie „Triumph“ (Abb. 2), „Der Gefangene der Reise“ (Abb. 3), „Blitz“ (Abb. 4) und „Das Spiel ist aus“ (Abb. 5) abgebildet sind.

Über diese Zeit sagt der Künstler selbst:

„Damals habe ich eine Position in der Malerei besetzt, die noch niemand besetzt hatte – aber das haben nicht viele verstanden“.³⁷

Im Jahre 1997, in diese Zeit fällt auch ein fünfmonatiger Aufenthalt in New York mit der Malerin Hildegard Stöger, malt Leander Kaiser nur zwei Bilder. Die meisten seiner Werke aus diesem Jahr zerstört der Künstler, da „die meisten Bilder nicht über das Stadium eines Kampfes um die Bildwirklichkeit hinaus[kommen]“³⁸, wie Irene Prugger die Zerstörung zu erklären versucht.

Im selben Jahr stirbt Leander Kaisers Vater Ferdinand Kaiser. Diese Zeit ist von Zweifel und dem Gefühl der Wirkungslosigkeit seiner Malerei erfüllt.³⁹

³⁴ Vgl. Kaiser 1988d, o. S.

³⁵ Vgl. Trummer 1996, S. 76.

³⁶ Vgl. Brizzi 2003, S. 74.

³⁷ Vgl. Prugger 2007, S. 101.

³⁸ Ebd. S. 97.

³⁹ Vgl. ebd.

Im Jahre 1998, mit nur Einundfünfzigjahren, erleidet Leander Kaiser einen Herzinfarkt. Irene Prugger schreibt über den Prozess der Genesung nach einem Gespräch mit dem Künstler:

„Nach Jahren großen Drucks – „Ich wollte künstlerisch aufholen und überholen“ – ist diese schmerzhaft Erfahrung auch eine Befreiung, eine Versöhnung mit der eigenen Begrenztheit: „Die Einsicht, dass nicht alles vom eigenen Willen abhängt, gab mir eine große Gelassenheit.““⁴⁰

Es folgen Auslandsaufenthalte in Rom, 2000 und 2001 sowie in Frankreich, der Provence, im Jahre 2003.

An der Akademie der bildenden Künste in Wien und an der Universität in Klagenfurt hält Leander Kaiser ab dem Jahre 2000 eine Reihe von Vorlesungen über Ästhetik. 2001 und 2002 referiert er bei internationalen Symposien über Arnold Schönberg und Wassily Kandinsky in Moskau und Wien. Er beteiligt sich auch 2003 beim internationalen Symposium „Von der Romantik zur ästhetischen Religion“ an der Akademie der bildende Künste in Wien.⁴¹

Leander Kaiser organisiert ab 2003, anfangs in Zusammenarbeit mit Michael Ley, die „Innsbrucker Gespräche über Ästhetik“ im Tiroler Landesmuseum, Ferdinandeum. Zusammen mit Michael Ley gibt Leander Kaiser zwei Sammelbände, „Von der Romantik zur ästhetischen Religion“, 2004, und „Die ästhetische Gnosis der Moderne“, 2009, heraus.

Im Jahre 2004 bezieht der Künstler ein neues größeres Atelier, eine ehemalige Tischlerwerkstatt im zehnten Wiener Bezirk. Dieser Raum wird vom Künstler nicht nur als Atelier verwendet, im Studio werden auch Ausstellungen und andere kulturelle Veranstaltungen wie Buchpräsentationen und Lesungen organisiert.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Vgl. Brizzi 2003, S. 74.

Peter Weiermair schildert das Atelier des Künstlers mit den folgenden Worten:

„Ein Blick in das Wiener Atelier des Malers Leander Kaiser ist aufschlussreich. An der Stirnwand des lichterfüllten Raums stehen die noch nicht fertiggestellten Bilder, manche mehrteilige Hochformate; gegen die Mauer gekehrt, die Bildseite den Augen entzogen, lehnen die fertigen Arbeiten, jene Bilder, die beim Prozess des Überlegens und Nachdenkens nicht stören dürfen. Das Atelier ist in erster Linie Arbeitsraum. Nahe einem Lager für die mittägliche Siesta oder einen Überraschungsgast stehen für sich die Bände einer vorzüglichen philosophischen Bibliothek [...] Die Handbibliothek ist der Philosophie, Ästhetik und Kunsttheorie verpflichtet, aber auch wichtige Monografien zur klassischen Malerei befinden sich hier. Auf einem Tisch, farbverschmiert, und in einer Nische neben Malutensilien findet sich ein Werk über die Fresken Pompejis und ein Band über den sienischen Maler der Protorenaissance Ambrogio Lorenzetti, dessen Bilder Anregungen zu einigen seiner Arbeiten gegeben haben.“⁴²

Nachdem Leander Kaiser das neue Atelier bezogen hat, stellt er seine Werke bei größeren Ausstellungen mit den Themen „Education Sentimentale“, „Wanderausstellung zur Weltlage“, „Garten der Lüste“, „Allegorien des Blicks“, „Innsbrucker Theologie“ und „Geste und Konstrukt“ aus.

Nach der Personale in der Österreichischen Galerie Belvedere 1996 und zahlreichen Galerieausstellungen folgt 2004 die erste umfangreiche Werkübersicht, bei der 45 Arbeiten von Leander Kaiser ausgestellt wurden, in der Galerie Lorli Ritschl Foundation unter dem Titel „Education Sentimentale – Allegorien des Blicks – Bilder 1999-2004.“⁴³

⁴² Weiermair 2007, S. 5.

⁴³ Vgl. o. A. 2004, S. 39.

Im Jahre 2008 verbringt Leander Kaiser längere Zeit in Marokko, in diesem Jahr findet auch die Hochzeit zwischen der Künstlerin Hildegard Stöger und ihm statt.

Im darauffolgenden Jahr bringt die Österreichische Post im Rahmen der Serie „Moderne Kunst aus Österreich“ eine Briefmarke von Leander Kaiser heraus.

2011 stirbt Leander Kaisers Mutter Maria Kaiser in Innsbruck.⁴⁴

Anlässlich seines 65. Geburtstages erscheint 2012 auf Initiative von Ines Sommer, in Zusammenarbeit mit Katayun Adib und Ellen Tiefenbacher, der Sammelband „derLeander. Eine Reise durch das malerische Werk von Leander Kaiser. Eine Festschrift“ mit Beiträgen von SammlerInnen, KunsthistorikerInnen, KuratorInnen und GaleristInnen.⁴⁵

Im Moment lebt und arbeitet der Künstler Leander Kaiser größtenteils in Wien, wo er unter anderem durch die Galerie Lehner vertreten ist.⁴⁶

⁴⁴ Vgl. Kaiser 2012.

⁴⁵ Adib/Sommer/Tiefenbacher 2012.

⁴⁶ Vgl. Kaiser 2012.

3. Das Frühwerk

3.1. Frühe Zeichnungen

Als Grundlage der Bearbeitung von Leander Kaisers frühen Zeichnungen dient vor allem der Ausstellungskatalog „Leander Kaiser. Frühe Zeichnungen 1963 – 1973“, der 1997 von der Edition Thomas Flora zu einer Ausstellung vom 5. März bis zum 22. März 1997 publiziert wurde.

Der Katalog zeigt, wie der Titel schon sagt, eine Auswahl der Federzeichnungen von Leander Kaiser aus den Jahren 1963 bis 1973. Der Künstler sagt selbst, dass diese Federzeichnungen die „Substanz“⁴⁷ dieser Jahre darstellen, in denen seine künstlerischen Bestrebungen für ihn selbst erstmals eine in sich abgerundete, durchformte Gestalt angenommen hätten. Aus dieser Zeit gibt es weitere Werke, die in anderen Techniken und teilweise in Farbe gefertigt wurden, welche jedoch nach Aussage des Künstlers nicht von zentraler Aussagekraft für diese Schaffensperiode sind. Die Zeichnungen sind bis auf „El Escorial“ (Abb. 6) aus dem Jahre 1971, bei der Tusche in mehreren Farben verwendet worden ist, alle mit schwarzer, zum Teil leicht laviertem Tusche auf Papier gefertigt. Die Titel der Werke sind größtenteils bei Erstellung des Kataloges von Leander Kaiser neu formuliert worden und nicht schon während des zeichnerischen Vorganges selbst.⁴⁸

Irene Prugger schreibt, dass die frühen Zeichnungen Leander Kaisers keine äußerlich stilistische Nachahmung seiner Vorbilder wie Hans von Marées, Goya, Kubin oder auch Max Beckmann sind, wiewohl diese in gewisser Hinsicht eine orientierende, Maßstäbe setzende Funktion hatten und Einfluss auf den Künstler ausübten. Leander Kaiser schafft vielmehr im Entschlüsseln der Geheimnisse

⁴⁷ Kaiser 1997, S.81.

⁴⁸ Vgl. ebd.

der großen Meister eigene, neue und raffinierte Geheimnisse. Auch der Vergleich mit dem frühen Werk des österreichischen Künstlers Ernst Fuchs ist bei den frühen Zeichnungen Leander Kaisers aufschlußreich, aber wo Ernst Fuchs in die Verzierung und Süßlichkeit abgeleitet, bleibt Leander Kaiser beim Zeichnen hart, klar und überrascht mit inhaltlichen Details. An diesen frühen Zeichnungen ist Leander Kaisers erste persönliche Revolution, unter anderem motiviert durch die allgemeine Jugendrevolte und die gesellschaftlichen Umbrüche der Sechziger- und frühen Siebzigerjahre, zu sehen.⁴⁹

Die Reihe der Federzeichnungen wird 1966, nach der Aufnahme an der Akademie der bildenden Künste, in Wien, unterbrochen und erst im Jahre 1970 mit den Illustrationen für Robert Schindels Roman „Kassandra“ wieder aufgenommen.⁵⁰

Bei Leander Kaisers Zeichnungen ist zu erkennen, dass sich der Künstler, ohne in epigonale Abhängigkeit zu einzelnen Positionen zu treten, aus verschiedenen Richtungen beeinflussen ließ. Auch der Bezug zum österreichischen Künstler Alfred Hrdlicka ist zu sehen. Über diesen Vergleich sagt Leander Kaiser selbst:

„[...] der [Hrdlicka] mich schon in meiner Jugend – ich hatte seine erste Einzelausstellung in Salzburg 1963 oder 1964 gesehen – stark beeindruckt hat, was bei einigen meiner Federzeichnungen von 1964 und 1965 nicht zu übersehen ist.“⁵¹

3.1.1. Der Hiob-Zyklus

Werner Strauss, der damalige Besitzer der Galerie Studio 2 in Innsbruck, schlägt Leander Kaiser 1963 vor, einen Zyklus von Federzeichnungen zum Buch Hiob aus dem Alten Testament zu

⁴⁹ Vgl. Prugger 1997, S. 7.

⁵⁰ Vgl. Flora 1997, S. 48.

⁵¹ Kaiser Gespräch 2013.

machen. Der Künstler fertigt 20 Federzeichnungen, die im April und Mai des Jahres 1964 in der Galerie Studio 2 ausgestellt wurden.⁵²

Leander Kaiser kann bereits mit seinen sechzehn Jahren Lebenserfahrung auf ein ideologisch durchdachtes Weltbild zurückgreifen. Hiob wird in seinen Zeichnungen nicht als Büsser dargestellt, statt auf der Demut vor Gott angesichts des grundlosen Leidens liegt der Akzent ganz auf dessen, durch nichts gemilderter Sinnlosigkeit.

Bei den Bildern ist klar zu sehen, dass der Künstler weiß, worum es im Buch Hiob geht, er kennt die Geschichten der Bibel, trotz oder gerade wegen der atheistischen Erziehung durch seine Eltern, und erarbeitet sich deren Inhalt.

Die Presse sowie Kritikerinnen und Kritiker diskutieren zwar, ob die frühreifen Werke des jugendlichen Malers als Kunst deklariert werden können, doch schlussendlich sind sie sich einig, dass es sich bei dem Sechzehnjährigen um ein außergewöhnliches Zeichentalent handelt.⁵³

„Hiobs endliches Wohlergehen“ (Abb. 7) ist das Blatt 20 aus dem Zyklus, Hiob 42.10 – 17, aus dem Jahre 1964. An diesem Beispiel ist zu sehen wie der Künstler damals gezeichnet hat.⁵⁴

Auf dem Papier ist eine liegende Figur, die als Hiob gedeutet werden kann, zu sehen. Die Figur ist in ein Pflanzengewirr gebettet. Die Zeichnung ist mit Feder in schwarzer Tusche ausgeführt.

Die Konturen Hiobs sind verstärkt wiedergegeben, Plastizität wird durch das Freilassen des weißen Papieruntergrundes erreicht. Die zeichnerische Linienführung geht vor allem im Hintergrund in eine flächigere Darstellung über. Das Blatt ist fast zur Gänze mit Schraffuren bedeckt und zeigt nur wenige freie Stellen.

Das „Selbstportrait“ (Abb. 8) des Künstlers, aus demselben Jahr, aber zu einem späteren Zeitpunkt gezeichnet, zeigt schon eine

⁵² Vgl. Flora 1997, S. 12.

⁵³ Vgl. Prugger 1997, S. 9.

⁵⁴ Vgl. Flora 1997, S. 23.

Weiterentwicklung des Zeichenstils und eine andere Gestaltungsweise.⁵⁵

Bei dieser Zeichnung ist die Linienführung nicht mehr so klar wie im Blatt 20 des Hiob-Zyklus. Die Zeichnung zeigt nicht mehr den klaren, festen und dunklen Strich, sie wirkt in ihrer Gestaltung dynamischer und die Schraffuren kreuzen sich an mehreren Stellen. Auch die Räumlichkeit und die plastischen Werte stellt Leander Kaiser hier erstmals durch die gestische Bewegung her. Es wird eine direkte Kommunikation mit dem Betrachter gesucht.

Ein weiteres Portrait des Künstlers „Selbstportrait als Grundwehrdiener“ (Abb. 9) aus dem Jahre 1965, entstanden während des neunmonatigen Präsenzdienstes beim Bundesheer, zeigt eine weitere differenzierte Art des Zeichnens in Leander Kaisers Werk.⁵⁶

Im Gegensatz zu den beiden früheren Beispielen ist hier viel mehr unbearbeitete Fläche zu sehen. Der Künstler reduziert hier viel stärker auf die Konturen der dargestellten Gegenstände und einige wenige Schattenzonen.

Das Werk „Fünf Figuren, etwas im Raum suchend“ (Abb. 10) aus dem Jahre 1965, weist schon auf Charakteristika späterer Bildfindungen Leander Kaisers hin, und auch der Einfluss des Künstlers Hans von Marées ist bei dieser Zeichnung zu erkennen.⁵⁷

Das spätere Ölbild, in dem er dieses Motiv wieder aufnimmt ist das Triptychon von 1994 „Despolisazio“⁵⁸ (Abb. 11). Auf der mittleren Tafel des Ölgemäldes ist eine Figur dargestellt, die sich gerade ihr Hemd über den Kopf zieht. Im Unterschied zu der Zeichnung, bei der

⁵⁵ Vgl. ebd. S. 34.

⁵⁶ Vgl. Flora 1997, S. 47-48.

⁵⁷ Vgl. ebd. S. 43.

⁵⁸ Anmerkung der Verfasserin: Hier handelt es sich um eine irrtümliche Betitelung des Künstlers, dieser meinte mit „despolisazio“ das italienische Wort „spoglio“, das in der deutschen Übersetzung für „sich entblößen“ oder „nackt“ steht.

die Figur die männlichen Geschlechtsteile besitzt, handelt es sich im Triptychon „Despolisazio“ (Abb. 11) um eine Frauengestalt.

Leander Kaiser beschäftigt sich in vielen seiner Bilder mit dem immer wiederkehrenden Thema der Entkleidung oder Entblößung. Das Triptychon mit den Bekleidungsszenen erinnert aber im Gegensatz zu der Zeichnung nicht mehr an Hans von Marées, sondern vielmehr an die Malerei Max Beckmanns. Er knüpft bei diesem Bild an das Format Max Beckmanns an und auch die gelb und schwarz gestreifte Farbfläche im Hintergrund lässt an Beckmann denken. Der Unterschied ist, dass sich im Werk Leander Kaisers der Bildraum anders verhält, er übernimmt die Enge Max Beckmanns nicht, und auch nicht dessen „gotische Expressivität“⁵⁹.

Nach Meinung von Thomas Trummer verfolgt er in diesem Werk vielmehr den Weg der antiken Schilderung.⁶⁰

3.1.2. Kassandra

Der Zyklus resultiert aus dem Auftrag an Leander Kaiser, den Roman „Kassandra“ von Robert Schindel zu illustrieren. Leander Kaiser versucht bei diesen Arbeiten die „Sprache der frühen Zeichnungen“⁶¹ wieder aufzunehmen und weiterzuentwickeln.

Der Stil der Zeichnungen ist am Blatt 2 „Einen Entwurf und schaue, daß ich mir ähnlich werde“ (Abb. 12) und am Blatt 3 „Träumen wir uns einen Begriff“ (Abb. 13) der Kassandra-Serie, beide aus dem Jahre 1970, sehr gut zu erkennen.⁶²

Im Unterschied zu den bereits gezeigten Zeichnungen kommt hier ein neues Element dazu, die Sprache. Leander Kaiser nimmt auf den beiden Blättern des Kassandra Zyklus die Textstelle, auf die sich die

⁵⁹ Trummer 1996, S. 40.

⁶⁰ Vgl. ebd.

⁶¹ Vgl. Flora 1997, S. 62.

⁶² Vgl. ebd. S. 64-65.

Zeichnung bezieht, in den Bildraum auf. Auch die Linienführung hat sich geändert. Die Linien sind teilweise stärker geworden.

Die Szenen beschränken sich jeweils auf eine symbolische oder kommunikative Aktion, was schon auf das spätere Werk vorausweist.

Der Bildaufbau folgt aus der Geste.

Ende des Jahres 1970 wird Schindels „Kassandra“ mit 12 Zeichnungen des Künstlers im Verlag der Gruppe „Hundsblume“ publiziert. Die Titel der Werke sind Textstellen aus dem Roman „Kassandra“, welche, wie zuvor veranschaulicht, sehr präzise auf den Blättern wiedergegeben sind.⁶³

Leander Kaiser sagt über diese Illustration:

„Soweit ich mich entsinne, formten sich die Bilder meist nicht aus der visuellen Auslegung des Textes, sondern aus dem Zusammentreffen von Textstellen mit Bildvorstellungen, die bei mir schon länger im „dunklen Schacht des Inneren“ bereit lagen“.⁶⁴

Der Roman „Kassandra“ wurde 2004, mit einem Vorwort von Robert Menasse, durch den Haymon Verlag erneut herausgegeben.⁶⁵

Die Zeichnung „Andalusia, von Melilla aus gesehen, oder: Geschenke aus Melilla“ (Abb. 14) ist eine Zeichnung, die nach der Kassandra-Serie bei einem Spanienaufenthalt entstanden ist und im Vergleich dazu schon einen ganz anderen Bildtypus zeigt. Diese Zeichnung ist für die spätere Bildanalyse des Werks „Der Gefangene der Reise“ (Abb. 3) von großer Bedeutung.

3.1.3. Der Lu Xun-Zyklus

Lu Xun ist ein chinesischer Dichter und Essayist, der von 1881 bis 1936 lebte. Zwei seiner Hauptwerke sind die 1918 publizierte

⁶³ Vgl. ebd. S. 62.

⁶⁴ Kaiser 2007, S. 104.

⁶⁵ Vgl. Schindel 2004.

Kurzgeschichte „Das Tagebuch eines Verrückten“ und die 1922 veröffentlichte Erzählung „Die Geschichte des AQ“.

Anlässlich seines hundertsten Geburtstags im Jahre 1981 fand in Wien ein Symposium über ihn statt. Leander Kaiser nahm daran teil und somit war der „äußere Antsoß“⁶⁶ für den Lu Xun-Zyklus gegeben. Der Künstler war zu diesem Zeitpunkt auf der Suche nach einem Ort für seine Fantasie, „fern und doch wieder nah genug, um die Wirklichkeit zu gestalten, ohne ihr zu erliegen“⁶⁷. Bei Lu Xun erkannte Leander Kaiser einen historischen Bezugsrahmen, in den er das Figurenmaterial, welches teilweise schon in seinem Kopf, beziehungsweise in einigen seiner Entwürfe existierte, einbinden konnte. Leander Kaiser schreibt, dass es ihm bei der Arbeit nicht um die korrekte Übereinstimmung von Text und Bild, sondern vielmehr um eine geistige Parallele zwischen den zwei Medien gegangen ist. Die Illustrationen beziehen sich nicht in allen Fällen auf eine einzelne Textpassage von Lu Xun, Kaiser sucht in seinen Zeichnungen das Leben des Dichters und Essayisten und dessen Verbindung zur historischen Entwicklung Chinas zu zeigen.

Der Lu Xun-Zyklus besteht aus 36 Grisailen, die mit laviertem Tusche und weißer Gouachfarbe auf Papier ausgeführt wurden. Die Arbeiten sind 21 x 29,7 cm groß und wurden in der Zeit von November 1981 bis März 1982, sowie Februar und März 1983 gezeichnet.⁶⁸

Die Zeichnung „Der Tiger“ (Abb. 15) von 1982 aus dem Abschnitt „Ein Bilderbogen aus dem alten China“, zeigt ein Bildmotiv, mit dem Leander Kaiser immer wieder arbeitet, das Thema findet sich im Ölbild „Villa mit Tiger“ (Abb. 16) aus dem Jahre 1996 und im Gemälde „Villa mit Tiger, 2. Fassung“ (Abb. 17), ebenfalls Ölmalerei, von 1999, wieder.

⁶⁶ Kaiser 1983, S. 37.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Vgl. ebd.

Brigitte Borchhardt-Birbaumer schreibt über den Tiger im Bild: „[...] das Tier [...] wird zum Vollzugsorgan der menschlichen Erwartung, die sich auch durch die Lichtstrahlen im Tor zeigen.“⁶⁹

Eine weitere Übereinstimmung in Zeichnung und Ölmalerei zeigt sich in dem Ölbild „Greifen ins Licht“ (Abb. 18) aus dem Jahre 1996, für welches die fünfzehn Jahre früher entstandene Zeichnung „Sie essen Menschen“ (Abb. 19) aus „Das Tagebuch eines Verrückten“ als Entwurf diente.

Ein weiteres Bildthema, das Leander Kaiser in der späteren Ölmalerei immer wieder aufgreift, ist die Szene, in der Personen mit entblößten Füßen im Wasser stehen. Diese Darstellung ist bei der Zeichnung des Lu Xun-Zyklus „Die Verheißung der Glücksgöttin“ (Abb. 20) aus „Zwischenwelten“ von 1982 zum ersten Mal zu sehen. In weiterentwickelter Form zeigt sich die Bildthematik in den Ölbildern „Frau im Wasser stehend“ (Abb. 21) aus dem Jahre 2003 und „Die kalten Füße“ (Abb. 22) von 2010.

Durch diese Beispiele ist zu erkennen, wie wichtig die Rolle der Zeichnung für Leander Kaiser in Bezug auf seine spätere Ölmalerei ist. Bei der Erarbeitung neuer Ölbilder dienen ihm jedoch nicht immer bereits vorhandene Zeichnungen als Ausgangspunkt.

„Ich notiere Bildideen fast immer in Zeichnungen, die ich solange variere, bis eine brauchbare Arbeitsskizze für die Übertragung auf die Leinwand entstanden ist.“⁷⁰

Einer der Hauptunterschiede zwischen dem Lu-Xun Zyklus und der vorher besprochenen Zeichnungen ist die Technik. Durch das Arbeiten mit lavierter Tusche in Kombination mit der Anwendung von weißer Gouachefarbe entsteht eine Mischform aus Zeichen- und Maltechnik. Die Linienführung ist zum Teil noch klar zu sehen, doch

⁶⁹ Borchhardt-Birbaumer 1996, S. 8.

⁷⁰ Kaiser Gespräch 2013.

andere Partien sind mit verschiedenem Grauwert nebeneinander gesetzt.

Die Zeichnung ist für den Künstler auch heute noch von großer Bedeutung. Beim Arbeitsprozess geht Leander Kaiser meist von einer Entwurfszeichnung aus, die er im Laufe des Prozesses mit anderem Bildmaterial ergänzt.⁷¹

3.2. Ölmalerei vor 1988

Thomas Trummer erkennt, dass der Künstler bis zum Jahre 1983 nur Grisailen großteils in Schwarz und Weiß gemalt hat. Diese Malweise garantierte ihm, nach Thomas Trummers Meinung, den „kompositorischen Zusammenschluß“⁷² des Bildes. Er schreibt über diese Beobachtung:

„Die strengen konzeptuellen Zielsetzungen lassen es nicht zu, daß die sinnliche Farbe den konsequenten Bestrebungen des Konzepts entgegenarbeitet.“⁷³

Die bestimmende Bedeutung der Farbe für den Bildaufbau wird für Leander Kaiser ab 1988 immer wichtiger.⁷⁴ Farbe nimmt in seiner Malerei seither und bis heute eine starke und zentrale Rolle ein.

Über die Ölmalerei von Leander Kaiser in der Zeit vor dem Jahre 1988 wurde bis zum heutigen Zeitpunkt noch nichts publiziert.

Einzelne Ölbilder sind 1973 in der Klagenfurter Galerie Hildebrand und 2007 von der Galerie Gans in Wien zusammen mit einigen Federzeichnungen ausgestellt worden. Zu diesen Arbeiten gibt es weder Literatur noch eine brauchbare Dokumentation seitens des Künstlers, die es ermöglichen würden, auf das Werk dieser Zeitperiode analytisch einzugehen.

⁷¹ Vgl. ebd.

⁷² Trummer 1996, S. 32.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Vgl. ebd.

Leander Kaiser selbst weist auf zwei wichtige Werke mit stärkerer Bedeutung für das spätere Werk hin. Die Thematik und Komposition dieser beiden Ölbilder nimmt der Künstler später in anderen Werken wieder auf. Zum einen „Die Frau des Euterschmusers ist frisch“ (Abb. 23) aus dem Jahre 1971, welches für das Bild „Davor und Dahinter“ (Abb. 24) von 2008 Pate stand, und „Die absolute Freiheit oder der Schrecken“ (Abb. 25), ebenfalls aus dem Jahr 1971, aus dessen Elementen 1991 das Bild „Der Maler und sein Modell (Für Matisse)“ (Abb. 26) entstanden ist.⁷⁵

Ein Ölbild aus der Zeit vor 1988, „Der dunkle Herr“ (Abb. 27) aus dem Jahre 1969, wurde bei der Ausstellung „Die sechziger Jahre“ im MUSA, Museum der Sammlung für zeitgenössische Kunst der Kulturabteilung der Stadt Wien, vom 29. März bis zum 15. Oktober 2011 ausgestellt und im Ausstellungskatalog „Die sechziger Jahre. Eine phantastische Moderne“ abgebildet.⁷⁶

⁷⁵ Vgl. Kaiser 2012.

⁷⁶ Vgl. Ecker/Hilger 2011, S. 200.

4. Künstlerische Einflüsse

„Meine bildhaften Erzählungen entstammen nicht mythologischen oder religiösen Traditionen, sondern vielmehr einer Synthese aus persönlichen und kunsthistorischen Erinnerungen. Meine Phantasie ist sicher geprägt durch die Bilder, die ich gesehen habe oder vielmehr durch Bilder, die mich angeschaut haben. Ich muß mir genau überlegen, woher etwas kommt, weil es ja sehr wenig gibt, was es nicht schon einmal gegeben hat.“⁷⁷

Um die Kunst von Leander Kaiser verstehen zu können, ist es wichtig, einen der zentralen Punkte – die andauernde Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte – in den Vordergrund zu stellen.

Peter Weiermair meint, Leander Kaisers Malerei sei erfüllt vom „Erkenntnischarakter“⁷⁸ der Kunst und von ihrer aufklärerischen Potenz überzeugt. Er skizziert Leander Kaisers Position, wenn er sagt, „dass die Malerei eine Sprache ist, mit einer unterschiedlichen Form der Begrifflichkeit, ein Denken in Bildern.“⁷⁹

Leander Kaiser paraphrasiert in seinen Werken immer wieder einzelne Motive, Figuren und Themen älterer Werke aus der Kunstgeschichte. Es entstehen Verknüpfungen zu Künstlern wie Piero della Francesca, Ambrogio Lorenzetti, oder auch Giorgio De Chirico, um nur einige wenige zu nennen. Leander Kaiser ruft gekonnt die Traditionen der Malerei ab und verfremdet diese zugleich durch:

„Um- und Weiterverarbeitung im Prozess seines Ringens um die ihnen zugrunde liegenden malerischen Probleme, um die es ihm eigentlich geht.“⁸⁰

⁷⁷ Kaiser 1994, S. 13.

⁷⁸ Weiermair 2007, S. 5.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Krieger 2009.

Erwin Melchart schreibt speziell über die Bilder der Ausstellung im Augarten, durch die österreichische Galerie Belvedere im Jahre 1996:

„Die trocken gemalten, figuralen Ölbilder des Tiroler Weiler-Schülers verbinden Spannung aus klarer Komposition der Szene mit der Ruhe „antikisierter“ Räume und vielfältigen, kunsthistorischen Bezügen.“⁸¹

Für Leander Kaiser spielen Geschichte und Erinnerung eine zentrale Rolle, auch wenn beides, so äußert sich Peter Weiermair, Kategorien sind, die die zeitgenössische Kulturindustrie teilweise abzuschaffen versucht.

Ikonografische Zitate sowie vertraute formale Einheiten dienen dem Künstler als Grundlage für viele seiner Werke, da diese Sachverhalte für Leander Kaiser Gültigkeit besitzen und eine Art Einfachheit – die für seine Arbeit wichtig ist – garantieren sollen. In seinen Bildern geht es ihm dabei nicht um Nostalgie oder um die Heroisierung der Vergangenheit.⁸²

Leander Kaiser sagt über seine Bilder:

„Es soll in ihnen der Zusammenhang aller Epochen spürbar sein. Man malt ein Bild ja immer auch mit dem Inventar, das man sich im Laufe der Zeit zusammengestohlen hat – wobei es in diesem Fall besser ist, zu stehlen als geschenkt zu bekommen.“⁸³

Die folgenden Gegenüberstellungen sollen diese Aussagen überprüfen. Es soll gezeigt werden, wie weit Leander Kaisers Werke von ZeitgenossInnen und KünstlerInnen vergangener Epochen beeinflusst wurde und wieweit er den Stil und die Maltechnik anderer übernommen hat.

⁸¹ Melchart 1996, S. 18.

⁸² Vgl. Weiermair, 2007, S.6.

⁸³ Kaiser 1994, S. 13.

4.1. Beeinflussung durch KünstlerInnen des 20. Jahrhunderts

4.1.1. Max Beckmann

„Leander Kaisers Werk erinnert mich in seiner Bühnenhaftigkeit auch an einen Bildautor, der sich stilistisch – und das gilt auch für Kaiser – nicht so recht einordnen lässt: Max Beckmann“.⁸⁴

Peter Weiermair spricht bei Leander Kaisers Kunst von einer figurativen, erzählerischen aber keiner illustrativen Malerei.⁸⁵ In seinen Texten über den Künstler schreibt er mehrfach vom Einfluss Max Beckmanns.⁸⁶

Die erste Begegnung mit dem deutschen Künstler Max Beckmann fand 1962 im Zuge der Ausstellung „Entartete Kunst“ in München statt. Bis zu diesem Zusammentreffen kannte Leander Kaiser nur wenige seiner Werke. Ein viel wichtigerer Bezugspunkt für den Künstler war zu dieser Zeit die Malerei des deutschen Künstlers Hans von Marées, der seinerseits auch für Max Beckmann bedeutend war.

Zu einer eingehenden und für die eigene Malerei bedeutsamen Auseinandersetzung mit Max Beckmann kam es erst 1967, als Leander Kaiser schon an der Akademie der bildenden Künste in Wien studierte und er die Ausstellung der Sammlung Lackner in der Secession in Wien besuchte. Leander Kaiser sagt über dieses Erlebnis in einem Gespräch mit Anabel Kienle im Jahre 1998:

„Seit damals ist er [Max Beckmann] für mich eine bewusste Zentralfigur in dem, was man eine

⁸⁴ Weiermair, 2007, S. 6.

⁸⁵ Vgl. Weiermair 1996, S. 5.

⁸⁶ Vgl. Peter Weiermair 1990/1991, S. 1. – Vgl. Peter Weiermair 1996, S. 5-6.

Traditionslinie zwischen Frührenaissance, Goya und diesem Jahrhundert nennen könnte“.⁸⁷

Bei Leander Kaisers Werken „Kleine Plattform“ (Abb. 28) und „Das Zeitalter der Vernunft“ (Abb. 29) besteht eine bewusste Bezugnahme auf Max Beckmann.⁸⁸

Der Betrachter blickt in der Vogelperspektive auf die Szene des Diptychons „Zeitalter der Vernunft“ herab. Auf beiden Tafeln sind jeweils vier Personen wiedergegeben. Sie stehen, sitzen oder steigen auf zwei Plattformen, die auf Pfeilern aus dem Wasser ragen. Die Podeste sind schwarz-gelb gestreift. Die Streifen verlaufen in die entgegengesetzte Richtung, diagonal in die beiden äußeren, oberen Bildecken. Diese Beobachtung stützt die Tatsache, dass die Bildkomposition keiner einheitlichen Perspektive folgt. Der Hintergrund ist in Blau- und Grüntönen gehalten. Die Abstufung der Blautöne im oberen Bildraum lässt eine Horizontlinie entstehen, welche der Anmutung nach eine Wasser- von einer Himmelsfläche trennt. Diese Zoneneinteilung stützt schlussendlich den Aufbau des Bildraumes. Auf der linken Tafel, am äußeren linken Rand der Plattform, ist eine Frauengestalt zu erkennen, die ihren Arm nach unten ins Wasser hängen lässt. Ihr Gesicht ist durch den nach unten greifenden Arm verdeckt, und es sind nur die schwarzen Haare, die ebenfalls nach unten hängen, zu sehen. Ihre Hand kann vom Betrachter nicht mehr gesehen werden, und durch eine weiße Linie neben der Eintauchstelle entsteht wieder der Eindruck, dass es sich bei der Farbfläche um Wasser handelt. Neben der Frau befindet sich eine männliche Figur, die Frack und Zylinder trägt. Der Mann steht mit leicht nach links geneigtem Kopf frontal zum Betrachter. Auch eine seiner Hände ist nicht zu sehen, da sie in seinem linken Hosensack verschwindet. Seine Gesichtszüge sind nur leicht angedeutet, der vom Zylinder geworfene Schatten verdeckt Teile des

⁸⁷ Kienle 1998, o. S.

⁸⁸ Vgl. Ebd.

Gesichts. In der Mitte der Plattform sitzt, mit verschränkten Beinen, eine gesichtslose Gestalt. Auf dem Kopf trägt sie eine die Bildtafel dominierende Krone mit drei Zacken, die sie mit ihrer rechten Hand berührt. Auf dem Podest befindet sich eine weitere Person, die stehend, mit Blick zur gegenüberliegenden Plattform, von der Seite dargestellt ist. Auch bei dieser Figur kann der Betrachter das Gesicht nicht erkennen, da sie es mit der rechten Hand verdeckt.

Die rechte Tafel zeigt im Gegensatz zur linken eine Treppe, auf der eine Figur, die Stufen empor steigend, dargestellt ist. Links von der Figur, am äußeren hinteren Rand des Podestes sitzt eine Frau mit verschränkten Armen auf einem Stuhl. Es scheint, als wäre die Figur in blaue und graue Farbe gehüllt. Im Bildvordergrund steht ein nackter Mann, die Arme zu den Seiten ausgestreckt und mit Hut auf dem Kopf, der nicht der eines Menschen ist. Es könnte sich um einen Eselskopf handeln, das Tier, das in Leander Kaisers Malerei immer wieder auftaucht.⁸⁹

Der Esel ist neben dem Tiger das Tier, mit dem sich Leander Kaiser schon früh identifizierte.⁹⁰ „Der Esel gilt ihm als Tier des Blicks.“⁹¹

Die vierte Figur sitzt im linken Bildteil der rechten Tafel, sie trägt einen grünen Anzug, und nur die Haut der Hände ist zu sehen, da der Kopf mit einem gelben Tuch verhüllt ist.

Das Ölbild „Kleine Plattform“ (Abb. 28) ist ein Jahr vor dem Diptychon entstanden und zeigt zwei Figuren, die der Künstler in dem späteren Werk wiederaufnimmt. Ebenfalls zu sehen ist die Frauengestalt, im gelben Badeanzug, die auf ihrem Kopf die Krone trägt. Jedoch ist die Person spiegelverkehrt dargestellt. Und am äußeren rechten vorderen Eck der Plattform ist der Mann in Frack und Zylinder zu sehen, wobei sich diese Figur in der Malweise stark von der späteren Darstellung unterscheidet. Ein weiterer Unterschied ist der Hintergrund, der im oberen Bildteil ins Rot und Ocker

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Vgl. Prugger 2007, S. 98.

⁹¹ Ebd.

übergeht, wodurch das gesamte Bild eine andere Farbstimmung aufweist. Doch die Plattform ist auch hier schwarz-gelb gestreift dargestellt.

Für Max Beckmanns theatralische Plattformsituationen ist das „Schwarz-Gelb“⁹² oder „Gelb-Schwarz“⁹³ ein typisches Darstellungsmerkmal. Leander Kaiser spricht bei diesen Werken davon, eine Verallgemeinerung der Beckmannschen Situation vorgenommen zu haben, „der unendliche Raum und dem gegenübergestellt die theatralische Situation“⁹⁴.

Über das Theatralische in seinem Werk sagt Leander Kaiser in seinem Gespräch mit Irene Prugger aus dem Jahre 1994 selbst:

„Wenn man nur Stilleben, Landschaften usw. malt, kann man leicht sagen, das Theatralische spiele für die Malerei keine Rolle. Bei Figurenbildern, die ja auch etwas erzählen wollen, ist das anders. Die Bühne ist eine Metapher für die Welt. Und zugleich ist das Bühnenhafte eine gute Methode der Verfremdung und eine Form der Irrealität. Der Betrachter weiß: Das, was er sieht, ist für ihn auf der Leinwand inszeniert; es ist weder selbst Realität noch ein Abbild einer Realität, die so irgendwo existiert.“⁹⁵

Im Unterschied zu Max Beckmann entsteht bei Leander Kaiser die Vieldeutigkeit eher aus der Reduktion heraus. Während Max Beckmann oft mehrere verschiedene Erzählungen in einer Bildwelt ineinander verschränkt, zusammendrängt und verbindet, ist bei Leander Kaiser das Dargestellte meist klar und überschaubar, aber wenn man über das Verhältnis der Bildelemente nachdenkt, stellen sich immer mehr Fragen ein.

Die Raumkonzeption in Leander Kaisers Bildern zeigt keine starke Beeinflussung durch Max Beckmann. Sein konzeptueller

⁹² Kienle 1998, o.S.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Kaiser 1994, S. 11.

Ausgangspunkt ist vielmehr die Frührenaissance, „unter Abzug einer perspektivisch-mathematischen Konstruktion“⁹⁶.

Schon früh wurde er zudem vom Kubismus und Giorgio De Chirico beeinflusst.

4.1.2. Giorgio De Chirico

Bei Leander Kaisers Werk zeichnet sich der Bezug zur italienischen Zwischenkriegszeit und der „Pittura Metafisica“⁹⁷ immer wieder ab. Er bezieht sich in einigen Werken direkt auf die metaphysische Malerei des frühen 20. Jahrhunderts, im speziellen auf die Stadtbilder von Giorgio De Chirico.⁹⁸

Der Anknüpfungspunkt liegt dabei im Bezug der Bildbühnen Leander Kaisers auf die nationalistische Architektur der Zwischenkriegszeit, speziell der italienischen, wie sie auch von Giorgio De Chirico in seinen Bildern zitiert wurde.⁹⁹

Nach der Auseinandersetzung mit Giorgio De Chirico sagt Leander Kaiser:

„De Chirico reduziert – das ist die wichtigste formale Errungenschaft seiner Malerei – den Illustrativen Naturalismus der Symbolisten und der Historienmalerei

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Pittura metafisica [italien. „metaphysische Malerei“], Bezeichnung für eine im frühen 20. Jh. entwickelte Richtung der italienischen Malerei. Der Begriff wurde zuerst von Giorgio De Chirico und Carlo Carrà für ihre 1917 in Ferrara entstandenen Bilder verwendet, die im Gegensatz zum Futurismus stehen und ein neues Verhältnis zur Dingwelt ausdrücken. In ihren plastisch gestalteten Bildern stellten sie eine Kulissenwelt dar, die durch ungewohnte Verknüpfungen von Bildobjekten, besonders Gliederpuppen, fremd und rätselhaft erscheint. (Vgl. Der Brockhaus. Kunst, 2006³, S. 707.)

⁹⁸ Vgl. Weiermair 2007, S. 6.

⁹⁹ Vgl. ebd. S. 7.

des späten 19. Jahrhunderts auf die perspektivischen Darstellungskonventionen technischer Zeichnungen.“¹⁰⁰

Leander Kaiser nimmt die Tradition des italienischen Architektur-Capriccios auf, doch seine Darstellungen sind schematischer und undifferenzierter. Giorgio De Chirico bezieht sich nicht auf die Idee der idealen Stadt und auch nicht auf die Romantik der Ruine, was auch für Leander Kaiser kein Thema seiner Malerei ist.¹⁰¹

Einen futuristischen Einfluß macht demgegenüber Carla Babini aus, sofern die architektonischen Stücke aus Leander Kaisers Werk sie auch an die Darstellung von Stadtlandschaften Umberto Boccionis erinnern.¹⁰²

4.1.3. Balthus

Balthus wurde, als Balthazar Klossowski, am 29. Februar 1908 in Paris geboren. Der Künstler starb am 18. Februar 2001 im Grand Chalet von Rossinière.¹⁰³ Viele Werke von Leander Kaiser vermitteln in ihrer Farbigkeit den Eindruck eines Freskenausschnitts. Diese gedämpfte Farbigkeit ist auch bei dem Maler Balthus – vor allem nach dessen Studien zu den Fresken der Frührenaissance wie denen von Piero della Francesca – zu sehen. Auch das Verhältnis von Figur und Raum hat bei einigen Werken von Balthus etwas Freskenhaftes.¹⁰⁴

Sind es bei Balthus meist pubertierende Mädchen, so finden sich bei Leander Kaiser oft junge Frauen, wobei das Erotische gegenüber der existentiellen Situation stärker in den Hintergrund tritt.

¹⁰⁰ Kaiser 2011.

¹⁰¹ Vgl. Ebd.

¹⁰² Vgl. Babini 2008.

¹⁰³ Vgl. Rewald 2007, S. 155 und S. 161.

¹⁰⁴ Vgl. Weiermair 2007, S. 6.

Über den Vergleich mit Balthus sagt der Künstler selbst:

„Auf die Parallele zu Balthus hat mich zuerst Angeli hingewiesen, ich kannte seltsamerweise bis Ende der Achzigerjahre nur Landschaften von ihm. Nicht jede Affinität ist eine Beeinflussung, und nicht jede Art der Beeinflussung schafft eine Affinität.“¹⁰⁵

Der Journalist und Publizist Erwin Melchart schreibt im Jahre 1996 über Leander Kaisers Bilder der Ausstellung im Augarten:

„Der Schwebezustand seiner Gestalten läßt an Bilder des berühmten französischen Malers [...] Balthus denken: Leander Kaiser – ein „Balthus“ der jüngeren Malerei Österreichs.“¹⁰⁶

Hier möchte ich noch kurz auf den Vergleich mit Balthus' älterem Bruder Pierre Klossowski, der im Jahre 1905 geboren wurde und 2001 starb eingehen.¹⁰⁷ Leander Kaiser reagiert auf diesen Vergleich wie folgt:

„Vielleicht habe ich sogar mehr von Pierre Klossowski, dem Bruder von Balthus, denn er hat eine dramatischere, mehr inszenierte Figurensprache, in der es viel mehr um Konflikte geht als bei seinem Bruder.“¹⁰⁸

4.1.4. Erhard Stöbe

Der Künstler Erhard Stöbe wurde 1943 in Wien geboren, er studierte wie Leander Kaiser an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Wie Leander Kaiser ist auch er durch die Galerie Dieter Tausch in Innsbruck vertreten.¹⁰⁹

¹⁰⁵ Kaiser Gespräch 2013.

¹⁰⁶ Melchart 1996, S. 18.

¹⁰⁷ Vgl. Rewald, S. 155.

¹⁰⁸ Kaiser Gespräch 2013.

¹⁰⁹ Vgl. Kaiser 1988b, o.S.

In den Werken der beiden Künstler ist zu sehen, dass sie mit kunsthistorischen Bezügen arbeiten. Leander Kaiser sagt über seinen alten Freund Erhard Stöbe, den er in den frühen Achzigerjahren kennengelernt hat:

„Seine Gestaltungen mythischer Stoffe waren für mich wichtig, ich habe ja zweimal das Vorwort für einen Katalog von ihm geschrieben. Mitunter hat man eine Ähnlichkeit in seiner und meiner Arbeit gesehen, weil wir uns beide öfter auf die Geschichte der Malerei beziehen und sie zitieren, weil wir ganze, nicht fragmentierte Figuren in Raumsituationen darstellen, und natürlich wegen des Erzählerischen. Manchmal hatte ich das Bedürfnis, mich von ihm abzugrenzen. Meine Art der Bildfindung, des Bildaufbaus, der Narration ist verschieden, stärker abstrahiert und reduziert auf das unbedingt für das Bild Nötige.“¹¹⁰

Leander Kaiser schreibt im Jahre 1988, als Teil des Kataloges „Erhard Stöbe. Bilder“, welcher anlässlich der Ausstellungen 1988 und 1989 erschienen ist, den Text „Am Maßstab des Mythos“¹¹¹ zu der Malerei des Künstlers. In diesem Aufsatz schreibt Leander Kaiser über den Bezug Erhard Stöbes zu den Traditionen der Kunst der Renaissance, des Klassizismus und der Romantik sowie zur klassischen Mythologie. Die Malerei Erhard Stöbes weist ihm zufolge auf die antike Farbtheorie hin, in seinen Bildern entsteht ein Zwischenspiel von Realität und Irrealität, was auch im Werk von Leander Kaiser selbst eine wichtige Rolle spielt, bei beiden Künstlern entstehen „imaginäre Zwischenwelten“.¹¹² Leander Kaiser geht im Aufsatz soweit, dass er sagt, dass bei Erhard Stöbes Malerei „die mythischen Orte selbst unreal werden“.¹¹³

Im Werk von Erhard Stöbe stehen die Figuren im Mittelpunkt des Bildraumes, der oft detailliert als Landschaft oder Architektur

¹¹⁰ Kaiser Gespräch 2013.

¹¹¹ Kaiser 1988b, o. S.

¹¹² Ebd.

¹¹³ Ebd.

wiedergegeben ist, und die Gestik ist stark auf eine erzählerische Handlung bezogen. Leander Kaisers Bildräume sind dagegen wesentlich stärker abstrahiert, man kann bei ihm nicht von Erzählfreude sprechen, die Gesten explizieren eher eine existentielle biografische Situation.¹¹⁴

4.1.5. Hildegard Stöger

Hildegard Stöger wurde 1952 in Linz geboren. Ab 1970 studiert sie an der Universität für angewandte Kunst bei Prof. Carl Unger Malerei, es folgt das Studium der Kunsterziehung und Malerei bei den Proessoren Josef Mikl und Rudolf Hausner. Das Studium schließt sie mit Arbeiten über Vincent van Gogh und Gustave Courbet ab. Die Künstlerin lebt und arbeitet in Wien.¹¹⁵

Leander Kaiser schreibt über Hildegard Stögers Kunst, dass sie sich mit der Liebe und der Tragik der menschlichen Existenz im Scheitern, der Krankheit und dem Tod auseinandersetzt.¹¹⁶

Die Oberfläche ihrer Gemälde ist wie bei Leander Kaiser sehr strukturiert, meist rauh, körnig und aufgerissen. Auch bei ihrem Werk liegt der Vergleich mit alten, nicht restaurierten Fresken nahe. Hildegard Stöger sind Rasierklingen, Schmirgelpapier und Cutterklingen – um die Bildoberfläche abzutragen, einzuritzen und aufzurauen – oft wichtigere Arbeitsutensilien als der Pinsel. Das Gemalte wird immer wieder zerstört und verändert, wie auch die Schichten alter Fresken durch die Zeit beschädigt werden.¹¹⁷

Schon in Hildegard Stögers Frühwerk ist der Bezug zur Freskenmalerei der Frührenaissance zu sehen, wie in der Malerei Leander Kaisers. Sie versucht durch Abschaben und öfteres Auswaschen des Materials eine Farbigkeit – matt, aus der Tiefe

¹¹⁴ Vgl. Ebd.

¹¹⁵ Vgl. Kaiser 2002, S. 104-105.

¹¹⁶ Vgl. ebd. S. 6.

¹¹⁷ Vgl. ebd. S. 7.

kommend – wie beim Fresko, zu schaffen wohingegen Leander Kaiser einen anderen Arbeitsvorgang wählt.¹¹⁸ Über seine Malweise sagt der Künstler:

„Ich habe weder die fettige Ölmalerei, wie sie zum Beispiel die Böckl-Schule praktiziert hat, noch die glatten gefirnissten Oberflächen jemals gemocht. Ich war schon früh von der Freskomalerei der Frührenaissance – nicht nur der Pieros – beeindruckt, dieser Verbindung von Trockenheit und Opulenz der Malerei.“¹¹⁹

Beim Kampf um die Bildwirklichkeit, beim Vorgang, in dem Farbe zur Materie der Malerei wird und mit dem Bildträger und den Bildelementen eine stoffliche Einheit bildet, sind wie bei Leander Kaiser Berührungspunkte mit Hans von Marées zu erkennen.¹²⁰

Leander Kaiser sagt über die Gemeinsamkeit des Freskenhaften und die unterschiedliche Darstellung von Raum:

„[...] das „Freskenhafte“ – die angeschlagene Erinnerung an alte, von der Zeit bearbeitete Fresken – ist eine Gemeinsamkeit. Während aber Hildegard den Raum in die Fläche ausbreitet, arbeite ich mit Fokussierungen, räumlichen Geometrien und zum Teil realistisch konzipierten Umgebungen. Ich denke primär eher pragmatisch, Hildegard eher poetisch.“¹²¹

Der größte Unterschied zwischen dem Werk der Künstlerin und Leander Kaisers Malerei ist die Auseinandersetzung mit dem Licht, die für Hildegard Stöger nur selten eine eigene bildthematische Rolle spielt, und die Konzeption des Bildraumes, den Stöger im Prinzip flächig formuliert, während Leander Kaiser ihn doch zumeist als eine dargestellte Kubatur bestimmt.¹²²

¹¹⁸ Vgl. ebd. S. 8.

¹¹⁹ Kaiser Gespräch 2013.

¹²⁰ Vgl. Kaiser 2002, S. 8.

¹²¹ Kaiser Gespräch 2013.

¹²² Vgl. Kaiser 2002, S. 9.

Über die Zusammenarbeit mit Hildegard Stöger resümiert Leander Kaiser:

„Vor allem über Farbe habe ich viel von ihr gelernt. Sie hatte auch von Anfang an ein Gefühl für das Material, für die Verbindung der Bildwirklichkeit mit der Art und Weise, Oberflächen zu gestalten, das mir weitgehend gefehlt hat. Gemeinsam ist uns sicher das, was man gerne das „Traumhafte“ nennt, ich meine diese Potenz, mit den inneren Bildern der Betrachter zu kommunizieren. Ihr und mir geht es darum Bilder des Menschseins zu entwerfen.“¹²³

4.2. Einfluss der italienischen Frührenaissance

4.2.1. Ambrogio Lorenzetti

Ambrogio Lorenzetti, tätig in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, ist neben seinem Bruder Pietro ein Hauptvertreter der Schule von Siena. Sein Hauptwerk sind die Fresken im Rathaus von Siena, dem Palazzo Pubblico, „Allegorie der guten und der schlechten Regierung“ (Abb. 30), entstanden um 1338/39. Trotz der teilweise schlechten Erhaltung ist das Werk eines der bedeutendsten Zeugnisse weltlicher Monumentalmalerei des Trecento, und noch heute, nicht nur für den Künstler Leander Kaiser, von hohem zeitgeschichtlichem und dokumentarischem Wert.¹²⁴

Einige Bilder von Ambrogio Lorenzetti verwendet Leander Kaiser als Ausgangspunkt für eigene Kompositionen, wie auch bei seinem Werk, „Tanzende Frauen (nach Ambrogio Lorenzetti)“ (Abb. 32) von 2006, wo er ein Detail (Abb.31) des Freskenzyklus herausarbeitet. Es handelt es sich hierbei nicht nur um eine formale Disposition. Peter Weiermaier schreibt über diesen kunsthistorischen Bezug:

¹²³ Kaiser Gespräch 2013.

¹²⁴ Vgl. Darmstaedter/Hase-Schmundt 1995, S. 418.

„Er schlägt den Bogen vom Ausdruckswert eines historisch fixierten Lebensgefühls, welches elementar und zu allgemeinen Zeichen gebannt ist (zumindest was unsere westliche Kunstgeschichte betrifft), zum Heute oder auch Morgen, dabei Zeit und Raum überwindend“.¹²⁵

Das Bild zeigt nur ein Detail des Freskenzyklus Ambrogio Lorenzettis. Leander Kaiser zitiert die zentral dargestellten, tanzenden Frauen, doch statt 9 Frauen sind in seinem Werk zehn Frauen beim Tanz dargestellt.

Elisabeth Michitsch schreibt über das Dargestellte im Ölgemälde „Tanzende Frauen (nach Ambrogio Lorenzetti)“ (Abb. 32):

„Indem Leander Kaiser dieses zentrale Detail des Freskos erstmals – ihm folgen weitere Versionen – in ein eigenständiges großes Gemälde übersetzt, isoliert er diese heitere Qualität und macht sie zum eigentlichen Gegenstand des Bildes.“¹²⁶

Die Kunsthistorikerin spricht hier die zweite Fassung des Bildes „Vereinigung zum Tanz“ (Abb. 33) aus dem Jahre 2012 an, wo jedoch der Hinweis im Titel, dass es sich um ein Zitat aus dem Werks Ambrogio Lorenzetti handelt, fehlt.

Leander Kaiser schreibt über die Dramatik der Komposition im Bild:

„Das wirksamste Mittel, in einem Bild Dramatik darzustellen, ist die Kreislaufkomposition. Die Figuren werden in einer Ellipse angeordnet und der Blick des Betrachters wird so geführt, daß er eine bestimmte Reihenfolge durchläuft. Dementsprechend werden auch die Gesten geordnet – sie sollen sich in eben dieser Reihenfolge aufeinander beziehen. Erst wenn dieser Prozeß durchlaufen ist, wird das Bild in seiner Vollständigkeit wahrgenommen. Diese Form eines Selbsterklärungsmodells wurde erstmals in der Frührenaissance entwickelt.“¹²⁷

¹²⁵ Vgl. Weiermair 2007, S. 5-6.

¹²⁶ Michitsch 2012, S. 135.

¹²⁷ Kaiser 1994, S. 12.

Der Aufbau der Figuren in beiden Fassungen Leander Kaisers folgt diesem Kreislaufprinzip. Er führt den Blick des Betrachters mit Hilfe der Gesten durch die Gruppe der tanzenden Frauen.

Im Unterschied zur ersten Fassung sind die Figuren im Bild von 2012 in ihrer gesamten Gestalt ausgeprägter. Die Kleidung der Frauen ist im Detail wiedergegeben, auch die Haare sind nuancierter ausgearbeitet und die zum Teil sichtbaren Gesichter geben den Frauen Individualität und Persönlichkeit. Da auch das Format ein anderes ist, verhält sich die Figurengruppe im Bildraum anders.

4.2.2. Piero della Francesca

Im Jahre 2004 malt Leander Kaiser das Bild „Nachdenken über Piero“ (Abb. 34).

Die Kunsthistorikerin Carla Babini schreibt, dass es sich bei Leander Kaisers Werk „Nachdenken über Piero“ (Abb. 34) um die „Neuinterpretation“¹²⁸ eines Details von Piero della Francesca handelt. Explizit geht es um das Fresko „Der Traum Konstantins“ (Abb. 35), das Bestandteil des Freskenzyklus „Geschichte des Kreuzes“ in San Francesco in Arezzo ist.¹²⁹

Die von Piero della Francesca dargestellte Szene zeigt die bekannte Legende vom Traum Kaiser Konstantins. Im Schlaf erscheint dem Kaiser ein Engel mit einem Kreuz in der Hand und spricht zu ihm „In diesem Zeichen wirst du siegen“. Dieses Ereignis geschieht in der Nacht vor der großen Schlacht an der Milvischen Brücke im Oktober des Jahres 312 und veranlasst den Kaiser, das bis dahin verbotene Christentum zu legalisieren. Der Betrachter blickt in das Zelt, in dem Kaiser Konstantin auf einem Bett zugedeckt schläft. Vor der Schlafstätte befindet sich eine wache, hell gekleidete Person, die rote Strümpfe trägt. Der Mann hat seinen linken Arm auf das Bett

¹²⁸ Babini 2008, S. 18.

¹²⁹ Vgl. Ebd.

aufgestützt und hält seinen Kopf. Neben dem Zelteingang befinden sich zwei Soldaten, die die Szene bewachen. Von oben links stürzt ein Engel herab, der die Szene zu erleuchten scheint.¹³⁰

Das Licht spielt auch in Leander Kaisers Werk eine wesentliche Rolle.¹³¹

Die malerische Darstellung des Lichtes ist bei Piero della Francesca keine Nachbildung realer Lichtverhältnisse. Es ist ein „geistiges Licht“¹³² und verfolgt das Ziel, die Aufmerksamkeit auf die Handlung zu ziehen. In Piero della Francescas Malerei steht wie bei Leander Kaiser der Mensch, die Bilderzählung im Mittelpunkt des Dargestellten.¹³³

Carla Babini beschreibt die Szene in Leander Kaisers Ölgemälde mit den folgenden Worten:

„Ein junger Mann, der in einem Zustand zwischen Schlafen und Wachen scheint, befindet sich in einer ungewöhnlichen Szenerie mit bühnenbildartiger Perspektive. Der Raum ist von warmen tiefen Rottönen erfüllt. Vor dem jungen Mann erhebt sich eine Reihe von stilisierten Pfeilern [...]“¹³⁴

Auf dem Bild ist eine männliche Figur dargestellt. Der Mann trägt ein helles Gewand, eine nahezu weiße Mütze und rote Strümpfe. Die Figur ist auf einer – gelb angedeuteten – Couch sitzend dargestellt, seinen Kopf stützt er mit seiner linken Hand. Rechts von ihm und der Sitzgelegenheit befindet sich, über eine Stange geschlagen, ein rotes Tuch. Im rechten Bildteil befinden sich drei Pfeiler, deren Reihenfolge von vorn in die Bildtiefe führt, in der der junge Mann vor einer Wand sitzt, die in Rottönen wiedergegeben ist.

¹³⁰ Vgl. Gombrich 2010, S. 259.

¹³¹ Vgl. Babini 2008, S. 17-19.

¹³² Ebd. S. 17.

¹³³ Vgl. ebd.

¹³⁴ Ebd. S. 18.

Leander Kaiser hat in seinem Werk nicht die Figur Konstantins übernommen, ihn beschäftigte vielmehr die Figur, die an Konstantins Seite wacht, die Personen gleichen sich vor allem in ihrer Haltung und der Kleidung die sie tragen.

Abschließend sagt Carla Babini über den Bezug auf das Werk von Piero della Francesca:

„Der explizite und bewußte Bezug auf Piero della Francesca [...] wird niemals zum bloßen Zitieren, sondern vielmehr zu einer neuen Deutung, in einer dialektischen Beziehung, die durch die Distanz möglich geworden ist und es erlaubt, die ikonographischen Bezüge der Alten an einem zeitlich und geographisch anderen Ort zur Geltung zu bringen, in der Gegenwart eben.“¹³⁵

4.2.3. Masaccio

„Die Vertreibung aus dem Paradies“ (Abb. 36), ist ein Teil, des von Masaccio um 1427 in Florenz für die Brancaccikapelle in Santa Maria del Carmine gefertigten Freskos.

Leander Kaiser zitiert die Darstellung dieses Freskos in seinem Werk „Die Vertreibung aus dem Paradies nach Masaccio“ (Abb. 37) im Jahre 2006. Vier Jahre später, 2010, entstand ein weiteres Werk, in dem dieselbe Szene abermals vom Künstler zitiert wird, es handelt sich um die zweite Fassung von „Die Vertreibung aus dem Paradies nach Masaccio“ (Abb. 38).

Die beiden Fassungen unterscheiden sich in mehreren Punkten. Das Format 90 x 58 cm der ersten Fassung von 2006 ist im Vergleich zum 140 x 70 cm großen späteren Werk noch recht zurückhaltend.

Die erste Fassung beschränkt sich auf die Übernahme der Figurengruppe und der architektonischen Bestandteile. Bei Kaiser sind zwei nackte Personen, Adam und Eva, zu sehen. Sie bewegen sich weg von dem rosa und rot wiedergegebenen Torbogen. Adams Geschlecht ist zu erkennen, während sich Eva mit den Händen vor

¹³⁵ Ebd. S. 18-19.

dem Blick des Betrachters schützt. Adams Hände verdecken sein Gesicht. Die Figuren weisen dieselbe Haltung wie im Werk Masaccios auf. Auch Evas Gesichtsausdruck spiegelt sich bei Kaiser wieder, der leicht nach oben geneigte Kopf und Blick sowie der offene, verzerrte Mund. Ein blauer Schatten, der auch am Bogen zu finden ist, rahmt die Figuren an ihren Konturen ein. Die Szene ist in einen grün-ocker-grau-blau farbigen Hintergrund gesetzt, Landschaft oder andere Gegenstände sind nicht zu erkennen, nur eine hellere Nuance des Hintergrundes erweckt den Anschein von Boden unter ihren Füßen.

In der zweiten Fassung übernimmt der Maler auch die Figur des Engels von Masaccio. Die Figurengruppe fällt im Vergleich zur früheren Fassung kleiner aus und ist schon weiter vom Bild in der Höhe wie in der Leuchtkraft der Farbe dominierenden gelb-türkisen Torbogen entfernt dargestellt. Hinter der Architektur ist ein kleiner Baum zu sehen, der direkt unter dem Engelswesen platziert ist. Der Engel hält in seiner rechten Hand einen Gegenstand, der als Schwert gedeutet werden kann. Hinter dem Engel erhebt sich ein Berg, der fast den gesamten Hintergrund beansprucht und dessen Gipfel aus der rechten Bildseite etwa auf einer Linie mit der vorderen oberen Kante des Torbogens auf der linken liegt.

An diesem Beispiel ist zu sehen, dass Leander Kaiser eine Figurengruppe aus einem älteren Werk der Kunstgeschichte – fast ohne jegliche Veränderung – übernimmt, dies ist jedoch nur feststellbar, wenn man das Wissen um Masaccios Bild besitzt. Der Künstler sagt darüber:

„Die Lesbarkeit meiner Bilder bedarf nicht der Kunstgeschichte. Viel bedeutender ist ja die menschliche Situation, die Geste, die Handlung im Verhältnis zur Struktur des Raumes; und es sind immer heutige Menschen mit wenigen Ausnahmen, die bei mir figurieren. Sogar Adam und Eva auf dem Bild „Vertreibung aus dem Paradies nach Masaccio“ sind heutige Menschen, weil Masaccio auch der erste war, der moderne, weder antike noch mittelalterliche Menschen gemalt hat. Die Menschen

Giottos gehören noch dem Mittelalter an, obwohl seine Malerei schon darüber hinaus geht.“¹³⁶

Die theoretische Auseinandersetzung von Leander Kaiser mit dem Künstler Masaccio, im Text „Das Goldene und das Dunkle“ aus dem Jahre 1988, ist für die Ausrichtung seiner Malerei von besonderer Bedeutung.¹³⁷

4.3. Andere Einflüsse

4.3.1. Amerikanische Farbfeldmalerei

Ein weiterer wichtiger Bezugspunkt für die Kunst von Leander Kaiser ist die amerikanische Farbfeldmalerei, mit der er bei einem längeren Aufenthalt in New York in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre näher in Berührung gekommen ist. Beeinflusst haben ihn vor allem die Künstler Mark Rothko und Barnett Newman mit der Ruhe und Stillstellung des Bildes in der Klassizität.

„Meine Auseinandersetzung mit den Amerikanern war zunächst in den Achzigerjahren durch Eduard Angeli vermittelt, dann, in New York, habe ich die Erfahrung gemacht, dass diese Bilder einen neuen Bildraum schaffen, der zwischen Bildfläche und Betrachter liegt und doch als Tiefe des Bildes zugleich wahrgenommen werden kann, und das habe ich dann auch kultiviert. Wie bei Rothko und Newmann ist das auch bei mir an den Reproduktionen nicht zu sehen, man muss schon Originalen in einem Raum von angemessener Größe begegnen, um das zu spüren.“¹³⁸

Interessant war für ihn nicht die Reduktion der Bildgegenstände auf farbige Flächen, sondern es waren die Flächen selbst. Er war fasziniert von der Präsenz, die die Bilder im Raum einnehmen. Eine

¹³⁶ Kaiser Gespräch 2013.

¹³⁷ Vgl. Kaiser 1988d.

¹³⁸ Kaiser Gespräch 2013.

raumschaffende Darstellung des Bildes als Farbraum. Bei Leander Kaisers Farbraum scheinen die Figuren wie in einem Äther oder Fluidum zu schweben.¹³⁹

„Bei der Farbfeldmalerei – also bei den ganz großen Bildern – wird sogar der Betrachter als Schauspieler im Bühnenrahmen des Kunstwerks aufgefaßt. Die Rolle, die er zu spielen hat, ist Versenkung ins Kunstwerk, Fasziniertheit, Überwältigkeit. Je weiter wir uns dem Ende dieses Jahrhunderts nähern, desto mehr finden wir wieder die theatralischen Momente in der bildenden Kunst.“¹⁴⁰

In Bezug auf die spezifische Erfahrung des malerisch erzeugten Raumes zwischen Bildträger und Betrachter in der Bildtiefe steht Leander Kaiser der amerikanischen Farbfeldmalerei näher als „Beckmanns an Glasfenster erinnernde Projektion der Farbe auf den Betrachter“¹⁴¹.

Über das Verhältnis der abstrakte Malerei und der amerikanische Farbfeldmalerei sagt Leander Kaiser:

„Die abstrakte Malerei hat für mich zwei Seiten. Auf der einen Seite ist sie eine Antimoderne, ein Bruch mit allen Errungenschaften der Neuzeit, gnostische Weltverneinung plus spirituelle Selbstermächtigung. Das gilt vor allem für die erste Generation der Abstrakten. Auf der anderen Seite ist dieser Bruch der Tradition, den sie manifestiert, auch die Bedingung der Möglichkeit für eine Malerei wie meine. Das Schlimmste an der Abstraktion ist die Fortschreibung des Symbolismus des späten 19. Jahrhunderts, zuerst in bewusster, dann in bewusstloser Form. In gewissem Grad hat die amerikanische Farbfeldmalerei sich von diesem Symbolismus befreit und radikal neue Fragen gestellt. Was ist ein Bild überhaupt, welche Stellung und welche Macht hat es in einem gesellschaftlichen Raum, der kein Bildprogramm mehr

¹³⁹ Vgl. Weiermair 2007, S. 6.

¹⁴⁰ Kaiser 1994, S. 11.

¹⁴¹ Kienle 1998, o. S.

vorgibt, gegenüber den anderen Bilderwelten der Fotografie, der Reklame, des Films usw.“¹⁴²

4.3.2. El Lissitzky

Brigitte Borchhardt-Birbaumer macht in ihrem Text „Die aufgehobene Askese“ auf einen weiteren Einfluss auf Leander Kaiser aufmerksam.

Es handelt sich um den Künstler El Lissitzky, den Kaiser in seinem Werk „Gitter für El Lissitzky“ (Abb. 39), aus dem Jahre 1989 zitiert.¹⁴³

Elemente aus diesem Bild übernimmt Leander Kaiser dann vier Jahre später für das Ölgemälde „Die Tribüne des Redners“ (Abb. 40), das heute im Besitz der Kulturabteilung der Stadt Wien ist.¹⁴⁴

Auf dem Bild ist eine schwarze Figur zu sehen, es sind nur die Umrisse der Figur zu erkennen und keine Details wie das Gesicht oder die Kleidung. Ein rotes Tuch, das von der schwarzen Decke herabhängt, bindet die schwarze Figur in eine Handlung ein. Die Szene spielt sich ab in einem Raum, in dessen Mitte sich ein Pult befindet, und der von einem rot-orangen, in die Raumtiefe führenden Balkenkonstrukt überragt wird, das den Betrachter nahezu in das Bild hineinzieht.

Brigitte Borchhardt-Birbaumer beschreibt die Darstellung mit den folgenden Worten:

„Man sieht ein leeres Rednerpult, hinter der eine dunkle Gestalt eine rote Flagge oder nur Draperie einzieht. Dabei scheint sie mit dem Stoff formal, nicht aber farblich zu verschmelzen. Ein konstruktives Geflecht von Vertikalen, Horizontalen und Diagonalen durchkreuzt diese stille Tätigkeit [...]“¹⁴⁵

¹⁴² Kaiser Gespräch 2013.

¹⁴³ Vgl. Borchhardt-Birbaumer 1996, S. 8.

¹⁴⁴ Vgl. Trummer 1996, S. 34.

¹⁴⁵ Borchhardt-Birbaumer 1996, S. 8.

Die Elemente der beiden Bilder Leander Kaisers erinnern an „Proun 80 T“¹⁴⁶ (Abb. 41) von El Lissitzky.¹⁴⁷

„Die Darstellungselemente Lissitzkys hatten stark architektonische Wirkung. Die verschiedenen konstruktiven Bestandteile, seien es Linien, Flächen oder Volumen wurden von unterschiedlichen Blickwinkeln dargestellt, wodurch ein dynamisches Spiel von Bewegungen in vielerlei Richtungen im Raum entstand.“¹⁴⁸

Zum Teil haben auch die Werke Leander Kaisers diese Wirkung, der gravierende Unterschied zu El Lissitzky besteht darin, dass dieser in der Abstraktion arbeitet und verharnt, während Leander Kaiser in seiner figurativen Malerei die architektonischen Bildelemente mit der Figur des Menschen zu verbinden versucht.¹⁴⁹

¹⁴⁶ Anmerkung der Verfasserin: es handelt sich um das Werk „Proun 30T“.

¹⁴⁷ Vgl. Borchhardt-Birbaumer 1996, S. 8.

¹⁴⁸ Trummer 1996, S. 34.

¹⁴⁹ Vgl. Ebd.

5. Leander Kaisers Verhältnis zur künstlerischen Tradition

Im folgenden Kapitel zeige ich mit Hilfe von Leander Kaisers Text „Storie“ aus dem Jahre 1988 sein Verhältnis zur künstlerischen Tradition und stelle den Text dem zwei Jahre später erschienenen erweiterten Aufsatz gegenüber.

Warum Leander Kaiser den Text verfasste und was seine heutige Bedeutung für ihn ist, fasst er mit folgenden Worten zusammen:

„Ich hatte das Bedürfnis nach einer programmatischen Erklärung meiner künstlerischen Position. Ich wusste zwar, dass ich erst an einem Anfang stand, aber dieser Anfang war durch das, was ich in meiner Jugend gemacht hatte, und das, was ich in den Jahren seit 1981 versucht hatte, erarbeitet und gedanklich untermauert. [...] Auch heute noch finde ich, dass er [der Text] das Projekt meiner Malerei ziemlich gut umschreibt. Was ich jetzt etwas blauäugig finde, ist, dass ich der Malerei die Leistung abverlangt habe, die „Wirklichkeit zu rekonstruieren“, da wollte ich die Malerei mit etwas beladen, was mir im theoretischen Denken nicht gelungen war.“¹⁵⁰

Leander Kaiser erklärt seine Auffassung des Begriffs der Storie mit dem folgenden Satz:

„Storie nannte die Renaissance Menschendarstellungen in der Malerei, die auf allgemein verbindliche Inhalte der Weltanschauung bezogen waren, also die Bilder mit religiöser und dann auch mit antik-mythologischer Thematik.“¹⁵¹

Zwei Jahre später erweitert er seine Definition des Begriffs und erläutert:

¹⁵⁰ Kaiser Gespräch 2013.

¹⁵¹ Kaiser 1988, o. S.

„Storie“ nannte die italienische Renaissance Darstellungen von Geschichten, die mit allgemein verbindlichen Inhalten der Weltanschauung zu hatten, also die Bilder mit religiöser und dann auch mit antik-mythologischer Thematik. Die Bedeutung die die „storie“ damals hatten, ist mit der der Mythen in der Antike vergleichbar. Beides kann mit „Erzählungen“ übersetzt werden; aber es handelt sich in beiden Fällen um ganz bestimmte Geschichten, deren Kenntnis zum allgemeinen kulturellen Repertoire gehört.“¹⁵²

Als Negativfolie zieht Leander Kaiser die Historienmalerei des 19. Jahrhunderts seiner Meinung nach zur illustrativen Veranschaulichung vergangener Ereignisse verkam, womit „die menschliche Individualität zum Mittel der Illustration“¹⁵³ wurde.

Angeichts ihres Gehalts an geschichtlicher Erinnerung und Erzählerischem spricht Leander Kaiser auch von seinen eigenen Werken als Historienbildern, jedoch in einem anderen Sinn. Seine Darstellungen gehen dem Anspruch nach, das menschliche Tun als geschichtliches Handeln mit seinen symbolischen Implikationen zum Gegenstand der Malerei zu machen.

Leander Kaiser sieht das Problem darin, dass die Malerei von den Künstlern zu schnell auf einen oberflächlichen „Milieu-Realismus“¹⁵⁴ oder die Symbolik reduziert wird, wenn sie der Aufgabe folgen soll, die Zeit wiederzugeben.

Trotz seiner Aussage, dass „man immer wieder an alte Formen anknüpfen muss, um neue zu erfinden“¹⁵⁵, interessiert ihn am Historismus nicht die Rückkehr zu den alten Formen, sondern vielmehr das Vorhaben, einem Bildgegenstand oder einer Thematik die Form eines Vergangenen zu geben und zugleich im malerischen Vorgang die verschiedenen Realitätsebenen wie das Symbolische, das Zitierte, das Erinnernte und das Sinnlich-Reale herauszuarbeiten.

¹⁵² Kaiser 1990, S. 21.

¹⁵³ Kaiser 1988a, o. S.

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ Ebd.

„Als wäre ein bisher ungekanntes Bild einer früheren Epoche plötzlich zum Spiegel meiner heutigen Idee geworden“.¹⁵⁶

Leander Kaiser schreibt, dass sein Ausgangspunkt nicht Mythen oder historische Berichte, sondern vielmehr Figuren und Konstellationen sind, die in seiner Fantasie in unterschiedlichen Stufen der Ausformung und Konkretisierung vorhanden sind. Von diesen Vorstellungen will der Künstler erfahren, was sie bedeuten, in welchen Zusammenhängen sie stehen, an welchen historischen Orten sie zu finden sind, und in welchem Verhältnis dieses geschichtliche Material zur Gegenwart, zu ihm selbst und zu seiner Malerei steht. Hier treffen die Entwicklung des Themas und die Beweggründe, die Leander Kaiser veranlasst haben, sich der Thematik zu nähern, aufeinander. Der Künstler sagt, dass „ein Bild sozusagen durch mehrere Epochen wandert, bevor seine historische Ortung gelingt“.¹⁵⁷

Der künstlerische Prozess der Malerei – das Denken, das zwischen dem zu bearbeitenden Bild und dem daran arbeitenden Künstler geschieht und vermittelt – ist zu Ende geführt, wenn der Maler anhand des Werkes zu der Ahnung des Begriffs und umgekehrt, das Bild durch den Künstler zur Klarheit – wenn Bewusstheit und Sinnlichkeit im Einklang stehen – des Dargestellten gekommen ist.

Das Bild bei Leander Kaiser hat somit zwei Aufgaben. Einerseits muss die Bildwirklichkeit bei jedem Werk aufs Neue hergestellt werden und andererseits müssen Prozess und Bedingungen des Zustandekommens zum Gegenstand des Bildes gemacht werden. „Das Bild darf uns nicht nur etwas erzählen, sondern es muss sich dabei auch selbst erzählen.“¹⁵⁸ Dies ergibt sich Leander Kaisers Meinung nach daraus, dass es heute, anders als in der Malerei der Renaissance oder der des 19. Jahrhunderts keinen fixen weltanschaulichen oder akademischen Kanon, der die Art und Weise

¹⁵⁶ Ebd.

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Ebd.

der Einigung von Form und Gehalt vorgibt, besteht. Der Status eines Bildes, wie es ihn noch in der klassischen Moderne gab, ist nicht mehr selbstverständlich. Bei Leander Kaiser entstehen Bilder, die Bilder darstellen, und keine Bilder, die seine unmittelbaren Empfindungen wiedergeben. Man kann sagen, dass in den Bildern des Ausstellungskatalogs „Leander Kaiser. Neue Bilder“ von 1988 Irrealität realisiert wird, jedoch anders, als die Surrealisten es meinten, die das Irreale als wahre Wirklichkeit ansahen und nicht als Form der Realität. Auf Grund dieser Annahmen kann man davon sprechen, dass das Bild-Konstrukt einen Verweiszusammenhang, der als ästhetische Konstruktion der Wirklichkeit gelten kann, besitzt.¹⁵⁹

Heute sagt Leander Kaiser über seine damaligen Überlegungen:

„Im Ansatz ist der Text nach wie vor eine brauchbare Positionsbestimmung. Aber ich glaube, dass sich in meiner Malerei und in meinem Denken doch viel vollzogen hat, was darüber hinaus geht. Ich denke heute die Bilder mehr als Gegenwart eines imaginären Raums, in dem sich das Individuelle, das Gesellschaftliche und das Historische begegnen – oder anders ausgedrückt: die Geste, das Konstrukt und die Memoria des Anderen, der menschlichen Möglichkeit, die nicht eingeholt ist in unser heutiges Leben. Doch das ist auch schon angelegt in dem alten Text. Er enthält auch eine Abgrenzung von postmoderner Beliebigkeit. Bei der Bildfindung und Realisierung denke ich aber weder an den alten Text noch an meine neueren Überlegungen. Es ist eher eine eingeübte Fokussierung der Aufmerksamkeit für Stoffe, Figuren und Räume als eine explizite Überlegung, dass dann in etwa heraus kommt, was ich mir programatisch als Ziel gesetzt habe.“¹⁶⁰

¹⁵⁹ Vgl. ebd.

¹⁶⁰ Kaiser Gespräch 2013.

6. Das Werk aus der Zeit zwischen 1988 und 2011

6.1. Einleitende Worte

Der Künstler Leander Kaiser ist ein figurativer Maler. Die Figuren stellt er nicht illusionistisch, nicht ganz präzise dar, im Vordergrund steht die Geste, auf die sich der Betrachter konzentrieren kann, da die Figur an sich bewusst schematisch wiedergegeben ist. Bei Tieren und Gegenständen reduziert er seine Malerei oft nur auf Umrisse oder Schattenformen. Die Körpersprache ist in seiner Malerei wesentlich, so ist die Geschlechtlichkeit der Menschen oft nur angedeutet, und auch die Gesichter sind zum Teil nicht im Detail ausgeführt.¹⁶¹

Leander Kaiser reagiert auf diese Interpretationen mit der Aussage:

„Gesichtslos meint offenbar, dass die Gesichtszüge nicht oder nur andeutend ausgeführt sind. Die Figuren sind mehr oder weniger Individualisiert, in den letzten Jahren eher mehr. Es gibt zwei Gründe, warum die Individualisierung nicht zu weit gehen darf. Einmal könnte sie sich vor das Bildgeschehen im Ganzen drängen, das physionomische Detail, absonderlicher Körperbau oder Kleidung könnte die ganze Sache anekdotisch werden lassen. Und zum anderen soll die Figur Modellcharakter für das innere Bild des Betrachters haben, also ungefähr in der Schwebe zwischen der malerischen Fixierung meiner Vorstellung und dem eigenen Vorstellungsvermögen des Rezipienten sein.“¹⁶²

Der Körper mit seinen Gesten ist Leander Kaisers Ausdrucksmedium. Peter Weiermair sagt, „Kaisers Bilder sollen über die Dechiffrierung von Gesten und Haltungen gelesen werden“¹⁶³.

¹⁶¹ Vgl. Weiermair 2007, S. 6-7.

¹⁶² Kaiser Gespräch 2013.

¹⁶³ Weiermair 2007, S. 7.

Leander Kaiser versucht seine figurative Malerei mit den folgenden Worten zu begründen:

„Ich habe mein Leben lang immer Menschen angeschaut, neugierig, schüchtern, ängstlich, begierig, und mir Hypothesen gemacht, wie und was sie sind. Eine Malerei ohne die Darstellung von Menschen, Gesten, ohne die Beziehung von autonomer organischer Bewegung und Raum, ohne Handlung war von vornherein nicht mein Interesse.“¹⁶⁴

Bewegung geschieht im Raum, so wie Bewegung umgekehrt Räume definiert und so raumbildend wirkt.

Die Semantik des Raumes – verschiedene Formen der Raumdarstellung als Träger von Bedeutung – spielt daher eine weitere wichtige Rolle in der Malerei Leander Kaisers.¹⁶⁵

Über den Raum in seinem Werk erklärt der Künstler:

„Interessiert hat mich immer die Doppelnatur des Raumes, daß er einerseits ein zusammengesetztes Volumen ist und andererseits die Bedingung dessen, daß man überhaupt ein Volumen zusammensetzen kann, daß ein Volumen sein kann. Das heißt seine Abstraktheit einerseits und seine Bestimmtheit andererseits.“¹⁶⁶

In Leander Kaisers Werk spielen Geste und Bewegung der Figuren eine essentielle Rolle. Sie kommunizieren mit dem Betrachter und scheinen ihn aufzufordern, an dem Bildgeschehen teilzunehmen. Die Interaktion mit dem Betrachter und mit dem Raum, in dem sich das Bild befindet ist ein integraler Teil von Leander Kaisers Bilddenken. Ein Prozess findet statt, in dem die Bildarchitektur sich mit dem Ausstellungsraum verbindet und umgekehrt der architektonische Raum zum Bildraum wird. Leander Kaiser geht nicht der Absicht nach, den Raum in die Tiefe zu malen, er konzipiert ihn vielmehr als

¹⁶⁴ Kaiser Gespräch 2013.

¹⁶⁵ Vgl. Weiermair 2007, S. 7.

¹⁶⁶ Kienle 1998, o. S.

Raum zwischen Bild und Betrachter. Somit ist die Raumerfahrung nicht in der Bildtiefe zu empfinden, sondern vielmehr in der Beziehung zwischen Bild und Betrachter.¹⁶⁷

Der Künstler schafft Bildbühnen, auf denen das Innen sowie das Außen, Konstrukte, Säulen, Fenster und Balkone, eine prägnante Rolle spielen. Leander Kaiser distanziert sich von der faschistischen, heroischen und antikisierenden Konzeption der Architektur und wendet sich hin zu einer elementaren Architektur und konstruktiven Raumvisionen. Alles was seine Bilder zeigen – die Figuren, Architektur sowie kompositorische und farbige Gliederung – verbindet sich durch eine feste narrative Struktur. Überflüssiges ist nicht zu sehen, die Bildelemente ergeben zusammen einen Einklang der spezifischen Aussage, die der Künstler zu vermitteln versucht. Es entsteht jedoch keine Vereinfachung der Weltsichten und Weltanschauung, sondern eine Steigerung der Komplexität.¹⁶⁸

„Leander Kaisers Theater der Bilder ist Ausdruck der Gleichzeitigkeit unterschiedlicher, ja widersprüchlicher Motivationen.“¹⁶⁹

Im Gegensatz zu den Ölbildern aus der Zeit zwischen 1984 und 1988 sind die späteren Werke, aus der Schaffensperiode von 1988 bis 2011, dem Malerischen noch mehr verschrieben. Die scharfen Kurven in Leander Kaisers Malerei weichen dem Fluss der Farbe. Die Konfigurationen sind auf wenige Menschen, Tiere und Gegenstände reduziert, doch führt dieser Vorgang keineswegs zu einer leichteren Lesart des Bildes. Nur selten ist in Leander Kaisers Werk der präzise Inhalt zu erkennen. Brigitte Borchhardt-Birbaumer sagt:

„[Leander] Kaiser ist ein Schattenkundler mit prometheischen Ambitionen, Ästhetikfanatiker in illusionistischer Traumdeutung. Kritikerinnen und Kolleginnen haben es schwer: Er gibt nur selten präzise

¹⁶⁷ Vgl. Ebd.

¹⁶⁸ Vgl. Weiermair 2007, S. 6-7.

¹⁶⁹ Ebd. S. 7.

Inhalte preis [...]. Betrachterinnen und Betrachter müssen ‚bewandert‘ sein in der Philosophie, der Kunstgeschichte mit ihren ‚Pathosformeln‘ bei Piero, Tizian und Cagnacci bis herauf zur *Pittura metafisica*“.¹⁷⁰

Der folgende analytische Werkteil soll anhand einiger ausgewählter Werke bereits vorhandene Interpretationsansätze mit meinen eigenen Bildanalysen sowohl konfrontieren wie verbinden. Anhand der betrachteten Werke sollen exemplarisch die charakteristischen Züge seiner Malerei freigelegt werden, um so zu zeigen, was Leander Kaisers Malerei zu der macht, die sie ist.

6.2. Die Werke

6.2.1. La forza e la paura (1990)

Das Ölbild „La forza e la paura“ (Abb. 42) aus dem Jahre 1990 zeigt ein Motiv, das Leander Kaiser bereits 1964 für eine frühe Zeichnung herangezogen hat, es handelt sich um „Nackter Mann mit Vorhang in einem alten Interieur“ (Abb. 43). An diesem Beispiel ist zu sehen, wie bedeutend frühere Arbeiten für die spätere Malerei Leander Kaisers sind.

Auf dem Ölgemälde ist zentral eine männliche Figur dargestellt. Der Mann trägt nur eine Hose und sein Körper ist vertikal durch einen dunklen Vorhang bedeckt. Die Züge seines Gesichtes sind nur angedeutet und nicht klar wiedergegeben, es scheint als würde ein Schatten das Gesicht verdunkeln.

Hinter der Figur, im linken Bildteil, ist ein „blinder Spiegel“¹⁷¹ auf einem Tisch zu sehen. Das Motiv des Spiegels erscheint ein weiteres Mal im Bild „Der graue Spiegel“ (Abb. 44) aus dem Jahre 1992. Hier ist aus der männlichen Figur eine Statue auf einem Sockel

¹⁷⁰ Borchhardt-Birbaumer 2002, o. S.

¹⁷¹ Trummer 1996, S. 18.

geworden. Das Bild hat eine andere Farbigkeit und wird vom roten Vorhang, der dem rechten Bildrand folgt, dominiert.

Im rechten Bildteil von „La forza e la paura“ ist eine geöffnete, blaue Türe zu erkennen, die einen Blick nach Außen ermöglicht. Das „Bild im Bild-Motiv [...] gehört zu dem von Kaiser oft verwendeten pikturalen Repertoire“¹⁷². Die Unentscheidbarkeit, ein „wiederholtes Grundanliegen des Künstlers“¹⁷³, stellt für Thomas Trummer das Thema des Bildes dar:

„Ver- und Entbergen sind simultan präsentiert, ähnlich wie der blinde Spiegel eine Ahnung von den Gegenständen verleiht, die sich in ihm ehemals deutlich gezeigt hatten. Die offene Tür suggeriert Erwartung, doch der schmale Spalt der Landschaft wirkt nüchtern und desillusionierend. Kaiser geht es um das Nebeneinander und die Gleichzeitigkeit kontingenter Motivationen: Klarheit und Ahnung, Stolz und Furcht, Empfindlichkeit und Vernunft, Kraft und Angst usf. hängen zusammen wie Sehen und Gesehen-Werden“¹⁷⁴

6.2.2. Triumph (1990)

Auf dem 90 x 125 cm großen Gemälde „Triumph“ (Abb. 2) aus dem Jahre 1990 ist eine auf einem an einen Thron erinnernden Sessel sitzende Figur zu sehen. Bei genauerem Betrachten ist zu erkennen, dass es sich bei der Figur um eine Selbstdarstellung des Künstlers Leander Kaiser handelt.

Der Oberkörper der männlichen Figur ist nicht bekleidet, sein Unterkörper ist durch ein Stück dunklen Stoffs bedeckt. Auf seinem Kopf trägt er einen grünen Kranz, der einen so großen Schatten wirft, dass die Züge seines Gesichts kaum zu erkennen sind. Im Hintergrund des Bildes befindet sich, farblich nicht von Wand und

¹⁷² Ebd.

¹⁷³ Ebd.

¹⁷⁴ Ebd.

Boden abgehoben, eine architektonische mit Säulen besetzte Konstruktion, die an eine Tempelanlage erinnert, in Mitten derer der Triumphierende sitzt. In leichter Aufsicht fällt der Blick auf den so inszenierten Protagonisten, dessen Gesicht indes im Schatten liegt. Nach Thomas Trummers dominieren stoische Feierlichkeit und verhaltene Melancholie das Ölgemälde „Triumph“.¹⁷⁵

6.2.3. Der Gefangene der Reise (1990)

Auf dem Bild „Der Gefangene der Reise“ (Abb. 3) ist eine sitzende, nackte Figur, mit dem Rücken zum Betrachter zu sehen. Die Figur hat die Hände hinter dem Rücken verschränkt.

Nach Leander Kaisers Auskunft entstand das Bild auf Grund einer Erinnerung an die Überfahrt von Malaga nach Melilla. Thomas Trummer schreibt, dass die Szene von einem auf einem leeren Schiffsdeck sitzenden nackten Gefangenen handele, der über den sich rötenden Abendhimmel blickt. Das Bild gibt jedoch kein reales Erlebnis wieder.¹⁷⁶ Als Vorlage für das Ölbild aus dem Jahre 1990 diene die Zeichnung „Andalusia, von Melilla aus gesehen, oder: Geschenke aus Melilla“ (Abb. 14) von 1971.

„Das Unterwegssein und die Veränderung in der Zeit, denen durch expressive Farbigkeit der See und der Landschaft bildlich zum Ausdruck verholfen wird, sind das eigentliche Thema dieses Bildes. Im Motiv der Reise, in dem sich die Stimmungen von Niedergeschlagenheit und Sehnsucht abwechseln, erkennt Kaiser eine Metapher für das Leben.“¹⁷⁷

Die Bildarchitektur bringt den Blick in eine Bewegung, es entsteht ein der Bildwahrnehmung immanenter Zeitfaktor, der in etwa dem

¹⁷⁵ Vgl. ebd. S. 16.

¹⁷⁶ Vgl. ebd. S. 14.

¹⁷⁷ Ebd.

langsamen Dahingleiten des Schiffes entspricht und so innerbildlich reflektiert wird.

6.2.4. Greifen nach unten (1991)

Dass die Geste im Werk Leander Kaisers eine zentrale Rolle spielt, wurde schon mehrmals erwähnt. Bei der Gestik kann man von einem Gestaltungsprinzip des Künstlers sprechen. Thomas Trummer schreibt, dass die Geste „nicht nur als psychologische Größe eingesetzt wird, sondern auch als flächenkonstituierendes Zeichen“.¹⁷⁸ Daher sind die Bewegung und Haltung der Arme und Hände oft streng und starr wiedergegeben. Das Bild „Greifen nach unten“ (Abb. 45), soll zeigen wie sich die Art der Geste im Werk Leander Kaisers verhält. Leander Kaiser stellt die Aussage „Das Bild mit dem Titel *Greifen nach unten*, stellt keine machtvolle Geste dar“ in den Raum. Mit dem folgenden Zitat versucht er diese Beobachtung zu begründen.

„Einerseits fehlt die Macht, die die Ausführung der Geste für den Ausführenden gefahrlos macht, andererseits ist die Situation auch wieder harmloser. Und doch ist es eine große Geste kraft der Gewalt, die Bildordnung zu bestimmen, die Architektur – sowohl die dargestellte wie die des Bildes selbst – in den Dienst menschlicher Selbstbewegung zu zwingen. Die Geste schafft eine konkrete Einheit zwischen dem sich verhaltenden Subjekt und dem Äußeren, zu dem es sich verhält. So wird die Figur nicht nur mit den Mitteln der Malerei dargestellt, sondern manifestiert sich selbst im Medium des Bildes.“¹⁷⁹

In diesem Bild ist das Thema der Geste, nach einem Grund zu suchen, oder den Grund berühren zu wollen. Die Geste greift hier aber in die Nacht, in das Grundlose.

¹⁷⁸ Trummer 1996, S. 24.

¹⁷⁹ Vgl. ebd.

Leander Kaiser erzählt genauer um welche Geste es sich hier handelt:

„Der Fall, der anhand von „Greifen nach unten“ im Belvedere Katalog besprochen wird, ist die große Geste. Das berühmteste Beispiel ist der Christus Michelangelos auf dem Jüngsten Gericht in der Sixtina. [...] Die große Geste beherrscht, bestimmt die Gliederung des Raumes, die kleinen Gesten stehen bei mir ja oft der Macht des Raumes, der Strukturen etwas hilflos gegenüber. Das ist ein realistischer Zug.“¹⁸⁰

6.2.5. Nichts Schlimmeres (1991)

Entracte (2012)

Intermezzo (2010)

Canto (2012)

Auf dem Bild „Nichts Schlimmeres“ (Abb. 46) sind zwei Figuren, eine nackte Frau und ein nackter Mann, und ein schwarzer Affe in einem Raum dargestellt. Der Raum hat rote Wände, die durch weiß konturierte, blaue Flächen gegliedert sind, am rechten Bildrand ist der Teil eines Kamins zu sehen, und in der Mitte des Raumes befindet sich eine helle Säule.

Das Bild aus dem Jahre 1991 hat eine Größe von 150 x 110 cm, ist mit Öl auf Segeltuch gefertigt und befindet sich heute im Besitz der Galerie Thomas Flora in Innsbruck.

Die Anordnung der zwei Figuren zieht eine senkrechte Linie durch das Bild. Im unteren Bildteil ist die Frauengestalt, die einen großen Schritt macht, dargestellt. Ihr Kopf ist nicht zu sehen, da sie mit den Händen ein blaues Tuch über sich gezogen hat, der linke Zipfel des Tuches wird vom Affen gehalten und somit ist eine Beziehung zwischen den agierenden Personen geschaffen. Der Affe bezieht sich mit seinem Blick auch auf die männliche Figur, die im oberen

¹⁸⁰ Kaiser Gespräch 2013.

Bildteil, auf der zentral positionierten Säule steht und den Blick ebenfalls zum Affen hin wendet. Die Arme des nackten Mannes hat er rechts neben seinen Kopf erhoben, und es entsteht der Eindruck, als würde er zum Klatschen ausholen.

Die gesamte Komposition ist im Hintergrund durch geometrische Formen gegliedert. Der Mann steht direkt vor der an der Wand angebrachten rhombusförmigen, blauen Fläche. Sein Kopf dringt in die Deckenzone ein, auf der ein Teil eines Rhombus zu erkennen ist. Da dieser weiße Pinselstriche aufzeigt, hat man das Gefühl, den Himmel zu erblicken.

Es scheint fast, als würde die dunkle Figur des Affen aus dem Bildraum heraustreten. Sie erinnert mehr an eine Schattenfigur, oder an die bloßen Umrisse des Tieres. Der Affe kommt in Leander Kaisers Werk öfter vor, zum Teil auch in ausgearbeiteter Form wie in dem Bild von 2010 „Chardins Katze“ (Abb. 47). Bei diesem Bild ist der Affe mit allen seinen Zügen deutlich zu erkennen, das Gesicht, die Hände und die Körperlichkeit sind dargestellt, anders als im Bild „Nichts Schlimmeres“ (Abb. 46).

Thomas Trummer beschäftigte sich mit der Bedeutung der Rolle des Affen in den Bildern von Leander Kaiser:

„Dem Affen im Bild wird eine dreifache Rolle zugewiesen. Zum ersten ist der Affe kein Subjekt in sich, wie es der Mensch ist. Das Tier verbleibt im Stand des bloßen Seins. Es ist ohne selbstbewußtes Bewußtsein. Kaiser faßt es in hegelschen Termen: Der Affe ist ein Wesen, das nicht an und für sich ist, sondern nur für uns. Insofern erfüllt er seine Bestimmung als Assistenzfigur im Bild. Zum zweiten repräsentiert der Affe für Kaiser das Es. Seine Natur drückt das Wollen aus, dem die klärende Ratio entgegentritt – nicht unähnlich wie sich das Apollinische dem Dionysischen entgegenstellt. Zum dritten verweist der Affe auf eine alte ikonografische Verschlüsselung. In der Renaissance – etwa bei dem Venezianer Bellini – wird seine Darstellung zum Verweis auf das Anliegen der Kunst selbst. In der neuplatonischen Interpretation des Natur- und Imitatiobegriffs steht die Gestalt des Affen für

eine Weisheit, die bis in das Barock als emblematisches Motiv erhalten bleibt. *Ars simia naturae est*. Die Kunst ist die Nachäffung der Natur.“¹⁸¹

Ich habe mich für das Bild „Nichts Schlimmeres“ entschieden, da sich anhand dieses und der Bilder, die daraus hervorgegangen sind, die Entwicklung Kaisers sehr gut veranschaulichen lässt.

Das Bild „Entracte“ (Abb. 48) aus dem Jahre 2010, wurde im Katalog ARTEfacte 6 der Galerie Lehner abgebildet und auch in der Ausstellung der Galerie 2010 gezeigt.¹⁸² Leander Kaiser hat bei diesem Bild einige Elemente und die gewisse Art der Bildkomposition von „Nichts Schlimmeres“ übernommen. Der Betrachterstandpunkt ist weiter entfernt angenommen. Es sind ebenfalls zwei Figuren und ein Affe zu sehen. Die weibliche Figur im unteren Bildteil ist nicht mehr direkt unter der männlichen Figur dargestellt, im späteren Werk ist auch ihr Gesicht mit den braunen Haaren zu sehen, sie ist nicht mehr nackt dargestellt, sie trägt eine weiße Unterhose und öffnet einen roten Mantel. Diese Figur mit der Handlung des Entblößens ist auch in einem Werk von 2012 „Selbstbetrachtung“ (Abb. 49) vom Künstler wieder aufgenommen worden. Der Mann im oberen Bildteil ist auch nicht mehr nackt dargestellt, er trägt eine eng anliegende orangefarbene Hose. Die Haltung des Mannes ist jedoch die gleiche geblieben und auch er blickt in die Richtung des Affen. Der Affe ist nicht mehr eine bloße, schwarze Schattenfigur, seine Gestalt wirkt lebendiger und ist in ihrer Darstellung nicht mehr so lang gezogen. Der Raum des späteren Bildes wird nun durch eine Konstruktion von Pfeilern und Balken dominiert. Auf dieser Konstruktion befinden sich der Mann und der Affe. Durch die nach vorne kommenden Balken entsteht das Gefühl von Tiefe im Raum. Der Bildraum ist ähnlich wie in „Nichts Schlimmeres“ gegliedert. Auch hier findet der Betrachter

¹⁸¹ Trummer 1996, S. 22.

¹⁸² Vgl. Lehner 2010, S. 15.

den Rhombuskörper, mit seiner hellen Umrahmung und den senkrecht verlaufenden Streifen, die die Wand gliedern.

Im Sammelband „derLeander. Eine Reise durch das malerische Werk von Leander Kaiser. Eine Festschrift“ ist das Bild „Intermezzo“ (Abb. 50) abgebildet. Wenn man die Daten vergleicht, sieht man, dass dieses Bild dieselben Maße hat wie „Entracte“ und im selben Jahr entstanden ist. Im Gespräch mit dem Künstler konnte ich erfahren, dass es sich um dasselbe Bild handelt, welches er an einigen Stellen verändert und dem er einen neuen Titel gegeben hat. Ein weiteres Bild, das im Bildaufbau an die beiden behandelten Werke erinnert, ist „Canto“ (Abb. 51) aus dem Jahre 2012. Das Bild besitzt nicht nur dieselben Maße wie „Intermezzo“, es weist ebenfalls die Rhombusform, die senkrechten Streifen, die die Wand gliedern und den Affen auf. Die Decke und der vorhandene Kamin lassen jedoch mehr an das Bild „Nichts Schlimmeres“ denken.

Was sich bei diesem Bild im Gegensatz zu den früheren Werken geändert hat, ist zum einen, dass das Feuer im Kamin entfacht ist und eine Flamme in den Bildraum aufsteigt. Der Affe ist hier auf der gegenüberliegenden Seite, die Sprossen einer Leiter hinaufsteigend dargestellt, mit seiner rechten Hand hält er eine Laterne, die für den Bildraum, neben dem Feuer des Kamins, zu einer weiteren Lichtquelle wird. Das Balkengerüst, das in „Intermezzo“ dargestellt ist, wird in „Canto“ zu einem einzelnen Balken, der aus der Wand herausragt oder vor ihr schwebt. Es sind auch nicht mehr zwei Figuren zu sehen. Leander Kaiser hat eine neue Figur in das Bild aufgenommen. Eine Frau, die ein schulterfreies Kleid trägt, das in der Farbigkeit die des Raumes widerspiegelt. Sie trägt dunkle Handschuhe, und ihr helles Haar ist nach hinten drapiert. Ihr Gesicht ist ausgearbeitet, es scheint sogar, als würde sie Schminke tragen. Der Mund ist geöffnet, dies und auch die Geste, die sie mit der linken Hand ausführt, weisen darauf hin, dass die weibliche Gestalt singt, oder zumindest einen Ton von sich gibt. Man könnte soweit gehen, sie als Opernsängerin zu definieren.

6.2.6. Garten der Lüste I – BESLAN (2005)

Das Bild „Garten der Lüste I - Beslan“ (Abb. 52) stellte Leander Kaiser im Jahre 2006 fertig. Es handelt sich um ein Triptychon, Öl auf Leinwand, mit den Maßen von 140 x 75 cm der beiden Außenteile und 140 x 100 des Mittelteils, und befindet sich heute in der Sammlung von Heinrich Schuschnigg in Wien.

Das Triptychon „Garten der Lüste I - BESLAN“ zeigt zwölf Personen in einem changierenden, das Licht wie in Nebel brechenden Farbraum, der die Figuren nicht klar vor sich hin- und aus sich heraustreten lässt, sondern sie wie ein Fluidum umhüllt. Dieser Farbgrund ist in Grün- und Blautönen mit groben Pinselstrichen ausgeführt, an mehreren Stellen blitzt die hellere rot- und ockerfarbige Unterschicht durch. Der Künstler malt in vielen Schichten und dadurch entsteht das Farbenspiel, in dem die Szene stattfindet. Der Hintergrund gibt uns keine Auskunft darüber, ob es sich um Tag oder Nacht handelt, es entsteht wie bei vielen Bildern von Leander Kaiser das Gefühl der Irrealität. Auf dem Bild sind sechs Pritschen zu sehen, jeweils zwei auf jedem Bildteil, die teilweise einen Schatten werfen und somit dem Betrachter – als Kontrapunkt zu der herrschenden Vagheit der räumlichen Verhältnisse – das Gefühl geben, als würden sie sich auf festem Boden befinden.

Auf der linken Tafel befindet sich im Bildvordergrund, linksbündig, eine nackte Gestalt, die mit der rechten Hand einen an die Hüfte gestützten Korb trägt, in dem sich ein roter Inhalt befindet, es könnte sich um Blumen handeln. Die Figur wirkt in ihrer Haltung starr, der Blick führt in den hinteren Bildraum, wo sich zwei der Pritschen befinden, auf denen zwei Personen liegen. Die Figur auf der vorderen Liege – die Haut etwas dunkler als die der anderen beiden Figuren – lässt die rechte Hand gen Boden baumeln, der Kopf blickt in die Richtung des Betrachters, ist jedoch ohne Ausführung der Gesichtszüge dargestellt. Zu erkennen ist noch die Andeutung einer Unterbekleidung, möglicherweise einer Decke, die bis zur Hüfte geht, oder der Ansatz einer Hose. Die Figur dahinter ist in

entgegengesetzter Ausrichtung dargestellt. Der Kopf befindet sich auf der linken Seite und die Figur liegt nicht auf dem Bauch, sondern auf dem Rücken. Die Gestalt, mit angewinkelten Beinen, trägt keine Kleidung, der rechte Arm ist ausgestreckt, jedoch ist die Geste nur andeutungsweise zu erkennen, da die Arme durch die Person im Bildvordergrund zum Teil verdeckt sind.

Auf der rechten Tafel sind ebenfalls drei Figuren und zwei Pritschen zu sehen. Im Vordergrund, auf dem Boden sitzend, ist eine Frauengestalt zu erkennen. Sie trägt ein sehr sanft ausgeführtes Kleid. Ihre rechte Hand liegt schützend auf ihrem Bauch, ihre Beine hat sie gekreuzt, und somit ist nur ihr linker Fuß für den Betrachter ganz zu sehen. Mit ihrer linken Hand hält die Frau, oder das junge Mädchen, eine Art Kugel oder eine Scheibe mit Andeutungen von Blumen, die mit dem Inhalt des Korbes, auf der linken Tafel korrespondieren. Das Gesicht der Frau ist klar zu erkennen, man kann sagen, dass ihr Blick hoffnungslos ist, es entsteht kein Augenkontakt mit dem Betrachter, ihr Blick fällt ins Leere. Hinter ihr, auf einer der Pritschen ist eine nackte männliche Gestalt dargestellt. Die Figur, auf den rechten Arm gestützt, greift sich mit der linken Hand an den Kopf, als würde sie sich denken: wo bin ich, wie bin ich hierher gekommen? Sein Gesicht ist nur angedeutet, es sind keine klaren Gesichtszüge zu erkennen. Hinter der nackten Figur befindet sich auf der zweiten Pritsche liegend, ein weiterer Mann, dessen Kleidung detailliert zu sehen ist. Er trägt eine Hose mit Gürtel, unterhalb dessen eine rote Spur, vermutlich Blut einer Wunde, zu erkennen ist. Der Mann trägt ein Hemd, aus dessen Kragen sich sein Kopf von der Pritsche weg leicht nach oben erhebt, und es scheint, als würde er die Szene betrachten, die vor ihm stattfindet. Sein Kopf zeigt Gesichtszüge, und bei dieser Figur ist sogar das Detail des Ohres ausgearbeitet.

Das Mittelstück des Triptychons hebt sich farblich von den beiden Außentafeln ab. Auf diesem Teil sind sechs Personen zu sehen. Im Hintergrund steht mit dem Rücken zum Betrachter eine knabenhafte Gestalt, die gerade die linke Hand mit einer Wasserflasche zum

Mund hebt, um daraus zu trinken. Die Figur trägt eine weiße, kurze Hose, womöglich nur Unterwäsche. Die Position der Gestalt gibt dem Betrachter neben der Anordnung der Feldbetten das Gefühl von Raumtiefe. Vor dieser Gestalt befinden sich, auf gleicher Höhe wie bei den Außentafeln, die zwei Bahnen. Diese sind jedoch im Gegensatz zu denen auf den Außentafeln bläulich und dunkler gemalt. Auf der hinteren Liege befindet sich eine sich aufrichtende Figur, die Hose und Schuhe trägt. Das rechte Bein sieht man hinter dem linken, das ausgestreckt ist und an dem man den Schuh sehen kann, verschwinden. Der rechte Arm ist über den nackten Bauch gelegt, mit dem linken stützt er sich auf der Pritsche ab. Sein Körper ist in einer Drehbewegung dargestellt, da sein Kopf, der keine Gesichtsmerkmale zeigt, jedoch die Andeutung von Haar besitzt, zur rechten Tafel gewendet ist. Vor dieser Gestalt liegt die einzige Person, die direkten Blickkontakt mit dem Betrachter aufnimmt. Die unbewegt liegende Figur dominiert durch den starren Blick nach vorne und die Farbgebung der Kleidung. Vor ihr steht, ihre Körpermitte verdeckend, eine weibliche Figur. Die Frau ist zentral in den Bildraum gestellt, es scheint, als würde der Blick von ihr ellipsenartig durch die drei Teile des Triptychons führen. Sie trägt keine Kleidung, ihr braunes langes Haar ist mit einem orangenen Band zusammengefasst. Ihre Silhouette zeigt die Andeutung ihrer rechten Brust. Mit der rechten Hand hält sie eine Wasserflasche, die sie soeben an den Mund geführt hat, um ihren Durst zu stillen. Man könnte sagen, dass sie spiegelverkehrt zu der Person im Hintergrund positioniert ist. Rechts von ihr steht mit dem Rücken zum Betrachter eine weitere Frau, die auch nackt und ebenfalls trinkend dargestellt ist. Zu ihren Füßen befindet sich ein nackter, auf dem Boden knieender Bub, der mit dem Blick nach unten mit seinen Fingern etwas in den Boden zeichnet, oder in der Erde nach etwas sucht, oder etwas aufheben möchte. Seine Arme liegen nicht am Körper an, seine Gesichtszüge sind angedeutet.

Der Titel des Ölbildes weist auf die Stadt Beslan am nördlichen Rand des Kaukasus hin. Der Ausgangspunkt für dieses Bild war ein

djihadistischer Überfall auf eine Schule, bei dem im Jahre 2004 circa 1000 Lehrer und Schüler als Geiseln genommen wurden und etwa 400 Menschen den Tod fanden. Bei diesem Bild wurde dem Künstler vorgeworfen, das Schreckliche dieser grauenhaften Tat nicht dargestellt zu haben. Dazu rechtfertigt sich Leander Kaiser mit der Aussage:

„Mein Thema waren die Überlebenden, die Durst haben, frieren vor Hunger, verletzt und ermattet sind, die weiterleben wollen. So wenig der Tod der einen zu begründen ist, so wenig ist das Überleben der anderen zu begründen. Die Malerei rechnet den Überlebenden nicht vor, dass die leben, weil die anderen gestorben sind.“¹⁸³

Leander Kaiser sagt in einem Gespräch in Jänner 2013: „Triptychen sind bei mir gewissermaßen sukzessive Bilder.“¹⁸⁴ Durch die Aufteilung des an sich Gleichzeitigen auf mehrere Tafeln kommt es zu einer Verzeitlichung und zu einem Hin und Her zwischen der Betrachtung der Teile und ihrem Zusammenspiel.

6.2.7. Das Konstrukt (2007)

Bei dem Bild „Das Konstrukt“ (Abb. 53) handelt es sich um ein Diptychon aus dem Jahre 2007. Die beiden Leinwände, die mit Öl bemalt sind, haben die Maße 220 x 150 cm.

Auf der linken Tafel steht ein schwarz gekleideter Mann, das braun gefärbte Haupt dem Betrachter zugewandt. Seine rechte Hand liegt nahe am Körper, die andere verschwindet in seiner linken Hosentasche. Hinter der Figur sind an der Wand auf Kopfhöhe zwei Rechtecke – eines hell, das andere dunkler – zu erkennen, am Boden stehen darunter zwei rechteckige Gegenstände an die Wand gelehnt. Die Figur steht im linken hinteren, von einem

¹⁸³ Vgl. Kaiser 2011, S. 85.

¹⁸⁴ Vgl. Kaiser 2012.

angeschnittenen Rundbogen überwölbten Teil eines Raumes, der im übrigen zu drei Vierteln und weit nach vorne ragend von einem tribünenartigen Konstrukt gefüllt ist. Auf dem Gestell, in der rechten Bildhälfte ist eine weitere Figur zu sehen. Es handelt sich um eine sitzende schwarze Gestalt mit Flügeln, eine Stufe unter der geflügelten Gestalt ist eine dunkelrote Kugel zu erkennen.

Verena Krieger spricht in ihrer Rede zur Ausstellungseröffnung von Leander Kaiser „Geste und Konstrukt“ in der Galerie Michitsch im November 2009 über den Künstler und unter anderem über das dort ausgestellte Werk „Das Konstrukt“.

“Leander Kaiser ist ein Maler, der sich auf sehr tiefgründige Weise für die Malerei selbst interessiert, der Malerei nicht nur als Medium, als Träger von Inhalten begreift, sondern als eine eigene Weltanschauung. Gleichmaßen reflektiert wie intuitiv sucht er ihre bildnerische Potenzialität systematisch zu erkunden und auszureizen. Wie er dies tut, lässt sich gut nachvollziehen an einem Werk, das schon aufgrund seines großen Formats gleich besondere Aufmerksamkeit auf sich zieht, dem großen Diptychon mit dem Titel “Das Konstrukt”.”¹⁸⁵

Der Farbraum des Bildes ist in “kreidig-zarten”¹⁸⁶ Farben wiedergegeben, in die im linken Bildteil eine schwarze “hart konturierte”¹⁸⁷ Männergestalt gesetzt ist. Im rechten Teil des Bildes ist die Silhouette – auch in schwarz – einer engelsartigen Figur dargestellt. Das geflügelte Wesen sitzt auf dem Konstrukt, unter ihr ist eine Kugel zu sehen. Verena Krieger assoziiert die dargestellte Szene mit der Darstellung der griechischen Schicksalsgöttin Tyche. Die beiden auf der linken Tafel im Hintergrund sichtbaren Farbfelder könnten als hängende Bilder gedeutet werden, und darunter, auf dem Boden stehend, an die Wand gelehnte Leinwände. Beim bloßen Betrachten von “Das Konstrukt” könnte man die dargestellte

¹⁸⁵ Krieger 2009.

¹⁸⁶ Ebd.

¹⁸⁷ Ebd.

Raumszenerie als Künstleratelier verstehen. Als Vorbild für dieses Bild diene Leander Kaiser tatsächlich ein Atelier, in dem er bei einem längeren Aufenthalt in Rom arbeitete. Bei dem Raum handelt es sich um eine alte Sporthalle, eine "palestra". Es hatte dort eine Künstlerin an großformatigen Leinwänden gearbeitet. Sie benötigte ein Gerüst um die großen Bilder im Raum aufzustellen und an ihnen zu arbeiten. Diese Konstruktion diene Leander Kaiser als Modell für das Konstrukt.

Die Darstellung des Raumes ist keine naturalistische Wiedergabe eines realen Ortes, auch hier, wie in vielen anderen Werken des Künstlers, entsteht ein imaginärer Raum. Verena Krieger schreibt darüber:

"Ein Raum ohne Begrenzungen, ohne stabile Wände, mit nur der Andeutung eines sich ins Ungewisse erhebenden Gewölbes. Eine Bodenkante ist zwar markiert, doch verschwindet im Farbauftrag. Das Gemälde gibt uns also einige visuelle Hinweise, um sie uns gleichzeitig wieder zu entziehen."¹⁸⁸

Bei der Konstruktion in Leander Kaisers Bild handelt es sich jedoch nicht um ein real wiedergegebenes greifbares oder verständliches Gerüst, auch wenn es beim ersten Betrachten diesen Anschein macht. Wenn man das Dargestellte aber genauer betrachtet, ist zu erkennen, dass sich die Konstruktion in den Farbschichten auflöst und die räumliche Konstruktion nicht definierbar ist.¹⁸⁹

Für die Ausstellung in der Kunsthalle Nexus in Saalfelden 2011 fertigt Leander Kaiser Schautafeln an, die es den Besuchern ermöglichen sollen, den Arbeitsprozess bei der Konzeption der Bilder besser nachzuvollziehen. Diese Schautafel (Schautafel I) zeigt einige Entwürfe die dem Bild „Das Konstrukt“ als Vorlage dienten, ebenfalls

¹⁸⁸ Ebd.

¹⁸⁹ Vgl. ebd.

sind Fotos des Ateliers zu sehen, in dem der Künstler arbeitete, und die ihm als Anhaltspunkt beim Malen vorlagen.

Der Malerfreund von Leander Kaiser, Erhard Stöbe, schreibt über „Das Konstrukt“, dass das Bild räumliche Wirkung erklärt und „Probleme des räumlichen Denkens in der Malerei an mehreren Aspekten.“¹⁹⁰

Der Farbraum umfasst die gesamte Bildfläche. Leander Kaiser arbeitet bei diesem Bild nicht mit Kontrastfarben, es ist ein Farbenspiel von hell bis halbdunkel. Der Farbraum wird durch die dezente Andeutung von Architektur gegliedert. Das Gerüst stößt als eine perspektivische Konstruktion in den Farbraum vor, der sich selbst dieser Darstellungsmittel entzieht, um die Wirkung der Konstruktion hervorzuheben.¹⁹¹

6.2.8. Die Überlebenden (2011)

Bei dem Bild „Die Überlebenden“ (Abb. 54) handelt es sich um ein Triptychon, dass Leander Kaiser im Jahre 2011 fertiggestellt hat. Es hat die Maße von 250 x 120 cm der beiden Außenteile und 250 x 150 cm des Mittelteils.

Über den Arbeitsprozess an „Die Überlebenden“ sagt der Künstler selbst:

„An den „Überlebenden“ habe ich vier Jahre immer wieder gearbeitet. Ich schätze, das ich insgesamt etwas mehr als ein halbes Jahr auf sie verwendet habe.“¹⁹²

Auf den drei Tafeln sind vor einer den Bildraum nach hinten auf der ganzen Breite begrenzenden Berglandschaft an einem vor diesem Massiv entlangfließenden Fluß zwölf Personen in einem Notlager mit sechs Pritschen – je zwei auf einem Bildteil – dargestellt. Im

¹⁹⁰ Stöbe 2012, S. 181.

¹⁹¹ Vgl. ebd. S. 181-183.

¹⁹² Kaiser Gespräch 2013.

Hintergrund, vor der Berglandschaft und dem Fluß, sind drei kleine Bäume zu sehen. Die Personen sind teilweise nackt, oder leicht bekleidet zu erkennen, manche sind in Decken gehüllt und auf den Nachtlagern, oder auf einem Schemel verkümmert positioniert, sowie weitere in der Landschaft stehend dargestellt.

Auf der linken Tafel sind vier Personen zu sehen. Im äußeren Bildvordergrund ist eine Figurengruppe von zwei Personen dargestellt. Ein bekleideter Mann, dessen Blick horizontal nach rechts gerichtet ist, trägt eine Frau. Die weibliche Gestalt ist nur von einem weißen Tuch um ihren Unterleib bedeckt, und um ihre Knie ist ein weiterer violetter Stoff zu sehen, der sich um ihren Körper legt. Sie trägt ihr Haar offen, sodass es über ihren Rücken fällt. Ihre rechte Hand hat sie, um sich festzuhalten, auf die Schulter ihres Trägers gelegt. Der Mann hält sie mit festem Griff und doch erscheint es, als würde sie ihm aus den Armen gleiten. Das Gesicht der Frau ist nur im Profil durch die Andeutung ihrer Nase zu erkennen. Das Gesicht des Mannes hingegen trägt erkennbare Züge, auch wenn es schattenhaft wirkt. Hinter den zwei Personen befindet sich, mit dem Bauch nach unten, eine auf der Pritsche liegende Figur, die den rechten Arm nach unten, zum Boden hin hängen lässt. Diese Person ist auch, in ähnlicher Ausführung, am selben Ort in der früheren Fassung „Garten der Lüste I -BESLAN“ zu sehen und wurde vom Künstler in die erweiterte Form übernommen. Die Geste des herabhängenden Armes ist in vielen Bildern von Leander Kaiser ein Thema. Der Körper der Figur ist im unteren Bereich in eine Decke gehüllt. Hinter der vorderen Pritsche befindet sich eine weitere, auf der eine nackte Figur sitzt. Sie ist relativ klein, man kann annehmen, dass es sich dabei um einen kleinen Jungen handelt. Die Figur, die mit dem Rücken zum Betrachter zu sehen ist, ist in ihren Formen nur angedeutet wiedergegeben. Gleich dahinter, im Zentrum der Bildfläche, befindet sich ein kleiner Baum.

Auf der rechten Bildtafel sind drei Personen dargestellt. Es scheint, als wären auch die zwei Personen auf den Liegen aus dem Triptychon von 2005 übernommen worden. Sie unterscheiden sich

jedoch in der Gestaltungsweise. So ist der Mann im Vordergrund im Detail zu erkennen, seine Körperlichkeit wirkt im Vergleich zur früheren Darstellung glaubhafter und auch seine Gesichtszüge sind ausgeprägter. Er ist auch nicht mehr ganz entblößt dargestellt, sondern liegt, sich mit einem Arm aufgestützt aufrichtend, unter einer Decke. Bei der hinteren Person, hat Leander Kaiser die Körperhaltung übernommen, jedoch hat man das Gefühl, dass es sich um eine andere Person handelt. Der Mann trägt ein ärmelloses Oberteil, sodass die Geste des herabhängenden Armes deutlicher zu sehen ist. Auch er liegt unter der schützenden Decke. Die Szene wird im Vordergrund von einer Person, auf einem Stuhl sitzend und sich in eine Decke hüllend, abgerundet. Bei dieser Figur könnte es sich um die Weiterentwicklung des Ölbildes „Der Verletzte“ (Abb. 55) aus dem Jahre 2002 handeln. Diesen Hinweis liefert uns eine weitere Schautafel (Schautafel II).

Auf der Mitteltafel finden fünf Personen ihren Platz im Bild. Auf diesem Teil des Bildes können die meisten Übereinstimmungen, was die Personen anbelangt, mit „Garten der Lüste I -BESLAN“ gesehen werden. Im Vordergrund ist der am Boden kniende Junge, der in seine Handlung vertieft ist, zu sehen, er trägt auch wie in der früheren Fassung keine Kleidung. Alle anderen Personen sind im Gegensatz zum Bild von 2005 bekleidet. Hinter dem nackten Jungen, in größere Distanz gerückt, ist die Frau, die vom Betrachter nur von hinten zu sehen ist, in einer hellen Unterhose dargestellt. Mit derselben Geste wie in dem früheren Gemälde hebt sie eine Flasche zum Mund, um zu trinken. Links von ihr ist eine weitere trinkende Frau zu sehen, sie trägt eine schwarze Unterhose und ein weißes, ärmelloses Oberteil. Bei ihr sieht man im Gegensatz zur früheren Fassung nun beide Hände, welche die Flasche umfassen und zum Mund heben. Die vordere Figur auf den Bahren hat nicht den starren, zum Betrachter gehenden Blick. Es scheint, als wären ihre Augen geschlossen. Sie ist mit einem türkisfarbenen Oberteil dargestellt und zieht dadurch den Blick des Betrachters auf sich. Die Person hinter ihr führt dieselbe Handlung wie im älteren Triptychon aus. Jedoch

sind auch hier Körper und Gesten ausgeprägter dargestellt. Ihr Blick schweift zum rechten Bildteil hinüber, und es scheint, als möchte sie sich einen Überblick über das Geschehen verschaffen.

Es gibt keinen Blickkontakt zwischen den Figuren im Bild und dem Betrachter vor dem Bild, was dieses in eine gewisse hermetische Distanz rückt.

Nach dieser Bildbeschreibung kann man sagen, dass es eine Reihe von Unterschieden zur ersten Fassung gibt.

In Bezug auf die Farbwahl und vor allem auf den Hintergrund, wird diese Beobachtung noch verstärkt. Es entsteht das Gefühl, als würde der Fluß im Hintergrund die Szene – in der sich die Menschen befinden – vom Rest der Welt trennen, oder abgrenzen. Wie in Leander Kaisers Werk oft zu sehen ist, geschieht auch hier ein Bruch im Raum. Dieser erklärt sich durch den Bruch der Perspektiven. Eigentlich erhebt sich das Gebirge wie eine Kulisse hinter dem Fluß. Die Ebene mit den Feldbetten und den Personen ist extrem verkürzt dargestellt.

Auch hier ist nicht zu erkennen, zu welcher Zeit dieses Ereignis, das der Künstler festgehalten hat, stattfindet. Es ist zugleich Tag wie Nacht, man kann nicht entscheiden, ob es sich um Mondlicht handelt oder um diffuses Tageslicht. Über den Bergen ist der Himmel nächtlich dunkel. Dadurch entsteht eine gewisse Verallgemeinerung des Themas.

Die Teile des Triptychons sollen zusammen als ein ganzes Bild gelesen werden. Die Personen sind sehr rhythmisch geordnet, die Abstände zwischen ihnen können wie eine Melodie gelesen werden. Durch diese Zwischenräume entsteht Spannung im Kreislauf der Betrachtung. Diese Spannung wird natürlich auch durch die Gesten der Agierenden geprägt.

Wie schon erwähnt, gibt es von dem Triptychon eine kleinere Fassung aus dem Jahre 2005, „Garten der Lüste: BESLAN I“.

Im Vergleich zu der etwas kleineren, früheren Fassung, ist die Darstellung in „Die Überlebenden“ in einen irrealen Raum gesetzt worden.

Hainz Bayer zitiert in den Salzburger Nachrichten Leander Kaisers Worte:

„Vielleicht sind wir auf dem Weg zu einer schattenlosen Gesellschaft, in der alle Existenzen bis zur Unterschiedlosigkeit ausgeleuchtet werden. Ich setze dagegen stoffliche Rauheit und Komplexität. Zum Licht verhält sich die Malerei doppelsinnig. Der Griff ins Licht erzeugt zugleich einen Schatten. Der Körper, der sich ins Licht stellt, macht sich zum Medium des Schattens.“¹⁹³

Es entsteht das Gefühl davon, dass sich die Figuren – die Gesellschaft – in der Irrealität des Bildraumes zu orientieren versuchen. Leander Kaiser versucht diese Veränderung aus dem Vergehen der Zeit zu erklären.

„Das Triptychon macht das Ereignis, das ursprünglich thematisiert wurde, zu etwas zeitlos Vergangenen und vergegenwärtigt dieses Vergangene für die Zukunft. Die Malerei ist der Zeit voraus und hinter ihr her. In dieser Lücke zwischen dem „Zu Früh“ (in Bezug auf die Zukunft) und dem „Zu Spät“ (in Bezug auf die Gegenwart oder die Aktualität) entsteht vielleicht eine autonome Bildzeit.“¹⁹⁴

Er vergleicht diese Situation mit den Zwischenwelten – ein „utopischer Nicht-Ort“¹⁹⁵ – in die Epikur die griechischen Götter verbannt hat.

Über das Gefühl, das Leander Kaiser beim Malen von „Die Überlebenden“ hatte, schreibt er:

„Dass das Bild auch ein Symptom ist für eine gewisse Irrealität, in der wir leben. Die Welt verändert sich sehr schnell, aber die Zeit scheint stehen geblieben. Man könnte einwenden, dass für einen gewissen Maler (mich) die Zeit stehen geblieben ist, weil er die neuen Medien und ihre Innovationen verschlafen hat. Ich würde nicht

¹⁹³ Bayer 2011.

¹⁹⁴ Kaiser 2011, S. 85.

¹⁹⁵ Ebd.

malen, wenn ich nicht skeptisch gegenüber solchem Fortschritt wäre. Ich habe einen anderen Traum (von Bewusstsein).“¹⁹⁶

Wenn man die Figuren des Triptychons betrachtet, hat man das Gefühl, die dargestellten Personen seien sich nicht im Klaren, wo sie sind und was sie machen, wie sie an diesen Ort gekommen sind. Über die Überlebenden, die im Bild dargestellt sind, sagt Leander Kaiser:

„Sie wissen nicht mehr, wo sie sind. Historisch scheinen wir alle auch an einem Punkt angelangt zu sein, an dem wir nicht wissen, wo wir sind und wie es weitergeht.“¹⁹⁷

Eugen Maria Schulak schreibt, dass Leander Kaiser es vermag, komplexe Inhalte in klaren Formen wiederzugeben und dabei eine eigenständige Bildsprache zu entwickeln. Seine Bilder sind aus der Entfernung klar zu erkennen und brauchen nicht die Nähe, um eine Wirkung beim Betrachter zu erzielen.¹⁹⁸

Zu den Triptychen gibt es, wie schon gesagt, eine Schautafel (Schautafel II), auf der zu sehen ist, welches Material für Leander Kaisers Bildfindung als Vorlage diente. Auf der Schautafel sind neben Zeitungsausschnitten auch zwei Skizzen zu sehen, anhand derer der Arbeitsprozess Leander Kaisers nachzuvollziehen ist. Er zieht auf der Zeichnung ein Raster, um diese präzise auf die Leinwand zu übertragen.

Es ist auch ein Bild des Künstlers Pierre Puvis de Chavannes zu sehen. Diesem Bild entnahm Leander Kaiser zwei Figuren für sein Triptychon. Bei dem Werk Chavannes handelt es sich um ein fröhliches Frühlingsbild, aus einem Jahreszeitenzyklus, wohingegen Leander Kaisers Triptychon eine brutale Hintergeschichte hat, wie es auf den Zeitungsausschnitten zu sehen ist. Offen ist, ob dieser

¹⁹⁶ Vgl. Kaiser 2011, S. 85.

¹⁹⁷ Bayer 2011

¹⁹⁸ Vgl. Schulak 2012, S. 164-165.

Bezug bewusst gewählt wurde, um die Grausamkeit des Geschehens in Beslan um so deutlicher hervortreten zu lassen.

Abschließend kann man sagen, dass Leander Kaiser bei diesem großformatigen Bild allerhand visuelle Eindrücke und Vorlagen zu einem neuen gebündelt hat. Er entnimmt nicht nur seiner Kunst Figuren und andere Darstellungen, er nimmt auch aus der realen Welt Motive in sein Werk auf und kopiert immer wieder Werke der älteren Kunst.

7. Schlussbetrachtung

Die vorliegende Arbeit hat die Entwicklung der Malerei von Leander Kaiser, mit dem Schwerpunkt auf der figuralen Ölmalerei in der Schaffensperiode von 1988 bis 2011 vorgestellt. Die in der Literatur bereits vorhandenen Interpretationsansätze anhand der recherchierten Materialien aufgezeigt und einander gegenübergestellt, sowie in der Analyse ausgewählter Werke besprochen und überprüft.

Fasst man die in der Arbeit aufgezeigten Interpretationsansätze zusammen, vergleicht sie jeweils mit der Selbstinterpretation des Künstlers und konfrontiert sie mit der Betrachtung seiner Bilder, dann stellen sich fünf zentrale, immer wiederkehrende Punkte heraus, die zum Teil kontrovers diskutiert werden und um welche die Deutung der Malerei Leander Kaisers kreist.

Erstens wird von den meisten Autoren die ständige und höchst reflektierte Bezugnahme auf die kunstgeschichtliche Überlieferung betont. Dabei stehen zwei Interpretationslinien nebeneinander. Eine, die tendentiell der Bildrezeption die notwendige ikonografische und ikonologische Entschlüsselung dieser kunsthistorischen Bezüge zur Aufgabe macht, um so die Verrätselung des Bildes durch seine Lesbarmachung aufzulösen, wie so bei Brigitte Borchhardt-Birbaumer. Und eine andere, welche die Anknüpfungen Leander Kaisers an die Tradition mehr im Horizont der Vergegenwärtigung ihrer Gehalte für die heutige Zeit versteht. Der Künstler selbst scheint, wie gezeigt, die zweite Variante vorzuziehen. Das Programm der Aktualisierung der Tradition setzt dabei deren Vergeschichtlichung voraus: Vergegenwärtigung bedeutet fortschreitende Erkenntnis der Tradition. Diese zeigt darin erst, was in ihr steckt. Ob hier die frühe Beschäftigung Leander Kaisers mit dem Geschichtsdenken Hegels wirksam ist, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht untersucht werden. Zu erinnern ist aber auch an Leander Kaisers theoretische Überlegungen zur Funktion des Rahmens.

Denn ein charakteristisches Mittel der produktiven Neuaneignung der Tradition ist für Kaiser die Veränderung des Bildausschnitts, das isolierende Herausgreifen eines peripheren figurativen Details, das nun als Thema eines neuen Bildes seine eigene Dynamik entfaltet.

Zweitens, wird von einer Reihe Autoren – insbesondere Peter Weiermair und Thomas Trummer – das Gestische als schematisches Schlüsselmoment für das Verständnis von Leander Kaisers Bildern herborgehoben. Dies entspricht weitgehend der Selbstinterpretation des Künstlers. Mit dieser These ist oft der Hinweis auf den „elementaren“ oder „existentiellen“ Charakter der Gesten als Ausdruck zugespitzter Konflikte und Lebenssituationen, verbunden. Zu beachten ist aber auch, wie die Bildanalysen zeigten, die bildraumbildende Kraft, die der Geste und den Bewegungsfiguren bei Kaiser, oft im Zusammenspiel mit architektonischen Bildelementen, zukommt.

Drittens, wird ganz allgemein der Humanismus von Leander Kaisers Figurensprache hervorgehoben. Seine Fähigkeit, eine bildnerische Sprache „für uns alle“, wie Carla Babini es sagt, zu formulieren, die vom Wissen über und Respekt für das Menschliche erfüllt ist. Brigitte Borchhardt-Birbaumer sieht darüber hinaus bei Leander Kaiser eine „prometheische“ Ambition, was heißen würde, dass er sich in seinen Bildern sozusagen ein eigenes Geschlecht von Menschen schafft. Dem ist allerdings die tiefe Skepsis Kaisers gegenüber jener von ihm als „gnostisch“ bezeichneten Traditionslinie im Denken und der Kunst Europas entgegenzuhalten, die für ihn am Beginn der Moderne in der antihumanen Utopie der Schaffung eines „Neuen Menschen“ gipfelt. Das Gestische, welches die menschliche Figur in den Bildern Kaiser stärker charakterisiert als alles andere, besitzt demgegenüber eine einfache, gewissermaßen körperlich mimetische Lesbarkeit, welche ideologische Deutungsüberschüsse abweist.

Viertens, ist in formaler Hinsicht vor allem der Umgang mit dem Bildraum, der mehrere Autoren beschäftigt hat, zu nennen. Peter Weiermair weist auf die Nähe zu Max Beckmanns Raumbühnen hin, andere Autoren auf die Macht und Aussagekraft räumlicher

Konstrukte oder auf die Farbräume in Leander Kaisers Bildern. Einen anderen Aspekt arbeitet Verena Krieger im Vergleich der Wirkung der Bilder aus der Nähe und der Ferne heraus, ihre Fähigkeit, sich in den Raum des Betrachters als schwebende Erscheinung zu projizieren, wogegen sich die Oberflächen aus der Nähe eher bröckelig, rau und durchbrochen darstellen. Der dadurch provozierte Vergleich mit alten Fresken findet sich in fast allen Interpretationen wieder.

Fünftens, ist die Abhängigkeit von Vorbildern des 20. Jahrhunderts zu nennen. Der Einfluss von Beckmann, Balthus und die italienischen Malerei der ersten Jahrhunderthälfte sind in der Literatur zu finden; österreichische Künstler werden kaum erwähnt, obwohl man durchaus an den von mir genannten Künstlern Parallelen erkennen kann.

Ohne Zweifel gibt es gewisse Ähnlichkeiten zwischen der Malerei Leander Kaisers und den Werken von Malern und Grafikern der Zwischenkriegszeit, worauf auch schon Peter Weiermair hingewiesen hat.

Von den Österreichern sind hier etwa Karl Rössing, Franz Lerch und Ernst Fuchs zu nennen, nicht zuletzt Rudolf Wacker, den Leander Kaiser selbst von diesen Künstlern am höchsten schätzt.

Andererseits mögen italienische Maler wie – bereits gesagt – Carlo Carra und Sinoni einen direkteren Einfluss auf Leander Kaiser gehabt haben, da er durch seine Jugend in Innsbruck und häufige Reisen nach Italien mit dieser Kunst schon früh vertraut war, was wir auch seiner Biografie entnehmen können. Dagegen scheinen die Berührungspunkte mit der deutschen Neuen Sachlichkeit – mit der Ausnahme von Max Beckmann, der zeitweise auch dieser Richtung zugezählt wurde – geringer.

Bei all diesen Künstlern gibt es ein gemeinsames, wenn auch individuell sehr unterschiedlich ausgeformtes Bestreben, den radikalen Bruch mit der Tradition, der durch die Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts vollzogen worden war, wieder zu überwinden, ohne jedoch in die Sujets und Formsprache des 19.

Jahrhunderts zurückzufallen, wie es Giorgio De Chirico in seinem späteren Werk ab den Dreißigerjahren getan hat. Diese Tendenz ist auch bei Leander Kaiser zu erkennen. Fragt man, wo Leander Kaisers Werk in diesem Kontext zu verorten ist, so bietet sich als Anhaltspunkt, auf den die oben genannten Charakteristika seiner Malerei – das große Thema der menschlichen Figur und des ihr eigenen, von ihr gebildeten Raums als das humanistische Erbe der Tradition – mit zunehmender Deutlichkeit zulaufen, die Geste an. Ohne die Dinge unzulässig zu vereinfachen und andere, davon unabhängige Spezifika (in Textur, Farbtonalität, Komposition etc.) beiseitezuschieben, könnte man Leander Kaisers Position unter diesem Aspekt als die einer Gestischen Figuration zusammenfassen. In der vorliegenden Arbeit wurde ein biografisch basierter Überblick über Leander Kaisers Werk durch die Vorstellung seiner frühen Arbeiten gegeben und diese durch eine Gegenüberstellung mit seiner späteren Ölmalerei in Verbindung gebracht. Die frühen Federzeichnungen zeigten eine erste Entwicklung in Leander Kaisers Technik und seinem Stil, die auf das spätere Werk vorausweist. Diese in Grundzügen erarbeitete Werkbiographie bildet den ersten Schwerpunkt der Arbeit.

Die von mir zum Vergleich herangezogenen Künstler reichen von der Frührenaissance – Ambrogio Lorenzetti, Piero della Francesca und Masaccio – bis zu Künstlern des 20. Jahrhunderts, unter anderem Balthus und dessen Bruder Pier Klosowski sowie der österreichische Künstler Erhard Stöbe und die österreichische Künstlerin Hidegard Stöger. Einflüsse der abstrakten Kunst, deren immanente gnostischen Zug Leander Kaiser nach eigener Aussage ablehnt, habe ich in der amerikanischen Farbfeldmalerei – Mark Rothko und Barnett Newman – und bei El Lissitzky herausgearbeitet.

Den zweiten Schwerpunkt bildet die exemplarische ikonografische Behandlung von Leander Kaisers Werk aus der Zeit von 1988 bis 2011. Anhand ausgewählter Bildbeispiele schließt sich die Arbeit des Künstlers bis zu seiner frühesten Malerei.

Über die ausgewählten Werke sagt der Künstler abschließend:

„Mit den „Überlebenden“, „Intermezzo“ von 2010 und „Canto“ von 2012 bin ich jedenfalls Altlasten – Bilder die nicht und nicht fertig werden wollten – los geworden. Ich habe noch zu wenig Abstand, um eine Weiterentwicklung genau konstatieren zu können. Insgesamt sehe ich, dass die Bilder seit etwa 2008, 2009 vielleicht noch konzentrierter geworden sind als früher, inhaltlich präziser und doch lockerer in mancher Hinsicht, zum Beispiel was die Bewegung der Figuren anlangt. Jedenfalls habe ich mit den „Überlebenden“ einen steilen Berg bezwungen, und von da an kann es nur mehr bergab gehen.“¹⁹⁹

¹⁹⁹ Kaiser Gespräch 2013.

8. Anhang

8.1. Künstlergespräch

Gespräch zwischen Ellen Tiefenbacher und Leander Kaiser im
Jänner 2013

ET: Der Schwerpunkt meiner Arbeit liegt bei Ihren Werken aus der Zeit von 1988 bis 2011. Die Grenze ist durch den Text „Storie“ aus dem Ausstellungskatalog „Leander Kaiser – Neue Bilder“ von 1988 gesetzt. Es ist der erste Text, den Sie über Ihr eigenes Werk publiziert haben. Warum haben Sie damals über ihr Werk geschrieben und sehen Sie den Text heute immer noch als bedeutend an?

LK: Ich hatte das Bedürfnis nach einer programmatischen Erklärung meiner künstlerischen Position. Ich wusste zwar, dass ich erst an einem Anfang stand, aber dieser Anfang war durch das, was ich in meiner Jugend gemacht hatte, und das, was ich in den Jahren seit 1981 versucht hatte, erarbeitet und gedanklich untermauert. Ich wusste damals auch niemanden, der mir einen adäquaten Text schreiben hätte können. Auch heute noch finde ich, dass er [der Text] das Projekt meiner Malerei ziemlich gut umschreibt. Was ich jetzt etwas blauäugig finde, ist, dass ich der Malerei die Leistung abverlangt habe, die „Wirklichkeit zu rekonstruieren“, da wollte ich die Malerei mit etwas beladen, was mir im theoretischen Denken nicht gelungen war.

ET: Der Text wurde dann in erweiterter Form, zwei Jahre später in der Zeitschrift „Vernissage“ veröffentlicht. Was hat sich in Bezug auf den früheren Text in Ihrer Malerei verändert?

LK: Da hat sich damals für mich noch nichts verändert gehabt. Ich verstand mich durchaus noch in der Realisierung dieses Projekts.

ET: Welche Bedeutung hat der Text und seine Aussagen für ihr aktuelles Werk?

LK: Im Ansatz ist der Text nach wie vor eine brauchbare Positionsbestimmung. Aber ich glaube, dass sich in meiner Malerei und in meinem Denken doch viel vollzogen hat, was darüber hinaus geht. Ich denke heute die Bilder mehr als Gegenwart eines imaginären Raums, in dem sich das Individuelle, das Gesellschaftliche und das Historische begegnen – oder anders ausgedrückt: die Geste, das Konstrukt und die Memoria des Anderen, der menschlichen Möglichkeit, die nicht eingeholt ist in unser heutiges Leben. Doch das ist auch schon angelegt in dem alten Text. Er enthält auch eine Abgrenzung von postmoderner Beliebigkeit. Bei der Bildfindung und Realisierung denke ich aber weder an den alten Text noch an meine neueren Überlegungen. Es ist eher eine eingeübte Fokussierung der Aufmerksamkeit für Stoffe, Figuren und Räume als eine explizite Überlegung, dass dann in etwa heraus kommt, was ich mir programatisch als Ziel gesetzt habe.

ET: Ihrer Biografie ist zu entnehmen, dass Sie zwei Jahre lang bei Max Weiler an der Akademie der bildenden Künste studiert haben. Wie stehen Sie zu Max Weiler und in diesem Zusammenhang zur abstrakten Malerei?

LK: Es waren nur eineinhalb Jahre, dann hat er mich hinausgeschmissen. Er hielt Anfangs große Stücke auf mich, billigte mir sogar zu, „einen Traum zu haben“, was er sonst nur sich selbst zugebilligt hat. Er wollte nicht akzeptieren, dass mein Traum ein anderer Traum war. Seiner Malerei begegne ich mit großem Respekt, manchmal sogar mit Bewunderung, doch ich selbst wollte auf keinen Fall so oder so ähnlich malen. Ich hielt schon damals die

abstrakte Malerei im Grunde für erledigt. In Weilers Traumlandschaften vibrieren die gegenständlichen Assoziationen, er lässt eine vieldeutige Mimesis einer „natura naturans“ erstehen, das Menschenwerk kommt nicht vor. Sie haben etwas unbewusst Illusionäres. Damit reiht er sich in den kosmopolitischen Antihumanismus einer Generation ein, die aus christlich-konservativen Erneuerungsbewegungen kommend dann dem Nazitum erlegen ist. Nach dem Zusammenbruch des „Dritten Reichs“ waren sie von der ganzen Menschheit enttäuscht. Eigentlich jedoch kann man Weiler nicht wirklich einen abstrakten Maler nennen.

ET: Warum haben Sie sich gegen die abstrakte Malerei entschieden? Und um noch einen Schritt weiter zu gehen, wie stehen Sie zur performativen Kunstszene, zur Performance selbst?

LK: Ich habe mein Leben lang immer Menschen angeschaut, neugierig, schüchtern, ängstlich, begierig, und mir Hypothesen gemacht, wie und was sie sind. Eine Malerei ohne die Darstellung von Menschen, Gesten, ohne die Beziehung von autonomer organischer Bewegung und Raum, ohne Handlung war von vornherein nicht mein Interesse.

Dramen, Filme, Tanztheater haben mich immer wieder fasziniert und beeinflusst, Shakespeare und Fellini am meisten. Mit meinem Bruder habe ich 1964 ein Happening in Innsbruck aufgeführt, das erste in Tirol, aber es war eher die Imitation eines Happenings, ohne Konzept. Dann habe ich mich nicht weiter damit befasst. Die Wiener Aktionisten, speziell Mühl und Nitsch, waren mir schon weltanschaulich und politisch ein Gräuel. Später war ich in einem oft verzweifelten Kampf um meine Malerei und habe diese Szene nicht weiter beachtet.

ET: Sie stehen der abstrakten Malerei sehr kritisch gegenüber und trotzdem gibt es den Einfluss der amerikanischen Farbfeldmalerei auf ihr Werk. Inwieweit wurde der Umgang mit dem Farbraum in

Ihrem Werk, vor allem während des New York Aufenthalts 1997 durch Künstler wie Marc Rothko und Barnett Newman beeinflusst?

LK: Die abstrakte Malerei hat für mich zwei Seiten. Auf der einen Seite ist sie eine Antimoderne, ein Bruch mit allen Errungenschaften der Neuzeit, gnostische Weltverneinung plus spirituelle Selbstermächtigung. Das gilt vor allem für die erste Generation der Abstrakten. Auf der anderen Seite ist dieser Bruch der Tradition, den sie manifestiert, auch die Bedingung der Möglichkeit für eine Malerei wie meine. Das Schlimmste an der Abstraktion ist die Fortschreibung des Symbolismus des späten 19. Jahrhunderts, zuerst in bewusster, dann in bewusstloser Form. In gewissem Grad hat die amerikanische Farbfeldmalerei sich von diesem Symbolismus befreit und radikal neue Fragen gestellt. Was ist ein Bild überhaupt, welche Stellung und welche Macht hat es in einem gesellschaftlichen Raum, der kein Bildprogramm mehr vorgibt, gegenüber den anderen Bilderwelten der Fotografie, der Reklame, des Films usw.

Meine Auseinandersetzung mit den Amerikanern war zunächst in den Achzigerjahren durch Eduard Angeli vermittelt, dann, in New York, habe ich die Erfahrung gemacht, dass diese Bilder einen neuen Bildraum schaffen, der zwischen Bildfläche und Betrachter liegt und doch als Tiefe des Bildes zugleich wahrgenommen werden kann, und das habe ich dann auch kultiviert. Wie bei Rothko und Newmann ist das auch bei mir an den Reproduktionen nicht zu sehen, man muss schon Originalen in einem Raum von angemessener Größe begegnen, um das zu spüren.

ET: Beim Vergleich Ihres Werks mit dem der Künstlerin Hildegard Stöger gibt es meiner Meinung nach in Raum und Farbe wichtige Parallelen. Würden Sie selbst sagen, dass Sie von ihr beeinflusst wurden, und wenn ja, wo sehen sie die Berührungspunkte und Unterschiede ihrer Kunst?

LK: Hildegard und ich haben parallel miteinander 1980 und 1981 wieder künstlerisch zu arbeiten begonnen und waren seither immer in gegenseitigem Austausch, das ergibt natürlich eine Menge von Beeinflussungen. Vor allem über Farbe habe ich viel von ihr gelernt. Sie hatte auch von Anfang an ein Gefühl für das Material, für die Verbindung der Bildwirklichkeit mit der Art und Weise, Oberflächen zu gestalten, das mir weitgehend gefehlt hat. Gemeinsam ist uns sicher das, was man gerne das „Traumhafte“ nennt, ich meine diese Potenz, mit den inneren Bildern der Betrachter zu kommunizieren. Ihr und mir geht es darum Bilder des Menschseins zu entwerfen. Auch das „Freskenhafte“ – die angeschlagene Erinnerung an alte, von der Zeit bearbeitete Fresken – ist eine Gemeinsamkeit. Während aber Hildegard den Raum in die Fläche ausfaltet, arbeite ich mit Fokussierungen, räumlichen Geometrien und zum Teil realistisch konzipierten Umgebungen. Ich denke primär eher pragmatisch, Hildegard eher poetisch.

ET: Die Farbigkeit Ihrer Bilder hat oft etwas von Freskenmalerei. Diese Malweise zeigt sich auch bei den Künstlern wie Balthus und Hildegard Stöger. Wie stehen Sie zu diesen Vergleichen und würden Sie sagen, dass Ihre Malerei durch diese Künstler beeinflusst wurde?

LK: Ich habe weder die fettige Ölmalerei, wie sie zum Beispiel die Böckl-Schule praktiziert hat, noch die glatten gefirnissten Oberflächen jemals gemocht. Ich war schon früh von der Freskomalerei der Frührenaissance – nicht nur der Pieros – beeindruckt, dieser Verbindung von Trockenheit und Opulenz der Malerei. Auf die Parallele zu Balthus hat mich zuerst Angeli hingewiesen, ich kannte seltsamerweise bis Ende der Achzigerjahre nur Landschaften von ihm. Nicht jede Affinität ist eine Beeinflussung, und nicht jede Art der Beeinflussung schafft eine Affinität. Vielleicht habe ich sogar mehr von Pierre Klossowski, dem Bruder von Balthus, denn er hat eine

dramatischere, mehr inszenierte Figurensprache, in der es viel mehr um Konflikte geht als bei seinem Bruder.

ET: Wie sehen Sie die Gegenüberstellung mit anderen zeitgenössischen, österreichischen Künstler wie Erhard Stöbe, Franz Mölk und Eduard Angeli, zu denen Sie auch freundschaftlich in Kontakt stehen?

LK: Franz Mölk war mit mir in der Weilerklasse, er ist dann auch vom Weiler hinausgeschmissen worden. Er hat schon in den Siebzigerjahren die Geste und den Körper vor allem in der Zeichnung zu seinem Thema gemacht und sich in der Folge auch mit der Perspektive, den alten Meistern, Tintoretto insbesondere und der Barockmalerei, auseinandergesetzt. Man könnte bei seinen Figuren an die Warburgschen „Pathosformeln“ denken, die mich auch interessiert haben.

Erhard Stöbe habe ich in den frühen Achtzigerjahren kennengelernt. Seine Gestaltungen mythischer Stoffe waren für mich wichtig, ich habe ja zweimal das Vorwort für einen Katalog von ihm geschrieben. Mitunter hat man eine Ähnlichkeit in seiner und meiner Arbeit gesehen, weil wir uns beide öfter auf die Geschichte der Malerei beziehen und sie zitieren, weil wir ganze, nicht fragmentierte Figuren in Raumsituationen darstellen, und natürlich wegen des Erzählerischen. Manchmal hatte ich das Bedürfnis, mich von ihm abzugrenzen. Meine Art der Bildfindung, des Bildaufbaus, der Narration ist verschieden, stärker abstrahiert und reduziert auf das unbedingt für das Bild Nötige.

Am meisten habe ich von Eduard Angeli gelernt, der es von den österreichischen Malern am besten verstand, Farbe, Licht und Gegenstand in der Einheit einer vibrierenden Materialität zusammenzubringen und den Bildern eine gewisse Monumentalität zu geben. Diese Idee von Malerei verfolge ich immer noch, mit allen Unterschieden zu Angeli, die sich allein schon aus den Problemen der Menschendarstellung ergeben. Angeli war auch mit Hrdlicka

befreundet, der mich schon in meiner Jugend – ich hatte seine erste Einzelausstellung in Salzburg 1963 oder 1964 gesehen – stark beeindruckt hat, was bei einigen meiner Federzeichnungen von 1964 und 1965 nicht zu übersehen ist.

ET: In diesem Zusammenhang würde ich auch gerne Ihre Stellung zum Wiener Aktionismus hören. Gibt es in dieser Beziehung Berührungspunkte?

LK: Peter Weiermair hat diesen Zusammenhang hergestellt. Zum Aktionismus, wie schon gesagt, hatte ich immer ein kritisches Verhältnis, am ehesten hat mir noch Brus etwas gesagt, mit seinen Versuchen, das Verhältnis zwischen Körpersein und Körperhaben aufzureissen, also zu fragen, was das ist, Ich-Selbst als ein Körper zu sein. Diese Spannung habe ich auch gespürt, und sie ist auch immer wieder da in meinen Figuren, die die Balance nicht nur in Raum und Zeit, sondern auch zwischen Ich-Sein und Körper-Sein finden müssen.

ET: Wie stehen Sie zur „pittura colta“ und zur neuen Figuration in den Sechzigerjahren? Besteht eine Verbindung zu den Werken der Gruppe „Wirklichkeiten“ in Österreich, zu den Künstlern Wolfgang Herzig, Robert Zeppel-Sperl, Franz Ringel, Kurt Kocherscheidt, Peter Pongratz und auch Martha Jungwirth? Stehen diese Künstler in Beziehung zu Ihrer Malerei?

LK: Die „Neue Figuration“ – also Leute wie Adami, Antes, Arroyo usw. – war für mich auf der Akademie eine Ermutigung: da gibt es irgendwo Gleichgesinnte, die die menschlichen Angelegenheiten der Gegenwart in die Malerei bringen wollen. Sie sind alle an abstrusen Stilisierungen und ihren Manierismen gescheitert. Eine Parallele dazu waren in Österreich die „Wirklichkeiten“, ein Label, unter dem Otto Breicha diese Künstler promotet hat. Mit Zeppel war ich zeitweise befreundet, mit Ringel gut bekannt. Peter Pongratz war der

Assistent von Max Weiler. Ringel und Pongratz haben mich zu ein paar Versuchen in ihre Richtung angeregt, das war eine Sackgasse. Wolfgang Herzig ist mir als Maler am nächsten, er hat in den Siebzigerjahren eine hohe Malkultur entwickelt, zu der seine Wiener Bassena-Thematik in einer grotesken Spannung stand. Die „pittura colta“, als ihr Hauptvertreter gilt Carlo Maria Mariani, habe ich im Kreis um die von Arnaldo Romani Brizzi geleitete Galerie „Il Polittico“ kennengelernt, ich habe dort eine Ausstellung mit österreichischen Künstlern initiiert (Stöbe, Molk, Alicia Sancha und mir) und dann auch noch eine große Ausstellung mit dem gesamten Programm der Galerie im Palais Porcia in Wien. Die interessanteste Künstlerin aus diesem Kreis ist für mich Paola Gandolfi, die sich allerdings von den anachronistischen Tendenzen – sie wollten die gute alte Malerei des 19. Jahrhunderts wieder aufleben lassen wie der spätere De Chirico – am weitesten entfernt hat.

ET: Sie haben 1979 das Studium der Philosophie an der Universität Wien mit der Dissertation „Zum Problem des Allgemeinmenschlichen in der Hegelschen Ästhetik“ abgeschlossen. Brigitte Borchhardt-Birbaumer schreibt 1996 in der Wiener Zeitung von Ihnen als „pictor doctus“²⁰⁰, als einen „Philosophen-Künstler“²⁰¹.

Spielen philosophische Überlegungen Ihrer Meinung nach in Ihrem Werk eine Rolle und wenn ja, wie weit geht diese Verschmelzung?

LK:

Ich habe nicht den Eindruck, dass ich direkt philosophische Reflexionen in meine Malerei hineinbringe oder gar Ideen male. Einen philosophischen Geist kann man schon sehen in dem Versuch, in jedem Bild eine präzise Dialektik von Inhalt und Form zu realisieren und das Bild zur Erkenntnis des in ihm Thematisierten

²⁰⁰ Borchhardt-Birbaumer 1996.

²⁰¹ Borchhardt-Birbaumer 1996.

werden zu lassen: Was das ist und aus welchem Grund es ist?, beantworten die Bilder letztlich bei aller Klarheit mehrdeutig. Ich komme in die Situation, meine Bilder genauso wie andere deuten zu müssen, und meine Deutungen können von Fall zu Fall divergieren. Das philosophische Denken hat mir geholfen, meine eigene Position zu entwickeln und zu verteidigen, und noch mehr dazu, die Welt, in der ich lebe und arbeite, zu verstehen. Das mag in meine Malerei einfließen, aber es lässt sich für mich nicht genau festmachen. Ich arbeite nicht konzeptuell.

ET: Bei den Interpretationen zu Ihrer Malerei stößt man immer wieder auf Begriffe wie symbolisch, rätselhaft, vieldeutig, allegorisch, gleichnishaft und ähnliche. Können Sie diese Interpretationen teilen oder denken Sie, es wird oft im Bezug auf Ihre Malerei zuviel von Symbolik gesprochen?

LK: Sie wissen ja schon, dass ich eine Aversion gegen diese Ausdrücke habe. Erstens glaube ich, dass ich in den gelungenen Bildern alles möglichst klar sage. Es gibt keine Mystifikationen und absichtlichen Verrätselungen. Zweitens ist es ja so, dass menschliches Handeln immer auch symbolisierend ist, jede Geste ist eine symbolisierende Handlung. Symbolistisch wäre, wenn man den Figuren, um sie zu charakterisieren, symbolische Attribute beigäbe, oder sie selbst als Symbolisierungen für etwas, für das sie Zeichen-Körper sind, auffassen würde. Die meisten Handlungen, Haltungen und Gesten bei mir sind selbstreflektiv, Momente der Zurückwendung aus dem alltäglichen Sich-Verhalten-Müssen auf sich selbst. Ihre Bewusstheit von sich, ihrem Körper, ihrer Situation und ihrer Umgebung, das suche ich, in die Figuren hinein zu malen, auch ihre Bewusstlosigkeit darüber.

Man kann Bilder mit Recht als totale Allegorese, als Bedeutungszusammenhang, interpretieren, aber nicht jeder Betrachter ist ein Panofsky. Wenn einer schnurstracks die Bedeutung erschließen will, ohne sich Zeit für die Anschauung und

die daraus erwachsende Anmutung von Sinn zu nehmen, bleiben die Bilder für ihn fremd und rätselhaft. Da schaue ich schon darauf, dass die Deuterei zunächst einmal dementiert wird; ich stelle das Bild in die Ruhe zwischen den grassierenden Deutungsversuchen.

Ich denke auch, dass viele Menschen verlernt oder nie gelernt haben, andere Menschen anzuschauen und durch Sehen zu verstehen, dann hängen sie sich lieber eine Landschaft oder ein abstraktes Bild an die Wand. Die große Malerei war dagegen auch immer eine Menschenkunde.

ET: Wie stehen Sie dazu wenn man in den Interpretationen von mythologischen Gehalten spricht?

LK: Mythen, welcher der alten Völker auch immer, waren bei mir nie Ausgangspunkt der Bildfindung. Manchmal komme ich darauf, dass mein Thema etwas mit einem Mythos zu tun hat, dann male ich das hinein oder erinnere daran bei der Titelgebung. Der Mythos, „die Ordnung des Seinendes zum Kosmos“, die Archè oder „der Sturm der aus dem Paradies bläst“ – mit Walter Benjamin zu sprechen – ist irgendwo im Hintergrund des imaginären Bildraumes, ein Licht das von hinten aus der Vergangenheit kommt.

ET: Es gibt in Ihrem Werk nicht nur mythische Bezüge, es gibt auch einen religiösen Gehalt, wie man beispielsweise bei den zwei Fassungen von „Die Vertreibung aus dem Paradies nach Masaccio“ sehen kann. Was für eine Rolle spielt die Religion in Ihrem Werk?

LK: Der Atheismus überzeugter Sozialisten hat ein christliches Fundament. Nicht nur die Idee der Gleichheit aller Menschen, wie Nietzsche meint, spielt da eine Rolle, sondern vor allem die Idee der Menschwerdung des Menschen. Dazu muss die Gesellschaft sich menschlich einrichten. Außerdem gibt es die anthropologische Vision einer Universalität des Menschen, die jeder Einzelne verwirklichen können soll, ich nenne das die Renaissance-Romantik von Marx und

Engels. Für den Kommunisten, der ich auch einmal war, ist der gesellschaftliche Fortschritt eine messianische Zeitachse, gerichtet auf eine Zukunft, in der die Menschen mit Bewusstsein ihre gesellschaftlichen Lebensbedingungen gestalten.

In meiner Jugend habe ich mich mehr mit dem Alten Testament beschäftigt, eine Lektüre, die erschreckt und fasziniert, vor ein paar Jahren habe ich begonnen, mich näher mit christlicher Theologie zu beschäftigen und den Evangelien. Ich bin durchaus Atheist geblieben, eben in dieser spezifisch europäischen Ausprägung, deren Fundament unter anderem auch die Erfahrung des Christentums ist. Ich respektiere das religiöse Denken und Fühlen als eine Form des Denkens, ich kann die katholische Kirche ohne Schaum vor dem Mund betrachten, aber sie bleibt doch ein ziemlich reaktionärer und sadistischer Verein.

ET: Ich habe in meiner Arbeit einige Beispiele gezeigt, wo Sie die Kunstgeschichte dezidiert zitieren, wie in den Bildern „Tanzende Frauen“ (nach Ambrogio Lorenzetti) oder auch „Nachdenken über Piero“ wo schon der Titel den Hinweis gibt, dass es sich um ein Zitat aus einem Werk von Piero della Francesca handelt.

Warum sind Ihnen diese kunsthistorischen Zitate so wichtig?

LK: Es muss nicht von vornherein wichtig sein, wenn mir die Begierde kommt, ein Motiv oder eine Form der alten Malerei in die Gegenwart meiner Malerei zu transportieren. Es ist von Nutzen: weil ich dadurch lerne, mein Repertoire erweitere und überprüfe; und es beweist als Bild die Tragfähigkeit von Bildgedanken. Ich male das zunächst, weil es mir nicht aus dem Kopf gegangen ist. Es ist zugleich eine Erinnerung an die überzeitliche Gegenwart von Bildern, wenn man so will, ein Versuch, ihre heutige Wahrheit herauszudestillieren, und eine Kommunikation mit dem Urheber dieser Bilder. Für den Betrachter soll es ein Hinweis sein, dass meine Bilder als Bestandteil der „poesia universalis“ der Malerei zu sehen sind, dass alle meine Bilder etwas bewusst „Intertextuelles“

haben, wie man das in der Literatur nennt. Es ist eine Stellungnahme gegen den Wahn voraussetzungsloser Originalität, die aus der Singularität einer persönlichen Eigenart entspringt, und gegen den „Provinzialismus der Zeit“, wie T.S.Eliot das Verhaftetsein in einer Welt der Lebenden, die die Toten nichts angehen, für die die Geschichte nur eine Reihe vergangener, gescheiterter Projekte darstellt, genannt hat.

ET: Ist es ihnen wichtig, dass der Betrachter erkennt, dass eine Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte vorhanden ist, oder geht es ihnen dabei um etwas ganz anderes?

LK: Nun eigentlich geht es nicht um Kunstgeschichte sondern um die Geschichte und die Präsenz der Bilder, um bestimmte Themen und um die dem Material der Malerei einverlebten Gestaltungsmöglichkeiten. Die Erinnerung an frühere Gestaltungen ist nicht Selbstzweck, sondern ein Moment der gesamten Bildformulierung. Dieses Moment ist – keineswegs immer – für mich wichtig, um den Bildern sozusagen ein Wissen um das Bezugssystem, in dem sie stehen, mitzugeben. Dieses Wissen kann vom Betrachter aktiviert werden, soll aber weder die Hauptsache noch der Schlüssel für die Lesbarkeit des Bildes sein. Kunstgeschichtler neigen von Haus aus dazu, jene Verweise etwas zu wichtig zu nehmen, und gehen damit leicht an der Sache vorbei: nämlich sich vom Bild „ins Bild setzen zu lassen“. Die Lesbarkeit meiner Bilder bedarf nicht der Kunstgeschichte. Viel bedeutender ist ja die menschliche Situation, die Geste, die Handlung im Verhältnis zur Struktur des Raumes; und es sind immer heutige Menschen mit wenigen Ausnahmen, die bei mir figurieren. Sogar Adam und Eva auf dem Bild „Vertreibung aus dem Paradies nach Masaccio“ sind heutige Menschen, weil Masaccio auch der erste war, der moderne, weder antike noch mittelalterliche Menschen gemalt hat. Die Menschen Giotto gehören noch dem Mittelalter an, obwohl seine Malerei schon darüber hinaus geht.

ET: Sie haben Ihre künstlerischen Anfänge hauptsächlich mit dem Zeichnen gemacht. Wie diese Arbeit gezeigt hat, sind für viele Ölbilder Zeichnungen als Entwürfe vorhanden. Welche Rolle spielt die Zeichnung heute für Sie?

Ist das Zeichnen ein Bestandteil Ihres Arbeitsprozess?

LK: Erstens: Übung, Erprobung und Hilfsmittel zur Lösung von Gestaltungsproblemen. Zweites: Ich notiere Bildideen fast immer in Zeichnungen, die ich solange variere, bis eine brauchbare Arbeitsskizze für die Übertragung auf die Leinwand entstanden ist. Drittens: Setze ich mich manchmal hin und zeichne um zu zeichnen, wobei gewöhnlich nicht viel rauskommt.

Ich habe jetzt schon länger keine Zeichnungen ausgestellt, ich sehe in ihnen nicht die gültigen Resultate meiner Arbeit.

ET: Wie sieht der Arbeitsprozess aus?

LK: Ich gehe, wie schon gesagt, meist von einer Entwurfszeichnung aus, die ich dann oft im Lauf der Arbeit mit anderen visuellen Informationen ergänze, anderen Zeichnungen von mir, Fotos aus Zeitungen, eher selten verwende ich Fotos, die ich selbst gemacht habe, schließlich Abbildungen von Kunstwerken. Einiges kommt im Prozess dazu, einiges fällt wieder weg. Ich habe in der Regel 20 bis 30 unfertige Bilder im Atelier und arbeite an einer Gruppe, die ich sichtbar aufgestellt habe, die anderen, die warten müssen, stehen verkehrt zur Wand. Praktisch nie arbeite ich durchgehend an einem Bild von Anfang bis zur Fertigstellung. Mitunter dauert es Jahre, bis ich mit einem Bild zu Ende komme. Dann wird ein Bild mit den vielen Schichten, in denen Bleiweiß ist, ziemlich schwer. Ich verbringe viel Zeit mit dem Anschauen der Bilder, ich male oft ziemlich schnell, wenn ich weiß, was zu tun ist. Es gibt aber auch Zeiten, wo ich mit einem Bild kämpfen muss oder recht lang an einer Schwierigkeit herumarbeite. Wenn ein Bild fertig ist, kann ich es ohne innere Unruhe betrachten, sonst arbeitet es in mir weiter.

ET: Als Ideen und Vorlagen für Ihre Bilder dienen Ihnen des öfteren Fotografien aus Zeitungen oder auch aus dem persönlichen Besitz. Wie stehen Sie zum Medium der Fotografie?

LK: Hypothetisch ist die Welt in der Fotografie mimetisch verdoppelt. Wo sie als inszenierte und mit verschiedenen Verfahren bearbeitete Fotografie ganz davon abgeht, landet sie leicht im Kunstgewerbe und beim Ornament. Ich schätze an der Malerei das Absichtsvolle, diese Präsenz der Intention des Urhebers in allen Elementen, an der Fotografie eher das Absichtslose. Natürlich braucht ein guter Fotograf künstlerische Fähigkeiten und hat seinen Blick für das, was er abbilden will, und weiß, wie er das machen kann, das spielt schon immer herein, aber es ist eigentlich nicht *im Bild*. Wenn Fotos in erster Linie den Stil des Fotokünstlers demonstrieren, sind sie für mich uninteressant.

ET: Bei den Figuren Ihrer Malerei geht es oft nicht nur um die Darstellung der Person selbst, sondern vielmehr um die Handlung die sie ausübt. Wie wichtig ist Ihnen diese Aktion und die daraus entstehende Geste?

LK: Meine Figuren sind ja grundsätzlich Bildakteure, sozusagen die von mir engagierten Schauspieler, die auf der Bühne des Bildes eine Rolle spielen sollen. Ich suche sie aus oder erfinde sie nach der Eignung für diese Rolle. Natürlich sollen sie auch eine persönliche Präsenz haben. Sonst würde die Handlung, die fast immer nur eine Geste oder eine Folge von Geste ist, ihre menschliche Relevanz verlieren, und man könnte auch Gliederpuppen exorzieren lassen wie Oskar Schlemmer. Die Geste ist ja das, worin der Körper welthaft wird, der Körper in eine Situation übergeht, ein Verhalten zu etwas, in dem eine Haltung sichtbar wird. Umgekehrt sind die Gesten für die Lesbarkeit des Bildes nötig, wenn wir auch heute, im Alltag nicht mehr den Gestenreichtum früherer Zeiten haben. Doch jeder Blick

kann eine Geste sein. Das Gestische berührt sich mit vielen Handlungsformen wie Kampf, Ritual, Akrobatischem und sportlichen Übungen, dem Tanz und dem Spiel, auch dem Liebesspiel. Was ich darstelle, ist nie eine Erzählung, aus der ich den „Fruchtbaren Augenblick“ im Lessing’schen Sinne nehme, sondern eine Handlungsform, das kann auch einfach „Auf-einem-Baum-Sitzen“, „Auf-dem-Boden-Kauern“, „Auf-einem-Stuhl-Schaukeln“ usw. sein.

ET: Wenn Ihre Figuren interpretiert werden, fallen oft die Worte schwebend, gesichtslos, traumhaft oder auch nichtindividuell. In diesem Zusammenhang, wie stehen Sie zu diesen Beschreibungen?

LK: Gesichtslos meint offenbar, dass die Gesichtszüge nicht oder nur andeutend ausgeführt sind. Die Figuren sind mehr oder weniger Individualisiert, in den letzten Jahren eher mehr. Es gibt zwei Gründe, warum die Individualisierung nicht zu weit gehen darf. Einmal könnte sie sich vor das Bildgeschehen im Ganzen drängen, das physionomische Detail, absonderlicher Körperbau oder Kleidung könnte die ganze Sache anekdotisch werden lassen. Und zum anderen soll die Figur Modellcharakter für das innere Bild des Betrachters haben, also ungefähr in der Schwebe zwischen der malerischen Fixierung meiner Vorstellung und dem eigenen Vorstellungsvermögen des Rezipienten sein. Das ist es dann, was die Figuren „traumhaft“ erscheinen lässt. Dass die Figuren schweben, in dem Sinn, dass sie keinen Boden unter den Füßen haben, kommt schon vor, öfters jedoch ist es ein naturalistisches Mißverständnis, wenn sich zum Beispiel eine Figur in einem blauen Bildraum befindet, dann sehen das manche so, als hätte es die ganze Malerei des 20. Jahrhunderts nicht gegeben. Eine Ursache ist wohl auch, dass ich zwar Schatten und Lichtzonen male, aber seltener einen Schlagschatten. Meine Figuren sind Wesen, die zwischen der Vorstellung und der Realität angesiedelt sind, oder dazwischen changieren, also sind sie einerseits bis in die

Psychologie realistisch konzipiert, andererseits wieder als Bewohner eines imaginären Raumes dargestellt.

ET: Um Ihren Umgang mit der Geste der Figuren darzustellen, beziehe ich mich in der Arbeit auf das Bild „Greifen nach unten“. Können Sie die Meinung von Thomas Trummer, dass es sich beim Thema der Geste um ein Gestaltungsprinzip handelt, teilen?

LK: Ich glaube, das habe ich schon gesagt. Der Fall, der anhand von „Greifen nach unten“ im Belvedere Katalog besprochen wird, ist die große Geste. Das berühmteste Beispiel ist der Christus Michelangelos auf dem Jüngsten Gericht in der Sixtina. Oswald Oberhuber hat einmal gesagt, dass die große Geste kein Gegenstand des bildnerischen Denkens sein. Überhaupt besteht die Moderne des 20. Jahrhunderts, wenn man sie als konsequente Entwicklung von Cézanne über den Kubismus und die Abstraktion zum Minimalismus und zur Konzeptkunst interpretiert, aus einem Haufen von Verboten und von Sachen, die man zu vermeiden hat. Am Ende steht das „reine Objekt“ und die „Idee als solche“, eine Sackgasse. Das ist jetzt Vergangenheit. Um zurückzukommen: Die große Geste beherrscht, bestimmt die Gliederung des Raumes, die kleinen Gesten stehen bei mir ja oft der Macht des Raumes, der Strukturen etwas hilflos gegenüber. Das ist ein realistischer Zug.

ET: Das Triptychon „Die Überlebenden“ ist das letzte Werk, über das ich in meiner Arbeit schreibe. Wie lange haben Sie an dem Ölbild gearbeitet?

LK: An den „Überlebenden“ habe ich vier Jahre immer wieder gearbeitet. Ich schätze, dass ich insgesamt etwas mehr als ein halbes Jahr auf sie verwendet habe.

ET: Wenn Sie näher auf das Werk eingehen, und Bezug auf die frühere, etwas kleinere Fassung „Garten der Lüste I – BESLAN“ nehmen, inwiefern haben sie sich weiterentwickelt? Schließt das Triptychon „Die Überlebenden“ für Sie eine Ihrer Schaffensperiode ab?

LK: Mit den „Überlebenden“, „Intermezzo“ von 2010 und „Canto“ von 2012 bin ich jedenfalls Altlasten – Bilder die nicht und nicht fertig werden wollten – los geworden. Ich habe noch zu wenig Abstand, um eine Weiterentwicklung genau konstatieren zu können. Insgesamt sehe ich, dass die Bilder seit etwa 2008, 2009 vielleicht noch konzentrierter geworden sind als früher, inhaltlich präziser und doch lockerer in mancher Hinsicht, zum Beispiel was die Bewegung der Figuren anlangt. Jedenfalls habe ich mit den „Überlebenden“ einen steilen Berg bezwungen, und von da an kann es nur mehr bergab gehen.

8.2. Ausstellungen

8.2.1. Einzelausstellungen

2012 Galerie Lehner, Wien
2012 Katholisch Theologische Fakultät der Universität Innsbruck
2012 Kunstraum Dr. David, Wien
2012 Galerie Lehner, Linz
2011 Stadtmuseum St. Pölten
2011 Kunsthalle Nexus, Saalfelden
2010 Galerie Lehner, Wien
2009 Galerie Elisabeth Michitsch, Wien
2009 Galerie Peithner-Lichtenfels, Wien
2008 Galerie Ainberger, Hopfgarten (gem. mit Anne Strobl)
2008 Galerie Peithner-Lichtenfels, Wien
2008 Galerie Maier, Innsbruck
2007 St. Peter an der Sperr, Wiener Neustadt
2007 Galerie Gans, Wien
2007 Literaturhaus Berlin
2007 Wanderausstellung zur Weltlage, versch. Orte, Wien
2006 Wanderausstellung zur Weltlage, versch. Orte, Wien
2006 Galerie Elisabeth Michitsch, Wien
2006 Stift Fiecht, Vomp (gem. mit Günter Lierschoff)
2005 Zeitgeschichte Museum, Ebensee (gem. mit Hildegard Stöger)
2005 Galerie Peithner-Lichtenfels, Wien
2005 Rathaus und Volksbank, Kufstein
2004 Galerie in der Kommode, Halle/Saale
2004 Lorli Ritschl Foundation, Graz
2004 Galerie Maier, Innsbruck
2003 Galerie Hametner, Stoob
2002 Galerie Peithner-Lichtenfels, Wien
2002 Galerie Maier, Innsbruck

2001 Galerie Peithner-Lichtenfels, Feldkirch
2000 Galerie Peithner-Lichtenfels, Wien
1999 Galerie Thomas Seywald, Salzburg (gem. mit Hildegard Stöger)
1999 Galerie Maier, Innsbruck
1998 Galerie Christine Ernst, Wien (gem. mit Hildegard Stöger)
1997 Galerie Thomas Flora, Innsbruck
1997 Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck
1996 Galerie Peithner-Lichtenfels, Wien
1996 Österreichische Galerie Belvedere, Wien
1995 Galerie Thomas Seywald, Salzburg
1995 Sieben Kapellen-Areal, Innsbruck
1993 Galerie Hämmerle, Götzis, Bundesdenkmalamt, Bregenz (gem. mit Anne Strobl)
1992 Galerie Peithner-Lichtenfels, Wien
1992 Galerie Thomas Flora, Innsbruck
1991 Atelier Cornelia Wallisch, Eferding (gem. mit Anne Strobl)
1991 Galerie Peithner-Lichtenfels, Prag
1990 Galerie Peithner-Lichtenfels, Wien
1990 Die Galerie am Steinweg, Passau
1990 Galerie Thomas Flora, Innsbruck
1990 Galerie Thomas Seywald, Salzburg
1988 Atelier Cornelia Wallisch, Eferding (gem. Hildegard Stöger)
1988 Galerie Thomas Flora, Innsbruck
1986 Galerie Dieter Tausch, Innsbruck
1985 Galerie Thomas Flora, Innsbruck
1984 Theodor Kramer Tage, Niederhollabrunn
1983 Galerie Dieter Tausch, Innsbruck
1982 Galerie Malacate, Wien
1982 Galerie W.P.Appelt, Fulpmes
1974 Galerie Hildebrand, Klagenfurt
1974 Galerie im Gasthof, Klein St. Paul
1964 Galerie Studio 2, Innsbruck

8.2.2. Gruppenausstellungen

- 2012 *Neue Positionen*, Galerie Gans, Wien
- 2012 *Regina Götz, Leander Kaiser, Karin Pliem*, Galerie Wolfrum, Wien
- 2011 *Wintermärchen*, Galerie Lehner, Wien
- 2011 *Capriccios*, Galerie Lehner, Wien
- 2011 *Die Sechzigerjahre*, Museum auf Abruf, Wien
- 2010 *Figurationen*, Galerie Peithner-Lichtenfels, Wien
- 2010 *Home Story*, Galerie Elisabeth Michitsch
- 2010 *Schmerz*, Tiroler Volkskundemuseum, Innsbruck
- 2009 *Art Meets Living*, Schauraum der Neuen Wiener Werkstätte, Wien
- 2009 *Austrian Art*, Galerie Gans, Wien
- 2008 *Tiere*, Galerie Maier, Innsbruck
- 2008 *Tiroler Kunst*, Volksbank und Rathaus Kufstein
- 2008 *Schloss Aichberg - ein Haus und seine Bewohner*, Schloss Aichberg, Rohrbach/Lafnitz
- 2007 *Vision einer Landschaft*, Galerie H 17, Wien
- 2007 *Melancholie als Lebenselixier*, Schloß Aichberg, Rohrbach/Lafnitz
- 2007 *Tiroler Malerei der Gegenwart*, Sammlung Institut für Kunstgeschichte, Innsbruck und diverse Orte, Vorarlberg
- 2006 *Zu Mozart*, Galerie Wolfrum, Wien
- 2006 *Tiere in der Kirche und andere Tiere*, Galerie Peithner-Lichtenfels, Wien
- 2006 *La Ménagerie*, Galerie H17, Wien
- 2005 *Sammlung Hainz*, Atelier im Augarten, Wien
- 2005 *11 Tiroler KünstlerInnen*, Galerie Thomas Florian, Innsbruck
- 2004 *Erotica*, Galerie Remixx, Graz
- 2004 *Kunst Wien*, mehrere Galerien, Wien
- 2004 *female dignity*, Schloß Ulmerfeld, Amstetten
- 2004 *Totentanz*, Galerie Peithner-Lichtenfels, Wien
- 2004 *Kunst Köln*, Stand Galerie Peithner-Lichtenfels, Köln

2003 *25 Jahre Galerie Maier*, Hofburg, Innsbruck
 2003 *La Pittura Ritrovata*, Kunstraum Palais Porcia, Wien
 2002 *Sex*, Galerie Wolfrum, Wien
 2001 *40 Jahre Galerie Peithner-Lichtenfels*, Palais Liechtenstein, Feldkirch
 2001 *40 Jahre Galerie Peithner-Lichtenfels*, Palais Palffy, Wien
 2001 *Austria dipinta*, Associazione culturale Il Polittico, Rom
 2001 *madonna medusa*, Alpen-Adria-Galerie, Klagenfurt
 2001 *Zauber der Zeichnung*, Museum Rupertinum, Salzburg
 2000 *madonna medusa*, Ostarichi-Haus, Neumarkt/Ybbs
 2000 *madonna medusa*, Galerie der Stadt Kapfenberg
 2000 *Physis und Psyche*, Alpen-Adria-Galerie, Klagenfurt
 1999 *Traumbilder*, Galerie Museum auf Abruf, Wien
 1999 *Physis und Psyche*, Schloß Ulmerfeld, Amstetten
 1999 *Physis und Psyche*, Galerie der Stadt Kapfenberg
 1998 *direct*, Ministerio de Educacion Cultural, Madrid
 1998 *Die Spitze des Eisbergs*, Kunsthalle der Stadt Wien
 1998 *Zwischen Mythos und Grotoske*, Kunstverein für Kärnten, Klagenfurt
 1997 *Figuren-Mythen-Räume*, Österreichische Postsparkasse, Hauptanstalt, Wien
 1994 *Neue Mitglieder*, Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck
 1993 *Kunst in Tirol seit 1945*, Institut für Kunstgeschichte, Universität Innsbruck
 1992 *Kunst im Kleinformat, 481 öst. Künstler v. Absolon b. Zülow*, G. Peithner-Lichtenfels, Wien
 1983 *studio - Zeitschrift für Bildergeschichten*, Galerie Bücher und Kunst, Wien
 1983 *studio - Malerei*, Europahaus Mayrhofen
 1981 *Neue Galerie*, Innsbruck 1968 *Neue Figuration aus Österreich*, Jugendfestspiele Bayreuth

9. Literaturverzeichnis

9.1. Selbständige Publikationen

Adib/Sommer/Tiefenbacher 2012

Katayun Adib/Ines Sommer/Ellen Tiefenbacher (Hg.), derLeander. Eine Reise durch das malerische Werk von Leander Kaiser. Eine Festschrift, Wien 2012.

Brizzi 2001

Arnaldo Romani Brizzi, Austria Dipinta. Quattro autori della recente pittura austriaca. Leander Kaiser, Franz Mölk, Alicia Sancha, Erhard Stöbe. 27 gennaio – 3 marzo 2001, Roma 2001.

Christian Brandstätter Verlag 2007

Christian Brandstätter Verlag (Hg.), Leander Kaiser. Allegorien des Blicks. Mit Texten von Mechthild Podzeit-Lütjen, Wien 2007.

Galerie Dieter Tausch 1983

Galerie Dieter Tausch (Hg.), Leander Kaiser. Für Lu Xun – Ein Zyklus. Edition Grubert, Innsbruck 1983.

Kaiser/Ley 2004

Leander Kaiser/Michael Ley (Hg.), Von der Romantik zur ästhetischen Religion, München 2004.

Kaiser/Ley 2008

Leander Kaiser/Michael Ley (Hg.), Die ästhetische Gnosis der Moderne, Wien 2008.

Kat. Ausst. Galerie Lehner 2010

Frederik Lehner (Hg.), Leander Kaiser. Der imaginäre Raum. ARTEfacte 06 (Kat. Ausst., Galerie Lehner, Wien 2010), Wien 2010.

Kat. Ausst. Galerie Thomas Flora 1988

Thomas Flora (Hg.), Leander Kaiser. Neue Bilder (Kat. Ausst. Galerie Thomas Flora, Innsbruck 1.-21. März 1988), Innsbruck 1988.

Kat. Ausst. Galerie Thomas Flora 1997

Thomas Flora (Hg.), Leander Kaiser. Frühe Zeichnungen 1963 bis 1973 (Kat. Ausst., Galerie Thomas Flora, Innsbruck 5.-22. März 1997), Wien/Innsbruck 1997.

Kat. Ausst. Kunstraum Palais Porcia 2003

Arnaldo Romani Brizzi, Die Wiedergefundene Malerei. Eine europäische Situation. La Pittura Ritrovata. Una situazione europea (Kat. Ausst., Kunstraum Palais Porcia, Wien 20. November 2003 – 5. Jänner 2004), Wien/Roma 2003.

Kat. Ausst. MUSA 2011

Berthold Ecker/Wolfgang Hilger (Hg. für die Kulturabteilung der Stadt Wien/MA7), Die sechziger Jahre: Eine phantastische Moderne (Kat. Ausst. MUSA, Wien 29.3.-15.10.2011), Wien 2011.

Kat. Ausst. Österreichischen Galerie • Belvedere 1996

Leander Kaiser (Kat. Ausst., Österreichische Galerie • Belvedere, Atelier im Augarten, 20. Juni bis 1. September 1996), Wien 1996.

Kat. Ausst. Österreichische Postsparkasse 1997

Österreichische Postsparkasse AG (Hg.), Figuren. Mythen. Räume. Leander Kaiser. Arkadij Ostromuchov. Alicia Sancha. Erhard Stöbe. Christof Subik (Kat. Ausst., Österreichische Postsparkasse, Wien 4.11.-5.12.1997), Wien 1997.

Lenz 1987

Christian Lenz (Hg.), Hans von Marées, München 1987.

Molteni 1999

Monica Molteni (Hg.), Cosmè Tura, Milan 1999.

**Pinakothek der Moderne/Bayrische Staatsgemäldesammlung,
München 2002**

Pinakothek der Moderne/Bayrische Staatsgemäldesammlung,
München (Hg.), Amerikanische Kunst des 20. Jahrhunderts in der
Pinakothek der Moderne, Band 3, München 2002.

Plotz 2010

Irmgard Plotz (Hg.), Mir wurde Mut gemacht. Geboren 1916 erinnere
ich mich. Literarischer monolog einer Gemeinderätin, Innsbruck
2010.

Kat. Ausst. Museum Ludwig 2007

Sabine Rewald (Hg.), Balthus. Aufgehobene Zeit. Gemälde und
Zeichnungen 1932-1960 (Kat. Ausst., Museum Ludwig, Köln 18.8.-
4.11.2007), Köln 2007.

Schindel 1970

Robert Schindel, Kassandra, Wien 1970.

Szusich/Tausch 1983

Herbert Szusich/Dieter Tausch (Hg.), Studio. Zeitschrift für Bilder-
Geschichten. Malerei. UMMEDUMME, Heft 15, 5. Jahrgang, 1983.

Szusich/Tausch 1984

Herbert Szusich/Dieter Tausch (Hg.), Studio 22. Zeitschrift für
Bildergeschichten, Heft 22, 6. Jahrgang, 1984.

9.2. Unselbständige Publikationen

Babini 2008

Carla Babini, Das Licht des Gegenwärtigen, in: Katayun Adib/Ines Sommer/Ellen Tiefenbacher (Hg.), derLeander. Eine Reise durch das malerische Werk von Leander Kaiser. Eine Festschrift, Wien 2012, S. 17-20.

Bayer 2011

Hainz Bayer, Im Reich der Schattenlosen, in: Salzburger Nachrichten vom 22.02.2011.

Borchhardt-Birbaumer 1996

Brigitte Borchhardt-Birbaumer, Atelier im Augarten: Leander Kaiser. Mythos – Geste – Künstlerphilosoph, in: Wiener Zeitung vom 26.07.1996.

Borchhardt-Birbaumer 1997a

Brigitte Borchhardt-Birbaumer, Die aufgehobene Askese, in: Leander Kaiser (Kat. Ausst., Österreichische Galerie • Belvedere, Atelier im Augarten, 20. Juni bis 1. September 1996), Wien 1996, S. 7-8.

Borchhardt-Birbaumer 1997b

Brigitte Borchhardt-Birbaumer, Figuren. Mythen. Räume, in: Österreichische Postsparkasse AG (Hg.), Figuren. Mythen. Räume. Leander Kaiser. Arkadij Ostromuchov. Alicia Sancha. Erhard Stöbe. Christof Subik (Kat. Ausst., Österreichische Postsparkasse, Wien 4.11.-5.12.1997), Wien 1997, S. 2-7.

Borchhardt-Birbaumer 1998

Brigitte Borchhardt-Birbaumer, Zeichnungen von Leander Kaiser, in: DAS FENSTER. Tiroler Kulturzeitschrift, Heft 65, 32. Jahrgang, 1998, S 6199-6200.

Borchhardt-Birbaumer 2002

Brigitte Borchhardt-Birbaumer, Wiener Zeitung. 25.10.2002, in: Georg Peithner-Lichtenfels (Hg.), Leander Kaiser (Kat. Ausst., Galerie Peithner-Lichtenfels, Wien 2002), Wien 2002, S. 6-7.

Kaiser 1983

Leander Kaiser, in: Galerie Dieter Tausch (Hg.), Leander Kaiser. Für Lu Xun – Ein Zyklus. Edition Grubert, Innsbruck 1983, S. 37.

Kaiser 1987

Leander Kaiser, Von der Reduktion zur Rekonstruktion: Eduard Angeli in der Galerie Würthle, in: Vernissage. Magazin für zeitgenössische Kunst, Heft 7, 7. Jahrgang, 1987, S. 4-6.

Kaiser 1988a

Leander Kaiser, STORIE, in: Thomas Flora (Hg.), Leander Kaiser. Neue Bilder (Kat. Ausst. Galerie Thomas Flora, Innsbruck 1.-21. März 1988), Innsbruck 1988., S. 2-3.

Kaiser 1988b

Leander Kaiser, Am Maßstab des Mythos, in: Erhard Stöbe. Bilder (Kat. Ausst. 1988/1989), Wien 1988, o. S.

Kaiser 1988c

Leander Kaiser, Ornament der Mauer vor der Angst, in: Durch, Heft 5, 1988, S. 74-76.

Kaiser 1990

Leander Kaiser, Storie, in: Vernissage. Magazin für zeitgenössische Kunst, Heft 3, 10. Jahrgang, 1990, S. 20-23.

Kaiser 1994

Leander Kaiser, Inszenierungen auf der Leinwand, in: INN. Zeitschrift für Literatur, Heft 33, 11. Jahrgang, Innsbruck 1994, S. 10-13.

Kaiser 1998

Leander Kaiser, Notes New York 1997, in: DAS FENSTER. Tiroler Kulturzeitschrift, Heft 65, 32. Jahrgang, 1998, S 6204-6213.

Kaiser 2002

Leander Kaiser, Der Traum und die Farben in den Bildern Hildegard Stögers, in: Österreichischer Kunst- und Kulturverlag (Hg.), Hildegard Stöger. Zwischen Wasser und Nacht. Malerei, Wien 2002, S. 6-14.

Kaiser 2007

Leander Kaiser, Texte und Bilder, in: Christian Brandstätter Verlag (Hg.), Leander Kaiser. Allegorien des Blicks. Mit Texten von Mechthild Podzeit-Lütjen, Wien 2007, S. 103-105.

Kaiser 2011

Leander Kaiser, Die Überlebenden. Jänner 2011, in: Katayun Adib/Ines Sommer/Ellen Tiefenbacher (Hg.), derLeander. Eine Reise durch das malerische Werk von Leander Kaiser. Eine Festschrift, Wien 2012, S. 85.

Melchart 1996

Erwin Melchart, Im Atelier im Augarten: Leander Kaiser. Malerische Entdeckung, in: Kronenzeitung vom 05.08.1996, S. 18.

Michitsch 2012

Elisabeth Michitsch, in: Katayun Adib/Ines Sommer/Ellen Tiefenbacher (Hg.), derLeander. Eine Reise durch das malerische Werk von Leander Kaiser. Eine Festschrift, Wien 2012, S. 135.

o. A. 2004

o. A., Leander Kaiser. Education Sentimentale – Allegorien des Blicks. Bilder 1999-2004, in: Vernissage. Das Magazin für aktuelles Ausstellungsgeschehens, Heft 236, 24. Jahrgang, 2004, S. 38-41.

Prugger 1997

Irene Prugger, Vor der Stunde der Trauer. Leander Kaiser in den Jahren 1963 bis 1973, in: Thomas Flora (Hg.), Leander Kaiser. Frühe Zeichnungen 1963 bis 1973 (Kat. Ausst., Galerie Thomas Flora, Innsbruck 5.-22. März 1997), Wien/Innsbruck 1997, S. 7-11.

Prugger 2007

Irene Prugger, Der Gefangene der Reise, in: Christian Brandstätter Verlag (Hg.), Leander Kaiser. Allegorien des Blicks. Mit Texten von Mechthild Podzeit-Lütjen, Wien 2007, S. 97-102.

Schulak 2012

Eugen-Maria Schulak, Wider den Konstruktivismus, in: Katayun Adib/Ines Sommer/Ellen Tiefenbacher (Hg.), derLeander. Eine Reise durch das malerische Werk von Leander Kaiser. Eine Festschrift, Wien 2012, S. 164-166.

Stöbe 2012

Erhard Stöbe, in: Katayun Adib/Ines Sommer/Ellen Tiefenbacher (Hg.), derLeander. Eine Reise durch das malerische Werk von Leander Kaiser. Eine Festschrift, Wien 2012, S. 181-183.

Trummer 1997

Thomas Trummer, Texte zu den Bildern, in: Leander Kaiser (Kat. Ausst., Österreichische Galerie • Belvedere, Atelier im Augarten, 20. Juni bis 1. September 1996), Wien 1996, S. 10-72.

Weiermair 1990/1991

Peter Weiermair, Auf der Suche nach dem Bild eines Bildes, in: Bernhard Peithner-Lichtenfels (Hg.), Leander Kaiser (Kat. Ausst., Galerie Peithner-Lichtenfels, Wien 1990; Prag 1991), Wien/Prag 1990/1991, S. 1.

Weiermair 1996

Peter Weiermair, Gleichgewichtsübung, in: Leander Kaiser (Kat. Ausst., Österreichische Galerie • Belvedere, Atelier im Augarten, 20. Juni bis 1. September 1996), Wien 1996, S. 5-6.

Weiermair 2002

Peter Weiermair, Stillstand der Bilder, in: Georg Peithner-Lichtenfels (Hg.), Leander Kaiser (Kat. Ausst., Galerie Peithner-Lichtenfels, Wien 2002), Wien 2002, S. 1.

Weiermair 2007

Peter Weiermair, Überlegungen zu den Bildern von Leander Kaiser, in: Christian Brandstätter Verlag (Hg.), Leander Kaiser. Allegorien des Blicks. Mit Texten von Mechthild Podzeit-Lütjen, Wien 2007, S. 5-7.

9.3. Online-Ressourcen

Kaiser 1988d

Leander Kaiser, Das Goldene und das Dunkle. Ein Versuch über den Bilderrahmen, in: www.leanderkaiser.com, 1988 (17.01.2013), URL: http://www.leanderkaiser.com/texte/downloads/gd_88.pdf.

Kaiser 2011

Leander Kaiser, Innsbrucker Gespräche über Ästhetik 2011. Säkularisierung und Sakralisierung in der Kunst der Moderne. Symposium 2011: Ein Gefühl der Irrealität. Referat Leander Kaiser. Irrealität – Eine Realitätsebene im Handeln und in der Kunst, in: www.leanderkaiser.com, 2011 (11.01.2013), URL: http://www.leanderkaiser.com/archiv/2011/symp2011/downloads/201009_vorlaufende_anmerkungen_zum_thema.pdf.

Kaiser 2012

Leander Kaiser, Leander Kaiser. Biografie, in: www.leanderkaiser.com, 2012 (12.11.2012), URL: <http://www.leanderkaiser.com/bio/bio.htm>.

Kienle 1998

Anabel Kienle, Künstlergespräch. Anabel Kienle: Gespräch mit Leander Kaiser, in: www.leanderkaiser.com, 1998 (13.01.2013), URL: http://www.leanderkaiser.com/rezens/downloads/kienle_98.pdf.

Krieger 2009

Verena Krieger, Verena Krieger über Leander Kaiser. Rede zur Eröffnung der Ausstellung. Leander Kaiser, Geste und Konstrukt, in der Galerie Michitsch, 17.11.2009 (20.01.2012), URL: http://www.leanderkaiser.com/rezens/2009/2009_krieger/download/20091117_verena_krieger_ueber_leander_kaiser.pdf.

Seyr 2008

Veronika Seyr, Pinselunterhaltungen am Traumbach. Zum Buch Allegorien des Blicks von Leander Kaiser mit Texten von Mechthild Podzeit-Lütjen. Verlag Brandstätter, in: www.leanderkaiser.com, 23. Mai 2008 (19.01.2013), URL: http://www.leanderkaiser.com/rezens/2008/downloads/80523_vs.pdf.

9.4. Quellen



Im Atelier im Augarten: Leander Kaiser

Malerische Entdeckung

Eine positive Überraschung im Wiener Ausstellungsreigen sind die Bilder des Tiroler Malers Leander Kaiser, 49, in der Außenstelle des Österreichischen Galerie im Wiener Augarten, Scherzerg. 1a (ehemal. Ambrosi-Atelier): Ernste, schöne, kultivierte, figurale Malerei mit viel Farbgefühl und historischen Bezügen.

Scheinbar zeitlos scheinen seine schlanken Figuren in eigenen, klar komponierten Räumen – in ihrer eigenen Welt – zu schweben. Sie suchen Gleichgewicht, schauen labil, spielen, greifen ...

Leander Kaiser, Schüler Max Weilers, sucht Spannung mit „klassischer“ Ruhe zu vereinen: Vieles erinnert, nicht nur farblich, an römische Wandmalerei (Pompeji). Der Schwebezustand seiner Gestalten läßt an Bilder des berühmten französischen Malers und Giacometti-Freundes Balthus denken: Leander Kaiser – ein „Balthus“ der jüngeren Malerei Österreichs. Erwin Melchart



DER Maler Leander Kaiser, 49

Melchart 1996

Erwin Melchart, Im Atelier im Augarten: Leander Kaiser. Malerische Entdeckung, in: Kronenzeitung vom 05.08.1996, S. 18.

Im Reich der Schattenlosen

Ausstellung. Leander Kaiser schafft in seinen Bildern ein Farbenreich, das schattenlose Menschenwesen bevölkern.

HEINZ BAYER

SAALFELDEN (SN). Überlebende, die fragen: Warum eigentlich? Und warum ich? Schattenlose Menschen, entrückte Wesen, ein wenig Engeln gleich. Das sind die Protagonisten im Werk des Tiroler Malers Leander Kaiser. Im Kunsthaus Nexus in Saalfelden ist aktuell seine Ausstellung „Greifen ins Licht“ zu sehen. Seine großformatigen Ölgemälde erzählen in einer wundersamen Sprache, in einer Art mystischem Realismus aus einer Zwischenwelt, in der sich Schmerz in Stille, in atemloses Verharren, in ein spannungsgeladenes Eingefroren-Sein verwandelt.

Leander Kaiser, 1947 in Innsbruck geboren, studierte an der Akademie der Bildenden Künste in Wien bei Max Weiler Malerei bzw. Philosophie an der Universität Wien. Seit 1984 ist er freischaffender Künstler. Er hat Lehraufträge an der Akademie der Bildenden Künste in Wien und der Universität Klagenfurt. In jungen Jahren war er Anhänger der kommunistischen Lehre und Kämpfer für die Weltrevolution. Nun stellt



Fällt sie? „Frau mit Jojo“, Öl auf Leinwand, Leander Kaiser.

Bild: SN

er fest: „Vielleicht sind wir auf dem Weg zu einer schattenlosen Gesellschaft, in der alle Existenzen bis zur Unterschiedlosigkeit ausgeleuchtet werden. Ich setze dagegen stoffliche Rauheit und Komplexität. Zu Licht verhält sich die Malerei doppelstimmig. Der Griff ins Licht erzeugt zugleich einen Schatten. Der Körper, der sich ins Licht stellt, macht sich zum Medium des Schattens.“ Körper, die unter Zwang ins Licht gestellt wurden, waren jene der 1200 Geiseln eines Terrorüberfalls tschetschenischer Terroristen auf das Schulzentrum von Beslan, gelegen in der Teilrepublik Nordossetien, Russland, im September 2004. Es waren größtenteils Kinder.

Seite der Überlebenden

331 Geiseln, fast alle Minderjährige, starben bei der Erstürmung der Schule im Kugelha- gel. Kaiser hält die Situation derer, die traumatisiert am Leben blieben, im Typtychon „Die Überlebenden“ fest. Er sagt: „Sie wissen nicht mehr, wo sie sind. Historisch scheinen wir alle auch an einem Punkt angelangt zu sein, an dem wir nicht wissen, wo wir sind und wie es weitergeht. Ich für meinen Teil stehe auf der Seite der Überlebenden. Ich fühle keine Solidarität mit den Toten.“

Leander Kaiser, „Greifen ins Licht“, Kunsthaus Nexus, bis 26. März; Do. bis Sa. 17–20 Uhr und nach telefonischer Vereinbarung, 06582-74963.

Bayer 2011

Hainz Bayer, Im Reich der Schattenlosen, in: Salzburger Nachrichten vom 22.02.2011.

WIENER ZEITUNG

Verlagsort: Wien
Telefon : 0 22 2/76 76 31

Atelier im Augarten: Leander Kaiser

Mythos – Geste – Künstlerphilosoph

Von Brigitte Borchhardt-Birbaumer

Bis 1. September zeigt die Österreichische Galerie im Atelier im Augarten (II, Scherzergasse 1A) Ölgemälde aus den Jahren 1989 bis 1996 des in Innsbruck 1947 geborenen Leander Kaiser. Der Weiler-Schüler studierte nach seiner künstlerischen Ausbildung Soziologie, Philosophie und Kunstgeschichte. Er schloß sich der marxistisch-leninistischen Studentenbewegung an, begründete mit seinem Zwilingsbruder Konstantin und anderen die literarisch und kunsttheoretisch aktive Gruppe „Hundsblume“ und dissertierte 1980 über Hegels Ästhetik.

Erst zu Beginn der achtziger Jahre fand er zur Malerei zurück, setzt sich aber bis heute auch stark mit kunsthistorischen und philosophischen Fragen auseinander. Er ist also ein „pictor doctus“, ja sogar mehr noch, ein Philosophen-Künstler und damit auch eine jener Doppelbegabungen, die für Österreich seit Kubin, Herzmanovsky-Orlando oder Gütersloh von besonderer Bedeutung sind.

Kaiser arbeitet figurativ, er setzt sich mit Gesten, Emblemen, Mythen und Symbolen auseinander. Er hat bewußt die neuen künstlerischen Möglichkeiten nach der Adornoschen Askese vom Gegenstand erkannt, und er hinterfragt in fast jedem Bild auch seine eigene Position. Für seine Selbstbestimmung wählt er eine trockene, fast freskenhafte Öltechnik, die an die Frührenaissance, aber auch an die „Pittura metafisica“ und an Balthus erinnert.

Aber Kaiser geht über das Zitieren, über die postmoderne Position hinaus; dies schafft er mit seiner Aktualisierung des Mythos – mit Inhalten, die nicht erzählerisch, sondern scheinbar zufällig und mühelos mit immer bekannten „Pathosformeln“ umgehen. Das Wissen, das zur Lesbarkeit führt, ist von den Betrachtern nicht unbedingt gefordert: Sie können es jedoch spüren.

Hinter venezianischen oder russischen (El Lissitzky) Bühnen, hinter Narrenschiffen, die an Beckmanns

Heldenauffahrten gemahnen, verbirgt sich ein aktueller Geist, der auf das Chaos einer pseudo-rationalen Welt hinweist, ohne als Moralist oder Weltverbesserer aufzutreten, ohne als Avantgardist der militärischen Vorgabe des Wortes folgend irgendeinen Fortschritt zu tarnen.

Der Skeptiker gestattet sich kleine politische Anspielungen, er zeigt mit Vorliebe das Dasein der Jongleure und Equilibristen, verbirgt die Trauer und macht das Malen selbst zum immer wiederkehrend wichtigen Thema.

Tier und Mensch nehmen durch Gesten, Blicke und Stellungen Kontakt zum Betrachter auf, allerdings vor allem um ihm von der Fremdheit, vom Absurden unserer Gegenwart zu verkünden. Auch das Wissen um die Sexualität, ein Dasein weit nach dem Sündenfall, ist angesprochen.

Was Harald Szeemann 1972 mit „individuelle Mythologien“ umschrieb, nennt Peter Weiermair „beunruhigende Idyllen“ und „psychische Gleichgewichtsübungen“ – also elementare Bilder, die wir alle nötig haben in einer neuen romantischen Unterordnung des Logos unter den Mythos.

26. Juli 1996

Borchhardt-Birbaumer 1996

Brigitte Borchhardt-Birbaumer, Atelier im Augarten: Leander Kaiser. Mythos – Geste – Künstlerphilosoph, in: Wiener Zeitung vom 26.07.1996.

10. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Herbert Szusich/Dieter Tausch (Hg.), Studio. Zeitschrift für Bilder-Geschichten. Malerei. UMMEDUMME, Heft 15, 5. Jahrgang, 1983, S. 23.

Abb. 2: Österreichischen Galerie • Belvedere (Hg.), Leander Kaiser. Atelier im Augarten. 20. Juni bis 1. September 1996, Kat. Ausst., Wien 1996, S. 17.

Abb. 3: Österreichischen Galerie • Belvedere (Hg.), Leander Kaiser. Atelier im Augarten. 20. Juni bis 1. September 1996, Kat. Ausst., Wien 1996, S. 15.

Abb. 4: Österreichischen Galerie • Belvedere (Hg.), Leander Kaiser. Atelier im Augarten. 20. Juni bis 1. September 1996, Kat. Ausst., Wien 1996, S. 29.

Abb. 5: Österreichischen Galerie • Belvedere (Hg.), Leander Kaiser. Atelier im Augarten. 20. Juni bis 1. September 1996, Kat. Ausst., Wien 1996, S. 51.

Abb. 6: Thomas Flora (Hg.), Leander Kaiser. Frühe Zeichnungen 1963 bis 1973. 5. – 22. März 1997. Edition Thomas Flora, Innsbruck 1997, S. 74.

Abb. 7: Thomas Flora (Hg.), Leander Kaiser. Frühe Zeichnungen 1963 bis 1973. 5. – 22. März 1997. Edition Thomas Flora, Innsbruck 1997, S. 23.

Abb. 8: Thomas Flora (Hg.), Leander Kaiser. Frühe Zeichnungen 1963 bis 1973. 5. – 22. März 1997. Edition Thomas Flora, Innsbruck 1997, S. 34.

Abb. 9: Thomas Flora (Hg.), Leander Kaiser. Frühe Zeichnungen 1963 bis 1973. 5. – 22. März 1997. Edition Thomas Flora, Innsbruck 1997, S. 47.

Abb. 10: Thomas Flora (Hg.), Leander Kaiser. Frühe Zeichnungen 1963 bis 1973. 5. – 22. März 1997. Edition Thomas Flora, Innsbruck 1997, S. 43.

Abb. 11: Österreichischen Galerie • Belvedere (Hg.), Leander Kaiser. Atelier im Augarten. 20. Juni bis 1. September 1996, Kat. Ausst., Wien 1996, S. 42-43.

Abb. 12: Thomas Flora (Hg.), Leander Kaiser. Frühe Zeichnungen 1963 bis 1973. 5. – 22. März 1997. Edition Thomas Flora, Innsbruck 1997, S. 64.

Abb. 13: Thomas Flora (Hg.), Leander Kaiser. Frühe Zeichnungen 1963 bis 1973. 5. – 22. März 1997. Edition Thomas Flora, Innsbruck 1997, S. 65.

Abb. 14: Thomas Flora (Hg.), Leander Kaiser. Frühe Zeichnungen 1963 bis 1973. 5. – 22. März 1997. Edition Thomas Flora, Innsbruck 1997, S. 72.

Abb. 15: Galerie Dieter Tausch (Hg.), Für Lu Xun – Ein Zyklus. Leander Kaiser, Innsbruck 1983, S. 7.

Abb. 16: Österreichischen Galerie • Belvedere (Hg.), Leander Kaiser. Atelier im Augarten. 20. Juni bis 1. September 1996, Kat. Ausst., Wien 1996, S. 63.

Abb. 17: Dokumentation des Künstlers, Wien.

Abb. 18: Österreichischen Galerie • Belvedere (Hg.), Leander Kaiser. Atelier im Augarten. 20. Juni bis 1. September 1996, Kat. Ausst., Wien 1996, S. 65.

Abb. 19: Galerie Dieter Tausch (Hg.), Für Lu Xun – Ein Zyklus. Leander Kaiser, Innsbruck 1983, S. 11.

Abb. 20: Galerie Dieter Tausch (Hg.), Für Lu Xun – Ein Zyklus. Leander Kaiser, Innsbruck 1983, S. 24.

Abb. 21: Christian Brandstätter Verlag (Hg.), Leander Kaiser. Allegorien des Blicks. Mit Texten von Mechthild Podzeit-Lütjen, Wien 2007, S. 75.

Abb. 22: Katayun Adib/Ines Sommer/Ellen Tiefenbacher (Hg.), derLeander. Eine Reise durch das malerische Werk von Leander Kaiser. Eine Festschrift, Wien 2012, S. 103.

Abb. 23: Dokumentation des Künstlers, Wien.

Abb. 24: Katayun Adib/Ines Sommer/Ellen Tiefenbacher (Hg.), derLeander. Eine Reise durch das malerische Werk von Leander Kaiser. Eine Festschrift, Wien 2012, S. 6.

Abb. 25: Dokumentation des Künstlers.

Abb. 26: Österreichischen Galerie • Belvedere (Hg.), Leander Kaiser. Atelier im Augarten. 20. Juni bis 1. September 1996, Kat. Ausst., Wien 1996, S. 21.

Abb. 27: Berthold Ecker/Wolfgang Hilger (Hg. für die Kulturabteilung der Stadt Wien/MA7), Die sechziger Jahre: Eine phantastische Moderne, Wien 2011, S. 200.

Abb. 28: Österreichischen Galerie • Belvedere (Hg.), Leander Kaiser. Atelier im Augarten. 20. Juni bis 1. September 1996, Kat. Ausst., Wien 1996, S. 37.

Abb. 29: Österreichischen Galerie • Belvedere (Hg.), Leander Kaiser. Atelier im Augarten. 20. Juni bis 1. September 1996, Kat. Ausst., Wien 1996, S. 38-39.

Abb. 30: Diasammlung Universität Wien, UNIDAME.

Abb. 31: Diasammlung Universität Wien, UNIDAME.

Abb. 32: Christian Brandstätter Verlag (Hg.), Leander Kaiser. Allegorien des Blicks. Mit Texten von Mechthild Podzeit-Lütjen, Wien 2007, S. 93.

Abb. 33: Dokumentation des Künstlers.

Abb. 34: Christian Brandstätter Verlag (Hg.), Leander Kaiser. Allegorien des Blicks. Mit Texten von Mechthild Podzeit-Lütjen, Wien 2007, S.31.

Abb. 35: J.H. Beck, Die Malerei der italienischen Renaissance, Köln 1999, S. 157, UNIDAME.

Abb. 36: U. Baldini, Die Brancacci-Kapelle, Mailand 1990, S.28, UNIDAME.

Abb. 37: Christian Brandstätter Verlag (Hg.), Leander Kaiser. Allegorien des Blicks. Mit Texten von Mechthild Podzeit-Lütjen, Wien 2007, S. 65.

Abb. 38: Katayun Adib/Ines Sommer/Ellen Tiefenbacher (Hg.), *derLeander. Eine Reise durch das malerische Werk von Leander Kaiser. Eine Festschrift*, Wien 2012, S. 104.

Abb. 39: Österreichischen Galerie • Belvedere (Hg.), *Leander Kaiser. Atelier im Augarten. 20. Juni bis 1. September 1996*, Kat. Ausst., Wien 1996, S. 8.

Abb. 40: Österreichischen Galerie • Belvedere (Hg.), *Leander Kaiser. Atelier im Augarten. 20. Juni bis 1. September 1996*, Kat. Ausst., Wien 1996, S. 35.

Abb. 41: Verlag der Kunst, El Lissitzky, Amsterdam 1992⁴, S. 126.

Abb. 42: Österreichischen Galerie • Belvedere (Hg.), *Leander Kaiser. Atelier im Augarten. 20. Juni bis 1. September 1996*, Kat. Ausst., Wien 1996, S. 19.

Abb. 43: Thomas Flora (Hg.), *Leander Kaiser. Frühe Zeichnungen 1963 bis 1973. 5. – 22. März 1997. Edition Thomas Flora*, Innsbruck 1997, S. 35.

Abb. 44: Brigitte Borchhart-Birbaumer, *Leander Kaiser*, in: *Vernissage. Magazin für aktuelles Ausstellungsgeschehen*, Heft 9, 12. Jahrgang, 1992, S. 18.

Abb. 45: Österreichischen Galerie • Belvedere (Hg.), *Leander Kaiser. Atelier im Augarten. 20. Juni bis 1. September 1996*, Kat. Ausst., Wien 1996, S. 25.

Abb. 46: Österreichischen Galerie • Belvedere (Hg.), *Leander Kaiser. Atelier im Augarten. 20. Juni bis 1. September 1996*, Kat. Ausst., Wien 1996, S. 23.

Abb. 47: Frederik Lehner (Hg.), *Leander Kaiser. Der imaginäre Raum. ARTEfacte 06* (Kat. Ausst., Galerie Lehner, Wien 2010), Wien 2010, o. S.

Abb. 48: Frederik Lehner (Hg.), *Leander Kaiser. Der imaginäre Raum. ARTEfacte 06* (Kat. Ausst., Galerie Lehner, Wien 2010), Wien 2010, o. S.

Abb. 49: Katayun Adib/Ines Sommer/Ellen Tiefenbacher (Hg.), derLeander. Eine Reise durch das malerische Werk von Leander Kaiser. Eine Festschrift, Wien 2012, S. 190.

Abb. 50: Katayun Adib/Ines Sommer/Ellen Tiefenbacher (Hg.), derLeander. Eine Reise durch das malerische Werk von Leander Kaiser. Eine Festschrift, Wien 2012, S. 10.

Abb. 51: Katayun Adib/Ines Sommer/Ellen Tiefenbacher (Hg.), derLeander. Eine Reise durch das malerische Werk von Leander Kaiser. Eine Festschrift, Wien 2012, S. 9.

Abb. 52: Christian Brandstätter Verlag (Hg.), Leander Kaiser. Allegorien des Blicks. Mit Texten von Mechthild Podzeit-Lütjen, Wien 2007, S. 70-71.

Abb. 53: Christian Brandstätter Verlag (Hg.), Leander Kaiser. Allegorien des Blicks. Mit Texten von Mechthild Podzeit-Lütjen, Wien 2007, S. 94-95.

Abb. 54: Katayun Adib/Ines Sommer/Ellen Tiefenbacher (Hg.), derLeander. Eine Reise durch das malerische Werk von Leander Kaiser. Eine Festschrift, Wien 2012, S. 84-85.

Abb. 55: Katayun Adib/Ines Sommer/Ellen Tiefenbacher (Hg.), derLeander. Eine Reise durch das malerische Werk von Leander Kaiser. Eine Festschrift, Wien 2012, S. 46.

Abbildungen



Abb. 1: Leander Kaiser, Selbstportrait, 1981, Öl auf Leinwand, 70x50 cm.



Abb. 2: Leander Kaiser, Triumph, 1990, Öl auf Leinwand, 90x125 cm, Galerie Thomas Flora, Innsbruck.



Abb. 3: Leander Kaiser, Der Gefangene der Reise, 1990, Öl auf Leinwand, 90x125 cm, Kulturabteilung der Stadt Wien.

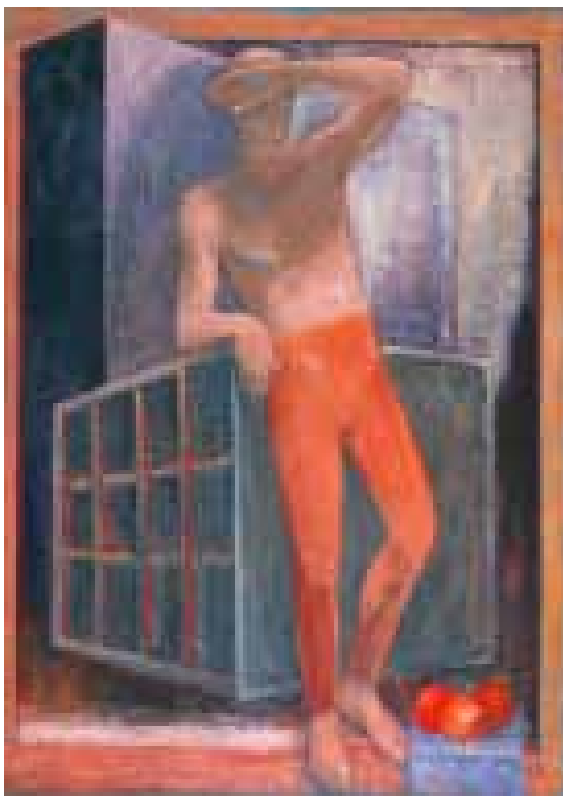


Abb. 4: Leander Kaiser, Blitz, 1991, Öl auf Leinwand, 125x90 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien.

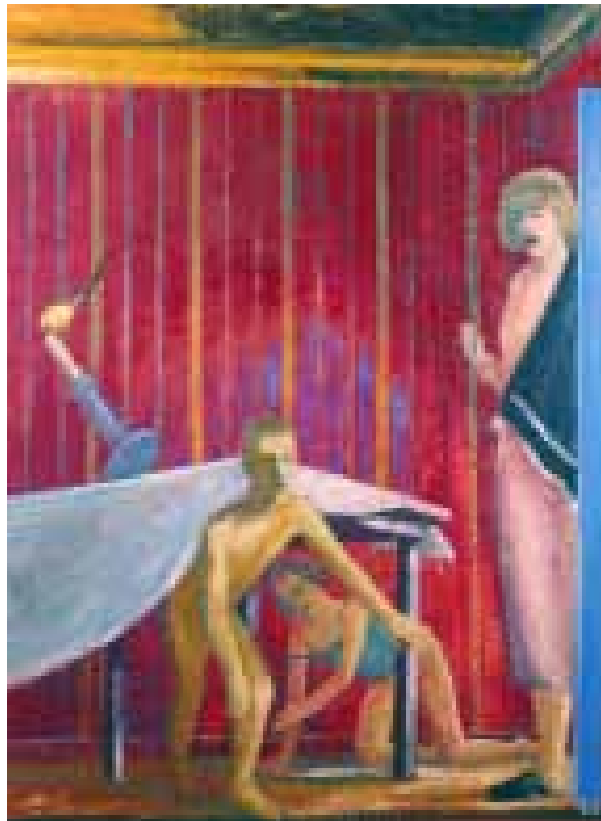


Abb. 5: Leander Kaiser, Das Spiel ist aus, 1995, Öl auf Leinwand, 150x110 cm, Privatsammlung, Graz.

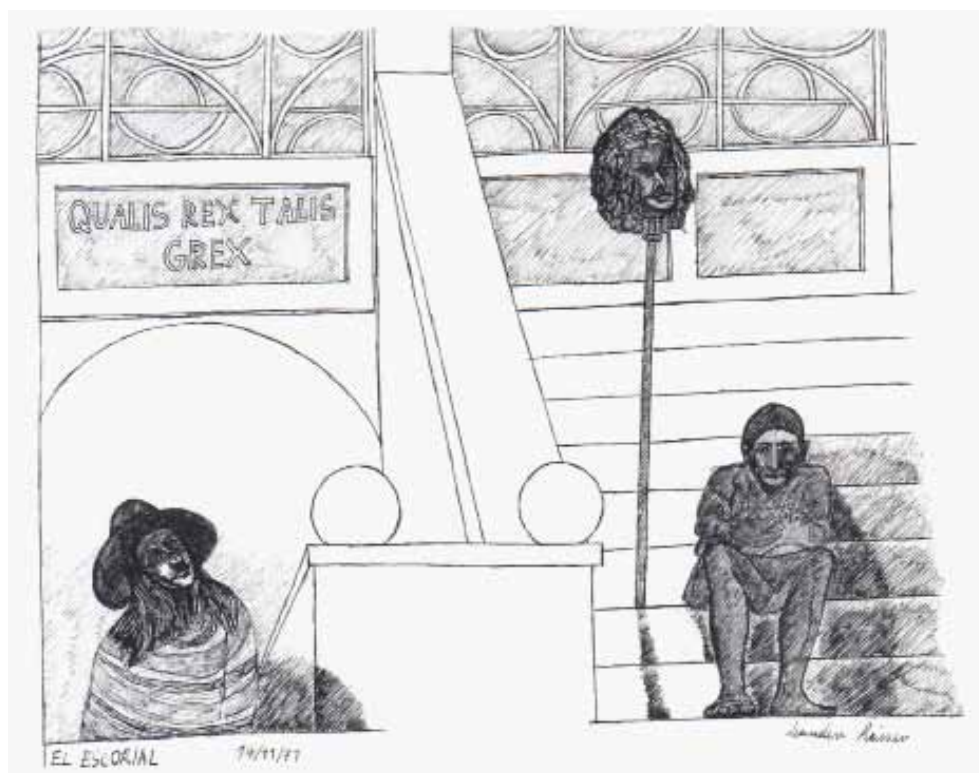


Abb. 6: Leander Kaiser, El Escorial, 1971, Tusche auf Papier, 29,9x39,6 cm.



Abb. 7: Leander Kaiser, Hiobs endliches Wohlergehen, 1964, Tusche auf Papier, 29,5x42 cm.



Abb. 8: Leander Kaiser, Selbstportrait, 1964, Tusche auf Papier, 46x32,8 cm.



Abb. 9: Leander Kaiser, Selbstportrait, 1965, Tusche auf Papier, 29,6x21 cm.



Abb. 10: Leander Kaiser, Fünf Figuren, etwas im Raum suchend, 1965, Tusche auf Papier, 21x30,5 cm.

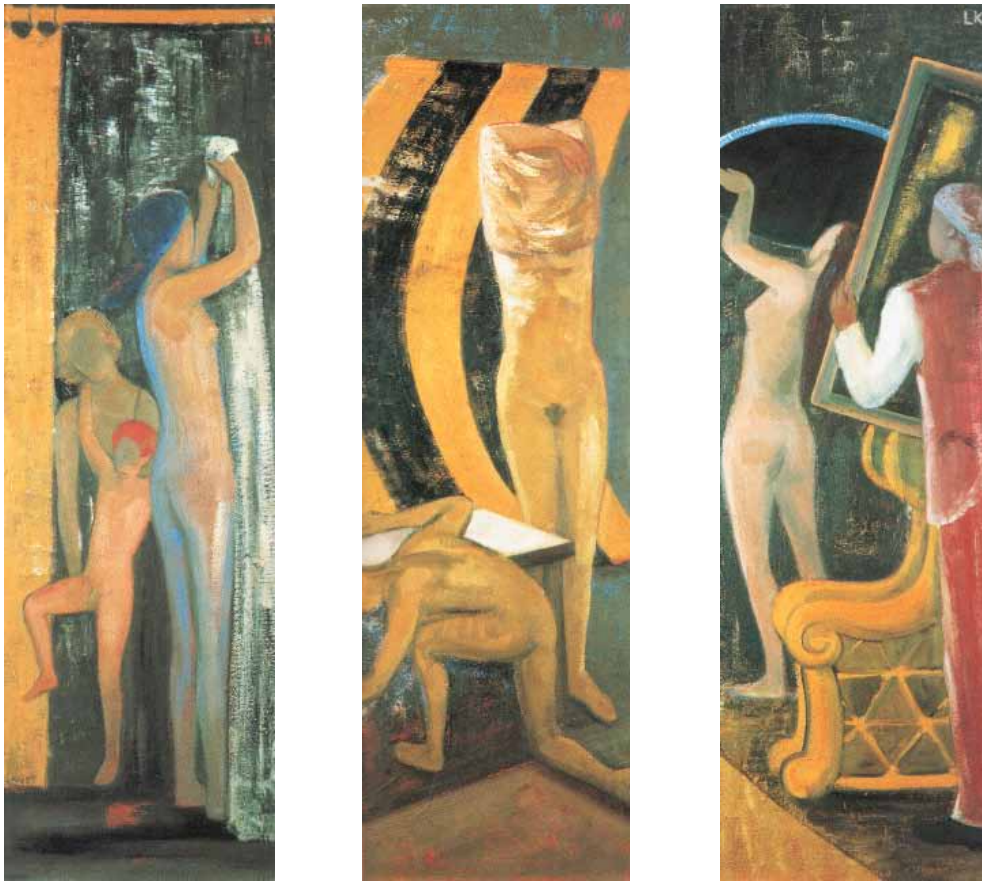


Abb. 11: Leander Kaiser, Despolisazio, Triptychon, 1994, Öl auf Segeltuch, je 140x45 cm, Privatsammlung, Mödling.



Abb. 12: Leander Kaiser, Einen Entwurf und schaue, daß ich mir ähnlich werde, 1970, Tusche auf Papier, 21x14,7 cm.

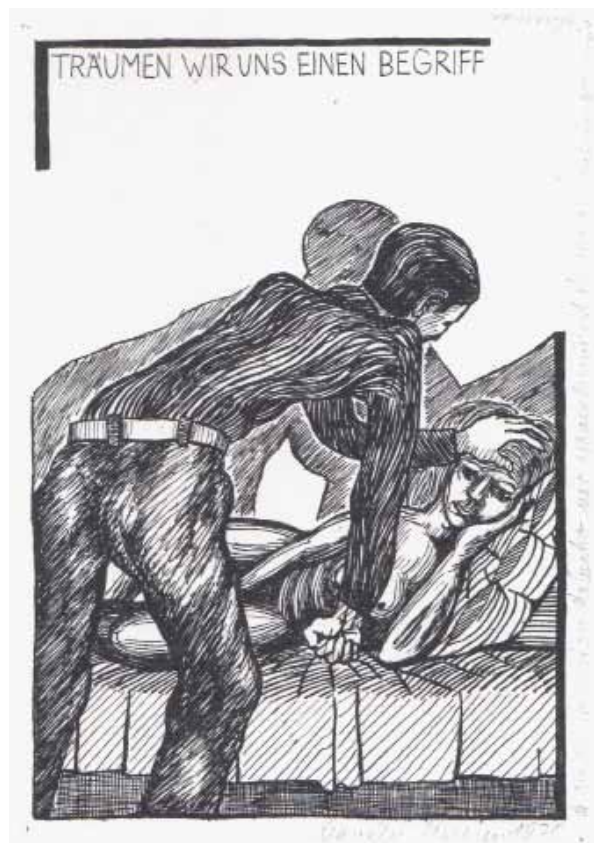


Abb. 13: Leander Kaiser, Träumen wir uns einen Begriff, 1970, Tusche auf Papier, 21x14,7 cm.

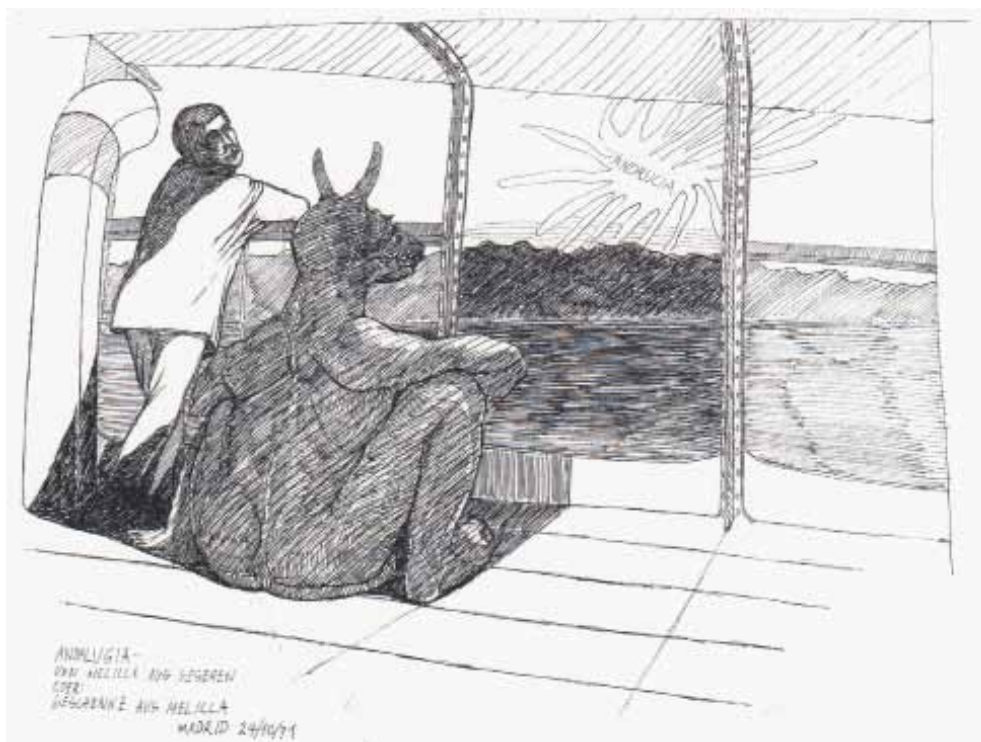


Abb. 14: Leander Kaiser, Andalusia, von Melilla aus gesehen, oder: Geschenke aus Melilla, 1971, Tusche auf Papier, 29,9x39,6 cm.

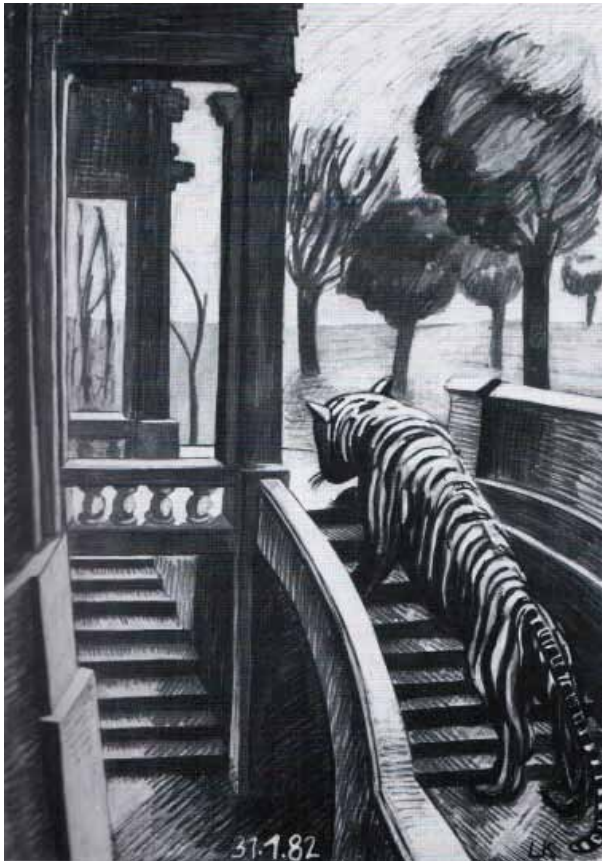


Abb. 15: Leander Kaiser, Der Tiger, 1982, Tusche und weiße Gouachefarbe auf Papier, 21x29,7 cm.



Abb. 16: Leander Kaiser, Villa mit Tiger, 1996, Öl auf Segeltuch, 125x90 cm.



Abb. 17: Leander Kaiser, Villa mit Tiger, 1999, Öl auf Segeltuch, 125x90 cm, Privatsammlung, Wien.



Abb. 18: Leander Kaiser, Greifen ins Licht, 1996, Öl auf Segeltuch, 125x90 cm, Privatsammlung, Wien.



Abb. 19: Leander Kaiser, Sie essen Menschen, 1981, Tusche und weiße Gouachefarbe auf Papier, 21x29,7 cm.



Abb. 20: Leander Kaiser, Die Verheißung der Glücksgöttin, 1982, Tusche und weiße Gouachefarbe auf Papier, 21x29,7 cm.



Abb. 21: Leander Kaiser, Frau im Wasser stehend, 2003, Öl auf Jute, 80x45 cm, Privatsammlung, Wien.



Abb. 22: Leander Kaiser, Die kalten Füße, 2010, Öl auf Leinwand, 80x60 cm, Galerie Lehner, Wien.



Abb. 23: Leander Kaiser, Die Frau des Entenschmuser ist frisch, 1971, Öl auf Leinwand, 130x80 cm.

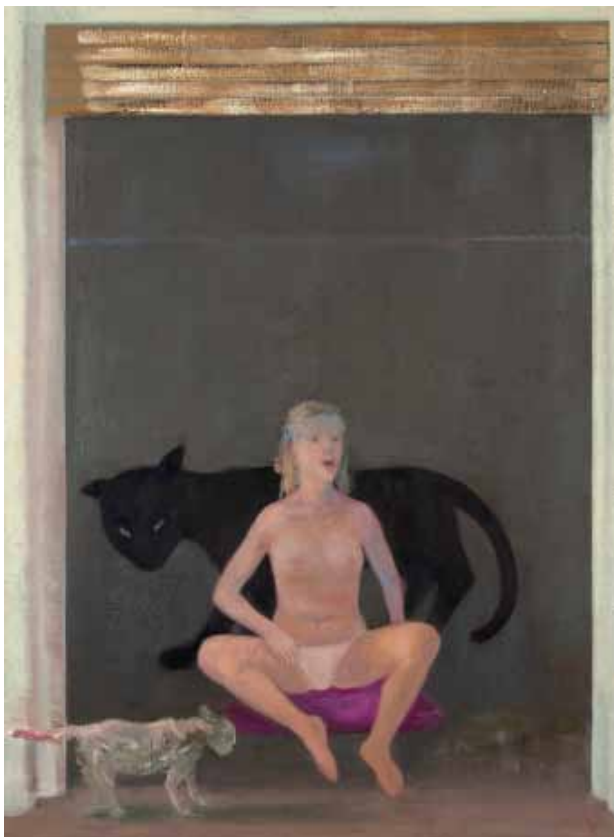


Abb. 24: Leander Kaiser, Davor und Dahinter, 2009, Öl auf Leinwand, 170x125 cm.



Abb. 25: Leander Kaiser, Die absolute Freiheit oder der Schrecken, 1971, Öl auf Leinwand, 125x85 cm.

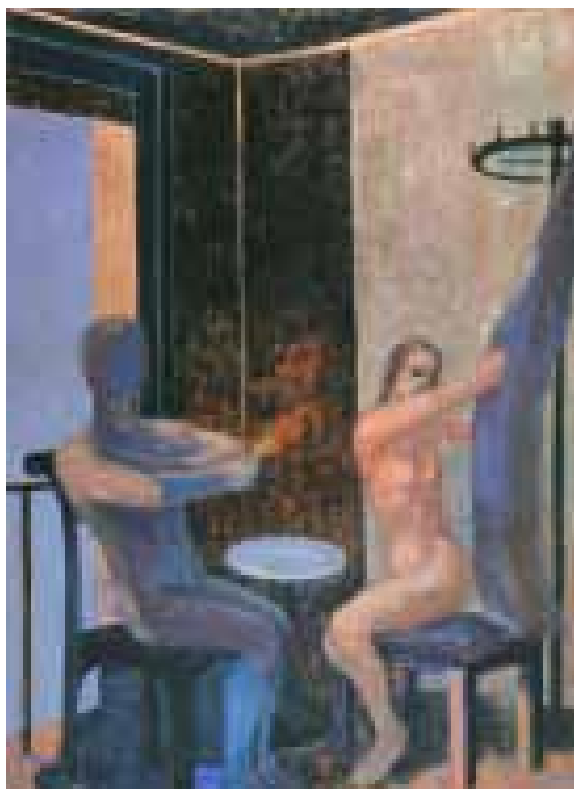


Abb. 26: Leander Kaiser, Der Maler und sein Modell (Für Matisse), 1991, Öl auf Segeltuch, 150x110 cm, Privatsammlung, Wien.



Abb. 27: Leander Kaiser, Der dunkle Herr, 1969, Öl auf Papier auf Leinwand aufgezogen, 90x79 cm, Sammlung Stadt Wien.



Abb. 28: Leander Kaiser, Kleine Plattform, 1992, Öl auf Segeltuch, 75x60 cm, Privatsammlung, Wien.



Abb. 29: Leander Kaiser, Das Zeitalter der Vernunft, 1993, Öl auf Baumwolle, Diptychon, je 180x135 cm, Privatsammlung, Wien.



Abb. 30: Ambrogio Lorenzetti, Auswirkung des Guten Regiments, Freskenausschnitt, 1337-1339, Fresko, Siena, Palazzo Pubblico, Sala delle Nove.



Abb. 31: Ambrogio Lorenzetti, Auswirkung des Guten Regiments, Freskenausschnitt, Detail, 1337-1339, Fresko, Siena, Palazzo Pubblico, Sala delle Nove.



Abb. 32: Leander Kaiser, Tanzende Frauen (nach Ambrogio Lorenzetti), 2006, Öl auf Leinwand, Privatsammlung, Wien.



Abb. 33: Leander Kaiser, Vereinigung zum Tanz, 2012, Öl auf Leinwand, 170x220 cm, Privatsammlung, Wien.



Abb. 34: Leander Kaiser, Nachdenken über Piero, 2004, Öl auf Leinwand, 140x180 cm, Sammlung Carla Babini, Rom.



Abb. 35: Piero della Francesca, Der Traum Konstantins, 1452-1458, Freskenausschnitt, Arezzo, San Francesco, Kreuzkapelle.



Abb. 36: Masaccio, Vertreibung aus dem Paradies, 1425-1428, Freskenausschnitt, Florenz, Santa Maria del Carmine, Capella Brancacci.



Abb. 37: Leander Kaiser, Die Ver-
treibung aus dem Paradies nach
Masaccio, 2006, Öl auf Jute, 90x58
cm, Galerie Gans, Wien.



Abb. 38: Leander Kaiser, Die Ver-
treibung aus dem Paradies nach
Masaccio, 2010, Öl auf Leinwand,
140x70 cm.



Abb. 39: Leander Kaiser, Gitter für El Lissitzky, 1989, Öl auf Molino, 90x125 cm.



Abb. 40: Leander Kaiser, Die Tribüne des Redners, 1993, Öl auf Molino, 125x90 cm, Kulturabteilung der Stadt Wien.

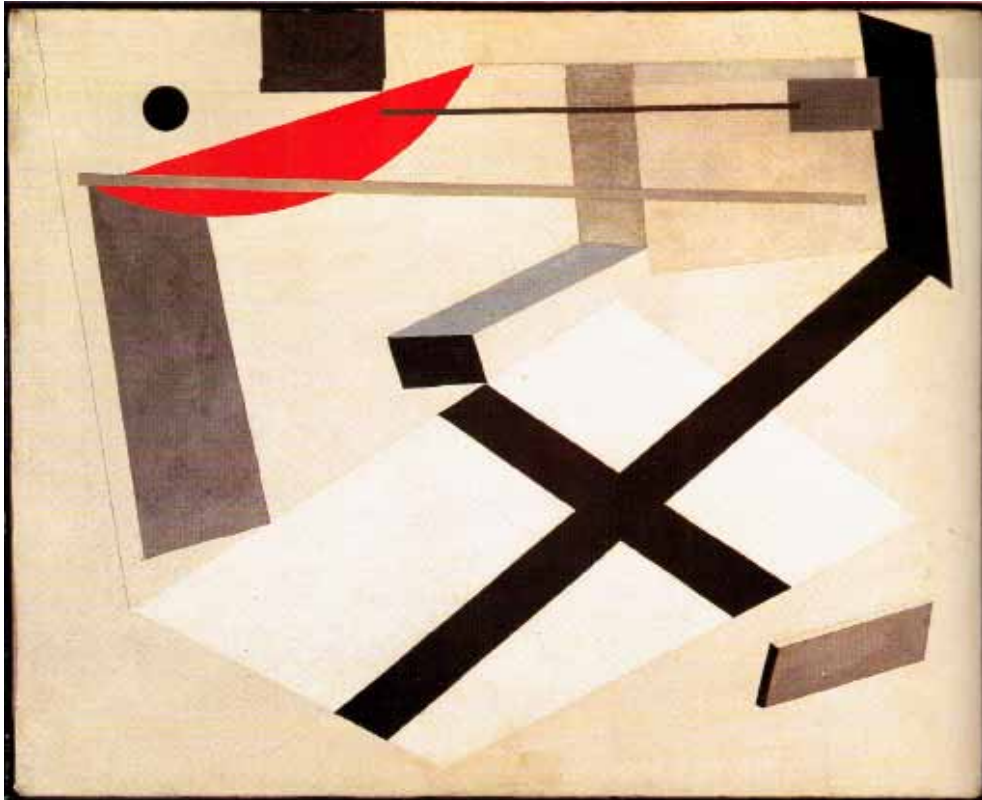


Abb. 41: El Lissitzky, Proun 30T, 1920, Öl auf Leinwand, 50x62 cm, Sammlung Dr. Bode, Steinhude bei Hannover.



Abb. 42: Leander Kaiser, La forza e la paura, 1990, Öl auf Molino, 90x65 cm, Privatsammlung, New York.



Abb. 43: Leander Kaiser, Nackter Mann mit Vorhang in einem alten Interieur, 1964, Tusche auf Papier, 46x32,6 cm.



Abb. 44: Leander Kaiser, Der graue Spiegel, 1992, Öl auf Molino, 100x70 cm.

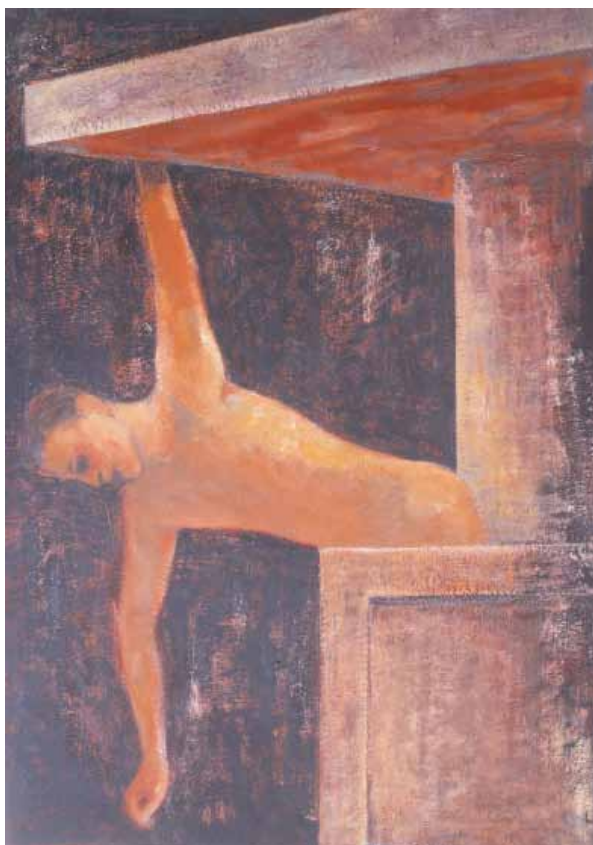


Abb. 45: Leander Kaiser, Greifen anch unten, 1991, Öl auf Segeltuch, 125x90 cm, Sammlung Land Tirol, Innsbruck.



Abb. 46: Leander Kaiser, Nichts Schlimmeres, 1991, Öl auf Molino, 150x110 cm, Galerie Thomas Flora, Innsbruck.



Abb. 47: Leander Kaiser, Chardins Katze, 2010, Öl auf Leinwand, 60x80 cm.

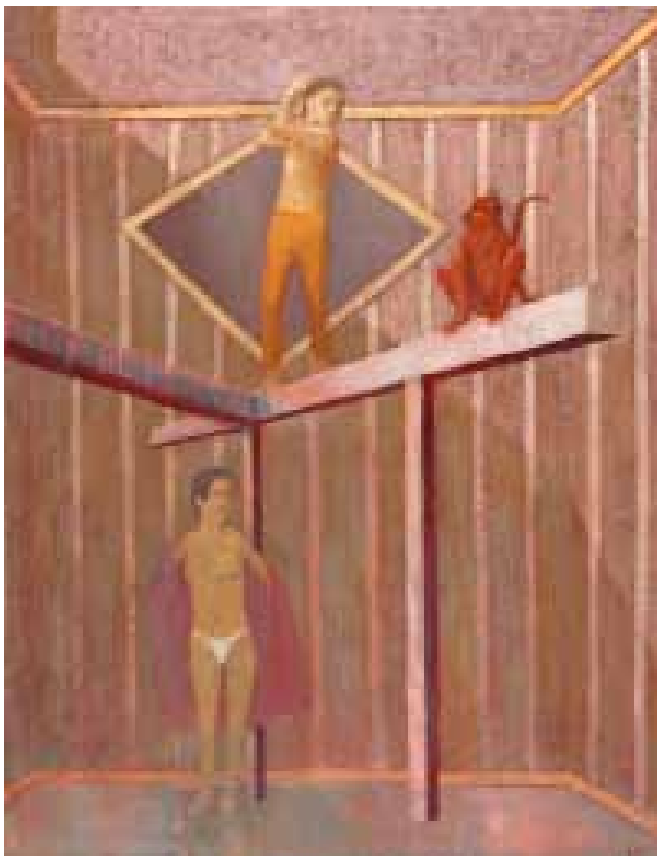


Abb. 48: Leander Kaiser, Entracte, 2012, Öl auf Leinwand, 195x150 cm.



Abb. 49: Leander Kaiser, Selbstbetrachtung, 2012, Öl auf Leinwand, 100x60 cm, Privatsammlung, Wien.

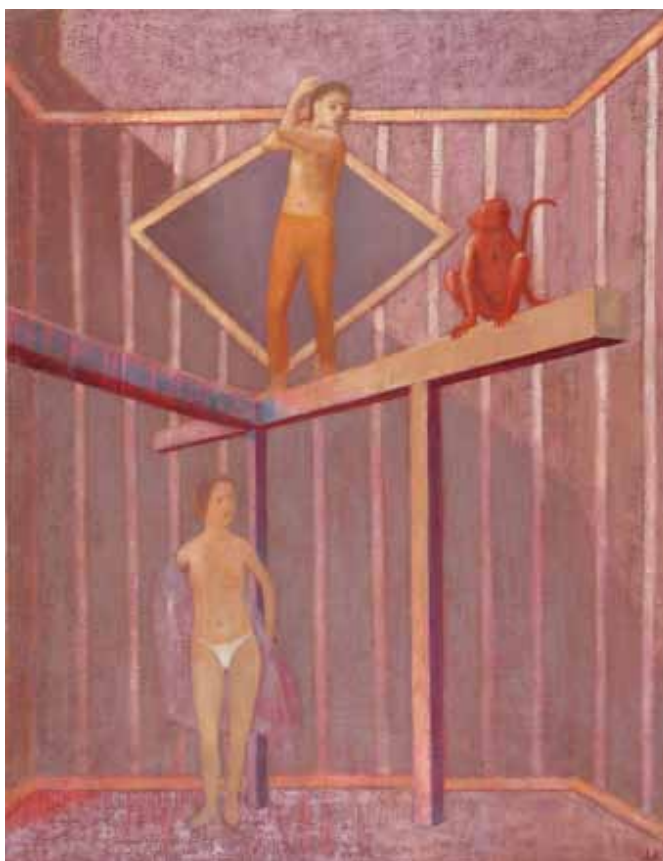


Abb. 50: Leander Kaiser, Intermezzo, 2010, Öl auf Leinwand, 195x150 cm.

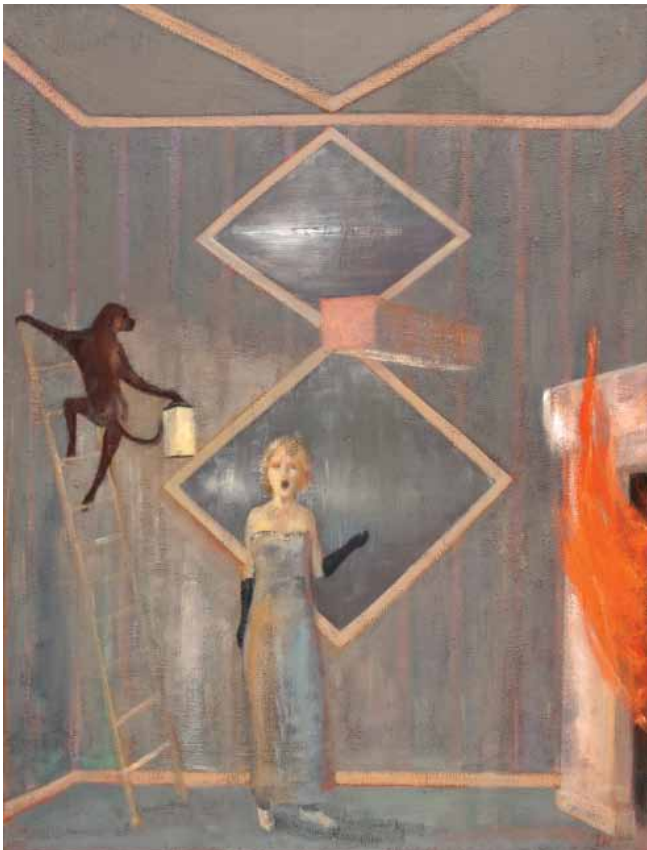


Abb. 51: Leander Kaiser, Canto, 2012, Öl auf Leinwand, 195x150 cm.



Abb. 52: Leander Kaiser, Garten der Lüste I - Beslan, Triptychon, 2005, Öl auf Leinwand, 140x75 cm, 140x100 cm, 140x75 cm, Privatsammlung, Wien.



Abb. 53: Leander Kaiser, Das Konstrukt, 2007, Öl auf Leinwand, Diptychon, je 220x150 cm.

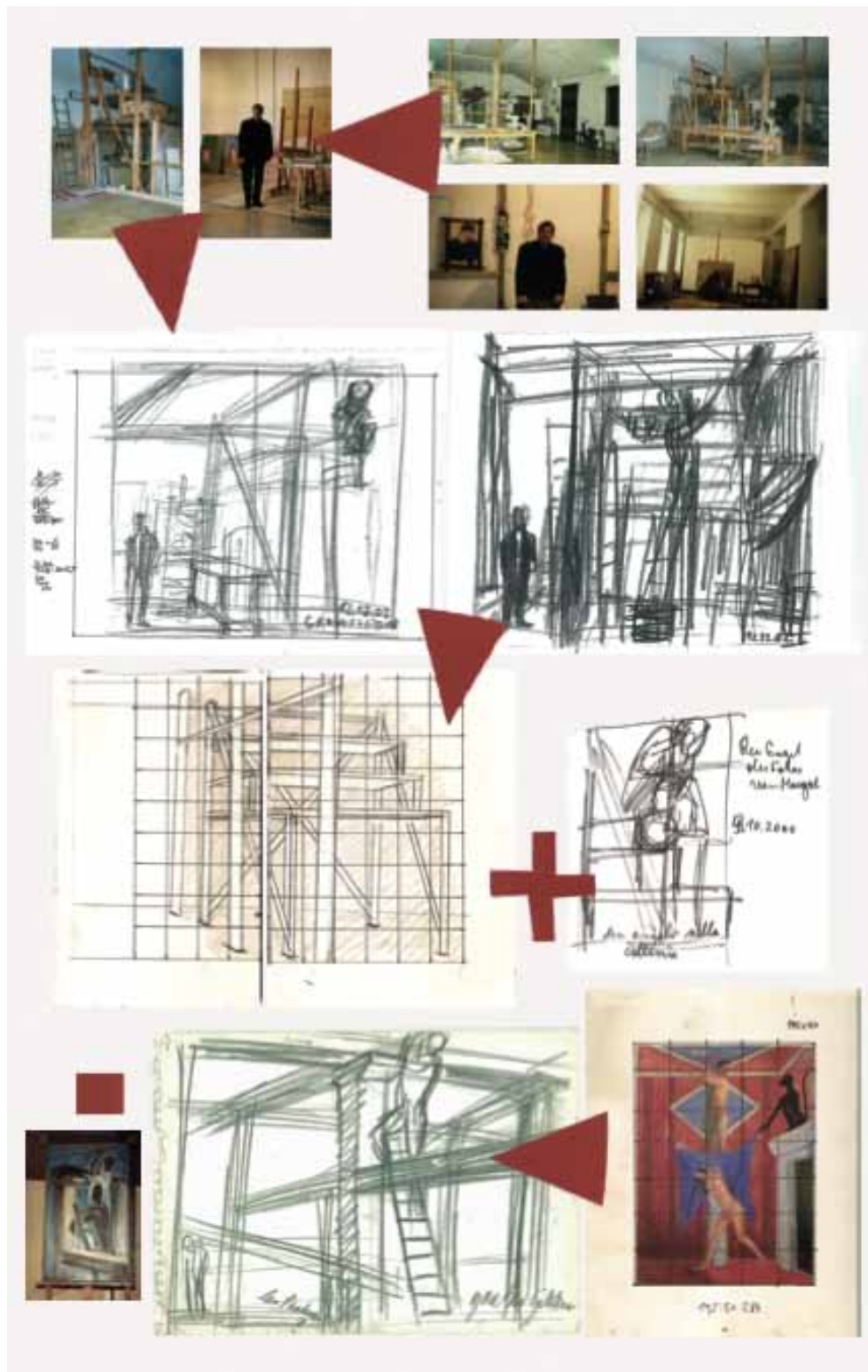


Abb. 54: Leander Kaiser, Die Überlebenden, 2011, Öl auf Leinwand, Triptychon, 250x120 cm, 250x150 cm, 250x120 cm.

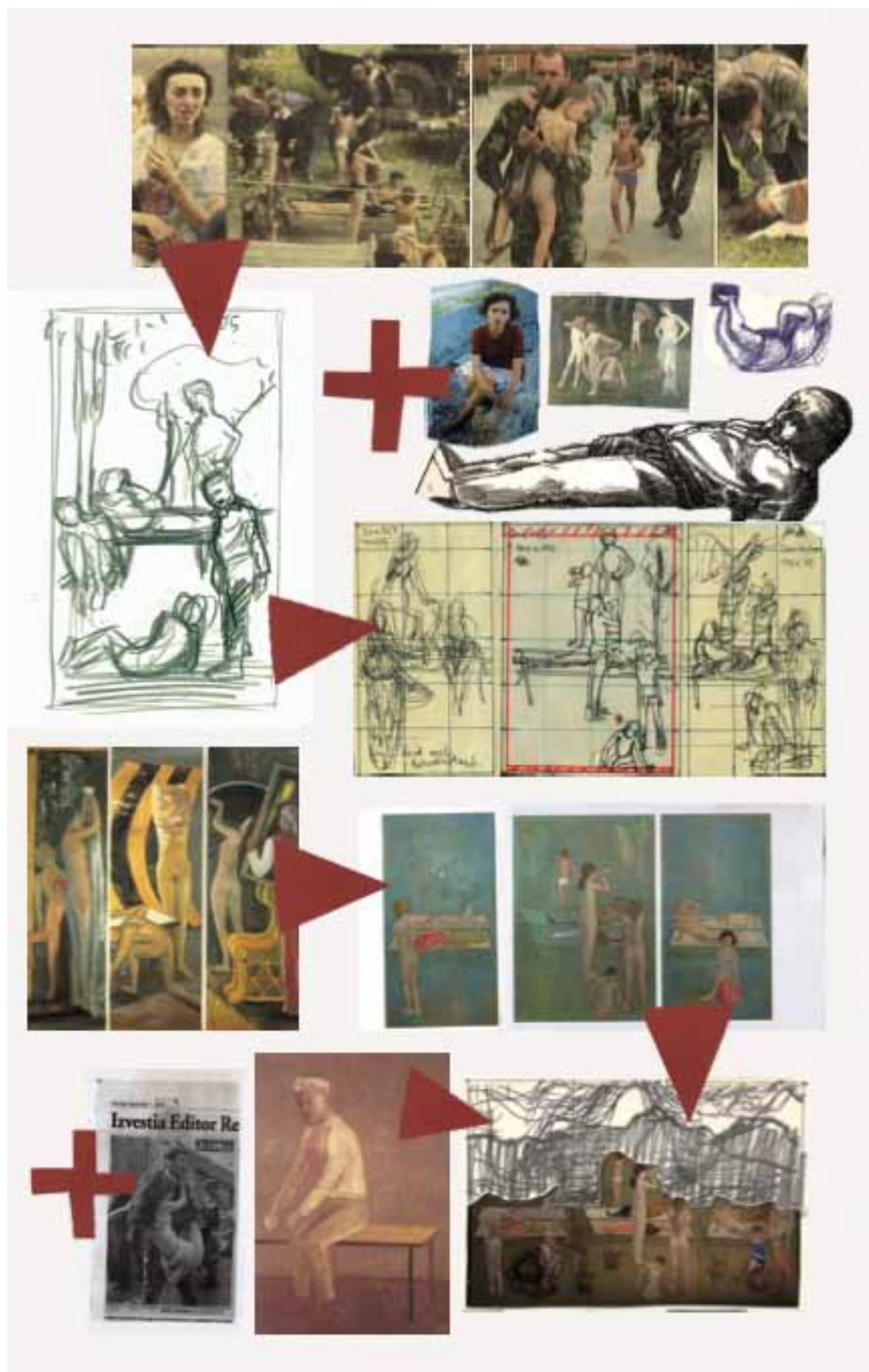


Abb. 55: Leander Kaiser, Der Verletzte, 2002, Öl auf Jute, 110x75 cm, Privatsammlung, Wien.

Schautafeln



Schautafel I: Aus dem Archiv des Künstlers.



Schautafel II: Aus dem Archiv des Künstlers.

Abstract

Die vorliegende Arbeit behandelt die Entwicklung des österreichischen Künstlers Leander Kaiser. Die Arbeit gibt einen Überblick über das umfangreiche Werk des 1947 in Innsbruck geborenen Künstlers.

Die Arbeit beinhaltet eine knappe Behandlung der Biografie von Leander Kaiser, dem folgt die Vorstellung seiner frühen Werke. Die Gegenüberstellung mit Künstlern des 20. Jahrhunderts, der italienischen Frührenaissance und anderen, zeigt, wie Leander Kaiser mit Werken der Kunstgeschichte umgeht, hier wird auch auf den Malstil und die Technik des Künstlers eingegangen und anhand der vergleichenden Betrachtung künstlerischer Einflüsse vorgestellt.

Der thematische Schwerpunkt liegt bei den bereits vorhandenen Interpretationsansätzen zum Werk des Künstlers, die anhand ausgewählter Bildbeispiele aus der Schaffensperiode von 1988 bis 2011 herausgearbeitet werden. Um diese Analyse zu ermöglichen wird zuerst seine figurative Ölmalerei vorgestellt und eine allgemeine Stellungnahme bezogen.

Im Anhang der Arbeit findet sich ein umfangreiches Gespräch mit dem Künstler aus dem Jahre 2013. Die Selbstinterpretation des Künstlers, die Gedanken- und Bildwelt seiner Werke werden anhand der Werkanalysen kritisch überprüft.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Ellen Tiefenbacher

geboren am 14. Januar 1988 in Lustenau, Vorarlberg

österreichische Staatsbürgerschaft

Matrikelnummer 0609883

Studienkennzahl A 315

Ellen.Tiefenbacher@gmx.at

Ausbildung

Seit 10/2006	Diplomstudium Kunstgeschichte, Universität Wien
--------------	---

2006	Matura, Bundesrealgymnasium Dornbirn-Schoren
------	--

Berufliche Erfahrung

Seit 02/2011	Künstler Assistenz bei Leander Kaiser, Wien
--------------	---

01/2010 - 03/2011	Galeriebetreuung in der Galerie Lehner, Wien
-------------------	--

07/2007 - 09/2007	Praktikum der Landeshauptstadt Bregenz in der Abteilung 5 - Kultur, Magazin 4, Bregenz
-------------------	---

Publikationen

Katayun Adib/Ines Sommer/Ellen Tiefenbacher (Hg.), *derLeander. Eine Reise durch das malerische Werk von Leander Kaiser. Eine Festschrift*, Wien 2012.