

Als Wilfried Kirschl im Herbst 1967 für einige Monate in New York lebte und arbeitete, wurde ihm dieser Aufenthalt zum Anstoß für eine gründliche Überprüfung seiner ästhetisch-künstlerischen wie weltanschaulichen Positionen. In einem autobiographischen Bericht, den er im folgenden Jahr für die Zeitschrift „Das Fenster“ verfasste, nimmt die Auseinandersetzung mit dieser für ihn sehr wichtigen Zeit ein Fünftel des gesamten Textes ein. Es erscheint mir sinnvoll, einen Ausschnitt daraus an den Beginn dieses Versuches zu setzen, in dem die Wechselbeziehungen zwischen dem malerischen Werk Kirschls und seiner literarischen Auseinandersetzung mit Erscheinungen der Zeit und ihrer Kunst dargestellt werden sollen:

„Man kann als Tiroler ein Leben lang in den seltsamsten Meinungen und Haltungen verharren, ohne hierin durch die einen umgebende Wirklichkeit angefochten zu werden. Das ist ziemlich angenehm und sehr schlimm. Schlimmer als es einem überzeugten Mittiroler vorkommen mag. Gewiss, jeder, er mag leben, wo er will, erlebt einen schmalen Ausschnitt der Wirklichkeit; der Rest bleibt verstellt, unbetretbar. Nur, wir haben uns mit den uns umstellenden Wänden darin geeinigt, dass sie ein einmaliges Panorama sind, von dem sich's leben lässt. Die meisten New Yorker sind in ihrer Art sicher auch ‚Tiroler‘ oder bemühen sich wenigstens, es zu sein. Aber es gelingt ihnen nicht ganz, denn die Wirklichkeit, die die ihre in Frage stellt, wohnt im nächsten Häuserblock, einen Steinwurf weit entfernt: eine verwirrend komplizierte Welt, eine Vielfalt von Lebensformen, Religionen und sozialen Stufen, aus allen Winkeln der Erde hierher verpflanzt, in eine Stadt zusammengepresst. Die räumliche Enge des Nebeneinander macht die unsichtbaren Grenzen doch so weit durchlässig, dass das Bewusstsein auch derer, die sich gegen das Draußen abzuschirmen trachten, ständig mit der Präsenz der vielen fremden Welten in dieser Stadt imprägniert wird, gespeist mit der täglichen Erfahrung, dass alles Denken und Wollen das Denken und Wollen einer Gruppe ist. (Und, was den kulturellen Bereich betrifft, auch alle Kunst fürs erste nicht Kunst für ‚die Menschheit‘, sondern Kunst für eine Gruppe.) Sicher, eine Binsenwahrheit, niemandem etwas Neues. Aber man denkt und sagt so vieles und wird erst im Zusammenstoß mit der Wirklichkeit mit der nötigen Schärfe gewahr, was das Gesagte bedeutet. Die Chance, die in dieser Kompliziertheit der Stadt liegt, als solche wahrzunehmen, ist anstrengend. (Vielleicht erscheint sie auch nur dem von außen Kommenden als Chance.) Die Versuchung liegt nahe, angesichts so vieler, jeden Anspruch auf alleinige Gültigkeit bestimmter Lebensformen brechender Facetten sich auf einen neutralen Punkt an der Peripherie zurückzuziehen, was ja die, die sich's leisten können, auch im buchstäblichen Wortsinn tun. –“

Man möchte meinen, dieses Erlebnis, das zumindest im Geschriebenen als beträchtliche weltanschauliche und ästhetische Wirbeldrehung erscheint, und dessen energischer Vortrag die im Anhang dieses Buches enthaltene biographische Information: „ab 1965 auch schriftstellerische Tätigkeit“ verfälschend harmlos klingen lässt, hätte im Gemalten eine nachhaltige Richtungsänderung ausgelöst. Kirschl, sozusagen die Kunstwand durchstoßend, europäische Befangenheit sprengend. Wenn da wirklich etwas gesprengt wurde, dann hat sich die Detonation kryptisch, in einer überlagerten Sphäre ausgewirkt, wo sensibel über Formerlebnisse und Farbabstufungen gerichtet wird. – Seit der ersten seiner vielen Reisen zu den Kykladeninseln, 1960, hatte sich Kirschl während einer Reihe von Jahren einer fast monochromen Malweise genähert. Es waren Stilleben und geometrisierte Landschaften entstanden, in denen er bei knappem Farbspatium größtmöglichen farblichen Reichtum zu erreichen suchte, deren farbige Elemente durch Nähe und Entfernung von der Dominante weiß bestimmt wurden. Die architektonischen und landschaftlichen Bildelemente, die zueinander gestellten Körper und Flächen, die Ein- und Ausblicke, Mauern, Fensternischen, Winkel und Stufen, und vor allem der in transparenter Farbigkeit tönende Himmel, empfangen ihre stille Leuchtkraft, ihre Raumform vom Licht und der Atmosphäre, in die sie eingehüllt und durch die sie zugleich entmaterialisiert und verfremdet sind. Das Licht scheint in sie eingesickert zu sein, sich gleichsam in ihnen eingenistet zu haben. Es scheint sich diese Kuben und Kuppeln zu Resonanzkörpern gemacht zu haben, analog der paradoxen Vorstellung des Adolf Loos, dass die Akustik eines Konzertsalles durch die Einwirkung der Musik sich verändere. Man wäre fast versucht, bei aller Präzision des Vortrags, bei aller herben Verhaltenheit, bei aller Gedecktheit dieser Bilder in der Art, wie in ihnen das Licht dargestellt ist, so etwas wie ein Markenzeichen des Malers zu sehen, wüsste man nicht gleichzeitig aus eben diesen Bildern und von ihm selbst, dass „Handschrift“ als umsatzbelebende Masche immer durch Vergrößerung und nicht

durch Verfeinerung des Seh- und Gestaltungsvorganges zustande kommt, wobei die kleinen Striche auf der Wahrnehmungsskala immer dichter gesetzt werden müssen.

Ein Zurücktreten dieses Erlebnisses von Licht und Atmosphäre – und das mag nun Zeichen und Folge der damals erlebten „Entgrenzung“ sein – bewirkte in den in Amerika und unmittelbar danach entstandenen Bildern eine Verselbständigung und Akzentuierung der bildkonstituierenden Elemente. Zuweilen wirken Häuserwände und Fabrikschlote, Rumpfe und Aufbauten der Schiffe fast emblematisch. Signalhaft eingesetzte Farbgegensätze werden nicht mehr auf Weiß hin neutralisiert, sondern rückhaltlos untereinander ausgetragen. Die zugrundeliegende geometrische Bildstruktur tritt stärker hervor, scheint weniger tief im „Fleisch“ des Bildes eingebettet als zuvor. – Das vor allem ist es, was sich malerisch im Banne des Neuerlebten ereignet hat. Manches davon wurde später wieder zurückgenommen, an neuen Erfahrungen korrigiert.

Eine Auswahl wie die hier vorgelegte, die aus einer Fülle des Geschaffenen zitiert, nennt man, beherzt und ein wenig gedankenlos, Zeugnis einer „malerischen Entwicklung“. In Wirklichkeit geht es jedoch bei Kirschl weit weniger um die progressive Einbringung neu gesehener Welt als um die Weiterverarbeitung schon früh grundlegender Motiv- und Formbestände. Dieser Hinweis mag vorläufig verdeutlichen, wie Kirschl als Maler und als Schreiber tempo- und zeitversetzt auf ein und dieselbe Erfahrung reagiert.

Hatte es ihm während der ersten Hälfte seines bisherigen Lebens durchaus genügt, sich neben seiner Malerei und über sie in Briefen und gelegentlichen Notizen zu äußern, so wurde die Lektüre einiger kurzer Kritiken, auf die er in einem Pressealbum des Malers Artur Nikodem stieß – sie waren mit dem Pseudonym „Benedikt“ gezeichnet – , zum folgenreichen Erlebnis. Die Witwe Nikodems klärte ihn, der sich von der Sprache dieses Mannes fasziniert zeigte, auf, wer dieser „Benedikt“ war: Er hieß Max von Esterle, und die Texte über Nikodem stammten aus frühen Heften des „Brenner“. Kirschl las alles übrige, was aus der Feder Esterles erschienen war, und fühlte sich gedrängt, diese seine Wiederentdeckung eines zu Unrecht Vergessenen auch anderen mitzuteilen. Dies geschah in einem Aufsatz, der im Herbst 1965 erschien, und wenn er noch der Ermunterung zu weiterer literarischer Arbeit bedurfte, so wurde sie ihm in einem Brief Ludwig von Fickers zuteil:

„Innsbruck-Mühlau, 23. Oktober 1965

*Lieber Herr Kirschl, ich muss Ihnen doch gleich schreiben – am Telefon taug' ich ja nichts – , um Ihnen zu sagen, welch große, besondere Freude und Überraschung mir Ihre Reminiszenz an Esterle als Kunstkritiker bereitet hat. Welche Erinnerung für mich, der ich doch gern alles vergesse: Diese Paukenschläge aus den *Tempi passati* (?) einer verschlafenen Stadt, denen Esterle einen so intensiven Nachhall zu geben verstand, dass man aus dem Staunen gar nicht herauskommt, wenn man sie jetzt, dank Ihrem geschulten Gehör, wiedererweckt findet. Das ist eine Leistung von Ihnen, dargeboten in einem Deutsch, das sich nicht minder hören und sehen lassen kann wie die notgedrungen aggressivere Diktion Ihres Vorgängers im Aufspüren dessen, was der Zeit nottut. Dass sie heute eine Bedächtigkeit verlangt, wie sie in Ihnen überzeugend verkörpert ist und Ihrem Wesen so glücklich entspricht, das stellt Ihrem Spürsinn das schönste Zeugnis aus. Wahrlich ein Grund, dass wir alle uns mit Ihnen freuen dürfen, und so grüße ich Sie herzlich, mit besten Empfehlungen auch an Ihre Frau Gemahlin als Ihr ergebener* Ludwig Ficker

Auf einen wenige Monate später erschienenen Aufsatz „Zur Malerei in Tirol, 1900-1925“, für den sich die Redaktion in einer beigegebenen Notiz halb entschuldigen zu müssen glaubte, reagierte Ficker nicht minder spontan: „[. . .] Also das war wieder ein Treffer heute in der Zeitung! Ein non plus ultra an Kunstverstand, an Wortverstand und Wohldurchdachtheit, geborgen und enthüllt in einer geradezu erstaunlichen Freimütigkeit der Rede! (Selbst die Bremsattrappe der Redaktion gibt der Sache, will sagen: diesem Ihrem fälligen Verdienst erst den richtigen Schwung!) [.. .]“ Von da an brach die Folge der Aufsätze und Katalogtexte nicht mehr ab. Sie könnten, analog zu dem Band über Esterles „Karikaturen und Kritiken“, den wir fünf Jahre später gemeinsam herausgegeben haben, einen zweiten Teil dieses Buches füllen, wozu man sich allerdings als gewichtige Ergänzung das 750-Seiten-Werk über Egger-Lienz und ein schlankeres über die Malerin Gerhild Diesner zu denken hätte.

Es gibt hochgradig spontane Künstler – „Vollblutmaler“ würde Kirschl sagen und sich nicht ohne weiteres zu ihnen zählen – ; sie bringen (der Tendenz nach) ihre Farbkonstellationen ohne bemerkenswerten Anteil der Reflexion hervor, sie scheiden sie sozusagen aus, Komposition, Farbe, Rhythmus scheinen ihnen wie selbstverständlich zuzufallen. Etwas von dieser Disposition muss ja wohl in jedem Maler stecken, soll über kurz lang „es“ in ihm und durch ihn zu malen beginnen. Daneben gibt es meditierende, analytische Naturen, denen die Bildwerdung in jedem Schritt einsichtig, wenn

nicht gar sprachlich reproduzierbar sein muss. Ich bin nun davon überzeugt, dass Kirschl, sobald er zu malen beginnt, in einem wesentlichen Sinne „schweigt“, außer sich und im Material ist, und dass dann in ihm und durch ihn „es“ zu malen beginnt, unirritiert durch Erwägungen auf anderer Ebene.

Doch da legt seine schon erwähnte Kontrolle über die Chromatik die Annahme eines vorgängigen Farbkonzepts nahe, die Bereitschaft, „in einem bestimmten Material zu denken“, wie der Maler sich ausdrückt. Auch was die Elemente Volumen, Raum, Licht, Ruhe, Bewegung, vor allem aber, was das tektonische Gerüst des Bildes betrifft, scheint vieles schon vorerwogen, wenn Kirschl die Arbeit vor dem Motiv beginnt. Das „Malerische“ der Gegenden, die er zur Arbeit aufsucht, besteht für ihn nicht im Exotisch-Pittoresken. Die reale Landschaft ist ihm Formensteinbruch, liefert ihm Anschauungsmaterial, wie es seinen Bildvorstellungen entspricht. Was er in jenen immer wieder aufgesuchten mediterranen Landschaften malt, sind alles andere als Reisebilder. Mit ihren kubischen und kugeligen Formen sind diese griechischen oder nordafrikanischen Orte „eigentlich überlebensgroße Stilleben“, und ob Kirschl Stilleben oder Landschaften malt, er bewegt sich im Grunde in ein und derselben Formenwelt. In den Landschaften tendieren die Laubmassen der Bäume zur Kugelform oder zu prismatischer Gestalt, in Blumen- oder Früchtestilleben nähern sich die Blüten und Früchte gleichfalls stereometrischen Grundfiguren.

Ganz offenkundig ist der Konnex, stellt man die in einer Kapelle in Mykonos 1960 skizzierte „Urnische“ (48) neben die Nischenstilleben aus den Jahren 1964/65 (115 - 117), zu denen Kirschl nicht nur die Gegenstände wechselnd auf ihre Lichtwirkung, ihre räumliche Konstellation und Konfiguration hin gruppiert, sondern für die er auch jeweils die in Höhe, Breite und Tiefe seinen Absichten entsprechenden Nischen aus allen möglichen Materialien improvisiert hat. Er hat in diesen Stilleben eine Formenwelt vor sich aufgebaut, die es ihm erlaubte, vor ein paar simplen Gegenständen, auf die das Licht fiel, die Erfahrung des Betroffenseins in der Landschaft wiederherzustellen, sich, indem er dies tat, gleichsam „vorauszuerrinnern“. Das „innere Bild“, sein ureigenes Formprinzip, eine Möglichkeit, die in ihm ruht (– „im Kern arbeitet wohl jeder Maler immer nur an einem Bild“ –), hat Kirschl bis heute in einer fast schon unüberschaubaren Zahl „äußerer Bilder“ realisiert, motivlich und gestalterisch variiert; wobei für ihn das Maß, in dem er sich diesem zugrundeliegenden Urbild zu nähern vermag oder es verfehlt, über Gelingen und Misslingen der einzelnen Arbeit entscheidet. Das Bestreben des Malers, die Vielfalt des Wahrgenommenen auf erste und letzte Grundbestandteile, auf ein in ihm grundgelegtes Urbild zurückzuführen, tritt dabei stärker in Erscheinung als eine ablesbare „Entwicklung“.

Wo genau Kirschls Kunst auf einer Skala zwischen dem „fast nur Unbewussten“ und dem „fast nur Bewussten“ zu stehen käme, bleibe dahingestellt. Die geschilderten Bildqualitäten lassen sie aber als „logosnahe“ auf das Sichtbarmachen von Ordnung hin angelegt erscheinen. Dies spricht auch Kristian Sottriffer aus, der schreibt: „[...] dass die Schönheit seiner Bilder das Resultat einer Ordnung ist, die er ihnen mitteilt“. Ordnung ist für Kirschl kein bloß ästhetisches Prinzip, auch nicht die subtile Umsetzung einer bürgerlichen law-and-order-Mentalität in die Sprache des Bildes; sie ist ein Element der „Ähnlichkeit des Menschen mit der Natur“, der „großen Geometrie in seinem Innern, der er den Zusammenhang mit der Welt verdankt“. Nicht zufällig steht dieses Wort Jean Bazaines im Katalog einer Ausstellung, die Kirschl 1959 mit seinen Malerfreunden Norbert Drexel, Anton Tiefenthaler und Peter Prandstetter in der Wiener Secession veranstaltete. Er markierte für sie alle einen Punkt des Einverständnisses bei aller Verschiedenheit ihrer Bildsprache. Die vieldeutig entwerfende „Geometrie“ als Angebot der Natur: der Kristall, der Bergkegel, die Schichtung der durch Wege und Flüsse geteilten Pläne, ergänzt durch die Gebilde von Menschenhand, sie sind in Kirschls Bildern in vielfältige Wechselbeziehung gebracht, werden aus den Zufälligkeiten ihres Nebeneinanders gelöst und in die Syntax eines alles verknüpfenden Bildgedankens gebunden.

Wie viele Maler seiner Generation verehrt Kirschl den alten Meister von Aix-en-Provence, „der danach trachtete, den Dingen Festigkeit zu verleihen, Dauer, eine Verklammerung in sich selbst und herausgelöst aus dem Zufälligen ihrer Erscheinung“ (Sottriffer). Nicht ohne Grund verbrachten Kirschl, Drexel und Tiefenthaler den Sommer 1964 in Aix und gingen während dieses Arbeitsaufenthaltes den Spuren Cezannes nach, suchten seine Motive auf und verglichen die realen Gegebenheiten mit ihrer gestalterischen Umsetzung in Cezannes Gemälden. Zu seiner frühen und sehr intensiven Beziehung zu Van Gogh hat Kirschl sich immer bekannt, wobei seine Zuneigung und Verehrung in mindestens dem gleichen Maße dem Menschen wie dem Maler galt. Die drei Bände mit den Briefen Vincents an seinen Bruder Theo gehören zu den zerlesensten seiner Bibliothek, und ein von Kirschl zitiertes Wort Van Goghs könnte durchaus als Motto über seiner Arbeit stehen: „Seinen eigenen Gedanken durchführen in Farbe, Ton und Zeichnung!“ Sich diese halbe Zeile zu Herzen zu nehmen, sei zwei Jahre Akademie wert, schrieb er im „Fenster“, wo er auch von seiner späteren Begegnung mit Lhotes kubistischer Methode und von seiner Bewunderung für Chardin, den er 1962/63

im Louvre kopierte, berichtet. In ihm verehrt er noch heute, und heute mehr denn je, einen der ganz großen Meister und sieht in ihm die vorweggenommene Summe aller geliebten und verehrten Maler, die nach ihm kamen, von Cezanne bis Morandi. Die Orientierung des jungen Malers nach Frankreich tritt klar hervor, sie schlug sich ja auch in einem Dutzend meist längerer Arbeitsaufenthalte in Frankreich nieder und wurde durch sie vertieft. Was auffällt und die Künstlergeneration, die nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs ihren Weg suchte, kennzeichnet, ist die völlige Abkehr von möglichen Vorbildern im eigenen engeren Bereich, die für die vorangegangene Generation noch fraglos richtungweisend gewesen waren. Die während der Studienjahre sehr starke Beziehung Kirschls und seiner Freunde zu Boeckl, der ja selbst Frankreich Entscheidendes verdankte, kann durchaus als Vorstufe dieser dann dominant werdenden Orientierung gesehen werden, die durch die Wirkung des Französischen Kulturinstituts und seines Leiters Maurice Besset noch vertieft wurde.

Von der Wirklichkeit herausgefordert: „Was kannst du aus mir machen?“ – (dass sie immer wieder und jeden so fragt, nie sich eindeutig fassen lässt, darin liegt ihre Ironie) –, antwortet der Maler Kirschl mit der komplexen Ordnung, die er seinen Bildern mitteilt. Deren verhaltener Lyrismus ist nie das Ergebnis stimmungsvoll-poetisierender Verwischung, sondern, durchaus analog dem strengen sprachlichen Gefüge eines Gedichts, einer Organisation klar gesetzter Zeichen. Ihre Sprödigkeit entspringt einem vom Maler selbst geäußerten Bedürfnis nach Verschlüsselung, nach einer Balance zwischen Äußerung und Zurücknahme. Auf Ordnung im begrenzten Bereich des Mediums zu rekurrieren, sei es, um ein gültiges Gleichnis, einen Vorschlag oder den bloß den Anschein der Vollkommenheit zu geben, ist das Privileg des Künstlers, namentlich des bildenden Künstlers und des Musikers, und oft widmet einer dieser Sache seine ungeteilte Lebensenergie. Auf dieselbe Herausforderung antwortet Kirschl auch sprechend und schreibend. Er tut es in entgegengesetzter Richtung. Obwohl als Maler ein Lyriker, ist er an Lyrik als Form sprachlicher Äußerung wie auch an Musik nur passiv interessiert (singend und tanzend ist er ganz und gar nicht vorstellbar). Die Sprache ist ihm in erster Linie ein Werkzeug geworden, um zu früh Verfestigtes in Frage zu stellen, Scheinordnungen aufzubrechen. Hymnisches Feiern selbst des unabweisbar Bedeutenden (und auch von ihm Bewunderten) liegt ihm fern. Das kritische, distanz- und alternativebildende Moment in der Sprache fesselt ihn stärker als das naiv verbindende oder gar pathetische. Es könnte alles auch anders sein: Im Gespräch neigt er zu oft verwegenen Bildvorstellungen, zu spielerischem Umgang mit der Sprache als Material bis hin zur grotesken Verbindung rhetorischer Formeln aus weit auseinander liegenden Lebensbereichen. Ihm fallen die merkwürdigsten Schüttelreime ein, er beherrscht das entlarvende Zitat. In einem Funkmanuskript über die Kriegsliteratur des Bruder Willram hat er sich seiner als Technik bedient. Dass dahinter Karl Kraus und „Der Brenner“ stehen und Adolf Loos, dessen Schriften der Sechzehnjährige von seinem ersten Lehrer, Srnka-Hohenlindegg, geschenkt bekam, versteht sich ebenso von selbst wie, dass hier Wurzeln seiner Beziehung zu Max von Esterle und Ludwig Erik Tesar liegen. Er hat Sinn für dramatische und epische Konstellationen, vermag sich in Rollen zu versetzen und ist, wie sein jüngster Aufsatz über Herzmanovskys „Spardenkmal“ zeigt, imstande, ein ironisch auf den Kopf der Zeit gestelltes Stück Kunstgeschichte zu schreiben. Von Studenten in einer Diskussion mit der heute schon obligatorischen Frage konfrontiert, was er von der Kunst als Mittel zur Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse halte, erwidert er mit der Gegenfrage, was sie von einem Eispickel aus Hartgummi dächten.

Schon in den sechziger Jahren, als man ihm noch vorhielt, dass er mit seiner analytischen Technik, „sich fast auf eine Farbe zurückzuziehen und trotzdem farbig zu bleiben“, immer noch in herkömmlicher Gegenständlichkeit verharre, statt sich nach Art der konkreten Malerei eines Raimund Girke – hellgrau in weiß – aus den Grenzen der herkömmlichen Malerei freizuspielen – schon damals wollte er „Maler bleiben“. Und in den siebziger Jahren, in denen nach seiner Ansicht die Sinnesverwirrung in Fragen der gesellschaftlichen Bedeutung und Funktion der Kunst „einen tragikomischen Grad erreicht“ hat, will er es erst recht. Was freilich seine Hochachtung vor Malern wie George Grosz nicht mindert, sondern begründet. In einem Aufsatz zur „Neuen Sachlichkeit“ und ihren sozialkritischen Aspekten präzisiert Kirschl seinen Standpunkt, *„dass Wirklichkeitsdurchdringung und Engagement nur soweit von künstlerischem Belang sind, als sie sich nicht zufällig sondern notwendigerweise der Sprache der Kunst und ihrer spezifischen Ausdrucksmittel bedienen, als sie nicht einen Kümmerling von ‚Denkanstoß‘ im Rollstuhl eines aufgeblähten Kommentars auf die Reise schicken“*. Benns Bemerkung, das Gegenteil von Kunst sei nicht Kitsch, sondern „gut gemeint“, gibt ihm recht.

Bei der Erörterung gesellschaftlicher oder künstlerischer Fragen soll immer auch die Sprache mit thematisiert sein. Dies kennzeichnet Kirschls kunstkritischen Stil. Naturgemäß, seiner Natur gemäß, zielt dieser Stil aufs Konkrete und nicht so sehr aufs abstrakt Verallgemeinernde. Als Aussteller und als Kunstschriftsteller bevölkert Kirschl die Szene

mit Individualitäten, nicht mit Typen, er hat dabei jedoch Verbindendes im Sinn, will die unter die Räder der Entwicklung gekommenen „malerischen Werte“ und das Stille, Intime im Werk dieser Maler, das in den Ateliers verborgen blieb, ans Licht bringen. Wo Kirschl über andere Maler spricht, trifft auf seine Charakterisierungen zu, was er als das Um und Auf der Kunstschriftstellerei in Esterles Kritiken exemplarisch verwirklicht sah: *„Nichts ist vertauschbar, kein Satz könnte geradesogut über einen anderen Maler gesagt sein. Undenkbar, auch nur den kleinsten Absatz mit einem anderen Künstlernamen zu versehen! (Eine Probe aufs Exempel, die geeignet ist, Verwaschenheit der Anschauung und Beiläufigkeit der sprachlichen Formulierung unbarmherzig aufzuzeigen.)“*

Frappiert durch einen Zufallsfund, der ihm merkwürdig vorkommt, gräbt er nach, fragt er sich durch, verschafft er sich Einblick in einen unbekanntem Teilbereich; er gräbt das Frühwerk Alfons Waldes aus, entdeckt in den kleinen Formaten Nikodems oder Weber-Tyrols zuvor kaum beachtete Seiten und Qualitäten dieser Künstler, macht sich auf die Suche nach Zeichnungen von Egger-Lienz und stößt dabei auf so viele wichtige, bisher nicht erfasste Blätter, dass seine Neugier vollends erwacht und die Ausstellung, mit der er auf einen bisher kaum beachteten Aspekt von Eggers Werk hinweisen will, zum Ausgangspunkt jahrelanger Arbeit im Dienst dieses einen Künstlers wird. In einem anderen Sinne als Herzmanovsky-Orlando, dessen zeichnerisches Werk er archivalisch erfasst und – gemeinsam mit Kosmas Ziegler und Paul Flora – durch zahlreiche Ausstellungen ins Gespräch gebracht hat, wird er dabei zum Sammler aus Weltanschauung.

Auf seinen Reisen kreuz und quer durch Frankreich war Kirschl in Provinzmuseen immer wieder auf Arbeiten berühmter Meister der Moderne gestoßen, die das in Monographien und in den großen Pariser Sammlungen von ihnen vermittelte Bild in Frage stellten und die dort demonstrierte Folgerichtigkeit ihrer Entwicklung als eine von „kunsthistorischen Baumscheren“ zurechtgestutzte Fälschung oder zumindest Simplifikation der tatsächlichen Abläufe erkennen ließen: *„Eine Menge Zeugnisse irritierender Sprünge, Rückgriffe mitten im Vorstoß und zeitweiliger Mehrgleisigkeiten im Werk großer Maler finden sich da. [..] Unter den Gelehrten gefallen, weil nicht sein kann, was nicht sein darf. Das Ganze ähnelt sehr der Arbeit von Gartenarchitekten, die beherzt Bäumen durch das ‚Weglassen alles Untypischen‘ ihre ‚eigentliche‘ Form geben, die Haupt- und Nebenwege anlegen und – wo ihr stilisierter Kunstpark sonst zu unübersichtlich würde – auch ruhig einmal die Kultur im landwirtschaftlichen Wortsinn nehmen: als die Kunst, Gras wachsen zu lassen.“*

Es ist eine wohl nicht zuletzt durch solche Wahrnehmungen bewirkte Eigenart von Kirschls Ausstellungsarbeit, dass er das Unkonventionelle, in Entwicklung Befindliche, Problembeladene und Irritierbare einer Künstlergestalt nie verleugnet, ihm vielmehr breiten Raum gewährt und es dem approbierten „Vollkommenen“ als „typisch“ Klassifizierten kontrastiv gegenüberstellt. Keine seiner Ausstellungen verstorbener oder noch lebender Künstler beschränkte sich auf das Repräsentative eines Werkes (das in einer bestimmten Phase der Malerei in Tirol – und nicht nur hier – mit Großformatigkeit gleichgesetzt wurde). Im Katalogvorwort der Ausstellung „Malerei und Graphik in Tirol 1900 – 1940“ steht der durchaus programmatisch zu nehmende Satz: *„Ohne gelungene Mal-Kraftakte zu verachten, schien mir der Versuch, etwas von der Essenz, um die ein jeder dieser Künstler sich bemüht hat, zu erspüren und sichtbar zu machen, der langen Mühe wert; gleich, ob sie nun in einem handgroßen Blatt oder einem wandgroßen Ölbild aufleuchtet.“*

Was mit Einzeldarstellungen begonnen hatte, schloss sich hier zum Versuch einer Zusammenschau der wesentlichen künstlerischen Kräfte des Landes vor dem Zweiten Weltkrieg zusammen; freilich noch ohne die durchgängige Argumentation, die dann sein Buch „Albin Egger-Lienz, Das Gesamtwerk“ (Wien 1977) zur erschöpfenden kunsthistorischen Aufarbeitung geraten ließ. In diesem ersten auf möglichst vollständiger Berücksichtigung eines ungewöhnlich umfangreichen Bestandes an Briefen, Aufzeichnungen und anderen primären Quellen sowie des nicht minder großen Sekundärmaterials beruhenden Versuch Kirschls, den Kosmos eines anderen wiederzugeben, ist die stets schwer zu durchschauende Relation zwischen Leben, Werk und Umwelt auf eine Weise dargestellt, die der methodischen Kontrolle standhält.

Es zeigt sich, dass Kirschl eigentlich immer, wenn er sich als Gestalter einer Ausstellung, schreibend oder lesend mit anderen auseinandersetzt, von der Absicht getragen ist, deren Formprinzip herauszufinden und sichtbar zu machen. Am frühesten präziserte sich diese Tendenz in seinem Aufsatz über den Schweizer Maler René Auberjonois, in dem er schreibt: *„Alle Empfindung ist hier Farb- und Formempfindung. Auberjonois sagt es in aller Deutlichkeit: ‚Car plus je vais, plus je suis convaincu que toute émotion un peu élevée est d'ordre technique. [...]‘ Dieser Maler von außerordentlichem Wissen um die Gestaltung vermag – wie Morandi in seinen wundervollen späten Stillleben – arbeitend seine Unschuld wiederzufinden, einen Arm, ein Gesicht einen Formzusammenhang wie ‚zum ersten Mal‘ zu*

sehen. Wissend und naiv zugleich kommt er zu überraschenden Formerfindungen von großer Einprägsamkeit. Manche der Zeichnungen sind in ein Netz von horizontalen, vertikalen und diagonalen Linien ‚eingetragen‘, greifen in vielen Teilen die von diesem Netz angebotenen Richtungen und Schnittpunkte auf. [...] In diesem Bezugssystem von Parallelführungen, mit dem Blatt gleichsam in sich verwebt wird, erlangen die zartesten Abweichungen und Brechungen der Linie Gewicht und Bedeutung. Konstruktion und Empfindung kommen zu vollkommener Deckung, fallen in eins. Ohne Gewalttätigkeit, ohne die Form zu zerbrechen, wird das räumlich Geschaute in den flachen, gleichnishaften ‚Bildraum‘ des Blattes oder der Tafel übertragen. Wenige Maler der letzten fünfzig Jahre haben dieses wesentliche Formproblem der neueren Malerei so überzeugend und organisch gelöst, bei wenigen sind die durch diesen Ausgleich zwischen Raum und Fläche bedingten Deformationen so völlig von der Empfindung gedeckt, so frei von jeglichem Formalismus.“

Was hier erstmals anklingt, Kirschls intensive Beschäftigung mit dem Raumproblem als einem der essentiellen Formprobleme der Moderne wie auch mit Fragen der Bildkonstruktion, lieferte ihm für seine formanalytischen Studien am Werk Eggers ein höchst ergiebiges Instrumentarium. Seine mit zahlreichen Bildbeispielen belegten Untersuchungen geben nicht nur Aufschluss über Eggers eigene Arbeitsweise und deren Wandlungen, sie eröffnen auch Querverbindungen zu verwandten Bestrebungen in der französischen und deutschen Moderne. In den Erläuterungen zur „Pieta“ heißt es: *„Eggers letzte vollendete Komposition zieht die Summe seiner gestalterischen Erfahrungen. Wie im Werk Seurats, bei den Kubisten oder in den Kompositionen Oskar Schlemmers hat, was zu akademischer Routine verkommen war und was Egger zunächst selbst nur als nützliche Werkstattregel gebraucht hatte, in seinem Werk jene Bedeutung wiedererlangt, die es einst in den Bauhütten des Mittelalters und den Werkstätten der alten Meister gehabt hatte. Egger nannte es das ‚Harmoniegesetzliche‘.“* – Mit der gängigen Abstempelung Eggers als Bauernmaler hat die geistige Figur, die in diesem Buch ersteht, freilich nichts mehr zu tun.

Die Ironie der Kunstgeschichte will es, dass neben dem Maler der größten und monumentalsten Bilder der Tiroler Kunstgeschichte der Schöpfer der kleinsten, bescheidensten und intimsten, Erich Lechleitner, sich gleichfalls intensiv mit eben denselben gestalterischen Problemen, mit dem Goldenen Schnitt und anderen Teilungs- und Proportionsmodi beschäftigte, die in Eggers Werk nachzuweisen sind. Nur dehnte Lechleitner seine Versuche und Studien auch auf die Gesetzmäßigkeiten der Farbe aus. Hier bestehen Verbindungen zu Ferdinand Ebner und zu dessen Freunden, dem Komponisten Josef Matthias Hauer und dem späteren Bauhauslehrer Johannes Itten. Ein faszinierender Komplex im Umfeld des „Brenner“, der (gemeinsam mit einem Kenner des musikalischen Aspekts) noch zu erforschen sein wird. Dass Kirschl solche Fragestellungen in ihren ganz konkreten Auswirkungen auf Gestaltungsprinzipien der alten und modernen Kunst beschäftigen, ist ein Aspekt, der für das Verständnis seiner malerischen wie kunstschriftstellerischen Tätigkeit gleich ergiebig sein dürfte. Die Ergebnisse seiner historisch interessierten, aber immer auch aktuell-engagierten Formstudien wirken sich schließlich als Ferment auch in seiner eigenen Malerei aus.

Wie eng der Konnex zwischen beiden Sphären seiner Arbeit tatsächlich ist, erhellt aus allem, was er zu Themen der Kunst geschrieben hat. So sehr er stets bestrebt war, dem jeweiligen Gegenstand in seiner Eigenart gerecht zu werden, und es verstand, die Gefahr einer Identifikation mit ihm zu vermeiden, lassen seine schriftstellerischen Äußerungen über Personen und Erscheinungen der neueren Kunst doch klar die Koordinaten erkennen, innerhalb derer Kirschl sich um die Verwirklichung seiner eigenen Bilderwelt bemüht.

Daher füge ich meiner Darstellung einige ausgewählte Aufsätze sowie Zitate aus Kirschls Werk über Egger-Lienz bei.