Über meine Arbeitsweise.

Unter besonderer Berücksichtigung

der Passion und Marieninstallation in St. Michael, Rosenheim.

L ä n g e r

„Quod est inferius, est sicut quod est superius, et quod est superius, est sicut quod est inferius, ad perpetranda miracula Rei Unius.“
„Was unten ist, ist wie das, was oben ist, und was oben ist, ist wie das, was unten ist, um das Wunder der Einheit zu vollbringen.“ [1)]

Übersicht der angesprochenen Themen

– Chronologische Übersicht des Weges zu den Passionsarbeiten.
– Die Krise des Malers aus dem Wissen um die Kunstgeschichte heraus.
– Der „Erweiterte Kunstbegriff“ und die Malerei danach.
– Schaffung einer Leere beim Malen.
– Überwindung der Krise mit Schlachtenbildern.
– Die „Narrative Kompositionen“.
– Konzept der Protagonisten als Hommagen an Kollegen und Kulturgeschichte.
– Differenzierung in Prota-, Palina- und Polyagonisten.
– Das Phänomen der Zeit als künstlerisches Thema.
– Begriffe durchdenken, z. B. „Wissenschaft“.
– Kann die Kunst der Wissenschaft helfen?
– Das Erleben von Zeitströmen.
– 2001 Erste Studien zur Passionsgeschichte: Inhalt und Form
– Kunst zu erklären ist gut, Kunst zu betrachten besser.
– Das Symbol: Untersuchung des Begriffes und Verwendung in meinen Arbeiten.
– Marieninstallation, Goldgrund als Symbol, zwischen einem Zuviel und Zuwenig an Tradition
– Die Aufklärung: Gedankenschule und Gedankenbeschränkung.
– Marieninstallation, Erwägungen während des Arbeitens.
– Dieser Text …

Übersicht der Anhänge

– „Die Sammlung Länger“, 2014
– „Kunsthistoriker zum Konzept der ‚Protagonisten aus 25.000 Jahren Kulturgeschichte‘“, 2003 - 14
– „Über die Angst des Betrachters vor dem Bilde“, 2013
– „Anmerkungen zum Konzept der Dialogikonen“, 2020/2022

In St. Michael in Rosenheim ist meine Passion aus Holz zu sehen und eine Marien-Installation. Ob ich nicht ein paar Sätze dazu einmal aufschreiben könne, wurde ich gefragt. Ja, gut, kann ich machen, aber: Wo anfangen und wie soll es werden? – Fragt sich der Maler.

Vielleicht ganz geordnet und übersichtlich mit einer Tabelle anfangen die chronologisch-linear die Entwicklung meiner Gedanken und meiner Arbeit hin zum Thema der Passion und deren Umsetzung. Weiterhin wo die Passion auf Holz ausgestellt. (Da kann man doch erst einmal wenig falsch machen.)

1998 Künstlerische Krise.
2000 Beginn der Arbeit mit den „Protagonisten", am Anfang „Schlachtenbilder".
2001 Studien zum Passionsgeschehen. Erste Passion auf Papier, 33 x 33 cm.
2005 Arbeit an der Passion auf Papier, 33 x 33 cm als Varikat® mit Palingonisten.
2009/2012 Arbeit an der Passion auf Holz, 150 x 150 cm, im Eisenrahmen.
01.03. – 30.04.2009 die Passion auf Holz in St. Johannis-Harvestehude, Hamburg.
15.03. – 30.06.2010 die Passion auf Holz im Kreuzgang des Kloster St. Afra, Meißen.
24.02. – 07.04.2013 die Passion auf Holz in der Versöhnungskirche, KZ-Gedenkstätte Dachau.
28.02. – 02.05.2014 die Passion auf Holz im Diözesanmuseum Bamberg.
14.02. – 29.09.2018 die Passion auf Holz in St. Michael, Rosenheim.
29.09.2018 – 08.12.2019 Verlängerung der Hängung der Passion auf Holz.
08.12.2019 Erwerb und Übergabe der Passion an St. Michael, Rosenheim.
08.12.2019 Geschenk eines Michael-Bildes für die Sakristeikapelle.
08.12.2019 Idee zu einem ergänzenden Marienbild.
26.09.2021 Einweihung der Marien-Installation.

Die Listung beginnt (wie so vieles) mit einer Krise und die passt auch gut zur Passionsgeschichte, denn auch hierbei handelt es sich ja um eine Krise, einer Zuspitzung, Entscheidung und Wendung, hier zum Guten, auf Angst (Ölberg), Verleumdung und Leid folgte Erlösung, Auferstehung und heilende Kraft für die Menschheit.

Für mich ist es immer sinnvoll, einmal auf die Etymologie von benutzten Wörtern zu schauen: zu den von uns gegenwärtig oft benutzten Wörter „Krise" und „Katastrophe" wurde in Wikipedia geschrieben:

„Krise" ist ein aus dem Altgriechischen stammendes Substantiv *krísis* (κρίσις), ursprünglich „Meinung, Beurteilung, Entscheidung" später im Sinne von „Zuspitzung" verwendet, das zum altgriechischen Verb *krínein* führt, welches „trennen" und „(unter-)scheiden" bedeutet.

Eine „Katastrophe", altgriechisch *katastrophé* (καταστροφή) bedeutet „Umwendung", aus *katá* (κατά) „herab-, nieder-" und *stréphein* (στρέφειν) „wenden". Das Wort bezeichnet speziell den *Wendepunkt* der Handlung in der Tragödie, d. h. den Punkt, an dem sich das Schicksal des Helden zum Glück oder Unglück entscheidet.

Auch unsere gegenwärtige gesellschaftliche Situation hat die Dimension einer Krise, steht an einem Scheideweg und impliziert eine Zuspitzung, Entscheidung und Wendung. Ja, um „Wendung" geht es, die „eigentliche" Bedeutung des Begriffs „Katastrophe" – und diese Wendung erfolgte in der von uns verehrten Passionsgeschichte durch die Tat der Christus Jesus allein für alle

Menschen. Vielleicht sind heute – in einer Art Imitatio – die Taten nun jedoch der einzelnen Menschen wichtig, am besten aller, oder wenigstens vieler Menschen als individuell und selbstständig Entscheidende. Zu diesen Dingen gäbe es viel zu schreiben, doch führt es, obwohl zusammenhängend, zu weit vom Thema und so will ich von der makrokosmischen Dimension zu der eher überschaubaren des Mikrokosmischen kommen, zu dem Mikrokosmos Länger in seiner unendlich kleineren und unbedeutenderen „künstlerischen Krise", als deren Frucht sich die Arbeit mit den „Protagonisten" entwickelte.

Als junger Mensch, wenn man den Drang spürt, Künstler zu werden – und ich glaube, dass ich hier schon das allgemeinere „man" verwenden kann, obwohl ich ja vom *meinem* Werdegang berichte, da es doch um Entwickelungen geht, die nicht nur eine Person betreffen, sondern breiter gefächert „im Allgemeinen" stattfinden, so jedenfalls meine Beobachtung. – Als heranwachsender Mensch ist dieser „Drang zur Kunst" eher ein unbewusstes Gefühl, man denkt, man ist irgendwie berufen, künstlerisch zu arbeiten und die Artefakte, die man dann zustande bringt, sind natürlich nicht meisterlich, dass weiß man auch schon als angehender Künstler, jedoch ist da, wie schon gesagt, eben „irgendetwas" in den Exponaten sichtbar, das es zu entwickeln gilt, so denkt man, und dann wird man eben schon ein „großer" Künstler werden, so glaubt man … Diese Haltung ist in einer gewissen Zeit nicht nur berechtigt, sondern sie ist, sagen wir, auch „gut so!", denn, hätte man das kunsthistorische Wissen, dass ich mit 33 Jahren, also im Jahr 1997, vor meiner großen Krise hatte, so würde man gar nicht erst begonnen haben mit der Kunst.

Im und vor allem nach meinem Studium war ich viel in Museen und beschäftigte mich mit meinen Vorgängern – und es war ja ungeheuerlich, was die „Kollegen" alles so geschaffen hatten, das Licht in den Landschaften von Claude Lorrain (1600 – 1682) oder William Turner (1775 – 1851) und in den Innenräumen von Jan Vermeer (1632 – 1675) oder Vilhelm Hammershoi (1864 – 1916), die Portraits von Holbein d. J. (1497 – 1543), Francisco de Goya (1746 – 1828) oder Franz von Stuck (1863 – 1928), oder Landschaftsbetrachtungen von Paul Cézanne (1839 – 1906) oder Julius Exter (1863 – 1939), der Weg in die Abstraktion von Georgiana Houghton (1814 – 1884) und Hilma af Klint (1862 – 1944) begonnen, dann Cy Twombly (1928 – 2011) oder Francis Bacon (1909 – 1992) oder Zeitgenossen wie Peter Doig (*1959), Clemens Tremmel (*1988), Martin Assig (*1959) oder Marlene Dumas (*1953) oder, oder, oder – eben, es gibt sooooo viele gute Maler, vom antiken Pompeji durch die Jahrhunderte bis in die Gegenwart …

Die unausweichliche Frage tauchte auf, warum soll ich denn überhaupt noch Bilder malen, hat es einen Gewinn für die Kunstgeschichte, kann ich die Entwicklung der Malerei in irgendeiner Weise bereichernd voranbringen, denn das war schon mein Anspruch: nicht „in-einem-Stil-arbeiten", z. B. in der Pop-Art-Manier malen (und gut verkaufen, da vom breiten Publikum begehrt), sondern in den bisherigen Gattungen und -ismen etwas weiterzuentwickeln oder vielleicht gar Neues an ihre Seite zu stellen. Dies ist in der Gegenwart nicht einfach (das wusste ich inzwischen ja auch). Es gab die „Erweiterung des Kunstbegriffes": in den fünfziger, sechziger Jahren wurden die Grenzen der Leinwand gesprengt, Luicio Fontana (1899 – 1968) zum Beispiel schlitzte sie, die Leinwand, auf. Richard Long (*1945) ging in einer Linie immer wieder über eine Grasfläche und zeichnete so eine Linie in die Wiese ein (statt sie auf Papier oder Leinwand zu zeichnen) und bezeichnete es als Land Art. Weiterhin entstanden, auch unter vielem anderen, die Rauminstallation, die Aktionskunst und überhaupt Konzeptkunst. Dabei ist der aus der Vergangenheit herüber grüßende Marcel Duchamp (1887 – 1968) nicht zu vergessen, der 1913 sein erstes Readymade ausstellte und so begann, mit unkonventionelle Objekten die Kunstformen und Ausstellungspraxis zu

hinterfragen. In den Achtzigern und Neunzigern wehte dieser Geist des Aufsprengens von überkommenen (so der damalige Konsens) Kunstformen und Kunstdefinitionen durch die Ateliers. Ich arbeitete in dieser Zeit forschend und tastend an dem Handlungsbegriff aus der Sichtweise eines bildenden Künstlers. Ausgehend von Joseph Beuys (1921 – 1986) und Timm Ulrichs (*1940), der (für seinen Ansatz unter anderem Novalis (1772 – 1801) zitierend), sich selbst als Kunstobjekt in Vitrinen platzierte, kam ich auf die Bedeutung der Habseligkeiten als zweites Material (nach dem ersten erreichbaren Material, der eigenen physischen Leiblichkeit).[3)] Die Malerei wurde in dieser Zeit für tot erklärt, was ich aber nicht recht glauben wollte, da ich immer auch zeichnete und malte und diese Tätigkeit nicht nur sehr schätzte, sondern sie auch für grundlegend bedeutend hielt, da hier nicht nur der „Konzept" produzierende Intellekt beteiligt war, sondern ein undefinierbares „Mehr", das es eben nur in der Kunst gibt, vielleicht, so mein damaliger, tastender Gedanke, wurde die Malerei für tot erklärt, weil man nicht recht weiterkam mit diesem (vom Intellekt und Verstande her) undefinierbaren „Mehr", und so nicht recht wusste, wie die Malerei weiter zu entwickeln ist – dem Kopf, dem Konzept wird, durch den sich verbreitenden philosophischen Materialismus und der ausschließlichen Akzeptanz einer Naturwissenschaft des Wägens und Zählens, hofiert, vor dem, was in der Malerei *wirklich* malt und schwerer zu fassen mit diesem rechnenden Denken ist, wird gescheut. So kann man sehen, dass vor allem nach dem gehypten Aufleben der „Neuen Wilden" Ende der Achtziger, bereits durchlebte Epochen in redundant reproduzierten „Neos" wieder auflebten. Altmeisterliche Malkunst zum Beispiel taucht im Photorealismus wieder auf, nur, dass nun von Photographien abgemalt wird, während bei Caspar David Friedrich (1774 – 1849) und Kollegen (ohne einen Photoapparat) das Bild der wahrgenommenen Landschaft den Weg über das eigene Gedächtnis auf die Leinwand fand. So ist es interessant, was für ein Realimus-Verständnis heute lebt, ein Realismus vom Photo ausgehend. (Natürlich, unsere Bildwelt ist durch die Milliarden von Photos geprägt, das, so wird es im Konzept erklärt, nimmt die photorealistische Malerei zum Thema, was dabei konkret geschieht ist, dass die Darstellungsweise des Photos auch die Malerei beherrscht, in dem Glauben, dass die Malerei die Photographie „untersucht".)

Ob mit dem Zeitgeist konform oder nicht, *ich* war jedenfalls malerisch am Ende, fragte bei jedem Pinselstrich mit welchem Recht ich ihn überhaupt mache, auch wenn die Malerei vielleicht nicht tot ist, so war ich es als Maler ganz sicher. Natürlich hat ein Maler bewusst und umfänglich zu reflektieren, aber er hat sich auch hinzugeben, zumindest während des Malprozesses, an „die Malerei" oder an den Genius der Kunst, oder … – zumindest an etwas Geistiges, dass man in gewisser Weise selbst als Gefäß empfängt. Vorbereitet für das Empfangen muss man allerdings sein, das ist, so denke ich, die Voraussetzung der Künstlers, sich als Gefäß vorzubereiten, durch eine lange Zeit der Übung, durch viel Zeichnen und Malen, durch ein Studium der Arbeiten der Kollegen und der Philosophen, am besten durch die Jahrhunderte hindurch und mit einer Offenheit dem Geistigen gegenüber. Den Pinsel in der Hand, vor dem leeren Malgrund jedoch gilt es sich zu leeren, Gefäß zu sein für den Geist, der sich dann der erworbenen Fähigkeiten bedient, nicht ich male, sondern das Bild weist den Weg, so und ähnlich kann man es immer wieder von großen Malern hören. Obwohl man etwas will, muss man beim „Akt" (des Malens) davon lassen und nur noch wollen, was das Bild will!

Irgendwann nach einiger Zeit malerischer Ödnis kam mir der Gedanke, an einen biografischen Punkt zurückgehen, an dem die Malerei/Zeichnung aus reiner Begeisterung, mit großer Befriedigung und frei von manipulativen Kunstmarkt-Konditionierungen erfolgte. An meinem rückschau-

mäßigen Suchen zogen die Lebensalter vorbei, bis ich endlich fündig wurde: Mir fielen meine frühen Schlachtenbilder ein! Es war noch im Vorschulalter(!): mit stundenlanger, spielerisch-freier und phantasievoller Hingabe zeichnete ich Burgen aufs Papier, und Rittersleut', zwar im Strichmännchenformat, doch differenziert nach Schwertkämpfern, Lanzenträgern, Bogenschützen, Berittenen und so fort. Mengen von schnell zu findenden A4-Blätter wurden gefüllt mit Scharmützeln und ein seltener entdecktes A3-Blatt ließ große Schlachten geschlagen sein. Die sich befehenden Parteien wurden in verschiedenen Farben kenntlich gemacht, schon damals schien ich Machiavelli's „Divide et Impera" verstanden zu haben, denn es gab manchmal auch Drei Farben.

Daran wollte ich anknüpfen! Die Schlachtfelder wurden allerdings nicht mehr nur nach einer militärisch-strategischen Ausrichtung hin konzipiert, sondern nach der malerischen Formgebung: Farbe, Struktur, Ornament, Gestus, Gewichtungen, Ausgewogenheit, also das kompositorische Gleichgewicht bestimmten die zwischen Abstraktion und Andeutung oszillierenden Walstätten des nun erwachsenen Kindes. Da viele Landsknechte die Heere bildeten, mussten hierzu viele Kombattanten erschaffen werden! Glücklicherweise fiel mir der im Studium praktizierte Linoldruck wieder ein, so war es möglich, Streiter als Stempel zu schnitzen und im Handdruck mächtige Heere zu erzeugen. Später gab es auch eine Werkgruppe der „Inneren Schlachten", in denen Krieger zwischen Milz und Großhirn kämpften. Ich war nun wieder mit Feuer und Flamme am Malen! Ja, Schlachtenbilder, ein weites und eigentlich immer aktuelles Feld! Nun, mit einer anderen Bewusstseinshaltung als vor ca. 30 Jahren. Es ist viel in den Schlachtenbildern möglich an Bedeutungen, historischen Verweisen und gesellschaftspolitischer Anklage, humanistischer und psychologischer Anmerkungen durch die kompositorische Aufstellung der verfeindeten Heere, durch die Farbgebung, den Mal-Duktus etc. zu modellieren, Länger jetzt spielend im Sinne Schillers? Meine lieb gewonnenen Schlachtenbilder nannte ich auch „Narrative Kompositionen": die im Hochdruckverfahren gesetzten Linoldruck-Figuren bildeten die erzählenden Handlungsträger in den malerischen Kompositionen.

Mit dem Begriff der „Narrative Kompositionen", versuche ich zu betonen, dass in den Bildern Zwei Ebenen eigenständig anschaubar und erlebbar sein können. Die Bilder können als *Malerei*, also als Farb- und Formkomposition allein und selbstgenügsam ihre künstlerische Sprache sprechen, jedoch durch das erkennbar Figurative kann der Betrachter eine Ebene *des Erzählerischen* „hinzuaddieren". Möglich ist es bei einer Betrachtung, sich auf jeweils eine Ebene zu konzentrieren, so nur die Malerei mit Ihren Formen und Farben sprechen zu lassen oder ganz in die die Geschichte erzeugenden Figuren hinein zu lauschen und diese Ebene in sich selbst fortzufabulieren. Zwischen diesen Ebenen kann der Fokus des betrachtenden Blickes nun hin und her oszillieren. Weiterhin bilden beide Ebenen innerhalb des Bildes selbst einen Dialog und können vielleicht, so die weitere Hoffnung des Malers, in ihrer gemeinsamen Wirkung, eine dritte, neue Ebene erschaffen, bei der das Erlebnis des gesamten Eindruckes über die Summe der Einzelaspekte hinausführt. Dabei kann es auch gut möglich sein, dass der Betrachter diese einzelnen Möglichkeiten gar nicht bewusst differenziert, sondern nur *einen* Gesamteindruck erfährt. Das spricht jedoch nicht gegen das den narrativen Kompositionen zu Grunde gelegte Konzept, den wichtig ist nur, dass beide Ebenen ein vollwertig eigenständiges und autonomes Bild jeweils ergeben können: dieses kann auch unbewusst vom Betrachter aufgenommen werden.

Eines Abends suchte ich in einem großen kunsthistorischen Bildband wiederum nach Inspirationen für meine Kampfhähne und sah so schön verdrehte und doch reale Körperhaltungen bei den Recken im Kampf an der Milvischen Brücke: nicht zu toppen, dachte ich, und: Wenn der Guilio Romano die Waffenträger so eindrucksvoll malt und mich so inspiriert, wäre es doch gut,

wenn ich sie nicht einfach nachahme, sondern sie *offiziell* zitiere, also mit einem Hinweis auf ihn, den originären Schöpfer der motivierenden Protagonisten: als ehrende Hommage, und als Ausdruck meiner konkreten Bezugnahme auf den Strom der Geschichte aus dem wir in der Gegenwart immer schöpfen. So will ich den Anknüpfungspunkt für mein eigenes Arbeiten explizit benennen! Von nun an suchte ich die in meinen Bildern Agierenden in der durch meine Mitmenschen geschaffenen Kulturgeschichte: meine Protagonisten-Extrakte, die ich in Linol schnitt, reichen von der „Venus von Laussel" oder auch „Frau mit dem Bisonhorn" genannt, mit einem geschätzten Alter von ca. 25.000 Jahren, als früheste Hommage, bis in die Gegenwart hinein.

Meine Künstlerische Krise beinhaltete, nach dem Niedergang, nach der Depression eine Wende: In die Perspektivlosigkeit fiel eine Idee, die mich begeisterte und zufriedenstellende Bildwerke schuf, nicht nur mir selbst gefällig, sondern auch andere waren von dieser neuen Werkgruppe beeindruckt. Nun erweiterte sich die umgesetzte Idee von den Schlachten auch zu anderen Themen, das Leben besteht ja nicht *nur* aus Schlachten. Meine „Protagonisten aus über 25.000 Jahren Kulturgeschichte", so hieß die Werkgruppe damals, waren also nicht nur mehr bewaffnete Kämpfer, sondern wurden aus den verschiedensten Gebieten „übernommen".

Nun muss ich wiederum etwas einflechten: im Laufe des voranschreitenden Alterns wurde mir die genaue Benutzung von Begriffen in ihrer extakten Bedeutung immer wichtiger und so fragte ich mich: Sind es eigentlich überhaupt *Protagonisten*, die in meinen Bilder agieren?

Meine *Protagonisten* sind ja Handlungsträger, extrahiert aus bereits existenten Artefakten. Ich nehme mir ihren Schatten, belebe diesen mit Farbe und Strukturen in völlig anderer Weise und füge die Figuren so verwandelt in neu geschaffene Zusammenhänge, neu für mich und neu für die Protagonisten. Und neu für den Betrachter, der sie in ihren zum Teil überzeitlich sprechenden Formen nun in einem zeitgenössisch geschaffenen Bild-Feld agierend wieder wahrnehmen kann. Die Figuren sind *Wiederkehrer* von irgendwo her aus der bekannten Kulturgeschichte kommend, bereits existent in einer anderer Zeit, an einem anderen Ort.

Der „Protagonist" steht in unserem heutigen Sprachgebrauch ganz allgemein für einen Handlungsträger. Unter dieser Definition ist nichts gegen die Benutzung des Begriffes „Protagonist" in meinen Bildern einzuwenden. Schaut man sich jedoch die etymologische Entwickelung des Wortes „Protagonist" genauer an, tun sich weitere Hintergründe des vielschichtigen Begriffes auf. Zum Beispiel seine Bedeutung als Vorkämpfer, die schon mehr auf den eigentlichen Ursprungssinn des griechischen Wortes hinweist: der Protagonist ist der erste auftretende Schauspieler in der griechischen Tragödie, der „erste Handelnde" aus *prótos* (πρῶτος) „der erste" und *ágo* (ἄγω) „ich handle, bewege, führe". Er hat die Hauptrolle inne. Ihm folgte der zweite Handelnde, der Deuteragonist (δευτεραγωνιστής), als der „zweite Auftretende" oder auch der sekundäre Hauptcharakter, der gegenüber dem Hauptcharakter alimentieren oder opponieren kann. Entgegentretend heißt er Antagonist (ἀνταγωνιστής). Gesellt sich zu diesen Beiden eine dritte Figur, wird sie im Theater der griechischen Antike als Tritagonist (τριταγωνιστής) bezeichnet.

In meinen zeitlosen, da gleichzeitig zu betrachtenden Bildern [8)], hat die Reihenfolge des Auftrittes keine Bedeutung, auch wenn die Linolschnitte beim Malen nicht simultan gesetzt werden, sind die Bilder für eine Betrachtung geschaffen, in der alles im selben Augenblick anschaubar ist und es bei einer alles gleichzeitig zeigenden Bildoffenbarung keinen Sinn macht, in Protagonisten und Deuteragonisten zu differenzieren.

Jedoch haben meine Protagonisten ihren *ersten Auftritt* auf der Bühne des „Welttheaters“ bereits *gehabt*, bei einem Künstler-Kollegen, der sie im Laufe der Kulturgeschichte geschaffen hat, bei mir haben sie deshalb (meist) ihren *zweiten* Auftritt. Meine „Protagonisten“ sind *Wieder*kehrer in der Kunstgeschichte oder darin *Wiedergeborene*, also „Palinagonisten“, aus altgriechisch *palin* (πάλιν), „wiederum“, „abermals“ und genesis (γένεσις), „Erzeugung“, „Geburt“ – „palingenesia“, die Wiedergeburt.

Doch so einfach ist die Umbenennung der „Protagonisten“ in „Palinagonisten“ nicht, zumindest sind nicht alle meine „Protagonisten“ „Palinagonisten“:

– meine Linolschnitte nach Kollegen sind **Palinagonisten**, den es sind Wiedergeborene, die bereits eine Erst-Existenz in einem anderen Kunst-/Kulturzusammenhang hatten, der nicht durch mich geschaffen wurde. *In meinen Bilder werden sie wiedergeboren*.

– meine neu und eigen geschöpften Figuren, ohne Zitat von und Hommage an Kollegen, sind **Protagonisten**, da sie zum *ersten Mal* einen Malgrund betreten. Das „Prota“ bezeichnet nicht (nur) ihren ersten Auftritt in einem bestimmten Theater-Stück/bestimmten Bild, sondern *den ersten Auftritt der Figur überhaupt*.

Aber nicht so schnell, auch hier gibt es Unterschiede, Differenzierungen:

– es gibt unikatäre Figuren, zum Beispiel Protagonisten mit Ölfarbe oder Tusche *gemalt* oder *gezeichnet*, die nur einmalig existieren, in einem Bildwerk erschaffen ist es ihre *erste* und gleichzeitig *letzte*, ihre *einzige* Existenz.

– Und es gibt Linolschnitte, die von mir ebenfalls frei, ohne ein Kulturzitat zu sein, geschaffen wurden. Sie sind so Erstgeborene (Protagonisten), aber sie sind durch die mit Hochdrucktechnik ausgeführten Wiederholungen auch Wiederkehrer (Palinagonisten). Sie sind auf verschiedenen Bildträgern existent, jedoch meist etwas unterschiedlich, da der Handdruck bei aller Ähnlichkeit auch Unterschiede erscheinen lässt. Es sind daher eher Vielgeborene statt Wiedergeborene, eine Art *Viellinge*, im Sinne von Zwillingen, Drillingen etc.: Also Vielgeborene, **Polyagonisten,** von altgriechisch Poly (πολύ) viel, können die ohne Vorlage und bezug zu Vergangenheit und Kollegen geschaffenen Druckstöcke aus Linoleum mit ihrer seriellen Potenz genannt werden.

Uff, nun ist aber etwas Schwieriges geschafft, schwierig und *wichtig*, da es sich ja um einen zentralen Gedanken meines Werkes handelt.

Jedoch darf ein letzter Hinweis zu diesem Komplex nicht fehlen: da diese Umbenennung im Jahre 2021 statt fand, differenzieren frühere Texte diese Konkretisierung nicht, so dass der Begriff der „Protagonisten“ sich dort im alten Sinne weiterhin auf *alle* meine Linoldrucke nach bereits existenten Motiven im Sinne der Bedeutung als „Hauptfigur“ bezieht.

Dies ist so auch in den Formulierungen einiger Kunsthistoriker, zum Konzept der Protagonisten in Ausstellungen gesprochen, zu finden, die ich im Anhang wieder erklingen lassen möchte.[4)-7)]

Nun höre ich die Frage von Ihnen, warum ich das hier so sehr ausführlich schreibe, in diesem Text über die Passion auf Holz? Diese Frage ist einfach zu beantworten, weil ich ein Prinzip beschreibe, dass auch in der Passion auf Holz und der Marien-Installation in St. Michael zur Wirkung kommt und wir so nicht nur wieder beim Thema sind, sondern es nie verlassen haben.

Noch eine Frage höre ich von Ihnen, verehrte Leserin und verehrter Leser in meinem Ohr klingen und merke schon, Sie wollen den Dingen auf den Grund gehen, wenn Sie nun wissen wollen, warum ich überhaupt mit diesem Konzept der Prota-, Poly- und Palinagonisten arbeite?

Genau, die Frage geht darüber hinaus, ja, sie ist wichtig, will man verstehen, was für Fragen meine künstlerische Arbeit überhaupt impulsieren, was für Hintergründe meine künstlerische Arbeit nähren, was Sinn und Zweck meines Forschens und Schaffens ist. Das dauert aber länger.

Die Zeit ist ein umfassendes, längerwährendes Grund-Thema für die Kunst. Für die Kunst im Allgemeinen und im Speziellen für die Malerei, denn während im Theater, im Film, in der Musik, in Sprache und Text und auch in der 3-dimensionalen Plastik die Zeit per se vorhanden ist, ist die 2-dimensionale Zeichnung und Malerei frei davon, sie ist gleichzeitig: alles, was in dem Bild existiert erscheint sofort und immerwährend vor dem Betrachter. Es gibt keine zeitliche Entwickelung im Bild, diese kann lediglich der Betrachter in seiner Wahrnehmung und Rezeption selbst generieren. Nachdem die Malerei bis zur Renaissance perspektivlos war und in 14. Jh. der Raum seinen Einzug ins Tafelbild fand, wird mit Beginn des 20. Jh. versucht, auch die Zeit im Bild zu fassen. Als ein Anfangspunkt gilt Duchamps „Akt, der die Treppe hinunter geht" und auch im Kubismus eines Picasso kann man mehrere Ansichten einer Figur gleichzeitig sehen, die im wirklichen Lebensraum nur in mehreren (zeitlich) nacheinander gemachten Blickrichtungen möglich sind. Dies ist eine Facette der Beschäftigung der Kunst mit der Zeit. Ich will ihr hier nicht weiter nachgehen, mein Interesse liegt etwas anders noch. Ich interessiere mich für Vergangenheit und Gegenwart und Zukunft, ihr Verhältnis zueinander und ihre Wirkungsweisen. Und den Menschen darinnen.

Sicherlich, man weiß es eigentlich, wie es sich mit der Gegenwart, die die Vergangenheit anreichernd füttert und von der Zukunft vernichtend verschlungen wird, verhält, doch ist es auch als *durchdachter, klarer Gedanke* im Bewusstsein gegenwärtig?

Bei mir zumindest tauchen gerade hier und jetzt dazu Fragen auf, wie: ist der Zeitlauf tatsächlich so klar linear in eine Richtung voranschreitend? Auf der irdisch-materiellen Ebene, die wir mit dem Chronometer messen können ja, es besteht darin kein Zweifel, doch wie verhält es sich in der Ideenwelt? Gibt es Ideen, die in Stömungen durch die Zeit fließen und immer wieder sichtbar auftauchen oder gilt die Kausalität als einziges Wirkprinzip, immer und überall? Wie verhält sich der Mensch als denkende, ideenproduzierene Individualität im Zeitenstrom und wie beeinflusst er ihn? Wie korrelieren Zeitströmungen und wie agieren Menschen darinnen? Wie können die Strömungen und das Auftauchen ihrer Inhalte von menschlichen Individualitäten gelenkt werden? Wie kommunizieren Individualitäten in der Zeit und durch die Zeit hindurch miteinander, auch wenn sie sich nicht begegnen? Gibt es auch einen reversen Zeitenstrom? Kann ein Ziel die Dinge so beeinflussen, dass es eintrifft? Sie halten meine Gedanken für „spinnert"? So möchte ich an Sie appellieren, nicht unsere heutige, moderne, aufgeklärte Denkungsweise, die sich darüber lustig machen könnte, als der Weisheit letzten Schluss zu sehen. Es ist immer aus den Gegebenheiten der Zeit heraus einiges zu denken vorherrschend und einiges *un*möglich zu denken, was durchaus eigentlich zu denken doch möglich und der Wirklichkeit angemessen wäre. Dazu ein Beispiel aus dem persönlichen Alltagsgeschehen: Geht es Ihnen nicht auch ab und an so, dass Sie frustriert immer wieder auf ein Problem schauen, das Sie nicht lösen können. Dann, nach einiger Zeit kommt Ihnen plötzlich und unerwartet (wie aus heiterem Himmel) ein völlig neuer Gedanke, die Lösung des Problems leicht und selbstverständlich bietend, natürlich, die Lösung scheint nun klar, warum aber ist dieser erhellende Gedanke einfach bisher nicht in Ihren Denkhorizont getreten. Warum haben Sie diesen befreienden Gedanken lange nicht denken können? Und warum konnten Sie es gerade eben? Das ist nicht nur im Persönlichen so, nehmen wir ein Beispiel aus der Wissenschaft, Anfang der Siebziger warnte ein (mich als kleinen Bub wegen eines abgebildeten Mammuts sehr beiendruckender) Spiegeltitel vor einer nahen Eiszeit, wissenschaftlich bewiesen, heute wird eher

eine „Klimaerhitzung“ publiziert, ebenfalls wissenschaftlich bewiesen. Der Gedanke einer hereinbrechenden Eiszeit liegt nun nicht mehr in der Luft (und in der Wissenschaft). Heute beruft sich „die Wissenschaft“ auf die allerneusten Erkenntnisse, aber darauf beruhte sie sich in den Siebzigern auch und denkt man den „Wissenschaftswandel“ konsequent weiter, könnte der aktuelle Stand der gegenwärtigen Wissenschaft in 50 Jahren belächelt werden, von zukünftigen Wissenschaftlern mit *ihren* „allerneusten Erkenntnissen“.

Wir können Korrelationen von Gedankenrichtungen und Zeitgegebenheiten feststellen, bestimmte Gedanken herrschen in bestimmten Zeiträumen vor, andere werden nicht gedacht. Sie werden einfach nicht gedacht, sie sind nicht im Bewusstsein präsent, sie „fallen einem einfach nicht ein.“ Wir sollten als Menschen aufpassen, ob nicht wir selbst in einer bestimmte Zeitkonfiguration einige unserer Gedanken zensieren. Ja, wir produzieren und zensieren unsere Gedanken entsprechend unseres gefassten Horizontes *selbst*, dabei sind wir allerdings geprägt von den vorherrschenden Gedanken und Meinungen der aktuellen Gegenwart, heutzutage durch die Medien omnipräsent, aber letztendlich *erweitern oder beschränken wir unserer Denken selbst*. Das künstlerische Arbeiten lehrt eine Haltung, in der auch unzeitgemäße Gedanken ihre Berechtigung haben können.

Im Erkenntnisprozess gilt es immer zurückzugehen zum Ursprung, also in unserem Beispiel genau zu untersuchen, was die Begriffs-Abstraktion „die Wissenschaft“ überhaupt bedeutet. Wir sollten diesen (und andere Begriffe) genau betrachten, penibel und faktenorientiert, denn nur so bekommen die Begriffe im eigenen Denken Substanz und Leben und Wirklichkeit. Ein Begriff muss, will man ihn in seiner Bedutung erfassen und ihn in seinen Gedanken präzise anwenden, reich angefüllt sein mit Bedeutungen, Beschreibungen, Beschaffenheit, Charaktaristika, Qualitäten, Sinn, Vermögen, Wirkungen, Zusammenhängen etc. Ein Begriff ist nicht nur ein Wort, ein Begriff umschließt ein Fülle von verschiedenen Aspekten; nur in einer sich selbst beschreibenden Mannigfaltigkeit wird ein Begriff lebendig und kann, benutzt man ihn in Gedanken und Sprache, diese sowohl umfassend, universell und reichhaltig, als auch scharf, klar und präzise werden lassen. Die Arbeit in der Kunst lehrte mich eine Erkenntnistätigkeit aus der (konkreten) Anschauung heraus. Vielleicht kennen Sie Goethes (1749 – 1832) naturwissenschaftliche Studien, die einen anderen Ausgangspunkt haben, als unsere auf das Wägende und Messende konzentrierte materialistische Wissenschaft, inzwischen ergänzt um Computer-Modelle und -Projektionen. Ich bin fest der Ansicht, dass sich Teile unsere gegenwärtige Wissenschaft durch ihre einseitige Ausrichtung von der Wiklichkeit entfernt haben und immer weiter entfernen und dass die Methoden der Kunst eine ausgleichende Bereicherung für ein Erfassen von Tatsachen, Verhältnissen und Gesetzmäßigkeiten sind.

Nun ein (unwissenschaftliches) Erleben, ein erlebtes Bild über Korrelationen von in Zeitströmen sich positionierenden Individualitäten:
In der Alten Nationalgalerie in Berlin stand ich 2015 vor dem Bild „Felslandschaft mit Mönch“, um 1826 von Carl Blechen (1798 – 1840) gemalt und sah einen Mönch, mit nackten Füßen im hereinstrahlenden Sonnenlicht tanzend. Ich schätze und verehre diesen Maler sehr und arbeitete zu dieser Zeit selbst gerade an meinem Text „Barfuß zur Kunst“, den ich aufgrund einer Einladung der Universität Bamberg für eine Publikation in der Reihe „Konnex – Studien im Schnittbereich von Literatur, Kultur und Natur“ schrieb.[2)] In Bamberg hatte ich zu dem unbeschuhten Schreiten der Kaiserin Kunigunde über glühende Pflugscharen in einem selbst gewählten Gottesurteil gearbeitet und im Diözesanmusem Bamberg ausgestellt. Auch war ich im Zusammenhang mit diesem

Ausstellungsdialog selbst im Rahmen einer Performance 12 Tage ausschließlich barfuß durch Bamberg gewandelt. Bamberg, die Stadt, in die der von mir ebenfalls geschätzte E. T. A. Hoffmann (1776 – 1822) von 1808 - 1813 lebte. Vor mir, an der Wand der Berliner Alten Nationalgalerie, sah ich gerade Blechens ebenfalls 1826 entstandenes Bild mit dem ebenfalls nacktfüßig gemalten „Pater Medardus“ aus der Erzählung von E. T. A. Hoffmann. – C. G. Jung (1875 – 1961) sprach von Synchronizitäten. Geschehnisse, die in nicht kausaler Art verknüpft sind, jedoch in der Wahrnehmung miteinander korrelieren. Das eigene Leben ist verquickt mit dem Lauf der Geschichte, manchmal ist es sichtbar und auch wahrnehmbar, wie alle Menschen zusammen an der „Geschichte“ weben, aber nicht nur als ein wir-sind-alle-eins-Geschwurbele, sondern ganz konkret, in individuellen Taten und individuellem Wirken – und so ging es mir z. B. an diesem Tage, an diesem Orte: es war mir erlebbar, dass die Zeit aus Strömen besteht und diese Ströme aus den Ideen-/Gedankenwelten von Menschen bestehen und dass man selbst in diesem Strömen darinnen steht, oder vielmehr in diesem Strömen selber geht, man nimmt die Strömungen auf, nein, besser, man besteht selbst aus diesen Strömen, gibt aber in sie auch Leben hinein und Willen, man bereichert sie, man lenkt, man formt sie weiter aus, tut dies jetzt, in der Gegenwart, lässt sie weiter fließen, man ist die Gischtkrone, die auf einer Welle tanzt, wie die zwei Mönche, beide barfuß, verbunden mit dem Grund, der Erde, beide die Arme ausgestreckt, der eine in Furcht und der andere in freudiger Stimmung, beide gemalt von dem eine idealistische Malerei-Auffassung vertretenden, in Cottbus geborenen und später in Berlin lebenden Carl Blechen, einer der Mönche von Hoffmann inspiriert. Hoffmann, der teilweise in Bamberg lebte, der Stadt des Kaiserpaares Heinrich II. (973 od. 978 – 1024) und Kunigundes (um 980 – 1033), über die ich nachdachte und arbeitete und das ich barfuß durchschritt, jetzt hier in Berlin, in meinem Geburtsort, gesehen von mir, jetzt ebenfalls barfuß vor dem Bild stehend. – Ich weiß, dass ich nur an bestimmten Werken arbeiten kann, da es Vorarbeiter an meiner gegenwärtigen Aufgabe gab – und ich bestimmte Gedanken nur denken kann, da es Vordenker gab: ich weiß und bin mir bewusst, in einem Strom einer Arbeit von vielen Seelen zu stehen, darinnen zu sein. Das Erlebnis der Zeitenströme. Das Erlebnis der Gedankenkontiuität, jetzt, an diesem Ort, in meinem Ich erfahrbar als ein Nadelöhr, ein Nukleus, in dem ein bestimmter Teil der Vergangenheit sich hindurchbündelt um dann für Zukünftiges Möglichkeit zu sein und ggf. Wirklichkeit zu werden.
Auch wenn man diesem erlebten Bild Unwissenschaftlichkeit (in der heutigen Definition von Wissenschaft), Zufälligkeit und Beliebigkeit vorwerfen kann, so schildert es doch ein Erleben, das in mir zu einer Erkenntnis führte und das für mich in meiner künstlerischen Arbeit ausschlaggebend ist. Nun kann man diesem Erleben Subjektivität vorwerfen, dem ich (an diesem Orte) nicht widersprechen will, da ich es in Kürze nicht kann, das wäre ein eigener Aufsatz. Eine Tatsache ist jedoch, dass mich dieses Erleben zu konkreten Gedanken über Zeitströme und dem Wirken von Individualitäten in ihnen geführt hat, die in meiner bildnerischen Arbeit ihre Auswirkungen haben. Es ist dabei meine neue Aufgabe, die Substanz und Qualität dieser Auswirkungen zu begutachten und zu prüfen und dies eben durch künstlerische Arbeit zu tun.

Ich denke, dass für die Schöpfung einer Passion derartige Erlebnisse notwendig sind und denke ebenfalls, dass diese auch für die Rezeption der Passion unentbehrlich sind, dies für Christenmenschen jedoch schon bekannt ist, aus dem Begriff der Imitatio. So können die Bilder der Passion über ein eigenes bekanntes Erleben oder eine willentlich herbeigeführte Imitation von Leid und Erlösung in individueller Form erfahren werden. Sollten Sie beim Lesen vielleicht einen Moment inne gehalten haben, nachdenkend, ob Sie das Wissen um die ablaufende Zeit auch in Ihrem *Erleben* bewusst haben, dann wäre auch in diesem Text ein künstlerischer Moment erreicht …

Nach diesm Exkurs über mein Erleben und Durchdenken von Zeitbegriffen kommen wir auch zu dem nächsten Punkt meiner zeitlich gelisteten Übersicht: „2001 Erste Studien zum Passionsgeschehen.“ Ich will hier auf 2 Bedingungen besonders hinweisen:
– Zum einen, den inhaltlichen, dass die Passio Domini Nostri Jesu Christi recht bald nach Überwindung der künstlerischen Krise thematisch ein Schwerpunkt wird, erscheint ohne große Zweifel als folgerichtig, man kann auch sagen, der Weg geht von den Schlachtenbildern über die inneren, seelischen Kämpfe und kulminiert in Kämpfen, die auf der Suche nach Erlösung auf die Passion als den umfassenden Kampf, der eine siegreicher Überwindung birgt, stoßen und der als heilsame „Imitatio“ ins Physische ikonographiert wird.
– Zum anderen sind auch die formalen Prozesse nicht uninteressant, das *Formale* ist ja der eigentlich *künstlerische Inhalt*, ist die Art und Weise in der der Gedanke (des inhaltlichen Themas) ins Irdische eintreten kann. In der Verwendung der Form liegt die Wegscheide, ob die Kunst gut ist oder unbedeutend, die Sprache meisterhaft oder nur Gestammel sein kann. Die Form ist alles, der Inhalt nichts, weiß Friedrich Schiller (1759 – 1805) zu sagen. Um dies zu bebildern kann man einen Blick auf die Arbeiten des Malers Giorgio Morandi (1890 – 1964) werfen. Die Sujets sind, meiner Meinung nach, „so etwas von langweilig“, eine Tasse plus eine leere Vase etc., jedoch die Arbeiten von einer überirdischen Ruhe und Ausgewogenheit: Gegenstände, die im Alltag, als Original leicht einfach übersehen werden und die den meisten Menschen nicht einen zweiten Blick wert sind, erscheinen im Bild geistbeseelt zu uns weise Worte zu sprechen. Ohne Zweifel bestimmt die Form ausschließlich die *Qualität* des Werkes. Nun bleibt jedoch die Frage offen, was Qualität in der Kunst überhaupt ist und wie sie zu erkennen und zu beurteilen ist. In einer postmodernen Kunstszene, in der das „Anything goes“ zum Dogma erkoren wurde, ist das nicht immer eindeutig. Hier ist nicht der Rahmen eine derartige Hinterfragung befriedigend auszuführen, doch ein kurzer Einschub, der trotz seiner Kürze erhellend wirkend kann, sei hier gegeben: ich las einmal, ich weiß nicht mehr von wem, dass Qualität in der Kunst sich aus 3 Teilen zusammensetzt: aus handwerklichem Können, (oder der Meisterschaft in der Behandlung und Formung des Materials), einem Gegenwartsbezug (oder ein Erkennen und Spiegeln des Zeitgeistes und eine Vertrautheit in der Kunstgeschichte, die zu einer Weiterentwicklung führt) und der Eigenständigkeit (oder die Formulierung des Artefaktes vom individuellen, doch allgemein verständlichen Standpunktes eines gegangenen eigenen Weges, kurz gesagt, einer eigenen unverkennbaren Handschrift).

Im Jahr 2000 tauchen die ersten linolgedruckten Protagonisten mit einer eindeutig definierten Umrissform in meinen Bildern auf. Vorher wurden bereits vereinzelte Figuren als Tuschezeichnung verwendet, die einfach aus Tätigkeit mit dem Material heraus entstanden: aus Tuschezeichnungen tauchten sie einfach auf, wollten auf meinem Papier Form werden, ja, das wollten sie! Auch nach der Einführung der Linolschnitte ließ ich weiterhin Tuschefiguren in die Zeichnungen einfließen. Ich fand, dass diese mehr übersinnlicher Natur waren, ich sprach mit ihnen von Geistern, Dämonen, Genien oder auch zu einem Wesen gewordenen Ideen, die Linolschnitte dagegen sind klarer im Irdischen beheimatet. Die ersten Studien zur Passion (auf Papier, in kleinem Formate) von 2001 beinhalten jedoch ausschließlich Tuschefiguren. Spätere Fassungen bestanden aus der Kombination von Tusche-Figuren und Linolschnitt-Protagonisten. In der Fassung von 2005 sind dann alle Figuren Linoldrucke. Von dieser „Passion auf Papier“ wurde in Form des „Varikates®“ [9] eine Auflage von 12 Exemplaren und einem Künstlerexemplar als 13. Ausführung hergestellt. Einige Fassungen wurden an Kirchen und private Sammler verkauft, so hängt zum Beispiel eine Auflagenfassung in der Michaelskapelle neben dem Limburger Dom. In St. Michael, Rosenheim wurde ein Passions-Exemplar von 14. Februar bis zum 29. September 2018 ausgestellt im Dialog

mit der „Passion auf Holz“, ein, wie ich fand, konträres, doch vereinbarliches Gespräch, zwischen den kleinen, sehr klaren und reduzierten Papierblättern und den teilweise expressiv gearbeiteten Großformaten.

Nun habe ich es doch gut schon geschafft, einiges an Papier mit Schriftzeichen zu füllen, ohne etwas direkt zu den Bildern der Passion gesagt zu haben, das ist jedoch kein Versehen, sondern gewollt!

Bereits am 26.6.1803 schrieb in einem Brief Philipp Otto Runge (1777 – 1810) an seinen Bruder Daniel:

> Ich komme immer mehr in die Sehnsucht hinein, die vier Bilder [die „Zeiten“] doch zu mahlen, wenn auch nur zuerst als Skizzen. Wunderbar, daß es mich oft selbst in Erstaunen setzt, wieviel doch darin liegt. Und darum ist es mir so schrecklich, wenn die Leute verlangen, ich soll ihnen die Gedanken bey jedem einzelnen Dinge darin sagen. Es kommen so viele auffallende Zusammensetzungen darin vor, von Dingen, davon jedes einzeln auch wieder in einem Zusammenhange steht, daß ich so im Einzelnen mich gar niemals darüber erklären darf. Es sind das bloß die meiner Natur eigenthümlichen Figuren, nur angewandt, um die großen Sachen damit zu schreiben. Wenn ich also die Einzelheiten erklären will, stelle ich mich, das Subject, selbst vor meine objective Vernunft hin, und daraus muß für mein Kunstbestreben sich ein sehr kläglicher Fall ergeben. Es ist der, der eine große Idee durch zusammengesetzte Symbole oder Hieroglyphen ausdrücken und solche Aussprüche an den Tag legen will, genöthigt, die Hieroglyphen als bloße Worte, die er schon längst verstanden hat, anzusehen und frischweg damit, wie der Musikus mit seinem Instrument ohne Bewußtseyn der Griffe, zu agiren. Will er nun auch noch alles einzelne selbst genießen und Andern jede Note erklären, so versperrt er sich die lebendige Kraft des Bildens. [10)]

Was soll ich, obwohl über 200 Jahre später, da noch ergänzen? Die Misere des Betrachtens wurde dort genau beschrieben. Ja, die Bilder sind gemalt, um sie sich zu ersehen, nicht um sie erklärt zu bekommen. Selbst bei gutem Willen und einer Bereitschaft dazu, Erklärungen zu geben, ist es einfach nicht möglich, wie Philipp Otto Runge schrieb, auf Grund der komplexen Verflechtungen im Bildwerk und den daraus resultieren „Mehrdeutigkeiten“, die, das ist wichtig, jedoch nicht beliebig sind, sondern, in einem objektiven Rahmen ein individuell-subjektives Erleben ermöglichen. Versucht nur der Intellekt Einzelheiten zu analysieren, würde das Bild flach werden, nur der tote Schatten seiner selbst sein. Das Bild ist ein lebendiger Kosmos, in dem die verschiedenen Teile miteinander dialogisieren und das in vielfältiger Weise; dies ist es, was der Betrachter belauschend ersehen kann und sollte, wenn er sich einem Bild annähern will. Ich schrieb bewusst „annähern will“, nicht „verstehen will“, denn ein Kunstwerk, ein gutes Bild mit komplexen Inhalten, kann nicht verstanden und abgehakt werden, es kann einen ein Leben lang begleiten und der so mit einem Bild Gehende wird immer wieder zu neuen Erkenntnissen über es kommen! Dazu will ich nun noch 3 Dinge setzten:

– Zum ersten, Sie wiederum, jedoch von einem anderen Bezug ausgehend, auf meinen im Jahre 2014 publizierten Text „Über die Angst des Betrachters vor dem Bilde“ [11)], im Anhang abgedruckt, verweisen, denn er beschreibt Prozesse der *„Bildrezeption als Bildproduktion“*, oder anders formuliert der *„Bildbetrachtung als Bildschöpfung“* und gibt ein „Handwerkszeug“ mit, wie man sich tiefer in Bilder hineinsehen kann, als es meist der Fall ist, denn gehen Sie einmal ins Museum und schauen sich nicht (oder auch, aber nicht nur) die Bilder an, sondern erfassen Sie, wie andere Besucher die Bilder

begucken; meist ist es doch so, dass eine Einzelperson (oder ein Pärchen gemeinsam) vor einem Werk meist nicht länger als 3 - 5 Sekunden stehen, zum Abschluss folgt ein Blick nach rechts oder unten, wo (meist) das Titelschildchen befestigt ist – und durch ein Nicken ist für uns, die Betrachter der Szene nun sichtbar, unser „Beobachtungsobjekt" hat das Bild also verstanden. So befriedigt geht es zum nächsten Bild. Entsteht nicht dann in uns, den Beobachtern des Beobachters die Frage, wie umfassend diese „Befriedigung" ist, was befriedigt wurde und ob das Bild tatsächlich „verstanden" wurde oder ob es nicht eventuell mehr hätte mitteilen können?
– Als Zweites will ich doch noch etwas zu den Bildern der Passion schreiben, allerdings eben nicht Erklärungen zu den Einzelfragen geben, was dies und was jenes bedeutet, sondern etwas über den Begriff des „Symbols" anfügen.
– Und zum Dritten einige Gedanken zu der anfangs erwähnten neuen Marien-Installation aufzeichnen. Sie ist ja jetzt, beim Schreiben, auch selbst noch in Arbeit, kommt in den nächsten Tagen in die Kirche, wird dort gehängt werden, dann wird das Bild erstmals realiter in den Dialog mit der schon dort befindlichen Marien-Skulptur treten, das Verhältnis, die Positionierung zueinander gilt es festzulegen, auch die Beschaffenheit des Sockels. Ich befinde mich also hier gerade in einem Prozess, und ich will wiederum keine dies-bedeutet-das-Erklärungen geben, sondern Ihnen von meinen, sozusagen gerade frisch gedachten Überlegungen einige Vorführen, Ihnen also einen Einblick geben in meinen Schaffensprozess.

Zuerst nun zum Begriff des Symbols (die Maria kommt dann von ganz allein): Dazu möchte ich auch wieder anknüpfen an Ausstellungen, in denen sowohl die Passion auf Holz, als auch die Passion auf Papier gezeigt wurde, am eindrucksvollsten war es im Diözesanmuseum in Bamberg und eben hier, in St. Michael in Rosenheim, da sie in beiden Präsentationen in einem gemeinsamen Raum diametral gehängt waren und so miteinander kommunizierten. Wenn auch die Herangehensweise im Format, Material, Duktus, Expressivität etc. eine völlig andere ist, so ist die Verwendung des Symbols doch ähnlich.

Zuerst muss gefragt werden, was beinhaltet der Begriff „Symbol" eigentlich? Dies ist nicht unwichtig zu klären, denn Begriffe werden oft in ihrer Interpretation verschieden aufgefasst und wenn wir bei einem Dialog verschieden Definitionen dieses Begriffes in unserem Denken verwenden, so werden wir uns nicht recht verstehen. (Wie es heute ja so oft passiert, weil die Grundlagen für eine verständliche Unterhaltung nicht geklärt sind, jeder Teilnehmer in seiner selbst definierten Vorstellungs- und Begriffswelt bleibt.)

Schauen wir auf die Herkunft des Wortes, so kommen wir auf das altgriechische *sýmbolon* (σύμβολον), was „Erkennungsmerkmal, Erkennungszeichen" heißt und, wie früheste Überlieferungen berichten, als eine Art „Ausweis" oder, heute besonders verständlich, als „Passwort" benutzt wurde. Bei Vertragsverhandlungen (u. a.) zerbrachen die teilnehmenden Parteien ein Tongefäß oder einen Knochen, den sie bei einem Wiedertreffen passend zusammenfügen konnten und sich so legitimierten. Das Substantiv *sýmbolon* läßt sich auf das Verb *symbállein* (συμβάλλειν) zurückführen, wörtlich: „zusammenwerfen", aus *bállein, „*werfen" und *sym, „*zusammen mit, gleichartig, zugleich", in weiterführender Bedeutung „zusammenbringen, vergleichen". Auch interessant finde ich Folgendes: setzt man *bállein* mit der Vorsilbe *dia* (διά) zusammen, so erhält man *diabállein*, mit der Bedeutung „Zerwürfnis stiften, verleumden" und dann ist der *Diábolos* (Διάβολος), „der Teufel, der Durcheinanderwerfer, der Verwirrer, oder zeitaktuell, der „Faktenverdreher" auch präsent. Dies ist nur eine erste kurze etymologische Betrachtung, doch gehe ich ihr nach, komme ich auf erstaunliche Dinge, der Teufel als das Gegenteil des Symbols – hätte Sie das gedacht?

Wieder würde ein genaueres Ausführen den Rahmen sprengen, doch schauen Sie selbst, was es für verschiedenartige Benutzung des Begriffes des Symbols gibt: Goethe fasste den Symbolbegriff als eine „aufschließenden Kraft“, schrieb von einer „unendlichen Bedeutungsfülle“ und grenzte es zur rational einfach aufschlüsselbaren Allegorie ab. Dagegen gibt es beispielweise die Benutzung des Symbols als „rein konventionelles Zeichen“ (bei Charles Sanders Peirce, 1839 - 1914) oder als „formales/formelles Zeichen“, mit einer fachsprachlich eindeutigen, präzisen Bedeutung, wie beispielsweise in der Mathematik oder Chemie.

Studieren Sie weiterführend die geschichtliche Entwicklung der Semiotik mit ihren verschiedenen Positionen … – und nein, wir sind nicht abgeschweift, wir sind bei der Kunst, wir sind bei meiner Rosenheimer Passion; wenn wir Bilder verstehen wollen, ist es sinnvoll, das Wirken von Symbolen zu verstehen, wir können sogar sagen, die Symbolik (eines Bildes) wirkt: auch wenn wir sie nicht bewusst verstehen, so wirkt sie unbewusst.

In meiner Suche nach einer Klärung des Begriffes „Symbol“ hat mich ein Text von Valentin Tomberg (1900 – 1973) sehr beeindruckt, den ich hier ein wenig *frei zitiert* wiedergeben möchte:

> Symbole verbergen und enthüllen gleichzeitig ihren Sinn, je nach Tiefe der Sammlung des Betrachters. Symbole sind weder Allegorien noch Geheimnisse; Allegorien sind nämlich nur bildliche Darstellungen eines abstrakten Begriffes; Geheimnisse dagegen sind irgendwelche Verfahren, Methoden, Lehren, die man aus persönlichen Gründen für sich behält. Symbole sind magische, mentale, psychische und moralische Operationen, die neue Begriffe, Ideen, Gefühle und Bestrebungen erwecken, was bedeutet, dass sie eine tiefere Aktivität erfordern als das intellektuelle Studium und die intellektuelle Erklärung. Man sollte sich ihnen daher im Zustand einer tiefen – immer wachsenen – Kontemplation oder Sammlung nähern.
> Ein Symbol ist ein „Ferment“ oder ein „Enzym“, dessen Anwesenheit das geistige und seelische Leben des Menschen anregt.
> Symbole können uns befähigen, Entdeckungen zu machen, neue Ideen hervorzubringen, neue künstlerische Themen zu konzipieren, mit einem Wort, uns fruchtbar zu machen in unseren schöpferischen Bestrebungen und dies auf jedem beliebigen Gebiet des geistigen Lebens, d. h., wenn der Betrachter/Meditant sich als „Bettler um Geist“ fühlt und nicht an der ernstesten geistigen Krankheit leidet: der Selbstzufriedenheit. [12)]

Auch in dieser Bedeutung steht zum Eintrag „Symbol“ auf der Webseite, der Userwikis, der Freien Universität Berlin:

> Ein Symbol kann in den meisten Fällen nicht sofort als ein solches bestimmt werden, denn was genau ein Symbol ist und was es darstellt, ist in hohem Maße komplex und auch widersprüchlich. Es steht damit im Gegensatz zum Zeichen, denn ein Zeichen steht in direktem Bezug zu den Dingen, die es ankündigt (zum Beispiel Verkehrszeichen). Hinter einem Symbol dagegen verbergen sich meist Konzepte, die nicht bewusst sind und deswegen oft keine expliziten Definitionen zulassen. [13)]

In diesem Sinne ist ein Symbol kein Zeichen. Es gibt Zeichen, die, sagen wir, auf die Sonne verweisen, beispielsweise kann das ganz schlicht schon ein einfacher Kreis sein, wie wir es zum Beispiel auf der Japanischen Fahne finden können. Ein Zeichen, das auf die Sonne verweist, die Sonne selbst jedoch hat neben dem real-wirklichen Sein auch Symbolcharakter. Die Sonne symbolisiert die Lichtschöpfung, was sie ja auch physisch-real tut, also steht sie symbolisch für das, was sie auch wirklich ist. Als Heliodromus, als „Sonnenläufer" wurde im Mithras-Kult der felsenfeste (oder besser sonnenfeste, denn Felsen erodieren ja) Lauf der Sonne durch den Tag und durch die Jahreszeiten verehrt, ein beständiger Rhythmus ist der Sonne eigen, naturwissenschaftlich beobachtbar, so ist die Sonne auch Symbol für eine verlässliche rhythmische Kontinuität. Auch im Mithraskult begegnet uns der Sol Invictus, der siegreiche Sonnengott, der Sonnenheld, der wiederum auch mit dem Christus Jesus verknüpft ist, so wurde das Weihnachtsfest in die Zeit gesetzt, in der die Sonne sich wieder zum Wachstum wendet und in der seit Urzeiten das Geburtsfest des Sonnenhelden begangen wurde. Sehe ich die leuchtende Sonne in einem Bild von van Gogh, so sehe ich nicht nur die gestrichelt-leuchtenden Licht- und Kraftlinien, von ihr ausgehend den Umraum in einem bestimmten Rhythmus zu erfüllen, sondern für mich schwingen die hier gerade beschriebenen und weitere Aspekte der Sonne als Symbol mit.

Ein aufgeweckter, interessierter Mensch mit mehr Hintergrundwissen (und folglich mehr offenen Fragen) wird auf der gleichen Bergwanderung wesentlich mehr erleben, als ein verstockter, an der Welt uninteressierter Wanderer.

Wenn ich eine Sonne male (als Beispiel), füge ich sie im Hinblick auf die vielen mir bekannten Bedeutungen, die sie als Symbol mir entfaltet, in das Bild ein, was nicht heißt, dass der Betrachter aller meiner intendierten Verweise gewahr wird. Es kann aber auch sein, dass ein Betrachter weitaus mehr Zusammenhänge in dem Sonnensymbol und damit in dem ganzen Bild sieht, als mir, dem Maler, beim Malakt bewusst gewesen ist. Da mir also beim Prozess des Malens nicht alle Zusammenhänge bewusst sind, kann ich nur darauf vertrauen, dass die „Eingebung" mich in der Art leitet, dass meine Formenbildung ein Bild ergibt, das zu Recht „Kunst" genannt werden kann. Ich bin also als Maler ein Bettler um Imagination, Inspiration und Intuition und, gelang das Werk, ein reich Beschenkter.

Gut, ich hatte irgendwann begriffen, dass, um Bildwerke zu erstellen, ein Ringen um die Frage der Bedeutung und der Funktion des Symbols unentbehrlich ist. Ich hatte einiges dazu gelesen, doch was macht der Maler und Installateur damit? Denn es geht ja eigentlich immer noch (seit meiner Krise von 1998) um meine Frage, wie male ich ein Bild, oder, wie male ich ein Bild, das Kunst ist. Zwei Erlebnisse zum Thema Symbolik, die näher an meiner Malerei sind, als Gelesenes: In meiner Ausstellung im Bamberger Diözesanmuseum machte ich eine gemeinsame Bildbetrachtung mit Interessierten u. a. vor den Passions-Bildern, die jetzt in St. Michael ihre Heimat gefunden haben. Ein von den Bildern recht beeindruckter Mann sagte, dass er begeistert sei, weil diese Bilder erfahrbar sind auch von denen, die den thematischen Hintergrund überhaupt nicht kennen, auch wird zum Beispiel ein Hindu, der nie die Passionsgeschichte in der Bibel gelesen hat, verstehen, was auf diesen Bildern geschieht. Das zweite Beispiel: Einige Male hörte ich zu meinen Bildern, dass sie auch öfters betrachtet nicht langweilig werden, da es möglich ist, sich immer wieder so in sie hineinzusehen, dass neue Bedeutungen, Zusammenhänge, Verknüpfungen etc. sichtbar werden – und dies auch noch nach Jahren! Als ich hörte, dass es Menschen gab, die in diese beiden Betrachtungsweisen meine Bilder erleben konnten, habe ich mich gefreut, etwas in die von mir angestrebte Richtung tatsächlich erreicht zu haben.

Hilfreich ist es vielleicht, noch einmal zu überlegen und kurz und knapp zusammenzufassen, was ich eigentlich mit der Malerei will (außer Flachware zu verkaufen)?
Ich will neue, zeitgenössische Formen in der Malerei finden, um von geistigen Wirkungen als Impulse für irdisches Leben zu sprechen. Dazu soll das Symbol als Ferment und Enzym wirken, um den Betrachter zu eigener geistiger Tätigkeit anzuregen.
Leider (naja, damit haben wir uns ja abgefunden) entstehen mit jeder Klärung immer neue Fragen:
Ist das Symbol über die Geschichte hinweg selbst im Wandel begriffen?
Oder wandelt sich zumindest die Form, wie Symbole geschöpft und gelesen werden?
Wenn ja, in welcher Form geschah es früher, wie gegenwärtig und wie könnte es anders noch werden?
In wie weit steht das S*ýmbolon* mit dem *Diábolos* tatsächlich in Korrelation und wie wirkt sich das formal aus?
Was macht ein „Andachtsbild" aus?
Kann man auch von „Andenkbildern" sprechen?
Was ist und wie wirkt die besondere heilige Eigenschaft einer „Ikone" und wie kann sie in der gegenwärtigen Zeit geschaffen werden?

Am 8. Dezember 2019, während der Einweihungs-Feier des Passionszyklus als festen Bestandteil der Kirche, fragt mich, auf Grund von Impulsen aus der Gemeinde heraus, Pfarrer Heindl, ob ich mir vorstellen könnte, ein formal sich anschließendes Madonnenbild zu malen. Noch während der Feierlichkeiten hatte ich eine Imagination, dass ich, treu meines Konzeptes der Protagonisten, ein Bildnis schaffen könnte, dass die bereits in St. Michael vorhandene Marienskulptur mit einbezog, nicht nur als Abbild, sondern realiter *und* als Abbild. Es würde einen Dialog geben zwischen der originalen plastischen Figur aus dem Ende des 19. Jahrhunderts und meinem 2-dimensionalen Bildwerk, eine Installation wird es geben, wie diese Kunstgattung als Terminus im Kunstbetrieb benannt ist.

Die Imagination klang mit einem zustimmenden Gefühl zusammen, doch muss ich zumindest teilweise genau hinterfragend verstehen, was sich in dem Vorstellungsbild mir zeigte. Wie Sie ja auch in den hier abgebildeten Photos sehen können, wollte ich ein formal entsprechendes Bild, 150 x 150 cm auf dem bereits verwendeten Meranti-Sperrholz (das es kaum noch gibt, ich hatte aber noch *einen* Bildträger vorrätig, aus irgendwelchen Gründen, der nur abgeschliffen werden musste) in den freien Raum vor der Passionsgeschichte aufhängen, an den Ort, an dem bisher auch die Marienfigur ihren Platz hat. Wahrscheinlich wird dieses Bild keinen Rahmen haben, denn der Eisenrahmen ist der Passion vorbehalten, hölzerne Tafelbilder und eiserne Rahmen, ein Hinweis auf Kreuzesholz und Eisennägel. Wenn ein Rahmen, dann keinen aus Eisen, und ob überhaupt, wird man sehen und wissen, wenn das Bild hängt. Auf dem Bild ist ein von vorn gesehener Umriss der Marienfigur aufgetragen, mit Gesso-Grundierung, einem weißen Halbkreidegrund, der normalerweise die Grundierung eines Bildes bildet. Hier ist er mehrfach aufgetragen und geschliffen; der weiße Gessogrund ist nicht übermalt, sondern der Bildgrund zeigt sich unbemalt, ist selbst das Bild: man kann vielleicht sagen, der *Urgrund* offenbart sich? Dieser „Urgrund" zeigt sich im Bild, hinter unserer irdisch 3-dimensionalen Marien-Figur positioniert. Vielleicht kann man sagen, es erscheint der Urgrund als unbefleckte Idee (oder geistiges Urbild) zwar im Hintergrund, doch vor unseren Augen. (Mehr zu dieser Werkgruppe, den „Dialogikonen", die mit einer reinen Form aus Grundierung arbeitet, im Anhang. In der Sakramentskapelle befindet sich in dieser Machart ein Bildnis des Hl. Michaels. [13)]) Auf dem Bild befinden sich weitere „Gründe", ein Goldgrund und

der (fast) naturbelassene Holzgrund des Tafelbildes. Der Goldgrund hat traditionell die Bedeutung der „göttliche Grund“ zu sein, in der Kabbala mit „Ain Soph“ bezeichnet, ist er die äußerste unerfahrbare Wirklichkeit Gottes, jenseits aller spezifischen Qualitäten. Ausgehend von den Byzantinischen Mosaiken wurde der Goldgrund seit dem 4. Jahrhundert nach Christi auch in der Tafelmalerei verwendet, als eben ein Symbol für das göttliche Sein in reinster Form. Wieder sind wir beim Symbol. (Es geht nicht ohne, wie Sie vielleicht immer mehr merken.) Doch diesmal sind wir beim Symbol in der Zeit des 4. Jahrhunderts (und dem nachfolgenden Zeitraum), nicht in „unserer“ gegenwärtigen Zeit und die Frage stellt sich: Wurde das Symbol im Frühchristentum so aufgefasst wie wir es im 21. Jahrhundert betrachten? Und: kommen wir zu dem naheliegenden Schluss, dass, wie sich das Bewusstsein jedes einzelnen Menschen in seiner Lebensentwicklung verändert, sich auch das Bewusstsein der Menschheit im Laufe der voranschreitenden Geschichte entwickelt, stellt sich uns die weitere Frage: Wie wurde damals der Goldgrund erlebt, war er ein Symbol, so wie wir es betrachten? Wir können aus Texten von Mystikern des Frühchristentums, des Mittelalters bis hinein in die Renaissance erlesen, dass der Himmel in seinem goldenen Licht *ersehen* wurde, in einer übersinnlichen Vision erscheint der Himmel wie aus Gold gewirkt. Dies ist eine konkrete hellsichtige Anschauung. Auch wenn der aufgeklärte Konstruktivismus sie lediglich als psychologische Wahrheit gelten lässt, bleibt immerhin das *Erleben* eines konkreten Sehers des Textes. Auch Rudolf Steiner (1861 – 1925) spricht davon, wie bei Bildern des Malers Cimabue (1240 – 1302) aus dem *Sehen* einer astralischen Wirklichkeit heraus geschaffen wurde, wie er in den Himmel schaute und ein flutendes Lichtmeer, erscheinend wie von Gold durchglüht *sah* und dann *gesehenen* Engel- oder Geniengestalten „einfach“ aus dem Goldgrund herauswachsend entstehen ließ. Ein wenig nachvollziehen kann ich das: So kann ich Erleben, wie aus dem Material heraus Dinge entstehend mir entgegenkommen, auch Figuren und Gesichter emporkommen, *Gesichte,* wie Visionen und Imaginationen auch genannt werden und ich dies zum Beispiel bei meiner Arbeit mit japanischer Tusche sehr konkret erleben konnte.

Nun hat sich die Art und Weise, wie Künstler im Bildfindungsprozess zu einem Motiv kommen über die Jahrhunderte gewandelt.

In der abendländischen Maltradition wurde langsam der Goldgrund durch aus der Naturanschauung gewonnene Motive ersetzt, die Heiligen erlebten ihre Geschichten nun in der Landschaft; in der byzantinisch-russischen Ikonenmalerei blieb zwar der Goldgrund, doch entstand das Werk aus dogmatischen Konventionen heraus. Es war mit der Zeit ein sehr genauer Codex festgelegt, wie etwas zu malen ist und welche Bedeutung jeder Pinselstrich, jede Linie, Neigung des Hauptes etc. hat, wie es gemalt werden *muss.* Dies passt seit Friedrich Schiller seine „Räuber“ Fragen der Freiheit diskutieren liess nicht mehr in die Zeit.

Dagegen hat die säkulare Kunstgeschichte rasch an Tempo aufgenommen bezüglich Veränderungen. Um das Kapitel nicht zu weit auszudehnen, sei hier im Besonderen auf dem Aufbruch in die Moderne Ende des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart hingewiesen, ein Kulminationspunkt findet sich in den Gedanken, die in der Postulierung des „Erweiterten Kunstbegriffes“ in den Fünfzigern und Sechzigern des 20. Jahrhunderts steckten. Wenn ich diese kunstgeschichtliche Entwicklung der Moderne und des „Erweiterten Kunstbegriffes“ nicht nur in dem Sinne ernst nehme, dass er im Grunde die gesamte gegenwärtige westliche Kultur geprägt hat, sondern ihn auch für sinnvoll halte, da es die kunstgeschichtliche Entwicklung einen Schritt mehr in Richtung einer Eigenverantwortung, sowohl bei den Künstlern als auch den Betrachtern, voranbrachte, so kann ich mich doch fragen, ob diese nicht vielleicht auch ein „bisschen über das Ziel hinausgeschossen ist“. Oder ob, bei allem Respekt vor der für mich heilsamen Form des erweiterten Kunstbegriffes, nicht, das

schon erwähnte „anything goes“ oder der Beuyssche „Jeder Mensch ein Künstler“ nicht mehr zerstört haben, als förderlich gewirkt, wobei Beuys, hier, wie auch in vielem anderen, falsch verstanden wurde, er sagte seinen popuär gewordenen Satz in dem Kontext, dass jeder Mensch ein *künstlerisches Potential* hat, das möglich ist, zu entwickeln. Dem Gedanken kann ich nur in vollster Form zustimmen! Verquer verstanden ist hier jedoch eine Abwertung des Künstlerberufes und eine Beliebigkeit für die Kunst herausgekommen, indem jede Kneipenskulptur, bestehend aus Aschenbecher und 3 Zahnstochern auf Bierdeckel auf Weinglas zum Kunstwerk erklärt werden kann, da der bierselige Schöpfer ja per se als Mensch auch ein großer Künstler ist, jau, anything goes! Interessant ist auch die „offizielle“ (von Kunstmarkt definierte) Entwicklung der Kunstgeschichte, Ende des 20. und Anfang des 21. Jahrhunderts, die aus sehr vielen „Neos“, also redundanten Wiederholungen besteht, oder in einer Hinwendung zum faszinierenden Potential der Technik, mit der man beeindruckende, doch meist geistlose Effekte produzieren kann, wobei, hier jedoch keine Verallgemeinerung geschehen sollte, ich will es gleich wieder beschränken, es nicht nur banale Effekte sein müssen, dient die Technik einer aus der Kunst geschöpften, lebendigen Idee; geht es jedoch ausschließlich um das Brillieren mit dem Können der Technik, entbehrt dies den Geist und einer Menschlichkeit, die zu einer anregenden und befriedigenden Kunst gehört. Dazu wäre es interessant, weitere Untersuchungen zu betreiben …

An dieser Stelle scheint es sinnvoll nicht nur zurück zum Symbolum zu gehen, sondern diesmal auch zu seinem Gegenbild, dem „Diabolo“, dem Durcheinanderwerfer, dem Verwirrer. Kann man sagen, dass das Symbol in seiner schon beschriebenen erhellenden Eigenschaft „gut“ oder „göttlich“ ist, der Teufel dagegen Böses will, Gutes verhindern will – so ganz einfach und grob vorgebracht? Der Teufel wird in verschiedenen Traditionen nicht als eine, sondern in Form mehrerer Charaktäre gefasst. Kann man davon sprechen, dass eine zu feste Form, ohne den Raum auf mögliche Freiheit, eine extreme Sklerotisierung, ohne die Mögllichkeit einer immanenten Weiterentwicklung, das „Gute“ durcheinanderwirft und das Symbol in seiner „göttlichen“ Wirkung verhindert? Und auf der anderen Seite eine zu große Lockerung, bar jedes Anknüpfens an die bisherige Geschichte, ein überstürztes Postulieren ohne vorher zu denken, eine anything-goes-Freiheit, die bis hin zu Aleister Crowleys (1875 – 1947) Leitspruch, „Tu was Du willst soll sein das ganze Gesetz“ ebenfalls dazu führt, vom rechten Weg verwirrt abzukommen und das Symbol in seiner nährenden Wirkung ebenfalls verhindert? Und der richtige, heilsame Weg in der Mitte, im Gleichgewicht liegt?!

In diesem kleinen Text schließt sich nun ein Kreis, anfangs sprach ich von einem Erleben einer Art Imitatio als Notwendigkeit für das Malen der Passion. Später schrieb ich auch in dem Sinne, dass der Maler beim Malen beide Aspekte der Dualität zusammenfügen muss, den männlichen Gestaltungswillen in der ausführenden Tat und die weibliche Hingabe, sich als Gefäß zu verstehen, in dem die Genien sprechen gelassen werden können.

So geht der Maler, Dank der Malerei, einen Weg, wie auch ein Text einen Weg geht.

Ich bin im protestantischen Berlin aufgewachsen, erzogen im Sinne einer aufgeklärten Weltanschauung, die konsequenter Weise einen atheistischen Charakter hat. Ich bin also in der heute in Kunst, Wissenschaft, Wirtschaft und Politik vorherrschenden Weltanschauung erzogen worden. Darum bin ich sehr froh, doppelt froh, einmal, weil das Durchdenken der Schätze der Aufklärung den Geist sehr bereichern und Grundlage für ein naturwissenschaftliches Erkennen bilden kann und zum anderen, weil ich so unsere Zeit verstehen kann, in der die Wissenschaft wägt und misst

und alle ihre Früchte aus dem Erkennen der Materie herleitet, die Wirtschaft nicht nach moralischen Ausrichtungen erfolgt und die Kunst aus intellektuellen Konzepten generiert wird. (Es gibt natürlich Ausnahmen.)

So bin ich froh in einer aufgeklärten Weltanschauung erzogen worden zu sein, doch muss ich bei diesen Erkenntnis- und Arbeitsformen stehen bleiben? Die Malerei hat mir gezeigt, dass die Wirklichkeit größer, weiter und vielschichtiger ist, als der Aufgeklärte gedacht – und ich folgte ihr und folge ihr und werde ihr weiter folgen. Vieles, was mir als aufgeklärt erzogener Mensch nicht möglich war zu denken, da der konditionierte Verstand es sofort zensierte mit: das ist Aberglaube, das ist naiver Idealismus etc., hat mich das künstlerische Arbeiten doch geöffnet für das Empfangen von *un*aufgeklärten Wahrheiten, nein, so sollen sie nicht benannt werden, es könnte besser heißen, *über*aufgeklärte oder *post*aufgeklärte Wahrheiten, nochmals: ich schätze den Pendelschlag der Aufklärung in seiner Notwendigkeit für die denkerische Entwickelung sehr, doch versuche ich dabei die Weisheiten der alten Meister nicht arrogant abzutun, sondern dort als aufgeklärter Mensch und Maler wieder anzuknüpfen. Ich will die Aufklärung überwinden, oder aktuell formuliert, sie dekonstruieren; ich will aber nicht wieder zurück zu Formen, die früher ihre Berechtigung hatten, doch jetzt nur redundant wären: neue, aus dem Zeitgenössischen geborene Formen möchte ich finden, um von der Welt zu sprechen, von der auch Cimabue sprach und die, auch wenn „Aufgeklärte“ sie nicht sehen, doch vorhanden ist, ebenfalls verändert durch die geschichtliche Evolution, die auch im Geistigen wirkt. Und ich bin nicht allein in dieser Auffassung, seit dem Ende des 19. Jahrhunderts bis heute versuchen Malerkollegen gänzlich neue Formen in der Malerei zu finden, das Geistige in der Welt zu *sehen*, im Material zu *sehen* und diesem übersinnlichen Gesehenen eine sinnliche Gestalt zu geben, Symbole zu *sehen* und aus der Vermählung von Welt und Individuum neue zu *gebären*. Symbole, die *individuell* errungen und geschöpft sind, doch objektiv, *allgemein* gültig vom Geistigen sprechen können.

Auf dem Marienbild ist der Goldgrund auf der linken Seite (für unsere Kultur der Anfang der Leserichtung) und man kann durch eine leichte Krümmung einen großen Kreis erahnen, riesengroß, das Format des Bildes gewaltig übersteigend.

Rechts neben dem Goldgrund sieht man Holz (als Material, nicht gemalt), der Bildträger ist in seiner Form als natürliches Material sichtbar, die „Natura naturata“, die geschaffene Welt ist zu sehen (im Material *und* im Symbol des Holzes). Die Maria befindet sich fast(!) vollständig auf dem Goldgrunde. Die hiesige Marienfigur ist dargestellt als Mutter mit dem kleinen Jesusknaben im Arm, aber auch gekrönt, was eigentlich erst nach der Himmelfahrt Christi und nach dem Tod Mariens erfolgt, zwei verschiedene Zeitzustände also repräsentiert die Marienskulptur und ihren durch mich geformten weißer Schatten: die Mutter als irdische Gottesgebärerin mit dem Kinde und die gekrönte Himmelskönigin. Ihr Ruhen im Goldgrund ist nicht vollständig, ein Teil der Krone und eine Spitze ihres Gewandes ragen in die natura naturata hinein, hinweisend auf ihr irdisches Wirken.

Bei der Darstellung des Jesuskindes, ist der Fokus auf den Übergang aus der göttliche in die irdische Welt gelegt, in die sein Kopf schon hineinragt und aus der Höhe des Herzens führt eine goldene Spur, gemacht aus dem Material des Goldgrundes, seinem Weg prophetisch voraus. Auf dem ersten Bild der Passion, der Gefangennahme, wird der Christus an zwei blutroten Seilen gezogen. (Zwei, die Zahl der Dualität, der irdischen Welt, Tag und Nacht, Leben und Tod ….)

Sie sehen, es gibt einen Übergang zur „eigentlichen“ Passionsgeschichte. Es gibt nun sicherlich noch einiges für Sie zu ersehen, es gilt aktiv zu schauen und passiv zu empfangen, ein Bild offenbart sich, wenn es an der Zeit ist, für den Betrachter und für das Bild.

Ich will hier abbrechen und hoffe, Sie neugierig gemacht zu haben und ermuntert, sich aufzumachen und nach St. Michael in Rosenheim zu pilgern, um dort die Bilder zu betrachten, dabei genau hinzuschauen und genau darüber nachzudenken, am besten: immer wieder.

Dies war meine Absicht bei der Niederlegung dieses Textes, ich wollte keine Deutungen von Einzelheiten meiner Passion von St. Michael, Rosenheim geben. Was ich versucht habe, ist, Sie ein wenig Einzuführen in die Gedankengänge, wie bildende Künstler arbeiten, beschrieben am Exemplar Jörg Längers. Weiter habe ich mich auch bemüht, den Text ein wenig so zu schreiben, wie man sich auch ein Bild ansieht, gewisse Motive/Themen tauchen wiederholt auf und werden unter anderen Aspekten wieder ein Stück weiter beschrieben, verschwinden wieder, tauchen in anderem Lichte gesehen wiederum auf, im Idealfalle sollten die einzelnen Beschreibungen, hier trotz linear zeitlicher Entfernung ergänzend miteinander korrespondieren, wie der Maler, das Bild und seine Betrachter.

Jörg Länger, Rohrdorf, 2021/2022

Noch ein kurzes Nachwort noch zum Anstoß für diesen Text:
Der Text wurde geschrieben auf eine Anfrage des Historischen Vereins Rosenheim, im Sommer 2021 gestellt, allerdings dann doch nicht, wie geplant, im Jahrbuch aufgenommen, da der Text zu „schwierig“ sein soll, was meinen Sie? Mag sein, doch zurück zur Kunst, muss diese nicht auch (wenigstens etwas) schwierig sein, damit auch der Betrachter/Dialogpartner ein bischen ins Nachdenken kommt und in dieser Tätigkeit sogar selbst schöpferisch wird? Vielleicht wollen das die Rosenheimer Historiker nicht?!

QUELLENANGABEN UND ANHÄNGE

[1)] Hermes Trismegistos, Corpus Hermeticum, Tabula Smaragdina, nach K. Ch. Schmieder, Geschichte der Alchemie, Halle, 1832, Nachdruck München, 1927 (Das dem Zitierenden bewusste Problem der Echtheit der Tabula Smaragdina auszuführen ist an diesem Ort nicht der Raum.)

[2] Siehe Publikation **„Barfuß zur Kunst“**
Erstveröffentlichung (Sehr gekürzte Ausgabe): 2017
Beitrag zum Sammelband:
Vom Eigenwert der Literatur. Reflexionen zu Funktion und Relevanz literarischer Texte.
Hrsg. v. Andrea Bartl u. Marta Famula
Würzburg: Königshausen und Neumann 2017
ISBN: 978-3-8260-6052-6
Ungekürzte Ausgabe mit Bildteil als kostenlosen PDF-Download oder als Print zum Kauf, hier:
https://laenger.com/katalog_2017_laenger_barfuss-zur-kunst/

---

[3] Die Sammlung Länger

„Die Sammlung Länger“ ist ein Kunstsparten übergreifendes Projekt, das Mitte der 80er Jahre begonnen und mit existenzieller Intensität unternommen wurde. Auch nach Erscheinen des kleinen Büchelchens „Die Sammlung Länger“ 1996 (das an der Museumskasse einzusehen ist) wurde diese Arbeit immer wieder in verschiedenen Varianten in unterschiedlichen Kunstformen aufgegriffen.

Der Werkzyklus der Sammlung Länger basiert auf dem von Timm Ulrichs, Gilbert & George und anderen in den Sechzigern aufgestellten Postulat „Ich bin eine Skulptur (ein Kunstwerk)“. Der Körper ist das dem bewussten und gestaltenden Ich nächst liegende stoffliche Material, er ist, in einem Sinne der Verdichtung gebraucht, seine künstlerische „materia prima“. Er kann, als für den Künstler immer durch sich selbst vorhandender Urstoff demnach die Farbpigmente, den Zeichenstift, das Holz, den Ton, kurz, alle in der Welt außerhalb des eigenen Körpers vorhandenen Kunst-Werkstoffe ersetzen.

Das nächste zur Hand liegende Material, die „materia secunda“ – so erweitert Jörg Länger Timm Ulrichs’ Postulat (und modifiziert den Begriff der materia secunda) – sind die privaten und beruflichen Habseligkeiten, die für ihn notwendig und als sein Eigentum in ständigem Gebrauch sind, also sich in einer Erreichbarkeit gleich nach dem eigenen Körper befinden, ihn ja quasi wie eine Art zweiter Hülle umgeben.

Mittels Kaviarkisten im Format 38 x 38 x 37 cm wurden in der im Künstlerischen auch sonst üblichen Arbeitsweise nun Schuhe, Hemden, Teller, Tassen, Bücher, Aufzeichnungen, Schraubendreher und so fort … in eine Struktur gebracht, aus dem Chaos ein Kosmos generiert. In diese Struktur wurden fast alle Gegenstände des Haushalts, der Werkstatt und des Ateliers des Künstlers eingeordnet, was bedeutet, dass diese nicht größer als 34 x 34 x 32,5 cm (Kisteninnenmaß) sein durften, so dass Bestehendes radikal auszusortieren und Neuanschaffungen nun hauptsächlich unter diesem Aspekt zu tätigen waren.

Die flexiblen Kistensegmente ergaben formal eine große gestalterische Möglichkeit. Verschiedene Aufbauten wurden realisiert, daheim, museal oder „on the road“.

Bei einem musealen Aufbau, verbunden mit einer Performance, notierte Länger buchhalterisch genau, was er für seinen täglich-temporären Bedarf außerhalb des Museums aus der dort eben fast komplett ausgestellten „Sammlung Länger“ benötigte.

Durch die künstlerischen Werkprozesse kommt Länger zu einer intensiven, bewusstseinsbildenden Auseinandersetzung mit seiner „materia secunda“: Habseligkeiten, Werkstattbedarf, biografischen Ablagerungen und Anhäufungen, so dass er aus der sinnlich-konkreten Erfahrung heraus sich selbst Fragen stellt, wie: „Was braucht der Mensch Länger wirklich? – Was ist notwendig? – Von welchen Gegenständen ist es darüber hinaus einfach schön, sie zur Verfügung zu haben? – Was ist entbehrlich? – Was wichtig? – Was braucht er für wofür? – Was ist lagerungswert? – Was fehlt? – Was fehlt aus formal-ästhetischen Notwendigkeiten? – Wie verhält sich die Ästhetik der Hausrat-Anordnung zu einer inhaltlichen, resp. existenziellen? – Was für Konsequenzen entstehen?“

Die Frage nach der materiellen Lebensgestaltung ist nicht nur für die individuelle Biographie wegweisend, sondern geradezu von Weltbedeutung, da – es ist nichts Neues! – die Ausbeutung unserer irdischen Ressourcen in der praktizierten Art und Weise nicht mehr beliebig fortführbar ist.

Gleichzeitig ist sie eine wüste Provokation! Dem „Exportweltmeister Deutschland“ wird zur Zeit vehement die Schädigung der Weltwirtschaft vorgeworfen: Das Volk konsumiere zu wenig! Weltökonomisch verantwortungsvoll bin ich demnach, wenn ich mich frage: „Was brauche ich NICHT?“ Und das dann kaufe!

Es geht keineswegs um asketischen Verzicht, um ein Zurück wiederum zu einem Leben in einer Felsenhöhle. Nein, es geht bei der Frage „Was brauche Ich?“ um eine Bewusstseinsbildung, sich selbst mit seinen innersten Impulsen, Bedürfnissen, Wünschen einerseits, und die Welt in ihrer Existenz, ihrem Leben, ihren Bedürfnissen andererseits kennenzulernen. So kann der verantwortungsvolle Umgang mit den irdischen Gütern, abgesehen davon, dass er der Erde gut tut, auch dem Menschen selbst vielleicht neue Möglichkeiten, Räume, Inhalte eröffnen: Wenn die Lebenswelt nicht übervoll von materiellem Besitz und dem besessenen Gieren nach „mehr“ ist, haben metaphysische Schätze eher wieder Platz in Seele und Geist und der Mensch kann frei(er) der Ganzheit von Dom und Alltag näher kommen.

Jörg Länger, Hamburg im März 2014

Publiziert in
Gekrönt auf Erden und im Himmel – das heilige Kaiserpaar Heinrich II. und Kunigunde
Katalog zur Sonderausstellung
Herausgegeben von Norbert Jung und Holger Kempkens
Vier-Türme-Verlag Münsterschwarzach und Diözesanmuseum Bamberg, 2014

ISBN 978-3-931432-34-8

---

4) - 7) Texte von Kunsthistorikern zum Konzept der „Protagonisten aus 25.000 Jahren Kulturgeschichte“.

4) „Jörg Längers Figuren, auf Silhouetten reduziert, sind Wiedergänger aus dem Reich der Geschichte im umfassenden Sinn, vom Mythos bis zur Zeitgenossenschaft. Als sogenannte Protago-

nisten erstehen sie wieder aus dem Fundus der Weltkunst. In einer traditionsvergessenen Zeit mahnen sie, über der Gegenwart jene überzeitlich geprägten Formen nicht aus den Augen zu verlieren, die allein die Kontinuität der Welt- und Selbstdeutungen sichern. Längers Kunst setzt auf Kontinuität und Traditionsbewusstsein. Sie geht aus vergangener Kunst, aber auch aus weitreichenden Kenntnissen auf anderen Gebieten hervor. Länger ist ein pictor doctus wie wenige seiner Generation. Seine Bilderzählungen – er nennt sie "Narrative Kompositionen" – verwandeln mythische Inhalte in höchst differenzierte, sensibel strukturierte geistige Räume, denen der Formgedanke allseits Halt gibt …"

Eberhard Stosch, Auszug aus der Nachschrift der Rede auf der Vernissage vom 02.02.2005, anläßlich der Ausstellung, Jörg Länger: „Länger. Länger betrachtet. Narrative Kompositionen mit Protagonisten aus 23.000 Jahren Kulturgeschichte", Galerie Schimming, Hamburg

5) „Im vielschichtigen Werk des in Hamburg lebenden Künstlers Jörg Länger präsentiert sich in Form, Technik und inhaltlicher Gestaltung ein Ausschnitt der Gegenwartskunst auf höchstem Niveau.

In der aktuellen Werkphase treffen konzeptionell stilisierte Protagonisten aus der Kunstgeschichte auf die freie Linie und den durch Farbe und Fläche definierten Bildraum der Moderne. Auf diese Weise losgelöst aus ihrem alten Bezugsrahmen, treten Figuren aus antiken Mythen, sowie dem christlichen Heilsgeschehen auf der Leinwand gegen- und miteinander in Aktion. Krieger, Engel und Dämonen tummeln sich in den Farbfeldern der Abstraktion und verweisen auf das Fortwirken ihrer Botschaft in unserer Zeit.

Jörg Längers Bildwelten, gestaltet durch die filigran-zeichenhafte Linie einerseits und den pastosen Farbauftrag andererseits, vereinen das scheinbar längst Vergangene mit dem schon Gegenwärtigen. Dabei geht die Beziehung mit dem Material, seiner Bearbeitung und dem Inhalt eine subtil inszenierte Symbiose ein.

Aus der Polarität von zeichenhafter Figuration und flächig angelegter Farbe sowie den thematischen Bezügen aus einer Jahrtausende alten Kulturgeschichte entsteht jene für das Werk Längers charakteristische Spannung zwischen Tradition und visionärer Neuerung, kunsthistorischer Kontinuität und ihrem gestalterischen Bruch."

Sandra Hirsch, Auszug aus der Textform der Rede auf der Vernissage vom 22.08.2003, anläßlich der Ausstellung, Jörg Länger: „Krieger, Engel und Dämonen im Farbraum der Moderne – Narrative Kompositionen", Kunstkabinett LBK, Hamburg

6) „Kaum ein Maler zeitgenössischer Kunst hat sein Bekenntnis zu Einflüssen vorausgegangener Epochen der Kunstgeschichte so eindeutig für sich formuliert. Es erscheinen in einer Vielzahl von Rückwendungen und Vorausdeutungen Bildzitate und Protagonisten aus 25 Jahrtausenden. In seinen komplexen, vielfach verschlüsselten Bildern zwischen Präteritum und Zeitlosigkeit vollführt er in einem Akt moderner Metafiktion überzeugend den Sprung in eine eigene, höchst ausgereifte Bildsprache. Geschickt verdichtet er in einem Akt gekonnter Wiederholung in seinen filigranen Arbeiten Blicke auf Transzendentes vergangener Zeiten mit Erinnerungswerten aus tradierten Sehgewohnheiten zu neuen Sichtweisen auf klassische Fragestellungen."

Dr. Heidi Krahl, Auszug aus der Textform der Rede auf der Vernissage vom 14.11.2007, anläßlich der Ausstellung, Jörg Länger: „Nuntiatio", Haus der Stille, Berlin

7) „… Doch vorab ein Wort zu Längers Konzept der Protagonisten. Als Protagonisten bezeichnet er ein Objekt – aus einer seit 25.000 Jahren bis an die Gegenwart reichenden Kulturgeschichte – mit der er in künstlerisch-gestaltender Weise verfährt, d. h. er greift sich ein Bild, v. a. eine Figur aus einem Bild, eine Plastik oder ein sonstiges Objekt vornehmlich der Kunstgeschichte heraus, entnimmt es seinem ursprünglichen (historischen und / oder künstlerischen) Kontext und verwendet es, gleichsam als Vorlage und Inspirationsquelle, in einem seiner eigenen Kunstwerke neu. Damit stellt er sich nicht nur in die Tradition der Kunstgeschichte, gliedert sich ihr gewissermaßen ein, durchaus mit dem Impetus der Anerkennung und Wertschätzung (der Begriff des Protagonisten ist bekanntlich dem Theater entlehnt und bezeichnet im Gegensatz zu den Komparsen etc. den Hauptdarsteller), sondern verleiht diesem Protagonisten in seinem eigenen Kunstwerk gleichsam neues Leben: Die Idee der Protagonisten ist somit gedacht als wechselseitiges Geben und Nehmen, eine Interaktion zwischen dem Künstler Länger und der großen Tradition der Kunstgeschichte.
…

Und dies ist es wohl auch, was bei Länger die reine Konzeptualität seiner Kunst hinsichtlich eines interpersonalen Dialogs durchbricht: Wie seine Kunstwerke programmatisch und als physische Gegenstände zum (gestalterischen und geistigen) Dialog einladen, so ist es die Dimension der wertschätzenden Anerkennung und würdigenden Achtung in seinem Werk, die den Betrachter dazu stimuliert, die Idee der Protagonisten und deren Wertschätzung durch den Künstler zu erkennen und anzuerkennen und darin einen Schlüssel zu Längers Werken zu entdecken, so dass damit der Kreis des Dialogs formal geschlossen aber inhaltlich unendlich ausbaubar ist: Dialog via Längers Anerkennung der Protagonisten, Anerkennung des Betrachters der Protagonisten als solcher, Anerkennung des Betrachters der Anerkennung Längers der Protagonisten, Anerkennung der Anerkennung des Kunstwerkes Längers durch Länger und den Betrachter et vice versa – die Reihe ließe sich in sophistischer Spitzfindigkeit vermutlich beinahe endlos fortsetzen. Wichtig ist hierbei in erster Linie, auf welcher Ebene Länger Dialog/Interaktion in seiner Kunst verwirklicht, auf welcher Basis bei ihm Deklaration stattfindet, welche Stelle die konzeptionelle Seite seiner Kunst hat und von welchem Geist er bei seinem Schaffen getragen ist, nämlich dem der Anerkennung. Durch des Künstlers „holden, belebenden Blick“, so könnte man frei nach Goethe sagen, schafft Länger Kunst; damit ist vermutlich nicht nur über Länger, sondern evtl. auch über das Wesen von Kunst viel gesagt, das selten so plastisch und anschaulich vor Augen steht, wie im Werk Längers.

Somit wäre es wohl eigentlich nicht primär die Deklaration des Objektes X zum Kunstwerk (wobei von diesem Akt nicht abstrahiert werden kann), sondern der Blick, der Blick des Künstlers, der Pigmente, Formen, Töne, Worte usw. plötzlich aus seiner Alltäglichkeit herausholt und ihm einen Eigenwert zuschreibt, der das Kunstwerk als Kunstwerk erzeugt: Der Blick des Künstlers, der zum Kunstwerk belebende Blick. Dieser Blick ist als qualitas genommen in seiner Wurzel Liebe. Dies sieht man, lässt man sich auf den Dialog und die damit verbundene Anerkennung ein, in den Werken Längers in großartiger Weise. …“

Dr. phil. Dr. theol. habil. Matthias Scherbaum, Auszüge aus der Rezension, „Der Sternenmantel und die Ästhetik der Protagonisten“, anläßlich der Sonderausstellung, Jörg Länger: „Passion und Heilsgeschehen. Für Dom und Alltag.“ Diözesanmuseum Bamberg, 28.02. - 02.05.2014
Link zum vollständige Text:
https://laenger.com/text_2014_scherbaum_rezension/

8) und 11)

Über die Angst des Betrachters vor dem Bilde

Keine Geburt ohne Schmerzen

Jeder Künstler kennt wohl den Schmerz des Gebärens. Und er hat Angst davor. Der Maler verspürt ihn als Horror Vacui, die Angst vor der leeren Leinwand, die Angst, in ein Nichts hineinzuarbeiten – wie soll der Maler das können, wenn Hunderte von Jahren herrlichster Bildschöpfungen auf ihn einstürmen und sich vor die jungfräuliche Leinwand drängen! Wie soll er da etwas schöpfen, das neu ist und wert, angeschaut zu werden?! Übervoll mit dem Wissen um das von anderen und Früheren schon Geleistete soll die Seele, der eigene Geist aus seinen individuellen Erfahrungen und Fähigkeiten auf dieser schönen monochrom-weißen Fläche etwas schaffen, das die Welt bereichern wird! Vor dem Schöpfungsakt also liegt der Horror, die Angst, des Künstlers, die er dann im lebendigen Tun des Schaffensaktes überwindet.

Über die Qualen des Künstlers bei der Bildproduktion ist schon vieles gesagt worden; über die Angst des Betrachters weniger. Ja, auch der Bildbetrachter kennt eine Angst, den Horror Silentii Contemplationis, die Furcht vor der kontemplativen Stille.

Man begegnet ihr, wenn man beobachtet, wie in Museen Menschen von einem Bild zum nächsten hasten, ohne je vor einem einzelnen länger zu verharren, als ob sie getrieben würden. Nur der Audioguide veranlasst sie zum Innehalten, damit sie mit Kopfhörern auf den Ohren erzählt bekommen, was sie sehen sollen. Dann rasch weiter, die nächste Information wartet schon!
Warum schreckt, verschreckt ein Bild so, treibt den Betrachter eher weiter, als dass es zum Verweilen einlädt?

Das Besondere an einem Bild, sei es nun gemalt oder fotografiert, ist, dass es aus der Zeit fällt und damit die Schöpferkräfte des Betrachters herausfordert. Was es damit auf sich hat, soll nun angeschaut werden:

Das Bild ist zeitlos und gleichzeitig,
– zeitlos, weil die Zeit *im* Bilde nichts mehr verändert, es „passiert" in ihm nichts (höchstens *am* Bild kann etwas geschehen, zum Beispiel durch Alterung oder äußere Einwirkung) und
– gleichzeitig, weil alles in dem Kosmos Bild immer anwesend, also sichtbar ist, anders als bei einem Ding im Raum, zum Beispiel einer Skulptur, die unserer visuellen Wahrnehmungsmöglichkeit immer nur Teilansichten bietet. Hier bedarf es der Zeit, um seine eigene Position im Raum zu verändern und so alle Aspekte der Plastik wahrzunehmen und im Denken zusammenzusetzen.

Das ist ja der Zusammenhang, in dem wir normalerweise leben, im dreidimensionalen Raum, in dem sich die Dinge bewegen und wir uns auch, wodurch sich wiederum die Dinge oder ihre Konstellationen zueinander ständig verändern: Daran erfahren wir den Strom der Zeit.

Ich sitze gern auf meinem Dach und schaue in Bäume und Himmel; manchmal gibt es Momente, in denen gar nichts passiert: kein Windhauch, der Blätter bewegt – an nichts ist die Präsenz der Zeit zu erkennen. Wie in einem unbeweglichen, gemalten Bild steht eine ganze Landschaft still – ein seltsames, fast ein wenig unheimliches Gefühl ist das! Daraus reißt mich dann ein Schwarm Mauersegler, oder eigentlich öfter ein Flugzeug, das mit seiner Bewegung wieder Zeit in mein Landschaftsbild bringt.

Diese Orte der reglosen Landschaft, die Orte des Nunc Stans, der „dauerhaften Gegenwart“ im Raumgefüge, werden weniger. Selbst die sprichwörtliche Stille der Berge wird im Zehn-Minuten-Takt durchtönt, man ist dort ja nicht mehr nur dem Himmel näher, sondern auch den Fliegern, und im ehernen, ewigen Sternenhimmel blinken die Sateliten inzwischen ganz irdisch-zeitlich, also vergänglich.

Doch anders das gemalte, gezeichnete oder fotografierte Bild, das Bild als hermetischer Kosmos gesehen: Es ist dagegen eine unerschütterliche Festung der Bewegungslosigkeit! Kein Schwarm Mauersegler, kein Flugzeug durchquert es rettender Weise: Die Zeit bleibt dem Bild absent, und nur die Eigenbewegung, die Flucht, kann den Betrachter vor dem fremden, beunruhigenden Gefühl der „fehlenden Zeit“ schützen. Nicht nur sind wir die Stille nicht mehr gewöhnt, sondern wir haben zum Teil auch Angst vor ihr, der unerträglichen Stille, die es ja mit sich selbst auszufüllen gilt. Was, wenn in mir keine Stille, sondern Leere herrscht? Da gebiert die Abwesenheit von äußerem Geschehen nicht Glück, sondern Langeweile oder Ratlosigkeit.
Retten oder scheinbar retten könnte man sich durch Davonlaufen oder eben durch die linearen Informationen aus dem Kopfhörer des Audioguide!

Was hat es mit dem Horror Silentii Contemplationis des Betrachters vor dem fertigen Bilde auf sich? Wenn das Bild das Atelier des Künstlers verlässt, ist es tot, wie Samuel Beckett einmal äußerte. Tot – da gibt es keine Veränderung aus dem Prozess des Schaffens mehr, da sind wir im Nunc Stans, es gibt da nur noch die Gleichzeitigkeit und die Zeitlosigkeit. Nähert sich der Betrachter dem Bild, muss er sich entscheiden: Übergeht er uneingestandene Unsicherheiten und Ängste gegenüber einem solchen Bild-„Leichnam“ und lässt das Tote tot sein, schaut nur kurz hin und nimmt ein paar Informationen auf, mehr oder weniger das, was sich mit flüchtigem Blick erfassen lässt – oder überwindet er seine Ängste, um durch den Kraftakt eines aktiven Betrachtungsvorgangs das Bild zu neuem Leben in sich, im Betrachter, zu erwecken? Denn das kann schon eine beängstigende Anforderung sein: Ich soll ein „Totes“ „zum Leben“ erwecken! Wie soll ich das Bild überhaupt auch nur verstehen, ich bin ja kein Experte?! Wie, wenn keine Phantasie anfängt, mit dem Bild zu kommunizieren, und mich mit Geschichten erfüllt? Wie, wenn das Gefühl der eigenen Unfähigkeit immer stärker wird, sich gar als einziges erlebbares Gefühl in mir ausbreitet und mich innerlich frösteln lässt? Wenn ich in dieser Weise mir selbst begegne als jemandem, der dem Bild und der Aufgabe, die es mir stellt, nicht gewachsen ist? Wenn ich merke, dass ich abhängig bin von äußeren Anstößen, den omnipräsenten Medien, im Museum zum Beispiel vom Audioguide?

Es gibt eine produktive Möglichkeit, sich aus der beschriebenen Angst zu retten: Indem ich mich als Betrachter ganz in ein zeitloses Bild hineinversenke, ist die Zeit ja deshalb nicht aus der Welt verschwunden. Sie ist nun in mir selbst erlebbar: Sie ist in meinem Atemrhythmus, in der linearen Folge der eigenen Wahrnehmungen, der Empfindungen, der betrachtenden Gedanken. Wenn Zeit nur noch in mir existiert, kann ich mich ja jetzt sogar als Schöpfer der Zeit begreifen. So bin ich, auch ohne dass ich mir dessen bewusst sein muss, nicht nur mit dem Bild, sondern auch mit mir selbst konfrontiert. Ich – mit all meinen Fähigkeiten und eventuellen Unfähigkeiten – bin es, der jetzt aus sich selbst heraus initiativ werden kann, will ich das Bild erleben und verstehen, mich mit ihm verbinden. Im kontemplativen Betrachten eines Bildes rette ich mich selbst und das Bild: Als aktiv Wahrnehmender, Empfindender, Denkender stehe ich dem Bild-„Leichnam“ gegenüber, der durch mich und in mir wiederbelebt wird. Ich denke das Bild an, es entsteht in mir

als Andenkbild neu, bedachtsam spüre ich dem Bild nach, lebe in ihm, es wird zu meinem selbst erschaffenen Andachtsbild.

Auch wenn das äußere Bild diesmal gleich geblieben ist, entsteht auf diese Weise in mir ein Bild, das es so auf dieser Welt noch nicht gibt, gegeben hat und geben wird. Ich habe ein ganz eigenes Bild, ein Original, generiert oder genauer gesagt, es ist ein Gebilde entstanden, das den Künstler, das Bild und mich, den Betrachter, in einer einmaligen Synthese enthält. Und vor allem, ich habe meine Ängste besiegt!

Ein Bild länger kontemplativ anzuschauen und dadurch den Horror Silentii Contemplationis zu überwinden und vielleicht sogar zu einem Glückserlebnis der Eigenschöpfung ähnlich dem des Künstlers zu kommen, dazu braucht man Handwerkszeug. Mit diesem Handwerkszeug kann ein Einzelner ebenso arbeiten wie eine Gruppe. Es ist oft frappierend, was man selbst erst dann sieht, wenn ein anderer es benennt oder beschreibt. Das Handwerkszeug besteht darin, dass man strukturiert vorgeht und verschiedene Ebenen unterscheidet, die im Nacheinander durchschritten werden.

Zuerst heißt es natürlich, das Bild anzuschauen und einfach auf sich wirken zu lassen, ohne es gleich verstehen und erklären zu wollen. Keine „Was bedeutet das?"-Fragen stellen, sondern versuchen, sich auf die Wahrnehmung zu beschränken! Die Furcht überwinden, dass einem dazu gar nichts einfällt, dass alles unverständlich ist, sondern nur versuchen, einen Stimmungseindruck des Bildes zu empfangen. Das geschieht oft ganz zart und unmerklich, weil es vom nach Erklärung schreienden Verstand überdeckt wird, oder die keimhaft aufkommende Stimmung wird durch bildfremde, oft alltägliche Gedanken verscheucht. Aber selbst wenn es nicht richtig gelingt, sich auf das Bild zu konzentrieren, kann das Bild zum Betrachter sprechen, gegebenenfalls allein zum Unterbewusstsein, auch da kann es ja seine Wirkung entfalten.

Nach dem ersten unbefangenen Betrachten kommt die nüchterne, sachbetonte und wirklichkeitsentsprechende Beschreibung, vielleicht kennen Sie das noch aus Aufsätzen in Schultagen? Hier ist es nach meiner Erfahrung schwierig, keine eigenen Vorstellungen, Gefühle, Erinnerungen unmerklich mit dem zu vermischen, was das Bild objektiv dem Anblick bietet, was also dort tatsächlich für jeden Menschen mit gesunden Augen gleichermaßen sichtbar vorhanden ist. Darauf, dass man sich selbst ganz zurücknimmt, kommt auf dieser Stufe alles an! Dazu gehört, dass man sich beispielsweise folgende Fragen beantwortet:
Die Frage nach dem Format (z. B. quer-, hochformatig, quadratisch, …)
Die Frage nach der materiellen Beschaffenheit: Was für Farben hat der Künstler gewählt (Ölfarben, Wasserfarben, Acryl, Tusche, Tinte, …)? Auf welches Material sind die Farben aufgetragen (Papier, Holz, Leinen, Metall ...)? Wie sind die Farben aufgetragen (mit Pinsel, Spachtel, den Fingern, …)? Wie ist der Farbauftrag (lasierend, opak, pastos, …)?
Die Frage nach der Komposition und dem Duktus:
Was für Farben, Linien, Formen, sind auf dem Bild? Wie ist die Aufteilung/Platzierung der Farben? Wurden Primär-, Sekundär-, Tertiärfarben benutzt? Gibt es eine vorherrschende Farbe? Wie ist das Verhältnis der Farbflächen zueinander und der Farbflächen zu den Linien (z. B.: Stoßen die Farbflächen frei aneinander, überschneiden und mischen sie sich oder sind sie durch Linien – welcher Farbe? – voneinander getrennt, …)? Kann man etwas über die Linienführung sagen (kräftig, brüchig, wild bewegt oder ruhig, übersichtlich, durchgezogen oder unterbrochen …)?

Als Nächstes – wir sind noch immer auf der Ebene des objektiven Konstatierens – können Aussagen des Bildes beschrieben werden, die mehr inhaltlicher Art sind.
Ist das Bild einem Genre zuzuordnen (z. B. Porträt, Landschaft)?
Ist ein Thema zu erkennen (z. B. fröhlicher Schmaus auf dem Lande, eine Frau vor dem Spiegel oder Rote Form)?
Sind menschliche Figuren in dem Bild zu sehen? Wie sehen sie aus? Wie sind sie zueinander gruppiert? Welche Haltungen nehmen sie ein? Welche Kleidung tragen sie? Etc.
Erzählt das Bild eine Geschichte (die dann noch zu erschließen wäre, z. B. eine Heiligenlegende)?
Ist eine bestimmte Phase in einem Geschehen abgebildet (wie z. B. die Kreuzabnahme)?
Lassen sich gängige Symbole entdecken (z. B. ein Kreuz, eine Lilie)?

Der Übergang von der objektiven zur subjektiven Phase ist fließend, denn einiges von dem, was am Bild erfahren werden kann, wird nicht mehr eindeutig sein, sondern unterschiedliche Sichtweisen bei verschiedenen Betrachtern anregen.
Welche Stimmung geht von dem Bild aus (z. B. eine frische, kühle, warme, nüchterne, träumerische?)
Was drücken die Figuren aus (sind sie ernst, traurig, skeptisch, heiter, gelassen)?
Wie wird die Farbperspektive erlebt, treten Farben in den Vordergrund, andere nach hinten?

Jetzt schließe ich die Augen. Kann ich ein „inneres Bild einfangen", „eine Innenaufnahme" erzeugen (Samuel Beckett)?

Anfangs werde ich nicht alles vor mir sehen können, vielleicht hat das Bild Löcher, ich kann mir einiges vorstellen, andere Bildteile nicht, und frage mich, ob ich eine Ahnung habe, warum das so ist? Was für Stimmungen kommen in mein Bewusstsein? Ich kann wahrzunehmen versuchen, ob sich gegenüber den Erlebnissen der vorigen Stufe etwas verändert. Kommen andere, ganz eigene Bilder dazu? Fallen mir vergangene Ereignisse plötzlich ein, und was für Gedanken entstehen? Was erlebe ich, wenn ich die Augen wieder öffne und auf das Bild schaue? Habe ich mir einiges, oder gar vieles ganz anders vorgestellt? Wie geht es mir mit einer solchen Beobachtung?
Habe ich durch das innere Sehen einen veränderten oder gar neuen Zugang gefunden? Habe ich angefangen, mit dem Bild zu leben?

Besteht die Möglichkeit, genug Zeit mit dem Bild zu verbringen, es immer wieder anzuschauen, kann ich ihm die Zeit geben, in mir zu reifen, kann es sein, dass ich es irgendwann in toto „inwendig auswendig sehen kann", wie ein Gedicht, wie eine Melodie. Und so wie man ein Klavierstück, um es erlebend interpretieren zu können, handwerklich-technisch beherrschen muss, kann nach einem solchen handwerklichen Erarbeiten das Bild sich richtig entfalten und mir sein Eigenleben mitteilen. Entsprechend meinen eigenen Stimmungen und Gedanken, kann es selbst Leben entfalten, immer wieder in anderen Facetten sich mir zeigen, so wie ein Gedicht auch innerlich immer wieder in anderen Nuancen erklingen kann.

Um diese Methode immer selbstverständlicher handhaben zu können, ist es hilfreich, am Ende der Betrachtung den zurückgelegten Weg als Akt der Selbsterkenntnis zu resümieren: Wie bin ich in der Betrachtung vorgegangen? Wie war mein erster, unbefangener Eindruck und inwiefern hat er sich im Laufe der Betrachtung verändert! Wie konnte ich die Form des Bildes beschreiben? Konnte ich in das Bild hineingehen? Wie war mein Weg in das Bild, was für Erlebnisse hatte ich? Wie haben wir uns verbunden, das Bild und ich? Was für Stimmungen hat es in mir evoziert? Konnte ich mich im Schauen mir selbst nähern? Etc.

Hier ist die „Bildbetrachtung in sich“ abgeschlossen, sie kann aber erweitert werden, denn vielleicht hat das Bild so sehr begeistert, dass man mehr über den Schöpfer, über den Maler wissen will:
Aus welcher Situation und Motivation heraus hat der Künstler das Bild gemalt? Was malt er noch für Bilder, welche Themen bevorzugt er? Kann ich in seinem Werk eine Entwicklung erkennen? Gibt es Texte von ihm oder von Kunsthistorikern, die mir seine Intentionen, seine Weltsicht näherbringen? Ich kann danach fragen, aus welcher Generation er ist, wie sein Werdegang aussieht, künstlerisch – und menschlich. Welche künstlerischen Einflüsse haben auf ihn gewirkt und was führt er in eigenständiger Weise weiter, setzt er Impulse für die weitere Entwicklung der Kunst?
Das wird dann nicht mehr an Ort und Stelle vor dem Bild geschehen. Ich kann aber dann später dorthin zurückkehren und werde seine Bildschöpfung mit geweitetem Blick und tieferem Verständnis erfassen können. Ich werde so den Künstler und Menschen besser verstehen lernen und auch anfangen, gewissermaßen mit ihm zu leben. Und habe jetzt eine Verbindung geschaffen, zwischen dem Künstler, dem Bild und mir – und zwar in einer einmaligen, nie dagewesenen, ganz individuellen, nur mir zugehörigen Weise.

Individualisiert werden kann auch der Weg in das Bild, das Wie, hat man genug Offenheit für die Ruhe der Bilder erlangt; denn natürlich sind auch andere Zugänge zum Bild möglich. Zum Beispiel kann versucht werden, die Bewegungen des Bildes mit dem eigenen Körper aufzunehmen, sich mit den Pinsel-, Farb-, Linienbewegungen körperlich mitzubewegen, das Bild nachzutanzen, sich zu-eigen-zu-tanzen und es vielleicht weiterzutanzen.

Man kann so seinen „Handwerkzeugkoffer“ weiter auffüllen und dann verschiedene Werkzeugkombinationen anwenden.

Und interessant zu reflektieren ist auch, welche(s) Bild(er) man sich für die Betrachtung ausgewählt hat (zum Beispiel in einer Ausstellung) und warum. Ein noch tieferes Einsteigen in Bilder und in sich selbst ist immer weiter möglich …

Kein Leben ohne Schmerzen

Wenn Sie den Horror Silentii Contemplationis überwunden haben, diese Art der Bildbetrachtung handhaben können, kann es geschehen, dass Sie einen Museums- oder Ausstellungsbesuch noch stärker als bisher in seiner bereichernden, befreienden und regenerierenden Wirkung erleben, dass ein Bild durch die kontemplative Betrachtung Ihre ganze Befindlichkeit und Lebensstimmung beeinflusst. Vielleicht machen Sie sogar die Erfahrung, dass Ihre Begegnung mit Schmerz sich verändert, dem Schmerz, der uns Menschen unser Leben lang in unterschiedlichsten Formen begleitet: als Schmerz, verursacht durch eine Krankheit, die es zu behandeln gilt, durch eine innere Verletzung, die der Heilung harrt, verursacht durch eine seelische oder geistige Sehnsucht, die gestillt werden will oder durch eine Lebensaufgabe, die wir unter einer Legion von Schichten der Alltäglichkeit und profaner Wünsche begraben haben und die sich nun als Schmerz meldet. Eine Bildbetrachtung im obigen Sinne kann dem Menschen helfen, im schöpferischen Tun solcherart Schmerz „ins Bild zu bringen“, ihn zu erkennen, sich dabei selbst zu erfahren und so sich selbst ein Stück weit zu heilen. Nicht mit Schmerzmittel ihn, den Mahner, unreflektiert wegzuschlucken, sondern in einem „Kulturheilverfahren“ Selbstheilungskräfte aufbauend Schmerz und Leid meistern.

Jörg Länger, Hintersee und Hamburg im Oktober 2013

Publiziert in
Leidfaden, 2/14
Fachmagazin für Krisen, Leid, Trauer
Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co KG, Göttingen

ISSN2192-1202

---

8) und 11) **Grundlagen zum Konzept der Dialogikonen.**
(Anmerkungen zu einem neoikonischen Versuch.)

Die Entwicklung zur Dialogikone aus der Arbeit heraus:

In meiner Arbeit an der Werkgruppe der Zeitgeister aus den Anfängen meiner „Gesichte" hatte ich Gesichte(r) nur aus Gesso-Grundierung auf farblos grundierte Leinwand gemalt. Im Laufe der Arbeit mit diesen auf das Notwendigste reduzierten Materialien entstand auch ein Scherenschnitt eines griechischen Gottes vollflächig aus Gesso-Grundierung. Der Apollon gefiel mir in seiner Form. Es folgen weitere Gesichte(r) als Gesso-Scherenschnitt. Dabei wollte ich die weiße Fläche der Grundierung entsprechend meiner normalen Bild-Grundierungen behandelt haben, also fein geschliffen; dafür mussten mehrere Schichten aufgetragen und zwischengeschliffen werden. Ähnlich der aufwendigen Anfertigung des Malgrundes einer traditionellen Heiligenikone. Es entstand so eine Grundierung in kopfform oder, anders beschrieben, ein *Kopf aus Grundierung.* Ich dachte, einige Köpfe täten gut daran, grundiert zu werden. Denn ist es nicht so, dass in den Gedanken, mit seinem Symbol, dem Kopf, die Gründe geliefert werden, für, zum Beispiel, die Taten? Und für manche Taten mancher Menschen sind die Gründe doch nicht recht einsichtig?! Da täte eine ordentliche Kopfgrundierung not. Ich fing weiterhin an, grundierte Köpfe auf „regulär" bemalte Bilder zu setzen, das der Grund offenbar wurde, also Grundierung (in Kopfform) *auf* Malerei, also ein *inverser, umgekehrter Bildaufbau* entstand. Wenn man dann den oben auf liegenden Kopf schleift, was man muss, wenn man eine schöne glatte Grundierung haben will, bekommt auch die Umgebung etwas davon ab, denn einiges bleibt eben nicht allein im Kopf: doch das sah wunderschön aus und gefiel mir gut.

So entstand eben eine inverse Form des Bildaufbaues. Eine unbemalte Fläche aus Grundierung liegt zuoberst und bleibt unbemalt, die sonst, in einem normalen Bildaufbau, ganz zu unterst ihren Platz hat und übermalt wird.

Die Entwicklung zur Dialogikone aus dem Gedanken heraus:

Die Ikone ist ein ganz besonderes Gebiet innerhalb der Malerei, innerhalb der Kunst. So kann eine Ikone eine *existenzielle* Verbindung zwischen dem Betrachter und dem Dargestellten *in realiter (!)* bilden. Die Ikone *ist* das was sie darstellt.[1)] Der Begriff der Ikone müsste eigentlich länger besprochen werden, an dieser Stelle will ich in Kürze auf die „inverse Perspektive" eingehen, die in Ikonen meist zu finden ist. Die inverse Perspektive, auch Umkehrperspektive genannt, bedeutet, dass die Figuren im Hintergrund größer gemalt sind als die vorderen, also konträr zu dem, was wir in der

von uns gewohnten Zentralperspektive sehen. In meinen Bilder wird invers mit dem Bildaufbau gearbeitet: die Figur, der Palin- oder Protagonist, besteht aus unbemalter Gesso-Halbkreide-Grundierung, was bedeutet, das eine unbemalte Fläche aus Grundierung zuoberst liegt, was sonst, in einem normalen Bildaufbau ganz zu unterst seinen Platz hat und übermalt wird.

Aus den Erfahrungen meiner malerischen Arbeit kann ich sagen, der Bildgrund ist sehr wichtig für die sich darauf entfaltende Malerei, er ist Träger, Voraussetzung, conditio sine qua non für das Bild. Dabei wird er meist einfach oder gar mehrmals übermalt, was ich schon lange ungerecht fand (wobei allerdings bei mir schon immer Teile der Grundierung frei und so sichtbar blieben). Aber nun wird dem Bildgrund eine Ehre erwiesen, die er nie gefordert hat: zuoberst darf er sein, über dem Bild, dem er sonst tragend den Grund gibt und dabei steht er gar reliefartig erhöht über dem Bildumfeld [2)].

Diese inverse Perspektive des Bildaufbaus passt sehr gut zu der Ikone, der Bildgrund ist ja tatsächlich für einen Maler etwa wie ein „Urgrund" des Bildwerkes und wenn man einen riesig vergrößernden Maßstab ansetzt, kann man vielleicht eine Analogie ziehen, zu dem „Welten-Urgrund". In eigentlich allen Mythologien und Religionen der verschiedenen Kulturen der Welt und auch in der Philosophiegeschichte des Abendlandes bis zur Säkularisierung, basiert die Existenz der Welt (und damit aller Kultur und Zivilisation) auf dem Welturgrund, der heiligen Weltenschöpfung durch die Selbst-Ausgießung Gottes in die Welt. Ein heiliger Akt.

Bildrezeption als Bildproduktion (Bildbetrachtung als Bildschöpfung):

Auf den „Dialogikonen" ist nun der Bildurgrund frei sichtbar zuoberst gekehrt: eine von mir gemachte Leerstelle auf der eine Schöpfung entstehen kann: Ihre Schöpfung. Die Schöpfung des Betrachters! Im Dialog mit mir, so dass Sie, die Betrachter, keine creatio ex nihilo, keine Schöpfung aus dem Nichts, die ist ungleich schwerer ist, generieren müssen. In unserem Dialog ist Ihnen die jungfräuliche, (durch Farbe) unbefleckte Silhouette des Protagonisten gegeben, als Halt, um nicht völlig auf dem Nichts zu stehen. Eine „Aktivierungsenergie" zum eigenen Schöpfertum wird Ihnen gegeben, Sie sind von den Bildwerken eingeladen, Ihre Vorstellungen von zum Beispiel dem Erzengel Michael in seinem Kampfe oder der Jungfrau mit dem Kinde in die weiße „Leerstelle" hinein zu imaginieren, Ihren eigenen heiligen Michael im Geiste zu schöpfen. Und so wird durch Ihre Schöpfungstat versucht, eine Verbindung in realiter(!) in der Handlung des Schöpfens zu erzeugen, denn dieser findet wirklich wirkend statt, bei mir auf der Leinwand und bei Ihnen im Geiste. Vielleicht kann man sagen das es, wenn auch noch so gering, eine klitzekleine Teilhabe an dem göttlichen Schöpfungsakt sein kann, im Felde der Kunst und der Imagination auf einem anderen Weg geschaffen. Nicht nur zum Inhalt, sondern auch über den Prozess der schöpfenden Betrachtung wird eine Verbindung zum heiligen Schöpfungsakt geschaffen. Auch wenn dieser noch so mikrokosmisch im Makrokosmischen darinnen steht, so kann es doch eine Annäherung für uns Erdenbewohner sein …

Ich sage nicht, dass das leicht ist. Aus diesem besonderen, erweiterten Dialog mit den Betrachtern heraus nenne ich diese Werkgruppe „Dialogikonen".

Vielleicht kann man den Ansatz gar als eine Art Ikonenwende benennen.

Während ein gläubiger orthodoxer Christ bei der Betrachtung einer traditionellen Ikone eigentlich schon vorher weiß, was er sehen wird, da die Herstellung einer Ikone nach strengstes in der Ausführung festgelegtem Regelwerke erfolgt, ist dagegen hier eine leere, weiße/weise Vorlage als Moment der Freiheit gegeben.

[1)] Ein Beispiel vielleicht zur Erklärung: Sie geben dem Photo Ihrer Freundin, Ihres Freundes oder sonst eines lieben, nahen Menschen ein Küsschen. Das machen Sie, weil Sie durch das Photo angeregt nun allerliebst an den abgebildeten Menschen denken und Sie handeln so aus freudigem Überschwange – doch Sie denken nicht im Ernst, dass Sie nun der betreffenden Person tatsächlich, in realiter(!), einen Kuss gegeben haben. Im traditionellen Ikonenverständnis wäre das jedoch so. Das abgebildete Bild *ist* der abgebildete Inhalt.

Doch will ich gleichzeitig an Sie appellieren nicht unsere heutige, moderne, aufgeklärte Denkungsweise, die sich darüber lustig machen könnte, als der Weisheit letzten Schluss zu sehen. Es ist immer aus den Gegebenheiten der Zeit heraus einiges zu denken *un*möglich, was durchaus zu denken möglich und der Wirklichkeit angemessen wäre. Noch ein Beispiel: Geht es Ihnen nicht auch ab und an so, dass Sie frustriert immer wieder auf ein Problem schauen, das Sie nicht lösen können. Dann, nach einiger Zeit kommt Ihnen plötzlich und unerwartet (wie aus heiterem Himmel) ein völlig neuer Gedanke, die Lösung des Problems, wie selbstverständlich, aber sie ist einfach bisher nicht eher in Ihren Denkhorizont getreten. Warum haben Sie diesen Gedanken lange nicht denken können? Und wie viele weitere Gedanken mag es geben, die Sie einfach bisher *noch nicht* denken konnten! Wie zum Beispiel den, dass das Bild nicht immer nur Abbildung und damit Verweis auf das Inhaltliche ist, sondern dass es das Gezeigte selbst *ist*. Für einen im byzantinischen Ritus Denkenden und Handelnden ist es dagegen nicht nur möglich, sondern gar selbstverständlich, so zu denken.

[2)] (Diese leichte Erhöhung, die das Motiv durch den Auftrag der Schichtungen erreicht hat, ist auf Photos nicht immer richtig zu sehen.)

Die Werkgruppenunterabteilungen:

1. Werkgruppenunterabteilung: „Heilige(r) Grund(ierung)“.

Auch wenn hier, wie oben geschildert, zu gänzlich neuartigen Betrachtungsweisen führende Ikonen vorliegen, ist es mir wichtig, anzuknüpfen an die Tradition in verschiedenerlei Weise: einmal, handwerklich mit der aufwendig geschichteten und geschliffenen Grundierungsherstellung; sodann substanziell in dem Prozess der Schöpfung als heiligem Akt, und hier in der ersten Werkgruppenunterabteilung an die Ikone in Ihrem Ursprung, der Thematisierung des Heiligen im Motiv. Die Formgebung des Bildinhaltes, also der Handlungsträger des Bildes, entsteht ebenfalls aus einer Anknüpfung bei Künstler-Vorgängern, so greife ich von Malerkollegen in der Vergangenheit gezeugte Protagonisten auf und lasse sie, auf ihre Silhouette verdichtet, in den Neo-Ikonen wieder auferstehen. Diese „Protagonisten-Resurrectio“ versucht ein metaphysisches Geschehen zu verbildlichen. Die Protagonisten meiner Bilder sind Wiederkehrer, ich nenne sie Palingonisten, Wiedergeborene, kommend vom altgriechischen *palin* (πάλιν), „wiederum“, „abermals“ und genesis (γένεσις), „Erzeugung“, „Geburt“ – „palingenesia“, die Wiedergeburt.

So stelle ich mich selbst, und das ist mir wichtig, durch mehrere künstlerische Verfahren bewusst in einen bestimmten Strom der Geschichtsentwickelung und schließe so an konkrete Individualitäten an. „Bewusst“ muss hier explizit betont werden, denn wir alle knüpfen an den Geschichts-

strom an, konkret führen wir Millionen von Bildern, die wir seit der frühen Kindheit in uns aufgenommen haben, mit uns, aus denen heraus wir unser Denken, Fühlen, Handeln entstehen lassen, jedoch meist unbewusst. Im Gegensatz zu diesen unbewussten Bildern, die in uns allen und natürlich auch zentnerweise in mir leben, will ich wenigstens teilweise bewusste Verbindungen mit dem Strom der die Gegenwart schaffenden und formenden Geschichte eingehen und durch entsprechende Setzungen diese Realität explizit formulieren.

2. Werkgruppenunterabteilung „Jetzt brandneu: Ikonen der Moderne".

Hoch über der Vergangenheit steht, so der allgemeine Tenor, unsere Gegenwart, ja, weit gebracht hat unsere moderne Zivilisation es! Und auch Ikonen sind in unserer Zeit entstanden, bekannt und in aller Munde als die „Ikonen der Moderne".

Filmdivas haben es durch Sexappeal in die Ikonostase geschafft. Und mit Marilyn Monroes berühmter Aussage von 1952, „Zum Schlafen trage ich nur ein paar Tropfen Chanel N° 5", spricht eine Ikone über eine Ikone; denn auch ein Parfum-Flakon wird in der Moderne zur Ikone: 1959 aufgenommen in die Dauerausstellungsikonostase des Museum of Modern Art (MoMA). (Das Bild des berühmten Flakons ist geplant, aber irgendwie noch nicht ausgeführt, habe wohl wenig Lust dazu.)

So bekannt sind unsere zeitgenössischen Ikonen, sie können in weißer Grundierung bleiben, Sie kennen sie ja.

Die im 20. Jahrhundert entstandenen „Ikonen der Moderne" beziehen sich fast ausschließlich auf profane Inhalte. Der Begriff der Ikone umfasste anfangs sowohl sakrale, als auch säkulare Themen, bis er ab dem 6. Jahrhundert A. D. ausschließlich für sakrale Portraits Verwendung fand. Bis zur Moderne eben.

3. Werkgruppenunterabteilung „Streichelzoo".

Nun Tiere als Protagonisten. Schön sind sie, die gemalten Tiere, nicht nur zum Schauen. Glatt, zart und wohlig sind sie auch zu berühren, denn die Oberfläche ist ja ganz samtig und „smooth" geschliffen, man könnte sie so glatt auch glatt „Smoothiekonen" nennen.

In meinem „Streichelzoo" sind sogar auch z. B. Nilpferde, Schlangen und Insekten lieblich und angenehm zu berühren mit ihrer weich geschliffenen Oberfläche aus Gesso. Auch gefährlichen Tieren, wie Panthern und Skorpionen kann man sich beruhigt nähern und diese behaglich streicheln.

Aber Tiere als Ikonen? Auch hier gibt es natürlich traditionelle Reminiszenzen, „heilige Tiere" finden wir verehrt in verschiedensten Kulturen.
Und gegenwärtig ist es mehr als notwendig Tiere zu ikonisieren, zur Sühne an begangenem Frevel durch menschliche Arroganz, Gefühllosigkeit, Brutalität, durch Ausbeutungs- und Herrscherwillen. Die Fußwaschung ist hier zu vollziehen, der Höhere sollte dem Niederen dienen.

4. Werkgruppenunterabteilung „Saubre Bursch und Weiberleut".

Geboren und aufgewachsen in Berlin, war ich lange in Hamburg wohnhaft, doch nun, seit bald Drei Jahren, lebe ich am Alpenrand, im schönen Chiemgau in Oberbayern. Ab und an habe ich auch Kontakt mit Einheimischen. So wurde ich aufgeklärt, dass „saubre Burschen und Weiberleut" der hiesige Ausdruck für z. B. ein „stattlicher Mann" oder ein „cooler Typ", ein „klasse Weib", oder einfach eine „wunderbare Frau" ist.

Sauber, weiß, wie gerade aus der Kochwäsche gekommen, prangen sie auf meinen „regionalen Bildern". Aber nur in Tracht werden sie gemal

5. Werkgruppenunterabteilung: „Meine Lieben schmirgelweich".
(Auftragsarbeiten)

Es fehlen jedoch noch, um aller Aktualität genüge zu tun, persönliche oder personalisierte Dialogikonen". Dafür nun in der Fünften Werkgruppenunterabteilung Dialogikonen-Auftragsarbeiten, wenn Ihr Wunsch nach Ihrem Namens- oder Lieblingsheiligen ruft. Aber für Ihre ganz persönliche Verehrung kann es auch die Ansicht eines lieben, vertrauten Menschen sein, oder eines besonders verehrten Menschen, eines bewunderten Dichters oder Komponisten, eines für Sie wegweisenden Denkers oder eines charmanten Serienhelden, auf den Sie sich täglich freuen. Oder Ihr Lieblingstier, zum Beispiel eine Erinnerung an Ihren gerade verstorbenen Goldfisch, nun zum Anfassen viel weicher. Oder auch ein besonderes Objekt, Ihr Traumauto/Ihre Handtasche von Luis Vuitton zum Beispiel.

Zum Procedere: Sie schicken mir ein Photo mit der Wunsch-Ikone!
Wichtig ist dabei, dass das Photo als Scherenschnitt aussagekräftig ist und dass es nicht zu filigran ist. (Mehr filigran ergibt mehr Aufpreis – aber das können wir dann zusammen besprechen, … Ganz weich schmeichelnd und aalglatt richte ich mich nach Ihren Wünschen!)

© Jörg Länger, 2020 und 2022, Rohrdorf, Chiemgau)

---

9) Das Varikat® ist ein eingetragenes Markenzeichen. Es bezeichnet Arbeiten, die dem Thema und der grundlegende Komposition nach in mehreren Ausführungen erzeugt, jedoch, gleich einem Unikat, einzeln angefertigt sind. Entsprechend variieren die einzelnen Exponate in der Verarbeitung und machen sie so zu Einzelstücken, die nicht mit den Exemplaren einer druck-grafischen Serie zu vergleichen sind. Die Anzahl der derartig hergestellten Bilder/Installationen ist auf 12 Modifikation begrenzt.

10) Phillip Otto Runge, Auszug aus dem Brief an seinen Bruder Daniel vom 26.6.1803, in Karl Privat, „Philipp Otto Runge – Sein Leben in Selbstzeugnissen, Briefen und Berichten", Ptopyläen-Verlag, Berlin, 1942

12) Frei zitiert nach Valentien Tomberg. Die Zitat-Grundlage ist zu finden in Anonymus D'Outre-Tombe, „Die Großen Arcana des Tarot", Erster Brief, Der Gaukler, Seite 1, Herder Basel, Neuübersetzung von 1983, 3. unveränderte Auflage, 1993

13) Webseite: Userwikis der Freien Universität Berlin, https://userwikis.fu-berlin.de/display/sozkultanthro/Symbol