

Markus Stegmann: „Der Bild“, Ausstellungskatalog, Texte von Patricia Nussbaum, Markus Stegmann, Peter Suter, Simon Baur, Isabel Zürcher, 119 Seiten, Kunstmuseum Olten, 2008, ISBN 978-3-906651-36-3

Auf den Rüttelstrecken der Sehnsucht

Bemerkungen zu vier Bildern von Lex Vögtli

Welcher Epoche gehört diese Landschaft an mit ihren spärlich belaubten Bäumen, der räumlichen Staffellung in die Tiefe, mit der wie gefroren erscheinenden, schmalen Wassersäule, der gläsernen Eisblume darüber, dem Faltenwurf als Ring um fleischige Fläche darunter? Wie lässt sich die historische Temperatur dieses Bildes mit dem anspielungsreichen Titel *Jungbrunnen* (2006) messen? Nicht allein der ruhig atmende landschaftliche Tiefenraum, sondern auch die grazile Geste der fragilen Wasserfontäne mit ihrem rätselhaften Faltenfundament scheinen einer fernen Vergangenheit zu entstammen, auch wenn das Brunnengebilde im Vordergrund einem surrealen Kompositionsverfahren folgt. So licht und hell Himmel und landschaftliche Ferne sich zeigen, so dunkel und schattig ist der Vordergrund, auf welchem der Jungbrunnen aufliegt. Mit selbstverständlicher Ruhe bettet er sich in die Landschaft, und doch gleicht er einem Ufo, das hier wie zufällig landete und ein bizarres, wasserspeiendes Schauspiel aufführt, fern jeglichem Publikum. Es ist gerade dieses stille, seltsam zweckfreie Sein, das überrascht, denn diejenigen, die vom Wunder des Jungbrunnens profitieren, die ihre schmerzvollen Gebrechen, Leiden und Krankheiten loswerden, vor allem aber ihre alten, faltigen Körper gegen junge, frische eintauschen könnten, genau diejenigen fehlen. Ein Jungbrunnen ohne Alte, ein Jungbrunnen ohne Junge, einfach nur einsam für sich allein und still vor sich hinplätschernd, wenn dies überhaupt ein Plätschern ist und nicht vielmehr ein eingefrorenes Ornament. Oder sollte sich in dem kleinen, behaarten Hautball, der über der Fontäne schwebt, sinnbildlich das menschliche Sein verbergen? Ein Stück menschliches Fleisch, auf die absurde Winzigkeit einer kleinen Kugel geschrumpft, ein blinder Augapfel gar?

Es kommt uns *Der Jungbrunnen* (1546) von Lucas Cranach dem Älteren in den Sinn, auch wenn dieser ganz im Gegensatz zu dem unsrigen geradezu übervölkert ist (Abb. S. xx). Weniger einen eigentlichen Brunnen, als vielmehr ein geräumiges Bassin, einen „Swimmingpool“ bildend, bietet er Platz für die vielen, die da freudig gelaufen und gefahren kommen, hastig und erwartungsfroh ins Wasser steigen und bald darauf wundersam verjüngt demselben wieder entsteigen. Der Traum von ewiger Jugend wird hier sinnbildlich fassbar. Und ausgerechnet heute, wo diese Sehnsucht heftiger

grassiert denn je, wo medizinische und kosmetische Möglichkeiten unsere Körper länger als jemals zuvor jung und fit halten, ausgerechnet heute sind die Personen abwesend.

Aber ist der Brunnen von Lex Vögtli überhaupt ein Brunnen, muss man sich fragen angesichts des fleischfarbenen Linienverlaufs, der nicht recht Wasser darstellen will, der vielmehr seinen rapunzelhaft dünnen Wasserstrahl starr und senkrecht in die Luft stellt, ohne wirkliches Oben oder Unten. Das Becken, das kein Becken ist, enthält kein Wasser, das es eigentlich enthalten müsste, und gleicht statt dessen einem überdimensional vergrößerten Fingerabdruck, genauer: Linien und Farbe deuten darauf hin, dass dieser Beckengrund eine in die Fläche geklappte, riesenhaft grosse Ansicht einer Fingerkuppe darstellt. Wirkt zunächst wie ein seltsamer Zufall, ist es aber nicht: Es mag der menschliche Finger altern, das grafische Muster der Fingerkuppe, der Fingerabdruck, die Form des Musters altern nicht, jedenfalls nicht so wie der Finger dies tut. Insofern blitzt im *Jungbrunnen* von Lex Vögtli eine fast gespenstische Form der Alterslosigkeit auf, auch wenn diese nur ein winziges Stück unserer selbst betrifft, einen Quadratzentimeter vielleicht, und sich nur auf eine unveränderliche Form bezieht, während dem Finger nichts anderes übrig bleibt, als zu altern. Auch das Muster des Fingerabdrucks wird eines Tages verschwunden sein, daran besteht natürlich kein Zweifel. Und doch liegen darin ein Hauch von Zeitlosigkeit und zugleich die Desillusionierung, dass sich bei allem medizinischen Fortschritt Alter und Tod nur aufschieben, nicht aber aufheben lassen.

Ein schillerndes Fingerkuppegeheimnis in einer entlegenen, altmeisterlichen Landschaft und ein bizarr gefrorenes Wasser, das Wunder versprechen sollte, in Tat und Wahrheit aber vor lauter Starrheit kaum mehr fließen und daher uns nicht benetzen kann, spinnen in diesem kleinformatigen Bild eine uralte menschliche Sehnsucht weiter. Unsere konsum- und machbarkeitsgläubige Zeit, die unseren Blick auf die Sterblichkeit verstellt und verdrängt, trifft auf die fantastische Vision einer wundergläubigen Epoche.¹ Unvermittelt begegnen Machbarkeit und Wunder einander wie Lebewesen verschiedener Galaxien. Der Schluss fällt nicht schwer, dass weder Wunder noch Machbarkeit unsere Sehnsüchte wirklich befriedigen. Aber was viel wichtiger ist: Beide sind starke und lang erprobte Mittel, um der Hoffnung auf Erfüllung irgendwann einmal in der Zukunft glaubhaft erscheinende Nahrung zu geben. Die Einsicht in die Sterblichkeit ist das Ejne, aber die Aussicht auf Veränderung, die

¹ Der Jungbrunnen wird bereits in der ältesten Fassung des sog. *Alexanderroman* aus dem 4. Jh. v. Chr. erwähnt, der Biografie von Alexander dem Grossen (356 – 323 v. Chr.). Vor allem die Legenden des Okzidents kennen die Suche nach dem wunderfertigen Wasser des ewigen Lebens.

Unknown

Gelöscht: e

Möglichkeit, Veränderungen irgendwie, irgendwann in die Hand nehmen zu können, ist das Andere und das eigentlich Entscheidende: Denn diese geistige Bewegung arbeitet gegen den notwendigerweise verlaufenden Verfall der Zellen. So gesehen macht dieses Bild eine geradezu philosophische Aussage zu einem uralten und gleichzeitig hochaktuellen Thema des Menschen oder sollte man besser sagen, zu einem Leiden, das uns von Beginn an eingebrannt ist, das ohne Ausnahme alle betrifft, dem sich früher oder später niemand entziehen kann.



Das Bild als Schauplatz des Nachdenkens über die rätselhaften Zusammenhänge menschlicher Existenz, über den manchmal seltsam lebendigen Faden zwischen vergessenen Epochen und unserer Gegenwart, wie es sich im *Jungbrunnen* zeigt, ist in der Arbeit von Lex Vöggtli kein Einzelfall. Innerhalb ihres facettenreichen Schaffens gibt es einige Bilder, die aus veristischer Gegenstandsnahe, surrealen Kompositionsprinzipien und Erinnerungen an die Kunstgeschichte und die Welt der Märchen und Wunder einen brisanten Cocktail mixen. Zwar ist die menschliche Figur durchwegs abwesend, aber ihre Utensilien zur Bewältigung des Alltags und ihre (An-)Zeichen des Wohnens verweben sich zu fragenden Konglomeraten voller Andeutungen und Erinnerungen. Würden wir jedoch die Suche nach Antworten in der Überzeugung aufnehmen, irgendwo sei der alles öffnende Schlüssel zu einem rationalen Verständnis dieser Bilder zu finden, wären wir bereits hoffnungslos auf Abwege geraten. Natürlich sind die Dinge für sich isoliert mehr oder minder erkennbar, aber nicht ihr Zusammenhang. Wir sehen Objekte unseres Alltags oder aus der Welt der Märchen, doch das Gefüge, das sie bilden, bleibt ein Rätsel. Allerdings ein solches, das mit suggestiver Faszination immer wieder neu unseren Blick anzieht und uns in das Gewebe des Unerklärlichen hineinzieht. In dem Masse, in dem wir darin eintauchen, uns persönliche Erinnerungen und Assoziationen erlauben und eingestehen, ihnen wie einem unbekanntem Fluss folgen, uns schliesslich von rationalen Erklärungsreflexen lösen, verschmelzen wir mit den Fasern dieses Gewebes und lassen uns von seinem Potenzial innerer, ungesehener Bilder überraschen, die uns als ungreifbare Sehnsuchtsbilder gegenüberreten.

Ein fensterloser, tannengrüner Innenraum mit Spinnrad und Spindel, mit einer unwirklich flachen, ausgefalteten Raumecke, akzentuiert durch ornamentales Schnitzwerk, und einer kleinen, in den Spinnfaden eingeklemmten Leinwand bilden das Inventar von *Dorn* (2007). Auch wenn das Spinnrad an das Steerrad eines alten

Schiffes erinnert und die Holzwand an eine niedrige Kajüte, spielt das Bild natürlich auf *Dornröschen*² an.

Die markante Fensterlosigkeit des hölzernen Gehäuses, unsere Blicke, die am rohen Holz der Wand anstehen, und die gleichzeitig anwesende wie abwesende Räumlichkeit erwecken ein gewisses klaustrophobisches Gefühl des Eingeschlossenseins. Die Dornenzweige auf dem kleinen Bild im Bild, das wie Fensterglas oder der Rückspiegel eines Autos den Blick nach draussen verspricht, aber nicht einlöst, sind geometrisch stilisiert und haben sich somit vom Naturvorbild entfernt. So stachelig sie eigentlich sind, so ungefährlich wirken sie hier, wie eingegossen in das Glas und somit unschädlich gemacht. Die Abwesenheit der typischen Märchenfiguren kennzeichnet dieses Bild, was aber noch erstaunlicher ist: Es herrscht eine bemerkenswerte Simultanität von Bewegung und Starre. In dieser hölzernen Kammer steht die Zeit still, kündigt sich keine Veränderung der Verhältnisse an. Doch die Unschärfe der Spindel zeigt unmissverständlich, dass sie sich sehr schnell um die eigene Achse dreht. Währenddessen stehen wir wie ein ohnmächtiger Kapitän vor dem steuerradartigen Spinnrad und fahren ganz langsam auf die Ecke des Raumes zu, die sich immer weiter vor uns auffaltet, so dass wir immer tiefer in sie hineinzugeraten drohen. Je länger wir fahren, desto tiefer driften wir – ohne dass wir anders könnten – in diese Raumfalte hinein, die nirgends zu enden scheint. Was geht hier vor? Was ist dies für ein seltsames Spiel? Welche Zwänge sind hier am Werk?

In dem Masse, in dem wir uns in dieser Kammer aufhalten, werden wir zu ihren Gefangenen. Wie in einem schlimmen Traum fahren wir wehrlos immer tiefer ins Holz des Gehäuses hinein, während sich die Spindel rasend schnell auf der Stelle dreht, bereit, uns wie ein Geschoss zu treffen. So gesehen könnten wir selbst das hundert Jahre lang schlafende Dornröschen sein, bevor dieses von einem Prinzen wach geküsst wird, und dies, obwohl uns die Spindel noch gar nicht gestochen hat. Der zeitliche Ablauf der Ereignisse des Märchens ist demzufolge aus dem Lot geraten. Die einzige Aussicht aus der Enge des Raumes baumelt wie die Beute einer Spinne am seidenen Faden: Die kleine, fensterhafte Leinwand mit den Dornen ist ein Schneewittchensarg der Natur, nicht die Natur selbst. Wir wissen nicht, wie es draussen aussieht, ob Tag, ob Nacht, dafür bedrängt uns das immergrüne Tannenholz mit einer derartigen Nähe, dass wir es förmlich riechen können, nicht können, sondern geradezu riechen müssen. Sein Alter, seinen Staub, seinen langsamen Verfall, sein verborgenes Ungeziefer, seine besorgniserregende Frischluftlosigkeit.

² *Dornröschen* war bereits in der Erstausgabe von *Grimms Märchen* enthalten, erschienen 1812.

Auch dieses Bild bezieht sich auf ein berühmtes Werk der Kunstgeschichte: *Der Kaufmann Georg Gisze* (1532)³ von Hans Holbein dem Jüngeren (Abb. S. xx). Die fensterlose Abgeschlossenheit dieses Bildes mit den funkelnden, allegorisch zu verstehenden Utensilien aus dem Alltag des Kaufmanns, der Stillstand der Zeit und die wundervolle, selbstvergessene Versenkung bilden Bezüge zum *Dorn* von Lex Vögli, die insbesondere das grüne Holzwerk der Wand und die Ornamentik der Regalstützen von Holbeins berühmtem Gemälde in ihr Bild einfließen liess. Dies verweist wiederum auf die typische Arbeitsweise der Künstlerin: Aus einem riesigen Fundus an Bildern aus Zeitungen, Zeitschriften und alten Büchern wählt sie verschiedenartige Motive aus und stellt sie neu und überraschend zusammen. Diese visuelle Enzyklopädie ist die Grundlage ihrer Malerei.

Das Märchen *Jorinde und Joringel*⁴ findet in einem komplexen architektonischen Gebilde im gleichnamigen Bild (2007) sein Echo. Die Erzählhandlung des Märchens ist in einem höchst vielschichtigen Gebilde so stark komprimiert, variiert und verwandelt, dass eine rationale Rückführbarkeit nicht gelingt und auch gar nicht beabsichtigt ist. Allein schon der Standort ist mehrdeutig: Die leichte Einsenkung des roten Bodens spricht paradoxerweise für eine Bettdecke. Der perlmutterfarbenen schillernden Hintergrund entführt mit dem Anflug eines Polarlichts das Gebilde in eine Sphäre ausserhalb unserer positivistisch fassbaren Welt. Statt der in einen Vogel verzauberten Jorinde befindet sich im kleinen Käfig mit seinen schmiedeeisernen Gitterstäben ein buntfarbenedes Schneckenhaus. Als Bekrönung obenauf ein roter Blumenstrauss, der auf die rote Blume mit dem Tautropfen in ihrer Mitte verweist, die Joringel nach neun Tagen des Suchens schliesslich findet und damit den Bann der Zauberin brechen und Jorinde wieder zurückverwandeln und somit befreien kann. Die Hexe selbst bleibt unsichtbar, während die Wirkungen ihres Zaubers in Gestalt des rätselhaften Gebildes ablesbar sind.

Allerdings scheint hier die Zauberwirkung einmal mehr in die Irre geleitet zu sein: Denn der bewusste Verzicht, das Märchen zu illustrieren, macht die Qualität des Bildes aus. Stattdessen stehen wir wie Ödipus vor der Sphinx vor einem Gebilde, das

³ Das Bild zeigt den angesehenen Hansekaufmann Georg Gisze (1497 – 1562) aus Danzig im Alter von 34 Jahren. Vermutlich gab Gisze selbst das Porträt bei Holbein in Auftrag.

⁴ Zuerst erscheint das Märchen in der Autobiografie *Heinrich Stillings Jugend* von Johann Heinrich Jung (1777). Die Gebrüder Grimm nahmen es in ihre berühmte Märchensammlung auf, erstmals erschienen 1812.

uns wie diese letztlich nach uns selbst fragt.⁵ Man könnte dieses Gebilde ein Denkmal nennen, das zunächst vordergründig an das Märchen *Jorinde und Joringel* erinnert, im weiteren aber Fragen stellt, welche Bedeutung die im Märchen verschlüsselten Themen Liebe, Treue und erste geschlechtliche Beziehung heute spielen. Doch was bedeutet in diesem Zusammenhang die sich schälende Rinde des Birkenstamms, was sucht der winzig kleine Schäfer mit seinen Schafen auf dem magenbrotartigen Sockel, der an die begehbaren, skulpturalen Darstellungen des Leidenswegs Christi⁶ in manchen Kirchen erinnert? Und die erstarrten Ketten? Und die brötchenhaft stilisierten Vögel auf der Birkenrinde? Wie beim *Jungbrunnen* lassen sich keine rationalen „Erklärungen“ finden, stattdessen „fallen“ wir in eine Sphäre aus Erinnerungssplintern und persönlichen Assoziationen und schweben schwerelos darin wie Astronauten im All.

Schwarz und gespenstisch züngeln in *Skyline* (2006) insektenhafte, rissige „Flammen“ wie ein Schattenballett in den Himmel, der aus gigantischen Steppdecken besteht. Die Szene könnte sich an einem Bühnenrand abspielen: Die Decken erhalten wie Akteure in vorderster Linie auf einer Theaterbühne ein gleissendes Licht von unten, während die schwarzen „Flammen“ an einen Scherenschnittreigen des 19. Jahrhunderts erinnern. Aber sind die „Flammen“ wirklich Flammen oder handelt es sich nicht vielleicht um verfremdete, in bizarre Insekten verzauberte Figuren? Sind diese schwarzen Formen am Ende gar als „Löcher“ zu lesen? Wie wir auch immer die Dinge drehen und wenden, welchen Assoziationen und Erinnerungen wir folgen, die wahre Identität der schwarzen Geister können wir nicht klären. Auch die im Verhältnis riesengross erscheinenden Decken, die einen mächtigen, sich nach vorne wölbenden barocken (Wolken-)„Himmel“ bilden, schichten sich nach Prinzipien, die sich unserem rationalen Aufklärungsbedürfnis komplett entziehen.

Vielmehr befinden wir uns einmal mehr in einer faszinierenden Traumwelt überraschender Begegnungen alltäglicher Objekte. Natürlich können – dem Bildtitel folgend – die schwarzen Formen auch als die reichlich angenagte Skyline einer Metropole gelesen werden, aber wirklich spektakulär ist die „Übermacht“ der Steppdecken: Wie aus öden, banalen Decken so viel flüsterndes, geisterhaft

⁵ Die Rätselfrage der Sphinx in der griechischen Antike lautete: „Was geht am Morgen auf vier Füßen, am Mittag auf zweien und am Abend auf dreien?“ Die Antwort von Ödipus lautete: „Der Mensch.“ Daraufhin stürzte sich die Sphinx von ihrem Felsen und starb. Statt wie alle Reisenden vor ihm von der Sphinx gefressen zu werden, konnte Ödipus nun unbeschadet seinen Weg fortsetzen, der ihn allerdings erst recht in sein schicksalhaftes Unglück führen sollte.

⁶ Es handelt sich hierbei um nachgebildete Ölberge. Am Fuss des Ölbergs in Jerusalem befindet sich der Garten Gethsemane, in welchem Christus in der Nacht vor seiner Kreuzigung betete.

orakelndes Geheimnis sprechen kann, ist bemerkenswert. Im theatralischen Halblicht scheint hier vieles möglich zu sein: Dabei bleiben wir im Unklaren, ob die Szene positiv oder negativ belegt ist. Dürfen wir wirklich unbeschwert und mit leichter Müdigkeit dem seidenen Glanz der Decken, ihrem weichen Schutz vertrauen oder verbergen und verschweigen sie durcheinander gewühlt ein Verbrechen?

Wo auch immer diese surrealen Bildwelten von Lex Vögtli spielen, ob in verschlossenen Innenräumen oder in weiten Landschaften, ob sie an die vergangene Welt der Alten Meister anknüpfen oder sich vom Zauber der Märchen leiten lassen, als gemeinsamer roter Faden liegt ihnen die geheimnisvolle Begegnung unzusammengehöriger Objekte zugrunde. An dieser Schnittstelle entzünden sich Fragen nach dem Woher und Wohin des Menschen. Das Zusammentreffen besitzt dabei oftmals einen paradoxen Charakter, der ein Staunen und Sich-Treibenlassen im unberechenbaren und unvorhersehbaren Strudel der Bild- und Bedeutungspartikel auslöst und damit unseren gewohnten rationalistischen Welterklärungsreflex nach und nach ausser Kraft setzt. In diesem Geviert aus Kunstgeschichte, Märchen, Verzauberung und Paradox ist noch vieles möglich, und dies in einer Zeit, die ihre gesamte Energie zur ökonomischen Gewinnmaximierung einsetzt und damit die vagen, von emotionalen Stimmungen gesteuerten Zwischenbereiche menschlicher Existenz, die schillernden Träume, die (noch) nicht kommerzialisierten Sehnsüchte zu überflüssigem Firlefanz herabstuft. Lex Vögtli verweist auf einen geheimnisvollen, verborgenen Kosmos in uns selbst, einen geistigen Hallraum äusserer Wirklichkeit, einen Innenraum der Empfindungen, der nicht nach logischen Gesetzmässigkeiten „funktioniert“, sondern unberechenbar, sprunghaft und archaisch ungesehene Bilder öffnet, sofern man sich nur auf ihn einlassen mag. So gesehen können die beschriebenen Werke von Lex Vögtli als innere Partituren gelesen werden oder prosaischer formuliert als „Rüttelstrecken“ der Sehnsucht, die uns aus den Klauen des Rationalismus befreien. Die Bilder sind romantische Vagabunden, Traumwandler auf dem schmalen Grat zwischen hier und dort, gestern und heute.

Markus Stegmann

Textabbildungen / Bildlegenden

Lucas Cranach der Ältere (1472 – 1553): *Der Jungbrunnen*, 1546, Öl auf Holz, 122,0 x 186,5 cm, Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlin
(Abbildungsvorlage: www.wikipedia_Jungbrunnen).

Hans Holbein der Jüngere (1497 – 1543): *Der Kaufmann Georg Gisze*, 1532, Öl auf Holz, 96,3 x 85,7 cm, Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlin
(Abbildungsvorlage: www.wikipedia_hans_holbein_werke).