

schen Sichtweisen erfahren: Glasmalereihistorien, internationale Publikationen mit ihrem länderspezifischen Blick, Künstlermonographien, Literatur zum Rheinland mit früher Moderne und schwerpunktmäßig architekturbezogener Glasmalerei, Periodika mit Breitenwirkung, Prestige- und Referenzkataloge deutscher Glasmalerei-Werkstätten, Literatur zu Ausstellungen, Licht- oder Apokalypsethematik.

Dazu kommen Schriften zum Wandel des Christus- und Kirchenbildes, denn der Kernbereich des Buches betrachtet erstmals Glasfenster der Zeit ausführlich und in kritischen Werkanalysen im Kontext unter dem Gesichtspunkt der Themenwahl und dem Wandel der Bildkonzepte für Darstellungen von Christus (Kreuzigung, Auferstehung, Pantokrator), aus der Offenbarung des Johannes (Apokalypse, Himmlisches Jerusalem), von Engeln, Heiligen, Maria (Lauretanische Litanei) und modernen Märtyrern. Neu und bisherige Desiderate sind auch Einzelanalysen in Kapiteln zur Einbindung von Schriftelementen, Grisaillearbeiten oder Beton-Glas-Fenstern neben Darstellungen abstrakter Glasmalerei, die wiederum formal in Gruppen gegliedert wird. ‚Figürlich-ablesbare‘ stehen neben ‚organisch-geologisch-vegetabilen‘, ‚geometrisch-modular-konstruktivistischen‘, ‚dynamisch expressiven‘, lyrischen und kalligraphischen Fenstern. Die Vielfalt der Gestaltungen in malerischer, grafischer, technischer und materialbezogener Ausführung zur Be- und Erleuchtung in durch Lichtregie orientierte Räume für Sammlung und Versammlung in den Kirchenräumen und Mehrzweckbauten der Zeit wird spürbar und macht Lust auf persönliche Raumerfahrungen.

Dies Buch vermehrt das Verständnis für die Glasmalerei der Nachkriegszeit und ihren eigenständigen Beitrag zur zeitgenössischen Bildsprache. Es ist zugleich durch sein reiches Material ein Appell an umfassende Auseinandersetzung und Anstiftung zu Einzelbetrachtungen, wozu die Verzeichnisse von Künstlern, Architekten, sonstigen Personen, Orten und Betrieben im Anhang hilfreich sind.

DIRK TÖLKE  
Aachen



**Karl Schwind (Hrsg.); Michael Triegel. *Discordia concors*** (Ausst.-Kat. Angermuseum, Erfurt, und Museum de Fundatie, Zwolle); München: Hirmer 2018; 271 S., 170 farb. Abb.; ISBN 978-3-7774-3219-9; € 39,90

Der Name des zeitgenössischen Malers Michael Triegel gelangte insbesondere durch das 2010 in Anlehnung an Tizians Porträt Pauls III. gemalte Papstbildnis Benedikts XVI. zu nationaler und internationaler Bedeutung. Seine von der Renaissance und dem Manierismus inspirierte Malerei basiert auf herausragenden handwerklichen Fähigkeiten und enormem kulturellen, philosophischen und religionsgeschichtlichen Wissen. Weniger bekannt sind wahrscheinlich die zahlrei-

chen christlichen Auftragswerke, die Triegel in Kirchen, unter anderem in St. Laurentius zu Ebern, der Dommusik Würzburg, in St. Augustinus in Dettelbach und in Baunach ausgeführt hat, darunter Altarretabel, Andachtsbilder, Deckengemälde, Entwürfe für Kirchenfenster und ein Hochaltar mit dem Titel *Menschwerdung* für die Pfarrkirche St. Oswald in Baunach, der im März 2018 eingeweiht wurde.

Beim vorliegenden prächtig illustrierten Ausstellungskatalog des in Erfurt geborenen und in Leipzig studierten und lebenden Michael Triegel handelt es sich um einen opulenten Bildband zum Schaffen der vergangenen fünfundzwanzig Jahre. Die Gemälde und Grafiken werden in sehr guter Qualität sowohl in Gesamtansichten als auch in Details abgebildet, wobei die 170 Abbildungen durchweg farbig sind. Vier Texte, die unterschiedlicher nicht sein könnten, machen den Band zu einem intellektuellen und visuellen Schmaus. Weit davon entfernt, systematische Abhandlungen zu Triegels Werk zu sein, evozieren sie in der Gesamtheit doch ein kohärentes Bild – es setzt sich im Kopf des Lesers und Betrachters lebendig zusammen.

Der Medizinethiker und Kulturwissenschaftler Matthias Bormuth nennt Triegel in seinem Gespräch mit dem Künstler einen „malerisch wie gedanklich beeindruckenden Maler“ (15), und diese zugleich höchste Bildung des Künstlers, gepaart mit beeindruckenden handwerklichen, altmeisterlichen Fähigkeiten und einer radikalen Kreativität springt dem Betrachter seiner Werke in sämtlichen Gemälden und Grafiken ins Auge. Dem Anspruch und der Vielseitigkeit des Werkes werden die Texte der vier ebenso unterschiedlichen wie hochkarätigen Autoren absolut gerecht. Im Folgenden sollen sie überblickshalber kurz zusammengefasst werden.

Ein kurzer Abriss des Schriftstellers Josef Haslinger eröffnet den Band mit einem fulminanten Feuerwerk zu den philosophischen und metaphysischen Hintergründen von Michael Triegels Schaffen. Haslinger ist seit 1996 Professor für literarische Ästhetik am Deutschen Literaturinstitut Leipzig. Der zweite Text, der sich zum Teil als Interview mit dem Künstler gestaltet, stammt vom bereits erwähnten Matthias Bormuth. Seit 2012 hat er eine Heisenberg-Professur für Vergleichende Ideengeschichte in Oldenburg inne.

Den darauffolgenden Aufsatz mit dem Titel *Der Neomanierismus und die Auflösung von Gegensätzen* steuerte Horst Bredekamp bei. Dieser Text enthält eine Vielfalt an historischem bis pop-kulturellem, zeitgenössischem Bildmaterial, von Handschriften und Studien der Renaissance bis hin zu Selfiestick, intraoperativen Screenshots, E-Paper und US-amerikanischer Kriegstechnik. Der Aufsatz wurde 2018 bereits im Sammelband *Kraft, Intensität, Energie: zur Dynamik der Kunst*<sup>1</sup> veröffentlicht. Den vierten und letzten Text verfasste der Direktor der Kunstmuseen Erfurt, Kai Uwe Schierz, der sich exklusiv und analytisch mit Triegels *Verwandlung der Götter* (Abb. 1) auseinandersetzt. Seit dem Jahr 2011 befindet sich das Werk im Erfurter Angermuseum und damit in der Geburtsstadt des Künstlers. Nach diesem kurzen Überblick sollen nun die einzelnen Texte der Reihe nach vorgestellt werden.

---

1 *Kraft, Intensität, Energie: zur Dynamik der Kunst*, hrsg. von Frank Fehrenbach, Robert Felde und Karin Leonhard, Berlin 2018.



Abb. 1: *Verwandlung der Götter*, 2010,  
Mischtechnik auf MDF, 196 × 117 cm, Erfurt,  
Angermuseum (132)

In seiner Überschrift *Der transzendente Arzt. Einleitung zur Poetikvorlesung von Michael Triegel* zitiert Haslinger Novalis, der seine Arbeit als Dichter in dem Satz „Der Poet ist der transzendente Arzt“ überspitzt zusammengefasst hat, und überträgt diesen auf die Malerei Triegels. Ohne in diesem Zusammenhang näher auf Novalis' These eingehen zu können, so stellt Triegels Malerei fraglos eine intensive Auseinandersetzung mit der „Metaphysik des christlich-platonischen Erbes“ dar, welches man „ablehnen und für einen Irrweg halten“ könne, welches man aber deshalb nicht loswerde, denn „sie transformiert sich in immer neuen Masken“. (7) Mit Referenz auf Plato, Cicero, Bernhard von Cluny, Nietzsche, Leibniz bis hin zu Umberto Eco spannt Haslinger in seinem Abriss einen weiten Bogen durch die europäische Geistesgeschichte. Begründet wird dies mit dem Charakter von Triegels Werk, welches „einer rastlosen Suche in den kulturgeschichtlichen Sedimenten des Abendlandes“ (8) gleiche. „Mit handwerklicher Präzision werden antik-mythologische und christlich-heilsgeschichtliche Stoffe zu neuen Erzählungen verknüpft, durch die hinter den vermeintlichen Gewissheiten der Vergangenheit die Unwägbarkeiten der Gegenwart lauern.“ (8) In seinem Werk „wimmelt es geradezu von kulturgeschichtlich relevanten Symbolen und Gestalten. Das flammende Herz des Augustinus [Abb. 2], die mythologischen Figuren von Leda, Medea, Ariadne, Daphne, Orpheus und Persephone finden sich ebenso wie Vergil, Dante und das Hauptpersonal der christlichen Heilsgeschichte. Symbole des Verfalls und Untergangs, Totenköpfe und Tierschädel, der



Abb. 2: *Verwandlung der Götter,*  
*Ausschnitt*

Hund, den der Teufel Martin Luther ins Bett gelegt, und die Nüsse, die er nach ihm geworfen hat, stehen neben den alten christlichen Erkennungszeichen des Fisches, der Feuerflamme, der weißen Lilie und des Regenbogens.“ (9)

Ein ganz anderes Kapitel schlägt Matthias Bormuth unter der Überschrift *Malen ist eine Form der Selbsterkenntnis* auf. Triegels Taufe im Jahr 2014, durch welche er vom Atheisten zum Katholiken wurde, ist ein wichtiges Thema. Bormuth erlebte Triegel „vor und nach seiner Taufe – als einen, der sich unter anderen Suchenden klar zu werden versucht, was dieses vergängliche Leben im Medium der Kunst letztlich bedeuten kann“. (16) Prägend war ebenso Triegels Aufwachsen in der DDR. Er lehnte die Politik der SED ab, empfand sich jedoch als junger Mensch gleichzeitig nicht mutig genug, sich dagegen aktiv aufzulehnen. Zwei Wege führten ihn dadurch zu seinem heutigen altmeisterlichen Stil: Der eine Weg war die Beschäftigung mit der klassischen Kunst, Malerei und Architektur, welche er „als Gegenentwürfe zu der Enge, Unfreiheit, Dummheit und Hässlichkeit“ der ihn umgebenden Gegenwart empfand. (16) Bormuth zitiert in seinem Essay hierbei eine Vortragsrede, welche Triegel 2014 an einer amerikanischen Universität gehalten hätte. In Triegels Biographie ist jedoch nur ein Gastvortrag ein Jahr später an der Louisiana State University in Baton Rouge erwähnt. Eventuell hat Bormuth sich daher im Jahr vertan, doch dies nur am Rande. Für viele Bildungsbürger im Osten sei es „eine Flucht aus der Zeit gewesen“, sie vertrauten „auf die klassische Kunst und ihre subversiven stilleren Kräfte“. (17) Seit seiner Kindheit sind für Triegel

die Künstler „eindrückliche Garanten für die Möglichkeit, zu genießen und zugleich tiefgründig befragt zu werden. Dabei strahlten ihre mich begeisternden Werke eine ungeheure Schönheit aus. Als ich durch die Museen ging und Bilder von Raffael, Rubens und Dürer in Dresden und später in Leningrad betrachtete, merkte ich, ihre Kunstwerke ziehen mich an und führen mich zugleich über mein beschränktes Leben als junger, unfertiger Mensch und als Bürger der damaligen DDR hinaus.“ (21) Im Bereich der Literatur beschäftigte sich Triegel in seinen jungen Jahren intensiv mit Goethe sowie Thomas Manns *Tonio Kröger* und *Felix Krull*, mit antiken Mythen, der Bibel und Klassikern wie Platon, Horaz, Dante, Schopenhauer, Dostojewski, Nietzsche und anderen. Der andere Weg bestand in der hervorragenden handwerklichen und künstlerischen Ausbildung und Förderung, welche Triegel erhielt. Im Erfurter Pionierhaus durfte er einen Zeichenzirkel und in Weimar Vorstudienkurse besuchen, „wo man jedes Jahr im traumhaften Landschaftspark von Tiefurt die handwerklichen Fähigkeiten üben konnte, die nötig sind, um sich in der Malerei angemessen ausdrücken zu können“. (28) Nach der Wende studierte er an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig (HGB) Malerei. Neben dem von den Vertretern der Leipziger Schule vermittelten Handwerk, erinnert Triegel sich besonders an „die unverhofften Freiräume des Studiums, [...] die etwa Neo Rauch auch schon für die Zeit vor 1989 beschrieben habe“. (18)

Anstatt in der Bewunderung der alten Meister Raffael, Tizian, Michelangelo und Dürer „angesichts ihrer Größe resignativ den Pinsel zur Seite zu legen“, sagt Triegel: „Wenn mir vor Bewunderung die Hände gelähmt wären, bräuchte ich nicht mehr Maler zu sein“. (20) Seine Malerei lebe zu einem ganz wesentlichen Teil von der Sublimation, wie er sagt: „Ich schaffe meine Bilder in allererster Linie für mich, sie sind mir zum Überleben notwendig. Ihnen eignet etwas Apotropäisches, das mir zu leben hilft. Das heißt, dass man das Erschreckende bannt, indem man es darstellt. Die Wasserspeier der gotischen Kathedralen, die mit Teufelsfratzen und gruseligen Mischwesen versehen sind, bilden einen plastischen Ausdruck der menschlichen Ängste, die man im späten Mittelalter bannen wollte. [...] Die Bilder sind vielleicht so etwas wie Schutzschilder, die mich vor meinen Ängsten bewahren und zugleich etwas von meinen Sehnsüchten erzählen, ohne dass ich vollkommen nackt dastehe. Die Kunst schenkt mir im Bild Schutz, eine Maske.“ (21)

Insgesamt wird in diesem Interview die überragende Bedeutung der Literatur für Triegels Malerei und seine Zurückhaltung gegenüber der modernen Malerei deutlich: „Es waren vor allem die Literatur und die Musik der Moderne, die mich ansprachen, aber weniger die bildende Kunst. Sie überzeugten mich im Ganzen mehr als Kubismus, Expressionismus oder Dadaismus. Ich bin nicht nur deshalb modern, weil ich eine alte Form sprengte oder zerstörte, sondern ich kann vielleicht sogar eine alte Form nutzen, um einen neuen Inhalt zu gestalten.“ (31)

Seine Entscheidung, in Leipzig zu studieren, traf er ganz bewusst. 1990 konnte er mit dem Studium beginnen. Er war fest davon überzeugt, nur dort die Fähigkeiten erwerben zu können, die ihm für die figurative Malerei erstrebenswert erschienen. Die Wartezeit vor dem Studium nutzte er unter anderem für Reisen nach Rom, Florenz und Venedig, und er bestritt seinen Lebensunterhalt als Werbegrafiker. An der



Abb. 3: *Schlafende Ariadne (kleine Fassung)*, 2010, Mischtechnik auf MDF, 16 × 59 cm, Rotterdam, Privatbesitz (112)

HGB hatten die Studenten wie bereits erwähnt „große Freiheiten, die heute kaum mehr denkbar sind“. (39) Dies ging so weit, dass sie mit dem Schlüssel zu jeder Tages- und Nachtzeit in die Hochschule zum Arbeiten gehen konnten. Diese bereits zu DDR-Zeiten geschaffenen Freiräume waren Verdienste von Bernhard Heisig und Arno Rink als Rektoren. Die alles andere als provinzielle Kunsthochschule sei „ein Ort immenser Förderung malerischer Fähigkeiten bei ausgeprägten Individualisten“ (39) gewesen, so Bormuth. Professor Arno Rink war es, bei dem auch Neo Rauch und zahlreiche andere sehr erfolgreiche Maler wie Tim Eitel lernten. Rink hätte als Lehrer die Größe besessen, „nicht lauter kleine Arno Rinks ausbilden zu wollen“. (39) Damit erklärt sich auch die erstaunliche stilistische Varianz seiner Schüler.

Immer wieder spricht Triegel offen von Zweifeln, Unsicherheiten und Sehnsüchten. Daher habe er sich zunächst über Anfragen von evangelischen und katholischen Kirchen nach Altarbildern gewundert, bis sich herausstellte, dass genau dies erwünscht war. Den Kirchen ging es „nicht um die Bestätigung von Glaubensgewissheiten. Es ging darum, den Rätseln und Fragen, die unser Leben beschäftigen, in den Sprachen der Tradition Ausdruck zu verleihen. Dabei glaube ich, dass das Kunstwerk oft klüger ist als der Künstler, dass ins Kunstwerk auch viel Unbewusstes einfließt“. (45)

Horst Bredekamp eröffnet seinen Aufsatz mit Triegels Ariadne-Gemälden „als Symptom“. (115) Zunächst vergleicht er Triegels Ariadne-Gemälde (Abb. 3 u. 4) mit Werner Tübkes *Am Strand von Roma Ostia I* (1973) sowie mit den Manieristen Rosso Fiorentino, *Moses verteidigt die Töchter Jethros* (1523), und Luca Cambiasos Studie *Kämpfende Figuren* (1560; Abb. 5). Auch die *Verwandlung der Götter* (2010; Abb. 1) kommt zur Sprache. „Die Botschaft des Pygmalion-Mythos, dass Artefakten die Latenz innewohnt, aus der anorganischen in eine organische Form zu wechseln, hat Triegel bis in die Vertauschung der Geschlechterrollen verlagert.“ (117) An diesem Punkt muss ich Bredekamp widersprechen, da in Triegels Gemälde die Geschlechterrollen meines Erachtens ganz und gar nicht vertauscht wurden. Es wurden die Geschlechter der Figuren getauscht, nicht aber ihre Geschlechterrollen, was ein gravierender Unterschied ist: Die Frau liegt passiv da und befindet sich damit in der Tradition des klassischen Aktbildes, wie es in der Renaissance und im



Abb. 4: *Schlafende Ariadne*, 2010, Mischtechnik auf Leinwand, 130 × 90 cm (113)

Manierismus sowie darüber hinaus von Giorgiones *Schlafender Venus* über Tizians *Venus von Urbino* und Gentileschis *Schlafender Venus* so viele gab. Da Triegel The-seus als hölzerne, jedoch aktive Gliederpuppe wiedergibt, verknüpft er gekonnt den Ariadne- und Pygmalion-Mythos, kehrt letzteren partiell um und bringt kompositorisch starke Aspekte der Venus-Darstellung ins Bild, welche Bredekamp aber nicht erwähnt.

In der „Substitution von Skulptur, Körper und Geschlecht“ liege, so Bredekamp, „ein Prinzip der Metamorphose, das als Zeichen einer neomanieristischen Gegenwart gewertet werden kann: nicht allein den Formen und Motiven nach, sondern als Strukturprinzip“. (117) Was dies genau zu bedeuten hat, wird in den folgenden Abschnitten deutlich. Die Begriffsbezeichnung des Manierismus („Manierismus als Aufhebung von Gegensätzen“) bezieht sich auf die Stilgeschichte der Zeit zwischen 1520 bis 1620. (117) Die so widersprüchliche Geschichte dieses Epochenbegriffs lasse es, so Bredekamp, problematisch erscheinen, „diesen nochmals als eine Art Spiegel der eigenen Zeit aufzurufen“, wobei er sich hierbei auf seinen Aufsatz *Der Manierismus. Zur Problematik einer kunsthistorischen Erfindung*<sup>2</sup> bezieht. (117f.) Wenn der Begriff des Manierismus „mit Blick auf Tübkes und Triegels Auseinandersetzung mit dieser

2 Horst Bredekamp, „Der Manierismus. Zur Problematik einer kunsthistorischen Erfindung“, in: *Manier und Manierismus*, hrsg. von Wolfgang Braungart, Tübingen 2000, S. 109–129.



Abb. 5: Luca Cambiaso, *Kämpfende Figuren*, um 1560, Florenz, Galleria degli Uffizi (116)

Stilepoche, dennoch als ein Indikator bemüht wird, dann geschieht dies allein mit Blick auf ein Können, das vor keiner Grenze halt macht. Im Selbstverständnis dieser Zeit vermochte es die Finesse der künstlerischen Hand, die *Maniera*, alle Grenzen zwischen Bild und Körper, Natur- und Kunstform sowie zwischen Innen und Außen zu überwinden. Die vieldiskutierte Formel der *discordia concors* („einige Uneinigkeit“) ist eine Formel dieser Epoche.“ (118) Triegels Bezug im Titel der Ausstellung auf den Manierismus ist damit eindeutig.

Als das „im wahrsten Sinne berührendste Detail von Triegels Ariadne-Gemälden“ bezeichnet er unter der Zwischenüberschrift *Digitus und Selfisierung* „die Behutsamkeit der Finger des lebendigen *mannequinos*. Diese Betonung der Sensibilität des *Digitus* entspricht der heutigen *digitalen* Kommunikation, die zu einem Zeitalter der Finger als den erweiterten Augen geführt“ habe. (119) Ausgehend von der Praxis mittelalterlicher Zeigehände in Handschriften leitet er über zur heutigen Verschmelzung von Tast- und Sehsinn in den modernen Medien, allen voran dem Smartphone und Tablet. Die Gegenwart sei „durch die digitale Umwälzung der Kommunikations- und Verhaltensformen [...] zur Epoche dieser Zeigefinger geworden“. (119) Er spricht hierbei auch von einer „verlebendigten Sehform“. „In Form des Fingers“ werde „das Tasten zu einer welt- und bildaufschließenden Sehform“, ohne dass dies jedoch (kritisch) wahrgenommen, und erst recht nicht „methodisch abstrahiert wurde“. (120) Die augenblickliche Verknüpfung „des Selbst mit dem Bild des Ego oder der Gruppe

in der Kultur der sogenannten Selfies“ (120) frappieren im Bereich des Sozialen, so Bredekamp. Ihm zufolge mache der Selfiestick „aus der Kamera die Spitze eines mechanischen Pinsels, der als Extension des Körpers diesen selbst mit der Umgebung verschmilzt. Als Symptom ist diese Form der Bild-Werdung nicht zu ironisieren, zumal ihre Verurteilung als Form des Narzissmus zutrifft und dennoch zu kurz greift.“ (120) Meines Erachtens hinkt Bredekamps Vergleich zwischen Selfiestick und mechanischem Pinsel etwas, da damit die Eigenständigkeit der Fotografie gegenüber der Malerei dementiert wird. Selfies waren bereits lange vor den sozialen Medien und der Erfindung des Smartphones mit gewöhnlichen Handkameras möglich und üblich, wenn auch definitiv nicht so verbreitet, wie heute, wo keine Landschaft und kein Ereignis mehr ohne das eigene Gesicht im Bild auszukommen scheint. Mit Rekurs auf Teresa Brückers Artikel in *Die Zeit* vom 9. Oktober 2014 mit dem Titel *Das nackte Selbst. Selfies sind ein Akt der Emanzipation* beschreibt er im Folgenden, wie sich Menschen durch Selfies „bildlich in kostbare Werkzusammenhänge oder in exklusive Ausnahmesituationen hineinfotografieren. [...] Auch hierin liegt ein Angriff auf die Abstände: Zwischen dem Ich und der Aura von Kunstwerken wie auch zwischen Privatsphäre und Öffentlichkeit.“ (120) Die „sich überstürzende Überführung des Körpers in Bilder seiner selbst“ folge dem Drang der Dokumentation seiner selbst und der „Selbst-Erinnerung“ und führe zur Auflösung aller Grenzen, die zwischen Privatsphäre und Öffentlichkeit unterscheiden: „Hier löst sich die Grenze zwischen Bild und Körper auf.“ (121) Damit leitet er zum nächsten Abschnitt über, welcher mit *Substitution von Körper und Bild im Terror* übertitelt ist, in welchem es jedoch vorrangig um die amerikanische Art der Kriegsführung im ersten Irak-Krieg geht. Die „Tomahawk Cruise Missile“ habe erstmals die „Hieroglyphik der fliegenden Todesaugen realisiert“ (122), wobei Bredekamp sich auf seinen Aufsatz *Albertis Flug- und Flammenauge*<sup>3</sup> bezieht. „Heute sind es Drohnen, bei deren Einsatz der zu bekämpfende Körper als Bild definiert werden muss, um als solcher erfasst werden zu können.“ (122) Die Substitution von Bild und Körper gehe aber noch weiter, in dem Hinrichtungen als Videoaufnahmen „so gut wie ungestört über die Netzwerke des Internets verbreitet werden“. (123) Bredekamps Fazit dieses Abschnitts möchte ich an dieser Stelle im Wortlaut wiedergeben: „Angesichts der Form der mörderischen Substitution von Körper und Bild muss es darum gehen, mit aller Kraft einen neuen Sinn für Distanz zu schaffen und begreiflich zu machen, dass zwischen Bildern und Körpern ein elementarer Unterschied besteht. Gelingt dies nicht, werden Ikonoklasmus und Massenmord weiterhin Hand in Hand gehen.“ (123)

Auf komplett entgegengesetzte Weise finde die Vertauschung von Körper und Bild in der Medizin statt, wie Bredekamp im fünften Abschnitt darstellt. Hier werde der Mensch über das Bild seines Körpers geheilt. Die gegenwärtige Medizin sei „auch und vor allem eine Körper-Bild-Wissenschaft“. (123) In der Frage von Gesundheitsapps, bei denen Bredekamp von „bildbezogener Distanzvernichtung“ und „ikono-

3 Horst Bredekamp, „Albertis Flug- und Flammenauge“, in: *Die Beschwörung des Kosmos. Europäische Bronzen der Renaissance*, hrsg. von Christoph Brockhaus und Gottlieb Leinz, Duisburg 1994.



Abb. 6: *Am Kreuz (große Version)*, 2008, Mischtechnik und Blattgold auf MDF, 78 × 124 cm (102)

klastischen Patienten“ spricht, zeige sich der schwierige Konnex zwischen „Wohlbefinden und selbstgewollter Aufhebung von Freiheit und Unbeobachtetheit.“ (124) Besonders tragisch erscheine das fehlende Bewusstsein, „dass hier etwas zu verteidigen wäre, und damit beginnt die problematische Zone dessen, was als neomanieristische Grenzaufhebung zu begreifen ist.“ (124) Im sechsten Abschnitt dehnt er seine Untersuchung auf die Naturwissenschaften aus. In zahlreichen Bereichen spiele sich hier eine zunehmende und substantielle Diminuirung bis hin zur Beseitigung von Distanzen ab. (127) Unter der Überschrift „*Distanzverlust und Urteilszwang*“ schließt er seinen Text ab. Die Aufhebung der Grenzen „von bild- und körperlich, von artifiziell und lebendig, von privat und transparent sowie von visuell und haptisch legt nahe, von unserer Zeit als einer neomanieristischen Epoche zu sprechen.“ (128) Das Bild müsse anders, als es der häufig verwendete Begriff der ‚Bilderflut‘ suggeriere, ins Zentrum der Aufmerksamkeit gestellt werden. Die Fähigkeit von Bildern, in den verschiedensten Bereichen Grenzen aufzulösen und gegensätzliche Begriffe zu verschmelzen, müsse bewusst werden, da die „produktiven, nicht weniger als die zerstörerischen Möglichkeiten dieses Vorgangs“ evident seien. (129) Gerade Michael Triegels Gemälde „stellen die Vertauschung von Kunstwerk und lebendigem Körper und die Sensibilität artifizieller Finger in den Mittelpunkt und damit markieren sie die Überwindung traditioneller oder natürlich gegebener Trennungen als Zeichen unserer Zeit“. (128)

Das Essay *Steter Wandel. Kunst im Erzählstrom der Jahrhunderte* von Kai Uwe Schierz bereichert diesen opulenten Ausstellungskatalog und schließt ihn aus einer kunsthistorischen Perspektive ideal ab. Der 1964 in Bischofswerda geborene Schierz studierte zunächst in Erfurt und promovierte anschließend an der Universität

Leipzig. Als Direktor der Kunstmuseen Erfurt steht er der Heimatstadt des Künstlers besonders nahe. In seinem Essay analysiert er mit *Die Verwandlung der Götter* das bereits erwähnte Gemälde und ein zentrales Werk Triegels. Anlass dafür ist dessen Erwerbung im Jahre 2011 durch den Vorstand des Fördervereins Freunde des Angermuseums e.V. Seitdem befindet sich das im Vorjahr entstandene Werk in Erfurt. Interessant an der Entstehungsgeschichte ist unter anderem die Tatsache, dass Triegel das Format auf das besondere Hochformat eines bereits vorhandenen Schmuckrahmens abstimmte. Es war Werner Tübke, welcher diesen stilistisch der Neorenaissance zuzuordnenden Rahmen als Teil eines Zwillingspaars von einer Italienreise mitgebracht hatte. Triegel komponierte in den anderen Rahmen das Gemälde *Am Kreuz* (2008; Abb. 6). Die historischen Rahmen verstärken damit noch den Eindruck der Historizität der sich maltechnisch, kompositorisch und ikonografisch an die Alten Meister der europäischen Malerei anlehrenden, darin fest verwurzelten Gemälde: Schierz spannt den kunsthistorischen Kontext von der niederländischen und italienischen Renaissance bis zum römischen und spanischen Barock. (135) Triegels Gemälde scheinen bei flüchtiger Betrachtung aus der Zeit gefallen, doch dies sei ihm bewusst und „die daraus entstehenden Verunsicherungen [...] nicht unrecht“ (135).

Bei Schierz Text handelt es sich in weiten Teilen um eine detaillierte, mit zahlreichen kulturgeschichtlichen Verbindungen bereicherte Bildbeschreibung, angefangen beim Paragone, Shakespeares berühmter Metapher des Weltgeschehens als Bühnenstück bis hin zum jüdischen Pessachfest, dem spätantiken Mithraskult (Stichwort *Sol invictus*) und dem Kirchenvater Aurelius Augustinus von Hippo (354–430 n. Chr.), auf den die Metapher des brennenden Herzens zurückgeht. Informativ ist unter anderem der Hinweis auf ein direktes Bildzitat Triegels, welches auf den von ihm verehrten Florentiner Angnolo di Cosimo, genannt Bronzino, zurückgeht. Mit der Figur des Kleinkindes im Bildzentrum referiert Triegel auf Bronzinos Gemälde *Die Heilige Familie mit Anna und dem Johannesknaben* (um 1550; 139). Besonders überzeugend ist Schierz' Abschnitt zu den *manichini* und zum Vergleich mit Kleists philosophischem Dialog *Über das Marionettentheater*. *Manichini* fügte Triegel nicht nur in dieses, sondern auch in zahlreiche andere Gemälde wie den beiden Ariadne-Interpretationen ein, sodass sie in Triegels Malerei ein großes Thema und auch ein Erkennungszeichen seiner Kunst sind. Gedeutet werden könne *Die Verwandlung der Götter* in zwei Richtungen: der europäischen Kulturgeschichte mit ihren Synkretismen und als persönliches, künstlerisch-intellektuelles Selbstporträt. Triegel verspüre eine starke intellektuelle Nähe zu Augustinus: „Er erkennt in dem Intellektuellen der Spätantike einen Wahlverwandten, kann dessen Lust am Denken nach allen Richtungen und am philosophischen Spekulieren nachvollziehen, aber auch dessen fortwährende Zweifel und innere Unruhe.“ (150)

Ohne Zweifel dagegen liegt uns mit diesem von Karl Schwind herausgegebenen Band ein rundum gelungenes Werk vor, welches die herausragende Malkunst Michael Triegels ins beste Licht rückt. Bedauerlich ist lediglich die völlig fehlende Geschlechterparität, was angesichts der hohen kunsthistorischen Absolventinnenzahlen unpassend und unzeitgemäß ist.

Haslingers Text gibt eine hervorragende Einführung in Triegels Geisteswelt und in die Quellen, aus denen dieser Künstler schöpft. Der Kürze des Textes ist es geschuldet, dass nicht jeder Verweis hinreichend unterfüttert wurde und die Namen teilweise etwas wahllos erscheinen, so ist zum Beispiel nicht ganz nachvollziehbar, warum Haslinger auf den Namen Ovid verzichtet, aber Leibniz überproportional viel Platz einräumt (wenngleich der Exkurs zu Leibniz' *De Arte Combinatoria* sehr erhellend ist). Das Gespräch und die Notizen von Bormuth liefern einen aufschlussreichen und sachlichen Überblick über Biographie und Geisteswelt des Künstlers und die intellektuellen als auch religiösen Hintergründe seines Schaffens.

Horst Bredekamp verknüpft in seinem Essay eine reiche Anzahl unterschiedlichster Themen sehr überzeugend und präsentiert Triegel als auf inhaltlicher und formaler Ebene überaus innovativen Maler. Mit den traditionellen, altmeisterlichen Mitteln der klassischen Malerei führt Triegel uns in der Interpretation Bredekamps unsere Gegenwart subtil und zugleich deutlich vor Augen. Seine Bilder könnten zur Theorie eines neuen, kritisch reflektierten Bildverständnisses dienen, wobei Bredekamp darauf verzichtet, auf die in dieser Hinsicht ebenfalls relevanten Bildmedien wie Computerspiel, Videospiele und optimierte Selbstdarstellung in sozialen Medien wie Instagram und die teilweise klaffende Diskrepanz zwischen Darstellung und Realität einzugehen. Auch der körperlich präsent, jedoch von seiner Umwelt nichts registrierende Smartphone-Anwender wäre ein Thema der manieristischen Grenzverschmelzung. Trotz seines Umfangs gleicht Bredekamps Text daher eher der Skizze eines weitaus größeren Werkes, welches es gälte, nach den Regeln der Bildwissenschaft systematisch zu erarbeiten. In seinem intellektuellen Funkensprühen erscheinen so viele herausfordernde und bedeutsame Fragestellungen, dass sie in der Kürze wie ein Amuse-Gueule, besser gesagt ein ‚Amuse Lecture‘ wirken – ein Lesegenuss.

Kritisch zu hinterfragen ist an Schierz' spannend eröffnetem Text die Tatsache, dass er bereits zwischen 2011 und spätestens 2014 entstanden sein muss und seitdem nicht aktualisiert worden sein dürfte, wenigstens nicht konsequent und durchgehend, denn er endet mit dem Ausblick darauf, dass Triegel im Jahr 2014 eine weitere Version der *Verwandlung der Götter* zu malen plane. Es kommen auch keine aktuellen Quellen und keine Bilder, die nach 2011 entstanden sind vor und der Autor bezieht sich auf ein Interview mit dem Künstler aus dem Jahr 2011, als das Bild nach Erfurt verkauft wurde, doch dies kann kein ernsthafter Kritikpunkt sein.

Dieser Ausstellungskatalog erfüllt alle Erwartungen, auch in der Bildauswahl und -qualität, und begeistert durch vier durchgehend lesenswerte, sehr abwechslungsreiche Beiträge. Vor dem inneren Auge des Lesers entsteht dadurch ein ausgeglichenes und lebendiges Bild des Künstlers Michael Triegel.

SARA TRÖSTER KLEMM  
Leipzig