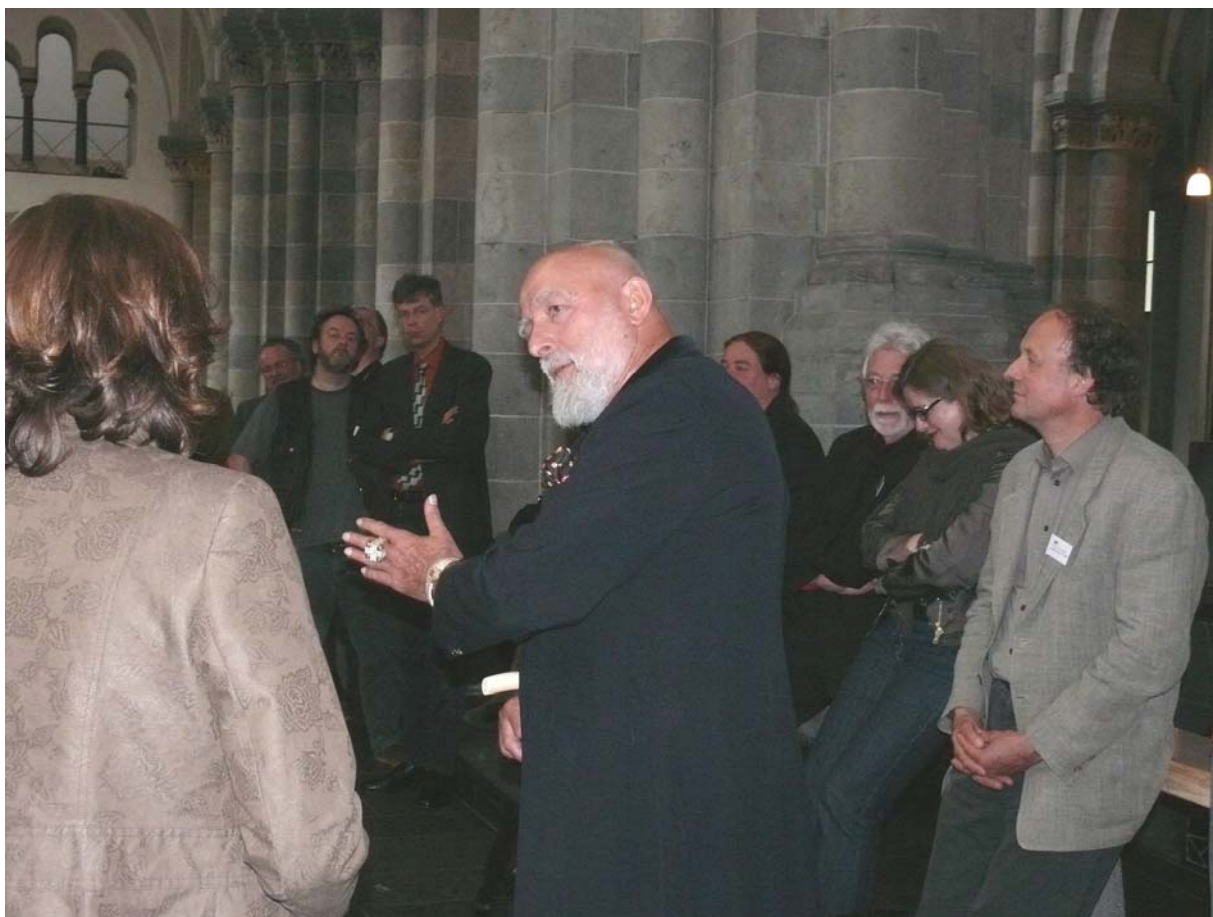


**PROFESSOR M. LÜPERTZ, BERLIN  
SPRICHT ZU SEINEM FENSTERZYKLUS  
IM MAKKABÄER-CHOR DER KIRCHE  
ST. ANDREAS IN KÖLN  
AM 27.05.2009**



Künstlerseelsorge des Bistums Hildesheim

2010

Die katholische Kirche und die moderne Kunst VI

**Besichtigung der neuen Fenster  
im Makkabäer-Chor der Kirche St. Andreas / Köln  
am 27.05.2009**

*Pater Christoph Wekenborg:* „Ich begrüße Sie Alle in diesem schönen Bau und möchte zu Anfang einiges zu seiner Geschichte und dem Choranbau, in dem Sie Platz genommen haben, erläutern: vor allen Dingen der Schrein, der in diesem südlichen Anbau aufgestellt ist, besitzt zu der Fensterthematik einen sichtbaren Bezug. Die Geschichte dieses Ortes, an dem die Kirche errichtet wurde, reicht zurück bis in die Römerzeit. Die zunächst hier errichtete Kapelle wurde Ende des 1. Jahrtausends umgewandelt in einen Stift. Bis dann dieser spätromanische Teil in der Stauferzeit Ende des 12. Jahrhunderts errichtet wurde, hatte es verschiedene Bauepochen mit nicht mehr existenten Kirchen gegeben, die nach ihrer jeweiligen Zerstörung wieder errichtet worden waren und dann durch den heutigen Bau ersetzt wurden. Im Gegensatz zu vielen anderen romanischen Kirchen in Köln hatte St. Andreas das Glück, im vergangenen Krieg relativ wenig beschädigt worden zu sein; die Hauptschiffgewölbe waren erhalten. Nicht hingegen der östlich anschließende Hochchor nach dem Vorbild des gotischen Anbaus an der Aachener Pfalzkapelle und dieser südliche Teil, in dem wir Platz genommen haben, waren schwer beschädigt. Nach dem Krieg entbrannten heftige Diskussionen, ob diese Teile überhaupt und wenn ja, in welcher Formensprache sie wieder aufgebaut werden sollten. Karl Band, der Architekt, dem wir Kloster und Anschlussbebauung zu verdanken haben, und der auch die modernen Formen der Krypta hier

verantwortete, plädierte für einen Wiederaufbau in einer zeitgenössischen Formensprache. Schließlich wurde dann doch der Aufbau in denkmalpflegerisch korrekter Weise und Anpassung an den erhaltenen Bestand entschieden. Hier in diesem Raum aufgestellt ist der diesem Ort Namen gebende Machabäerschrein. Er enthält die Gebeine der 7 Machabäerbrüder und ihrer Mutter. Der Überlieferung nach trug sie den Namen Salome, allesamt Märtyrer für den jüdischen Glauben wie das 2. Machabäer-Buch des Alten Testaments überliefert. Kaiserin Helena hatte diese Gebeine zusammen mit denen von Aposteln und derer der Hl. Drei Könige im Heiligen Land aufgefunden und nach Konstantinopel gebracht. Nach einer Jahrhunderte währenden Odyssee gelangten sie schließlich über Mailand durch Friedrich Barbarossa nach Köln, der sie seinem Kanzler Reinhard von Dassel 1174 schenkte. In der sich anschließenden Zeit wurden die Reliquien im Machabäerkloster, einem benediktinischen Stift einige 100 Meter nordöstlich von hier aufbewahrt und verehrt, bis dieses Kloster in der Säkularisation aufgelöst und zerstört wurde – nur noch der Straßename erinnert an diesen historischen Ort – bis sie dann 1808, also vor 101 Jahren, in diese Kirche verbracht wurden. Der den Schrein umgebende hölzerne Hochaltar befindet sich heute in der Kirche St. Mariä in der Kupfergasse. Der Schrein selbst ist der Späteste der gotischen Kölner Goldschreine, getriebenes und vergoldetes Kupferblech auf einem Holzkern. Wenn man beispielsweise an Hochfesten den Schrein öffnet, kann man, wie auch beim Dreikönigenschrein im Dom, hineinsehen und dann die dort an der Schmalseite aufgereihten Schädel erkennen. Geschaffen um ungefähr 1530 ist auf dem Schrein dargestellt das Martyrium der Machabäerbrüder in allen blutigen Einzelheiten. Und, wie das üblich war, typologisch gegenübergestellt Szenen aus dem Neuen Testament mit der

Leidensgeschichte Christi. Die Szenen auf den Frontplatten, Dächern und Wänden erzählen die ganze Geschichte bis zur Überführung und Aufstellung hier in Köln im Bezug zur Leidensgeschichte unseres Herren als das große Thema „Verheißung und Erfüllung“. Ähnlich gehalten sind unsere neuen Fenster, die noch einmal Leidensszenen aus dem Leben der Machabäer denjenigen Christi gegenüberstellen, so dass – wie im Hochchor des Kölner Doms – ein zweiter, gläserner Schrein den im Zentrum stehenden Goldschrein umhüllt. Soweit ein komprimierter historischer Überblick über die Baugeschichte dieses Chores und des in ihm befindlichen Machabäerschreins.“

*Prof. Markus Lüpertz:* „Meine sehr verehrten Damen und Herren, es ist immer schwierig, als Künstler über eine fertige Arbeit zu sprechen. Da ich mich aber momentan mit der Gestaltung des gegenüberliegenden Marienchores beschäftige, ist das Ganze noch „work in progress“, so dass einige Gedanken zur Gestaltung und Entstehung mitgeteilt werden können.

Die Glasmalerei als eigenständige und großartige bildnerische Disziplin existiert bis heute seit dem Mittelalter. Vor allen Dingen in der unmittelbaren Nachkriegszeit in den 1950er Jahren hat es hier im Kölner Raum, als viele Zerstörungen beseitigt und Kirchen neu errichtet werden mussten, eine große Anzahl bedeutender, hervorragend besprochener und wunderschöner Arbeiten von wichtigen Künstlern gegeben, die sich dort verewigen konnten. Vorneweg war das Thorn Prikker, der viel im Krefelder Raum gearbeitet hat und dann später Georg Meistermann, der bis in den Eifeler Raum hinein eine Vielzahl wunderbarer Werke geschaffen hat. Später ist das Ganze sozusagen eingeschlafen; die Kirchen hatten Anderes vor, widmeten sich sozialen Aufgaben und es geriet in Vergessenheit, was es eigentlich mit Glasfenstern auf sich hat.

Zwischendurch schuf Marc Chagall noch hoch gelobte Kirchenfenster, in dem er seine Malerei auf das Glas aufbrachte, als eines der wenigen Highlights der Kunst jener Zeit. Plötzlich jedoch änderte sich das irgendwie und wir erleben einen Boom, ein neues Interesse an dem Fenster im Kirchenraum als Möglichkeit. Und das ist das Spannendste daran, die moderne Kunst in den Kirchenraum einzubeziehen und zu sehen, wie die modernen, vielmehr die heutigen – „modern“ ist ein hässliches Wort – die heutigen Künstler ein Fenster in der Kirche gestalten.

Und wir haben eben eine Art schöne Konkurrenz erlebt, auf der einen Seite haben Sie das große, hohe Fenster von Gerhard Richter im Kölner Dom und dann eben hier in unmittelbarer Nähe in St. Andreas meine Fenster. Und es ist eine Art der prinzipiellen Auffassung, wie man damit umgeht. Man interessiert sich für Glasfenster, man schaut sich an, wo sind Glasfenster von großer Meisterschaft? Dann gewinnt man langsam eine Vorstellung davon, was ein Glasfenster ist. Eins sei ganz gewiss gesagt: Das Glasfenster braucht man nicht neu zu erfinden! Alle Progression, zu der sie in der Lage sind, oder Heutigkeit, muss quasi in der Gestalt oder Form, wie man damit umgeht, benutzt werden, ohne diese Idee, die vollendete Idee des Fenster zu verletzen. Ein Glasfenster in einer Kirche ist kein Fenster, um hindurchzuschauen. Sie müssen nichts dahinter erkennen, es ist kein Fenster, das sich öffnet, sondern es ist eine Fortsetzung der gotischen Wand als Wand, nur eben als Lichterwand, nicht als elektrisch hinterleuchtete Lichterwand, sondern als eine, bei der sie die Sonne, das Licht, was sie wirft, einkalkulieren müssen. Wir erleben dann Folgendes, dass sie in eine Farbe einziehen wie in einen Raum. Das Fenster mit dem seltsamen Leuchten, was sie vom Tageslicht sehen, hat seinen eigenen Raum, seine eigene

Flächigkeit und Perspektive zum Durchschauen, aber nicht auf das, was dahinter liegt, ein Haus oder Ähnliches, sondern in einen Farbraum. Und diesen Farbraum kann man, wenn man damit umgeht, sehr ornamental lösen oder nur als Ornament gestalten. Man kann es auch so machen wie Gerhard Richter, und auf eine Struktur verzichten und lediglich Farbflächen aneinander fügen, um ein ganz bestimmtes Licht zu fangen, eine Illusion vom Licht und dann auf der Wand eine Explosion von Lichtflecken zu erzeugen, wie wir das alle gesehen haben. Das ist die eine Methode, wie man das machen kann. Das ist nicht meine Methode. Ich habe eine Vorstellung vom Glasfenster, die sich messen will mit demjenigen aus Epochen, als Glasfenster großartig waren. Ich will mich vergleichen lassen. Ich habe immer versucht, das Glasfenster nicht neu zu erfinden, sondern es zu individualisieren. Das heißt, einen Beitrag dazu zu liefern, was ich mir unter einem Fenster vorstelle. Was existiert bereits als Fenster, und dazu etwas Eigenes, nicht Kopiertes, in der Auffassung Ähnliches zu schaffen und darin – sagen wir es bescheiden – eine Meisterschaft zu erlangen. Und dieses Spiel zwischen dem, was es gab und dem, was es heute wieder gibt, das so zu machen, hat mich fasziniert und umgetrieben. Also habe ich mich auf Alles eingelassen, was das klassische Fenster hat: 1. Die Bleiverglasung, also dass die Zeichnung vornehmlich mit Blei gemacht wird und ganz wenig mit Schwarzlot. Ich habe mich also bemüht, mit dem Blei zu zeichnen und mit diesem Gerüst im Fenster dann das Licht einzufangen, also nicht auf irgendeine andere moderne Art zu wechseln. Denn wenn sie heute in eine Glasmalerei-Fabrik gehen, dann werden sie überrascht sein von den Möglichkeiten, die es heute dort gibt: es ist erstaunlich, was die dort alles machen können: Sie können ein Foto beispielsweise auf das Glas ätzen, sie können ihre Großmutter auf das Glas bringen und mit diesen

fototechnischen Dingen alles Mögliche machen. Sie können mit Säure Farbchanguren herausarbeiten, dass man meint, es handele sich um ein Aquarell. Dies sind alles Dinge, die ich bewusst nicht mache, da damit das Fenster zu etwas Illustrativem geöffnet wird. Das widerspricht dem, wie zu Anfang ausgeführt, dass es sich bei dem Fenster um ein Stück Wand, eine Lichterwand handelt. Ein imaginäres Tor zum Himmel und davor oder dahinter – nein besser: dahinter und darin – sollen dann allenfalls die Engel wohnen. Sie sollen die Erhabenheit eines Glasfensters empfinden können und dass hinter diesem strahlenden Licht dann die Engel und dahinter vielleicht Gott wohnt. Eben dies ist eine Sicht, die eher ins Meditative als ins Tatsächliche geht. Und dieses Spiel mit dem Licht, das sie mit der Glasscheibe fangen, und die Glasscheiben, denen sie mit dem Blei eine Struktur geben wie eine Leiter, auf der sie dann in den Farbraum optisch gelangen können, dieses Spiel hat mich umgetrieben und dazu gebracht, die Fenster so zu gestalten.

Das ist eine schmale Gratwanderung und man hat mir im Vergleich mit dem Modernen Gerhard Richter Altertümlichkeit vorgeworfen. Dies weise ich weit von mir. Weil, wenn man die Initiative ergreift, wie ich, das Malen, das Bildhauern und auch die Glasmalerei betreibe, dass es sich mit dem Existierenden misst. Es stellt sich der Sache ausschließlich so, wo ich Bildhauerei sehe, wie ich sie liebe, und die alte Malerei und eben auch die Glasgestaltung. Es ist dieses Benutzen einer existierenden Technik. Denn es ist ja nichts, was unmodern ist - es gibt ja nach wie vor das Glas und das Blei. Auf diese Art werden immer noch die Fenster gefertigt und es ist nach wie vor ein denkbares, fähiges Mittel, um Glasfenster zu machen - und dies dann zu benutzen und damit die eigene Modernität, die eigene Aktualität, Spannendes und neugierig Machendes hineinzubringen, das hat mich fasziniert. Ich habe sehr um

diese Fenster gerungen. Ich habe versucht, eine Zeichnung in diese Fenster hinzubringen, ohne auf die Monumentalität aber auch ohne auf die Ornamentalität zu verzichten. Ich habe das Ornament versucht - das Ornament, was für mich immer das Glasfenster ist. Wir haben hier im Hauptchor wunderbare Fenster aus den 1950er Jahren, die sich nur im Ornament aufhalten, was für mich eine schöne Gesellschaft ist für das, was ich hier betreibe – und deshalb bin ich auch glücklich, dass ich das hier machen kann, weil das eben eine gute Konkurrenz ist - und Vergleiche sind immer wichtig, um einer Sache nahe zu kommen. Dieses Spiel mit einer Zeichnung, die aus meinen Bildern, aus meinen Ideen kommt, wie ich mit Gegenständen, wenn ich mich gegenständlich ausdrücke, mit Händen, Gesichtern oder Füßen umgehe, wie ich dies in das Ornament einbringe, das war auch für mich spannend. Auf einer Zeichnung, auf dem Karton sieht das zuerst immer gut aus und dann? Ich bin ja kein Glasfenstermaler, der das sein Leben lang gemacht hätte, sondern ich muss das ersteinmal ausprobieren, um es zu begreifen – es war zuerst ein Experiment, ein Abenteuer und ich meine, wenn meine bescheidene Meinung gelten darf, also dann finde ich, dass ich das bravourös hinbekommen habe.

Also das ist eine sehr schwierige Thematik. Sie wissen, wie der Pater eben erläutert hat, dass es um die Gegenüberstellung des christlichen und des Machabäischen, also des Jüdischen geht. Eine Gegenüberstellung, die darauf verweist, dass Beides, also das Jüdische und das Christliche, den gleichen Ursprung besitzt und dass diese Geschichten sich im Leid – es gibt auch in Beidem die Geschichten der Freude – hier aber im Leid, ähneln. Und wenn die christliche Glaubensgeschichte dadurch geprägt wurde, dass sie viele Märtyrer, die für ihren Glauben gestorben sind, hervorgebracht hat, so besitzt auch die



jüdische Tradition eben solche Märtyrer, die um des Glaubens willen ermordet wurden. Und das ist ja eine sehr große Vorgabe - gerade in der heutigen Zeit eine sehr ernste Vorgabe. Und dabei haben sie dann das Problem, dass die Moderne, die ja gerne Alles abstrahiert, mit dem gemalten Ernst missverstanden wird, und man Gefahr läuft, dass man das Karikative, das Übertriebene, das Expressive darstellt, was dem wahren Ernst der Angelegenheit nicht gerecht wird. Aber das sind Dinge, die muss man dann eben mit einer klaren Linienführung, mit einer großen Leistung, einer klaren Farbigkeit und einer Faszination an der Sache in sich selbst begegnen, hinkriegen und betreiben. Diese Thematik, die der Schrein vorgibt und auf die ich mich hier eingelassen habe, ist nicht allein eine machabäische sondern eine makabere Geschichte. Sehen sie nur: oben wird der Christus gekreuzigt und unten werden die Gebeine der Machabäer zerteilt. Und rechts, wo der Christus vom Kreuz abgenommen wird, werden die Machabäer unten im Topf gekocht und da links unter dem gepeinigten Christus wird den Machabäern die Kopfhaut abgezogen und sie werden gemartert. Dort entdeckt die Hl. Helena die Totenschädel, die sich jetzt in dem Schrein befinden. Sie sehen, das sind sehr empfindliche Themen, die man sehr ernsthaft und überlegt behandeln muss, wie man damit umgeht. Und da ist eben die Moderne, die moderne Kunst und der moderne Ausdruck, wie man damit umgeht, wichtig, dass man das eben nicht in einer oberflächlichen Illustration, sondern dass man das in einer Art – wie ich das vorhin schon erwähnt habe – in eine, bedingt durch die Farbwahl, meditative Form und eine ganz spezielle Linienführung bringt, die das Thema erklärt. Dieses aber nicht rein vordergründig erklärt, sondern dieses im Ornament passieren lässt. Dass man also durchaus, wenn man lange genug hinschaut, diese Bilder lesen kann. Und dadurch, dass man

diese Bilder dann lesen kann, man dann erreicht, dass die Darstellung der Meditation, dem Gebet und meiner Meinung nach dem Licht, dem Gott, Engeln und allem, was sonst im Kirchenraum zu sein hat, dient. Es ist für mich eine überaus große Herausforderung gewesen, genau so etwas zu machen. Meine Sehnsucht ist immer die Vollendung. Das Beste, das Größte und das Schönste zu sein und zu werden. Und auch diese Fenster sind ein Weg, er ist noch nicht beendet, genauso wenig wie meine Arbeit beendet ist. Es gibt eine Differenz zwischen den einzelnen Fenstern, von dort bis zu den beiden kleinen, bis zu dem dort, wo das ins Klare geht. Hier ist es noch sehr viel weicher, mit Schwärzen auf dem Glas gearbeitet und hier zuletzt sind die Scheiben ganz klar gelassen. Das ist eine Sache – das mittlere Fenster am gegenüberliegenden Chor ist beinahe fertig, die es zu bedenken gilt: das ist die Nordseite, die besitzt viel weniger Licht und da muss man heller bleiben, damit die Farben gut kommen, während hier auf der gegenüberliegenden Seite, der Südseite, das Licht hell hereinstrahlt, so dass die Farben viel bunter strahlen können, das gilt es zu mildern. Solche Zusammenhänge muss man ständig bedenken, damit es so wird, wie man es sich vorgestellt hat.

Die Arbeit mit Glasfenstern – um noch einmal auf die Themenstellung, auf die Gegenüberstellung hier zurückzukommen, wie ich sie betreibe – also mit farbigen Scheiben in dem Bleiruten-Netz in traditioneller Machart – hat zu harscher Kritik in der Öffentlichkeit geführt: dass ich mich damit als ewig gestrig geoutet hätte! Das weise ich natürlich weit von mir, wie ich eben schon sagte, dass ich darauf hinaus will, ein Glasfenster zu machen, das sich in die Tradition stellt und mit dieser misst. Das den Vergleich sucht mit dem Früheren, dann aber eine ganz eigenständige Wirkung entfaltet. Die Steigerung, die ich eben ansprach, besteht also

darin, in die Arbeit das Geheimnis dessen, was ich da mache, herauszukriegen und es dann immer wieder noch besser zu machen. Ob dieser Weg dann der richtigere ist, oder jener, ob dieses Fenster in seiner Wirkung besser ist als jenes bei dem ich etwas gemacht habe, was mir vorher noch gar nicht so klar gewesen ist, also ob da überhaupt eine künstlerische Steigerung stattfindet, das wird man sehen, wenn sich das insgesamt entfaltet. Das ist das Bemühen, wenn man zwei Fenster macht, denn es muss ja einen Sinn geben, wenn man mehrere macht, nicht weil es zwei, fünf oder wie viel immer nun einmal zu schaffen gibt, sondern es muss eine künstlerische Steigerung sichtbar werden können, es muss ein Wesen sein, das sich in der Kunst niederschlägt, auch als ein Experiment. Dass es also nur *ein* Weg ist. Denn das ist das, was die moderne Kunst auszeichnet, dass es viele Möglichkeiten gibt, aber immer mit dem Streben nach Vollendung. Und man dann aber täglich darum betet, dass man sie nie erreicht.

Es gibt viele vollendete Dinge, die sind nur nicht das Beste und das Schönste. Aber als Ziel ist es außerordentlich aufregend, etwas zur Vollendung zu bringen. Aber man muss sich klar machen, dass, falls man tatsächlich dort hingelangt, dass man dann riskiert, nichts mehr machen zu brauchen. Da sieht man also diese Sehnsucht, etwas Großartiges, etwas Einmaliges, Unverwechselbares, Unverkennbares und Unzerstörbares zu machen und dann sind sie – wie soll ich das sagen, auf diesem Leidensweg damit beschäftigt, und sie müssen immer wieder neu Beispiele liefern nach denen sie beurteilt werden und nach denen sie kritisiert werden. Insoweit ist es auch ganz wichtig, dass das hier *keine* Auftragskunst ist. Es ist keine Kunst am Bau, die irgendeine Vorgabe erfüllen muss, sondern es ist genauso eine Spielwiese wie es die Leinwand ist. Das muss genauso dieses Kämpfen des Künstlers zeigen

und seine Erfolge, die Niederlagen oder das Scheitern sichtbar machen. Das ist etwas ganz Wichtiges und für uns europäische Künstler etwas ganz Wesentliches, dass wir fragen. Und nicht eine Fragen beantwortende Kunst, machen nicht mit, einem vorgegebenen Stil oder mit festen Vorgaben operieren. Wie das heute ja recht beliebt ist, dass es Künstler gibt, die einen einmal gefundenen Weg immer wieder neu einschlagen und zu Ende reiten, immer wieder das Gleiche machen einmal größer, einmal kleiner. Das ist nicht mein Weg, das ist nicht der Weg den die europäische Kunst vorgeschrieben hat. Wir sind im 19. Jahrhundert befreit worden von allen Vorgaben. Wir werden nicht mehr verbrannt, wir haben keine Inquisition mehr zu befürchten; endlich eine gute Voraussetzung, um mit der Kirche zu arbeiten.

Die Kirche hat jahrelang – und das ist jetzt keine Kritik – die Kunst gemieden. Es gibt viele leere, innen ganz scheußliche Kirchenräume, weil mit einer sozialen Entschuldigung bei dem in der Welt herrschenden Elend, Kunst nicht mehr fürstbischöflich, großartig, herrlich präsentiert werden durfte; da wurden keine Fenster mehr gemacht, sondern eher Kindergärten und das Geld wurde den Armen gegeben. Aber die Armen brauchen nicht nur Geld. Die Armen brauchen auch geistige Erbauung. Und das ist die eigentliche Aufgabe der Kirche, denn dann macht sie das Übrige sowieso. Also dieser Art von – wie soll man das beschreiben – vielleicht Verrohung von Kirchenräumen, die ich in letzter Zeit häufig gesehen habe, die haben wir hier nicht. Vielmehr hat man sich bemüht, und das finde ich ganz großartig, hier einen Kulturraum zu schaffen, der sich behaupten kann. Denn das ist meiner Meinung nach die Hauptaufgabe der Kirche, wenn es Kunst und Kirche gibt, dass sie das Beste, das Schönste und Großartigste in ihre Räume holt und nicht etwa ein 3.-Welt-Plakat oder eine Kunststoffvase, die beim Umfallen nicht

kaputt geht. Denn diese Verantwortung, die die Kirche hat, ist sie doch in einer gigantischen Tradition mit der bildenden Kunst verbunden, diese Verantwortung muss sie in die Zukunft weitertragen. Denn die Museen kommen immer mehr in die Hände privater Sammler. Die Kunsthistoriker irren sich immer häufiger. Deshalb sind wir darauf angewiesen, dass die Kunst sich völlig frei in einem öffentlichen, in einem anständigen und gepflegten Raum verwirklicht; und das sind die Kirchen. Hier hat die Kirche eine ganz große Verantwortung. Und ich bin davon überzeugt, dass diese Symbiose von Kunst und Kirche (man kann das ganz schlecht voneinander trennen) hier in St. Andreas ein großes Anliegen ist. Und das gilt auch für den Förderverein für romanische Kirchen in Köln, der Großartiges leistet und sich auseinandersetzt mit zeitgenössischen Künstlern, die uns heute etwas zu sagen haben. Also ich fühle mich hier in diesem Raum sehr gut aufgehoben und am liebsten würde ich hier alle Fenster gestalten wollen.“

*P. C.:* „Das wünschten wir uns auch.“

*L:* „Ja, und ich arbeite daran und danke Ihnen erst einmal für Ihre Aufmerksamkeit. (Beifall) Falls Sie jetzt also noch Fragen haben, stellen Sie mir diese, sind Sie so frei und fragen mich, wenn es noch etwas zu klären gibt.“

*Goretzki:* „Danke für diese Gelegenheit. Das war ja jetzt bereits ein ausführlicher Rundumschlag, mit dem Sie bereits vielfältige Aspekte zusammengefasst und erläutert haben. Vielleicht kann man noch Einzelheiten vertiefen: Sie erwähnten bereits die Kritik in der Presse – die Kirche wurde gleichzeitig mitkritisiert – um ihre Räume wieder zu füllen, habe sie berühmte Künstlerpersönlichkeiten wie Sie hier in St. Andreas angesprochen, um darüber Aufmerksamkeit zu erlangen und evtl. Besucher anzulocken. Auf der anderen Seite gab es den Vorwurf,

noch immer in Welt-online nachzulesen, dass sich mit Ihrer Verpflichtung hier in der Kirche die Kunst endgültig von ihrer Autonomie verabschiedet habe. Ich zitiere: »Eine Avantgarde hätte sich niemals solchen außerkünstlerischen Zwecken unterworfen, sie habe einzig sich allein und nichts und niemand Anderem zu dienen«. Ich frage: Wer ist jetzt hier wem zu Diensten gewesen? Was würden Sie dem, der zu einer solchen Einschätzung Ihrer Arbeit gelangt ist, antworten?“

L.: Zunächst einmal ist Avantgardismus eine temporäre Sache. Avantgardismus hat stattgefunden in den 1950er Jahren. Das ist richtig und wichtig so, dass immer wenn die Leinwand vollgemalt wurde, einer kommt und nur eine Farbe hinstreicht und sagt, dass es die Farbe an sich sei. Aber das ist dann eine Frage von Endpunkt. Der Avantgardismus hat immer dazu geführt, dass Leute, die mit ihrer Malerei gescheitert sind, dann doch als Künstler überlebt haben. Denn wenn sie malen könnten, wie es dann gerade verlangt wird, wären sie nicht auf das Neue gekommen. Das sind Dinge, die nach einem langen Leben passieren, dass man bis zur Fläche kommt, zur großen Fläche oder zum schwarzen Quadrat von Malevich. Das ist auch richtig so, dass man dann letzten Endes in die Farbe eintaucht und es sphärisch wird. Das ist verführerisch, dass man irgendwann das Ringen um eine Form schließlich in einem depressiven Moment aufgibt. Trotzdem: Der Avantgardismus ist notwendig! Es ist eine geistige, eine intellektuelle Anstrengung, dass Werte, die sich in einem bestimmten Zeitraum aufgebaut haben, immer wieder einmal in Frage gestellt werden müssen. Deswegen ist der Avantgardismus eine der wichtigsten und großartigsten Bewegungen in der bildenden Kunst. Nur Eines darf man nicht vergessen: der Avantgardismus hat letztlich nur Devotionalien hervorgebracht. Denn das Einzige, was als Ergebnis der Avantgarde

bleibt, außer dem, was man eines Tages als etwas Eigenartig-ungewöhnliches reproduziert hat, ist letztlich nur eine Devotionalie. Das schönste Bild von Yves Klein ist letztlich nur eine blau gestrichene Leinwand. Und die Dinge von Beuys, wenn die Zitronen verwelkt und das Fell struppig geworden ist, sind letztlich als Kunstwerk nicht mehr zu erkennen, sondern exakt vergleichbar mit einem Erinnerungsgegenstand wie dem Knochen irgendeines Heiligen. Dass die Zeit Devotionalien braucht, ist sicherlich legitim und nicht ehrenrührig, aber die Sache an sich ist damit abgehakt. Nur, wenn man dann beginnt, diese Devotionalien an sich zu produzieren, losgelöst von dem avantgardistischen Zeitpunkt ihres Entstehens, nicht mehr als Ergebnis einer Befreiung oder revolutionären Handelns; wenn das plötzlich Lehren werden, wenn Künstler also hingehen und den Unsinn verbreiten, dass es beispielsweise eine Befreiung ist, wenn man Kühe aus Hubschraubern auf die Erde wirft und was es da noch so Alles gibt, dann stellt man fest, dass das Alles leider – vielmehr muss man besser Gott sei Dank sagen – dass das Alles im Schwachsinn endet. Bei Vielem, was sie heute sehen können, kann man mir nicht erklären, dass es sich etwa um Kunst handelt. Das ist auch gar nicht die Frage, denn vielmehr ist es eine Tat, die provoziert. Damit geht das aber ins Literarische, vielleicht ins Karikative oder in tausend andere Dinge hinein, die letztlich mit der bildenden Kunst, mit der Arbeit der künstlerischen Gestaltung nur am äußersten Rand zu tun haben. Akzeptieren Sie einfach die Hierarchie in der bildenden Kunst: ganz oben, ganz groß ist die Malerei. Aber die ist ganz schwierig, das kann ich Ihnen versichern. Denn es ist unheimlich schwierig, nach 2000 Jahren – und die bildende Kunst gibt es seither – ein Bild zu malen. Ein Bild in Konkurrenz zu Velásquez ‚Las Meninas‘, Jan Vermeer ‚Das Mädchen mit dem Perlohring‘, den ganzen großartigen

Impressionisten, was gibt es da an hervorragender Kunst, Sie können den Rubens nehmen, und gegen diese ganze Kunst stinken sie an und wollen etwas machen, was auch beachtet wird, was auch seinen Platz in der Kunstgeschichte behauptet. Und da können sie in ihrer Zeit noch so berühmt sein, sie wissen ja noch gar nicht, ob sich das in den Jahrhunderten behauptet. Denken Sie an die ganzen berühmten Künstler des 19. Jahrhunderts, die heute nicht einmal als Kleinkünstler wahrgenommen werden, allenfalls als Kuriosum ... Sie sehen, dass das ein riesiges Risiko ist und diesem Risiko wollen Sie mit Taten entfliehen, mit Provokation usw., das ist naheliegend, einfach und gefällt heutzutage dann in der Fotografie. Da ist interessant wahrzunehmen und erweitert den Rahmen der Möglichkeiten, nur hat es mit der bildenden Kunst, der Malerei und Bildhauerei letztlich überhaupt nichts zu tun. Damit entzieht man sich der Möglichkeit der Vergleichbarkeit, man kann nicht mehr kritisiert werden. Wenn Sie etwas machen, was es in der Sprache zuvor noch nicht gegeben hat, als Tat, dann ist das im besten Fall wahnsinnig originell, aber es ist eben nur für sich da und kann nicht kritisiert werden. Es ist noch nicht alt, es hat keine Entwicklungsgeschichte, es ist noch nie verboten worden, Leute sind dafür noch nie verbrannt worden, es ist noch nicht durch die Inquisition gegangen. Sie müssen sich vorstellen, dass die Malerei, die Bildhauerei oder die Glaskunst das Alles bereits hinter sich haben. Und wenn man sich diesen Dingen stellt, dann ist man in der Hierarchie ganz oben.

Natürlich kann man sagen, dass es Kunst ist, wenn ich eine Zuckerdose mit Essig fülle. Das ist eine Aktion, die verblüfft, eine Art, auf etwas hinzuweisen, die Fragwürdigkeit von allen Werten, die Schwierigkeit der Gegensätze. Ich könnte Ihnen stundenlang darüber erzählen, wie toll es ist, etwas Süß-Saures zusammenzubringen, das gibt es schon bei



Goethe, der versucht hat, Rot und Grün zu vereinen. (Er hat das aber auch nicht geschafft) Das sind Alles avantgardistische Bemühungen, die bestenfalls literarisch daherkommen. Sie bieten Stoff für eine Unterhaltung, haben aber mit bildender Kunst überhaupt nichts zu tun. Ich gehe den Weg der Vollendung, ich gehe den Weg der Auseinandersetzung, ich gehe den Weg des Vergleiches dann mit dem 150 %igen Risiko zu scheitern. Denn ob das Alles so gut ist, was ich gemacht habe und ob das dann überlebt, das müssen wir den nachfolgenden Generationen und späteren Jahrhunderten überlassen. Aber für diese meine Zeit behaupte ich, dass ich das Richtige bin, dass ich das Beste bin und dass es notwendig ist, dass es mich gibt und dass ich das so mache.“

*G:* „Sie stellen sich der Tradition und das ist die große Herausforderung ...“

*L unterbricht:* „Falsch, das ist falsch, ich stelle mich nicht der Tradition, sondern Tradition ist, dass es etwas gegeben hat und wenn man sich heute mit den gleichen technischen Gegebenheiten auseinandersetzt, so hat das nichts mit Tradition, sondern mit »Ist« zu tun. Es ist so. Es gibt beispielsweise eine Technik, in der man Bilder malt und man malt die so, wie man seit 200 Jahren Bilder malt; dann hat das nichts mit Tradition zu tun – Tradition hieße ja, etwas Vergangenes wieder aufleben zu lassen – nein, man malt eben heute so wie man heute bildhauert und genauso wie man heute Glasfenster macht. Tradition ist ein Wort, das das Heutige wieder abwertet. Ich habe nichts gegen Tradition, aber wenn wir jetzt hier über Kunst reden, so ist das doch leicht abwertend und gehört nicht hier hin. Ich bestehe darauf, dass die Verwendung der heute gebräuchlichen Technik – Leinwände werden gemacht und bemalt,

Pinsel werden hergestellt, Farbe gibt es wie früher usw., wenn man damit umgeht, dass es sich um eine heutige Tätigkeit handelt.“

G: „Genauer formuliert, Sie haben die Tradition im Kopf“.

L: „Nein, um es noch einmal zu erklären: Tradition teilt Zeit ein – gestern, heute und morgen – und das ist in der bildenden Kunst nicht so, das ist komplexer: Alles, was existiert in der bildenden Kunst, ist aktuell. Ich erwähnte die Bilder von Velásquez und Vermeer, das ist nicht Tradition, sondern das ist heute. Denn wenn Sie sich heute diese Bilder ansehen, das ist so schön, so spannend und aufregend, was Sie dabei heute empfinden, dass die paar Jahrhunderte, die seit der Entstehung dazwischen liegen, überhaupt keine Rolle mehr spielen. Das wurde für »heute« gemacht, wie das bei allen großen Werken der bildenden Kunst gemacht wurde. Der Betrachter heute ist das Entscheidende. Traditionelle Techniken wären, wenn man da mit Gold darüber geht, weil es solche Vergoldereien nicht mehr gibt, aber alles Andere ist heutig. Bitte nennen Sie das also nicht traditionell, sondern aktuell, es ist jeweils für das Heute gemacht, es ist da, nicht mehr und nicht weniger.“

G: „Sie haben gesagt, dass die Malerei einer der wenigen, großartigen Pole bedeutet, an denen sich das Begreifen des Lebens aufhält.“

L: „Also erst einmal ist es so, dass die Malerei dem Menschen geholfen hat, die Welt zu sehen. Einfaches Beispiel: der Sonnenuntergang. Wenn Sie einmal ein Bild von Turner gesehen haben mit einem Sonnenuntergang und wenn Sie dann selbst einen Sonnenuntergang sehen mit diesem Bild im Kopf, dann haben Sie ein völlig anderes Begreifen, eine völlig andere Sicht auf dieses Naturereignis. Oder wenn Sie einen Baum sehen, eine Landschaft oder was auch immer, und wenn Sie genau darüber nachdenken, wie Sie das sehen, dann werden Sie merken, dass Sie das mit den Augen der bildenden Kunst sehen. Sie

sehen Ausschnitte, Details und Proportionen so wie die Künstler das in der Entwicklungsgeschichte gezeigt und geprägt haben. Also insoweit ist die Malerei etwas, was den Leuten geholfen hat, die Wirklichkeit zu sehen und damit die Welt zu begreifen. Und deswegen ist Malerei in ihrer Erscheinungsform immer so wichtig, notwendig, aktuell und wie sie ist, heutig. Das ist doch wohl nachzuvollziehen oder?

*G:* „In diesem Kontext ist auch Ihre Formulierung zu verstehen: Die Künstler haben Gott geholfen, die Welt zu erschaffen. Sie selber als Künstler sprechen aber auch von dem Druck des Fingers Gottes, der auf ihnen ruht.“

*L:* „Nun ja, jetzt werden Sie sehr persönlich. Wenn ich das in Büchern schreibe ist das hinreißend, wenn ich jetzt darüber rede, wirkt das doch ein wenig komisch. Trotzdem, ich habe die Malerei und das Künstlersein immer als Defekt empfunden, eine Art Anderssein und ich glaube, dass Künstler anders sind, weil sie etwas betreiben, was sich erst durch sich selbst beweist. Weil die Notwendigkeit seiner Leistung oder seiner Ähnlichkeit erst in sich selbst vorkommt. Nehmen Sie doch einmal die vielen Maler, die ihr Leben lang schaffen, von denen niemand etwas weiß oder gehört hat und die in der Geschichte verschwinden, die noch nicht einmal in ihrem Leben die Chance hatten, mit ihren Werken aufzufallen. Denn letztlich sind alle Künstler zum Scheitern verurteilt, weil, wie ich anfangs erwähnte, sie mit der Vollendung hadern und diese letzten Endes nicht erreichen können. Aber die Resultate, je näher sie daran herankommen, je besser, schöner und großartiger und wenn sie dann die Zeiten überdauern, dann haben sie damit überlebt. Aber dafür gibt es keine Garantie. Der lebende Künstler verführt seine Zeitgenossen dazu, dass sie ihn lieben. Ob das schließlich Qualität ist, kann noch gar nicht abgeschätzt werden. Denn immer wieder hat es zu ihrer Zeit als

großartig bekannte Künstler gegeben, ich erwähnte es eben bereits, von denen heute niemand mehr irgendetwas weiß. Selbst ich habe in meinen jungen Jahren hochgelobte und hoffnungsvolle Künstler erlebt, von denen Sie heute gar nichts mehr hören, Leuten, die in dieser kurzen Zeitspanne die Kurzfristigkeit des Seins mitmachen mussten. Dies bedeutet nichts, das hat nichts damit zu tun, denn es ist ein Defekt, den sie ausüben müssen, denn sie müssen malen, sie müssen zeichnen. Wenn ich nicht mehr male und keine Kunst mehr mache, bekomme ich keine Luft mehr. Das ist ein Schicksalsschlag, sozusagen ein Elend. Früher hatte auch ich geglaubt, schön romantisch eine Gitarre, eine Flasche mit Kerze, Alkohol und schöne Mädchen den ganzen Tag Spaß und ab und zu ein Bild – so funktioniert das aber nicht. Wenn Sie sich einmal richtig auf die Kunst eingelassen haben, werden Sie feststellen, dass es eine Sucht ist, dass es sie quält, denn wenn Sie sich einmal darauf eingelassen haben, dann bestimmt das ihren ganzen Lebensinhalt. Da müssen Sie damit überleben, nicht in der Geschichte – das werden Sie selbst ja gar nicht mehr erleben – sondern mit sich selbst. Sie müssen sich immer wieder neu dazu antreiben, Sie müssen immer wieder neu die Notwendigkeit einsehen und Sie müssen tief wissen, dass das, was Sie machen, richtig ist. Das macht die Künstler so verrückt. Mir wird immer wieder vorgeworfen, dass ich eingebildet sei oder Größenwahnsinnig; stimmt, sicherlich Beides. Aber das ist eine Methode, um überhaupt damit zu überleben. Wenn ich nicht davon ausgehen könnte, immer das Beste und das Großartigste zu machen, wäre ich ein Lügner. Dann könnte ich ja auch kein Bild verkaufen. Das Einzige, was ich von einem Künstler erwarten kann, ist, dass er mit aller aller Ausschließlichkeit an sich glaubt. Wenn er das tut, wenn er das kann – d. h. noch lange nicht, dass das dann auch so ist – jedenfalls

muss er das sagen und auch selbst daran glauben, sonst ist er unglaubwürdig und das Ganze ist lächerlich. Und das Ganze macht den Künstler teilweise schwierig, meinetwegen auch wahnsinnig oder nervös oder aggressiv oder schlechtredend oder was auch immer. Das Künstlerbild ist ja nicht davon geprägt, dass es stolze, hehre Gestalten sind, sondern dass sie Alle mit einem schweren Konflikt leben, und wie sie diesen Konflikt dann bearbeiten oder ihn lösen, das ist dann ein individuelles Problem.“

G: „Darf ich hier noch einmal weiter fragen zu Ihrem Schaffen als Künstler: Das „Geheimnis als Habitus der Kunst“ haben Sie formuliert und auch, dass der „Künstler sich selbst ein Rätsel bleiben muss“. Bei Ihrem Streben nach Vollendung, wie schaffen Sie es, sich da ein Rätsel zu bleiben?“

L: „Ich habe mit einem flapsigen Spruch einmal versucht, das zu erklären: Beim Malen muss man lernen, dass man nicht das Malen lernt! Man muss immer versuchen, gegen die sich einschleichende Routine sich zur Wehr zu setzen. Und wenn man dann, so wie ich, mit der Gabe einer großen Vergesslichkeit gesegnet ist, muss man jedes mal wieder neu anfangen. Und jedes mal, wenn man wieder neu anfängt, wenn man jedem Bild seine eigene Chance gibt, dass darin alles enthalten ist vom Dilettantismus bis zur größten Meisterschaft, dann ist das doch aufregend und spannend. Also nicht, dass man jetzt in eine stilistische Routine verfällt, sondern jedem Bild zugesteht, dass es ein eigenes Kunstwerk wird, eine eigene Vollendung bekommt ohne all die anderen Bilder, die es von einem sonst noch gibt.“

G: „Noch eine letzte Frage meinerseits bevor ich die Fragerunde in das Publikum gebe: Sie musizieren, Sie improvisieren mit Jazz-Musik, Sie dichten, Sie wollen in Zukunft eine eigene Akademie – sowie ich weiß ist

Potsdam im Gespräch – gründen mit den Schwerpunkten Malerei und Bildhauerei. Dort wollen Sie Musik und Dichtung auch einen Raum geben. Wie sehen Sie diesen Dialog der Künste untereinander? Wie wollen Sie diesen Dialog, diese Bereicherung fördern? Wo ist da die besondere Chance? Sehen Sie in der kulturellen Landschaft dieses Zusammenspiel so noch nicht gegeben? Wie ist Ihre spezielle Position zu diesem Komplex?"

L: „Also es gibt da zwei Bereiche: Zum Einen haben Malerei und Bildhauerei, wie eben festgestellt, keine gesellschaftspolitische Relevanz mehr, weil sie in der Gesellschaft überhaupt nicht mehr vorkommen. Wenn Sie heute die Feuilletons lesen, werden Sie feststellen, dass dort über Preise geredet wird. Kunst als Handelsware und nicht über die Sachen, die auf den Bildern der Künstlerinnen und Künstler dort passieren. Das hat sich eher in die anderen Kunstsparten verlagert. Sie lesen viel mehr über Fotografie, über Installationen und Anderes. Das ist ehrenwert und richtig und soll auch so bleiben. Aber mir geht es vielmehr darum, dass die Malerei und die Bildhauerei ein Thema haben, einen Anspruch, über den gesprochen werden kann, dass sie existieren und auf irgendeine Art vorkommen. Wenn ein Kunstpreis vergeben wird – und es gibt in Deutschland sehr viele und renommierte Preise – dann lesen Sie nichts darüber. Wenn ein Filmpreis vergeben wird, sind die Zeitungen voll davon. Diese Art von mangelndem Interesse an der bildenden Kunst ist wirklich erstaunlich und sie nimmt zu, weil wir - und das ist der andere Bereich - ein sinkendes Bildungsniveau haben, vor dessen Hintergrund die Malerei – sofern es sie denn überhaupt noch gibt – immer weniger verstanden wird. Vielleicht wird sie auch als langweilig empfunden, weil auf ihr nichts passiert. Die Malerei hat ja die Absicht, ohne Bewegung auszukommen und sie bekommen die Leute schon gar

nicht mehr dazu, sich etwas anzuschauen, auf dem sich nichts bewegt und was fast keinen Wiedererkennungswert besitzt usw. Aber diese Dinge sind der Tageskampf, sie gehören einfach dazu. Von daher hielte ich die Gründung einer Akademie in der Art eines Ateliers, wie das staatlicherseits nicht möglich ist, für sinnvoll. Dass zu der Malerei und der Bildhauerei auch die Poesie gehört – denken Sie an Michelangelo, den größten Dichter im Zeitalter der Renaissance – sollte klar sein. Außerdem ist eine künstlerische Atmosphäre insgesamt zu schaffen, die dem förderlich ist. Darum geht es mir: dass wenn ich den Raum betrete, wenn die Kunst in den Raum kommt, dies etwas mit meinem Auftreten, mit meiner Kleidung, mit dem, wie ich rede oder mich darstelle, zu tun hat. Ich will einfach in einer Welt leben, in der Kunst permanent zugegen ist. Und wenn das dann draußen nicht mehr so ist, dann mache ich mir das selbst. Natürlich lasse ich da die Türen offen und jemand, der vielleicht zufällig vorbei schaut, wird möglicherweise feststellen, dass in einer künstlerischen Atmosphäre zu leben, viel spannender sein kann, als Fernsehen oder nur zum Fußball zu gehen (gegen den ich natürlich überhaupt nichts habe). Diese Art von Vorankommen ist mir unglaublich wichtig, vor allen Dingen in einer Zeit, die massive ästhetische Probleme hat. Das liegt möglicherweise am Nationalsozialismus, der vorbei ist. Aber dass wir jetzt tief sitzende ästhetische Schwierigkeiten haben, dass wir überhaupt keine Mode mehr haben, dass wir keine ästhetische Vorstellung mehr davon haben, wie man miteinander umgeht ... Beklagenswert ist die Unhöflichkeit hässlicher Kleidung: Gehen Sie doch nur einmal an einen Ferienort und schauen sich dort um; ich denke dann immer: Mein Gott, wo ist das Ufer gelandet? Das ist eine Herausforderung, meinerwegen eine Art von Krieg, von Auseinandersetzung, und dazu beizutragen – natürlich kann man immer

nur wenige Tropfen ins Meer schöpfen, aber davon wird man nicht müde – das ist eine der wichtigen und großartigsten Aufgaben des Künstlers, dieses ästhetische Niveau zu heben.“

G: „Aber eine pädagogische Vermittlung ist doch nicht die Aufgabe des Künstlers?“

L: „Nein, das macht der Pädagoge, Pädagogik studiert man. Ich bin kein Lehrer sondern bestenfalls Meister.“

G: „Wie sieht es da mit dem Brückenschlag zum Betrachter aus? Ein Bild, ein Kirchenfenster usw. brauchen Betrachter. Vielleicht ist es auch so, dass sich Betrachter und Kunstwerk einander befremden. Bleibt dann schließlich nur noch eine Elite übrig, die sich bemüht, dieses Bildungsniveau zu erwerben, um der Kunst dann noch gewachsen zu sein?“

L: „Einmal ist es so, dass bildende Kunst immer elitär ist. Nur wenn man elitär denkt, heißt das noch nicht, dass man Elite ist. Um Kunst muss man sich kümmern. Aber auch um Fußball muss man sich kümmern. Man muss sich um alle diese Dinge kümmern, und wenn man das nicht macht, wird man da nicht hineinkommen, sondern draußen stehen bleiben. Das ist also immer eine Frage von Bildung, von Wissen aber auch von Vorkommen. Sehen Sie einmal: In meiner Jugend, in den 1950er Jahren gab es überall Malerei. Denn die Fotografien waren klein und man konnte sie noch nicht so groß machen. Also wurden alle großen Bilder gemalt. Alle Poster über Fußball, Plakate über Kaffeesorten und Waschmittel, das wurde alles gemalt. So gab es im Alltag eine unglaubliche Vielfalt von Malerei. Beispielsweise die Plakatmaler für Kinoreklame, die haben riesengroß richtige Leinwände bemalt – wir haben das in den Ferien, um Geld zu verdienen, als Kunststudenten natürlich auch gemacht – beispielsweise konnte ich Ava Gardner im



Schlaf oder Garry Cooper mit dem Hut beispielsweise malen - das waren immense Malereien und Malerei kam in einem immensen Maße in der Welt vor. Wenn Sie heute auf den Potsdamer Platz in Berlin gehen, sehen Sie gigantische Fotografien aufgehängt. Wenn darauf dann ein wunderschönes Mädchen abgebildet ist, dann ist das in einer Größe von 50 Metern überhaupt nicht mehr schön, dann ist ihr Fuß nur noch ein Klumpen und das Gesicht komisch verzerrt, weil die Struktur der Malerei fehlt. Ich will das jetzt nicht vertiefen sondern nur verdeutlichen, dass Malerei überhaupt nicht mehr vorkommt, in keiner Anzeige, auf keinen Plakaten, nirgendwo mehr, wo irgendetwas gegenständlich kommuniziert werden soll. Das läuft ausschließlich über das Medium der Fotografie in Anzeigenserien, auf Plakaten, in Prospekten. Kinoplakate gibt es nicht mehr, denn auch das sind nur noch Fotografien. Man kann konstatieren, dass Malerei im öffentlichen Bewusstsein keinen Platz mehr hat. Und wenn diese Art der banalen Malerei, die ein Fundament ist, um Malerei überhaupt zu begreifen, wegfällt, dann wird es immer schwieriger, Malerei überhaupt zu begreifen. Man kann das mit der Fotografie viel schneller, deutlicher und nachvollziehbarer umsetzen, das kann jeder machen und jeder erkennen und verstehen, wie ein Bild gemacht ist. Das ist das, was von mir als Bildungsmanko so gesehen wird. Nun will ich jedoch nicht immer nur klagen, sondern ganz einfach die Tatsachen feststellen, dass heute Malerei nicht mehr so selbstverständlich wahrgenommen werden kann, wie das früher gegeben war.“

*G:* „ So ergibt sich also auch eine Verschiebung im Sehen und im Wahrnehmen...“

*L:* „Richtig, das fängt bereits in der Schule an, dort wird nicht mehr gezeichnet und gemalt, sondern nach didaktischen Vorgaben

ausgeschnitten und zusammengeklebt. Man darf sich also nicht wundern, wenn die Malerei völlig ihre Selbstverständlichkeit verliert.“

*Teilnehmerin:* „Ich bin auch Künstlerin und mache Glasmalerei. Sehr gefreut habe ich mich, Ihre Arbeiten bei Derix in Taunusstein sehen zu dürfen. Sie haben mit Blei gearbeitet, das wurde sehr sorgfältig und klassisch durchgeführt. Vielleicht erklären Sie hier noch einmal, weswegen Sie sich zu Blei bekannt haben?“

*L:* „Ich dachte, ich hätte das schon ausführlich erläutert – gerne wiederhole ich mich aber noch einmal – die Arbeit mit Bleistegen gehört substantiell für mich zur Erstellung eines Glasfensters. Das ist genauso wie der Gebrauch eines Pinsels, wenn man ein Ölgemälde herstellt. Es geht auch darum, sich mit der Tradition zu vergleichen und den sonstigen verführerischen Möglichkeiten der Glasfenstergestaltung, die es heute gibt, zu widerstehen. Mit mir mussten die Werkstätten erst einmal wieder lernen, große Mengen unterschiedlicher Bleistege zu verarbeiten.“

*Teilnehmerin:* „Sie arbeiten also zuerst mit den Farbflächen und lassen darauf die Zeichnung entstehen?“

*L:* „Nein, zuerst erarbeite ich mir das Ornament. Das habe ich dann ganz aufgetragen, dann die Motive eingesetzt und schließlich darum herum wieder das Ornament ergänzt.“

*Teilnehmer:* „Ein Auftraggeber, der Sie engagiert, weiß von einem Gegenüber mit starkem Selbstbewusstsein. Das finde ich sehr gut im Gegensatz zu einem Gastgeber, der mir das von ihm Zubereitete mit den Worten vorsetzt, er wisse eigentlich nicht, ob es mir überhaupt schmecke usw., also eine ganz klare Ansage bestmöglicher Qualität. Wer traut sich dann aber noch zu widersprechen, wenn Sie mit Ihrem Entwurf kommen?“

L: „Das ist eine gute Frage, aber für die Antwort bin ich ja nicht zuständig. Aber Sie werden feststellen, dass es immer genügend Leute gibt, die widersprechen – zumindest dann, wenn ich wieder weg bin. Ich kann Sie versichern, oft genug gibt es unheimliche Diskussionen, in denen ich mich heftig verteidigen muss. Es ist also nicht so, dass die Leute sofort einknicken, wenn ich komme. Nein, häufig muss ich lange reden. Aber das ist nun einmal meine Mentalität, ich kann den Mund nicht halten, sondern muss widersprechen. Andere Künstler sind da eher verschwiegen, Alles muss man denen aus der Nase ziehen und vielleicht wird denen deswegen auch mehr geglaubt? So ist es nicht immer von Vorteil, ein solches Selbstbewusstsein zu besitzen. Manchmal wird einem dieses auch negativ angerechnet – ändern kann ich das nicht, ich bin halt so wie ich bin. Das ist mein Weg und es gibt andere Wege, ganz viele andere Möglichkeiten ... So ist auch das, was ich hier zum Besten gebe, meine Auffassung; Es wäre doch furchtbar, wenn alle so wären wie ich oder wäre das gut?“

*Teilnehmerin:* „Darf ich noch einmal auf das Technische zurückkommen: Wie sieht konkret Ihre Arbeit in der Glasmalerei-Werkstätte aus?“

L: „Also ich bringe den Entwurf dorthin, dann diskutieren wir die Farben, ich suche die zusammen mit den Glasmalern aus. Und dann lasse ich denen relativ viele Möglichkeiten in der Variation. Also wenn ich denen vorgebe, dass dieses oder jenes grün werden soll, dann gibt es nicht nur ein Grün, damit etwas richtig grün werden soll, sondern es gibt verschiedene Grüns zu kombinieren. Deren Auswahl ist dann der kreative Beitrag der Glasmaler. Selbstverständlich muss der begreifen, was ich vorhabe und er muss der Sache dann insgesamt dienen. So legt er die Vorschläge vor und dann komme ich wieder und schaue, ob das meiner Absicht entspricht oder muss korrigieren. Das ist dann ein ständiges

Kommen und Gehen, Auswählen und Entscheiden. Sie müssen das ständig begleiten und hinterher bei der Malerei geht das genauso weiter. Es gibt ja Strukturen, die mit Schwarzlot aufgemalt werden. Sie müssen also Leute finden, die das begreifen, denen sie das zeigen. Aber umgekehrt ist das auch für mich ein Lernprozess: ich möchte nicht auf die Kreativität und Begabungen der routinierten Glasmaler verzichten müssen, weil es auch ganz wichtig ist, dass diese kreativ daran teilnehmen. Denn das ist ja das Schöne, wenn sie in einer solchen Werkstatt arbeiten im Gegensatz zum Malen eines Bildes allein im Atelier: Die Glasmalerei ist ja eine Kunst, die sich aus dem Handwerk gebiert und so müssen sie zusammen mit den Handwerkern arbeiten und vor allen Dingen deren Erfahrungen anzapfen. Das ist unverzichtbar.“

*Teilnehmer:* „Bei den ersten Fenstern haben Sie sehr intensiv mit Ätzprozessen gearbeitet und die Farben auf den Gläsern so weggenommen, dass sich ein viel lebhafteres Spiel von Nuancierungen entwickeln konnte. Die zuletzt eingebauten Fenster sind im Gegensatz dazu viel flächiger, weniger changierend und erscheinen insoweit plakativer, einfach bunt. Da vermisse ich das Lebendige.“

*L:* „Ja, Sie beschreiben das richtig, bei den ersten Fenstern war ich ganz stolz, diesen Effekt so realisiert zu haben. Dann habe ich versucht, mir die Wirkung ohne diese Ätzungen vorzustellen. Denn eine solche Behandlung ist eigentlich nur ein vorgezogener Alterungsprozess. Früher hat man das nie gemacht, sondern immer die Farben klar gesetzt und erst mit der Zeit hat sich dann der Dreck – also das Fumato – auf die Scheiben draufgesetzt und diese Wirkung dann erzeugt. Aber nun wollte ich sehen, was passiert, wenn man die Farben klar nebeneinander setzt und ihnen damit mehr Spielraum gibt, indem die Zeichnung mehr zurückgedrängt wird. Aber ich bin da ganz Ihrer Meinung, das

Zeichnerische muss wieder nach vorne kommen und der plakative Effekt tut der Sache nicht so gut. Ich werde also wieder diesen anderen Weg verfolgen. Denn es ist das, worauf es mir ankommt, dass es weiterführende Wege sind, die alle in einem solchen Werk enthalten sein müssen. Ich gebe Ihnen wirklich recht, wenn ich jetzt dorthin schaue, dann macht mir dieses Fumato vielmehr Spaß, als die klaren Flächen. Also werde ich versuchen, den Weg zwischen diesen beiden Möglichkeiten weiterzugehen, denn ich bin gleichzeitig begeistert von so einem klaren Blau neben diesem Rot dort, was so schön ungebrochen dasteht. Ich werde sehen, wie ich das einbringe, aber Sie haben völlig recht ... Das ist das, was ein Kunstwerk zum Leben bringt, dass es da auch ein paar Irrwege geben kann.“

*Teilnehmerin:* „Darf ich Sie noch einmal zu Ihrer Auffassung zur Fotografie befragen? Habe ich Sie eben richtig verstanden, dass Sie nur dann von einem Kunstwerk sprechen wollen, wenn es mit traditionellen Mitteln entstanden ist?“

*L:* „Nein: Da haben Sie mich völlig falsch verstanden, es gibt großartige Fotokunst, Videokunst oder Filme. Die Fotografie hat ihre eigenen Themen, ihre eigene Technik und ihren eigenen Anspruch entwickelt. Sie wissen, ich bin Rektor der Kunstakademie und da gibt es das in vielfältigster Weise. Nur wehre ich mich dagegen, wenn die Fotografie Themen besetzt, die der Malerei vorbehalten sind. Wenn sie nichts Anderes macht, als die Malerei abzuschaffen oder wenn sie die Malerei ersetzen will, dann bin ich dagegen. Schließlich geht es um meine Existenz als Maler. Lassen Sie die Fotografien doch erst einmal 300, 400 Jahre alt werden, dann wird man sehen ... Heute hat die Fotografie etwas gemacht, was ich ihr absolut übel nehme: Sie ist technisch geworden! Sie haben keine Dunkelkammer mehr, sondern nur noch

Computer und mit denen können sie machen, was sie wollen und diese Freiheit ist ganz unterhaltend aber nach meiner Auffassung nicht mehr künstlerisch. Ich bin der Feind dieser windschnittigen Hochgeschwindigkeitsfotografie, die man hinterher beliebig nachbearbeiten kann. Wenn da beispielsweise ein Baum nicht passt, nehme ich ihn heraus und montiere einen anderen hinein. Gut, das kann ich bei der Malerei auch, übermalen und korrigieren. Aber hier ist das etwas völlig Anderes, da der Fotograf um diesen Baum nicht mehr kämpfen muss, sondern das beliebig zusammenschieben kann. Wenn sich allerdings jemand auf dieses Spielen konzentriert und damit großartige Ergebnisse schafft, kann dieses Neue vielleicht doch eine Tradition entwickeln. Nur ich kann das nicht, ich bin Maler und muss das infolgedessen bekämpfen.“

*Teilnehmer:* „Sie haben Ihre Überlegungen und die Entwicklung Ihrer Kunst beschrieben. Wie steht dieses Werk hier in ihrem übrigen Œuvre? Sie haben erstmalig mit Glasmalerei experimentiert und damit eine Kunst, die bereits im Mittelalter abgeschlossen war, sozusagen wiederbelebt. Wie steht diese Arbeit in Ihrem Werk?“

*L:* „Das ist falsch. Ausführlich habe ich eben dargelegt, dass die Fenstermalerei-Tradition nicht beendet ist, sondern sich bis in unsere Zeit entwickelt. Es gibt in der klassischen Moderne von Thorn Prikker großartige Werke, Meistermann hat hervorragende Arbeiten geschaffen und in dieser Tradition sind diese Glasfenster hier bisheriger Höhepunkt meiner glaskünstlerischen Arbeiten. Ich bin begeistert von diesem Medium und ich werde weiter damit arbeiten und möchte insoweit das Ganze in meiner Entwicklung nicht missen.“

*Teilnehmer:* „Nur noch zu einem Detail: Bereits bei den ersten Fenstern hatten Sie Struktur- und Industrieglas eingebaut. Dieses taucht jetzt in

farbiger Fassung auf. Wie ist das gemacht? Handelt es sich um ein farbig überfangenes Industrieglas?“

*L:* „Nein, das sind zwei Scheiben hintereinander in einem breiteren Steg, erst das Industrieglas und dann die farbige Scheibe. Aber leider gibt es bei diesem Fenster noch das Problem des Auflichtes, wenn die flach stehende Sonne dort hindurch scheint, wird dieses Fenster hier blind, aber manchmal funkelt das Licht auf den Strukturen auch unglaublich. Mit einem solchen Element erweitern Sie ihre Möglichkeiten um ein Vielfaches – Sie müssen jedoch aufpassen, dass diese Freiheiten nicht ins Abstruse verführen. Es ist wie in der Bildhauerei, mit Bronze kann man heute einfach alles machen. Sie können alle möglichen Experimente machen, aber letztendlich müssen Sie sich auf das beschränken, was der Sache eigentlich nützt.“

*Teilnehmer:* „Auf ein weiteres Element möchte ich noch hinweisen: Diese Glasfenster hängen ja nicht wie ein Bild an der Wand, sondern, und ich bekomme das hier täglich im wechselnden Sonnenstand mit, es ist ein konstantes sich Ändern der Eindrücke, des Farben- und Schattenspiels; da ist unheimliches Leben drin.“

*L:* „So ist das bei Glasfenstern“

*G:* „Herr Professor Lüpertz, Sie haben gesagt, dass man sich mit dem Werk eines Künstlers beschäftigen müsse, um die Arbeiten genauer sehen zu können. Wir freuen uns hier in St. Andreas auf die noch kommenden Fenster und sind darauf sehr gespannt. Für Koblenz planen Sie bereits ein weiteres Projekt. Hier danken wir Ihnen erst einmal für diese detaillierte Besprechung und Ihre ausführlichen Antworten und werden daher mit noch größerer Spannung Ihr weiteres Werk verfolgen, vielen Dank!“

## Impressum

© der Tonaufzeichnung: Pastor Ulrich Schmalstieg / Goslar  
Textfassung verschriftlicht, Köln, den 17. September 2009  
Martin Struck, Diözesanbaumeister

Der Veröffentlichung als PDF-Datei auf der Homepage der  
Künstlerseelsorge im Bistum Hildesheim hat Professor  
Markus Lüpertz / Teltow über Herrn Struck im September  
2010 seine mündliche Zustimmung gegeben.

