

Der gestaltete Abgang

Über Jörg Längers Gesamtkunstwerk in der Zeit

2026



In der Alten Nationalgalerie in Berlin steht ein Mann barfuß vor einem Gemälde Carl Blechens, das einen barfüßigen Mönch zeigt. Er kommt von einer Performance in Bamberg, zwölf Tage ist er zu Ehren der heiligen Kunigunde ohne Schuhe gegangen – jener Kaiserin, die der Legende nach unverseht über glühende Pflugscharen schritt. Im selben Saal hängt ein Bild nach einer Erzählung E. T. A. Hoffmanns, des Bambergers. Der Mann, der da steht, ist der Maler Jörg Länger, und was er in diesem Augenblick erfährt, ist keine Anekdote, sondern der Kern seiner Kunstauffassung: dass es Ströme gibt, die durch Individuen hindurchlaufen und über die Zeiten hinweg wieder aufgenommen werden können – dass man mit Menschen verbunden sein kann, mit denen man nie gleichzeitig gelebt hat. Kein Konstrukteur könnte eine solche Szene erfinden; sie ist geschehen, und sie ist, wie vieles in diesem Werklauf, ein Bild für das Ganze.

Wer so denkt, für den ist Kunstgeschichte keine Abfolge von Innovationen, sondern ein Gefüge von Strömen: Linien, die auftauchen, untertauchen und wiederkehren – manchmal, weil ihre Zeit noch nicht gekommen war. Originalität heißt in diesem Rahmen nicht, etwas aus dem Nichts zu erfinden. Beuys wäre ohne Steiner nicht denkbar, Steiner nicht ohne Goethe, Goethe nicht ohne Plotin; die Kette reißt nie ab, und niemand käme auf die Idee, Beuys deshalb Unoriginalität vorzuwerfen. Originalität ist die Qualität der Anknüpfung: an welcher Stelle des Stroms man einsetzt, was man aufgreift, wie man es verwandelt. Länger, der sich im alten Universalienstreit ohne Zögern auf die Seite der Realisten stellt – die Ideen sind wirklich da, sie werden gefunden, nicht erfunden –, hat aus dieser Überzeugung ein Verfahren gemacht: Die anderen knüpfen auch an, aber unbewusst; er erklärt das Anknüpfen, das Wiederaufgreifen, das Wiederbeleben zum künstlerischen Prinzip. Sein Spätwerk lässt sich als eine einzige Poetik der Wiederbelebung lesen. Wovon im Folgenden die Rede ist – ein Künstler, der sein eigenes Werkverzeichnis zum Gesamtkunstwerk erklärt –, ist die größte Anwendung dieses Prinzips.

Wenn ein Künstler bekannt genug ist – Bekanntheit, nicht Bedeutung, ist die Währung des Betriebs –, erstellen andere sein Werkverzeichnis: Kunsthistoriker sichten, Erben ordnen, Stiftungen katalogisieren – nachträglich, von außen, meist posthum. Länger hat diese Arbeit selbst übernommen, und damit hat er nicht eine Zuständigkeit verschoben, sondern die Kategorie der Sache verändert. Sein Werkverzeichnis, das seit den Jahren der Pandemie auf einer eigens gebauten Website entsteht, ist nicht Dokumentation des Werks; es ist dessen Vollendung – der eigentliche künstlerische Akt seiner Spätzeit. Er selbst nennt die Seite seine Retrospektive, und das Wort ist genau: eine Ausstellung des ganzen Werklaufs, nur dass sie in einem Medium stattfindet, das keine Schlusszeit kennt, und dass der Künstler sie selbst einrichtet, mitten im Leben. Am Anfang stand eine doppelte Verpflichtung – dem Werk gegenüber, es nicht verwahrlosen zu lassen, und den Erben gegenüber, ihnen kein ungeordnetes Konvolut zu hinterlassen, hinter dem nichts mehr erkennbar ist. Doch beim Arbeiten zeigte sich, was daraus wurde: als Künstler einen Zustand zu schaffen, den man verlässt – nicht als Chaos, sondern als Form. Der Abgang wird nicht hinterlassen. Er wird komponiert.

Dieses Unternehmen kommt nicht aus dem Nichts; es ist die dritte Stufe einer Folge, die sich durch vier Jahrzehnte zieht – eine Stufenfolge des Materials, in der jede Stufe die vorige in sich aufnimmt. Am Anfang steht das eigene Ich als naheliegendste Materie. In den achtziger Jahren erklärte Länger Handlungen, die er sowieso tun würde, zur Kunst: die sowieso-Handlung. Ein Ausflug ins Moor mit einem Fotokurs, dokumentiert und in die Projektliste aufgenommen – kein Sonderzustand, keine Bühne, das Leben selbst, gerahmt. Timm Ulrichs, der sich 1961 zum ersten lebenden Kunstwerk erklärt hatte, schrieb in einem Text über Novalis, das nächstliegende Material des Künstlers sei sein eigenes Ich – der Körper als Materie, aber auch das Ich als Ganzes. Die sowieso-Handlung nimmt diesen romantischen Gedanken beim Wort. Dabei ist sie nicht das Gegenteil von Komposition, sondern komponierte Beiläufigkeit: erklärte, gerahmte, gesetzte Alltäglichkeit. Das unterscheidet sie von der Falle, die in Beuys' Diktum vom Künstler in jedem Menschen lauert – wenn jeder Bierdeckel, aufs Glas gesetzt und von einem Aschenbecher bekrönt, schon Skulptur ist, ist nichts mehr eine. Die Zen-Tradition, auf die sich Länger gern bezieht – ich hacke Holz, ich hole Wasser, wie wunderbar –, kennt dieselbe Pointe: Der Satz adelt nicht jede Handlung, sondern die durchdrungene. Es braucht die Setzung, den Formwillen; sonst fällt die Kunst nicht in den Alltag hinein, sondern der Alltag zieht die Kunst zu sich herab – und wo alles Kunst ist, ist Kunst nichts mehr wert. Erst die Setzung hebt den Alltag; ohne sie bleibt er, was er war.

Die zweite Stufe sind die Habseligkeiten. 1991 stellte Länger seinen gesamten persönlichen Besitz im Bremer Gerhard-Marcks-Haus aus, im Umkreis eines Projekts von Timm Ulrichs – logistisch ein Kraftakt mit Siebeneinhalbtonner und Zwischenlagern. Während der gesamten Öffnungszeiten war er anwesend; man lässt sein ausgestelltes Leben nicht allein. Übernachten im Museum ließ die Versicherung nicht zu, also kehrte er abends in eine Wohnung zurück und führte akribisch Buch: was er dem ausgestellten Gesamtbestand jeweils entnahm – ein frisches Hemd, ein Paar Socken – und was er ihm am nächsten Morgen wieder einfügte. Die Grenze zwischen Leben und Werk war physisch aufgelöst; und wo die Versicherung sie erzwang, wurde sie protokolliert.

Was liegt einem Künstler nach dem eigenen Ich und den eigenen Dingen am nächsten? Das eigene Werk. Die dritte Stufe ist das Œuvre selbst als Materie. Joseph Beuys hat mit seinem fikionalisierten Lebenslauf/Werklauf von 1964 – dem Lebenslauf, der die eigene Geburt als Ausstellung führt – das Stichwort gegeben, das Länger als Haltung übernommen hat: Lebenslauf und Werklauf sind nicht zu trennen. (Dass jenes Dokument aus Längers Geburtsjahr stammt, gehört zu den Koinzidenzen, die er sammelt, ohne sie zu deuten.) Nimmt man Ulrichs und Beuys ernst, ist die dritte Stufe keine Option, sondern eine Folgerichtigkeit – und es ist bemerkenswert, dass sie in der Kunstgeschichte aussteht. Nachlässe werden verwaltet, gepflegt, erschlossen; gearbeitet, im künstlerischen Sinn, wird mit ihnen nicht. Der Grund liegt tiefer als in den Zuständigkeiten: Für den Betrieb ist ein Nachlass etwas Totes, das man konserviert. Genau diese Voraussetzung teilt Länger nicht.

Die Frage hat zudem eine soziale Dimension, die weit über den Einzelfall hinausreicht. Eine ganze Künstlergeneration – so zahlreich ausgebildet und so produktiv wie kaum eine zuvor – hinterlässt in diesen Jahren ihre Lebenswerke: Ateliers voller Bilder, Keller, Depots, und Erben, die damit allein gelassen sind. Was bleibt, entscheidet dann der Zufall; oft wird es der Container. Die Retrospektive aus Künstlerhand ist darauf eine mögliche Antwort: das eigene Werk noch selbst zu ordnen, zu deuten und zugänglich zu machen – mit Mitteln, die heute jedem offenstehen. Was hier an einem Werk durchgespielt wird, ist darum auch als erprobter Weg gemeint: ein Modell, das vielen Werken helfen könnte, den Abschied ihres Urhebers zu überstehen – und vielleicht auf folgende

Generationen weiterzuwirken. Länger bleibt das Werk – der Untertitel dieser Website ist auch so gemeint.

Kunstgeschichtlich hat das Gesamtkunstwerk zwei Grundformen ausgebildet. Die eine ist das Ereignis: Wagners Verschmelzung aller Künste im Bühnenweihfestspiel – total, aber flüchtig. Die andere ist der Raum: von Schwitters' Merzbau bis zu Kabakovs totaler Installation – dauerhaft gedacht, aber an Ort und Aufbau gebunden: Der Hannoveraner Merzbau verbrannte 1943, fünf Jahre vor seinem Schöpfer – was heute steht, ist Rekonstruktion; und Kabakovs totale Installationen überdauern als Konzept und Bauanleitung, nicht als gelebter Raum. In diese räumliche Linie gehören auch die Künstlerhäuser, an denen ein Leben lang gebaut wird – Ernst Fuchs' Villa in Wien, die Kunststätte Bossard südlich von Hamburg, wo ein Künstlerehepaar Haus und Gärten zum Gesamtwerk formte. Und in ihr hat Länger selbst begonnen: Seine Wohn- und Arbeitsräume, von den Kaviarkisten gegliedert, möbliert, in begehbare Skulptur verwandelt, waren ein Gesamtkunstwerk im Raum – wobei er lange zweifelte, ob das große Wort für gestapelte Kisten erlaubt sei; die Struktur, die sie den Räumen gaben, hat die Frage längst beantwortet. Sein heutiges Projekt ist eine dritte Form: die Ausdehnung des Gesamtkunstwerks in die Zeit, über die Lebenszeit hinaus. In Wagners Parsifal heißt es: „Zum Raum wird hier die Zeit.“ Bei Länger kehrt sich das Wort um – zur Zeit wird hier der Raum. Verwandte gibt es, doch die Abgrenzungen sind aufschlussreicher als die Ähnlichkeiten. Marcel Duchamp legte mit der Boîte-en-valise sein Werkverzeichnis als Miniaturmuseum an – die nächste Parallele, aber Duchamp miniaturisiert: eine rückblickende Schatulle. Marcel Broodthaers machte sich zum Kurator eines fiktiven Museums – er fingiert die Institution, statt die eigene zu bauen. Christian Boltanski archivierte sein Leben bis hin zum Verkauf seiner verbleibenden Lebenszeit – aber sein Archiv ist melancholisch grundiert, Spur eines Verschwindenden. On Kawara und Hanne Darboven machten Lebenszeit selbst zum Material; Roman Opalka baute ein Werk, das nur der Tod abschließen konnte – er läuft auf ein Ende zu, das Verzeichnis Längers dagegen auf einen Anfang, wovon noch zu reden ist. Und keiner von allen erklärt das vollständige, taxonomisch durchgearbeitete Werkverzeichnis selbst zur Form: mit eigener Begriffswelt und eigenen Ordnungskategorien – Palinagonisten, Werkformate, Themenfelder, Erscheinungszustände –, wie Länger sie über Jahrzehnte entwickelt hat. Diese Stelle ist in der Kunstgeschichte unbesetzt.

Der Unterschied reicht tiefer als die Form, er betrifft die Ontologie. Das Leben-als-Archiv der Nachkriegsavantgarden ist ironisch oder stoisch grundiert – postmodern eben. Länger dagegen arbeitet aus einer realistischen Geistauffassung: Das Ich ist ihm keine Konstruktion, sondern irreduzible Individualität, die sich in Strömen äußert, in Taten und Werken. Er unterscheidet scharf zwischen der Identität, von der der zeitgenössische Diskurs voll ist – relational, politisch, Gruppenzugehörigkeit –, und der Individualität, die darin verschwunden ist; der Innenraum, sagt er, sei zu sehr ausgedünnt worden. Die postmodernen Mittel kommen in seinem Werk durchaus vor, Ironie und Strukturanalyse eingeschlossen, aber sie stehen im Dienst von etwas Tieferem. Für den geordneten Nachlass heißt das: Er ist nicht die Spur eines Verschwundenen, sondern die Form eines Fortwirkenden. Das ändert die Gattung des Ganzen.

Womit man bei der Zeit ist. Jean Gebser hat als Aufgabe des von ihm beschriebenen integralen Bewusstseins die Konkretion der Zeit benannt: Zeit nicht mehr als bloße Linie – das ist für ihn noch das mentale Bewusstsein –, sondern als ganzheitlich gegenwärtige. Seine Kronzeugen waren Maler: Picasso, der die zeitlichen Ansichten einer Figur simultan zeigt, Duchamps Akt, eine Treppe herabsteigend. Längers Retrospektive überträgt diese Simultaneität von der Figur auf ein ganzes Künstlerleben. Vierzig Jahre Werk, die sonst nur nacheinander erfahrbar wären – Schubser für

Schuber aus dem Papierschränk, Bild für Bild aus dem Regal –, stehen im digitalen Tableau gleichzeitig vor Augen. Das Digitale ist dabei nicht Verwaltungswerkzeug, sondern Bedingung der Gleichzeitigkeit; kein Atelier und kein Museum könnte dieses Tableau aufspannen – nicht an den Quadratmetern scheitert es, sondern an den inneren Bezüglichkeiten: gut zweitausend Werke, deren jedes mit anderen über Figuren, Themen, Materialien und Jahre verknüpft ist. Eine Hängung zeigt Nachbarschaften; dieses Gewebe zeigt Verwandtschaften – und Verwandtschaft hängt man nicht an Wände. Es gibt für diese Erfahrung ein altes Bild, und Länger scheut sich nicht, es beim Namen zu nennen: die Rückschau, das Lebenspanorama, in dem – so beschreiben es die Überlieferungen wie die Berichte von der Schwelle – das ganze Leben als gleichzeitiges Tableau vor der Seele steht. Länger stellt dieses Panorama zu Lebzeiten her, für den Werklauf, der ja sein Lebenslauf ist. Die Rückschau wird nicht erlitten, sondern gestaltet – diesseits. Werkerkenntnis wird zur Selbsterkenntnis, und beides wird zur Form.

Das Überraschendste an diesem Projekt ist, dass es sich nicht wie eine Abschlussfigur verhält. Kaum stand das Tableau in Teilen, begann es zurückzuwirken. Länger hatte eine neue Serie von Tuscharbeiten begonnen, die Dämonenresozialisierung: Die Ungeheuer, die er in früheren Jahrzehnten aus dem Material herausgearbeitet hatte, werden wieder an die Hand genommen und, in gewisser Weise, erlöst. Erst später, beim Sichten für das Verzeichnis, entdeckte er, dass diese Serie die Verwandlung von Arbeiten aus den neunziger Jahren ist – ein Strom, der untergetaucht war, war wieder da, verwandelt. Und niemand hatte es beschlossen. Die Werkerkenntnis hatte die Rückkopplung ausgelöst, noch ehe das Verzeichnis vollständig war. So arbeiten Ströme: Sie versiegen nicht, wenn sie verschwinden; sie warten, bis ihre Zeit kommt. Die sowieso-Handlungen der Achtziger, im damaligen Kunstkontext kaum ernst genommen, zeigen erst heute, im Rückblick des Tableaus, ihre Dimension. Und eine skripturale Linie, die sich einst an Cy Twomblys halbschriftlichen Kritzeln entzündete, liegt erkennbar bereit und wartet auf ihre Wiederaufnahme.

Aus der Arbeit am Verzeichnis selbst ist inzwischen eine ganze Werkgruppe hervorgegangen – der bislang stärkste Beweis, dass diese Retrospektive hervorbringt statt abzuschließen. Die Palinagonisten, jene Druckfiguren, mit denen Länger Gestalten verstorbener Kollegen aus ihrem Tod im alten Kunstwerk herausholt und ihnen als Schattenriss neues Leben in der Gegenwart gibt, existieren nun in zwei Daseinszuständen: eingewandert in neue Bilder – oder im Pralaya. Das Wort stammt aus der indischen Kosmologie und bezeichnet, auch bei Rudolf Steiner, die großen Ruhepausen zwischen den Weltzuständen – wohlgemerkt nicht den Weg der Menschenseele zwischen zwei Leben, der, so liest es Länger, auch drüben ein Weg voller Arbeit ist, sondern das Ausatmen ganzer Welten: Auflösung nicht als Ende, sondern als Ruhe, aus der neue Manifestation möglich wird. Die Palinagonisten gehen also nicht den Seelenweg, sie gehen den Weltenweg – eine Figur ist keine kleine Seele, sie ist eine kleine Welt, und zwischen ihren Verkörperungen ruht sie wie eine. Für diesen Zwischenzustand hat Länger seine über dreihundert Palinagonisten reprograviert und in einem Umkehrungs- und Tontrennungsverfahren gewandelt. Der gedruckte Palinagonist steht, schwarz oder farbig, stets dunkel auf hellem Grund – auf Bütteln oder Gesso; die Umkehrung stellt dieses Verhältnis auf den Kopf: nicht mehr der dunkle Schattenriss, der Abdruck des Vergangenen, sondern eine Lichtgestalt – weiß und in Graustufen aus dem Schwarz leuchtend, so, wie man Wesen im Zwischenreich eben denken würde. Auch das Material trägt die Logik mit: Linolschnitt und Druck sind irdisch, dem Altern unterworfen; die digitale Datei ist es nicht – sie ist dem Gesetz der Alterung entzogen, gleichsam nicht mehr irdisch. Der Zwischenzustand hat das Medium gefunden, das nicht stirbt. Damit hat die Materialstufenfolge unversehens eine vierte Stufe erhalten: nach dem Ich, den Habseligkeiten und dem Œuvre das Digitale als eigener, unirdischer Aggregatzustand des Werks – der einzige, den die Alterung nicht findet. Und die Werkgruppe trägt ihre Zukunft schon

in sich: Die Dateien erlauben Vergrößerungen von großem Maßstab – Galerie-, Museums-, auch Kirchenräume, ausgestattet allein mit diesen Lichtgestalten, wären die Einwanderung im großen Format, die Wiederverkörperung als Ausstellungsform.

Neben den Werken selbst ist dabei etwas gewachsen, das man die wissenschaftsförmige Ader dieses Gesamtkunstwerks nennen darf. Das Verzeichnis führt nicht nur auf, es systematisiert – nach dem Vorbild der Naturkunde. Der Pate dieser Ordnung ist Carl von Linné, der im achtzehnten Jahrhundert die Natur in Reich, Stamm, Klasse, Ordnung, Familie, Gattung und Art gliederte; Länger nimmt dieses Versprechen beim Wort und wendet es auf die Kunst an: Werkreich Kultur, Werkstamm Kunst, Werkklasse Fläche, Werkordnung Malerei, Werkfamilie Figur, als Werkgattung der Figurentyp – Protagonisten, Palinagonisten, Polygonisten oder Figurenfrei –, als Werkart die Werkgruppe. Und wo die Naturkunde endet, weil ihr das Individuum namenlos bleibt, setzt dieses System seine letzte Sprosse an: die Individuationsstufe, den Eigennamen des einzelnen Bildes. Das ist keine Wissenschaft, und es will keine sein – es ist Wissenschaftsförmigkeit: die geliehene Strenge einer Form, in den Dienst eines künstlerischen Gedankens gestellt. Die Systematik ist selbst Setzung, Begriffsdichtung mit System – und zugleich ein Instrument, mit dem der Maler den eigenen Werklauf liest wie ein Naturkundler sein Feld: Er nennt das werkgeschichtliche Symptomatologie. Auch das ist keine Attitüde, sondern die zweite Folgerichtigkeit: Länger behandelt das Geistige nicht als Glaubenssache, sondern als etwas, das sich denken lassen muss – Erkenntnisanspruch statt Bekenntnis. Wer so ansetzt, für den ist die geliehene Strenge der Wissenschaft kein Kostüm, sondern die gemäße Form.

Am deutlichsten zeigt sich dieser Modus bei den Palinagonisten: Sie reisen nie ohne Ausweispapiere. Jede wiederverkörperte Figur führt ihre Herkunft mit sich – Urheber, Werk, Entstehungszeit, Sammlungsort, mitunter bis zur Inventarnummer: „unbekannter Künstler, Aphrodite Anadyomene, Römische Kopie, Vatikanische Museen, Inv. 807, Rom“. Das ist der Zitatapparat der Wissenschaft, nur dass er hier nicht unter dem Werk steht, sondern in ihm wohnt. Und er ist kein Beiwerk: Die Nachweise machen die Wiederverkörperung überprüfbar – wer will, kann jeder Figur bis in das Museum nachreisen, aus dem sie kam. Der wissenschaftliche Modus wird zum Echtheitsiegel der Seelenwanderung; die Strenge der Form beglaubigt die Kühnheit des Gedankens.

An dieser Stelle beantwortet das Werk nebenbei eine Frage, an der sich die Ästhetik seit langem abarbeitet: was ein Bild ist, das niemand betrachtet. Die Rezeptionsästhetik hat darauf ihre bekannte Antwort – der Betrachter vollendet das Werk; Beckett hat es schärfer gesagt: Das Kunstwerk sei tot, erst der Betrachter erwecke es wieder. Die Beobachtung stimmt, nur die Ontologie dahinter ist verhandelbar. In Längers Begriffen ist das unbetrachtete Bild nicht tot – es ist im Pralaya: Kunst in Potenz, wie eine Partitur, die gerade nicht gespielt wird. Die Möglichkeit der Musik verschwindet nicht, wenn das Orchester schweigt. Der Betrachter erschafft das Werk nicht, er verhilft ihm zur Wiederverkörperung – Heideggers Einsicht, dass das Werk die Bewahrenden braucht, um im Werksein zu bleiben, bekommt hier ein präziseres Vokabular. Länger selbst hat über Jahre Bilderbetrachtungen mit Menschen durchgeführt und ihnen gesagt, sie seien es, die das Bild zum Leben erwecken; heute würde er sagen: Es waren Inkarnationshilfen für das Werk. Betrachten ist dann kein Konsum, sondern ein Dienst am Werk: Wer schaut, hilft ihm in die Verkörperung – ein Gedanke, der schon bei Goethe anklingt, dem auch die Landschaft den Wanderer zu brauchen schien, der sie ansieht. Ganz unbetrachtet war ein Bild ohnehin nie – der erste Betrachter ist der Maler, im Dialog mit der Materie; das Bild wird in Betrachtung geboren. Und zu Ende ist es womöglich nie: Länger überarbeitet Bilder nach Jahren wieder, wie es Francis Bacon tat, dem der Galerist die Leinwände beinahe mit Gewalt entwenden musste. In diesem System ist das kein

Makel, sondern konsequent – ein Bild kennt kein dekretiertes Ende, nur Ruhezustände zwischen den Begegnungen.

Es gibt eine Achse in diesem Werk, die man leicht übersieht, weil sie so unauffällig gebaut ist wie ihre Gegenstände: die Achse vom Habseligen zum Armseligen. Beide Wörter tragen dasselbe alte Selig in sich, und beide gehören zum Gesamtkunstwerk. Das Armselige ist hier nicht das Scheitern des Habseligen, sondern sein Bruder. Die Gründungsgeschichte ist die der Kaviarkisten: In der Studentenzeit erhielt Länger vom Altonaer Kaviarimport in Hamburg die Leerkisten, mit denen der Betrieb nichts anzufangen wusste – Material, das niemand wollte, in vier, fünf Formaten, und anfangs sammelte er alle. Später spezialisierte er sich auf eine einzige Form, den Würfel von 38 mal 38 Zentimetern, gut zu fügen und zu stapeln, lange bevor es Boxensysteme aus dem Möbelhaus gab; die Kisten gaben ihm Räume, Möbel, Skulpturen – und schließlich das Maß der Malerei, denn das Format seiner Bildtafeln ist das Format der Kisten. Das Material hat das Format diktiert, nicht eine ästhetische Überlegung; das Existenzielle schreibt sich ins Werk ein. Der Kaviarimport fand die Arbeit gut und finanzierte um 1996 den ersten Katalog zur Gänze – man verschenkte ihn an die Kundschaft, von der freilich mancher, so hieß es später, mit einer Krawattennadel in Störform glücklicher gewesen wäre. Aus derselben Haltung stammt die Befreiung der Leinwand vom Keilrahmen: an die Wand gehängt, später auf Malplatten, gibt erst der feste Gegendruck dem Druck seinen Weg – den Linolschnitten der Palinagonisten. Weglassen, was nicht nötig ist, und schauen, was dann möglich wird.

Wie unbedingt dieses Maß regierte, zeigt die radikalste Episode der Werkstattgeschichte. Die befreite Leinwand hatte Länger zunächst groß gedacht: Bilder von hundertfünfzig mal hundertfünfzig Zentimetern, das Maß der Leinwandbahn selbst, frei hängend wie Tapisserien. Dann kam der Schnitt, im Wortsinn: Die großen Bilder wurden auf das Kistenmaß zerschnitten, plus Umschlag, denn die Kistendeckel wurden zu Keilrahmen eigener Art, nicht hohl, sondern flächig, eine Platte als Rücken. So wanderte das Großformat in den Würfel. Selbst die Fotografie musste sich fügen: Mit der Großbildkamera nahm Länger seine Kistenstapel auf, fünf mal fünf Kisten, im Maßstab eins zu eins vergrößert auf knapp zwei Meter, auf Eisenblech gezogen und auf Tafeln kaschiert – gewaltig schwer. Auf den magnetischen Bildflächen durfte der Betrachter die quadratischen Bildsegmente selbst versetzen, anordnen. Das Kistenmaß war also nie das Format der kleinen Verhältnisse; es war der Maßstab, dem sich auch das Große zu fügen hatte.

Man kann in alledem, aus heutiger Sicht, ein frühes Konzept radikaler Nachhaltigkeit erkennen: Angeschafft wurde nur, was sich fügte – selbst Gebrauchsgegenstände wurden nach dem Kistenmaß gewählt –, kein Umzug verlangte neue Möbel, und das Material lief im Kreis, ehe irgendwer Nachhaltigkeit dazu sagte. Und wer die Nachhaltigkeit wirklich zu Ende denkt, landet bei einer unbequemen Wahrheit, die dieses Werk leise vorlebt, statt sie zu plakatieren: Die radikalste und wirksamste Form der Nachhaltigkeit ist die Einfachheit – die freiwillige Armut.

Von der Arte Povera, an die man hier denken mag, unterscheidet Länger ein Aggregatzustand: Dort ist die Armut des Materials eine ästhetische Geste. Bei Länger war sie zunächst schlicht die Wirklichkeit der Studenten- und frühen Atelierjahre – jener Zeit, in der bescheidene Verhältnisse für einen Künstler nach der Akademie noch selbstverständlich waren, ehe der Betrieb begann, seinen Nachwuchs direkt aus den Hochschulen in die Galerien zu heben. Er hat diese Wirklichkeit nicht abgestreift, sondern zum Forschungsfeld gemacht: ob der einfache Alltag, das einfache Leben, mit den Mitteln der Kunst zum Glänzen gebracht werden kann. Dahinter steht eine ältere Linie als die der sechziger Jahre – die franziskanische, in der Armut nicht Mangel ist, sondern

Freiheit von dem, was bindet. Und es gibt in diesem Werk ein Emblem dafür, das man nur einmal sehen muss: Länger vergoldet mit Kompositionsgold. Begonnen hatte er mit echtem Blattgold; als die Flächen wuchsen, wechselte er das Material und erhob den Wechsel zum Konzept – und das Wort selbst könnte aus seiner Werkstatt stammen: ein Gold, das die Komposition im Namen führt. Und das Metall hält sich, allen Erwartungen zum Trotz, seit Jahren unverändert, als wollte das Material die These bestätigen. Sollte die Zeit ihm doch einmal beikommen, wäre auch das kein Schaden: Die sichtbare Vergänglichkeit hat in diesem Werk ihren Platz, wie ihn die Vanitas der alten Meister kannte und die japanische Ästhetik bis heute pflegt – allein der Goldgrund meint das Unvergängliche, und er meint es als Zeichen, das über sich hinausweist. Der Glanz, den man sich nicht kaufen kann, sondern nur verleihen – das ist, in einem Material zusammengezogen, das ganze Forschungsfeld, das dieser Künstler seit den Studienjahren bearbeitet. Er selbst hat dafür ein Verb gefunden, das es so vorher nicht gab: die Armseligkeit beglänzen.

Die franziskanische Freiheit ist dabei keine fromme Metapher, sondern Werkspraxis: Wer wenig braucht, muss niemandem gefallen. Länger hat nie dem Markt nach dem Munde gemalt – die Werkgruppen folgen einer inneren Ordnung, nicht einer Nachfrage. Auch diese Website entsteht so: aus dem Werk heraus, weil sie getan werden muss, als Beitrag zum Ganzen der Kunst und nicht als Geschäftsmodell. Ob sie je etwas einbringen wird, ist eine offene Frage – und für die Entscheidung, sie zu bauen, ohne Belang gewesen. Das ist der Ertrag der Armut, den keine Bilanz erfasst.

Die Armut ist hier also nicht das Thema des Werks. Sie ist sein Klima gewesen, seine Bedingung – und das Werk hat auf diese Bedingung geantwortet wie eine Pflanze auf kargen Boden: mit tieferen Wurzeln und eigenwilligeren Formen. Beglänzen heißt dabei: nicht vergolden, das wäre Verkleidung; nicht beschönigen, das wäre Lüge – sondern dem Geringen den Glanz entlocken, der in ihm steckt, und ihn sichtbar machen, ohne die Herkunft zu leugnen. Es ist dasselbe Verfahren, mit dem seine Dämonen der neunziger Jahre heute nicht gebannt, sondern erlöst werden – angewandt auf die Lebensbedingung selbst.

Wie das Verfahren arbeitet, zeigt eine Werklinie über zwei Jahrzehnte. Anfang der zweitausender Jahre baute Länger das Jüngste Gericht auf dem Wäscheständer. Vorausgegangen waren die Magnettafeln: Palinagonisten-Krieger, den großen Schlachtendarstellungen der Kunstgeschichte entnommen, im Linolschnitt auf Bütteln gedruckt, ausgeschnitten, auf Magnetfolie kaschiert und abermals beschnitten – beweglich auf großen Tafeln, deren Spezialgrundierung auf Metall lag, auf MDF kaschiert, damit die Platte trägt. Die Tafeln zeigten Landschaften aus der Vogelschau, halb Landkarte, halb Malerei, mit Burgen und Flussläufen, einmal mit einer Meeresbucht, in der ein Wikingerschiff anlandete; der Betrachter durfte die Schlachten und kleinen Gemetzel selbst anordnen – eine partizipative Arbeit, lange bevor das Wort Konjunktur hatte. Eines Tages, die Figuren lagen längst archiviert in einer Schachtel und im Atelier trocknete Wäsche, kam der Wäscheständer ins Spiel: Länger hängte die Krieger kopfüber mit Klammern auf – und eine einzige Figur blickte nach oben, ein Mönchlein nach Raffael, das sein Kreuz in die Höhe hielt. Zwanzig Jahre später, zu Weihnachten, stand im Diözesanmuseum Bamberg eine Krippe auf dem Wäscheständer, und der Erzbischof hielt vor ihr seine Weihnachtsansprache. Vom Jüngsten Gericht zur Krippe, von der Ironie zur Würde – und der Träger ist derselbe geblieben: der Wäscheständer als Altartafel des Armen. Ärmere Material und größere Würde gehen kaum enger zusammen. Dabei verrät ein Detail das ganze Verfahren: Der Wäscheständer wurde eigens gekauft, ein bestimmtes, schlichtes, minimalistisches Modell. Das arme Ding wird nicht genommen, wie es herumsteht – es wird aus-

gewählt, komponiert, gesetzt. Die Armut wurde erlebt; ihr Auftritt ist Form. Das ist der Unterschied zwischen Bekenntnis und Form, und er entscheidet darüber, ob Armut Kunst wird oder Klage bleibt.

Vielleicht ist das, im Ganzen der Gegenwartskunst betrachtet, sogar der stillste Sprengsatz dieses Werks. Es arbeitet, ohne je die Geste der Provokation zu machen, mit den beiden letzten Themen, die heute noch wirklich provozieren können: mit dem Christlichen, ernst genommen statt ironisiert – und mit der Armut, verwandelt statt versteckt. Der Schock bestätigt die Abwehr des Betrachters; der Glanz unterläuft sie. Wer vor diesen Tafeln Elend erwartet und Schönheit findet, dem greift die eigene Angst ins Leere – und das ist eine tiefere Erschütterung, als sie je einem Regisseur gelang, der zur Empörung des Feuilletons eine Ziege auf die Bühne zerrte oder einen Kübel Theaterblut ins Publikum goss.

Am Futterhaus, erzählt Länger gern, sind es nicht die großen Vögel, die sich am meisten trauen – es sind die Meisen, die kleinen Kerle. Die Skala der Mittel und die Skala des Mutes sind zwei verschiedene Skalen; dieses Werk ist der geführte Nachweis. Und die jüngste Wendung fügt dem eine Pointe hinzu, die niemand geplant hat: Eine Retrospektive brauchte bisher ein Museum, Personal, ein Budget – die Retrospektive aus Künstlerhand, die auf dieser Website entsteht, braucht einen Künstler und ein Gespräch – und, ehrlich gerechnet, noch einen Grafiker; hier fielen Gespräch und Grafiker in eins. Die Werkstatt des Armen ist über Nacht so groß geworden wie die der Reichen. Was hier geschieht, war zu keinem Zeitpunkt eine Frage der Mittel. Es war immer eine Frage des Zusammenhangs.

Dass die Bedingungen dieses Werks sich fügten, gehört für Länger nicht in die Anekdote, sondern in die Struktur; er denkt, mit Jung, weniger in Zufällen als in Synchronizitäten. Die Kisten diktierten das Format. Die Lockdown-Jahre, in denen der Ausstellungsbetrieb aussetzte, warfen ihn auf die reflexive Atelierarbeit zurück, in der sich konkretisierte, was lange angelegt war. Selbst der Umstand, dass der Künstler, der die Zeit zum Material seines Gesamtkunstwerks macht, den Namen Länger trägt, sei vermerkt – solche Zeichen sammelt man, man deutet sie nicht. Der Künstler selbst hat es vorgezogen, dieses Zeichen zu steigern: 2023 rief er den Longiorismus aus – von longior, dem lateinischen Komparativ zu longus, „länger“ –, einen Kunststil des zwanzigsten und einundzwanzigsten Jahrhunderts, der nach Auskunft seines Begründers, des „Longioristen Länger, Maler und Installateur“, bis heute genau einen Vertreter zählt. Wer wissen will, wie ernst dieses Werk sich nimmt, findet hier die Antwort: sehr – und keinen Deut mehr. Die Selbstironie ist die Hinterwäldler-Seite dieses Werklaufs – nach der Werkgruppe der Hinterwäldler und Hinterbergler benannt: Den Hinterwäldler sieht man stehen; der Hinterbergler ist hinter seinem Berg verschwunden und nur dem Titel nach anwesend –, und sie gehört zu seiner Wahrheit wie die Komposition zum Gold.

Bleibt die Frage nach dem Ziel. Längers Malerei arbeitet erklärmaßen nicht nach dem Schema von Idee und Ausführung; das Bild entsteht im Gespräch mit der Materie, und die Bedeutung stellt sich beim Arbeiten ein – „Diese Theologie denke ich mir nicht aus. Die entsteht beim Arbeiten.“ Das ist keine Ziellostigkeit, sondern eine andere Teleologie: Das Bild trägt sein Ende in sich wie die Entelechie der Alten, aber es zeigt es erst unterwegs; man arbeitet nicht auf ein Ziel hin, sondern einem entgegen, das sich zu erkennen gibt. Für die Malerei, die aus dem vollendeten Tableau hervorgehen wird, hat Länger einen eigenen Begriff geprägt: Sie wird postretrospektiv sein – eine Arbeitsweise nach der eigenen Retrospektive und aus ihr heraus, die bewusst aufgreift, was das

Tableau als angefangen, untergetaucht oder unvollendet zeigt. Die Retrospektive, sonst die Endform eines Künstlerlebens, wird zum Organ der Hervorbringung. Nur die Materie, mit der der Künstler dann spricht, ist eine neue: sein eigenes Œuvre.

Zu den Bedingungen der Gegenwart, zu denen sich dieses Werk ehrlich verhält, gehört schließlich auch dies: Die Texte, die es begleiten – auch der vorliegende –, entstehen im Dialog mit einer künstlichen Intelligenz. Länger verschweigt das nicht; er hält es mit der Waschmaschine, die uns das Waschbrett nahm und die wir dennoch begrüßen. Er weiß auch, dass längst viele Texte der Kunstwelt (und nicht nur der) mit solcher Hilfe entstehen – man erkennt es an den Wendungen –, nur gesagt wird es selten; eben deshalb wird es hier gesagt. Die Bedenken seiner Generation teilt er in manchem, doch er richtet sie an die Absichten derer, die das Werkzeug führen, nicht an das Werkzeug. Und es fügt sich in die Logik des Ganzen: Was das Verzeichnis für die Bilder tut, tut dieser Dialog für die Gedanken – er stellt das Tableau her, in dem untergetauchte Ströme wieder auftauchen können; dass der Gesprächspartner diesmal kein Kunsthistoriker ist, sondern eine Intelligenz, die aus dem niedergeschriebenen Denken sehr vieler Menschen gemacht ist, gehört zur Signatur der Epoche. Ein Werk, das aus dem Gespräch mit der Materie entsteht, kann zu seinem Gesprächspartner bei den Texten stehen. Die sowieso-Handlung war ehrlich zum Alltag; dies ist ehrlich zur Gegenwart.

So schließt sich der Bogen zur frühesten Setzung, über vierzig Jahre hinweg. Die sowieso-Handlung erklärte das Leben zur Kunst; die Retrospektive erklärt den gestalteten Abgang zum Werk – und erweist sich eben darin als Anfang. Denn ein Zustand, den man als Form verlässt, ist kein Ende. Er ist, in Längers eigener Sprache, ein Pralaya: ein Zwischenzustand, aus dem Wiederverkörperung möglich ist – für die Palinagonisten, für die Bilder, für den Werklauf selbst. Der Mann, der barfuß vor dem barfüßigen Mönch stand, wusste, dass Ströme wiederkehren. Jetzt baut er ihnen das Bett.

Autorenschaft dieses Blattes

Länger und Fable – Gespräche

Länger – Textauftrag

Fable – Text (signiert)

Länger – wenige dezente Änderungsvorschläge

Fable – Endfassung

Juli und August 2026