



mar
ek
jagu
sch



rinascense





Marek Jagusch entwickelt ein intermediales Œuvre aus Malerei, Grafik und Bildhauerei, das sich dezidiert auf vormoderne Bildkonzepte bezieht und diese unter zeitgenössischen Bedingungen neu artikuliert. Im Zentrum seiner Arbeit steht das Bild als materieller, historisch codierter Erkenntnisraum und nicht als autonomes ästhetisches Objekt oder rein konzeptuelle Setzung.

In der Malerei und Grafik greift Jagusch auf historische Techniken wie Eitempera auf Holz, Tafelbild und Kupferdruck zurück. Im Unterschied zu figurativen Positionen der jüngeren deutschen Malerei, deren Bezug auf Tradition häufig narrativ oder subjektiv-psychologisch motiviert ist, zielt Jaguschs Arbeit auf eine strukturelle Reflexion von Bildlichkeit selbst. Seine Werke entwickeln keine erzählerischen Bildräume, sondern operieren mit Verdichtung, ikonischer Präsenz und formaler Strenge. Auch gegenüber zeitgenössischen neo-ikonischen Tendenzen, die religiöse Bildformen primär als ästhetische Zitate verwenden, behauptet sein Werk eine konsequente inhaltliche und bildtheoretische Ernsthaftigkeit.

Das bildhauerische Werk erweitert diese Fragestellungen in den Raum. Jaguschs Skulpturen sind weder im Sinne moderner Abstraktion formal reduziert noch traditionell repräsentativ. Sie bewegen sich vielmehr im Grenzbereich zwischen Figur, Zeichen und Objekt. Im Vergleich zu minimalistischen und postminimalistischen Skulpturkonzepten behaupten sie eine symbolische und körperliche Präsenz, ohne in illustrative oder narrative Formen zurückzufallen. Die Nähe zu handwerklichen und kultischen Objekttraditionen ist dabei bewusst sichtbar und konstitutiver Bestandteil der Arbeit.

Inhaltlich durchziehen anthropologische und theologische Fragestellungen das gesamte Œuvre. Themen wie Inkarnation, Vergänglichkeit und Transzendenz erscheinen nicht als ikonografische Motive, sondern als strukturelle Prinzipien, die sich in Materialwahl, Maßstab und formaler Disposition einschreiben. Kunstwissenschaftlich lässt sich Jaguschs Position zwischen Ikonentheorie, mittelalterlicher Bildpraxis und humanistisch geprägten Bildauffassungen der Renaissance verorten, zugleich aber in kritischer Distanz zu gegenwärtigen Konzepten einer entmaterialisierten oder digital dominierten Bildproduktion.

Die künstlerische Position Marek Jaguschs zeichnet sich durch eine ungewöhnliche Kohärenz von Technik, Material und Inhalt aus. Seine Arbeiten verfolgen keine Strategie der formalen Neuerung um ihrer selbst willen, sondern entwickeln eine präzise, zeitgenössische Reartikulation historischer Bildlogiken. In einer Gegenwart, in der Bilder zunehmend als flüchtige Zeichen zirkulieren, behauptet sein Werk die Möglichkeit von Dauer, Präsenz und Verbindlichkeit. In seinen Werken verbindet Marek Jagusch mythologische, biblische und archetypische Motive mit einer konzentrierten Formensprache. Historische Bildtraditionen dienen ihm nicht als Zitat, sondern als lebendiger Resonanzraum, in dem sich gegenwärtige Fragen nach Sinn, Erinnerung und kultureller Kontinuität spiegeln. Die Werke entfalten eine stille Präsenz, die den Betrachtenden zur kontemplativen Auseinandersetzung einlädt. Innerhalb der zeitgenössischen Kunst positioniert sich Marek Jagusch jenseits kurzlebiger Trends. Seine Arbeiten betonen Dauer, Materialität und geistige Tiefe und formulieren eine künstlerische Haltung, die Vergangenheit und Gegenwart in einen offenen Dialog bringt.



"Convivium II"
Keramik gebrannt
50/38/25

Convivium II verhandelt die Skulptur als Ort der Verdichtung kultureller Erinnerung. Die fragmentierte menschliche Büste erscheint als Träger eines hybriden Zeichensystems, in dem archaische, mythologische und anthropologische Referenzen ineinandergreifen. Die Hörner fungieren dabei weniger als narrative Attribute denn als Symbole eines Übergangs zwischen Mensch und Tier, Subjekt und Ritual, Individuum und kollektiver Praxis.

Der Titel verweist auf das Convivium als sozialen und rituellen Akt der Gemeinschaftsbildung. In Marek Jaguschs Arbeit wird diese Gemeinschaft jedoch nicht dargestellt, die Figur steht isoliert, ihrer erwarteten Umgebung entzogen. Gemeinschaft erscheint hier als Abwesenheit, als erinnertes oder imaginierter Raum, der sich allein in Zeichen, Haltung und Material sedimentiert. Die Reduktion auf den Torso betont die Unvollständigkeit des Körpers als produktiven Zustand. Fragmentierung wird nicht als Verlust, sondern als epistemische Öffnung verstanden. Die Skulptur verweigert geschlossene Bedeutung und lädt zur Projektion kultureller Bedeutungsfelder ein. Die leicht erhobene Kopfhaltung verstärkt den Eindruck eines tiefgründigen, beinahe rituellen Innehaltens.

Materialität und Oberflächenstruktur verorten die Arbeit jenseits spezifischer Zeiträume. Convivium II operiert in einer Schwebelage zwischen archaischer Formensprache und zeitgenössischer Skulpturpraxis. Marek Jagusch positioniert die Figur nicht als Repräsentation, sondern als Denkfigur, als plastischen Resonanzraum für Fragen nach Gemeinschaft, Körperlichkeit und des Bestehenbleibens kultureller Rituale im zeitgenössischen Kontext.



"Ole Spegel"

Keramik gebrannt, vergoldet

28/30/25



In Ole Spiegel verbindet Marek Jagusch seine bildhauerische, malerische und grafische Arbeit zu einer verdichteten Figur zwischen Maske, Narr und archaischem Idol. Die plastische Form ist geprägt von einer zeichnerischen Auffassung der Oberfläche. Risse, Schichtungen und Brüche werden nicht verborgen, sondern als bildnerisches Mittel eingesetzt. Die Vergoldung verstärkt diesen Spannungsraum, indem sie das Fragmentarische sakral auflädt und zugleich ironisch bricht. Der Titel verweist auf die Figur des Eulenspiegels als Spiegel der Gesellschaft, als Störer von Ordnung und als Träger unbequemer Wahrheiten. Marek Jagusch übersetzt diese literarische Figur nicht erzählerisch, sondern formal. Der offene Mund, die narrenhafte Kopfform und die bewusst gealterte Anmutung lassen Ole Spiegel zwischen Spott und Ernst, Kultobjekt und Karikatur oszillieren. So entsteht eine zeitlose Figur, in der sich Marek Jaguschs künstlerische Haltung bündelt, das Hinterfragen von Autorität, die Nähe von Schönheit und Verletzlichkeit und das Spiel mit der Ambivalenz des Bildes.



"l'eredita greca"
Keramik gebrannt
30/30/25



Mit *L'eredità greca* setzt sich Marek Jagusch mit der Fortwirkung der griechischen Antike als kulturellem und ästhetischem Referenzsystem auseinander. Die fragmentierte Büste verweist auf die klassische Tradition der griechischen Plastik, auf Ideale von Maß, Harmonie und geistiger Erhebung ohne diese zu reproduzieren. Stattdessen wird das antike Erbe als transformierte, gebrochene Form sichtbar. Der nach oben gerichtete Blick evoziert Vorstellungen von Erkenntnis und Transzendenz, bleibt jedoch ambivalent. Die Figur erscheint nicht als vollendetes Ideal, sondern als Torso, dessen Unvollständigkeit auf den Prozesscharakter kultureller Überlieferung verweist. Sichtbare Spuren des Modellierens betonen die Materialität und verorten die Arbeit in der Gegenwart, jenseits einer glatten, idealisierenden Oberfläche. Das kappen- oder hornartige Kopfmotiv wirkt als irritierendes Element innerhalb der klassischen Anmutung. Es öffnet den Bezug zur mythologischen Dimension der griechischen Kultur und verschiebt den Fokus von rationaler Ordnung hin zu archaischen, rituellen und vor-ikonografischen Ebenen. *L'eredità greca* begreift das griechische Erbe nicht als abgeschlossene Form, sondern als lebendiges Spannungsfeld zwischen Ideal und Mythos, Erinnerung und Aktualisierung.



"Convivium"

Keramik gebrannt

50/30/25



Convivium thematisiert den Körper als Ort der Zusammenkunft.

Die fragmentierte, asymmetrische Figur vereint unterschiedliche Ebenen von Identität, Erinnerung und Herkunft in einer vielschichtigen Form. Archaisch anmutende Oberflächen und ein über dem Kopf liegendes, tierhaftes Element verweisen auf rituelle, gespeicherte Erfahrung. Die Skulptur versteht den Menschen als Träger innerer Vielstimmigkeit – offen, durchlässig und im ständigen Austausch.

"il mare dentro"

Keramik

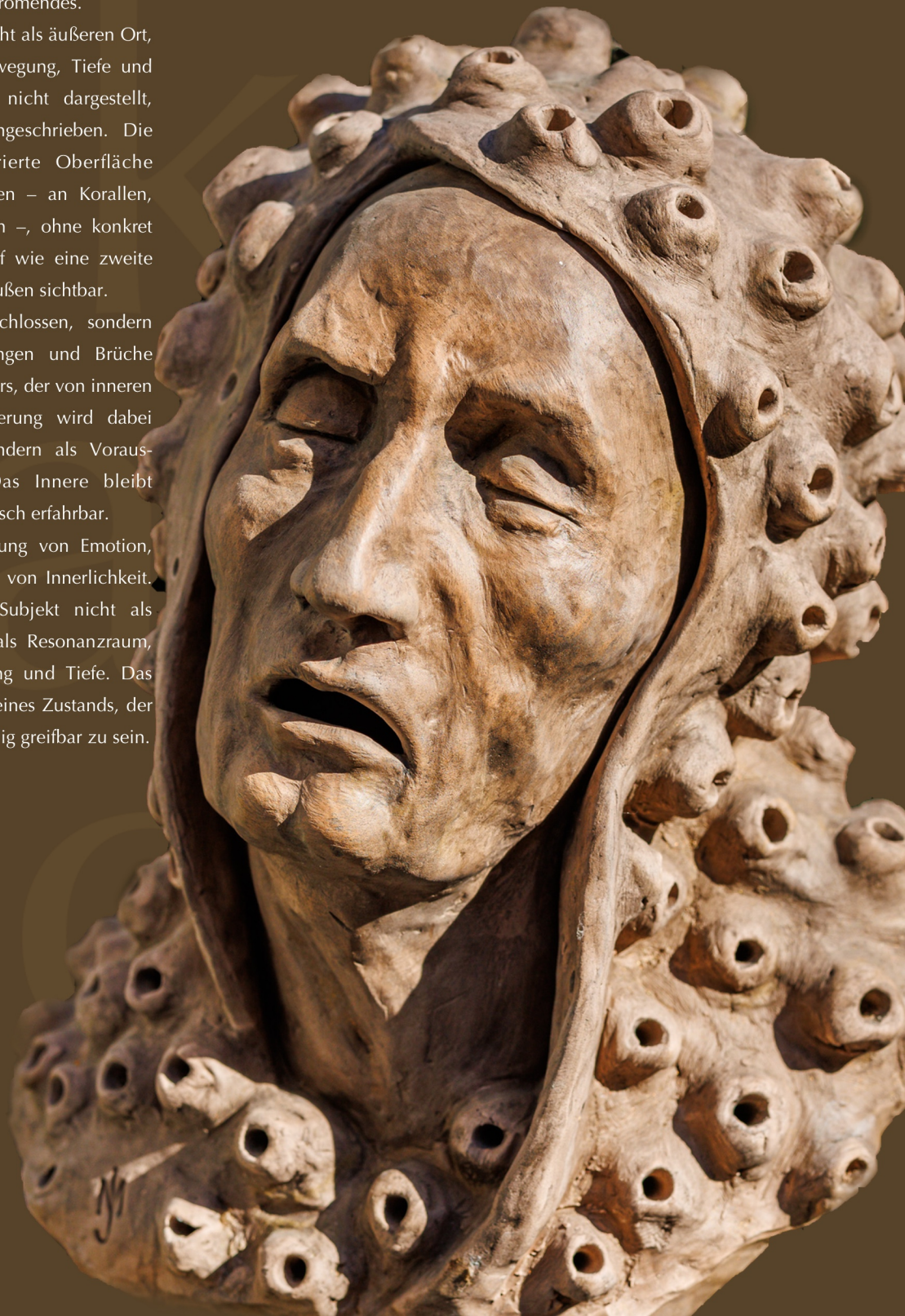
50/30/28

Il mare dentro, hier formuliert Marek Jagusch eine Skulptur innerer Bewegung. Die fragmentierte Büste zeigt ein Gesicht im Zustand des Innehaltens. Der Ausdruck wirkt entrückt, als sei die Figur nach innen gerichtet, auf etwas Unfassbares, Strömendes.

Der Titel verweist auf das Meer nicht als äußeren Ort, sondern als inneren Zustand. Bewegung, Tiefe und Unberechenbarkeit werden hier nicht dargestellt, sondern in der Form selbst eingeschrieben. Die umgebende, organisch strukturierte Oberfläche erinnert an maritime Assoziationen – an Korallen, Gestein, durchbrochene Strukturen –, ohne konkret zu werden. Sie umhüllt den Kopf wie eine zweite Haut und macht das Innere nach außen sichtbar.

Die Figur erscheint nicht abgeschlossen, sondern durchlässig. Öffnungen, Vertiefungen und Brüche erzeugen den Eindruck eines Körpers, der von inneren Kräften geformt wird. Fragmentierung wird dabei nicht als Verlust verstanden, sondern als Voraussetzung von Wahrnehmung. Das Innere bleibt unsichtbar und wird zugleich plastisch erfahrbar.

Il mare dentro ist keine Darstellung von Emotion, sondern eine plastische Denkfigur von Innerlichkeit. Marek Jagusch beschreibt das Subjekt nicht als geschlossenes Zentrum, sondern als Resonanzraum, geprägt von Bewegung, Erinnerung und Tiefe. Das Meer erscheint hier als Metapher eines Zustands, der den Körper formt, ohne je vollständig greifbar zu sein.



Mit Surrectio verhandelt Marek Jagusch das Motiv des Aufstehens als leiblichen und existenziellen Vorgang. Der lateinische Titel bezeichnet nicht den triumphalen Sieg über den Tod, sondern eine Bewegung, das Sich-Erheben, das Neu-Ausrichten des Körpers. Die Skulptur zeigt keinen abgeschlossenen Zustand, sondern einen Moment des Übergangs. Der Hals streckt sich, das Gesicht öffnet sich dem Licht, die Augen bleiben geschlossen. Diese Haltung verweist weniger auf Sehen als auf Lauschen. Surrectio ereignet sich hier nicht als Erkenntnis, sondern als körperliche Geste vorsichtig, tastend, verletzlich. Der Körper bleibt unvollständig. Brüche, Unebenheiten und die sichtbare Modellierung der Oberfläche widersprechen jeder idealisierten Vorstellung von Auferstehung. Statt Wiederherstellung zeigt Marek Jagusch Transformation unter den Bedingungen der Endlichkeit. Der Leib ist gezeichnet, aber nicht erstarrt. Er richtet sich neu aus, ohne seine Verletzlichkeit zu verlieren. Theologisch gelesen verschiebt Surrectio den Ort der Hoffnung. Auferstehung erscheint nicht als fernes eschatologisches Versprechen, sondern als minimale Bewegung im Hier und Jetzt. Das Heben des Kopfes, das Sich-Öffnen, das Aushalten des Dazwischen von Schwere und Erwartung. Surrectio ist keine Illustration sondern eine plastische Figur des Werdens. Die Skulptur fragt nicht nach dem Ziel, sondern nach dem Vollzug, wie Aufrichtung möglich wird, ohne Gewissheit, ohne Pathos, allein im verletzlichen Körper des Menschen.



"Surrectio"
Keramik gebrannt
48/30/28

In Lear verdichtet Marek Jagusch die Figur des entthronten Königs zu einer Ikone der radikalen Entblößung.

Was hier erscheint, ist kein Herrscher mehr, sondern ein Mensch, dem Macht, Sprache und Selbstgewissheit entzogen wurden. Der Kopf neigt sich nicht in Demut, sondern in Erschöpfung, der Blick ist leer von Anspruch und zugleich offen für das Unverfügbare. Theologisch gelesen steht Lear im Raum der Kenosis, jener Selbst-entleerung, die nicht freiwillig geschieht, sondern erlitten wird. Der einstige Vater, Richter und Gesetzgeber wird zum Bedürftigen, zum Hörenden, zum Fragenden. Seine Würde liegt nicht mehr in der Autorität, sondern in der nackten Existenz vor Gott – ohne Krone, ohne Rechtfertigung, ohne Antwort. Die plastische Oberfläche trägt Spuren des Zerfalls und der Verletzung. Sie verweigert jede Glätte und verweist auf das Leid als Erkenntnisort. In dieser Gestalt wird Leid nicht verklärt, sondern als notwendiger Durchgang sichtbar. Erst im Verlust aller Rollen kann der Mensch sich selbst begegnen. Zugleich öffnet sich in dieser Entäußerung ein paradoxaler Raum von Wahrheit. Der gebrochene Körper, der verletzte Kopf, die müde Haltung verweisen auf eine Würde, die nicht mehr behauptet werden muss. Lear wird so zu einer Gestalt der späten Erkenntnis, nicht der Erkenntnis durch Macht, sondern durch Ohnmacht; nicht durch Urteil, sondern durch Hingabe.

In Marek Jaguschs Skulptur steht Lear zwischen Klage und Gebet.

Er ist kein Büsser im klassischen Sinn, sondern ein Mensch, dem nichts geblieben ist als das bloße Dasein. Gerade darin berührt die Figur einen Kern christlicher Anthropologie dass der Mensch im Letzten nicht durch Besitz, Rang oder Leistung definiert ist, sondern durch seine Verwiesenheit – auf den Anderen, auf den Nächsten, auf Gott.

Lear ist somit kein Porträt eines Königs, sondern eine Meditation über das Ende der Souveränität. Eine Skulptur über das, was bleibt, wenn alles genommen ist.

"Lear"

Keramik gebrannt

48/40/25



"lo straniero"

Keramik patiniert

50/35/27





Mit "Lo straniero" formuliert Marek Jagusch eine Skulptur des Fremdseins als existenziellen Zustand. Die gealterte, fragmentierte Büste zeigt eine Figur, deren Gesicht von Zeit, Erfahrung und Innerlichkeit geprägt ist. Der nach oben gerichtete Blick wirkt suchend und zugleich distanziert, als richte er sich auf einen Ort jenseits des unmittelbar Fassbaren.

Die Kopfbedeckung fungiert als allgemeines Zeichen kultureller Codierung, ohne eine eindeutige Zugehörigkeit zu markieren. Die Figur entzieht sich klaren biografischen oder geografischen Zuschreibungen. Fremdheit erscheint nicht als äußere Abweichung, sondern als innere Verschiebung, als Zustand des Dazwischen.

Lo straniero ist kein individuelles Porträt, sondern eine plastische Denkfigur, die Fremdheit als konstitutiven Bestandteil menschlicher Existenz sichtbar macht.

"Mardonios"

Keramik patiniert

47/32/26



Die Büste Mardonios greift die historische Figur des persischen Feldherrn Mardonios († 479 v. Chr.) auf, jedoch nicht im Sinne eines heroischen Siegerbildes, sondern als Reflexionsfigur über Macht, Hybris und Vergänglichkeit. Mardonios, Schwiegersohn und Feldherr Xerxes' I., gilt als einer der zentralen Akteure der Perserkriege und zugleich als tragische Gestalt, deren militärischer Anspruch in der Niederlage von Plataiai endet. Diese Ambivalenz bildet den geistigen Resonanzraum der Skulptur. Formal ist der Kopf stark charakterisiert: Die eingefallenen Züge, die spannungsvolle Modellierung der Gesichtshaut und die asketisch wirkende Physiognomie verweisen weniger auf ethnografische Zuschreibungen als auf einen inneren Zustand. Die Oberfläche ist bewusst unruhig gehalten; Spuren der Bearbeitung bleiben sichtbar und erzeugen eine fragile, beinahe erodierte Präsenz. Geschichte erscheint hier nicht als glatte Erzählung, sondern als sedimentierter Prozess von Gewalt, Entscheidung und Scheitern. Besonders markant ist die Kopfbedeckung, die an militärische oder kultische Attribute erinnert, ohne eindeutig identifizierbar zu sein. Sie fungiert als Zeichen von Autorität und zugleich als Last – ein visuelles Pendant zur historischen Rolle Mardonios' als Träger imperialer Ambitionen, die ihn schließlich übersteigen. Der leicht geneigte Kopf und der in sich gekehrte Ausdruck unterlaufen jede triumphale Pose und verlagern den Fokus auf eine existenzielle Dimension, den Moment nach der Entscheidung, jenseits von Sieg und Niederlage. Die Skulptur verweigert bewusst das klassische Ideal und nähert sich stattdessen einer anthropologischen Lesart von Geschichte an. Der Feldherr wird nicht als Repräsentant eines Reiches gezeigt, sondern als verletzlicher Mensch im Spannungsfeld von Macht und Endlichkeit. Mardonios ist damit weniger ein historisches Porträt als eine zeitlose Meditation über Führung, Verantwortung und den Preis imperialer Visionen. Die Arbeit öffnet einen Raum, in dem Antike und Gegenwart ineinander greifen und Geschichte als moralisch wie körperlich verortete Erfahrung lesbar wird.

Die Plastik *Credere Puto* zeigt keine identifizierbare historische Figur, sondern ein kondensiertes Bild menschlicher Haltung. Nichts an dieser Figur behauptet Macht oder Gewissheit; vielmehr scheint sie in einem Zustand innerer Prüfung verharrt zu sein.

Der lateinische Titel „ich glaube“ verweigert die Eindeutigkeit des Bekenntnisses. Glauben erscheint hier nicht als dogmatische Setzung, sondern als fragiles, immer vorläufiges Verhältnis zur Welt. Die Plastik verleiht diesem Zustand eine körperliche Präsenz. Das Denken ist schwer geworden, das Vertrauen lastet auf dem Körper, und doch hält die Figur inne, statt sich aufzurichten oder zu entziehen. Formal verbindet die Arbeit eine bewusst unheroische Physiognomie mit einer reduzierten, archaisch anmutenden Formensprache. Die Oberfläche bleibt rau, verletzlich, nicht geglättet – als wolle sie die Spuren des Zweifels sichtbar halten. Die Hülle um den Kopf schützt nicht vollständig; sie verdeckt, ohne zu verbergen, und macht die Spannung zwischen Innen und Außen, zwischen Überzeugung und Unsicherheit erfahrbar. *Credere Puto* ist damit weniger Darstellung als Zustand, eine Skulptur über das Denken im Modus des Zweifels, über Glauben als Haltung unter Vorbehalt. Die Figur steht nicht für eine Antwort, sondern für den Moment davor.

"Credere Puto"
Keramik gebrannt
38/32/27



Liviana di Roma steht in der Tradition der europäischen Büstenplastik und verknüpft bewusst archaische, antike und moderne Formensprachen. Die fragmentierte Erscheinung und die reduzierte, blockhafte Modellierung erinnern an frühe römische Porträts sowie an archaische Kultbilder, in denen Präsenz und Bedeutung über Naturalismus gestellt werden. Der leicht geneigte, nach oben gerichtete Kopf evoziert eine Haltung der Erhebung und Transzendenz, wie sie sowohl in der römischen Kaiserikonographie als auch in der sakralen Bildtradition der Spätantike und des Byzantinischen Reiches begegnet. Die goldene Oberfläche fungiert dabei nicht als dekoratives Element, sondern als kunsthistorisches Zitat, Gold als Träger von Macht, Göttlichkeit und Zeitlosigkeit. Die bewusst rau belassene Materialität verweist auf die Moderne, insbesondere auf Positionen der expressiven und existenziellen Plastik des 20. Jahrhunderts, in denen das Fragment, die Verletzung und das Unvollständige zum zentralen Bedeutungsträger werden. Liviana di Roma bewegt sich so zwischen Porträt und Archetyp, zwischen historischer Erinnerung und zeitgenössischer Reflexion über Identität, Dauer und Vergänglichkeit.



"liviana di roma"

Keramik

27/30/25

"Padre"
Keramik patiniert
50/32/28

Padre thematisiert die Figur des geistlichen Vaters als institutionelle Autorität innerhalb der kirchlichen Ordnung. Die fragmentierte Büste zeigt ein gealtertes Gesicht, dessen Züge von Disziplin, Anspannung und innerer Konzentration geprägt sind. Der geöffnete Mund verweist auf einen Zustand zwischen Verkündigung und Schweigen, zwischen öffentlichem Amt und innerer Zurückhaltung. Der Padre erscheint hier nicht als repräsentative Figur sakraler Macht, sondern als körperlich gezeichneter Träger institutioneller Verantwortung. Marek Jagusch entzieht die geistliche Autorität ihrem ikonografischen Kontext und macht sie als menschliche, verletzbare Existenz sichtbar. Die Fragmentierung des Körpers unterläuft den Anspruch auf Ganzheit und Transzendenz und verweist auf die Einschreibung von Amt, Disziplin und moralischem Anspruch in den Körper selbst. Padre ist kein individuelles Porträt, sondern eine plastische Figur geistlicher Vaterschaft. Die Skulptur verhandelt kirchliche Autorität als ambivalente Struktur zwischen spirituellem Anspruch und menschlicher Begrenzung, zwischen institutioneller Rolle und existenzieller Belastung.



In Onus Cornuum verdichtet Marek Jagusch zentrale Motive seines plastischen Œuvres. die Auseinandersetzung mit archaischen Bildtraditionen, das Spannungsverhältnis zwischen Mensch und Mythos sowie die existenzielle Dimension von Körper und Last. Die Bronzeplastik zeigt eine hybride Figur, deren menschliche Büstenform durch Hörner erweitert wird. Ein Eingriff, der Identität nicht ergänzt, sondern radikal verschiebt. Marek Jagusch knüpft formal an die Tradition der europäischen Büstenplastik an, unterläuft deren repräsentativen Anspruch jedoch bewusst. Fragmentierung, reduzierte Volumetrie und eine offen modellierte Oberfläche verweisen weniger auf idealisierte Körperbilder als auf Prozesse von Werden, Verletzung und Verformung. Die sichtbaren Bearbeitungsspuren sind dabei konstitutiver Bestandteil der Arbeit und verankern die Skulptur in einer modernen, prozesshaften Auffassung von Plastik. Die Hörner fungieren als zentrales ikonografisches Motiv innerhalb von Jaguschs Werk. Sie verweisen kunsthistorisch auf antike Mischwesen, dionysische Figuren und sakrale Symbolsysteme, in denen das Horn zugleich Machtzeichen, Opferattribut und Stigma ist. Mit dem Titel Onus Cornuum („Last der Hörner“) verschiebt Marek Jagusch diese Bedeutung ins Existenzielle. Das Horn wird zur Metapher einer auferlegten Bürde, eines inneren Konflikts oder einer unausweichlichen Verantwortung. Charakteristisch für Marek Jagusch ist die Balance zwischen archaischer Strenge und zeitgenössischer Expressivität. Onus Cornuum erscheint nicht als individuelles Porträt, sondern als archetypische Figur, in der sich historische Bildformen und gegenwärtige Fragestellungen über Identität, Macht und Verletzlichkeit überlagern. Die Skulptur positioniert sich damit als zeitgenössische Reflexion über das Fortwirken mythischer Strukturen im modernen Menschenbild.



"Onus Cornuum"

bronze / horn

32/30/21

"Cera Fusa"

Keramik

50/38/27



In seiner Ikarus-Adaption löst Marek Jagusch den antiken Mythos bewusst aus der narrativen Darstellung und überführt ihn in eine zeitgenössische, existenzielle Bildsprache. Die Büste konzentriert sich auf den menschlichen Körper als Träger von Spannung, Hoffnung und Scheitern. Die aufwärts gerichtete Kopfhaltung evoziert den Akt des Begehrens und der Überschreitung, jenen Moment vor oder nach dem Fall, der im Mythos unausgesprochen bleibt. Marek Jagusch interessiert weniger das heroische Drama als der innere Zustand, der Mensch zwischen Aufbruch und Verlust, zwischen Selbst-ermächtigung und Verletzlichkeit. Der fragmentierte Körper, die reduzierte Anatomie und die offen belassene Oberfläche verweisen auf die Moderne und auf sein Verständnis von Skulptur als Prozess. Die Keramik bildet dabei einen bewusst fragilen Träger, dessen Materialität dem Thema der Gefährdung eingeschrieben ist. Die aufgebrannte Bronze-Patinierung fungiert als entscheidendes Bedeutungselement. Sie erinnert an Brand, Hitze und Transformation und kann als materielle Metapher für den Ikarus-Mythos gelesen werden, nicht als flammendes Ereignis, sondern als Spur des Durchlebten. Oberfläche und Körper verschmelzen zu einer Haut, die Erfahrung speichert. Charakteristisch für Marek Jagusch ist die Verbindung archaischer Motive mit zeitgenössischer Formensprache. Seine Ikarus-Adaption erscheint nicht als mythologische Figur, sondern als Archetyp des modernen Menschen – getragen von Sehnsucht, gezeichnet von Konsequenz, zwischen Aufstieg und Absturz suspendiert.



"Psalm 121"

keramik

54/17/25

Die Skulptur steht in einer bewussten kunsthistorischen Spannung zwischen figürlicher Tradition und moderner Fragmentierung. Der aufwärts gerichtete Kopf erinnert an die lange Ikonographie des Orans Motivs wie auch an spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Darstellungen des Betenden, ohne diese direkt zu zitieren. Die Bewegung des Aufblickens fungiert hier als formales und semantisches Zentrum der Arbeit. Der fragmentierte Körper verweist auf eine Bildtradition, die seit der Antike im Torso ein autonomes Ausdrucksfeld erkennt, zugleich aber in der Moderne, von Rodin bis Giacometti, neu gelesen wurde. Unvollständigkeit erscheint nicht als Verlust, sondern als gesteigerte Ausdruckskraft. Der Leib ist nicht idealisiert, sondern körperlich verdichtet, von Spannung, Gewicht und Zeit gezeichnet. Der Titel Psalm 121 („Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen...“) wird nicht als Deutungsmuster umgesetzt, sondern strukturell übersetzt. Das Vertrauen des Psalms begegnet hier der Erfahrung der Verletzlichkeit. Schutz ist nicht dargestellt, sondern Erwartung. Die Skulptur verweigert jede triumphale Geste und verortet den Glaubensakt im Moment des Suchens. In materialer und formaler Hinsicht operiert die Arbeit jenseits eindeutiger Epochenzuweisung. Archaische Körperauffassung, christliche Bild-tradition und zeitgenössische Skulpturpraxis überlagern sich. Psalm 121 erscheint so weniger als Illustration eines Textes denn als plastische Meditation über das Verhältnis von Körper, Hoffnung und dem Aufblicken als uraltem bildkünstlerischem Motiv.

Die Skulptur Ikarus konzentriert sich auf die körperliche Konsequenz des Mythos und entzieht sich bewusst jeder narrativen Illustration. Dargestellt ist kein Moment des Falls, sondern ein Zustand danach, ein fragmentierter Körper, in sich verschränkt, seiner vertikalen Ausrichtung beraubt. Die Figur ist auf Torso und Beine reduziert. Die Komposition wirkt blockiert und erdschwer; Bewegung erscheint nicht mehr als Dynamik, sondern als abgeschlossenes Geschehen. Durch den Verzicht auf Kopf, Flügel oder andere ikonografische Attribute wird der mythologische Bezug nicht bildlich ausgeführt, sondern strukturell in die Körperhaltung eingeschrieben. Der Sturz manifestiert sich allein in der Form. Material und Oberfläche sind integraler Bestandteil der Bedeutung. Die Keramik bildet einen fragilen Grundkörper, dessen Verletzlichkeit dem Thema eingeschrieben ist. Die aufgebrannte Bronze-Paginierung verdichtet die Oberfläche zu einer dunklen, unruhigen Haut. Sie verweist auf Hitze, Reibung und irreversible Transformation und fungiert als materielle Spur eines abgeschlossenen Prozesses. Formal steht die Arbeit in der Tradition der fragmentierten Figur der Moderne. Reduktion, Unvollständigkeit und der Verzicht auf narrative Lesbarkeit verschieben die Skulptur aus dem Bereich der Illustration in den der existenziellen Setzung. Ikarus (Sturz) erscheint nicht als mythologische Figur, sondern als körperlicher Zustand, als Verdichtung von Scheitern, Schwere und Endgültigkeit.



"Ikarus"
Keramik
48/32/27

"Ursula"

keramik

63/30/25

Die Skulptur "Ursula", ist deutlich in der Bild- und Frömmigkeitstradition des Mittelalters verortet und nimmt insbesondere Bezug auf die Form der Reliquien- und Heiligenbüste, wie sie seit dem Hochmittelalter verbreitet ist. Die Anlehnung an die sogenannte Ursulabüste ist in Haltung, Kopfform und Ausdruck erkennbar. Der leicht geneigte Kopf, der entrückte Blick und die geschlossene Mimik verweisen auf eine Bildsprache, die weniger auf Individualität als auf geistige Präsenz und Andacht zielt. Der Körper der Figur ist nicht als anatomische Ganzheit ausgeführt, sondern als blockhafte, säulenartige Holzform. Diese Reduktion entspricht der mittelalterlichen Auffassung des Körpers als Träger von Bedeutung und nicht als Ort naturalistischer Darstellung. In der Tradition der Reliquienbüsten fungiert der Körper als Hülle, Gefäß oder architektonischer Träger des Heiligen. Die Öffnung im unteren Bereich des Holzkörpers verstärkt diesen Bezug. Sie erinnert an Reliquienbehältnisse, die den sichtbaren Körper mit einem verborgenen, nicht darstellbaren Inhalt verbinden. Präsenz und Abwesenheit stehen in einem spannungsvollen Verhältnis. Das Sichtbare verweist auf das Unsichtbare, das Fehlende auf das Bewahrte. Auch die Materialwahl folgt einer mittelalterlichen Logik. Das Holz verweist auf Dauer, Handwerk und Körperlichkeit, während die fein modellierte Kopfpartie als Ort der geistigen Konzentration hervorgehoben ist. Die Skulptur ist nicht als erzählende Darstellung angelegt, sondern als Objekt der Sammlung und stillen Betrachtung. Erinnerung erscheint damit weniger als zeitgenössische Skulptur im modernen Sinn denn als bewusst gesetzte Form im Dialog mit mittelalterlicher Bildpraxis. Erinnerung wird hier nicht als persönlicher Akt verstanden, sondern als kultisch geprägte, überzeitliche Haltung des Bewahrens.



"Bestia Interior"

52/74/32

Keramik, Lindenholz,
Blattgold



"Bestia interior" verhandelt das Verhältnis von Subjektivität und Triebhaftigkeit als ein strukturelles Moment menschlicher Existenz. Die Skulptur zeigt keinen eruptiven Konflikt, sondern einen Zustand permanenter Koexistenz. Das Animalische erscheint nicht als Gegenüber des Menschen, sondern als dessen immanenter Bestandteil. Die überproportionalen Hörner fungieren als anthropologisch aufgeladene Zeichen. In zahlreichen mythologischen und kulturhistorischen Kontexten stehen sie für Macht, Fruchtbarkeit, Aggression und Naturverbundenheit. Ihre massive Präsenz kontrastiert mit der fragilen, entindividualisierten Körperlichkeit der Figur, die auf jede heroische Geste verzichtet. Der Mensch erscheint hier nicht als souveränes Subjekt, sondern als Träger innerer Ambivalenz. Der nach innen gerichtete Ausdruck der Figur verweist auf eine reflexive Dimension. Die Bestie wird weder verdrängt noch externalisiert, zugleich evoziert die Skulptur eine nietzscheanische Perspektive, in der Trieb und Rationalität nicht hierarchisch, sondern spannungsvoll miteinander verschränkt sind. Bestia interior widersetzt sich damit moralischer Zweigliedrigkeit von Gut und Böse. Stattdessen entwirft die Arbeit den Menschen als offenen Prozess, dessen Identität aus dem dauerhaften Aushandeln widersprüchlicher Kräfte entsteht. Die Skulptur wird so zu einer stillen, aber präzisen Untersuchung der *conditio humana*.

Menschsein bedeutet nicht die Überwindung der Bestie,
sondern die Verantwortung für ihre Anwesenheit.

Sie sitzt still wie ein Erinnerungsrest aus Marmor.
Als hätte man eine Krone aus dem Heiligtum gelöst und ihr
die Farbe der Zeit genommen. Das Gold legt sich über ihr
Gesicht wie Abendlicht über den Pentelikon, nicht
schmückend, sondern bewahrend. Ihr Blick ist gesenkt,
nicht aus Demut, sondern aus Maß. So sahen die Griechen
das Bild, nicht als Spiegel der Welt, sondern als Ort der
Gegenwart. Greca erinnert an jene frühen Köpfe, die
weder erzählen noch bekennen wollten, sondern da waren
zwischen Mensch und Gott, zwischen Form und Idee.
Die Hörner zitieren das Archaische, den Kult, die Nähe
zum Tierischen. Doch sie sind Zeichen geworden, kein
Mythos mehr. Was bleibt, ist Haltung. Das Bild spricht
nicht. Es hält inne. Und in dieser Stille beginnt die
Geschichte der europäischen Kunst von neuem.



"Greca"
Keramik Blattvergoldet
38/35/28

Sie ist da, als wäre sie schon einmal gegangen.

Nicht fort, sondern zurück in einen Moment, der sich nicht mehr öffnen lässt. Ihr Blick ruht auf nichts Bestimmtem, als lausche sie einem Gedanken, der leiser geworden ist, ohne zu verschwinden. Ihr Gesicht ist klar, aber nicht glatt. In der Haut liegen Spuren, als hätte die Zeit sie nicht geformt, sondern berührt. Das Gewand umschließt sie wie eine Erinnerung an eine Rolle, die sie einmal innehatte. Es wärmt nicht. Es trennt. Zwischen dem Jetzt und dem Damals liegt diese Hülle, leicht, aber unabnehmbar. Um ihren Kopf verdichtet sich eine Form, die zugleich schützt und beschwert. Vielleicht ist es Stoff, vielleicht Gedanke. Vielleicht der Rest eines Traums, der sich nicht mehr erzählen lässt. Er bleibt, ohne Bild, ohne Worte. Man nennt es den Traum von gestern, doch gestern ist hier kein Zeitpunkt. Es ist ein Zustand. Etwas, das weiterwirkt, obwohl es vorbei ist. Keine Sehnsucht, kein Schmerz eher ein stilles Gewicht, das die Gegenwart mit sich trägt. Wer ihr gegenübertritt, merkt bald, Sie schaut nicht zurück. Und doch antwortet sie. Nicht mit einer Geschichte, sondern mit einer Lücke, in der sich das Eigene meldet. Was einmal gedacht wurde, gehofft, geträumt es ist nicht verschwunden. Es sitzt hier. Still. Und wartet nicht auf Erlösung, sondern auf Wahrnehmung.

"Der Traum von gestern"

Keramik gebrannt

35/30/25



"venezianische Hochzeit"

50 cm / 60 cm

Öl auf Leinen



„Venezianische Hochzeit“ ist ein vielschichtiges, inhaltlich dichtes Werk, das die Tradition venezianischer Maskenkultur nicht illustrativ aufruft, sondern existentiell wendet. Die Hochzeit erscheint hier nicht als festlicher Akt, sondern als ambivalentes Bündnis von Nähe und Verstellung, von Bindung und Verlust der eigenen Identität. Die maskierte Frau, in Blau gehüllt, trägt eine zweite, rote Gestalt gleichsam aus sich heraus. Diese rote Figur wirkt verletztlich, fast bloßgestellt, ein inneres Gegenbild zur kontrollierten, repräsentativen Erscheinung der Maskierten. Die Maske, Sinnbild venezianischer Gesellschaftsrituale, wird nicht als Schutz gelesen, sondern als notwendige Hülle, hinter der sich das Unzeigbare verbirgt. Formal knüpft das Werk an die Malerei der venezianischen Renaissance an, die dunkle Tiefenräumlichkeit, die leuchtenden Fleischfarben, das samtige Blau der Draperie. Zugleich bricht die Komposition diese Tradition, indem sie den Körper nicht idealisiert, sondern psychologisch auflädt. Die Hände – tastend, haltend, beinahe bittend – werden zu Trägern der Erzählung. Sie verbinden und trennen zugleich. Die Hochzeit wird hier nicht als Vereinigung zweier Personen verstanden, sondern als innere Vermählung widersprüchlicher Anteile. Rolle und Wahrheit, Sichtbarkeit und Scham, Selbstbild und inneres Erleben. In dieser Lesart wird Venezianische Hochzeit zu einem Bild moderner Existenz, in der soziale Maskierung nicht Ausnahme, sondern Voraussetzung von Nähe ist. Das Werk bewegt sich souverän zwischen kunsthistorischer Referenz und zeitgenössischer Fragestellung. Es verweigert eine eindeutige Lesart und bleibt bewusst in der Schwebelage – wie ein Moment kurz vor oder nach dem Fest, wenn die Masken noch nicht gefallen, aber bereits brüchig geworden sind.

"Sebastiano"

50 cm / 60 cm

Öl auf Leinen



In "Sebastiano" wird das klassische Martyrium des heiligen Sebastian nicht erzählt, sondern umgekehrt. Der Körper erscheint nicht aufgerichtet, nicht exponiert, nicht heroisch sondern gekrümmt, hängend, in sich zurückgezogen. Die Figur ist aus der Achse gefallen, ihre Haltung widerspricht der ikonografischen Erwartung und verschiebt den Blick von der öffentlichen Schau des Leidens auf eine innere, stille Erfahrung von Verwundbarkeit. Der Leib ist zugleich kraftvoll und schutzlos, die muskulöse Spannung steht im Kontrast zur gebeugten Haltung, wodurch ein Zustand zwischen Widerstand und Hingabe entsteht. Die Lichtführung legt den Körper frei, ohne ihn zu verherrlichen, sie tastet über Haut und Muskel als suche sie weniger nach Schönheit als nach Wahrheit. Besonders markant ist das fragile Motiv der Pflanze, die aus der Hand der Figur hervortritt. Sie wirkt wie ein Gegenzeichen zum Martyrium, ein leiser, beinahe beiläufiger Hinweis auf Heilung, Leben, Regeneration und Zeit. Das Leiden wird hier nicht als Endpunkt verstanden, sondern als Durchgangszustand, als Moment, aus dem etwas Unerwartetes wächst. Formal verbindet das Werk eine an die Alte Meister erinnernde Körperlichkeit mit einer bewusst zeitgenössischen Bildauffassung. Sebastiano wird so weniger zur Darstellung eines Heiligen als zu einem Bild menschlicher Existenz im Spannungsfeld von Schmerz, Hoffnung und stiller Würde.

"Sebastian Brandt"

Öl auf Holztafel

50/70



Das Porträt nähert sich Sebastian Brant als Gelehrtem und Schriftsteller der frühen Neuzeit und rückt seine geistige Haltung stärker in den Vordergrund als seine historische Rolle. Brant erscheint nicht als öffentlicher Akteur, sondern als Denker, als Autor im Moment der inneren Sammlung. Die Darstellung verweigert jede narrative Ausschmückung und konzentriert sich auf Präsenz und Konzentration. Der Kopf tritt aus einem dunklen, nicht näher bestimmten Bildgrund hervor. Diese Reduktion entzieht die Figur einer konkreten Zeit- oder Raumsituation und verweist auf die humanistische Vorstellung des Individuums als Träger von Vernunft, Urteilskraft und moralischer Reflexion. Der Blick ist nicht adressierend, sondern nach innen gerichtet, als befände sich die Figur im Prozess des Denkens oder Abwägens. Die malerische Behandlung des Gesichts ist von Unruhe und Offenheit geprägt. Sichtbare Pinselspuren, gebrochene Farbflächen und eine zurückhaltende Palette verleihen der Physiognomie zeitliche Tiefe und unterstreichen den Eindruck geistiger Erfahrung. Alter, Zweifel und Schärfe des Urteils werden nicht geglättet, sondern bewusst betont. Die angedeutete Hand fungiert als wesentliches Bedeutungselement. Sie verweist weniger auf Handlung als auf Reflexion und lässt sich als Zeichen des Schreibens, Ordnen und Kommentierens lesen – Tätigkeiten, die für Brants humanistisches Selbstverständnis zentral sind. Der Körper bleibt fragmentarisch, wodurch der Kopf als Ort des Denkens und der Sprache hervorgehoben wird. In der Verbindung von malerischer Reduktion und psychologischer Verdichtung steht das Porträt in der Tradition des humanistischen Gelehrtenbildes, ohne dessen repräsentative Konventionen zu übernehmen. Sebastian Brant erscheint hier nicht als moralische Instanz oder literarisches Denkmal, sondern als Mensch im Spannungsfeld von Erkenntnis, Zweifel und Verantwortung des Wortes.

"Die Erweckung des Lazarus"

Öl auf Holztafel

50/70



Die Arbeit Erweckung des Lazarus steht in einem bewussten Dialog mit der Tradition der Ikone, ohne diese formal zu imitieren. Nicht die Darstellung des biblischen Wunders steht im Zentrum, sondern die Frage nach Sichtbarkeit, Präsenz und Bildwerdung. Das Bild thematisiert nicht das Ereignis der Auferweckung, sondern dessen ikonische Möglichkeit. Der goldene Bildgrund fungiert nicht als Raum, sondern als Zeichen eines jenseitigen Bildfeldes. In der Ikonentradition verweist Gold nicht auf Licht im naturalistischen Sinn, sondern auf eine zeitlose, nicht darstellbare Präsenz. Dieser Bildraum bleibt hier unkonkret und spannungsvoll, ihm ist keine Figur eindeutig zugeordnet. Der Körper des Lazarus liegt nicht im Gold, sondern an dessen Schwelle. Die untere, dunkle Zone des Bildes bildet ein Gegengewicht zum Goldgrund. Sie lässt sich als Ort des Grabes, der Materie und der Erdschwere lesen. Zwischen diesen beiden Bildfeldern ist der Körper positioniert – nicht erhoben, nicht aufgerichtet, sondern liegend, schwer, noch gebunden an die Schwere des Fleisches. Der Übergang zwischen Tod und Leben wird nicht aufgelöst, sondern sichtbar gehalten. Die Verhüllung des Gesichts ist ein zentrales ikonologisches Moment. Sie verweigert die Schau des Antlitzes und damit jede Form von Individualisierung oder psychologischer Lesbarkeit. In der Ikonentheorie ist das Antlitz der Ort der Beziehung, sein Entzug verschiebt die Aufmerksamkeit vom Erkennen zum Erfahren. Der Leib ist nicht idealisiert, sondern körperlich, verletzlich und schwer. Das Wunder erscheint nicht als Triumph über den Körper, sondern als Rückkehr in ihn. Erweckung des Lazarus ist damit kein erzählendes Bild, sondern ein Schwellenbild. Es operiert im Spannungsfeld von Verhüllung und Präsenz, Sichtbarkeit und Entzug. In ikonentheoretischer Perspektive verweist das Bild weniger auf das Dargestellte als auf das, was sich der Darstellung entzieht, Auferstehung nicht als Bild, sondern als Zumutung an das Sehen.

"In der Not frisst der Teufel auch Fliegen"
Graphit auf iranischer Erde / Blattvergoldet

40/50



Die Arbeit "In der Not frisst der Teufel Fliegen" greift eine sprichwörtliche Redewendung auf und übersetzt sie in eine eindringliche Bildfigur zwischen Allegorie, Grotteske und existenzieller Zuspitzung. Der Teufel erscheint hier nicht als triumphale Gestalt des Bösen, sondern als gealtertes, erschöpftes Wesen, listig und zugleich hilflos, reduziert auf den Akt des Überlebens. Die ikonografische Figur ist frontal, nahezu ikonisch vor goldenem Grund positioniert. Die Vergoldung verweist bewusst auf die Tradition sakraler Bildräume, doch sie wird nicht zur Verheißung, sondern zur ironischen Folie. Das Gold ist beschädigt, aufgerissen, unruhig nur ein Hintergrund, der Heiligkeit zitiert und zugleich unterläuft. In diesem Spannungsfeld wirkt die Figur weniger dämonisch als menschlich, beinahe bemitleidenswert. Die Verwendung iranischer Erde als Trägermaterial verleiht der Arbeit eine zusätzliche geologische und kulturelle Tiefe. Erde wird hier nicht nur als Stoff, sondern als Erinnerungsträger verstanden, als Sediment von Geschichte, Gewalt, Glauben und Überlieferung. Die Eitempera bindet diese Schichten in eine fragile, matte Oberfläche, die dem Bild jede glatte Eindeutigkeit verweigert. Die Handlung selbst, das Verschlingen einer Fliege ist minimal, fast lächerlich. Gerade darin liegt ihre Kraft. Der Teufel, Symbol des Maßlosen, ist auf das Kleinste zurückgeworfen. Die Geste wird zur Chiffre der Not, für den Verlust von Würde, für den Moment, in dem Prinzipien zerfallen und Überleben zur einzigen Kategorie wird. So ist In der Not frisst der Teufel Fliegen kein moralisches Lehrbild, sondern eine bittere Bestandsaufnahme. Die Arbeit zeigt den Zusammenbruch von Größe, Macht und Pathos – und legt offen, wie nah das Dämonische dem Allzumenschlichen ist.

"Credere Puto"

Graphit auf iranischer Erde, Tempera, Kreide, Blattgold

40/50



Die Arbeit "Paris" greift die mythologische Figur des trojanischen Prinzen nicht als erzählende Szene, sondern als Zustand auf. Dargestellt ist kein Moment des Triumphs oder der Verführung, sondern eine Phase der Sammlung. Paris hält den Apfel nicht vorzeigend, sondern bewahrend, beinahe prüfend. Der Blick ist gesenkt, die Augen geschlossen oder nach innen gekehrt, die Entscheidung ist noch nicht vollzogen, aber sie lastet bereits auf dem Körper. Der goldene Grund verweist bewusst auf die Tradition sakraler und ikonischer Bildräume. Doch auch hier ist das Gold nicht makellos, sondern brüchig, verletzt, stellenweise abgetragen. Es fungiert weniger als Zeichen des Göttlichen denn als Resonanzfläche für eine Handlung, deren Folgen weit über den dargestellten Moment hinausreichen. Die Vergoldung erhöht nicht, sie exponiert. Die Figur selbst entzieht sich jeder Heroisierung. Paris erscheint verletzlich, beinahe melancholisch. Die Kopfbedeckung wirkt zugleich fremd und schützend, ein Zeichen von Zugehörigkeit wie von Isolation. Der Körper ist präsent, aber nicht kraftvoll, die Haltung ist zurückgenommen, konzentriert auf die innere Spannung zwischen Wahlfreiheit und Vorherbestimmung. Ikonografisch verdichtet die Arbeit den Mythos auf seine existentielle Essenz, den Augenblick vor der Entscheidung. Der Apfel wird zur Chiffre für Verantwortung, für das Wissen um Konsequenzen, die sich dem Handelnden entziehen. Paris ist damit weniger ein mythologisches Bild als eine zeitlose Reflexion über Urteilskraft, Begehren und die Unumkehrbarkeit menschlicher Entscheidungen.

"Leda"

Graphit auf iranischer Erde, Tempera, Kreide, Blattgold

40/50



Die Darstellung Leda greift den antiken Mythos der Vereinigung Ledas mit Zeus in Gestalt des Schwans auf, entzieht ihm jedoch konsequent seiner erzählerischen und erotischen Lesbarkeit. Das Bild verzichtet auf Handlung und Kulisse und verdichtet die Szene zu einer ikonischen Begegnung zweier Körper an der Grenze des Darstellbaren. Ikonentheoretisch operiert das Werk mit einer bewussten Ambivalenz zwischen Sakralisierung und Entzug. Die dunklen Kreisformen hinter den Köpfen erinnern an Heiligenscheine, verlieren jedoch ihre transzendente Verweisfunktion. Sie markieren keine göttliche Präsenz, sondern rahmen eine Nähe, die weder legitimiert noch erklärt wird. Der Mythos wird nicht illustriert, sondern in einen Zustand ikonischer Spannung überführt. Der Schwan erscheint nicht als Attribut oder Symbol, sondern als gleichwertiger Bildpartner. Die Berührung der Münder ist weder eindeutig zärtlich noch eindeutig gewaltsam. Das Bild suspendiert moralische und mythologische Deutungsmuster und konfrontiert den Blick mit einer Beziehung, die sich jeder eindeutigen Lesart entzieht. Das Gold des Hintergrunds evoziert den Raum der Ikone, verweigert jedoch dessen Heilsversprechen. Es fungiert nicht als Ort der Offenbarung, sondern als neutrale Fläche, vor der sich das Geschehen ereignet, ohne aufgelöst zu werden. Das Bild wird so nicht zum Medium der Verklärung, sondern zum Ort der Zumutung. Leda ist eine Ikone im negativen Sinn. Sie zeigt Nähe ohne Erlösung, Berührung ohne Sinnstiftung. Der Mythos erscheint nicht als Ursprung einer Ordnung, sondern als offene Wunde im Bildraum. Die ikonische Tradition wird nicht fortgeführt, sondern befragt und in dieser Befragung radikal gegenwärtig gehalten.

"Elenora"

Graphit auf iranischer Erde, Tempera, Kreide Blattgold

40/50



Sie ist nicht mehr da, und doch bleibt sie.

Der Kopf ist erhoben, die Augen geschlossen, als halte sie einen Moment fest, der längst vergangen ist. Nichts in ihrer Haltung fordert, nichts erklärt sich. Die Erinnerung spricht leise. Das Gold hinter ihr ist kein Licht, sondern Zeit. Ein Raum, in dem Vergangenes verweilt, ohne zurückzukehren. Das dunkle Gewand umschließt den Körper wie ein Schutz, darunter blitzt ein Muster auf, eine Spur dessen, was einmal Nähe war. Eleonora blickt nicht zurück. Sie hält inne. Die Liebe, die hier anklingt, ist nicht verloren, sondern verwandelt, von Berührung zu Erinnerung, von Gegenwart zu Stille.

"Der doppelte Mahner"

Graphit auf iranischer Erde, Tempera, Kreide, Blattgold

40/50



Der doppelte Mahner thematisiert die Figur des Warnenden als theologische Existenzform. Die dargestellte Gestalt erscheint nicht als Prophet im emphatischen Sinn, sondern als Mensch im Spannungsfeld von Erkenntnis und Verantwortung. Der Blick ist nach oben gerichtet, jedoch ohne Vision oder Offenbarung zu behaupten. Er bleibt suchend, nicht ermächtigt. Die beiden Hände bilden das zentrale ikonografische Moment. Die erhobene Hand erinnert an die Geste der Mahnung, wie sie aus biblischen Darstellungen von Propheten bekannt ist. Ihr gegenüber steht eine zweite, ruhende Hand, die das Mahnen relativiert und zurücknimmt. Die Verdopplung erzeugt keinen Nachdruck, sondern Offenheit. Warnung und Zögern stehen gleichberechtigt nebeneinander. In theologischer Perspektive verweist diese Spannung auf das prophetische Sprechen selbst. Mahnung erscheint hier nicht als Besitz der Wahrheit, sondern als Handlung unter Vorbehalt. Der Mahner spricht, obwohl er weiß, dass seine Worte unsicher bleiben. Verantwortung entsteht nicht aus Gewissheit, sondern aus dem Bewusstsein der eigenen Begrenztheit. Der goldene Bildgrund evoziert einen transzendenten Bezug, ohne diesen auszugestalten. Er fungiert nicht als Ort der Offenbarung, sondern als Gegenüber, vor dem das menschliche Sprechen fragwürdig bleibt. Die Figur steht an einer Schwelle zwischen Schweigen und Wort, zwischen Hören und Sagen. Der doppelte Mahner zeigt das Mahnen nicht als moralische Überlegenheit, sondern als Zumutung an den, der spricht. Die theologische Dimension des Bildes liegt nicht in der Botschaft, sondern in der Haltung, im Versuch, Verantwortung zu übernehmen, ohne sich der Wahrheit zu bemächtigen.

"Pietà meiner selbst"

Graphit auf iranischer Erde, Tempera, Kreide, Blattgold

40/50



Pietà meiner selbst überträgt das Motiv der mittelalterlichen Pietà in eine radikal subjektive Bildform. Die trauernde und die getragene Figur fallen zusammen. Der Leib wird zugleich Objekt der Klage und Ort des Bewusstseins. Der goldene Kreis evoziert den Nimbus der Ikone, verliert jedoch seine heilsgeschichtliche Funktion. Transzendenz wird nicht behauptet, sondern als leere Form sichtbar gemacht. Das Bild zeigt keinen Erlöser, sondern ein Selbst, das sich selbst hält. Ikonentheoretisch verweigert das Werk die relationale Struktur der Pietà. Es gibt kein Gegenüber, keinen tröstenden Blick. Das Bild ist geschlossen, nach innen gekehrt. Trauer erscheint nicht als Erlösungsgeste, sondern als Zustand permanenter Gegenwart. Die Pietà wird hier nicht erinnert, sondern angeeignet. Nicht als Glaubensbild, sondern als existenzielle Ikone der Selbstbegegnung.

"Loth, Teufel und Töchter"

Graphit auf iranischer Erde, Tempera, Blattgold

40/50



Das Bild Lot, Teufel und Töchter operiert bewusst im Spannungsfeld ikonischer Tradition und ikonischer Verweigerung. Zwar greifen die goldenen Kreisformen hinter den Köpfen die Form des Heiligenscheins auf, doch entziehen sie sich dessen klassischer Funktion. Sie markieren keine Heiligkeit, sondern exponieren eine Leerstelle. Das Zeichen der Transzendenz bleibt formal präsent, semantisch jedoch suspendiert. Ikonentheoretisch verschiebt das Werk den Status des Bildes vom Fenster zur Offenbarung hin zur Fläche der Konfrontation. Das Dargestellte verweist nicht über sich hinaus, sondern bleibt immanent. Die Körper sind nicht Träger einer höheren Wahrheit, sondern selbst der Ort der Zumutung. Nähe, Berührung und Überlagerung erzeugen kein sakrales Mysterium, sondern eine Verdichtung von Ambivalenz, die sich der Deutung widersetzt. Die Figuren bilden keine narrative Abfolge, sondern eine ikonische Konstellation. Zeit ist aufgehoben, Handlung eingefroren. Dadurch wird die biblische Erzählung aus ihrem moralisch-theologischen Rahmen gelöst und in einen Zustand permanenter Gegenwart überführt. Das Bild urteilt nicht und erklärt nicht. Es hält fest. Der „Teufel“ erscheint nicht figürlich, sondern strukturell. Er ist nicht dargestellt, sondern ereignet sich im Bildraum selbst, im Zusammenfall von Schutz und Gewalt, von Intimität und Entgrenzung. Das Böse ist hier keine Gegenmacht zu Gott, sondern eine Möglichkeit des Menschen im Moment fehlender Transzendenz. Als Ikone im negativen Sinn verweigert das Werk Erlösung, Distanz und symbolische Auflösung. Es fordert den betrachtenden Blick heraus, ohne ihn zu führen. Die theologische Schärfe des Bildes liegt nicht in seiner Aussage, sondern in seiner Haltung. Es zeigt, ohne zu rechtfertigen, und bleibt gerade darin dem Ikonischen verpflichtet.

"Ariadne"

Graphit auf iranischer Erde, Tempera, Kreide, Blattgold

40/50



Die Darstellung der Ariadne löst den antiken Mythos aus seiner erzählerischen Abfolge und konzentriert sich auf einen Zustand innerer Sammlung. Die Figur erscheint nicht im Moment des Handelns, sondern im Innehalten. Der Blick ist gesenkt, die Augen geschlossen, die Bewegung der Hand verlangsamt, beinahe schwebend. Das Band, das sich um Handgelenk und Arm legt, ist zugleich Attribut und Metapher. Es verweist auf den Ariadnefaden, jedoch nicht als Mittel der Rettung, sondern als Zeichen von Bindung, Erinnerung und Zurücklassung. Der Faden führt hier nicht aus dem Labyrinth heraus, sondern bleibt beim Körper, wird getragen statt benutzt. Der goldene Bildgrund evoziert einen zeitlosen Bildraum und stellt die Figur in eine ikonische Gegenwart. Vor diesem Hintergrund erscheint Ariadne nicht als mythologische Erzählerin, sondern als archetypische Figur zwischen Nähe und Verlust. Das Dunkel des Kopfschmucks und die leuchtenden Stoffe verstärken die Spannung zwischen Verhüllung und Offenbarung. Die Malerei betont Ruhe und Verdichtung. Der Körper ist präsent, aber nicht ausgestellt, die Geste bleibt unvollendet. Ariadne erscheint nicht als Verlassene im dramatischen Sinn, sondern als Figur der Erinnerung, die das Zurückgelassene nicht abstreift, sondern bewahrt.

"Il vecchio"

ÖL auf Holztafel

50/70



Er sitzt allein, wie jemand, der lange gelernt hat zu warten.

Der Körper ist müde, doch nicht aufgegeben. Die Schultern tragen die Erinnerung an Arbeit, an Anstrengung, an das Maß der Dinge. Die Hände ruhen auf dem Boden, als hätten sie ihr Werk getan und dürften nun schweigen. Er weiß um die Vergänglichkeit, doch sie erschreckt ihn nicht mehr. Was war, hat Gestalt angenommen, in der Haut, im Atem, im Blick nach unten. Nicht Reue spricht aus ihm, sondern Erfahrung. Der Mensch, so hat er gelernt, ist weder göttlich noch gering, er ist Maß und Aufgabe zugleich. Das rote Tuch erinnert an Würde, nicht an Macht. Es ist das Zeichen eines Lebens, das sich seiner Endlichkeit bewusst ist und gerade darin seine Freiheit findet. Kein Heiligenschein, kein Versprechen des Jenseits. Nur Gegenwart. Wie die Alten der Renaissance glaubt er an das Sichtbare, an den Körper als Träger des Geistes. Erkenntnis entsteht nicht im Himmel, sondern im Ausharren. Im Altern wird der Mensch nicht kleiner, sondern klarer. So bleibt er sitzen. Nicht als Allegorie, nicht als Warnung. Sondern als Zeugnis eines Menschen, der gelernt hat, Mensch zu sein.

"Allighieri"

ÖL auf Holztafel

50/70



Das Bild Allighieri bewegt sich im Grenzbereich zwischen Porträt, Denkbild und Ikone. Zwar greift es mit der roten Kappe ein ikonografisch fest etabliertes Zeichen der Dante-Rezeption auf, doch entzieht es diesem Zeichen seine repräsentative Funktion. Die Kopfbedeckung fungiert nicht als historisches Attribut, sondern als formales Signal: Sie markiert die Figur als Bildträger kultureller Projektion. Ikonentheoretisch verweigert das Werk jede klare Grenze. Der dunkle Hintergrund ist kein Raum der Offenbarung, sondern ein bildinterner Abgrund. Das Licht modelliert den Körper nicht zur Verklärung, sondern zur Präsenz. Der nackte Oberkörper widerspricht der Tradition des gelehrten Dichterporträts und verankert das Denken im Leib. Erkenntnis erscheint hier nicht geistig entrückt, sondern körperlich errungen. Die Haltung der Figur, der Kopf in die Hand gestützt, der Blick gesenkt unterbricht den klassischen ikonischen Blickkontakt. Die Figur sieht nicht zurück. Sie adressiert den Betrachter nicht, sondern entzieht sich ihm. Damit kippt das Bild aus der Ordnung der Ikone, die Beziehung stiftet, in eine Bildform der Verweigerung. Der Betrachter wird nicht geführt, sondern ausgeschlossen. Die Arbeit unterläuft jede Heroisierung des Dichters und verschiebt das Bild vom Idol zum prekären Subjekt. Dante erscheint nicht als Heilsfigur der Literatur, sondern als Ort der Spannung zwischen Bild und Wort, Körper und Sprache. Ein Bild, das die Möglichkeit ikonischer Verehrung sichtbar macht, um sie zugleich zurückzunehmen. Die Autorität des Bildes liegt nicht in seiner Aussage, sondern in seiner Zurückhaltung. Es zeigt Denken als Zustand, nicht als Ergebnis, und entzieht sich damit jeder endgültigen Lesbarkeit.

"Der Vogelhändler"

Öl auf Holztafel

40/50



Der Vogelhändler zeigt eine Figur zwischen Herrschaft und Hingabe. Der Blick ist frontal, selbstbewusst, fast herausfordernd, doch das Gesicht wird von Vögeln berührt, besetzt, überformt. Sie sind nicht Beiwerk, sondern Akteure. Sie sitzen, greifen, blicken zurück. Der Mensch erscheint weniger als Besitzer denn als Träger eines lebendigen Gefüges. Die Kopfbedeckung erinnert an eine Krone, zugleich an ein Käfigdach. Goldene Linien strukturieren den Raum über dem Haupt, ohne ihn zu schützen. Freiheit und Gefangenschaft fallen zusammen. Die Vögel sind gebunden und dennoch wach, nah und doch eigenständig. Das Motiv des Handels kippt in ein Bild der Abhängigkeit. Wer hält hier wen? Ikonographisch oszilliert das Werk zwischen spätmittelalterlichem Herrscherporträt und allegorischer Darstellung. Der Vogel vor dem Mund verweist auf Sprache, Gesang, vielleicht auch auf das Schweigen des Menschen angesichts dessen, was er nicht besitzt. Natur erscheint nicht als gezähmtes Gegenüber, sondern als intime, störende Nähe. Der Vogelhändler ist kein Genre- oder Berufsbild. Es ist ein Bild über Aneignung, über Nähe als Zumutung und über den fragilen Anspruch, das Lebendige ordnen zu wollen. Der Mensch steht im Zentrum und ist doch nicht Herr des Bildes.

"Kirschenmädchen"

Öl auf Holztafel

25/30



Sie hätte in einer Stube von Florenz sitzen können, nahe dem Fenster, wo das Licht die Farben prüft. Das Tuch um ihr Haar ist sorgfältig gelegt, nicht aus Eitelkeit, sondern aus Bewusstsein für Form. Die Kirschen ruhen an Hals und Schläfe wie kleine Gewichte der Welt: Frucht, Blut, Versprechen. In der Renaissance begann man, das Gesicht nicht mehr nur als Zeichen der Herkunft zu lesen, sondern als Ort des Inneren. Dieses Mädchen weiß das. Ihr Blick weicht aus, nicht aus Scheu, sondern aus Nachdenken. Sie gehört nicht mehr dem Mittelalter und noch nicht der Neuzeit; sie steht an der Schwelle, wo das Individuum sichtbar wird. Das Bild erzählt leise von jener Zeit, in der Schönheit Maß wurde und Erinnerung zur Aufgabe der Kunst. Das Kirschenmädchen bewahrt diesen Moment – still, gesammelt, ganz bei sich.



JENS SCHLÜTER
PHOTOGRAPHY
www.jens-schlueter.com

marekjagusch.de