

HENRIK LÖNING
SHADOWS



HENRIK LÖNING
SHADOWS

GALERIE KASHYA HILDEBRAND

ARTIST STATEMENT

Für mich ist Malerei ein Erinnerungsprozess. Es ist ein Ausloten zwischen der erlebten individuellen Erinnerung und der Überlieferung durch die Erzählungen der Geschichte. Die eigene Vergangenheit wird mit der Vergangenheit der nahen deutschen Geschichte verbunden. Es ist ein Prozess, in dem ich Ausschnitte der Vergangenheit jenseits meiner Erinnerung wieder auferstehen lassen möchte.

Meine Malerei ist durch den Ort meiner Kindheit geprägt, ein Aussenkommando des KZ Buchenwaldes. Somit habe ich meine Kindheit spielend in der Idylle des ehemaligen Häftlingstrakts, in der Krankenstation für Kinder von polnischen und russischen Landarbeiterinnen oder im angrenzenden Steinbruch verbracht. Die Sehnsüchte des Wirtschaftswunders mit seinen Illusionen vom Glück haben die äusseren Kennzeichen eines KZ verschwinden lassen. Ich wusste nicht, auf was für einem Gelände ich aufwuchs.

Der künstlerische Prozess ist kein Geschichtsrückblick, der die Geschichte bewerten und beurteilen möchte, sondern ein Versuch, Erinnerung als eigene Realität wieder erstehen zu lassen und im Prozess des Erinnerns die Gegenwart zu erleben. Dabei wird die Zeit nicht wie üblich als ein Nacheinander erlebt, als eine Zeit, in der die Ereignisse an mir in die Unendlichkeit vorüberziehen und ich, wie vor dem Fernseher, die Ereignisse als Voyeur verfolge; sondern als eine Zeit, die steht, in der es keine Vergangenheit und Zukunft gibt, eine Zeit, die sich im Betrachten ausdehnt und eine eigene Wirksamkeit entfaltet.

Die Ausgangslage sind Fotos aus dem privaten Fotoalbum, aus Zeitschriften, Büchern, aus dem Internet, und eigene Fotos. Es sind Bilder der familiären Idylle, der Heimat, Bilder aus der eigenen unschuldigen Kindheit, aus der Werbung, die vom Glück erzählen, Aufnahmen aus dem familiären Umfeld von damaligen Nazigrössen. Bilder, die austauschbar sind und die jeder kennt. So erhalten sie die Funktionen eines Denkmals, einer lokalisierten Erinnerung. Es sind Vorlagen, an denen das Gedächtnis erwachen kann. Das Vergangene entzündet sich im Betrachten.

Beim Malen bin ich bemüht, die Stummheit des Gesehenen zu überwinden. Die Vorlagen werden verändert, gestört, entfremdet, um durch die geschlossene Wand

des Abbildes zu dringen, um dann wiederum das Bild neu aufzubauen, nicht als Abbild der Wirklichkeit, sondern als Realität parallel zum Schein des Sichtbaren. Meine Arbeiten mit ihrer flachen Oberfläche und scheinbaren Raamtiefe, der Diskontinuität von Raum und Fläche, von Realismus und Abstraktion, mit ihrem Wechsel von Schärfe und Unschärfe erscheinen als eigene Wirklichkeit. Sie erscheinen wie Traumgespinnste, die von anderen Welten berichten und sich des physischen Abbildes nach eigenen Gesetzen frei bedienen. Es entsteht eine Parallelwelt, die auf den ersten Blick an unsere vertraute Umgebung anknüpft.

Die Arbeiten stehen zum Teil für sich alleine, andere bilden Gruppen, die sich aufeinander beziehen oder sich zu Blöcken verdichten, in denen das Einzelbild nur ein Teil einer Geschichte ist. Im Zyklus „Buchenwald“ werden eigene Familienfotos mit Fotos aus dem privaten Umfeld von Eva Braun kombiniert. Sie stehen gleichwertig nebeneinander. Blicke vom Salzkammergut (Hitlers Bergdomizil) neben Blicken aus unserem Garten. Im Zyklus „Sonntagsspaziergang“ wird die Leere der Ideale in den fünfziger und sechziger Jahren sowie das Idyll der Kleinfamilie thematisiert. Die Motive zeigen das entindividualisierte, austauschbare Glück kontrastiert mit den durch die Werbewelt geweckten Bedürfnisse. Die Malweise ist einerseits sentimental, teils romantisch und märchenhaft, andererseits hart und abweisend.

ANDERE LESARTEN

Nur die Hand, die loslässt, kann das Wahre schreiben.

Meister Eckhardt (1260-1328)

Wie viele heutige Künstler, so ist auch Henrik Löning ein passionierter Sammler bereits vorgefundener Bilder. In seinen neusten Gemälden beschäftigt er sich mit Fotografien aus seiner Vergangenheit, um durch das Verarbeiten von Erinnerungen die Gegenwart zu erschliessen. Mit Bedacht fokussiert er auf bestimmte Bilder: Auf solche seiner Heimat Deutschland, auf die 40jährige Zeitspanne von 1930 bis 1960 – die aufwühlenden Tage des Dritten Reichs und des Zweiten Weltkriegs bis hin zum wirtschaftlichen Aufschwung und der von euphorischem Optimismus geprägten Nachkriegszeit.

Als Ausgangslage für seine Gemälde wählt Löning gezielt Fotografien aus seiner stets wachsenden Sammlung – Fotos aus persönlichen Familienalben, Fotos, die er selbst gemacht hat, sowie vorgefundenes Bildmaterial aus alten Zeitschriften, Zeitungsausschnitten, Büchern, Videos und dem Internet. Er bevorzugt figurative Bilder – seien dies Einzelpersonen oder Gruppenbilder – Landschaften, ruhige häusliche Szenen und ab und an ein Stilleben. Seine Palette ist reduziert: Sattes Schwarz, flüssiges Grau und zwischendurch Striche von Weiss und Rot, gemischt mit subtilen Variationen gedämpfter Farbtöne. Seine Bilder wirken verschwommen und muten traumhaft an, wie aus einem sich bewegenden Gefährt heraus fotografiert oder heraufbeschworen aus weit zurückreichenden Erinnerungen. Die Atmosphäre ist drückend, häufig dramatisch, gleich einem elegant verfilmten Verbrechen in einem Film Noir. Seine eingefrorenen Momentaufnahmen fesseln die Aufmerksamkeit des Betrachters und anhand angedeuteter Frisuren, Kleider oder Möbeln lassen sich bestimmte Augenblicke identifizieren, obwohl narrative Elemente sonderbar verblümt erscheinen und zu anderen Lesarten einladen. Wir vermögen einen erzählerischen Moment aufzuspüren, einen Gesichtsausdruck oder eine Geste zu hinterfragen, doch die Bilder scheinen sich im einen Moment sogar selbst zu erklären, um sich im nächsten einer klaren Interpretation ganz zu entziehen. Licht durchflutet die Oberflächen und erhellt die Gesichtszüge und dennoch liegt eine bedrohliche Dunkelheit über allem

und droht die Individuen im Dunkel verschwinden zu lassen.

Solche Gegensätze verleihen Lönings Werk eine mystische Aura. Seine Szenerien wirken trotz des vertrauten Charakters beunruhigend. Es überkommt uns eine düstere Vorahnung, dass wir bei zu tiefem Vordringen gegen unseren Willen an einen unheimlichen und bedrohlichen Ort transportiert werden könnten. Und in der Tat sind viele der Charaktere und Orte, die Lönig in seinen neusten Werken auslotet, mit Gewalt, Dislozierung, Entfremdung, Tragödie und Verlust verbunden.

Lönig wurde 1965 geboren und wuchs in der Nähe eines Aussenkommandos des KZ Buchenwaldes auf. Als Kind spielte er zwar auf dem Grund eines ehemaligen Häftlingstrakts und einer Krankenstation für Kinder, durchlebte aber, wie er beschreibt, eine idyllische Kindheit, in Unwissenheit über die grauenhafte Vergangenheit, die mit dem Ort verbunden ist. Da Lönig in einer Zeit erwachsen geworden ist, in der Deutschlands neue Position als Weltmacht akzeptiert und befestigt war, hat er keine eigenen Erfahrungen aus der dunklen Vergangenheit seines Landes. Erst als Teenager realisierte er, dass einige seiner Nachbarn früher als Wärter in Buchenwald gearbeitet hatten. In einigen seiner Bilder, die auf historischen Fotografien der 1930er bis 1940er basieren, zeigt er seine ambivalente Haltung gegenüber dieser geschichtlichen Periode Deutschlands – eine Zeit, zu der er instinktiv eine gewisse Distanz empfindet. Nichtsdestotrotz fühlt sich Lönig, wie viele seiner Generation, dazu verpflichtet, sich mit dieser Vergangenheit auseinanderzusetzen – nicht um Schuldige zu suchen oder diese Geschichte als seine eigene zu absorbieren, sondern vielmehr um Schichten frei zu legen, ähnlich einem Archäologen, der eine antike Stätte einer anderen Zivilisation ausgräbt, um daran das alltägliche Leben von damals rekonstruieren zu können.

An der Oberfläche ist es der Aspekt des Banalen, des Alltäglichen, der Lönig an diesen Szenen interessiert – Freizeitmomente, die jedem von uns aus eigenen Familienalben bekannt sind. Durch Sondieren gelingt es jedoch dem Künstler den wahren Inhalt aufzudecken und erlaubt uns damit, seinen Bildern auf einer anderen, psychologisch intensiveren Ebene zu begegnen. Bestimmte Bilder dieser Serie stellen prominente und mit dem nationalsozialistischen Regime verknüpfte Personen dar. In *Strand II* blickt Eva Braun, Hitlers Geliebte, den Betrachter an, ihr herzhaftes Lachen spiegelt das Vergnügen eines sonnigen Tages am Strand. In *Kinder*, sitzen vier junge Mädchen – die Töchter von Joseph Göbbels, Deutschlands Nazi Propagandaminister

–teilnahmslos am Strand, jede mit ihrer eigenen Träumerei beschäftigt. Löning fühlte sich von diesem Bild besonders angezogen, wissend, dass diese Kinder später von ihrer Mutter ermordet wurden. *Mädchen 7* stellt auch eine von Göbbels Töchtern dar: Ein blumenbedrucktes Kleid und eine frische weisse Schürze tragend, steht es am Rand, den Finger im Mund, wie so viele andere Kleinkinder. Dunkelheit umgibt sie und ein starker Wind zerzaust ihr Kleid. Obwohl sie uns ihre Geschichte nicht erzählen kann, spüren wir, dass sie von den sie umgebenden Kräften unweigerlich mitgerissen wird. Erstarrt in dieser unschuldigen Pose erzählt sie uns einiges über Ebbe und Flut des Lebens, über den Fluss der Zeit.

Löning spricht von seinem Wunsch, die "Stille" dieser vorgefundenen Fotografien durch seine künstlerische Tätigkeit zu brechen. Ein bereits existierendes Bild zu transformieren ist für ihn eine Möglichkeit die Vergangenheit zu überprüfen. Es verweist darüber hinaus auf den natürlichen Kreislauf des Lebens und die Unbeschreiblichkeit des Todes. Eine Fotografie ist per Definition ein Relikt, das einen einzigartigen Moment im zeitlichen Kontinuum einfängt. Indem der Künstler diesen Moment als Ausgangspunkt nutzt, unterwirft er jedes Bild einem aufwendigen Prozess von Erforschung, Enthüllung, Auslöschung und Rekonstruktion.

Nachdem eine Fotografie ausgewählt wurde, scannt Löning sie in den Computer; manipuliert sie digital und kreiert eine veränderte Realität, indem er das Bild beschneidet und Details redigiert, sowie reorganisiert. Die neu entstandene Szene wird mit unverdünnter Ölfarbe in einer einzigen Sitzung aufgetragen. Noch in nassem Zustand "unterbricht" der Künstler in kühner Manier das Bild, indem er die Oberfläche verwischt, das heisst mit einer grossen Bürste breite horizontale Pinselstriche anbringt. Dies entspricht einem symbolischen Bruch mit der Vergangenheit – seiner eigenen als Maler, sowie derjenigen seiner historischen Figuren. Das Resultat ist ein ganzheitlicher Streifeneffekt, wie in *Schlaf*, einem Gemälde, auf dem zwei junge Mädchen schlafen. Durch die negierende Streichbewegung des Künstlers scheinen die Figuren teilweise ausradiert und auf eine schemenhafte Präsenz reduziert. Sind sie Realität oder Illusion? Lebend oder tot? Wir wissen es nicht. Ihre Körper entschwindend, irgendwo schwebend zwischen Materialität und Immaterialität, wie die Figuren auf den Geisterfotografien Mitte des 19. Jahrhunderts.

In seinen Gemälden, die auf Bildern der Kriegsvorgänge Deutschlands

basieren, erforscht Lönig Themen von Einsamkeit und Sehnsucht. Dies in Szenen, die oftmals an Film Stills und in gewissem Ausmass auch an die stummen, leicht verschwommenen Werke des belgischen Künstlers Luc Tuymans erinnern, welcher oftmals in historischen Fotografien, die auf Krieg, Gewalt oder menschliche Gräueltaten verweisen, seine Inspiration findet. *Frauen 1* und *Frauen 4* scheinen Schnapsschüsse zu sein, die in kurzen Zeitabständen entstanden zu sein scheinen. In *Frauen 1* sind zwei Frauen dicht aneinandergerückt, ihre Gesichter verwehren sich unserem Blick; während in *Frauen 4* beide im Profil sichtbar sind, jede mit gesunkenen Augenlidern, vielleicht tief im Gespräch oder einfach nur in Gedanken versunken. Der Hintergrund ist neutral, ihre Abgeschiedenheit unterstützend. Die verschwommenen Umrisse, wie man es bei vielen Figuren von Lönings Oeuvre antrifft, suggerieren Zerbrechlichkeit und das Verstreichen der Zeit.

In *Hafen* patrouillieren Soldaten an der Wasserfront, ihre steifen Silhouetten werfen in der grellen Mittagssonne scharfe, beinahe vertikale Schatten. Getrennt und alleine erwartet jeder von ihnen, wie ein Schauspieler auf der Bühne, auf die Anweisungen des Künstlers – leere Gefässe oder Vehikel, bereit für dessen Instrumentalisierung. Dynamische, kompositorische Elemente – der Kontrast von hell und dunkel, die diagonale Stossrichtung der Hafendammecke sowie der omnipräsente, aber subtile, horizontale Sog des quer über die Oberfläche führenden Pinselstrichs – bilden das spannungsvolle Moment der fesselnden Szenerie. Obwohl dies reale Personen sind, gefangen in den tragischen Ereignissen der Geschichte, so bleibt die Erzählung dennoch fragmentarisch, das Ende offen. Wir müssen sie selbst zu Ende denken und diese Charaktere in unserer eigenen Vorstellungskraft auf der grossen Bühne der menschlichen Existenz zum Leben erwecken.

Viele von Lönings Gemälden basieren auf Bildern von Personen, die mit dem Dritten Reich assoziiert werden. Er fühlt sich aber auch von symbolischen Landschaften, die mit Erinnerung aus dem Krieg durchtränkt sind, angezogen. Für *Wald Birken*, *Wald Birken 3* benutzte Lönig Fotografien, die er in einem Birkenwald, in welchem zwanzig Gefangene des nahen Konzentrationslagers erschossen worden waren, selbst aufgenommen hat. Dem Künstler zufolge versinnbildlichen die stattlichen weissen Birken mit ihren vernarbten, abblätternden Stämmen diese unglückseligen Menschen und vielleicht auch jene, die extreme Schwierigkeiten erlebt haben, ob

emotionale oder psychische und durch dieses Leiden irgendwie Momente von Transzendenz gefunden haben. Lönning benutzt auch dicht bewaldete Landschaften aus Mitteldeutschland, um auf die deutsche Mythologie und Sagenwelt zu verweisen. *Tannen*, eine Silhouette aus Tannenbäumen vor einem düsteren Himmel, suggeriert den mysteriösen Wald der Gebrüder Grimm, in welchem Tiere sprechen und es von Hexen, Sirenen und Zauberern wimmelt. Hier ist Lönings bewusst verwischte Oberfläche, im Gegensatz zu den Birkenbildern, subtiler; die Landschaft dinghafter und dennoch nach wie vor voller Anspielungen. In diesen Szenen von nahezu ruhiger Ernsthaftigkeit fragt man sich: Ist ein Gewitter im Anzug, oder ist es soeben vorbeigezogen? Mit ihren dunklen Bäumen, den durch Sonnenlicht durchbrochenen Schatten und unheimlichem weissem Licht, hat diese verwunschene Landschaft einen leicht bedrohlichen Charakter. Diese düstere und mystische Atmosphäre repräsentiert für den Künstler einen Zwischenbereich im Land der Geister. Er bezieht sich damit auch auf eine Landschaft des deutschen Volksgeistes, welche die Essenz der deutschen Seele in sich birgt, geprägt von entgegengesetzten Kräften: Licht und Schatten, Gut und Böse, Angst und Hoffnung.

Obwohl es bei Lönings Bildern nicht notwendig ist, die genaue Herkunft des Dargestellten zu kennen, so vertieft dieses Wissen dennoch unser Verstehen, ähnlich wie bei den frühen Arbeiten von Anselm Kiefer: Wie sein Landsmann, so setzt sich Lönning mit der deutschen Identität und Mythologie auseinander; um gleichzeitig das kollektive Gedächtnis und die menschlichen Bedingungen zu untersuchen. Nichtsdestotrotz widersetzen sich seine nostalgischen Bilder einer simplen Interpretation. Sie bleiben mysteriös und mehrdeutig – die Figuren seltsam vertraut, die Landschaften verlockend und zugleich abstossend. Sie verlangen von uns die Tiefen unserer eigenen Gedächtnisse auszuloten und verstärken unser Bewusstsein über den Fluss der Zeit. Das Wissen darum, dass die Bilder von der deutschen Geschichte und Geographie herrühren, fügt eine weitere Betrachtungs- und Bedeutungsdimension hinzu.

Der Blick zurück auf die Geschichte Deutschlands von 1930 bis 1960 bot Lönning die Möglichkeit Aspekte des Lebens zu erforschen, die in weitestem Sinn die Moderne definiert haben. „Mit meinen Bildern versuche ich ein Stück kultureller Geschichte zu verstehen, die uns noch heute beeinflusst,“ sagt er. In Serien mit Bildern aus den 50er und 60er Jahren fokussiert er auf zwei Dekaden, die seinem Heimatland Wohlstand

brachten und gleichzeitig die Welt veränderten. Zu Hause hat das Wirtschaftswunder das Deutschland der Nachkriegszeit verändert; während im Ausland soziale und politische Unruhen mit Folk-musik, freier Liebe und Popkultur einhergingen. Die Werbeindustrie anbot eine Reihe von Produkten, die für ein effizienteres (von schnellwirkenden Waschpulver zu Waschmaschinen und Kühlschränken) und angenehmeres (Fernseher, Plattenspieler, Cola und ähnliches) häusliches Leben entworfen wurden.

In Anlehnung an Andy Warhol, dessen Campbell Suppendosen und Brillo Boxen zu fortwährenden Ikonen der Pop Kultur wurden, betitelte Löning einige seiner Bilder mit Brisk – einem Haargel für Männer. Damit lenkt er seine Aufmerksamkeit auf die romantisierten Vorstellungen von Häuslichkeit, wie sie durch die Werbung vermittelt wurden. In *Brisk 1* freuen sich stolze Eltern über ein paar zögernde Schritte ihres Babys. Obwohl dieses Kind in Wirklichkeit der Künstler ist, erinnert die Szene an populäre, das Familienleben idealisierende Bilder aus Zeitungen, Zeitschriften, Filmen und Fernsehen, bevor revolutionäre soziale und politische Änderungen weltweit die utopischen Träume zerschmetterten. In *Brisk 2* verbringen eine Mutter (genau genommen die Grossmutter des Künstlers) und Kinder einen friedlichen Moment der Gemeinsamkeit und betrachten die sich brechenden Wellen am nahen Ufer. Eine Gruppe von Männern schart sich in *Brisk 3* um einen Tisch, die hohe Menge an Flaschen zeugen von einem ausgelassenen Abend. Der Künstler ruft damit Momente seiner eigenen Jugend in Erinnerung, solche von Wochenendbesuchen bei Freunden und Verwandten. Als er die Fotografie fand, auf der dieses Bild basiert, empfand er einerseits grosse Vertrautheit, andererseits bemerkte er, wie entfremdet er diesen Ereignissen gegenüberstand. Er empfand sie als bedeutungslos, hohl und verwirrend: „Wir sassen zusammen, tranken viel, rauchten viele Zigaretten und assen Kleinigkeiten. Die Räume waren voller Rauch, Männer machten zweideutige Männerwitze, aber dann gab es immer wieder langes Schweigen zwischen dem Lärm, dem Gelächter, den Witzen – Stille, in der jeder von uns in sich selbst hineinstarrte, wartend...“ Dieses leere Unwohlsein betrachtet er als symptomatisch für die Erlebnisse der Nachkriegszeitgeneration. Noch bedeutsamer aber kann es vielleicht als Lebenserfahrung in der heutigen Welt gelten. Die oberflächliche Natur menschlicher Beziehungen ist der Beginn der kollabierenden Gesellschaft – deren Verletzlichkeit

eine Metapher für die Vergänglichkeit der Idylle und der Kürze des Lebens selbst.

Während sich Löning eingehend mit der nationalen Psyche und dem Zustand der Welt beschäftigt, überbringt er auch sorgfältige persönliche Kommentare, die bei uns allen nachhallen. Ein eindrucksvolles Beispiel ist das Selbstporträt *Brisk 4*. In diesem Bild taucht ein schmales männliches Gesicht aus einem fast pechschwarzen Hintergrund auf. Seine Gesichtszüge gleichen einer geisterhaften weissen Maske, die im Dunkeln glüht; seine Augen sind hohl und ausdruckslos. Es ist ein junges und verletzliches Gesicht. Das Bild entstand auf der Grundlage eines ehemaligen Klassenfotos. Das Resultat gleicht einer Art rückwärtsblickenden Konfrontation des Selbst und eine offensichtliche Referenz der konstanten Suche des Künstlers nach Identität und Bedeutung. In anderen Werken befragt Löning „die Idylle der nuklearen Familie“. Wiederum bezieht er sich auf Familienalben und Bilder aus seiner eigenen Kindheit. In *Spaziergang I* schlendern ein Vater und dessen Sohn in einer für den Künstler typischen Traumlandschaft, in der Details durch partielle Verwischungen im Dunkeln bleiben. Das Gemälde friert den Moment ein, in welchem sich der Vater umkehrt, um auf seinen Sohn zu warten. Getrennt und allein ist jeder dazu bestimmt diesen Weg für sich gehen. Auf ähnliche Weise untersuchen zahlreiche unscharfe behagliche Familienbilder die Rolle des Individuums, der Familie und der gesamten Gesellschaft. Von intimen Szenen mit Vätern und Müttern, die ihre Kinder glücklich umarmen bis hin zu gruppierten Schulkindern, die für die Kamera posieren. Diese Bilder gleichen einem flüchtigen, nostalgischen Blick des Künstlers in seine Vergangenheit – eine Vergangenheit die viele von uns teilen oder mit der man sich identifizieren kann.

In zahlreichen neuen Werken ist das Konzept von einem Zuhause und damit verbunden vielleicht von Heimatlosigkeit ein immer wiederkehrendes Thema. Strukturen erscheinen in verschiedenen Werken, so auch in *Haus* und *Scheune*. Die Bilder eines Hauses oder einer Scheune sind düster, mysteriös und farblos, aber scheinen eine Art Schutz zu bieten. Aber traumgleich scheinen diese Bilder gleichzeitig schnell zu verblassen. „Das Gefühl der Heimatlosigkeit der Deutschen begann in den 30 und 40ern“, führt der Künstler aus. Während dieser Periode war das Phänomen der Entfremdung „äusserlich in den Bewegungen der Flüchtlingsströme sichtbar“, erinnert er uns. In den 60er Jahren hingegen war diese Heimatlosigkeit „äusserlich nicht mehr sichtbar, sondern zeigte sich nur innerlich und im sozialen

Bereich – eher eine Art psychische Entfremdung, die von den leeren Versprechungen des Wohlstandes, des Konsums des neu gewonnenen Überflusses begleitet wurde. Ein gut ausgestattetes Haus musste gewisse Symbole des Wohlstandes und des „Glücks“ aufweisen. In seinen Bildern *Plattenspieler* und *Schallplatten* präsentiert Löning Ikonen der 60er Jahre in der Form eines altmodischen Plattenspielers und eines Stilleben mit zwei Schallplatten, deren weiße Beschriftungen im Zentrum einer primitiven Maske mit starren Augen gleichen. In ihrer melancholischen Färbung und im für Löning typischen weiss-schwarzen Stil sind sie Embleme einer Ära, die Jazz, Rock & Roll und die Beatles umfasste. Der Künstler ruft so diejenigen Zeiten wieder wach, in der die simplen Audio-Geräte wie der Plattenspieler noch eine Bedeutung hatten, bevor sie vom iPod abgelöst wurden. In *Interior 3* begleiten uns unscharf gemalte Möbelstücke der 50er und 60er auf eine nostalgische Reise in die Vergangenheit. In dieser Zeit gab es noch keine Erderwärmung, keinen internationalen Terrorismus und Kriege ohne Ende, es ist die Zeit vor dem Anbruch des Computerzeitalters, der Emails, der Mobiltelefone und der Blackberries, die es uns erlauben, sogar weit weg von zuhause „verbunden“ zu bleiben. Eine Ära also, welche den Technologiegestützten nomadischen Lebensstil noch nicht kannte, der es uns ermöglicht, ständig unterwegs zu sein.

In anderen Werken spricht Löning die Unbeständigkeit an und stellt die Frage, was real ist und was eine bleibende Bedeutung aufweist. Die lachenden Gesichter eines frischvermählten Brautpaars auf einem unscharfen, in Sepiatönen gehaltenen Bildes; ein Vater, der sein Kind auf dem Schoss balanciert; eine Mutter, die sich um ihr Kind kümmert; ein Berg, der in den Wolken verschwindet – all dies erzählt von sich veränderndem Leben und der Zeit, die vergeht. Durch die präzise Pinselführung von Löning – die ganz bewusst auszulöschen versucht – entstehen Bilder, die keine Details wiedergeben oder Bestimmtheit ausdrücken, sondern den Betrachter in einem konstanten Zustand unnachgiebiger Neugierde lassen. Eine Scheune, die teils von einer dunklen Baumgruppe verdeckt wird, scheint verlassen zu sein. Und doch können wir ihr Schicksal nicht wirklich errahnen. Ist das Gemälde als sozialer Kommentar zu verstehen, der auf das traurige Los der vielen Kleinbauern Bezug nimmt, die ihr Zuhause und ihre Existenz zugunsten einer aggressiven Agrarpolitik verloren haben, die ihrerseits auf die stetig aufkeimenden Bedürfnisse der Bevölkerung antwortete?

Oder ist es einfach nur ein weiterer Blick zurück auf ein Symbol des Lebens in seiner einfachsten Form während weniger komplexen Zeiten? Die Scheune bleibt in ihrer unerklärlichen Nicht-Präsenz stumm.

Obwohl sich der Versuch, in Henrik Lönings Werk die Bedeutung herauszulesen, oft wie das Einfangen eines Staubkorns in einem lichtdurchfluteten Raum anfühlt, so liefert der Maler uns dennoch gerade genug Informationen, so dass wir nicht aufhören nach etwas Dinghaftem zu greifen. Seine verschwommenen Bilder laden zu einem forschenden Blick ein und bleiben gleichzeitig für immer Anspielungen. Als ergreifende Metaphern für Unbeständigkeit, Verlust, Desillusion und Transformation befinden sie sich in einem konstanten Wechsel zwischen Erscheinen und Verschwinden. Indem Lönig seine individuellen Erinnerungen mit der deutschen Geschichte verquickt, findet er in der Malerei den Weg, seine persönliche Vergangenheit zu thematisieren und dabei gleichzeitig die menschliche Lage im Allgemeinen zu behandeln. Er betrachtet die Vergangenheit Deutschlands (und seine eigene) als Metapher für jede Gesellschaft oder jedes Individuum, welches einen Wandel durchmacht oder mit Kräften umgehen muss, die nicht gesteuert und kontrolliert werden können. Durch seine künstlerische Methode des Erschaffens und Auslöschens verfolgt er einen offenen Dialog zwischen Realität und Traum, Präsenz und Absenz, Materialität und Immaterialität, Tradition und Moderne, Vergangenheit und Zukunft. Indem er Lebenserfahrungen über den eigenen Erinnerungshorizont hinaus projiziert, unternimmt er seine ganz eigene Entdeckungsreise. Auch wir werden als interessierte Besucher auf diese Reise mitgenommen.

Margaret Mathews-Berenson

ARTIST STATEMENT

For me painting is a form of processing memory. It is a means of probing into the past through memories of personal experiences as well as historic narratives and stories. Painting is a process through which I can also relive parts of the past, which lie beyond the grasp of my own personal memories. Thus a personal past becomes interwoven with recent German history.

My painting is influenced by the place where I grew up – an outer post of the concentration camp Buchenwald. I spent my happy childhood playing in the idyllic setting of the former prisoner ward, the hospital ward for children of Polish and Russian agricultural workers or in the nearby quarry. The longings of the economic miracle with its illusions of happiness have blurred and covered the traces of the concentration camp. Growing up I had no idea on what kind of premises we were playing.

The artistic process is not a retrospection of history, which aims to judge and value, but an attempt at letting memory gain its own reality and to experience the present through the process of remembering. In this process time is not experienced chronologically, as a time which passes in front of my eyes as if I was watching a TV programme, observing the events as a voyeur. It is much more a time, which stands still, in which there is no past and no future, a time, which expands as we observe and which unfolds its own properties.

In the process of painting I attempt to overcome the silence of the images. The original pictures are changed, disturbed, and alienated in order to penetrate and break through the closed wall of the picture. I then reconstruct the image – not as a representation of reality, but as reality running parallel to the illusionary aspects of the visible. My works have their own reality through their flat surface, their seeming spatial depth, their discontinuity of space and surface, their realism and abstraction, their interplay between sharpness and blurring. They appear to be apparitions telling of other worlds and which follow their own rules of physical effigies. A parallel world emerges, which – at first sight – is connected to the environment we are familiar with.

Henrik Löning

ALTERNATE READINGS

Only the hand that erases can write the true thing.

Meister Eckhardt (1260-1328)

Like many artists working today, Henrik Löning is a passionate collector of found images. In his most recent paintings, he turns to photographs from the past as a way of processing memory and relating to today's world. His focus is narrow and quite deliberate: images of his native Germany during a forty-year period from the 1930s to the 1960s – from the tumultuous days of the Third Reich and World War II to economic recovery and the heady optimism of the postwar era.

Löning selectively culls images for his paintings from an ever-growing collection of photographs – personal family albums or pictures he takes himself as well as found images from old magazines, newspaper clippings, books, video stills and the Internet. He prefers figures – alone or in groups – landscapes, tranquil domestic scenes and an occasional still life. His palette is limited: rich blacks, liquid grays and intermittent slashes of white or red blended with subtle tonal variations of muted colors. His images are blurry and dreamlike as if photographed from a moving vehicle or conjured from distant memories. The atmosphere is heavy and rife with drama like an elegantly staged film noir crime scene. His stop-action moments are compelling. From clues such as hairstyle, dress or furnishings, we are able to identify a moment in time, though specific narratives are strangely allusive, inviting alternate readings. We may probe a narrative and question a look or a gesture, yet the images assert themselves and then quickly recede before we can fix on a meaning. Light washes across the surfaces, illuminating facial features, but darkness looms heavily overall threatening to obscure the individual.

Such contradictions lend an aura of mystery to Löning's oeuvre. Though familiar, his scenes are also disturbing. We feel a sense of foreboding, as if by venturing too far we might be transported against our will to a place where danger lurks. Indeed, many of the characters and places that Löning explores in his recent paintings are associated with violence, dislocation, alienation, tragedy and loss.

Born in 1965, Löning grew up near an outpost of Buchenwald concentration camp. He spent what he describes as an “idyllic childhood” playing on the grounds of a former children’s prison and hospital ward, innocent of the morbid history associated with the site. Coming of age at a time when Germany’s new position as a world power was both accepted and assured, Löning had no first-hand experience with his country’s dark past. Only when he was a teenager did he learn that some of his neighbors once worked as guards at Buchenwald. In a number of paintings based on historical photographs from the 1930s and 1940s, he shows his ambivalence toward this period in Germany’s history – a time that he instinctively feels removed from. Nonetheless, like so many members of his generation, Löning is compelled to confront this past – not so much to analyze guilt or absorb this history as his own, but rather to peel back the layers, much like an archaeologist excavating the site of an ancient civilization in order to piece together a narrative of daily life.

On the surface it is the mundane aspect of everyday life that interests Löning in these scenes – leisure moments that might seem familiar to many of us from our own family albums. With a bit of probing, however, the artist reveals the real subjects, allowing us to engage with his paintings on another, more intensely psychological level. A number of works from this series depict prominent figures associated with the National Socialist regime. In *Strand I*, Hitler’s mistress, Eva Braun, faces the viewer, her joyful smile a reflection of delight in a sunny day by the sea. In *Kinder*, four young girls – the daughters of Joseph Goebbels, Nazi Germany’s propaganda minister – are seated impassively on a beach, each absorbed in an individual reverie. Knowing these children were later murdered by their mother, Löning was particularly drawn to this image. *Mädchen* also depicts one of the Goebbels children. Wearing a floral dress with a crisp white apron, she stands off-center, fingers in her mouth, like so many young toddlers. Darkness surrounds her and a stiff wind blows her dress askew. Though she cannot tell us her story, we sense that she must inevitably suffer from the forces around her. Frozen in this innocent pose, she tells us much about life’s ebb and flow and the passage of time.

Löning speaks of his desire to “overcome the silence” of these found photographs through his artistic practice. For him, the act of transforming a found image is a way of examining the past. It also references the cyclical nature of life and the ineffability

of death. A photograph is, by its very nature, a relic that captures a unique moment in time's continuum. Using that moment as a point of departure, the artist subjects each image to a laborious process of investigation, revelation, obliteration and reconstruction.

After selecting a photograph, he scans it into the computer and digitally manipulates it, cropping, editing and rearranging details to create an altered reality. This new image is then projected onto canvas and the scene is rendered in undiluted oils à la prima or, in a single sitting. While the paint is still wet, the artist boldly "breaks up" the image by smearing the surface with a large brush in broad horizontal strokes, symbolically breaking with the past – his own as painter/creator as well as that of his historical subjects. The result is an overall streaking effect such as in *Schlaf*, a painting of two young girls sleeping. Partially erased through the artist's sweeping gesture of negation, the figures are reduced to an apparitional presence. Are they reality or illusion? Alive or dead? We cannot be certain. Like the subjects of spirit photographs from the mid-19th century, their bodies are evanescent, hovering somewhere between material and immaterial.

In his paintings based on images from Germany's wartime past, Löning also explores themes of loneliness and longing in scenes that often resemble film stills and recall to a certain extent the muted, soft-focus work of Belgian artist, Luc Tuymans, who frequently seeks inspiration in historical photographs referencing war, violence or human atrocities. *Frauen 2* and *Frauen 3* appear to be snap-shots taken within a few brief moments of each other. In *Frauen 2*, two women merge together as one, their faces hidden from sight; while in *Frauen 3*, both are visible in profile, each with eyes downcast, perhaps deep in conversation or perhaps just lost in thought. The background is neutral, adding to their isolation. As with other figures throughout Löning's oeuvre, blurred outlines suggest fragility and the passing of time.

In *Hafen*, uniformed Nazi officers patrol the waterfront, their stark silhouettes casting sharp, nearly vertical shadows in the bright midday sun. Disconnected and alone, each character awaits the artist's direction like an actor on stage – empty vessels or vehicles for his orchestrations. Dynamic compositional elements – the contrast of light and dark, the diagonal thrust of the edge of the pier, and the ever-present but subtle horizontal tug of the artist's brush across the surface – provide the

tensions that render this scene so compelling. Though these are real people caught up in the tragic events of history, the narrative is incomplete, open ended. We must complete it ourselves, allowing our own minds to bring his characters to life on the larger stage of human existence.

Many of Löning's paintings derive from images of persons associated with the Third Reich, yet he is also drawn to symbolic landscapes imbued with wartime memories. In *Wald Birken*, *Wald Birken 3*, and *Hirsch*, Löning uses photographs he took himself of a birch forest where twenty prisoners from a nearby concentration camp were shot. According to the artist, the stately white birches with their scarred, peeling trunks are stand-ins for these unfortunate people and perhaps for anyone who has experienced extreme difficulties, whether emotional or physical, and somehow found moments of transcendence through suffering. Löning also uses the densely wooded middle German landscape to reference German mythology and folklore. In *Tannen*, pine trees silhouetted against a murky sky suggest the mysterious forests of the Brothers Grimm, where animals speak and witches, sirens and sorcerers abound. Here, unlike the birch paintings, Löning's deliberate smudging of the painted surface is more subtle, the landscape more tangible, though still allusive. In this scene of seemingly quiet serenity, one wonders: Is there a storm brewing or has it just passed? With its dark shadowy trees, sun-dappled shade and eerie white light – this landscape has a menacing, slightly haunted look. For the artist, this somber and mystical atmospheric quality represents an “in-between” realm in the “land of spirits.” He also refers to it as a “Volksgeist” landscape that belongs to the German people and embodies the very essence of German spirit, replete with opposing forces: light and shadow, good and evil, fear and hope.

Although it is not essential to understand the precise origins of subject matter in Löning's paintings, this knowledge deepens our understanding of his work in much the same way as it does with the early work of Anselm Kiefer. Like his fellow countryman, Löning grapples with German identity and mythology while simultaneously examining collective memory and the human condition. Nonetheless, his nostalgic images defy simple interpretation. They remain mysterious and ambiguous – the figures strangely familiar and the landscapes at once seductive and repellent. They ask us to plumb the depths of our own memories and heighten our awareness of the passing of time.

Knowing that they derive from German history and geography merely adds another dimension of contemplation and potential meaning for the viewer.

Looking backward in time to Germany from the 1930s to the 1960s has provided Löning with an opportunity to explore aspects of life that have defined modernity in the broadest sense. “Through my paintings I attempt to understand a piece of cultural history which is still influencing us today,” he says. With a series of images from the Fifties and Sixties, Löning hones in on two decades that brought prosperity to his native country and simultaneously changed the world. At home, the economic miracle transformed postwar Germany; while abroad, social and political unrest went hand-in-hand with folk music, free love and Pop culture. The advertising industry proffered an array of products designed to make domestic life more efficient (from fast-acting soaps to washing machines and refrigerators) and more pleasurable (television, record players, cola, and the like).

In a nod to Andy Warhol whose Campbell soup cans and Brillo boxes became lasting icons of Pop culture, Löning titled a number of paintings after Brisk – a hair styling gel for men. Here, he directs his attention in general to romanticized notions of domesticity promoted by the media. In *Brisk 1*, admiring parents smile as a baby takes a few tentative steps. Although this child is in reality the artist, the scene also recalls popular images in newspapers, magazines, movies and television of idealized family life until revolutionary social and political changes throughout the world shattered utopian dreams. In *Brisk 2*, a mother (actually the artist's grandmother) and children share a leisurely moment watching the waves breaking on the nearby water's edge. A group of men gathers around a table in *Brisk 3*, the abundance of bottles a testament to an evening of rollicking fun. The artist recalls moments such as this from his own youth during weekend visits with friends or relatives. When he found the photograph upon which this painting was based, he was struck by its familiarity, yet he also recognized how estranged he felt on these occasions. To him they seemed meaningless, hollow and disorienting: “We would sit together, drink a lot, smoke cigarettes, eat snacks. There would be rooms filled with smoke, men making ambiguous men's jokes, but there would always be long silences between the noise, the laughter, the jokes – silences in which every one of us would stare, on [our] own, waiting...” He sees this empty malaise as symptomatic of the experience of

living in post-war Germany. More importantly, perhaps, it can also be seen as part of the experience of living in the world today. Implicit in the superficial nature of human relationships is the incipient collapse of society itself – its vulnerability a metaphor for the fleeting nature of the idyll and the brevity of life itself.

While Löning delves deeply into the national psyche and the state of the world, he also delivers thoughtful personal commentary that resonates for us all. A striking example is a self-portrait called *Brisk 4*. In this painting, a small male face emerges from the vastness of a nearly pitch-black background. His features resemble a ghostly white mask glowing in the dark; his eyes are hollow and expressionless. It is a young and vulnerable face. The picture is taken from a former class picture. The result is a kind of backward confrontation of the self and an obvious reference to the artist's continuing search for identity and meaning. In other works, Löning questions "the idyll of the nuclear family." Once again, he relies on family photo albums and images from the time of his own childhood. In *Spaziergang I*, father and son take a Sunday stroll in one of the artist's signature dreamlike landscapes where detail is obscured through partial erasure. As the father turns back, waiting for the child to catch up, the moment is frozen. Separate and alone, each is destined to travel this path on his own. Similarly, numerous out-of-focus paintings of comfortable family life examine the role of the individual, family and collective society. From intimate scenes of fathers and mothers happily embracing their children to groups of school children posing for the camera, these paintings provide a nostalgic glimpse of the artist's past – a past that many of us share or can identify with.

In a number of Löning's recent works, the concept of home and perhaps, by association, homelessness are also persistent themes. Structures appear in several works, including *Haus* and *Scheune*. Murky, mysterious and colorless, these images of a house and a barn promise shelter of sorts. Yet like a dream, they threaten to fade quickly away. "The homelessness of the German people started in the 30s/40s," declares the artist. During this time, the phenomenon of alienation was "outwardly visible in the movements of refugee streams," he reminds us. In the 1960s however, he believes, this homelessness was "not outwardly visible anymore, but appeared inwardly and socially" – possibly more of a psychic estrangement accompanied by empty promises of prosperity and fulfillment through much-hyped consumerism

and newfound affluence. The well appointed home had to contain certain symbols of comfort and “happiness.” In his paintings, *Plattenspieler* and *Schallplatten*, Löning presents icons of the Sixties in the form of a vintage record player and a still life of two vinyl records whose white center labels resemble a primitive mask with a pair of staring eyes. Tinged with a bittersweet melancholy and rendered in Löning’s signature black and white style, they are emblems of an era that spanned Jazz, Rock and Roll, and the Beatles – conjuring up much simpler times long before the iPod rendered such audio equipment hopelessly obsolete. In *Interieur 3*, out-of-focus images of Fifties and Sixties period furniture take us on another nostalgic trip to the past – a time before global warming, international terrorism and wars without end; before the advent of computers, email, cell phones and Blackberries designed to keep us “connected” even far from home; and before technology engendered a nomadic lifestyle, making it possible for us to be forever on the move.

In other works, Löning addresses impermanence, questioning what is real, what has lasting meaning. The smiling faces of a bride and groom in a blurry sepia-toned painting, a father balancing a child on his lap, a mother tending her baby, a mountain disappearing in the clouds – all speak of lives changing and time passing. Given the poignant nature of Löning’s brushwork – so deliberately intent on erasure – these images provide little detail or resolution, leaving us in a constant state of unrelenting curiosity. A barn, partially hidden in a dark grove of trees, appears to be abandoned. Yet we cannot really divine its fate. Is this painting intended as social commentary, referring to the sad lot of the many small farmers who have lost homes and livelihoods to aggressive agri-businesses in response to the needs of an ever-burgeoning population? Or, is it simply another backward glance at a symbol of life at its most basic in less complex times? The barn, in its inexplicable non-presence, remains mute.

Although reading meaning in Henrik Löning’s work is often like trying to capture a single dust mote swirling in a sun-filled room, he provides just enough information to keep us grasping for something tangible. His blurry images invite intense scrutiny, yet they remain forever allusive. Poignant metaphors for impermanence, loss, disillusionment and transformation, they are in a perpetual state of appearing or disappearing. Interweaving his own personal past with recent German history,

Löning uses painting as a conduit to tap into individual memory while alluding to universal themes about the human condition. He sees Germany's past (and his own) as metaphors for any society or individual facing change or grappling with forces beyond its control. Through his artistic practice of creation and obliteration, he seeks an open-ended dialogue between reality and dream, presence and absence, materiality and immateriality, tradition and modernity, past and present. Projecting life's experiences far beyond where his own memories can transport him, he embarks on his own odyssey of discovery. We, too, are taken along, willing guests on this nostalgic journey.

Margaret Mathews-Berenson

PAINTINGS



kann. Das Vergangene entzündet sich im betrachten.

Beim Malen bin ich bemüht die Stummheit des Gesehenen zu überwinden. Die Vorlagen werden verändert, gestört, entfremdet um durch die geschlossene Wand



Frauen | 2007 | oil on canvas | 80 x 90 cm









































Frauen | 2007 | oil on canvas | 60 × 200 cm



BIOGRAPHY

HENRIK LÖNING

Born 1965 in Bad Gandersheim, Germany

EDUCATION

1988 – 1992 Degree in Art Therapy, Fachhochschule Ottersberg, Bremen, Germany
1992 – 1995 Degree in Drawing, Akademie der bildenden Künste Karlsruhe, Germany

EXHIBITIONS

2007 „Schatten“, Galerie Kashya Hildebrand, Zurich
2006 „Sonntagsspaziergang“, Rigiblick, Zurich
2005 „Buchenwald“, Kunstverein Bad Gandersheim

ART FAIRS

May 2007 KIAF, Seoul, Korea
September 2007 Art Cologne, Palma de Mallorca, Spain
November 2007 Kunst 07, Zurich
December 2007 Art Miami, USA

Impressum

Design: Steiner Graphics

Photography: Mike Frei

Printer: Köpfl & Partner AG

© 2007, Galerie Kashya Hildebrand

