

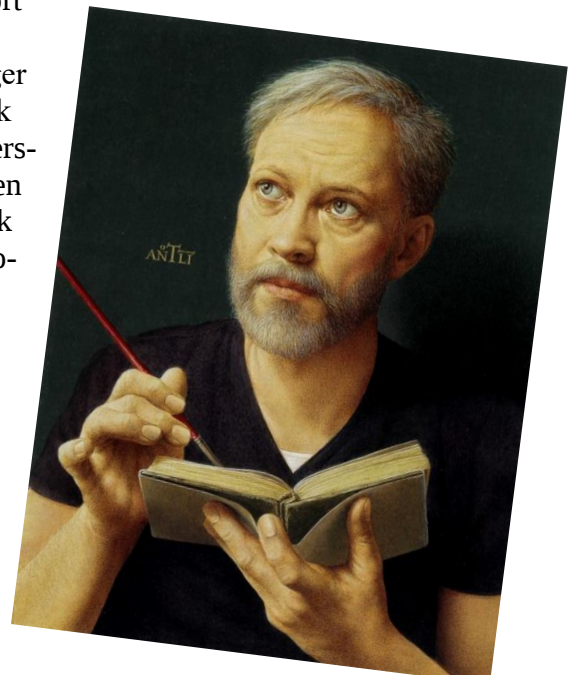
# "Wo Bilder die Seele berühren"

## Auf der Suche nach dem Göttlichen in der Kunst von Michael Triegel

**Matinee am 06/09/2026 St. Johannes, Luzern**  
**Prof. Peter Ramers & Stefan W. Knor**  
**Diversion String Quartet Luzern**

Michael Triegel wurde 1968 in Erfurt geboren und gehört heute zu den bedeutendsten zeitgenössischen Malern Deutschlands. Oft wird er als „Maler der Neuen Leipziger Schule“ bezeichnet. Doch eigentlich lässt sich sein Werk keiner Stilrichtung eindeutig zuordnen. Denn wer zum ersten Mal vor einem Gemälde Triegels steht, hat häufig den Eindruck, ein Bild aus der Renaissance oder dem Barock vor sich zu haben. Seine Maltechnik ist von einer Virtuosität, die an Leonardo da Vinci, Raffael, Albrecht Dürer oder Jan van Eyck erinnert. Erst beim genaueren Hinsehen entdeckt man: Dieses Bild erzählt nicht von der Vergangenheit – es stellt Fragen an unsere Gegenwart. Genau darin liegt das Besondere seiner Kunst.

Michael Triegel kopiert die Alten Meister nicht. Er führt mit ihnen ein Gespräch. Er übernimmt ihre Bildsprache, ihre Kompositionen, ihre Symbolik und ihre handwerkliche Präzision – und verbindet all das mit den Fragen des modernen Menschen:



*Michael Triegel*  
*Selbstbildnis 2016*

Wo ist Gott heute? Was bedeutet Erlösung?

Wie lässt sich Glaube in einer säkularen Welt überhaupt noch darstellen? Seine Bilder geben darauf keine schnellen Antworten. Sie eröffnen vielmehr einen Denkraum, in dem Kunst, Philosophie und Theologie miteinander ins Gespräch kommen.

Triegel selbst bezeichnet seine Arbeitsweise als eine Art *ars combinatoria* – als Kunst des Verbindens. Antike Mythologie, biblische Erzählungen, Renaissance, Barock, christliche Ikonographie und moderne Erfahrungen begegnen sich in seinen Werken. Deshalb erschließen sich seine Bilder selten auf den ersten Blick. Sie laden dazu ein, langsam zu schauen, Details zu entdecken und sich von den vielen kunsthistorischen und theologischen Anspielungen überraschen zu lassen.

Eine besondere Bedeutung gewann Michael Triegel im Jahr 2010, als er – obwohl evangelisch geprägt und lange Zeit konfessionslos – Papst Benedikt XVI. porträtieren durfte. Wenige Jahre später ließ er sich taufen und trat in die katholische Kirche ein. Dieser persönliche Glaubensweg erklärt manches, aber keineswegs alles. Denn seine Kunst ist keine Illustration religiöser Überzeugungen. Sie bleibt offen, fragend und manchmal auch verstörend. Gerade dadurch besitzt sie eine große geistige Tiefe.

# 1. Michael Triegel – *Abendmahl* (1994)



Michael Triegels *Abendmahl* gehört zu jenen Werken der zeitgenössischen Malerei, die sich nicht allein durch ihre meisterhafte Technik erschließen, sondern vor allem durch ihr dichtes Netz kunsthistorischer und theologischer Bezüge. Das Gemälde ist weit mehr als eine moderne Darstellung des letzten Abendmahls Christi.

Der unmittelbarste Bezug gilt Leonardo da Vincis berühmtem *Cenacolo* in Mailand. Triegel übernimmt dessen Grundstruktur nahezu vollständig. Die streng zentralperspektivische Architektur, der langgestreckte Tisch, die symmetrische Raumordnung und die Platzierung Christi in der Mittelachse erinnern unverkennbar an Leonardos Komposition. Doch gerade dort, wo der Betrachter eine Wiederholung erwartet, vollzieht Triegel den entscheidenden Eingriff: Sämtliche Apostel fehlen. Christus sitzt allein am Tisch. Dadurch verschiebt sich die gesamte Aussage des Bildes. Während Leonardo den dramatischen Augenblick des Verrats schildert – »Einer von euch wird mich verraten« –, konzentriert Triegel das Geschehen auf die radikale Einsamkeit Christi. Die Frage lautet nun: *Wo sind die Menschen geblieben?* Die Leerstelle wird zum eigentlichen Bildinhalt.

## 2. Michael Triegel – *Imago* (2019)

Michael Triegels Gemälde „*Imago*“ (2019) gehört zu den theologisch und kunsthistorisch vielschichtigsten Werken seines Œuvres. Bereits der Titel verweist auf einen der zentralen Begriffe der christlichen Tradition. Das lateinische Wort *imago* bedeutet zunächst schlicht „Bild“, eröffnet jedoch zugleich einen weiten Bedeutungsraum: *Imago Dei* – der Mensch als Ebenbild Gottes (Genesis 1,26–27), das wahre Antlitz Christi (*Vera Icon*), das Verhältnis von Urbild und Abbild sowie die grundsätzliche Frage, ob und wie Gott überhaupt dargestellt werden kann.



Triegel entwickelt daraus kein klassisches Auferstehungsbild, sondern eine vielschichtige Meditation über Identität, Erlösung und die Macht des Bildes selbst. Wie so häufig in seinem Werk entstehen die Aussagen nicht durch eine einzelne Quelle, sondern durch die Überlagerung zahlreicher kunsthistorischer Traditionen.

Im Zentrum des Bildes steht der auferstandene Christus. Seine Körperhaltung besitzt eine fast klassische Ruhe und erinnert unmittelbar an die Idealfiguren der griechischen Antike. Die ausgewogenen Proportionen, die gelassene Haltung und die plastische Modellierung knüpfen an die Bildsprache antiker Apollon- oder Doryphoros-Typen an. Christus erscheint nicht als leidender Mensch, sondern als vollendeter Mensch – als neuer Adam. Damit greift Triegel einen Gedanken der frühen Kirchenväter auf, die Christus als die Wiederherstellung des ursprünglichen Ebenbildes Gottes verstanden.

Ebenso deutlich tritt die italienische Renaissance als Vorbild hervor. Die klare Anatomie, die ruhige Komposition und die ausgewogene Lichtführung erinnern an Leonardo da Vinci, Raffael und besonders an

Perugino. Besonders faszinierend ist Triegels Umgang mit der christlichen Ikonographie. Christus erscheint nicht ausschließlich als der Auferstandene, sondern verbindet mehrere Bildtypen miteinander. Sein Antlitz erinnert an das *Vera-Icon*-Motiv, das wahre Antlitz Christi, das sich nach der Überlieferung auf dem Schweißstuch der Veronika eingepägt hat. Gleichzeitig besitzt seine Haltung Anklänge an den *Ecce Homo*, den leidenden Christus der Passionsdarstellungen, während seine erhöhte Position bereits auf den verklärten Christus der Auferstehung verweist. Vergangenheit, Gegenwart und Vollendung verschmelzen zu einer einzigen Bildgestalt.



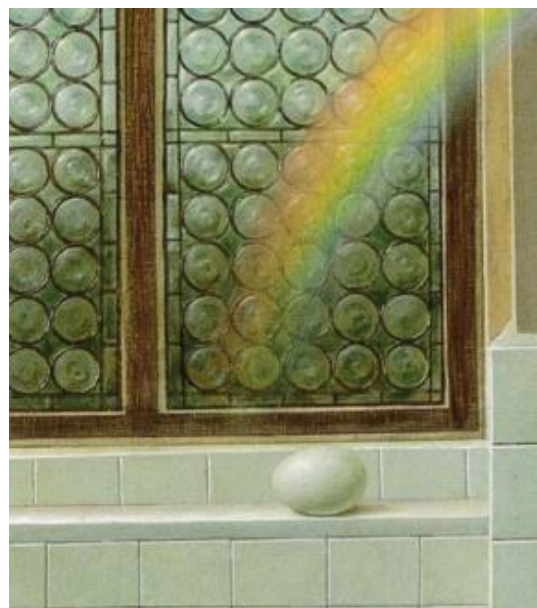
Eine zentrale Rolle spielen die Schmetterlinge, die den Auferstandenen umgeben. Sie gehören seit der Antike und besonders seit dem frühen Christentum zu den bedeutendsten Symbolen der Auferstehung. Wie sich die Raupe im Kokon verwandelt, so wird auch der Mensch durch den Tod hindurch verwandelt. Der Schmetterling wird damit zum Sinnbild der neuen Schöpfung. Dass Triegel diese Tiere in großer Zahl um Christus kreisen lässt, verleiht dem gesamten Bild einen österlichen Charakter. Die Auferstehung erscheint nicht als spektakuläres Wunder, sondern als stille Verwandlung des Lebens.

Auch das Ei im Fenster gehört zu dieser Bildsprache. Seit den ersten Jahrhunderten des Christentums symbolisiert das Ei das verschlossene Grab und zugleich das verborgene neue Leben.

Zusammen mit den Schmetterlingen entsteht eine doppelte Symbolik der Transformation: Das Leben endet nicht, sondern verändert seine Gestalt.

Von besonderer Bedeutung ist der Regenbogen, auf dem Christus sitzt. Dieses Motiv führt zurück zur Sintfluterzählung im Buch Genesis. Dort wird der Regenbogen zum Bundeszeichen zwischen Gott und der ganzen Schöpfung. Zugleich erinnert er an mittelalterliche Weltgerichtsdarstellungen, in denen Christus häufig auf einem Regenbogen thront. Triegel verbindet damit den Gott des Bundes mit dem Richter und Erlöser der Welt. Der Regenbogen wird zum Zeichen der Versöhnung zwischen Himmel und Erde.

Eines der überraschendsten Elemente des Bildes ist jedoch der reich ausgestattete Rollstuhl im Vordergrund. Er besitzt keine unmittelbare historische Vorlage, sondern stellt eine bewusst moderne Irritation innerhalb der altmeisterlichen Bildwelt dar. Gerade dadurch entsteht jene charakteristische Spannung, die Triegels Werk auszeichnet. Der Rollstuhl kann als Symbol menschlicher Verletzlichkeit, körperlicher Begrenzung oder auch als Hinweis auf die leidende Kirche gelesen werden. Seine Vergoldung erinnert beinahe an einen Thron, zugleich bleibt er leer. Dadurch entsteht ein vieldeutiges Spannungsfeld zwischen Macht und Ohnmacht, Würde und Bedürftigkeit. Diese Offenheit gehört bewusst zum Bildkonzept.



### 3. Michael Triegel – *Altar für St. Laurentius in Ebern* (2006/2007)

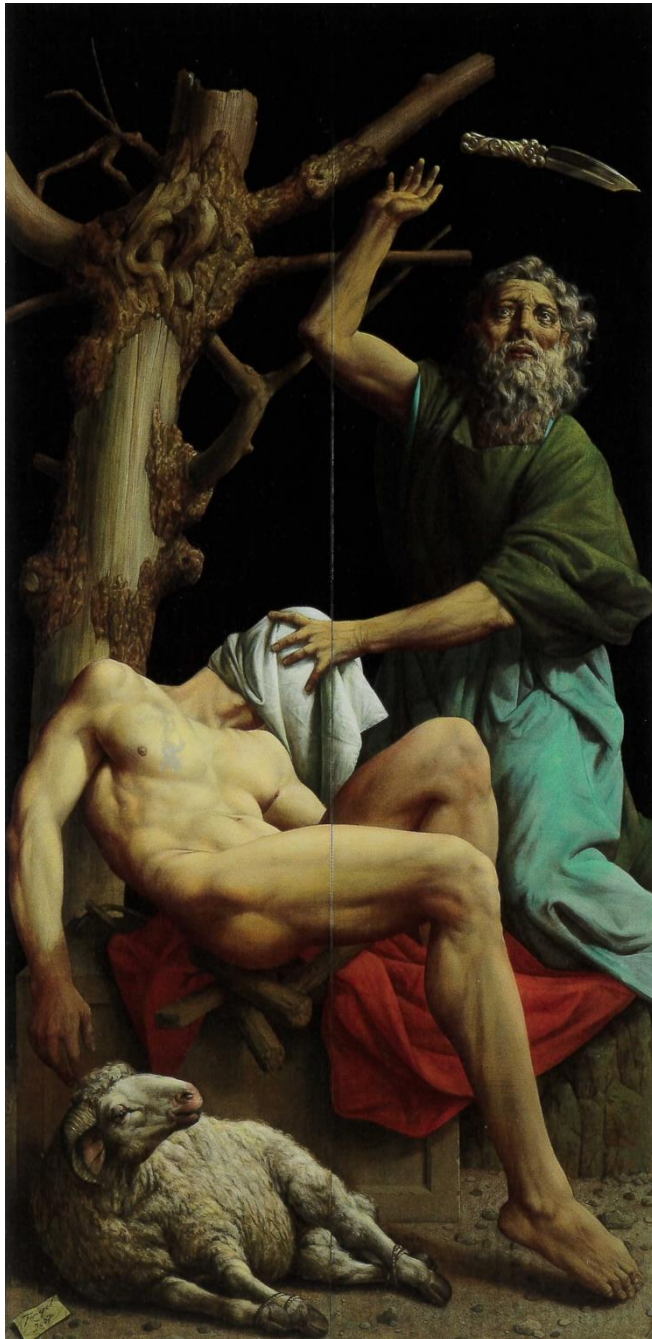
Der **Seitenaltar für die Pfarrkirche St. Laurentius in Ebern** markiert einen Wendepunkt im sakralen Schaffen Michael Triegels. Er war eines seiner ersten großen kirchlichen Auftragswerke und entstand nach einem Wettbewerb als Ersatz für einen 2004 durch einen Brand zerstörten barocken Seitenaltar. Der neue Flügelaltar wurde 2007 geweiht und steht programmatisch unter dem Thema „**Die Wirkkraft des Wortes Gottes**“.



Anstatt einzelne Szenen aus dem Leben Jesu oder des Kirchenpatrons Laurentius zu illustrieren, entwickelt Triegel einen umfassenden heilsgeschichtlichen Zusammenhang. Der geschlossene Altar zeigt die Opferung Isaaks, während die geöffneten Flügel den Sturz des Paulus, die Steinigung des Stephanus und die Auferweckung der Tabita durch Petrus darstellen – vier Szenen, die unterschiedliche Wirkungen des göttlichen Wortes sichtbar machen:

Gehorsam, Umkehr, Treue im Martyrium und neues Leben. Dieses ikonographische Programm geht auf Triegels eigene Konzeption zurück und unterscheidet sich bewusst von den ursprünglich gewünschten narrativen Evangelienbildern.

Bereits die Wahl der Form knüpft an eine der bedeutendsten Traditionen der europäischen Kunstgeschichte an: den spätmittelalterlichen Flügelaltar.



Triegel entscheidet sich bewusst für ein wandelbares Retabel, dessen unterschiedliche Bildzustände den Rhythmus des Kirchenjahres und der Liturgie aufnehmen. Damit steht sein Werk in der Nachfolge großer Altäre des 15. und frühen 16. Jahrhunderts von Rogier van der Weyden, Hans Memling, Michael Pacher, Tilman Riemenschneider oder Matthias Grünewald. Wie bei diesen Vorbildern entfaltet sich die theologische Aussage nicht in einem einzigen Bild, sondern erst im Wechsel zwischen geschlossenem und geöffnetem Zustand. Der Altar wird dadurch selbst zu einem liturgischen Geschehen und nicht lediglich zu einem dekorativen Kunstwerk. Besonders deutlich tritt die italienische Renaissance als Vorbild hervor.

Die Figuren besitzen jene klassische Ruhe, ausgewogenen Proportionen und klare räumliche Ordnung, wie sie für Leonardo da Vinci, Perugino oder Raffael charakteristisch sind. Vor allem die Mitteltafel mit der Bekehrung des Paulus erinnert in ihrer monumentalen Komposition an die Hochrenaissance. Christus erscheint nicht als dramatisch bewegte Erscheinung, sondern als souveräne Lichtgestalt, deren Gegenwart den gesamten Bildraum ordnet. Die Komposition folgt dabei einer strengen Geometrie, in der alle Linien auf die Begegnung zwischen Christus und Paulus zulaufen.

Besonders bemerkenswert ist Triegels Nähe zu Matthias Grünewald. Wie im Isenheimer Altar verbindet er alttestamentliche und neutestamentliche Szenen zu einer heilsgeschichtlichen Einheit. Die Opferung Isaaks wird nicht isoliert verstanden, sondern verweist typologisch auf das Opfer Christi. Diese typologische Denkweise gehört zu den ältesten Auslegungstraditionen der Kirche und prägt bereits mittelalterliche Bilderbibeln.

Die ikonographische Konzeption selbst folgt einer ausgesprochen theologischen Logik. Abraham verkörpert den radikalen Gehorsam gegenüber Gottes Wort. Paulus erlebt dessen erschütternde Kraft in der Bekehrung. Stephanus bleibt dem Wort bis in den Tod treu. Tabita erfährt schließlich dessen lebensschaffende Macht. Aus vier scheinbar unabhängigen Szenen entsteht so eine zusammenhängende Theologie des göttlichen Wortes. Triegel selbst sprach davon, nicht einzelne Bibelgeschichten illustrieren zu wollen, sondern die unmittelbare Wirkung des Wortes Gottes auf den Menschen sichtbar zu machen.

Ein charakteristisches Merkmal des Altars sind schließlich jene modernen Irritationen, die Triegel immer wieder in seine altmeisterliche Bildwelt einfügt. Besonders bekannt ist das Senklot, das neben dem bekehrten Paulus erscheint. Es verweist darauf, dass durch die Begegnung mit Christus das Leben „wieder ins Lot“ kommt. Ebenso fließt Wein aus einem kostbaren Kelch senkrecht in ein leicht geneigtes Glas – ein eucharistisches Symbol für Versöhnung, Berufung und die ordnende Kraft der Gnade. Solche scheinbar unscheinbaren Gegenstände gehören zu Triegels unverwechselbarer Bildsprache. Sie verbinden traditionelle Ikonographie mit gegenwärtigen Deutungsebenen.

So wird der Eberner Altar weit mehr als ein neues Retabel für eine Pfarrkirche. Er ist eine bewusste Fortschreibung der europäischen Altartradition. Triegel verbindet mittelalterliche Typologie, Renaissance-Humanismus, flämische Präzision und zeitgenössische Symbolik zu einer Bildtheologie, die den Betrachter nicht belehren, sondern in einen geistlichen Dialog hinführen möchte. Die Geschichte der Heilsoffenbarung erscheint nicht als abgeschlossene Vergangenheit, sondern als fortdauernde Wirklichkeit, die auch den heutigen Menschen betrifft.

## 4. Michael Triegel – *Tabula combinatoria* (2004)

Michael Triegels „*Tabula combinatoria*“ gehört zu den komplexesten Werken seines frühen Œuvres. Bereits der Titel führt den Betrachter auf die entscheidende Spur. *Tabula combinatoria* bedeutet wörtlich „Kombinationstafel“ und verweist auf die philosophische Tradition der *Ars combinatoria* – jener seit der Antike entwickelten Vorstellung, dass sich Wahrheit durch das Kombinieren einzelner Elemente erschließen lasse. Besonders der mittelalterliche Philosoph Raimundus Lullus (1232–1316) und später Gottfried Wilhelm Leibniz griffen diese Idee auf und entwickelten Modelle, in denen sich Denken, Erkenntnis und Weltordnung aus systematischen Kombinationen ergeben.



Das Bild ist daher weniger als erzählende Szene denn als Bilddenken zu verstehen. Wie bereits Aby Warburg oder Erwin Panofsky beschrieben haben, entsteht Bedeutung hier nicht durch ein einzelnes Motiv, sondern durch das bewusste Nebeneinander unterschiedlicher ikonographischer Traditionen. Triegel arbeitet mit einer Bildsprache, die Erinnerungen aktiviert. Der Betrachter erkennt Bekanntes wieder, ohne dass jemals eine einzige Vorlage vollständig übernommen würde. Gerade diese Methode der Transformation unterscheidet Triegel von einem bloßen Historismus.

Die sichtbarste kunsthistorische Grundlage bildet wiederum die italienische Renaissance. Anatomie, Körperideal, Komposition und Lichtführung erinnern unmittelbar an Leonardo da Vinci, Raffael und Andrea Mantegna. Die Figuren besitzen jene klassische Ruhe und Monumentalität, die den Menschen nicht als individuelles Porträt, sondern als Träger allgemeiner menschlicher Würde erscheinen lassen. Triegel selbst hat mehrfach betont, dass ihn die Renaissance weniger als Stil denn als Denkmotiv interessiert: Sie versteht Schönheit als sichtbaren Ausdruck einer tieferen Ordnung der Welt.

Der Titel *Tabula combinatoria* verweist zugleich auf die Geschichte der Diagramme und Wissensbilder der Frühen Neuzeit. Seit dem 16. Jahrhundert entstanden sogenannte *Tabulae*, auf denen Wissen in Form von Bäumen, Tabellen oder geometrischen Ordnungen dargestellt wurde. Diese Visualisierung von Erkenntnis bildet einen wichtigen geistesgeschichtlichen Hintergrund für Triegels Werk. Das Bild selbst funktioniert wie eine solche „Tafel“: Es ordnet keine Begriffe, sondern kulturelle Erinnerungen.

Hinzu kommt die deutliche Nähe zur allegorischen Malerei des Barock. Künstler wie Cesare Ripa (mit seiner berühmten *Iconologia*), Peter Paul Rubens oder Nicolas Poussin entwickelten Bildprogramme, in denen einzelne Figuren abstrakte Begriffe verkörpern. Auch Triegel arbeitet mit solchen Allegorien. Seine Figuren erzählen selten konkrete Geschichten; vielmehr stehen sie für geistige Zustände, Tugenden, Zweifel oder Erkenntnisprozesse.

Trotz dieser historischen Anspielungen bleibt *Tabula combinatoria* ein ausgesprochen modernes Werk. Die Bildwelt besitzt keine eindeutige Lesart. Vielmehr erinnert sie an die metaphysischen Räume Giorgio de Chiricos, in denen Vergangenheit und Gegenwart, Mythos und Realität unauflöslich ineinander übergehen. Ebenso lassen sich Parallelen zur Neuen Leipziger Schule und insbesondere zu Werner Tübke erkennen, dessen komplexe, gelehrte Bildräume Triegel nachhaltig geprägt haben.

Gerade hierin liegt die eigentliche Aussage des Bildes. *Tabula combinatoria* behauptet nicht, dass Wahrheit einfach vorhanden wäre. Vielmehr entsteht Erkenntnis erst durch das Zusammenspiel unterschiedlicher Traditionen, Erfahrungen und Bilder. Das Gemälde wird selbst zur Metapher des kulturellen Gedächtnisses Europas. Antike, Christentum, Humanismus und Moderne stehen nicht nebeneinander, sondern bilden ein lebendiges Geflecht gegenseitiger Bezüge. Triegel zeigt damit exemplarisch, was seine gesamte Kunst kennzeichnet: Nicht das Zitat interessiert ihn, sondern die schöpferische Neuverknüpfung der großen Bildtraditionen der europäischen Kunstgeschichte.

## 5. Michael Triegel – *Deus absconditus* (2013)

Michael Triegels „*Deus absconditus*“ zählt zu den bedeutendsten religiösen Gemälden der Gegenwart. Es ist zugleich Passionsbild, Vanitas-Stilleben, Bildkritik und eine Reflexion über die Möglichkeit religiöser Darstellung überhaupt. Bereits der Titel – *Deus absconditus* („Der verborgene Gott“) – verweist auf eine der tiefsten theologischen Traditionen des Christentums. Der Ausdruck stammt aus Jesaja 45,15 („Wahrlich, du bist ein verborgener Gott“) und wurde besonders von Martin Luther aufgenommen, der zwischen dem verborgenen (*Deus absconditus*) und dem offenbaren Gott (*Deus revelatus*) unterschied. Triegel übersetzt diese theologische Idee in eine Bildsprache, die gerade dadurch von Gott spricht, dass sie ihn dem unmittelbaren Blick entzieht. Das Gemälde ist daher weniger eine Kreuzigungsdarstellung als eine Meditation über die Grenzen des Sehens und die Verborgenheit Gottes.



Im Mittelpunkt des Bildes steht ein nahezu vollständig verhüllter Gekreuzigter. Lediglich Hände und Füße mit den Wundmalen bleiben sichtbar. Diese Verhüllung ist der eigentliche Schlüssel des Werkes.

Triegel selbst verweist darauf, dass ihn Francisco de Zurbaráns Darstellung des Schweißtuchs der Veronika inspirierte. Dort hängt das Tuch an drei Befestigungspunkten und trägt das Antlitz Christi. Triegel übernimmt dieses Motiv, verändert es jedoch radikal: Das Tuch bleibt leer. Hinter ihm lässt sich der gekreuzigte Christus nur erahnen. Der Schleier zeigt nichts – und gerade dadurch verweist er auf das Unsichtbare.

Diese Bildkritik erinnert unmittelbar an die Tradition der byzantinischen Ikonen, allerdings in umgekehrter Weise. Die Ikone versteht sich als Fenster zum Unsichtbaren. Triegel verschließt dieses Fenster zunächst. Das Bild verweist auf eine Gegenwart, die sich dem Zugriff entzieht. Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit stehen in einem produktiven Spannungsverhältnis. Gerade dadurch wird *Deus absconditus* zu einer Reflexion über das Wesen religiöser Bilder selbst.

Ebenso deutlich knüpft Triegel an die große Tradition der spanischen Barockmalerei an. Besonders Francisco de Zurbarán ist spürbar präsent. Diesen asketische Darstellungen von Kruzifixen, Mönchen und Stoffen leben von einer stillen Monumentalität und einer fast meditativen Lichtführung. Auch Triegel verzichtet auf dramatische Bewegung. Das weiße Leinentuch erhält eine beinahe skulpturale Präsenz und wird selbst zum eigentlichen Bildgegenstand. Das Licht modelliert nicht den Körper Christi, sondern den Stoff, der ihn verhüllt. Das Leinen wirkt greifbar, gleichzeitig entzieht es sich jeder bloß materiellen Betrachtung. Es wird zum Symbol der Grenze zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem.



Von der italienischen Renaissance übernimmt Triegel die ausgewogene Komposition und die klare Zentralperspektive. Wie bei Leonardo da Vinci, Perugino oder Raffael ruht die gesamte Bildordnung auf einer harmonischen Geometrie. Doch diese Harmonie wird gebrochen. Im Zentrum befindet sich kein sichtbarer Christus, sondern seine Verhüllung. Das klassische Ideal der Offenbarung schlägt in ein Bild des Entzugs um.

Das Bild wirkt wie eine „Rumpelkammer der Geschichte“, wie Triegel selbst formuliert hat: Überreste religiöser Kultur, Fragmente von Kunst und Symbolen scheinen vor einem nahezu schwarzen Hintergrund versammelt zu sein. Der Maler beschreibt das Werk als eine „tote Bühne der Kunst vor der Dunkelheit eines ewigen Nichts“. Damit reflektiert das Gemälde nicht nur die Verborgenheit Gottes, sondern zugleich die Krise religiöser Bilder in der Moderne.

Ein weiterer kunsthistorischer Bezug führt zu Caspar David Friedrich. Wie Friedrich interessiert Triegel nicht die spektakuläre Offenbarung Gottes, sondern seine verborgene Gegenwart. Das Unsichtbare wird gerade durch das Nicht-Gezeigte erfahrbar. Beide Künstler entwickeln eine Bildsprache, in der Schweigen und Leere selbst zu theologischen Aussagen werden.

Von zentraler Bedeutung ist schließlich Triegels Auseinandersetzung mit der Bildertheologie. Das Gemälde ist nicht nur ein Passionsbild, sondern zugleich eine Reflexion über das Verhältnis von Bild und Wahrheit. Triegel selbst spricht davon, dass *Deus absconditus* als „Bildkritik im Bild“ verstanden werden könne. Das Gemälde zeigt die Grenzen jeder religiösen Darstellung auf. Es verweist auf einen Gott, der sich niemals vollständig im Bild besitzen lässt.

Gerade hierin liegt die eigentliche Modernität des Werkes. Obwohl Triegel ausschließlich mit der Bildsprache der Alten Meister arbeitet, entwickelt er keine nostalgische Sakralkunst. Vielmehr verbindet er Renaissance, Barock, mittelalterliche Ikonographie und moderne Bildphilosophie zu einer neuen Form religiöser Malerei. Das Bild beantwortet keine Glaubensfragen; es hält sie offen. Der verborgene Gott bleibt verborgen – und gerade darin liegt seine Gegenwart.