

tografin und keine Bildhauerin. Aber diese Arbeit ist für mich wie eine Meditation. Wenn ich mich hinsetze und diese kleinen Skulpturen mache, habe ich das Gefühl, das ich der Welt etwas Gutes tue. Als ob der Akt an sich wichtiger sei als das Resultat. Ich habe gespürt, das tut nicht nur mir gut, sondern auch meiner Umgebung. Ich fand es auch wichtig, die Hände wieder zu benutzen, mit der Erde zu arbeiten und etwas zu kreieren, das nicht die Umwelt vergiftet.

*Sie haben das Fotografieren also aufgegeben?*

KRAHN: Nein, vor Kurzem habe ich wieder angefangen. Ich bin im Lockdown mit meinem Studio von Mailand nach Sorrent umgezogen und arbeite nun in der Gegenwart des Meeres. In der Zeit der Überschwemmungen in Deutschland habe ich hier ein Mädchen gefragt, ob sie für mich ins Wasser ginge, um sie unter Wasser, im Meer, fotografieren zu können. Ich hatte ein großes Bedürfnis nach Natur und Wasser und sehe diese Bilder als eine Art Taufe in meiner neuen Umgebung, andererseits ein Mitfühlen der Not meiner Eltern und Freunde, die gerade mit den Füßen im Wasser standen. Man sieht diesen nackten Körper des Mädchens unter Wasser und weiß nicht, ob sie gerade stirbt oder geboren wird. Seitdem habe ich wieder Lust, Fotos zu machen – und am gleichen Tag habe ich auch schon die beiden ersten Frauen hier eingeladen, mit mir an ihren «Magdalenen» zu arbeiten.

*Hinter uns liegt eine Zeit der Einschränkungen, die Corona-Pandemie. Wie hat diese Zeit Sie verändert?*

KRAHN: Ich hatte großes Glück. Ich habe vorhergesehen, was passieren würde, und rechtzeitig die Großstadt verlassen. Ich bin mir des großen Leids bewusst, das durch die Pandemie entstanden ist, aber für mich war der Lockdown ein Paradies. Die Stille hat die Wahrnehmung verändert. Sie wurde wieder dreidimensional. Man konnte aus kilometerweiter Entfernung einen Vogel singen hören. Die Zeit lag nur in meinen Händen, sie war plötzlich kein Terminkalender mehr, sondern Raum. Ich habe mein Leben und meine Prioritäten noch einmal neu geordnet. Außerdem habe ich Zeit gefunden, an dem Archiv meines Großvaters zu arbeiten, oder besser, an dem seiner Postkarten. Diese Post, von ihm aus Sibirien in einem Kriegsgefangenenlager an seine Frau und seinen Sohn geschrieben, sind mir mein liebstes Erbe. Es ist als würde er mich durch die Zeit, durch seine Worte, an der Hand halten und ins Leben führen. Ich habe so viel gelernt und habe nie das Gefühl gehabt, ich sei eingeschränkt, im Gegenteil.

Martin Mosebach • Frankfurt/M.

## ZUR KUNST IN UNSEREN KIRCHEN

Es gehört gewiss zu den eigentümlichsten und folgenreichsten Prozessen der Weltgeschichte, wie aus einer streng bilderlosen Religion eine Religion der Bilder wurde. Der Schöpfergott der Juden befand sich außerhalb seiner Schöpfung, die zwar ganz und gar Sein Werk war, aber eben mit Ihm nicht identisch; das war es, was die Religion der Juden von jener der Heiden vor allem unterschied, mehr noch als der dem Polytheismus entgegengesetzte Monotheismus. Die Spuren Gottes sind in der ganzen Schöpfung zu entdecken, aber er ist nicht in ihr aufgefangen und ist anders als sie und der Gläubige tut gut daran, mit diesem Anderssein zu rechnen. Kein Wunder, dass die jüdische Gemeinde von Amsterdam einen Mann ausschließen musste, der von «Deus sive natura» sprach. Wer sich von Gott ein Bild macht – auch ein Wort, erst recht ein Name, ist ein Bild –, der wird notwendig dabei auf etwas in der Schöpfung Vorhandenes Bezug nehmen müssen und wird selbst mit dem Gottesnamen Vorstellungen beschwören, die Gott eben gerade nicht erfassen: so ist ein Bild des außerhalb seiner Schöpfung wohnenden Gottes eine Täuschung, welche in der Herstellung eines Idols besteht und gerade dadurch zur Lästung wird. Zwar hatte die Genesis von der Schaffung des Menschen als Gottes Ebenbild gesprochen, aber dies war nicht als Ermächtigung zu verstehen, sich Gott jedenfalls annäherungsweise antropomorph vorzustellen, viel eher: danach der Mensch als theomorph anzusehen. Der pantheistischen Versuchung durfte nicht nachgegeben werden, hier war die Grenze, die den Glauben Israels von Baal und Moloch, Isis und Osiris, Zeus und Apollon trennte, die sämtlich gewaltige Wesenheiten, aber dabei stets innerweltliche Kräfte und deswegen, strenggenommen, auch nicht mit dem Unerreichbar in einer eigenen Sphäre verborgenen Schöpfergott konkurrierten.

Und nun trat Jesus von Nazareth auf, der Sohn des Zimmermanns, und sagte von sich: «Bevor Abraham war, bin ich» – den verrätseltesten Gottesnamen aus der Erscheinung des Moses aufgreifend. Und der im Evangelium des Johannes sagte: «Wer mich sieht, sieht den Vater.» Paulus greift dieses Wort auf, wenn er Jesus Christus «das Bild des Vaters» nennt. Das Heraustreten des Logos aus Gott, womit die Materialisation des Geistes begann, ist in der Gestalt Jesu zu seinem

von Anbeginn vorbereiteten Höhepunkt gelangt: die Inkarnation, der Eintritt Gottes in Seine Schöpfung. Dies aber auf eine grundsätzlich vom Pantheismus verschiedene Weise – kein Aufgehen Gottes in der Schöpfung, sondern die schmerzhafteste Teilnahme an ihrer vom Menschen verschuldeten Unvollkommenheit – in die gefallene Welt einzutreten, bedeute leiden zu müssen: «Einer aus der Dreifaltigkeit hat gelitten», wie das Bekenntnis der Orthodoxie es festhält. Da verwundert es nicht, wenn die ersten Bilder von Jesus mit Seinem Leiden auf das engste verbunden sind. Es muss unter den Juden, die Christen wurden, denen das Bilderverbot des Alten Bundes aber in höchstem Maße präsent war, feste Überzeugung gewesen sein, dass eine Wiedergabe des Gesichtes Jesu, der das Bild des Vaters war, in Durchbrechung des Gebotes vom Berge Sinai nicht von Menschenhand geschaffen werden durfte – dass vielmehr Gott selbst die ersten Bildzeugnisse Seines Erdenwandels herstellen musste.

Es sollen im Folgenden nicht die neueren kunsthistorischen und archäologischen Thesen zur Bilder-Geschichte der Kirche diskutiert werden. In unserem Zusammenhang ist es von geringer Bedeutung, ob die Wissenschaft die Erzählungen über die ersten Bilder Jesu, später dann auch der Muttergottes approbiert und welche Haltung sie zu den frühesten Bilddokumenten einnimmt, etwa was deren «Echtheit» angeht. Wobei es schön wäre, wenn die Wissenschaft mit ihren Urteilen in dieser Beziehung bescheiden bliebe, handelt es sich doch um Geschehnisse und Objekte einer Zeit, in welcher das Christentum eine an den Rändern der spätantiken Gesellschaft angesiedelte, halb verborgene Gemeinschaft war, die naturgemäß wenige sichere Spuren hinterlassen konnte. Es erstaunt eher, dass überhaupt Schriftliches aus dieser frühen Periode an die Nachwelt gelangt ist. Der Wissenschaft scheint es schwer zu fallen: «Wir wissen es nicht» zu sagen; viel lieber schmückt man sich mit Gewissheiten, und so gilt das, was nicht positiv bewiesen werden kann, selbst dann als fragwürdig und unwahrscheinlich, wenn ebenso wenige Gegenbeweise zur Hand sind.

Eher als über archäologische Befunde lässt sich auch in der Bilderfrage wohl über die geistige Entwicklung reden, wie sie sich in den frühen Legenden über die Bildwerdung abzeichnet. Die beiden wichtigsten Bilddokumente sind ohne Zweifel jene vom Evangelisten Johannes eigens erwähnten Tücher, die im leeren Grab zusammengefaltet gefunden wurden. Das größere, das eigentliche Leichentuch ist von den Aposteln der Tradition zufolge dem erkrankten König Abgar von Edessa übergeben worden – von Edessa ist das Sindone ins christlich gewordene Konstantinopel gelangt und ist dort in der kaiserlichen Reliquienkapelle aufbewahrt worden. Es trägt das schattenhafte Bild eines vielfach verwundeten Mannes, der offenbar eine Dornenhaube getragen hatte und dessen Handgelenke und Füße durchbohrt waren; auch eine Seitenwunde ist sichtbar. Was alles zu diesem vielfach untersuchten Tuch zu sagen wäre – das

Zustandekommen des Bildes ist bis heute ungeklärt –, muss hier nicht weiter dargestellt werden. Es soll in unserm Zusammenhang vor allem um das Bild selber gehen. Es wirkt nicht wie ein Gemälde, sondern wie eine Photographie, die sehr verschwommen ist, aber genug zeigt, um individuelle Züge erkennen zu lassen. Ein weiteres heute in dem Abruzzendorf Manoppello aufbewahrtes, erheblich kleineres Tuch aus durchscheinendem Gewebe zeigt ein Gesicht mit geöffneten Augen, leicht geöffneten Lippen, welche die Zähne sehen lassen; es soll der Tradition nach auf dem Gesicht Jesu gelegen haben, wurde seit dem frühen Mittelalter im Petersdom aber auch als das Schweißbuch der Veronika am Passionssonntag gezeigt – erst nach dem Sacco di Roma im 16. Jahrhundert ist es nach Manoppello gebracht worden. Mit Veronica, der griechischen Berenike, verbindet die Tradition die von Jesus geheilte Blutflüssige. Und diese Berenike dürfte die erste sein, die im Zusammenhang mit einem von Menschenhand geschaffenen Jesus-Bild genannt wird: Sie habe nach dem Vorbild des Tuches eine Statue oder Büste von Jesus Christus herstellen lassen, die vor ihrem Haus in Paneas, dem palästinensischen Cäsarea Philippi aufgestellt gewesen sei; vom Verbleib dieser Skulptur ist nichts bekannt. Ganz früh, aus dem zweiten Jahrhundert zur Zeit des Papstes Aniketos berichtet eine gewisse Marzellina aus Alexandria, der Gnostiker Karpokrates habe ein Portrait Jesu besessen, gemalt von Pontius Pilatus – unabhängig von der Wahrscheinlichkeit dieses Berichts weckt er die Erinnerung an den hohen Standard der Portraitkunst im hellenistischen Ägypten mit ihren zahlreichen stupend lebensechten Portraits, wie sie im Wüstensand der Nekropolen des Fayum konserviert worden sind. In diesem Zusammenhang seien auch die Muttergottes-Ikonen erwähnt, die der Evangelist Lukas gemalt haben soll – als Grieche war er nicht ans Bilderverbot gebunden – die erhaltenen Beispiele werden zwar sämtlich bedeutend später datiert, aber es mag für sie ein Urbild gegeben haben.

Was diese Bilddokumente eint, ist ihr Anspruch auf Naturnähe und auf historische Autorität. Die Bilder auf den Tüchern sind nicht menschengemacht, so war man im ersten Jahrtausend überzeugt – beim Turiner Sindone scheint das evident, beim Tuch von Manoppello ist das bei unbefangener Betrachtung weniger eindeutig. Auch für die Statue der Berenike und das Portrait des Karpokrates ist vor allem wichtig, dass sie in der unmittelbaren Anlehnung an die körperliche Erscheinung Jesu entstanden sein sollen. Wenn die junge Christenheit ein Bild von Jesus besitzen wollte, dann durfte dies ganz offensichtlich nicht wie ein hellenistisches Götterbild auf idealisierter Erfindung beruhen. Man forderte kein Kunstwerk, sondern Authentizität. Dem lag eine theologische Entscheidung von größter Tragweite zugrunde. Jesus, der Sohn des Zimmermanns, sollte auch als Christus kein Mythos werden. Er sollte als jenes Bild in Erinnerung bleiben, welches der Vater selbst gemacht hatte, als er

Ihn zur Erlösung der Menschen in die Geschichte eintreten und zur historischen Gestalt werden ließ.

In der Geschichte der heiligen Bilder ist dies etwas neues: die Götterbilder des spätantiken Heidentums, welche für die europäische Kunst exemplarisch geworden sind, waren zwar keineswegs subjektivistische Schöpfungen, obwohl sie von den größten uns bekannten Künstlern geschaffen wurden – sie folgten vielmehr festgelegten Typologien, die auch in der Idealisierung sofort Apollon, Hermes, Dionysos und Zeus erkennen lassen, wenngleich in übermenschlicher Unpersönlichkeit. Das Abbild des Mannes Jesus hingegen sollte nicht solcher kollektiver Übereinkunft oder individueller Erfindung entstammen, sondern von Augenzeugen approbiert sein oder am besten von Gott selbst stammen. Gefordert war das wiedererkennbare Portrait. Nur ein solches war mit dem Verbot, «sich ein Bild zu machen», vereinbar. Und bezeichnend ist der Kult um die Acheiropoietos-Ikonen, die vor allem im Osten beweist, wie stark der Wunsch geblieben war, die Verantwortung für die heiligen Bilder Gott selbst zu übertragen, weil der Mensch ihr im Grunde nicht gewachsen sein kann.

Vor der Erfindung der Photographie waren präzise Vervielfältigungen im heutigen Sinn selbstverständlich nicht möglich. Aber es erstaunt, wie eindeutig und wiedererkennbar der Christustypus nach den frühen Vorlagen dennoch über die Jahrhunderte hinweg tradiert wurde. Das Gesicht umrahmt von dem langen in der Mitte gescheitelten Haar, mit dem kurzen Bart, dem kleinen Mund mit den nach unten gezogenen Mundwinkeln, der langen Nase und der nicht übermäßig hohen Stirn. So erscheint der Gottessohn auf den frühesten Ikonen, später bei Cimabue und Giotto, bei Fra Angelico und Tizian bis hin zu den Nazarenern – auf keinem der alten Bilder mit zum Teil vielen Figuren muss man Jesus suchen, er fällt sofort ins Auge. Es scheint mir offensichtlich, dass die gewiss bedeutendste Christus-Ikone überhaupt, in hellenistisch-ägyptischer Enkaustik gemalt, aufbewahrt im St. Katharinen-Kloster auf dem Sinai, nach dem Vorbild des Turiner Grabtuchs gemalt worden ist – sie ahmt sogar die unterschiedliche Größe der Augen nach, die auf dem Tuch dadurch zustande gekommen ist, dass das eine Auge des darauf sichtbaren Mannes verletzt ist. Auffällig sind besonders die zahlreichen *Sacro Volto*-Darstellungen seit Pietro Cavallini in Rom, die bis zum Verschwinden des Manoppello-Tuches aus St. Peter nach dessen Vorbild entstanden sind: leicht erkennbar an der kleinen Locke am Scheitel und den geöffneten Lippen mit den sichtbaren Zähnen.

Natürlich sind diesen Abbildern alle Transformationen abzulesen, welche die europäische Malerei nach dem Untergang der hellenistischen Malerei durchlaufen hat: zunächst die dramatische Epoche des Ikonoklasmus, die streng gebändigte Ikonenkunst nach dem Neuanfang, dann die Lösung aus diesem theologisch wohlbegründeten Korsett im Westen, die Wiederkehr antiker

Räumlich- und Körperlichkeit, das Eindringen von Naturalismus und Psychologie, der Triumph des Kolorismus und der verfeinerten Techniken der Ölmalerei, die immer stärker an die Kunstkennerenschaft appellieren und das Sujet als Botschaft zurücktreten lassen – und währenddessen blieb das Christusbild sehr lange unverfügbar, auch nachdem die Maler des Westens immer rücksichtsloser auf der Freiheit ihrer Erfindungen bestehen. Die Malerei erobert sich immer weitere geistige Räume und entfernt sich dabei zugleich von ihrem einst so demütig ausgeübten liturgischen Dienst, der darin bestand, neben der eucharistischen Liturgie eine weitere Vergegenwärtigung des Gottmenschen zu erzeugen. Vereinzelt stößt sie schon in der Renaissance – gleichzeitig zur Reformation! – diesen konkreten Erinnerungsdienst zugunsten einer privaten Phantasmagorie des malenden Genies von sich. So wie die Reformation den Gott der Innerlichkeit verkündete, malt Michelangelo den Christos Dionysos als Gott nach seinem eigenen Bilde – ausgerechnet an einem der wichtigsten Orte des Papsttums, der Sixtinischen Kapelle, wird der überlieferte Christus der Kirche aufgegeben.

Im gläubigen Volk kommt es bald zur Gegenwehr gegen das Eindringen genialer Hochkunst in den sakrosankten Raum der religiösen Malerei. Das Volk hat offenbar keinerlei Neigung, vor den Schöpfungen des Leonardo, des Raffael, des Tizian und Caravaggio zu beten, sondern bevorzugt von anonymen Malern stammende naive Bilder und Skulpturen, manchmal geradezu afrikanisch anmutende Idole, meist sehr klein, aber wie indische Gottheiten mit Brokat bekleidet und gekrönt, vorn Kerzenruß geschwärzte Gemälde, die unter geopfertem Schmuckstücken beinahe verschwinden. Es gibt wenige Ausnahmen: van Eycks Meisterwerk «Die thronende Muttergottes zwischen den Heiligen Barbara und Margarethe», dessen Verehrung mit einem Ablass ausgestattet war – ein Zufall ist es nicht, dass gerade ein Werk dieses Malers vom Bischof so einzigartig ausgezeichnet wurde. «Wundertätige Bilder sind meist nur schlechte Gemälde», wie Goethe in den Venezianischen Epigrammen spottet – und er hat recht: den «guten Gemälden» wird eben weder Wunderkraft, noch Vergegenwärtigungsgewalt, noch Vermittlung des Himmels zugetraut. Diese Entscheidung des gläubigen Volkes folgte, ohne theologische Anleitung einem richtigen Instinkt, während die Kirche gleichzeitig eine überwältigende Fülle großer Malerei inspirierte.

Sie glaubte in der verweltlichten Kunst keine Gefahr erblicken zu müssen, weil ihre eigentliche Ikone, die eucharistische Opferliturgie im Zentrum des künstlerischen Glanzes für die längste Zeit unangetastet geblieben war. Die erhobene weiße Hostie ließ den prachtvollen Aufwand der Bilder zu Rahmenwerk werden. Die lateinische Kirche war der Ikonen-Theologie der oströmischen Kirche nicht gefolgt, die im heiligen Bild die physische Repräsentanz

des darauf Dargestellten erkannte und deshalb bis heute strenge Maßstäbe an die Darstellung anlegt. Was die Kraft der Vergegenwärtigung angeht, tritt die Ikone in der Ostkirche beinahe gleichberechtigt neben die auf dem Altar gewandelten Opfertafeln. Verständlich also, dass die Ikonen-Malerei künstlerischem Genietreiben nicht ausgeliefert werden durfte. Auch heute bleibt sie beinahe immer anonym; klassischerweise bekleiden die Maler einen niedrigen Klerikerrang, malen unter genau bestimmten Gebeten und lassen die Bilder zum Schluss mit einem Segen ausstatten, der ihnen Wunderkraft verleiht. Dass es in der römischen Kirche anders lief, ist schon angeklungen.

Der alte orthodoxe Vorwurf gegen Rom, eine verweltlichte Kirche geschaffen zu haben, bestätigt sich gerade auch in der kirchlichen Kunst. Eine Kunstexplosion hatte die Kirche ausgelöst mit der Folge, dass die Künstler sich nicht mehr belehren ließen, wie ein Bild auszusehen habe, das für den Kirchenraum bestimmt war, um über einem Altar das liturgische Geschehen zu verdeutlichen. Die Künstler waren auf ihre Weise Teil des großen geistigen Wandels nach dem Jahrhundert der Aufklärung – wer sich nicht ganz von der Kirche abwandte, der orientierte sich an einer neuen Theologie, welche das Evangelium ins Abstrakt-Philosophische oder Säkular-Politische auflöste. Mit dem Generalzweifel an allen Quellen der Überlieferung wurde das tradierte Christusbild zu einem Märchen erklärt. Es ist an der neueren Kirchenkunst gut nachzuvollziehen, wie sich das Bild Christi im 20. Jahrhundert verflüchtigte, von einer zunächst maskenhaften Pseudoromanik bis hin zur vollständigen Gesichtslosigkeit, die manifest machte, was die nachaufklärerische Theologie von Jesus noch zu wissen meinte. Die neue Doktrin lautete, von wissenschaftlichem Aufwand entkleidet, höchst simpel: So wie es jahrtausendlang tradiert wurde, kann es keinesfalls gewesen sein. Eine mühelos anzuwendende Doktrin, welche die Berichte des Evangeliums ins Allegorisch-Moralische verdampfte und privater Ausdeutung auslieferte. Die verschiedenen Strömungen der zeitgenössischen Kunst boten die hierzu passende Formensprache. Das Menschenbild, gar das Portrait war ohnehin sehr weitgehend aus der Hochkunst verschwunden und überlebte nur in verspotteten Nischen der Rückständigkeit. Eine Kunst, die sich weitgehend von der Kirche entfernt hatte, entsprach unversehens besonders gut einer sich dem areligiösen Zeitgeist beständig annähernden Kirche.

Eine Anekdote sei gestattet. Kindermund tut Wahrheit kund – ein Kind war es nicht, wer in meiner kleinen Geschichte spricht, aber ein Künstler von kindlicher Arglosigkeit, der gewiss nicht alles richtig mitbekommen hatte, was ihm von höherer kirchlicher Warte erklärt worden war. Er hatte um das Jahr 1960 herum den großen Auftrag erhalten, die Bibel zu illustrieren, aber dann wurde der Auftrag wieder zurückgezogen, «denn dann kam das Konzil, und

da wusste man nicht, ob Jesus da noch als Gott herauskommen würde». Das hätte für die Illustration natürlich eine gewisse Rolle gespielt, da wartete man lieber noch mal ab. Ganz ohne Spaß: wenn die Kirche nicht mehr weiß, wie sie sich zum historischen Jesus von Nazareth stellen soll – zum Christus, zum Gottmenschen, zur zweiten Person der Trinität –, wenn sie ferner nicht weiß, wie sie es mit ihrer Überlieferung halten will, insbesondere mit dem Versuch der frühen Christenheit, ein authentisches Bild Jesu zu tradieren – wie kann man dann von Künstlern anderes erwarten als schwächlich skizzierte Kadaver oder augenlose starre Puppen, die vor Kreuze montiert sind? Und da gibt es ja wenigstens noch ein Kreuz, dieses in seiner Einfachheit und Einprägsamkeit unschlagbare Zeichen, das in der ganzen Welt als Signum des Christentums verstanden wird.

Heute ist selbst dieses Kreuz vielen Ästheten in der Kirche schon zu aufdringlich – aus schief zueinander gesetzten Kurven wird stattdessen ein luftiges Logo gebildet, dessen Linien sich eben gerade *nicht* kreuzen – wie man einen Mann an dies Gebilde nageln könnte, bleibt ungeklärt und soll es vielleicht sogar – zu schauerlich riecht der Foltertod des Erlösers nach Blut und Opfer; ohnehin werden inzwischen Kreuze ohne Corpus favorisiert.

Auch in der lateinischen Kirche waren die heiligen Bilder, an der Spitze die von Jesus und der Muttergottes, niemals einfach nur Schmuck des heiligen Raumes, sie waren vielmehr in die Liturgien einbezogen. Sie wurden beräuchert und geküsst, es wurden Kerze vor ihnen angezündet, sie wurden in Prozessionen umhergetragen, sie wurden gekrönt und bekränzt, so wie das alles auch heute ganz selbstverständlich in der oströmischen Orthodoxie geschieht, wo man sich vor den heiligen Bildern bis zum Boden verneigt. Dass all dieses mit den modernen Bildern von Jesus und Seiner Mutter nicht möglich ist, versteht sich für jeden, auch für die Propagatoren dieser Kunst, von selbst: und wenn sie zehnmals gesegnet würden, sie würden dadurch keine heiligen Vergegenwärtiger des Erlösers.

Auch in der Gegenwart hat sich das gläubige Volk, wie schon so oft von seinen Hirten verraten, einen Ausweg geschaffen, der von Intellektuellen und Ästheten zwar verachtet und belächelt wird, der aber in die einzigen Regionen führt, in welchen die katholische Religion heute noch blüht.

Hier seien vor allem die Lourdes-Madonna und der Barmherzige Christus der Schwester Faustyna genannt. Beide sind nach Visionen gestaltet worden, erfüllen also das Bedürfnis nach einem realen Bild, einer vera icon. Beide erscheinen wie von anonymen Händen gemacht, obwohl deren Maler und Bildhauer gewiss leicht namhaft gemacht werden könnten. Das waren aber keine «Künstler», jedenfalls nicht als solche in der zeitgenössischen Kunst-Szene anerkannt. Unter manchen griechischen Ikonen stehen statt Signatur die Worte:

«Von unwürdiger Hand geschaffen.» Das könnte auch in den Sockel einer Lourdes-Statue eingraviert sein.

Der beliebte Begriff «Kitsch» längst in vielen Sprachen zu Hause, müsste als gar zu billiges Joker-Wort längst einer misstrauischen Analyse unterzogen werden. «Kitsch» ist die letzte Zuflucht der Intellektuellen angesichts des überwältigenden Erfolgs der Lourdes-Madonna in der ganzen Welt, gerade auch in Afrika und Asien, wo sich nebenbei niemand darüber beschwert, dass die Muttergottes eine Weiße ist. Sie erfüllt an jedem Ort, wo sie aufgestellt ist, die Funktion eines heiligen Bildes – sie wird sofort erkannt und verstanden, sie zieht die Gebete auf sich und bietet sich der Verehrung an, sie verbindet die jeweilige Gegenwart mit der Überzeitlichkeit. Wo sie steht, ist katholische Kirche. Ästhetische Kritik an ihr ist solange müßig, wie Kirche und Kunst in der Unfähigkeit verharren, heilige Bilder zu schaffen, die zur Verehrung taugen.

Um dem Vorwurf pauschaler Verwerfung neuerer Kirchenkunst zu entgegnen, sei an dieser Stelle auf ein Werk des Malers Michael Triegel aufmerksam gemacht. Triegel hat den Stier bei den Hörnern gepackt und sich der schier unmöglichen Aufgabe gestellt, eine Version des Barmherzigen Christus der Schwester Faustyna zu malen. Seine Jesus-Gestalt ist in die tradierten Christus-Darstellungen zwischen deutschem 16. Jahrhundert und Thorwaldsen eingliedert. Das Gesicht folgt den alten *sacro volto*-Bildern, die sich an der *vera icon* ausrichten – aber während Hände, Füße und das Gewand realistisch aufgefasst sind, hat er das Gesicht vergoldet: das Jesus-Antlitz erkennbar, aber aus der Malerei herausgehoben, wie um bewusst Verzicht darauf zu üben, es zum Bravourstück seiner beträchtlichen malerischen Finessen werden zu lassen. Es handelt sich um den sehr ernstesten Versuch, ein echtes Andachtsbild herzustellen, das sich an alle Gläubigen wendet, auch an Kinder, Ungebildete und die sprichwörtliche rosenkranzbetende alte Frau. Und dies, ohne die geistliche Tradition in ihrer Fülle und die ihr entsprungene europäische Kunst preiszugeben!

Gegenwärtig ist dies Bild allerdings nur ein – mutiger und intelligenter – Einzelfall, der als solcher keinesfalls geringgeschätzt werden darf, aber noch nicht von einem Umdenken der Kirche zeugt. Immerhin hat man es bei Triegel mit dem geistesgeschichtlich eigentlich unmöglich gewordenen Fall eines Meisters zu tun, der freiwillig dazu bereit war, sich tradierten liturgischen Vorgaben zu beugen – was seinen Kollegen geradezu eine Denkmöglichkeit wäre; den kirchlichen Auftraggebern natürlich ebenso, die sich unwohl fühlen, wenn sie einen Anspruch der Kirche formulieren sollen und Belehrung lieber von kirchenfernen Künstlern erhoffen.

Und doch wird sich immer wieder die Notwendigkeit ergeben, einer Kirche mit Bildern von Jesus und Maria Orte zur Verehrung der Inkarnation zu

weihen, auch wenn es in Europa derzeit vor allem nach Schließung von Gotteshäusern aussieht. Aber es gibt ja auch Erdteile, in denen die Kirche wächst, das wird in der europäischen Lust am Untergang gern vergessen. Und für solche neuen Kirchen wird es keinen andern Weg geben als den zurück zu den Ursprüngen, zur *vera icon* der frühen Christenheit, zu einer Malerei mithin, die sich am Turiner Grabtuch und dem Tuch von Manoppello ausrichtet und an den frühen, nach deren Vorbild entstandenen Ikonen, vor allem an der schon erwähnten Christusikone vom Berge Sinai. Gerade diese hat für unsere Zeit den unschätzbaren Vorzug, den Weltenrichter, den *rex tremendae majestatis*, zu zeigen, der in der heutigen Gefühlsreligion ein wichtiges Korrektiv wäre. Ein besonders gelungenes Beispiel für die Verwendung dieser Ikone ist die Kirche *Our Saviour* an der Fifth Avenue in New York, die aus den 50er Jahren stammt und vor kurzem in ihrer Apsis einen riesenhaften Christus vom Berge Sinai erhalten hat.

Es werden wieder Bilder gebraucht, die «von unwürdiger Hand» gemalt worden sind und die auf den für die neuere Kunst unabdingbaren Originalitätsgedanken grundsätzlich verzichten. Ein wichtiges Element der Ikone, das dabei unbedingt wieder berücksichtigt werden müsste, ist das Gold, der mit Blattgold bedeckte Hintergrund der Figuren. Es ist das Gold, das die heiligen Gestalten erst in den wahren Zusammenhang stellt: die Übernatur, den Himmel, die Verklärung. Das Gold macht unmissverständlich klar, dass der leidende Christus auch der Sieger ist, «aus dem Vater geboren vor aller Zeit, Licht vom Licht». Das Gold, «die Sonne der Metalle», wie man gesagt hat, gilt als metallgewordenes Licht schon in allerfrühester Zeit und ist im alten Ägypten und dann auf den hellenistischen Totenportraits bereits das allgemeinverständliche Mittel, das Leben in der Ewigkeit zu evozieren. Eine grämlich puritanische Ästhetik hat versucht, es aus den Kirchen zu verbannen; damit wurde der Anspruch des Kirchenbaus, Raum an der Grenze zwischen Himmel und Erde zu sein, aufgegeben. Die Zeit wäre reif für eine Ikonenschule der römischen Kirche, die dafür freilich ihre Herablassung gegenüber der im Geist des ersten christlichen Jahrtausends verharrenden Orthodoxie aufgeben müsste.

Nicht nur in der christlichen Malerei, auch sonst muss die römische Kirche heute von der Orthodoxie lernen: höher und weiter als ins erste christliche Jahrtausend vermag das Christentum niemals zu gelangen.