

Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Alt-Katholisches Seminar

Seminar: Orthodoxie

Dozent: Konstantinos Vliagkoftis

Semester: Sommersemester 2021

**Das dialogische Potential
der Ikonenkunst Josua Boeschs
im Licht orthodoxer Spiritualität**



Name: Theodor Pindl

Anschrift: Dufourstrasse 77, 9000 St. Gallen

Angestrebter Abschluss: Master Alt-Katholische und Ökumenische Theologie

Fachsemester: 2

Datum der Abgabe: 23. Juli 2021

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Hinführung	3
I. Spirituelle Eckpunkte der Ikonenkunst Josua Boeschs	5
1. Ikonographie als Verwandlung	
2. Ikonographie als Transparenz	
3. Wort und Bild	
II. Die Ikonenkunst Josua Boeschs im Licht orthodoxer Spiritualität	14
1. Orthodoxe Spiritualität	
2. Ikonen als Fenster zur Ewigkeit	
3. Tradition und Innovation	
III. Das dialogische Potential der Ikonenkunst Josua Boeschs	20
1. Sensibilisierung für perspektivisches Sehen (Nikolaus von Kues)	
2. Der Zusammenhang zwischen „ikonischem“ und sakramentalem Denken (Leonardo Boff)	
3. Postmodernes Denken als Ermöglichung eines Dialogs zwischen religiöser und profaner Kunst (Maurits C. Escher)	
Schlussbetrachtung	29
Literatur	32

Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder,
sondern macht sichtbar.

Paul Klee

Ikonen sind eine Einladung zu träumen,
wie schön Gott ist.

Josua Boesch

Hinführung

Der reformierte Pfarrer und gelernte Goldschmied Josua Boesch (1922-2012) verband sein ikonographisches Schaffen mit orthodoxer Spiritualität, wenn er auch seine Metall-Ikonen im Unterschied zu den orthodoxen Ikonen als „westliche“ oder auch „archaische oder archetypische Ikonen“ bezeichnete.¹ Er nannte nicht nur seine Metallbilder „Ikonen“, sondern verstand sich selbst auch als „Ikone Gottes“. Meine Arbeit möchte diese Selbsteinschätzungen etwas näher beleuchten und sie in Beziehung setzen zum Verständnis der orthodoxen Ikone, das bekanntlich untrennbar mit der gesamten Theologie und Spiritualität der Orthodoxie verbunden ist.

Wir wollen prüfen, ob Boeschs Begriffsverwendung im Licht orthodoxen Selbstverständnisses gerechtfertigt ist. Auf den ersten Blick scheinen ja seine „Metall-Ikonen“ mit den orthodoxen Ikonen nicht viel gemeinsam zu haben. Eine solche Betrachtung kann natürlich nur auf der beschränkten Folie meiner eigenen westlichen Perspektive stattfinden, die vielleicht einige grobe Linien zu skizzieren vermag; gleichwohl kann sie eine Anregung sein für eine weitergehende wissenschaftliche Vertiefung.² Ich verstehe also meine Arbeit als einen Beitrag zum Weiterdenken – gerade auch im Hinblick auf die für 2022 geplanten Aktivitäten rund um das Werk Josua Boeschs in der Schweiz.³

¹ Josua Boesch, *Arte contemplativa*. Noah-Verlag Oberegg 1988, S. 61.

² Eine eingehende Auseinandersetzung mit Josua Boesch von orthodoxer Seite steht noch aus. Mein Beitrag möchte dazu ermutigen, vor allem auch im Sinne des ökumenischen Dialogs.

³ Aus Anlass des Jubiläumsjahres 2022 von Josua Boesch plant der Förderverein Josua Boesch verschiedene Anlässe und Projekte. Diese haben zum Ziel, das Werk von Josua Boesch auch nächsten Generationen zugänglich zu machen, sowie eine gelebte Mystik in einem ökumenisch-offenen Geist auch über seine Person hinaus zu fördern. Die vorhandene Kern-Website <https://www.josuaboesch.ch/> soll zu einer Plattform ausgebaut werden, die auch über das Jubiläumsjahr 2022 hinaus christliche Mystik in einem ökumenischen Geist fördert. Da Boeschs Schriften vergriffen sind, sollen neu aufgelegt und herausgegeben werden: Auferstehungsweg (als Leporello mit Textheft wie 1. Auflage), *Arte contemplativa*. Heilkraft aus dem Schauen (Heft wie 1. Auflage), S Johannes-Evangelium. Us em griechische uf züritütsch überträt vom Josua Boesch, Simon Peng-Keller, auferstehungsleicht. Der ikonografische Weg von Josua Boesch. Es wird zudem eine Anthologie mit neuen Texten über Josua Boesch geplant. Im Zeitraum Juni bis November 2022 soll an verschiedenen Orten der Schweiz eine Ausstellung mit Ikonen und Texten von Josua Boesch durchgeführt werden.

Im ersten Kapitel skizziere ich die spirituellen Eckpunkte der Ikonenkunst Josua Boesch (I), spiegele diese in einem zweiten Schritt im Licht orthodoxer Spiritualität (II), bevor ich schliesslich auf das dialogische Potential der Ikonenkunst Josua Boesch eingehe (III), dem eigentlichen Fokus meiner Arbeit. Im Hinblick auf das sich in zwei Formen zeigende Potential – dem ökumenischen (und weitergehend interreligiösen) Dialog und dem Dialog mit profaner Kunst – werfe ich zunächst einen kurzen Blick auf Nikolaus von Kues (1401-1464) und sein Werk „De visione Dei“, das auch von Josua Boesch zitiert wird (1) und greife dann den franziskanischen Impuls Josua Boesch auf, indem ich das „ikonische Denken“ in Verbindung bringe mit dem „sakramentalen Denken“ des Franziskanertheologen Leonardo Boff (2). Schliesslich versuche ich, das „ikonische Denken“ mit dem perspektivischen Denken als systembildender Konstante „unserer postmodernen Moderne“ (Wolfgang Ivers) zu vermitteln.

Dieses letzte Kapitel geht zwar über Josua Boesch hinaus, knüpft jedoch an seinem Herzensanliegen eines ökumenischen Dialogs an und entwickelt es weiter. Josua Boesch gibt in seinem geistlichen Tagebuch „Morgendämmerung“, das meiner Arbeit im Wesentlichen zugrunde liegt, zahlreiche Beispiele für sein Bemühen um die Ökumene.⁴ Schon zu Lebzeiten war er als „Brüggli“ („Brücke“) bekannt. Zu seinem leidenschaftlichen Engagement gehörte auch das Leiden an der in den 80er Jahren des letzten Jahrhunderts einsetzenden römischen Flash-Back-Politik, die er nach einem vatikanischen Tauwetter in den 60er und 70er Jahren enttäuscht kommentierte: «Ist die römisch-katholische Kirche in goliathische Überheblichkeit geraten? Das wäre ja Hochmut vor dem Fall. Sind dies die letzten Zuckungen des konstantinischen Zeitalters?» (MD 164)

Dass der ökumenische Dialog zwar immer angestrebt, seine unendlichen Möglichkeiten ausgeschöpft und unermüdlich in unterschiedlichen Formen praktiziert werden sollte: Diese Überzeugung teile ich mit Josua Boesch. Dass dieser Dialog gleichzeitig stets aufs Neue reflektiert und an konkrete Kontexte und Situationen angepasst, vor allem jedoch der Komplexität der Materie gerecht werden muss, um eine realitätsferne „Abstrahierung und Akademisierung des Dialogs“ zu vermeiden,⁵ bleibt dabei eine permanente Herausforderung. Wir hoffen: Mit dem Gehen entsteht der Weg, trotz der „Mühen der Ebene“ (Bertolt Brecht)...

⁴ Josua Boesch, Morgendämmerung. Tagebuch einer Wandlung, Books on Demand Norderstedt 2018 (Erstauflage Noah-Verlag Oberegg 1999), zitiert als MD.

⁵ Anastasios Kallis, Das Jerusalemer Konzil von 2054, Münster 2012 (Orthodoxe Perspektiven Band 9), S. 77.

I. Spirituelle Eckpunkte der Ikonenkunst Josua Boesch

Am 15. November 2022 wurde Josua Boesch 100 Jahre alt. Im Erstberuf gelernter Gold- und Silberschmied, alsdann nach Theologiestudium 28 Jahre reformierter Pfarrer, entschied er sich 1979 für ein Leben in Stille in einem katholischen Kloster für Eremiten in Camaldoli/Italien. Unermüdlich um seine Berufung ringend, schuf Boesch zwischen 1974 und 1997 ein über 70 Werke umfassendes Opus, das seinem eigenen Zeugnis entsprechend aus der Kontemplation schöpft.⁶

1. Ikonographie als Verwandlung

Die Entdeckung der Schönheit ist wohl eine wenn nicht die entscheidende Initialzündung im Leben des reformierten Pfarrers, in Verbindung mit der für Boesch zeitlebens wichtigen Quelle kontemplativer Stille. «Würde mich jemand fragen, was mich am tiefsten beruhigt, ich antwortete ihm: Schönheit und Stille. Beide gehören für mich zusammen, denn Schönheit verbreitet Stille. Gott muss so unsagbar schön sein, dass man in SEINER Nähe verstummt und höchstens ein staunendes «Oh» oder ein «DU» stammeln kann.» (MD 182)⁷ In seinem Buch «Arte contemplativa» führt Boesch aus, was er unter Kontemplation versteht:

«Kontemplation könnte man mit 'Achtsamkeit des Herzens' umschreiben. Dem Wort liegt das lateinische 'contemplari' zugrunde, was 'einen freien Raum am Himmel betrachten' meint. 'Con' sucht das Gemeinsame von dieser kleinen Menschenwelt und dem grossen Kosmos. Den Zusammenhang und den Einklang. Der Kontemplative sucht mit der ganzen Aufmerksamkeit und Behutsamkeit seines Herzens das rechte Mass, die Proportionen und den Rhythmus des Lebens zu begreifen: die tieferen Zusammenhänge zwischen Himmel und Erde,

⁶ Einen ersten Überblick gibt https://de.wikipedia.org/wiki/Josua_Boesch. Simon Peng-Keller, auferstehungsleicht, hat Boesch's Werke detailliert dokumentiert, vgl. insbesondere: auferstehungsleicht, S. 143f. Peng-Keller, der Boesch persönlich gekannt hat, ist auch die entscheidende Quelle für einen Überblick über das Schaffen Josua Boesch's. Zurzeit ist das Buch Peng-Kellers nur als CD erhältlich, zusammen mit didaktisch aufbereitetem Bild- und Filmmaterial. Das Jubiläumsjahr 2022 soll die bibliographischen Lücken wieder füllen, vgl. Anm. 3.

⁷ Es ist ein Charakteristikum im Denken Boesch's, dass er nicht in der Kontemplation verharret, sondern – in gut evangelisch-reformierter Tradition – die sozial- und individualethischen Implikationen aufzeigt: «Schönheit hat mit dem Geheimnis des Mangels und mit der Erfüllung des Mangels zu tun. Doch viele können nicht warten, bis der Mangel in ihrem Innern wie von selbst aufgefüllt wird. Sie greifen gierig nach der Schönheit und verschlingen sie, nach dem Motto: «Ich hab' dich zum Fresken gern.» Wie könnte Gott ihnen in SEINER Schönheit begegnen, wenn sie schon mit Pflanzen, Tieren und Menschen so umgehen? Sie würden auch IHN noch verschlingen und dadurch des Anblicks ihrer eigenen Schönheit für ewig verlustig gehen. Denn die eigene Schönheit lässt sich nur im Anblick eines anderen schauen. Darin liegt das Geheimnis unserer Ebenbildlichkeit. Hat Dostojewski das gemeint, wenn er sagte, die Welt werde durch Schönheit erlöst.» (MD 182f)

zwischen Gott und Mensch, zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem. Das deutsche 'Betrachten' deutet darauf hin. Wer betrachtet, wird trüchtig. Und er wird Neues gebären. Im schweizerdeutschen 'Luege' steckt 'Lücke', also hindurch-schauen, durchschauen.»⁸

Josua Boesch begreift seine Kunst als «kontemplative Kunst». Auf der Suche nach einer neuen Bildsprache war es ihm Zeit seines Lebens ein Anliegen, mit seinen künstlerischen Möglichkeiten Bilder zu schaffen, die mit seiner spirituellen Ligatur aus Schönheit und Stille harmonieren.⁹ Das betrifft alle Seiten des Arbeitsprozesses, wie er am Beispiel einer Ausarbeitung bemerkt: «Ich arbeite am Auferstehungskreuz für die kleine romanische Kapelle [...] Aber ich stelle fest, dass ich viel zu schnell arbeite. Auch wenn ich von der Freude gedrängt bin, so geht es nicht. Wie sollen DEINE Stille, Präsenz und Transparenz in dieser Ikone da sein, wenn ich so drauflos haste? Was heisst ikonisch arbeiten? Still, präsent, behutsam. Mindestens das.» (MD 109)¹⁰

Boeschs ikonischer Arbeitsstil hält sich im Wesentlichen an die geometrischen Urformen, aus denen sich nach und nach eine die Einfachheit suchende Formsprache entwickelt, die im Wesentlichen mit Dreieck, Quadrat und Kreis arbeitet, mit Spirale, Welle, Parabel. In der scheinbaren Armut der Form zeigt sich ihm der Reichtum des Lebens; der Schmelzprozess des Feuers war ihm hier besonders wichtig, als kosmische Urkraft der Verwandlung. Eines seiner Arbeitsinstrumente – der Schmelztiegel – ist dabei für ihn selbst Symbol der Verwandlung des Menschen auf dem Weg seiner Menschwerdung im Angesicht des Schöpfergottes.

«Vier Metalle im Feuer verwandelt. Kupfer, Messing, Silber und Gold. Arte contemplativa. Kunst aus dem Schauen, ohne zu wissen, was daraus wird. Sonst wählt einer nur reines Metall. Was hat schon Kupfer mit Gold zu tun und Messing mit Silber? Das Wertlosere würde den Wert des Kostbaren nur mindern. Aber jetzt kommt das Übergangene zu seltener

⁸ Arte contemplativa, S. 61f.

⁹ «Hast DU mir die Bildsprache verliehen, damit wir die Beziehung zur Quelle des Lebens wieder finden? Ist die Bildsprache das verheissene Land, das ich für DEINE Kirche auskundschaften soll? Meine reformierte Kirche hat zwar DEIN Wort wieder entdeckt, aber den Weg zu DEINEN Bildern und Symbolen hat sie noch nicht gefunden. Noch viel zu viel wird 'gewertet' und zu wenig gebildet und gestaltet. Ein Nachbarkollege im Pfarrdienst sagte mir oft am Samstagabend: 'wort guet'. Wir scheinen ganz vergessen zu haben, dass wir DEIN Wort sind und auch DEIN Bild. Eben-Bild. Ikone.» (MD 124)

¹⁰ Innerhalb des vorliegenden Bild- und Filmmaterials (vgl. Anm. 6) gibt es einen Kurzfilm, in dem Boesch schildert, wie eine Ikone entsteht. Der Film zeigt den Ikonografen bei der Arbeit in seiner Werkstatt. Am Ende wird das durchbrochene Kreuz gezeigt, das durch seine schwebende Gleichzeitigkeit von Präsenz und Absenz zu den eindrucklichsten Bildschöpfungen Josua Boeschs gehört.

Schönheit. Zu grösserer Würde. Feuer hat beide verwandelt. Gold stirbt für Kupfer und beide erstehen neu und ganz anders. Zur Einheit von beiden. Oder von vierein.»¹¹

Boesch behandelt die Metalle gleichwertig, ja er erkennt Schönheit gerade in der Mischung, nicht im Puren, im Unvermischten. Nach dem Motto «Die Mischung macht's!» (Goethe) ist für ihn das Werden das Spannende, sich auf das Überraschende einzulassen, das was nicht von vorneherein geplant werden kann. Keine Trennung und Abspaltung, sondern eine Mischung, die sich individuell, überraschend und unverfügbar durch die Läuterung des Feuers ergibt. Für Boesch ist immer wieder ein kleines Wunder, was zum Vorschein kommen kann, wenn Messing, Kupfer, Silber und Gold gemeinsam durchs Feuer gehen; und er entdeckt im Schmelz- und Verwandlungsprozess ein Symbol für das unergründliche Geheimnis der Menschwerdung im Sinne der patristischen Formel: «Gott ist Mensch geworden, damit der Mensch Gott werde.»¹²



Fotos aus: Peng-Keller, auferstehungsleicht, S. 8

«Verwandlung», «Transparenz» und «Armut» sind die tragenden Begriffe in der spirituellen Architektur Josua Boesch's. Das Feuer, das verwandelnde Kraft besitzt, bekam für Boesch sicherlich insofern noch eine zusätzliche Bedeutung, als es Franziskus als «Bruder Feuer» zu

¹¹ Arte contemplativa, S. 10. Vgl. auch den Eintrag vom 7. Juli 1976: «Und jetzt, wer bin ich? Ein Werk DEINER Zärtlichkeit und Behutsamkeit. Und nur darum DEINE Ikone. Wie sollte ich jetzt mit meinen Metallen nicht genauso behutsam und zärtlich umgehen, wie DU mit mir umgehst! Ich will den ganzen Arbeitsweg und ihren Durchgang durchs Feuer respektieren und nichts daran korrigieren. Nur so können sie DICH transparent machen.» (MD 81)

¹² Und natürlich bezieht sich Boesch stets auch auf die eigene Verwandlung, die für ihn oft mit einem inneren Kampf verbunden ist: «Gott geht den Weg der Leiblichkeit, und ich will es immer wieder bequemer haben. Verwandlung erwartet von mir ein Ja zu Mühe und Arbeit an der Materie. Ich aber scheue den Widerstand der Materie wie den der Metalle. Und doch ist mir ein Feuer gegeben, das die Metalle zum Schmelzen bringt. Ich werde meine in der Weigerung versteckten Aggressionen ins Feuer holen müssen, um den Kampf mit der Materie aufnehmen zu können. Hat hier nicht auch meine Begeisterungsfähigkeit ihren Platz und ihre Aufgabe?» (MD 19)

einer Schöpfungsgabe adelte.¹³ Mit Franz von Assisis «Frau Armut» entdeckt Boesch nicht nur ein Strukturprinzip seines künstlerischen Schaffens. Auch als Theologe und kritischer Beobachter der gesellschaftlichen Entwicklungen wehrt sich Josua Boesch gegen die Einteilung in Wertvolle und Wertlose, Fromme und Ungläubige und tritt auch diesbezüglich für «Armut» ein: «Zum Geheimnis der Armut gehört, das Evangelium heute zu leben: auf herkömmliche Strukturen zu verzichten, auf den schöpferischen Geist angewiesen zu sein und auf sein Risiko einzugehen.» (MD 63)

Bevor wir näher auf Boesch's Verbindung mit Franz von Assisi eingehen, soll noch ein spezieller Aspekt erwähnt werden, der Josua Boesch's künstlerisches Schaffen kennzeichnet: Aus seinen Selbstzeugnissen geht hervor, dass alle seine Werke aus einer persönlichen Betroffenheit entstanden sind, die oft mit biographischen Ereignissen zusammenhängen,¹⁴ meist in Verbindung mit Träumen und Visionen. Boesch ist von der geistgewirkten Inspiration seiner inneren Erfahrungen überzeugt: «Nicht Produkt meiner Phantasie, sondern Wirklichkeit durchhaucht mich. Wirkung des Geistes: Bei IHM ist die andere Hälfte meiner Ikone. Als ich als SEIN Ebenbild geschaffen wurde, wurde ER zu meinem Ebenbild. Das ist ganz unerhört. Das kann man sich nicht ausdenken, das kann einem nur zufallen. Ebenbildlichkeit meint Urbeziehung vom Schöpfer zum Geschöpf und vom Geschöpf zum Schöpfer. Urfreundschaft zwischen Gott und Mensch.» (MD 62)

¹³ «Meine Ikonen entstehen im Feuer. Im 'Spiel mit dem Feuer'. Wahrhaftig, keine harmlose Sache! Man kann sich dabei die Finger verbrennen. Dennoch bin ich heil geblieben. Oder vielleicht erst heil geworden durch 'Bruder Feuer', wie Franziskus ihn nannte? So ernst und so heiter ist das mit diesem Spielgefährten. Ich möchte ihn nicht mehr missen.» (MD 273)

¹⁴ «Im Traum schaue ich «vollendete Armut»: Abendmahlskelche und Teller, Wandbehänge aus Metall, Kreuze und Schmuck, alle aus Kupfer, Messing, Silber und ganz wenig Gold, zu einer Einheit geworden im Feuer. Im Erwachen spriesen die Ideen nur so, als würden sie vom Lebensbaum fallen. Was ist nur mit mir geschehen? Es ist wie erwachen. Endlich erwachen! Ja, das bin ich: Pfarrer und Kunsthandwerker. Das Arme trägt das Vollendete. «Der Sand wird blühen» (Jes 35,7).» (MD 58)

2. Ikonographie als Transparenz

Neben zahlreichen spirituellen Quellen¹⁵ hat Josua Boesch die franziskanische Spiritualität besonders geprägt, getragen von einer innigen Beziehung zu Franz von Assisi, den Boesch als «mein Franziskus» anspricht.¹⁶ In Zusammenhang mit dieser spirituellen Freundschaft entdeckt Boesch das Kreuz von San Damiano, das seine Wirkung auf ihn nicht verfehlt.¹⁷ Während im Westen künstlerisch und theologisch der Akzent auf dem gekreuzigten Jesus liegt, betont die Ostkirche die Wirklichkeit des auferstandenen Christus. Mehr noch als die äussere Form des Damiano-Kreuzes, in dem die Urformen Kreis, Quadrat und Dreieck zu finden sind, ist es diese Christusgestalt, die für Josua Boesch zu einem Schlüsselerlebnis wird.

Der beinahe schwebende byzantinische Christus mit seinen weit ausgebreiteten Armen verwandelt sich bei Boesch in eine Urgestalt, die den Möglichkeiten des Metalls entspricht: Dreieck, Schale, Kreis. Die Wunden an Händen und Füßen haben sich in Gold verwandelt. Die Höhe des Kreuzes entspricht der Breite. Mit dem Quadrat liegt ihm eine Form zugrunde, die als Symbol der Erde und des Irdischen, der Bodenständigkeit und der «Erdung» des Transzendenten fungiert. Das irdische Quadrat garantiert, dass Horizontale und Vertikale ausbalanciert sind; das eine ist nicht ohne das andere zu haben. Und das Wichtigste: Der gesamte Corpus ist ausgespart. In der Leere und Durchlässigkeit, in der Durchdringung von Immanenz und Transzendenz, in Absenz und Präsenz verbirgt sich das Geheimnis dieser Kreuzikone, die die Leichtigkeit der Auferstehung betonend – «auferstehungsleicht» (MD 126) geworden ist.

«Nun kann alles, was auf mich zukommt, durch diesen ausgesparten und unverfügbaren Auferstandenen hindurchfallen: Briefe, Zeitungen, Artikel, Pflichten und Ansprüche: Jedes Übermass wird hier sein wahres Mass und seine wahren Proportionen finden. Nur was hier hindurchfällt, kann verwandelt werden. Als ich die Gestalt des Auferstandenen aus dem Messingkreuz mit meiner feinen Metallsäge aussägte, schien mir, ich sei mit dem ausgesägten

¹⁵ Eine Auswahl aus seinem geistlichen Tagebuch «Morgendämmerung»: Niklaus von Flüe (vor allem auch im biographischen Zusammenhang, vgl. MD 39f, 44), Franz von Assisi (MD 50, 52, 67), Taizé (vgl. MD 29, 31f, 50), Meister Eckhart (MD 32), Carl G. Jung (MD 23f), Teilhard de Jardin (MD 19), Dom Helder Camara (MD 32, 39), Karl Jaspers (MD 26), Michel Quoist (MD 43), Ernesto Cardenal (MD 46f), Friedrich Weinreb (MD 61), Mario von Galli (MD 63), Ladislav Boros (66), Silja Walter, die er persönlich im Kloster Fahr getroffen hat (MD 85), Madeleine Delbrêl (104f).

¹⁶ «Mein Franziskus, Du beginnst mein Leben mit Deinem zu verweben.» (MD 50) Weitere Stellen: MD 52f, MD 54, MD 66, MD 67 u.a.

¹⁷ Eine ausgezeichnete Interpretation dieses Kreuzes findet sich in Martina Kreidler-Kos, Niklaus Kuster, Christus auf Augenhöhe. Das Kreuz von San Damiano. Topos Plus Kevelaer 2008. Martina Kreidler-Kos ist Spezialistin für franziskanisch-klarisanische Spiritualität, der Kapuzinerpater Niklaus Kuster lehrt an verschiedenen Hochschulen franziskanische Spiritualität.

Stück selber hindurchgefallen und könne nie mehr zurück. So ernst ist das also mit den Ikonen. Wer Ikonen macht, wird selber zur Ikone.» (MD 135)



Kreuz von San Damiano



Durchbrochenes Kreuz, 1975 (45x45 cm)

Im Unterschied zu den Ikonen des Ostens wird bei Boesch's Kreuz die Betrachterin mit der Leere konfrontiert. Der Zugang ist im Vergleich zur orthodoxen Ikone hochschwellig, weil sie die intellektuelle Bereitschaft fordert, sich kritisch mit der Leere auseinanderzusetzen. Ein unmittelbarer Zugang zum Geheimnis, wie es die orthodoxe Ikone vorsieht, ist in dieser wie auch den meisten anderen Ausarbeitungen des «westlichen Ikonografen» durchaus erschwert, wenn sie auch durch ihre Schlichtheit das Mysterium wahren. Dennoch kann sich in der kritischen Begegnung mit dem «Nicht-Bild» die Leere in Fülle verwandeln, so jedenfalls schwebt es dem Künstler vor. Das durchbrochene Kreuz soll zu einem Blick von mir selbst durch den verborgenen Christus auf das Urbild führen. Der Durchbruch ereignet sich als Negation: der Auferstandene entzieht sich der Sichtbarkeit und macht die Welt transparent auf Gott hin. Das irdische Quadrat wird durchbrochen und öffnet sich als Fenster in eine neue Dimension; der Abwesende ist der Anwesende.

Wie er generell theologisch und ethisch zu seinen Werken Stellung bezieht, kommentiert Josua Boesch auch sein durchbrochenes Kreuz in Bezug auf die ethische Relevanz und das Hoffnungspotential unseres Glaubens: «Gestern brachte ich es [das Kreuz, TP] in die neue Kapelle. Ein Hauch von Vollendung berührte mich, als ER unverfügbar über dem Altar schwebte. Zweitausend Jahre haben wir über den Kruzifixus verfügt und in seinem Namen eine blutige Geschichte über die Menschheit gebracht. Jetzt ist ER uns auf und davon, und wir müssen die Verantwortung selber übernehmen. Mir ist wie dem alten Simeon zumute, als er IHN entdeckte mitten unter den Menschen. ‘Nun lass Deinen Diener in Frieden gehen, denn meine Augen haben Dein Heil gesehen’ (Lk 2,29f).» (MD 86)



Andrej Rubljow, Dreifaltigkeits-Ikone (1411)



Rubljow – Besuch der Engel bei Abraham, 1978 (10x10 cm)

Ein kurzer Blick sei noch auf jene Ikone gelegt, die als einzige in Boesch's Werk eine orthodoxe Ikone zur Vorlage hat; er nennt sie «Rubljow - Besuch der Engel bei Abraham». Die Vorlage, eine der berühmtesten und wirkmächtigsten Ikonen, 1411 von Andrej Rubljow erstellt, befindet sich heute in der Tretjakow-Galerie im Andronikow-Kloster in Moskau.¹⁸ In Boesch's Ausführung wird deutlich, wie er den Weg zu den Urformen sucht und gerade so die ihm vorausliegende Tradition auf- und ernstnimmt. Mit seiner Ausarbeitung will Boesch das Geheimnis der Dreieinigkeit andeuten: das Geheimnis der göttlichen Zuneigung, der Liebesgemeinschaft in Gott. Der Kelch der Passion, der bei Rubljow im Zentrum steht, ist bei

¹⁸ Eine eingehende Beschreibung dieser „Ikone der heiligen Dreifaltigkeit“ findet sich in Ouspensky, S. 201-204. Zur Bedeutung der Trinität für die orthodoxe Kirche vgl. auch Larentzakis, S. 39ff.

Boesch zum gemeinsamen Leib geworden, der wie ein Kelch geformt ist und mit seinem Kupferrot auf die Passion verweist. Das Leiden des Menschen ist hineingenommen in die Liebe des trinitarischen Gottes, erlöst im Segenszeichen des «Tau», das zugleich Altar und Tisch der Gemeinschaft ist, dem Zentrum der trinitarisch-eucharistischen Begegnung.

Ikonen stammen aus der Begegnung mit Gott – Boesch nennt ihn das «Ur-Du» – und führen hin zur Begegnung mit ihm. Dieses Geheimnis, das die Ikonographen des Ostens über Jahrhunderte weitergegeben haben, versucht Boesch in der Schönheit der eins gewordenen Metalle aufleuchten zu lassen; und wie in den ostkirchlichen Ikonen ist es das Anliegen Boesch, den betenden Menschen in die ursprüngliche Berührung hineinzunehmen, aus der alle wahre Ikonographie stammt. Keine Ikone, die nicht aus der Urberührung heraus entsteht.

«Wenn die Verklärung eine Durchdringung der ganzen geistigen und stofflichen Verfassung des betenden Menschen mit dem unerschaffenen Lichte der göttlichen Gnade, gleichsam die Verwandlung des Menschen in eine lebendige Ikone Gottes ist, so ist die Ikone der äusserliche Ausdruck dieser Verklärung, die Darstellung des durch die Gnade des Heiligen Geistes erfüllten Menschen. *Die Ikone ist also keinesfalls eine Darstellung der Gottheit, sondern ein Hinweis auf die Beteiligung des betreffenden Menschen am göttlichen Leben* [kursiv im Original, TP].»¹⁹

3. Wort und Bild

In einem Tagebucheintrag vom 27. August 1982 schreibt Boesch: «Ich bin in die reformierte Kirche hineingeboren, in die Kirche des Wortes. Aber leider gab es in dieser Kirche nichts darzustellen. Ich habe am Auseinanderfallen von Wort und Bild gelitten. Immer habe ich die bildhafte Gestalt des Wortes gesucht, die Möglichkeit, das Wort zu gestalten und erst aus dieser Gestalt heraus zu reden. Nun habe ich meinen Platz in der Kirche gefunden: Im Ikonographen. Er stellt das wortträchtige Bild dar und spricht das bildhafte Wort aus. Hier in Camaldoli kann ich beide in ihrer Einheit leben, in der Werkstatt und im Gottesdienst.» (MD 151)²⁰

¹⁹ Ouspensky, S. 37. Boesch hat sich zeitlebens darum bemüht, eine «Ikone Gottes» zu werden. «Ikonisch werden» heisst für ihn, durchlässig werden für Gottes Ebenbild: «Werde ikonisch, d.h. transparent für SEIN Ebenbild.» (MD 94)

²⁰ An anderer Stelle fragt er: «Warum kennt unsere reformierte Kirche, im Gegensatz zur Ostkirche, keine Theologie der Schönheit? Ist sie in der Renaissance so sehr in die Hände des Luxus geraten und paralysiert worden, dass unsere Väter ihr Geheimnis nicht mehr wahrnehmen konnten? Heute will sie wieder Brot werden, das man teilen kann. In Emmaus haben die Jünger SEINE strahlende Schönheit beim Teilen des Brotes erkannt. Wir Reformierte sind aber dem Gegenteil verfallen. Wir

Die gleichwertige Kraft des Bildes im Vergleich zum Wort ist eine Einsicht, die Boesch mit der Orthodoxie teilt. «Was das Wort durch das Gehör mitteilt, das zeigt die Malerei schweigend durch die Darstellung», zitiert Leonid Ouspensky Basilus den Grossen, und «durch diese beiden Mittel, die einander gegenseitig begleiten, empfangen wir die Kenntnis von einem und demselben.»²¹ Die Ikone ist eine gleichwertige Form der Offenbarung und der Gotteserkenntnis, sie stellt nicht dar, sondern macht sichtbar, wie dies Paul Klee einmal gesagt hat.²²

Für Boesch ist diese Einsicht nicht nur stilbildend für seine Spiritualität, die die nüchterne Theologie des Wortes auf das Bild hin erweitert und dadurch neue Horizonte zu eröffnen in der Lage ist. Dass dieser Weg, der seiner Ansicht nach auch versöhnend wirken sollte im Hinblick auf die unterschiedlichen konfessionellen Dialekte, eine bleibende und keineswegs einfache Aufgabe ist, war sich Boesch stets bewusst. Seine Mitwelt nahm ihn als «Brücke», manche sogar als «Synthese» wahr, wie folgendes Zeugnis belegt: «Du bist die Synthese der Ökumene. Du lebst orthodoxe Spiritualität, reformierte Theologie und die Katholizität der Kirche.» (MD 141)

haben zu viel gewartet und missioniert. Wir müssen zurückfinden zum gestaltenden Handeln, auch im Gottesdienst. Das will ich noch klarer und eindeutiger zum Ausdruck bringen. Deshalb ist meine Werkstatt auferstanden.» (MD 64)

²¹ Ouspensky, S. 30. Und weiter heisst es: „Das heisst, die Ikone enthält und predigt dieselbe Wahrheit wie das Evangelium [...] So wird die Ikone dem Kreuze und der Heiligen Schrift gleichgestellt als eine der Formen der Offenbarung und der Erkenntnis Gottes, in welcher sich die Vereinigung des göttlichen und des menschlichen Willens und der göttlichen und der menschlichen Tat vollzieht. Eines wie das andere, das Bild wie das Wort, ist [...] ein Abglanz der göttlichen Welt; eines wie das andere ist Sinnbild des in ihm enthaltenen Geistes.“ (ebd., S. 30).

²² «Die Ikone ist also keinesfalls eine Darstellung der Gottheit, sondern ein Hinweis auf die Beteiligung des betreffenden Menschen am göttlichen Leben. Sie ist ein Zeugnis von der tatsächlichen, erfahrungsmässigen Heiligung des menschlichen Körpers [...] Mit andern Worten wird in der Ikone die Verwirklichung der patristischen Formel: ‘Gott wurde Mensch, damit der Mensch Gott werde’ wiedergegeben.» (Ouspensky, S. 37)

II. Die Ikonenkunst Josua Boesch im Licht orthodoxer Spiritualität

1. Unterschiede und Gemeinsamkeiten

Im August 1981 wurde Josua Boesch gebeten, als Berater an einer ökumenischen Konferenz zum Thema «Heiliger Geist, Ikone und Wort» teilzunehmen. Nach vier Tagen Auseinandersetzung mit der «Ost-Ikone» lässt Boesch die Gruppe eine seiner «West-Ikonen» meditieren. Der am Seminar teilnehmende Mönch vom Berg Athos gab ihm danach ein für Boesch entscheidendes Feedback: «Nenn deine Ikonen nicht mehr westliche, sondern archaische Ikonen.» Boesch, den dieser Hinweis eines aus der Orthodoxie verwurzelten Christen «unbeschreiblich getröstet» hat (MD 140), erinnert sich in seiner Schrift «Arte contemplativa» an diese Begegnung, wenn er sein Verständnis der Ikonenmalerei darlegt:

«Ikone: griechisches Wort für "Bild, Ebenbild" (1 Mose 1,26-27). Nicht fixe Idee oder magisches Bild, sondern schöpferisch-dynamische Gestalt und Gleichnis Gottes. Der Mensch im biblischen Verständnis ist zu Gottes Bild werdende Ikone. Die vorliegenden Metall-Ikonen sind auf die einfachsten und wesentlichsten Urformen reduziert. Man hat sie, im Unterschied zu den Ikonen der Ostkirchen, schon archaische oder archetypische Ikonen genannt.»²³

Zu den Unterschieden gehört selbstredend, dass die Metall-Ikonen nicht gemalt sind: «Ihre Farben und ihre Transparenz entstehen im Feuer. Zwei edle Metalle, Silber und Gold einen sich im Feuer mit zwei gewöhnlichen Metallen (Messing und Kupfer) und erwachen zu ungeahnter Schönheit.»²⁴ Gleichwohl dürfte Boesch, der die orthodoxe Tradition der Ikonenkunst aus Studium und Begegnungen kannte,²⁵ sich darüber im Klaren gewesen sein, dass auch die orthodoxe Ikonen-Malerei Hauptstoffe für die Anfertigung verwendet – analog zu den von ihm verwendeten «Urstoffen».²⁶ Vermutlich kannte er auch jene Ikonen, die mit einer

²³ Arte contemplativa, S. 61.

²⁴ Ebd.

²⁵ Auch wenn er selbst nie den Osten bereiste: «Ich habe «L'art de l'icone. La theologie de la beauté» von Paul Evdokimov entdeckt. Ich lese und lese und staune und staune. Wie ist es nur möglich, dass ein Zürcher die Wirklichkeit der Ikone erfährt, ohne je im Osten gewesen zu sein? Da muss etwas in der Luft liegen, das mich angehaucht hat. Kein Gottesbild machen, sondern eines sein. Welcher Jubel: im Hintergrund sein dürfen wie eine Ikone! Da ist nichts von Flucht, wenn ich im Hintergrund bin. Ich nehme nur den Platz ein, der mir in der Gesellschaft zukommt. Hier kann das Mehr durch das Weniger entstehen und ausstrahlen. Darum der Eremit und das Eremitische, nur darum. Weniger ist mehr.» (MD 77)

²⁶ „Bedeutungsvoll ist für die ikonographische Technik die Zusammensetzung der Hauptstoffe, die in ihr verwendet werden. In ihrer Gesamtheit stellen diese Stoffe die möglichst volle Beteiligung der sichtbaren Welt an die Schöpfung der Ikone dar [...] Die Hauptstoffe, das Holz, das Wasser, die Kreide, die Erde, das Ei, werden in ihrem natürlichen Zustande genommen und bloss gereinigt und bearbeitet; der Mensch lässt sie durch die Arbeit seiner Hände Gott dienen.“ (Ouspensky, S. 55f)

kunstvoll bearbeiteten Metalllegierung überzogen wurden; bei diesen Exemplaren vermischen sich also in gewisser Weise Malerei und Metallkunst.²⁷

Auch wenn in der Ausarbeitung und vor allem auch in den Sujets erhebliche Unterschiede zur orthodoxen Ikonographie zu verzeichnen sind – auf orthodoxen Ikonen ist ein Thema wie «Kain und Abel» oder «Die Auferstehung des Judas» nicht denkbar²⁸ –, gibt es doch auch ein gemeinsames Grundverständnis: Boesch's Metall-Ikonen «verzichten wie jene auf die dritte Dimension der Tiefe. Sie wird erst in der Kontemplation gefunden.»²⁹ Boesch «lebt und denkt» wie ein orthodoxer Ikonenmaler «in Bildern und bringt dabei die Form zu einer Einfachheit, die eine nur dem geistigen Blick zugängliche Tiefe in sich schliesst.»³⁰ Wie für die orthodoxe Theologie sind auch für Boesch Ikonen Brücken zum Jenseits bzw. «Fenster zur Ewigkeit» (Pavel Florenskij); sie verkörpern die Wahrheit der Dinge, indem sie als Abbild vom Urbild den Schöpfungs- und Offenbarungsakt nachbilden. Sie schliessen die wahre Schönheit ein, weil sie die göttliche Wahrheit einschliessen.

2. Pädagogische Funktion

Wie wir bereits sahen, hat auch Boesch ein komplementäres Verständnis von Wort und Bild. Die Ikonenkunst ist keine Kunst, die zur Illustration der Heiligen Schrift dient, also akzidentell hinzukommt, «sondern eine Kunst, die dieser Schrift vollkommen entspricht; so schreibt sie der Ikone gleich wie der Heiligen Schrift dogmatische, liturgische und erzieherische Bedeutung zu. Wie das Wort der Heiligen Schrift ein Bild ist, so ist auch das Bild ein Wort.»³¹

Im Hinblick auf die erzieherische Bedeutung ist grundsätzlich zu sagen, dass die Ikone kein «Zweck an sich» ist bzw. keine Eigenexistenz führt, sondern ihre einzige Aufgabe ist es, den Betrachtenden zum wahren Sein zu führen. Nach den Vorstellungen der Väter hat die Ikone eine pädagogische Unterrichtsfunktion, sie ist eine konstante Erinnerung an Gott und weckt immer wieder den Wunsch, ihn zu suchen und ihm zu begegnen. Alles Natürliche, also auch die Sinne und den Verstand, leitet sie auf dem Weg der Verklärung, wie das Feuer das Eisen nicht verbrennt, sondern reinigt, läutert und verwandelt. Weil in ihr alles natürliche Leben des

²⁷ Vgl. zum Beispiel die Ikonen im Fabergé-Museum in St. Petersburg.

²⁸ Vgl. dazu einige Beispiele in der Bildtafel anbei, S. 19. Zu weiteren Sujets vgl. Peng-Keller, S. 143f.

²⁹ *Arte contemplative*, S. 61.

³⁰ Ouspensky, S. 27.

³¹ Ouspensky, S. 30.

Menschen seinen «wahrhaftigen Sinn und Platz» bekommen, ist die Ikone «Lebensweg» und Gebet».³² Auch Boesch ist von einem pädagogischen Anliegen beseelt. In dem vorhandenen Begleitmaterial zu seiner Ikonenkunst hat er beschrieben, für welche Zielgruppe und in welcher Form (Meditation, Unterricht, Exerzitien etc.) er seine Werke gedacht hat, mit zum Teil ausführlichen Erläuterungen. Stets hat Boesch versucht, anhand seiner Kunst und auf der Basis seiner kontemplativen Erfahrung einen Dialog zu animieren.

«Wenn Metallikonen aus einem inneren Dialog entstehen, ist es verständlich, wenn der Zugang zu ihrem Geheimnis über das Gespräch gefunden wird. Meine wichtigsten Erfahrungen mit Gruppen habe ich immer im achtsamen Hören auf das, was die einzelnen Teilnehmer sahen, spürten und empfanden, gemacht. Ich möchte die Leiter von Gruppen deshalb aufmuntern, zuerst einmal auf die Reaktionen ihrer Schülerinnen und Schüler zu achten, sie sorgsam zusammen zu tragen, um so an der Vielfalt der Interpretationen teilzunehmen und erst von daher auf neue Möglichkeiten und Zusammenhänge aufmerksam zu machen. Auf diese Weise kann sich am Schluss der Stunde ein grosses, stilles Staunen verbreiten über das überraschende Erleben in uns allen.»³³

Josua Boesch hat zeitlebens darauf bestanden, dass seine Kunst keiner individuellen Erdichtung entspringt, sondern von einer erlebten und gnadenhaft erfahrenen Wirklichkeit «durchhaucht» war, stets der Ursprünglichkeit der Gottes- und Christusbeziehung verpflichtet. Wie die orthodoxen Ikonenmaler ist es auch Boeschs Anliegen, nicht seine eigenen Gedanken wieder zu geben und auch nicht für sich und seinen Ruhm zu arbeiten; keines seiner Werke ist signiert. Wie die orthodoxen Ikonenmaler stellt er «alle Betenden vor die gleiche Wirklichkeit und lässt einem jeden die Freiheit, nach seinen Möglichkeiten und nach seinem Charakter, seinen Bedürfnissen und Verhältnissen gemäss zu empfinden. So wie der Priester den Gottesdienst seinen natürlichen Gaben und Eigenschaften entsprechend feiert, so gibt auch der Ikonenmaler das Bild seinem Charakter, seinen Gaben und seiner technischen Erfahrung gemäss wieder.»³⁴

³² Ouspensky, S. 40f.

³³ Äusserung Boeschs aus einer Radiosendung, zit. im Material zu den Ikonen, S. 5.

³⁴ Ouspensky, S. 45.

Andererseits deuten vor allem seine späteren Arbeiten und Äusserungen darauf hin, dass Boesch sich für das Konzept einer «Theologie als Poesie» begeisterte, «deren Bilder aus der Lebenswelt der Glaubenden selbst kommen», was sicherlich nicht mit orthodoxer, allerdings auch schwer mit reformierter und katholischer Theologie vereinbar sein dürfte.³⁵

3. Tradition und Innovation

Inwiefern harmoniert die individuelle Kreativität des Künstlers mit dem traditionellen Verständnis der orthodoxen Ikonenkunst? Hierzu ist zu sagen, dass ein orthodoxer Ikonenmaler durchaus schöpferisch sein kann im Sinne eines schöpferischen Nachentwurfs einer bestehenden Vorlage. «Es werden von Ikonen nicht Kopien, sondern Wiederholungen, das heisst freie, schöpferische Übersetzungen gemacht.»³⁶ Auch Josua Boesch versteht sein Werk als schöpferischen Nachentwurf. Die Richtung der Ikone geht auch bei ihm wie bei den östlichen Ikonen auf ihr Original hin, die Orientierung des Bildes zielt auf seinen Anfang; die Ikone ist «sichtbares Zeichen der strahlenden Gegenwart des Unsichtbaren» (Paul Evdokimov). Schon im Wunsch, Gott zu suchen, sind wir auf dem Weg zu ihm, sagt Augustinus: «Unsere Suche ist unser Gebet.» Andererseits war Boesch sich bewusst, dass er ein wesentliches Element der Ikonenkunst meist nicht realisierte, nämlich den schöpferischen Nachentwurf einer bereits bestehenden Vorlage, ein grosser Teil seiner «westlichen Ikonen» sind unabhängig von einem bereits bestehenden Vor-Bild entstanden.

Ist es denn – so mag vor allem der westliche Betrachter fragen – nach orthodoxem Verständnis möglich, etwas Neues zu schaffen, so wie es Boesch mit seinem Werk realisiert hat? Zu dieser Frage hat Wladimir Lossky einen wie ich meine auch heute noch aktuellen Grundsatzartikel «Die Tradition und die Traditionen» geschrieben, in dem er – ausgehend von grundlegenden theologischen Erwägungen³⁷ – darauf aufmerksam macht, dass «die Dynamik der Tradition [...] keinerlei Erstarrung» dulde, «weder in den üblichen Formen der Frömmigkeit, noch in den dogmatischen Formulierungen, die sich eben nicht mechanisch nachsagen lassen wie magische, von der kirchlichen Autorität garantierte Rezepte.» Und weiter schreibt er:

³⁵ Vgl. MD 265f.

³⁶ Ouspensky, S. 45. Vgl. auch Kattan, S. 169: «Despite the subsequent canonization of iconography [...] a place for artistic creativity always existed need not to be belittled. Especially the idea that an iconographer should disappear behind his work seems, to a great extent, to be a *myth*.»

³⁷ «Die Verteidiger der heiligen Bilder gründeten bekanntlich die Möglichkeit der christlichen Ikonographie auf die Tatsache der Inkarnation des Wortes: die Ikonen sind so gut wie die Schrift Ausdruck des Unausdrückbaren, sie sind möglich geworden dank der Offenbarung Gottes, die in der Inkarnation des Sohnes ihre Vollendung fand.» (Lossky, S. 15)

«Die ‘dogmatische Tradition’ wahren, heisst nicht, sich festklammern an Lehrformeln; in der Tradition sein, das heisst, die lebendige Wahrheit im Lichte des Heiligen Geistes wahren, oder vielmehr: in der Wahrheit bewahrt sein durch die lebendig machende Kraft der Tradition. Diese Kraft aber bewahrt durch ständige Erneuerung, wie alles, was vom Geiste kommt.»³⁸ «Bewahrung» bedeute nicht «statisch und träge, sondern dynamisch und bewusst» und müsse als ununterbrochenes Ringen um die Wahrheit aufgefasst werden, «im Heiligen Geist, der die ‘Worte des Herrn, die lautere Worte sind, wie durchläutert Silber im irdenen Tiegel siebenmal umschmilzt’ (Ps 12,7).»³⁹

Weil also die Wahrheit der christlichen Offenbarung in der Tradition aufgenommen und durch Schrift, Dogmen, Ikonen etc. zum Ausdruck gebracht wird, kann sie auch aufs Neue ausgedrückt werden; jedoch stets in Verbindung und in Bezug zur Tradition. Boesch, der übrigens das zitierte Psalm-Wort auch auf sich und seine Kunst anwendet,⁴⁰ steht hier letztlich «dazwischen»: zwischen einer Kreativität zulassenden traditionsgeleiteten Spiritualität und einer unabhängig von Traditionen, «nur die tiefsten Schichten unseres Menschseins und unserer Sehnsucht nach Gott» (MD 266) berücksichtigenden «poetischen» Spiritualität. Man mag Boesch diese theologische Offenheit als Uneindeutigkeit oder Vagheit auslegen. Auf der anderen Seite kam diese Boesch zeitlebens begleitende theologische Such- und Lernbewegung der Vielfalt der Gespräche in Kirche und Gesellschaft zugute; und in jedem Fall war sie fruchtbar für sein künstlerisches Schaffen.

³⁸ In: Der Sinn der Ikonen, S. 11-23, hier S. 19.

³⁹ Ebd., S. 18.

⁴⁰ «Mein bisheriges Leben ist durchs Feuer gegangen. Im Tiegel geschmolzen. Verwandelt.» (MD 179)



Lebensbaum auf Stein mit fossilem Blatt, 1979
(10x10 cm) (Vergrößerung auf dem Titelblatt)



Eremitische Freundschaft, 1981 (26x20 cm)



Eucharistie werden, 1982 (13x13 cm)



Dreieung, 1990 (17x22 cm)



Der aufgebrochene Himmel, 1992 (22x16 cm)



Der Unverfügbare, 1994 (Durchmesser 9 cm)

III. Das dialogische Potential der Ikonenkunst Josua Boeschs

1. Sensibilisierung für perspektivisches Sehen (Nikolaus von Kues)

11. Juli 1982: «Die kleine Schwester Maria Carla aus Ägypten ist da, eine Ikonographin der koptischen Tradition. Sie hat mir DEINE grossen koptischen Augen gebracht. Jetzt weiss ich, warum mich die koptischen Ikonen schon immer tiefer berührten als die griechischen oder russischen. Das sind die Augen, die ich schon immer suchte: DU hast mir ins Innerste geschaut und dort DEINE Augen zurückgelassen. Denn niemand schaut ins Innerste eines anderen, ohne seine Augen dort zurückzulassen. [...] Die koptischen Augen haben die Form von zwei Parabeln, die sich gegenseitig öffnen. Sie spiegeln DEINE unendliche Offenheit gegenüber den Menschen. Und wenn unsere Augen diese unendliche Offenheit gefunden haben, können sie die DEINEN schauen.» (MD 150)

Boesch schildert hier eine Erfahrung, die allgemein in der Mystik des Mittelalters,⁴¹ prominent in Nikolaus von Kues' «De visione Dei» (1453) aufgegriffen wird. Im Blick des Alles-Sehenden verschmelzen alle menschlichen Einzelperspektiven, aber auch alle menschlichen Sinne, Verstand und Vernunft. Dem Suchenden ist dieser Leben ermöglichende und erhaltende göttliche Augen-Blick immer zuvor; er ist der treueste Begleiter des Menschen auf seiner Erdenreise.

Erklärtes Ziel der cusanischen Schrift ist es, die Betrachter in einer Art mystischer Propädeutik vom sinnlichen Sehen zur geistigen Schau Gottes hinzuführen. Dazu präsentiert Cusanus den Mönchen des Klosters Tegernsee, denen er sein Buch widmet, das Bild eines Alles-Sehenden, ein Bildtypus, der über die Darstellung des heiligen Antlitzes, insbesondere im sogenannten Veronikabild (im Mittelalter gedeutet als «vera icona» = wahres Bild des Herrn), auch Cusanus noch aus eigener Anschauung bekannt war.⁴² In der Kapelle seiner Stiftskurie zu Koblenz besass Nikolaus ein solches Bild der Veronika, das er – wie er in seinem Brief selber berichtet – für die Tegernseer Mönche kopieren liess. Ikone und Kopie sind leider heute nicht mehr vorhanden.

⁴¹ Vgl. etwa Meister Eckhart: «Das Auge, mit dem ich Gott sehe, ist dasselbe Auge, mit dem mich Gott sieht: Mein Auge und Gottes Auge ist ein Auge und ein Antlitz und ein Erkennen und ein Lieben.» (Deutsche Werke Band I, 201, 5ff). Boesch erwähnt Eckhart in seinem geistlichen Tagebuch (MD 32).

⁴² Auch Boesch kennt diese Tradition: «Am Ursprung steht die Begegnung mit dem Ur-Du, in dessen Antlitz sich das wahre Ebenbild, die Ikone zeigt. Wem sich im Vorübergehen SEIN Antlitz tief eingeprägt hat, den verwandelt die Betroffenheit in «Veronika» (vera icona, in sein tiefstes Inbild: 'Sag ja zu MEINER Ikone von dir, so wirst du ganz'). (MD 60)

Cusanus gibt im Folgenden so etwas wie eine Gebrauchsanweisung im Umgang mit Ikonen. Dass er sein Opus in diesem Sinne verstand, lässt sich aus seinem Werk «De possest» («Vom Können-Ist») ersehen, in dem «De visione Dei» als «Libellus iconae» bezeichnet wird. Ganz im ikonischen Sinne schreibt Nikolaus: «Du, mein Gott, offenbarst mir Armen solch verborgenes Geheimnis, so dass ich schaue, dass der Mensch Dich, den Vater, nicht erkennen kann ausser in Deinem Sohn, der erkennbar ist und Mittler.» (VD 19)

Gleich zu Beginn seiner Schrift stellt Nikolaus klar, dass das Bild des Alles-Sehenden weder mit Gott identisch noch in irgendein kategoriales Verhältnis zu ihm gesetzt werden kann.⁴³ Die Wahrheit Gottes übertrifft die Wahrheit des Bildes; sie ist «über jedes Vergleichsverhältnis hinaus vollkommener». (VD 1) Das göttliche Sehen kann daher auch nicht mit dem geistigen Sehen des Menschen verglichen werden, das stets an die sinnliche Wahrnehmung gebunden ist. Im Unterschied zum menschlichen Sehen bleibt das göttliche Sehen von jeder Einschränkung («contraction») frei. Als die Wahrheit jedes Sehens, als absolutes Sehen, umfasst das göttliche Sehen alle Weisen des Sehens «gleichsam als das angemessene Mass und das wahrste Urbild alles Sehens». (VD 2) Das absolute Sehen Gottes als Voraussetzung und lebensspendendes Prinzip bedingt zugleich die Teilhabe des geschöpflichen Sehens am göttlichen Sein.

Als das absolute Sein von allem trägt Gott in gleicher Weise Sorge für alle und jeden Einzelnen. Der Betrachter des Bildes hat sogar den Eindruck, als sei Gottes Blick allein auf ihn gerichtet, er erfährt den Blick als liebende, seinsschaffende und gnadenhafte Kraft.⁴⁴ Gleichzeitig erkennt er die «Sichtweisen» der anderen Betrachterinnen als je eigene Perspektiven und seine eigene ebenso. Der Mensch erfährt seinen Standpunkt als einzigartig, aber gleichzeitig – im Wissen um die anderen Standpunkte – als relativ im Angesicht Gottes und im Hinblick auf die Pluralität der Sichtweisen.⁴⁵

⁴³ «An erster Stelle, so meine ich, muss man zugrunde legen, dass im Blick des Bildes Gottes nichts erscheinen kann, das im wahren Blick Gottes nicht wahrer wäre [...] Wenn daher ein gemalter Blick auf einem Bild so erscheinen kann, als betrachte er zugleich alles und jedes einzelne, dann kann dies, da es die Vollendung des Blickes ist, der Wahrheit nicht weniger wahrhaft zukommen als dem Abbild oder der Erscheinung erscheinungshaft zukommt.» (De visione Dei 1, zitiert als VD)

⁴⁴ «Dein Sein, Herr, verlässt mein Sein nicht. Soweit Du mit mir bist, soweit bin ich. Und da Dein Sehen Dein Sein ist, bin ich also, weil Du mich anblickst; wendest Du Dein Antlitz von mir, so würde ich in keiner Weise weiter bestehen.» (VD 4)

⁴⁵ «Wer könnte dieses einzige, wahrste und genaueste Urbild aller Gesichter erfassen, das ebenso das aller wie das jedes Einzelnen ist und das das Urbild in so vollkommener Weise jedes Einzelnen ist, als ob es das keines anderen sein könnte.» (VD 6)

Je mehr der Mensch sich vom Blick Gottes umfassen sieht, desto klarer wird ihm die Grösse seiner Freiheit; zwar wird der Mensch sich im Blick Gottes als abhängig gewahr werden, aber nur in dem Sinne, als sein geschöpfliches Sehen immer schon im absoluten Sehen Gottes ge- und verborgen ist. Je mehr ich mich im Blick Gottes «verliere», desto mehr komme ich zu mir selbst. Augustinus sprach davon, dass wir uns eigentlich uns selbst zuwenden, wenn wir zu Gott beten. Selbst- und Gottesbegegnung, Selbst- und Gottesbewusstsein sind aufs engste miteinander verknüpft: «Wie wirst Du Dich mir geben, wenn Du mich nicht mir selbst gibst? Und wenn ich so im Schweigen der Betrachtung verstumme, antwortest Du mir, Herr, tief in meinem Herzen, und sagst: Sei Du Dein und ich werde Dein sein (sis tu tuus et ego ero tuus).» (VD 7) Für Boesch ist diese Passage, die er in seinem geistlichen Tagebuch zitiert (MD 251), eine Art hermeneutischer Schlüssel für sein Verständnis der Beziehung zwischen Gott und Mensch.

Am Ende dieses viel zu kurzen Ausflugs in die faszinierende Welt der Renaissance-Philosophie darf in Zusammenhang mit der Orthodoxie und dem ökumenischen Anliegen Josua Boeschs nicht unerwähnt bleiben, dass sich Nikolaus von Kues beim Konzil von Basel (1431-1449) mit seinem Werk «De concordantia catholica» einen Namen gemacht hat. Dort setzt er sich nicht nur für ein Universalkonzil ein, an dem alle fünf Patriarchen teilnehmen sollten, sondern auch für die Notwendigkeit einer Dezentralisierung der kirchlichen Autorität. «Nach Cusanus' Auffassung ist der Papst in die Gemeinschaft der Gesamtkirche durch das Konsensprinzip eingebunden. Seine Dekrete erlangen ebenso wie die Beschlüsse des Konzils nur dann Geltung, wenn sie von der Gemeinschaft der Gläubigen rezipiert werden»⁴⁶ – eine für das römische Kirchenrecht ungewöhnliche, für die orthodoxe Tradition hingegen charakteristische Position. Analog zu dem von Cusanus in seinem Werk «De pace fidei» (1453) gebrauchten Wort von der «una religio in rituum varietate» könnte sein Ansatz mit den Worten «una ecclesia in rituum varietate» umschrieben werden, wie der Trierer Cusanus-Forscher Walter Euler meint.⁴⁷ Wie weit man damals schon dachte!

⁴⁶ Euler, S. 501.

⁴⁷ Die Berührungspunkte mit der Orthodoxie haben in den folgenden Jahren durch die Vorbereitung und Durchführung des Unionskonzils von Ferrara-Florenz zugenommen, zumal Cusanus zusammen mit Papst Eugen IV. ein entschiedener Befürworter der Union zwischen West- und Ostkirche war, die ja bekanntlich zustande kam, allerdings keinen längeren Bestand hatte. Dass die Union zerbrach, „hat Cusanus tief verletzt, zumal der Text der Bulle – dies wird mittlerweile auch von orthodoxen Theologen anerkannt – keineswegs als einseitiges lateinisches Diktat interpretiert werden kann und dem genannten Ideal *una ecclesia in rituum varietate* sehr nahekommt. Der orthodoxe Byzantinist Deno J. Geanakoplos schreibt sogar: „Das wichtigste Erbe von Florenz besteht darin, dass praktisch alle möglichen Fragen, die sich zwischen Rom und Konstantinopel stellen, diskutiert worden sind und dass in einigen Fragen Lösungen oder zumindest Kompromisse erreicht worden sind. Im Blick auf ein zukünftiges Konzil zwischen orthodoxen und römischen Kirchen [...] kann man meines Erachtens nichts Besseres tun als das Konzil von Florenz mit seinen Beratungen als *den* Ausgangspunkt eines neuen Konzils betrachten.“ (Walter Euler, Nikolaus von Kues und die Ostkirche 507). So wie es derzeit scheint, sind wir noch weit von einem solchen Konzil entfernt; Anastasios Kallis macht mit seiner Vision „Das Jerusalemer Konzil von 2054“ dennoch Hoffnung!

2. Der Zusammenhang zwischen „ikonischem“ und sakramentalem Denken (Leonardo Boff)

Am 17. Februar 1980 findet sich folgender Eintrag in Josua Boeschs Tagebuch: «Alles Leben ist Gleichnis. Es ist nie zu haben und zu konsumieren. Das Wesentliche ist unsichtbar. Leben ist unverfügbare Beziehung zum Verborgenen. Zum Sinn hinter dem Sichtbaren. Hast DU mir die Bildsprache verliehen, damit wir die Beziehung zur Quelle des Lebens wieder finden?» (MD 124) Boesch spricht hier etwas aus, was Grundlage eines weiten christlichen Sakramentenverständnisses ist, wie es auf katholischer Seite prominent Leonardo Boff in seinem Buch «Kleine Sakramentenlehre» formuliert: «Für den Christen ist Materie nicht nur Objekt der Manipulierung und des Besitzes durch den Menschen, sondern auch Trägerin Gottes und Ort der Begegnung des Heils. Materie ist sakramental.»⁴⁸ Sakramente «sind Zeichen, die eine andere von ihnen zu unterscheidende, in ihnen aber präsente Wirklichkeit enthalten, darstellen, an sie erinnern, sie sichtbar machen und vermitteln.»⁴⁹

Dinge haben eine sakramentale Qualität, weil sie nicht nur auf eine andere Wirklichkeit verweisen und an eine andere Wirklichkeit erinnern, sondern ihre Präsenz in Zeit und Raum «durchscheinen» lassen. Für Boff ist für dieses weite Sakramentenverständnis der Begriff der «Transparenz» zentral: «Transzendentes wird gegenwärtig im Immanenten, so dass letzteres durchsichtig wird für ersteres.»⁵⁰ «Wenn Gott das einzige Absolutum ist, dann ist alles, was existiert, Offenbarung über ihn. Für den, der Gott auf diese Weise erlebt, wird die immanente Welt transparent für diese göttliche und transzendente Wirklichkeit. Die Welt wird durchsichtig.»⁵¹ Wie wir bereits sahen, war für Boesch der Begriff der «Transparenz» ein Zentralbegriff seines Schaffens,⁵² und er konnte bei Boff vieles finden, was seiner eigenen Auffassung von der sakramentalen Qualität des Lebens entsprach. Auf dem Weg über Boff konnte er zudem

⁴⁸ Leonardo Boff, *Kleine Sakramentenlehre*, Düsseldorf 1976, S. 14. Boff war ein ausgezeichnete Kenner der Patristik, Johannes Damascenus' Aussage war ihm sicherlich bekannt: «Ich verehere nicht die Materie, ich verehere vielmehr den Schöpfer der Materie, denjenigen, der um meinetwillen Materie geworden ist [...] und ich werde nicht aufhören, die Materie zu verehere, durch die mein Heil gewirkt ist. Ich verehere sie aber nicht als Gott – das sei ferne [...] ich verehere sie als voll von göttlichem Wirken und göttlicher Gnade.» (Verteidigungsschriften I.24)

⁴⁹ Ebd. S. 22.

⁵⁰ Ebd. S. 39.

⁵¹ Ebd. S. 45.

⁵² Dies Boff'sche Begrifflichkeit kann im Übrigen auch fruchtbar gemacht werden für einen Zugang zur modernen Kunst: Assaad Elias Kattans Symbolbegriff öffnet – analog zu Boffs Begrifflichkeit – für eine Gemeinsamkeit zwischen Ikonographie und moderner Kunst: „Without denying the difference between them, icons and secular works of art prove to have something in common: they are real symbols in that sense that they realize the presence of the symbolized object [...] Hence, the icon, the eucharist and secular plastic art, in spite of their indisputable theological, epistemological and empirical differences, have something in common: an understanding of symbol according to which the symbolized is not only referred to, but also realized, in the symbolizing matter.“ (Kattan, S. 173)

einen Zugang finden zum orthodoxen Verständnis, demzufolge die Materie nicht abgewertet, sondern «als Brücke und Weg zum geistlichen und spirituellen Leben betrachtet» wird.⁵³

Weil sakramentale Sprache «niemals nur beschreibend, sondern vor allem hinweisend und vergegenwärtigend» ist,⁵⁴ plädiert Boff dafür, «die Wirklichkeit des Sakraments auch über die engen Grenzen der sieben Sakramente hinaus zu sehen.»⁵⁵ Denn «Sakrament bedeutet präzise jene Wirklichkeit der Welt, die – ohne aufzuhören, Welt zu sein – von einer anderen Welt spricht, d.h. von der menschlichen Welt tiefgreifender Erfahrungen, nicht hinterfragbarer Werte und erfüllender Sinngehalte des Lebens.»⁵⁶

«Die Gesten, die Taten und all die Aussprüche im Leben Jesu waren Sakramente, die dem Geheimnis Gottes Gestalt gaben. Die Kirchenväter sprachen von *mysteria et sacramenta carnis Christi*. Von ihm kommt uns, wie der Evangelist Johannes sagt, Gnade über Gnade (Joh 1,16). In ihm war einfach das Leben (Joh 1,4). Er war das Leben schlechthin (Joh 11,25; 14,6). Mit Jesus von Nazareth «erschieden die Güte und Menschenfreundlichkeit Gottes, unseres Erlösers» (Tit 3,4; 2 Tim 1,10). Er war die sichtbare Gestalt des unsichtbaren Gottes (Kol 1,15) sowie Einbruch und Offenbarung der Göttlichkeit in der Undurchsichtigkeit des sichtbaren und greifbaren Fleisches (Kol 2,9; 1 Joh 1,2). ‘Wer mich sieht, sieht den Vater’ (Joh 14,9). In diesem Sinn nennt die grosse Überlieferung der Kirche bis hin zum II. Vatikanischen Konzil Christus das Sakrament Gottes.»⁵⁷

Boffs Sakramentenverständnis, von dem Josua Boesch inspiriert wurde,⁵⁸ baut eine Brücke zur orthodoxen Auffassung der Sakramente, die «untrennbar mit dem ganzen, auch mit dem

⁵³ Larentzakakis S. 60. Boesch konnte leider nichts bei Boff zum Thema «Ikonen» finden. Das ist schade, nimmt doch Boffs Ansatz «die grosse Überlieferung der Kirche» auf und ist damit anschlussfähig an die Orthodoxie. Ikonen finden in Boffs vollständiger Aufzählung der Materie, der Schöpfung keine ausdrückliche Erwähnung: „Wenn die Kirche in ihrer Gesamtheit als einheitliche Grösse ein grosses Sakrament ist, dann haben auch alle Dinge innerhalb der Kirche sakramentalen Charakter. Alles in der Kirche ist sakramental [...] die Liturgie mit ihren Riten, geweihten Gegenständen, Büchern und materiellen Elementen, die Menschen vom Papst bis zum letzten Gläubigen, die Tätigkeit der Kirche in der Welt, in der sozialen Fürsorge, in der Missionsarbeit und in der prophetischen Verkündigung. Für die Kirchenväter galt sogar die Amtsniederlegung eines Bischofs wie auch das Ablegen der Gelübde von Ordensleuten als Sakrament. Jede Geste und jedes Wort der Kirche – die Sakrament ist – gewinnen ebenfalls sakramentale Funktion. Denn sie konkretisieren in den kleinen Einzelheiten des Lebens, was Kirche – Sakrament eigentlich ist.“ (ebd. S. 73)

⁵⁴ Ebd. S. 16.

⁵⁵ Ebd. S. 15.

⁵⁶ Ebd. S. 26.

⁵⁷ Ebd. S. 65.

⁵⁸ Für Boesch war Franz von Assisi die wichtigste Quelle seiner Spiritualität, was sich nicht zuletzt an seinen Ausarbeitungen zeigte (häufige Verwendung des franziskanischen Friedenszeichens, des «Tau», sowie mehrfache Ausarbeitung des Dami-ano-Kreuzes). Boeschs Begrifflichkeit bezieht sich in vielerlei Hinsicht auf das Werk Leonardo Boffs «Zärtlichkeit und Kraft. Franz von Assisi, mit den Augen der Armen gesehen» (deutsche Erstausgabe von 1983), das von einem befreiungstheologischen Ansatz geprägt ist. Die detaillierten Bezüge wären einer eigenen Untersuchung wert. Am 7. Juni 1991 vermerkt Boesch in seinem Tagebuch: «Am Pfingstmontag habe ich in Zürich Leonardo Boff gesehen und gehört. Ein Satz bleibt mir

alltäglichen Leben verbunden» sind. «Nicht weil es dazu die entsprechenden kirchlichen Vorschriften gibt, müssen sie vollzogen werden, sondern weil es für das Leben existentiell sinnvoll und notwendig ist.»⁵⁹

Der Begriff der «Verwandlung», der in Boeschs Spiritualität eine massgebliche Rolle spielte, ist in Verbindung zu sehen mit einem «anderen Sehen», welches Dinge nicht nur als Dinge sieht, sondern «von innen her anschaut» bzw. – wie es Leonhard Cohen in seinem Lied «Anthem» singt – eine Spalte entdeckt, durch die das Licht die Dinge anders beleuchtet. «Das Licht beleuchtet die Dinge, macht sie transparent und durchsichtig.»⁶⁰ Da sich ein «anderes Sehen» bzw. ein Perspektiven-Wandel normalerweise nicht einfach qua Eingebung einstellen, verweist die Theologie seit patristischen Zeiten bis heute auf die Notwendigkeit einer Sensibilisierung der Wahrnehmung, der Schärfung der Sinne und nicht zuletzt auch des Sinns für Sinn. Dass nicht nur die Theologie dafür sensibilisiert, sondern Autorinnen und Autoren verschiedenster Disziplinen, darf hier nicht unerwähnt bleiben.⁶¹

3. Postmodernes Denken als Ermöglichung eines Dialogs zwischen religiöser und säkularer Kunst (Maurits C. Escher)

Es ist immer noch ein Topos, aus westlicher Perspektive von der «Fremdheit der Ikonen» der Ostkirche zu sprechen; was oft nicht mit wenigen Vorurteilen, mit Unverständnis und vor allem grossem Nicht-Wissen verbunden ist.⁶² Möglicherweise hängt diese Fremdheitserfahrung auch mit einem einseitig kulturell geprägten Sehen zusammen, das die «Weltfremdheit» der Ikonen als Welt-Distanz interpretiert, ohne den in den Ikonen enthaltenen Transzendenzbezug erkennen zu können. Sich der eigenen kulturell beschränkten Perspektivität bewusst zu sein, wäre ein grosser Schritt vom Vorurteil zu einer Bescheidenheit und zur Anerkennung der Andersheit des Anderen.

hoffentlich unvergesslich. Es war der letzte seines Referates: 'Freiheit wird einem nicht gegeben, man muss sie sich nehmen!')» (MD 269)

⁵⁹ Larentzakis, S. 58.

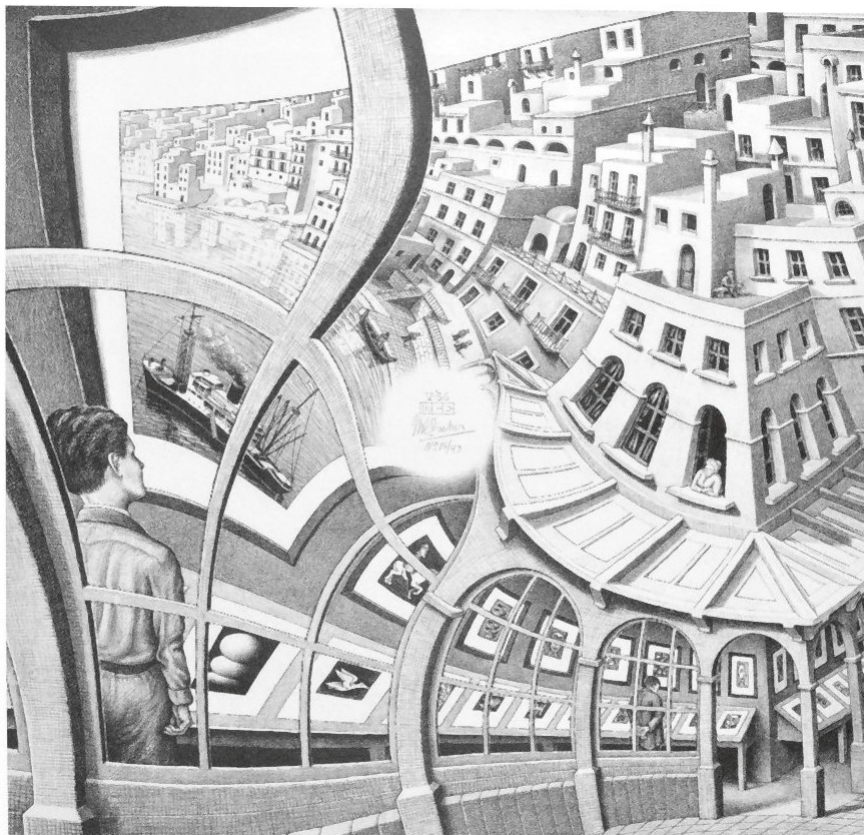
⁶⁰ Ebd. S. 22.

⁶¹ Vgl. etwa Anne Dufourmantelle, Lob des Risikos. Ein Plädoyer für das Ungewisse, Berlin 2018; Milan Kundera, Die Kunst des Romans, München 1986; Hartmut Rosa, Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung, Berlin 2016; Georges Didi-Huberman, Sehen versuchen, Konstanz University Press 2017; Peter Senge u.a., Presence, London 2005 (insbesondere das Kapitel «Learning to see»).

⁶² Vgl. etwa Benz, S. 7f.

Deswegen möchte ich in diesem dritten Teil unserer Betrachtung kurz auf die brückenbauende Rolle der Postmoderne und insbesondere der postmodernen Kunst im Hinblick auf einen Dialog zwischen orthodoxer Ikonographie und profaner Kunst eingehen, angeregt durch den Artikel «The Byzantine Icon – A Bridge Between Theology and Modern Culture?» von Assaad Elias Kattan.⁶³ Postmoderne Denkerinnen und Denker plädieren für eine dialogische, «transversale Vernunft» (Wolfgang Welsch), für die gerade auch die Kunst die Rolle der Vermittlerin spielen kann.⁶⁴

So blicken wir am Beispiel von Maurits Cornelis Eschers (1898-1972) «Bildgalerie» (1956) in einen multi-perspektivischen Raum, in dem die Zentralperspektive dekonstruiert ist und die Betrachter ihre Position suchen und finden müssen. Ob in Eschers „Bildgalerie“ das Bild eines Bildes dargestellt wird, das sich selbst enthält, oder das Bild einer Galerie, die sich selbst enthält, ist kaum zu entscheiden. Dem Künstler scheint gerade daran zu liegen, die Wahlmöglichkeit zu irritieren und den Perspektivenwechsel, ja den Verlust bzw. das Verschwinden der Perspektiven zu provozieren.



⁶³ Für den Hinweis auf Kattans Artikel danke ich Konstantinos Vliagkoftis!

⁶⁴ „Art is likely to function as a platform for a dialogue project between theology and the world, especially between theology and modern culture, in a time several people have become less sensitive to churchly discourse and do not believe that human values rest upon religious foundations.» (Kattan, S. 166).

Wir sehen ein Bild, das einerseits den Reichtum, andererseits die Verbundenheit und Relativität der Wirklichkeiten herausstellt und so das im Dargestellten Nicht-Dargestellte zur Darstellung bringt. Jean-François Lyotard mag die «Bildgalerie» Eschers vor Augen gehabt haben, wenn er «das Postmoderne» als dasjenige charakterisiert, das «in der Darstellung selbst auf ein Nicht-Darstellbares anspielt [...] das sich auf die Suche nach neuen Darstellungen begibt, jedoch nicht, um sich an deren Genuss zu verzehren, sondern um das Gefühl zu schärfen, dass es ein Undarstellbares gibt».⁶⁵

Eschers im Letzten rätselhaftes Werk öffnet den Blick für die nicht mehr darstellbare Verflochtenheit, die verborgene Verwiesenheit von Bild und Wort, Sprache und Malerei, Metapher und Begriff, Immanenz und Transzendenz.⁶⁶ Er lädt die Betrachter ein, neu und anders zu sehen. Damit entspricht seine Intention in gewisser Weise der des russisch-orthodoxen Priesters und Philosophen Pavel Florenskij (1882-1937), der die Ikone als «Fenster» eines neuen Sehens begreift, wie er es in seinem berühmten Werk «Die umgekehrte Perspektive» ausführt.⁶⁷ Indem Ikonen die Gesetzmäßigkeiten der Zentralperspektive missachten, öffnen sie für eine andere Sicht auf unser Sehen, auf unsere Wahrnehmung insgesamt. Kattan macht in seinem Artikel darauf aufmerksam, dass die Verbindung zwischen Ikonenkunst und moderner Kunst gerade im radikalen Aufbrechen eingefahrener Perspektiven besteht, unabhängig und unbeschadet der eigenen Gesetzmässigkeit des ikonographischen Kanons.⁶⁸ Josua Boesch hätte dem sicherlich zugestimmt, war es doch auch sein Anliegen, für eine andere Perspektive zu öffnen und die Wechselwirkungen zwischen eigener und fremder Perspektive zu antizipieren, um in einen ernsthaften Dialog der Perspektiven einzutreten.

⁶⁵ Jean-François Lyotard, Beantwortung der Frage: Was ist postmodern? In: Peter Engelmann: Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart, Stuttgart 2004, S. 48.

⁶⁶ Douglas Hofstadter versucht in seinem wissenschaftlichen Bestseller «Gödel, Escher, Bach – ein endlos geflochtenes Band», die Rätselhaftigkeit etwas zu entwirren.

⁶⁷ Ouspensky (S. 42) macht darauf aufmerksam, dass es ein Irrtum sei zu behaupten, die Ikonenmaler hätten die optische Perspektive aus Unwissenheit oder bewusster Ignoranz nicht gekannt. Als Beispiel nennt er die Ikone von der Dreifaltigkeit von Andreas Rubljow, auf der beide Perspektiven zu sehen seien: «So sind die Öffnung im Tisch und das Gebäude in der optischen Perspektive dargestellt, der Tisch aber, die Fussgestelle der Engel und die Köpfe der Engel in der umgekehrten. Diese gleichzeitige Anwendung beider Perspektiven tritt nicht selten in alten Ikonen auf, doch wird stets der umgekehrten der Vorzug gegeben.» (S. 42, Anm. 1).

⁶⁸ «The existence of the iconographic canon does not put into question the fact that the Byzantine icon and modern art are in agreement that an authentic relationship with the recipient entails a radical deconstruction of one's being in the grip of the things of this world: a world of boredom from the perspective of art, a world of sin and death from the viewpoint of icon theology.» (Kattan, S. 174)

Schlussbetrachtung

In einer seiner letzten Eintragungen in sein geistliches Tagebuch vom 11. Mai 1993 zieht Josua Boesch eine Art Bilanz, in der er seine Kunst von der orthodoxen Ikonographie abgrenzt: «Die Ikone bewahrt vor Selbstzerstörung. So wichtig ist sie für die Menschheit. Sie behütet uns vor dem Suizid, dem individuellen und dem kollektiven. Denn die Ikone integriert die eigenen Aggressionen zugunsten der Wandlung. Womit ich wieder dort bin, wo ich angefangen habe: bei meinem ersten Predigttext, den mir Professor Thurneysen 1949 im Predigerseminar gab: Jer 1,4-10. ‘Siehe, ich setze dich heute über die Völker, auszureissen und zu verderben, zu pflanzen und aufzubauen.’ Wandlung ist nur möglich durch nein sagen. Nein zu allem Harten, Fixierten und Statischen um uns und in uns. Im eigenen ‘Ikone werden’ liegt die verborgene Kraft, die uns vor Selbstzerstörung bewahrt. Nun ahne ich erst, weshalb ein Zürcher Pfarrer zur Ikone zurückfinden sollte. Und warum dieser westeuropäische Ikonograph über die ostkirchliche Ikone hinausgehen musste: in der Menschen-Ebenbildlichkeit Gottes fließt uns eine Liebeskraft entgegen, die uns nein sagen lehrt und so unsere Gott-Ebenbildlichkeit befreit von Selbstzerstörung.» (MD 287)

Auf zwei Elemente möchte ich in diesem Selbstzeugnis eingehen. Zunächst: Die von Boesch vorgenommene Verallgemeinerung seines Seelenlebens trägt deutlich reformierte Züge, mit einem moralischen Pathos, das aufgrund seiner Generalisierung («nur») durchaus selbstwidersprüchlich das vollzieht, was es eigentlich vermeiden will: hart, fixiert und statisch zu sein. Das orthodoxe Verständnis hält dagegen den Himmel offen – jenseits eines Moralismus, aber dennoch in Klarsicht auf die *conditio humana*. Um es pointiert und zugegebenermassen etwas klischeehaft auszudrücken: Dem reformierten moralischen «Nein» entspricht auf orthodoxer Seite ein doxologisches «Ja». Die Orthodoxie würde vermutlich folgendermassen reformulieren: Dem Menschen fließt eine Liebeskraft entgegen, die uns ja sagen lehrt und so unsere Gott-Ebenbildlichkeit befreit von Selbstzerstörung. Ein aus meiner Sicht komplett anderer Zugang, der nicht zu moralischer Engführung, sondern zu gelassener Weite führt. Nicht durch Nein-Sagen, sondern durch Ja-Sagen mag dann die Ikone eine das Zerstörerische, das Böse abwehrende Funktion haben. Insofern scheint mir fraglich, ob «dieser westeuropäische Ikonograph» (wie Boesch sich selbst bezeichnet) es tatsächlich vermochte, «über die ostkirchliche Ikone hinaus[zu]gehen»...

Zweitens: Möglicherweise sind bei Boesch – trotz vieler gegenteiliger Deklarationen – Spurenelemente eines theologischen Geist-Materie-Dualismus auffindbar, die sich im reformierten, jedoch nicht im orthodoxen Denken finden. Der Dualismus zwischen Geist und Materie, der in gewisser Weise auch bei Boesch durchscheint, ist in orthodoxem Denken obsolet, denn Gott kann in keine bestimmte Kategorie des Seienden eingeschränkt werden. Gott ist ebenso sehr Geist als Materie wie er weder das eine noch das andere ist. In Gott fallen nicht nur die Gegensätze zusammen, wie Cusanus sagt, sondern er befindet sich noch jenseits des Zusammenfalls der Gegensätze.⁶⁹ Die Fleischwerdung des Logos, des Sohnes Gottes, zeigt an, dass die Materie als solche nichts Böses ist. Das kreatürliche Sein ist gnadenhaft in Gott, und das göttliche Sein ist gnadenhaft in der Kreatur verborgen. So bedeutet «nach dem Bilde Gottes geschaffen sein» die anfängliche Gnadengabe; das Bild trägt die unzerstörbare Gegenwart der menschlichen Natur innewohnenden Gnade in sich, es ist in den Akt der Schöpfung selbst eingeschrieben.

Der Mensch, der vor allem auf Erden ist, um Gott zu loben, zu preisen und ihm zu danken, ist selbst von der Art Gottes. Den Gedanken, dass wir eine unzerstörbare Affinität zu unserem Ursprung haben, aus dessen Sphäre wir nicht herausfallen können, greift Paulus in seiner Rede auf dem Areopag auf: «In ihm leben wir, bewegen wir uns und sind wir, wie auch einige von euren Dichtern gesagt haben: Wir sind von seiner Art.» (Apg 17,28) Aus göttlichem Ursprung geboren sind wir wie Gott geprägt von der Sehnsucht, aus dem Ursprung zu leben, wie dieser zu werden und zu ihm zurückzukehren: «Unruhig ist unser Herz, bis es ruht in dir.» (Augustinus)

Die Auseinandersetzung mit Josua Boesch's Werk zeigt, dass der Dialog zwischen westlicher und östlicher Perspektive spannungsfrei kaum zu haben ist. Gerade aber wo die Differenzen und Ambivalenzen nicht nivelliert oder schöngeredet werden, kann sich ein echtes und fruchtbringendes Gespräch entwickeln.⁷⁰ Josua Boesch kann uns anhand seiner Kunst die Schönheit

⁶⁹ „Jenseits des Zusammenfalls der Gegensätze vermag man Dich zu sehen; diesseits aber nicht.“ (VD 9)

⁷⁰ Aus meiner Sicht sollten auch hagiographische Tendenzen nüchtern erörtert bleiben. So ist doch noch weitergehend zu erforschen, inwiefern Josua Boesch als «zeitgenössischer Mystiker im Übergang vom 20. zum 21. Jahrhundert» bezeichnet werden kann (wikipedia-Eintrag), vgl. auch Peng-Keller: «Im Bemühen um eine Wiederentdeckung der christlichen Mystik möchte ich das Wagnis eingehen, Josua Boesch's Werk in diese Tradition hineinzustellen. Dass es wie alle echte Mystik eine erneuernde Kraft in sich birgt, ist mir gewiss.» (Peng-Keller, S. 11) Eine solche Zuschreibung scheint mir verfrüht, zumal dieses Prädikat u.a. auf einer – in der Geschichte der Mystik eher ungewöhnlichen – Selbstzuschreibung beruht: „Ich bin ein Mystiker. Schon von Geburt an. Und ich gedenke, es auch zu bleiben. Denn nur so kann ich atmen in dieser Welt.“ (MD 287) Vgl. auch: „Da ist noch ein Schatz, den ich ein Leben lang zu heben fürchtete. Hans sagte gestern: ‚Seit ich das Buch ‚Die jüdische Mystik‘ von Gershom Scholem gelesen habe, weiss ich, dass ich kein Mystiker bin. Bist du einer, Josua?‘ Noch nie ist ein so urtiefes Ja über meine Lippen gekommen wie dieses. Ich erschrak selber. Das hatten nur meine Diebe im Traum fertiggebracht. Sie haben mich vor mir selber enttarnt.“ (MD 225)

der orthodoxen Ikonen und ihren Wert tiefer erahnen lassen, als es gerade westlichen Betrachterinnen und Betrachtern gewöhnlich möglich ist. In diesem Sinne schreibt Boesch: «Wenn ich ein Zeichen dafür sein darf, dass es dämmt in der Menschheit, genügt es mir. Alles andere wäre Überforderung. Nur Stille, Präsenz und Transparenz sind dazu nötig. Mehr nicht. Metall-Ikonen wirken nicht zufällig am stärksten in der Dämmerung durch ihren transparenten Glanz. Es ist, als würden sie sagen: «Siehst du, jetzt dämmt's.» (MD 200)

Zweifelsohne hat Josua Boesch – nicht nur für die reformierte Theologie – den Horizont geöffnet für eine «Theologie der Schönheit» und diese durch seine Kunst ins ökumenische Gespräch gebracht. Vielleicht eher unbewusst hat er als reformierter Pfarrer im befreiungstheologischen Duktus katholischer Theologie franziskanischer Prägung eine Brücke gefunden zur orthodoxen Spiritualität. So hat er auch westliche Menschen dafür sensibilisiert, was für Orthodoxe selbstverständlich ist: dass Ikonen nicht nur Objekt ästhetischen Genusses sind, sondern uns Pilger auf unserer Erdenreise auch geistig und spirituell nähren können.

Darüber hinaus motiviert Boesch, das Gespräch zwischen unterschiedlichen Auffassungen von Ikonenkunst und zwischen religiöser und säkularer Kunst zu pflegen, ganz im Sinne Assaad Elias Kattans: „Not only is the icon a ‚window to Heaven‘, but also a window to modern art and, thus, to modern culture. It is thanks to this very aspect that the icon invites us to reconsider the relationship between religious and non-religious culture [...] Today, it is kairos to engage in a genuine dialogue between Orthodox theology and modern culture.»⁷¹ Die Rückseite der Medaille «Inkarnation» heisst Inkulturation...

⁷¹ Kattan, S. 175.

Literatur

Bauman, Zygmunt, Ansichten der Postmoderne, Hamburg – Berlin 1995

Benz, Ernst, Geist und Leben der Ostkirche, München 1971 (Forum Slavicum Band 30)

Boff, Leonardo, Kleine Sakramentenlehre, Düsseldorf 1976

Boesch, Josua, Morgendämmerung. Tagebuch einer Wandlung, Books on Demand Nordstedt 2018 (Erstauflage Noah-Verlag Oberegg 1999)

Boesch, Josua, Arte contemplativa. Noah-Verlag Oberegg 1988

Didi-Huberman, Sehen versuchen, Konstanz University Press 2017

Euler, Walter Andreas, Nikolaus von Kues und die Ostkirche: Idee und Wirklichkeit des Religionsdialogs, in: Knotenpunkt Byzanz. Wissensformen und kulturelle Wechselbeziehungen, hg. Andreas Speer, Philipp Steinkrüger (Miscellanea Medievalia Band 36), Walter de Gruyter Berlin/Boston 2012, S. 496-509

Evdokimov, Paul, The struggle with God, Paulist Press New Jersey 1966 (electronic edition / by special arrangement with Desclée de Brouwer, publishers of the original French Edition, Les âges de la vie spirituel)

Kallis, Anastasios, Das Jerusalemer Konzil von 2054, Münster 2012 (Orthodoxe Perspektiven Band 9)

Kattan, Assaad Elias, The Byzantine Icon – A Bridge Between Theology and Modern Culture?, in: Thinking Modernity. Towards a Reconfiguration of the Relationship between Orthodox Theology and Modern Culture, hg. Assaad E. Kattan, Fadi A. Georgi, Amchit, Lebanon 2020 (Balamand Theological Conferences 1), S. 165-177

Lyotard, Jean-François, Beantwortung der Frage: Was ist postmodern? In: Peter Engelmann: Postmoderne und Dekonstruktion: Texte französischer Philosophen der Gegenwart, Stuttgart 2004

Nikolaus von Kues, De visione Dei, in: Philosophisch-theologische Schriften, hg. von Leo Gabriel, übersetzt und kommentiert von Dietlind und Wilhelm Dupré (Studien- und Jubiläumsausgabe, lat.-dt.), Band III, Wien 1967, S. 93-219

Ouspensky, Leonid, Lossky, Wladimir, Der Sinn der Ikonen, Bern 1952

Peng-Keller, auferstehungsleicht. Der ikonographische Weg Josua Boeschs, Neuauflage mit zusätzlichem Bild-, Text- und Filmmaterial, TAU-AV Produktion Stans 2015 (Erstauflage noah-Verlag Oberegg 1999)

Vliagkoftis, Konstantinos, Seminarunterlagen Sommersemester 2021

Welsch, Wolfgang, Unsere postmoderne Moderne, Berlin 1993

Hiermit versichere ich, dass ich die schriftliche Hausarbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Die Stellen meiner Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinne nach anderen Werken und Quellen, einschließlich Quellen aus dem Internet, entnommen sind, habe ich in jedem Fall unter Angabe der Quelle deutlich als Entlehnung kenntlich gemacht. Dasselbe gilt sinngemäß für Tabellen, Karten und Abbildungen.

St.Gallen, 23. Juli 2021, Theodor Pindl