



**University of
Zurich** ^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2022

Heilkraft aus dem Schauen : Ikonen als Übergangsmidien

Peng-Keller, Simon

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-225371>

Book Section

Originally published at:

Peng-Keller, Simon (2022). Heilkraft aus dem Schauen : Ikonen als Übergangsmidien. In: Jakob, Samuel. Präsenz im Heute Gottes : Impulse für eine Spiritualität auf den Spuren von Josua Boesch. Zürich: Theologischer Verlag Zürich, 106-127.

Heilkraft aus dem Schauen: Ikonen als Übergangsmedien

Simon Peng-Keller

Die Metallikonen Josua Boesch vermitteln heilsame Präsenz. Es ist ihnen anzumerken, dass sie aus der Stille kommen. Sie gleichen Bergkristallen, die sich langsam in der Tiefe des Berges herausformen und durch Transparenz und Einfachheit faszinieren. Die Heilkraft aus dem Schauen¹ beginnt nicht erst mit dem Betrachter der Ikonen, sondern sie steht an deren Ursprung. Der vorliegende Beitrag beleuchtet den Werdegang dieser besonderen Ikonen. Dabei wird sich zeigen, dass die kreative und inspirative Energie, die sie hervorgebracht hat, ebenso eng verbunden ist mit Träumen und Präsenzerlebnissen wie mit fortwährender Schriftauslegung. Indem die Metallikonen die Bildgeschichte des „konstantinischen Christentums“ überschreiten, erweitern sie die Möglichkeiten christlicher Ikonographie und eröffnen einen spirituellen Erfahrungsraum, der zur Erkundung einlädt. Diese Bewegung der Überschreitung soll an einigen bislang unbekanntem Ikonen veranschaulicht werden, die hier erstmals abgebildet und kommentiert werden. Der Auftakt bildet die Ikone *Trinität – Identität*, die vermutlich in den frühen 1980er Jahren in Camaldoli entstand. Sie zeigt den Menschen, der, umhüllt und gestärkt von der durch drei Aureolen angedeuteten göttlichen Gemeinschaft, zu seiner innersten Identität, seiner Auferstehungsgestalt gefunden hat. Wie die meisten Ikonen beschränkt sie sich auf elementare Formen: Kreis, Dreieck, Quadrat und drei Parabeln, welche die Gestalt des Menschen ergeben. Diese bildet gleichzeitig ein Tau-Zeichen, das an ein Mönchsgewand erinnert. Die Ur- und Erlösungsgestalt des Menschen, die sich hier ikonographisch angedeutet wird, gleicht einem Segenszeichen, das über der ganzen Schöpfung steht.

¹ Vgl. Josua Boesch, *arte contemplativa. Von der Heilkraft aus dem Schauen*, Oberegg 1988.

Begegnungen unterwegs

Der Augenblick, in dem ich zum ersten Mal eine Metallikone von Josua Boesch sah, ist mir noch heute in lebendiger Erinnerung. Es war im Jahre 1987 am Ende einer Meditationswoche für Jugendliche. Einer der Leiter zeigte uns eine grossformatige Abbildung der Ikone *Die Auferstehung des Judas* und las einen Auszug der Meditation vor, die der Künstler selbst dazu verfasst hatte. Die Meditation und die Stille hatten mich empfänglich gemacht. Ostkirchliche Ikonen und Gegenwartskunst waren mir vertraut. Doch was mir hier begegnete, bewegte sich jenseits von allem, was ich bislang gesehen und gehört hatte. Bis heute frage ich mich, was mich genau anrührte: War es die Ikone selbst? Waren es die Worte dazu? Der Einklang von beidem? Was immer es war, ich beschloss, dieser Spur zu folgen. Ich wollte dem Geheimnis, das diese Ikone ausstrahlte, auf den Grund gehen.

Vier Jahre später, als ich den Künstler erstmals in der Casa Bocci in Farneta di Soci besuchte, traf ich ihn im Zenit seines Schaffens an. Seine ebenerdige, zwanzig Quadratmeter grosse „Cella“ war Wohn- und Schlafzimmer, Werkstatt und Kapelle in einem. In dem umgebauten Schweinestall stand neben der Kochecke die Werkbank. Eine kleine Treppe führte zu einem offenen Obergeschoß, in dem auf schmalen Raum ein Bett stand und man durch kleine Fenster in den Garten und auf die hügelige Landschaft des Casentino blicken konnte. Die Metallikonen, die auf Jutegeweben platziert zwischen Holzmöbeln hervorleuchteten, gaben dem Raum eine sakrale und warme Ausstrahlung. Neben frühen Ikonen wie jene auf dem Stein vom Bodensee mit dem fossilen Ahornblatt, den er auf dem Boden platziert hatte und vor dem immer eine Öllampe brannte, entdeckte ich solche, die eben erst entstanden – geboren – waren. Bislang kannte ich lediglich die Ikonen die im *Auferstehungsweg* und in *arte contemplativa* abgebildet sind. Die Begegnung mit den Originalen glich der ersten Begegnung mit einem Menschen, den man bisher nur von Photographien kannte. Mir wurde in diesem atmosphärischen Raum bewusst, dass Ikonen etwas anderes als Bilder sind, die man in einem Museum bestaunt. Was sie lebendig macht, ist das Licht, das sie aufglänzen lässt, ebenso wie ihre Materialität, die sie mit den Grundelementen dieser Erde verbindet und die mitunter auch zum Berühren einlädt.

In der Cella der Casa Bocci erkannte ich noch etwas Weiteres: Um ihre Lebendigkeit zu entfalten, brauchen Ikonen ein bestimmtes Umfeld

und einen behutsamen Umgang. Sie sind responsiv, strahlen ab, was sie empfangen. Ikonen wollen nicht als Kunstobjekte betrachtet werden, sondern führen in die Meditation und laden zum Gebet ein. Ihr Geheimnis entzieht sich dem nüchtern-beobachtenden Blick und erschliesst sich erst durch das geduldige Schauen, das sich behutsam auf sie einlässt. In den drei Jahrzehnten, die seither vergangen sind, haben mich diese Ikonen während vielen Perioden begleitet. Wann immer mir ein „sehendes Sehen“² geschenkt wird, beginnen sie leise zu mir zu sprechen. Zu Josua selbst schienen sie immer zu sprechen. Mit den Ikonen, die ihn in seiner Cella umgaben, pflegte er einen fortwährenden Dialog. Und er verstand es, mich und die Menschen, die mich begleiteten, an dieses dialogische Wunder heranzuführen. Was dazu führte, dass die Ikonen sich mitzuteilen begannen, war am Ende schwer zu unterscheiden: War es die Begeisterung ihres Schöpfers, die den Funken springen ließ? Oder war es mein Blick, der sich durch das geduldige Verweilen vor einer Ikone verwandelte, offener und empfänglicher wurde?

Acht Jahre nach meinem ersten Besuch in der Casa Bocci wurde ich selbst zum Gastgeber. Über mehrere Monate empfing ich den Ikonographen wöchentlich in meiner kleinen Wohnung in Zürich, um mich bei der Gesamtdarstellung des Werks, das ich schreiben wollte, zu unterstützen.³ Nachdem er seine Werkzeuge aus der Hand und seine Werkstatt verschenkt hatte, war der Moment gekommen, um zurückzublicken und nochmals die einzelnen Stationen seines Weges zu vergegenwärtigen. War er bislang ausgerichtet gewesen auf den schöpferischen Prozess, den die Entstehung von neuen Ikonen für ihn bedeutete, traten nun Kontinuitäten, übergreifende Themen und Umbrüche in den Blick. Die Metallikonen und ihre Bildsprache entwickelten sich im Laufe der Jahre Schritt für Schritt weiter, behutsam und oft angestossen durch Impulse von aussen oder innere Klärungsprozesse. Die geometrische Strenge, welche die Ikonen in den ersten Jahren prägte, wich nach und nach einer spielerischen Leichtigkeit. Der Auferstandene wurde immer geschmeidiger und lernte zu tanzen. Nach und nach erweiterte sich auch die Anzahl der Materialien, die in den Schaffensprozess einbezogen wurden. Die vier Metalle verbanden sich mit Stein, Holz und Keramik. Schliesslich verwandelte

² Vgl. Max Imdahl, Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur, in: ders., Reflexion Theorie Methode. Gesammelte Schriften Bd. 3, hg. v. Boehm, Gottfried, Frankfurt/M., 424-463, hier 453.

³ Simon Peng-Keller, auferstehungsleicht, Zürich 2022.

sich sogar ein Hundeknochen in eine Ikone. Die Arbeit an dem Buch mündete in eine Ausstellung im Bildungshaus Mattli in Morschach hoch über dem Vierwaldstättersee. Dreissig Ikonen in einem einzigen Raum zu versammeln, glich einer Familienzusammenkunft, einer Verdichtung von Leben und Schönheit. Beim Einrichten kam jene Seite des Künstlers zum Vorschein, der die Ikonen ihre Feinheit und Präzision verdankte. Das Hauptkriterium für die Platzierung war das Licht. Die Ikonen sollten sich den Besucherinnen und Besuchern im besten Licht zeigen können, und das bedeutete: eine indirekte Beleuchtung, die nicht zu hell und nicht zu dunkel sein durfte. Ikonen leben vom Licht, das sie aufglänzen lässt und dessen Tiefenglanz sie sichtbar machen.

Dieser Glanz war auch in den Räumen anzutreffen, in denen Josua Boesch seine letzten Lebensjahre verbrachte. Nach seiner Rückkehr nach Zürich musste er noch zweimal umziehen: von einer grösseren Alterswohnung in eine kleinere und schliesslich in das Zimmer eines Pflegezentrums. Bei jedem Umzug entledigte er sich von weiteren Dingen, die ihren Dienst erfüllt hatten: „Umziehen tut gut. Man wird vieles los, was sich angesammelt hat oder was man nicht loslassen konnte“, schrieb er 1985 in sein Tagebuch, nachdem er in seine Cella in der Casa Bocci gezogen war.⁴ Jeder Umzug machte ihn leichter. Bereits 1980 hatte ihm sein Sohn Martin mit Blick auf eine ikonische Auferstehungsgestalt zugesprochen: „So leicht bist du selber geworden.“⁵ Gegen Ende seines Lebens verdichtete sich dieser Prozess. Noch im letzten Zimmer, das er bewohnte, war die Atmosphäre spürbar, die mich in seiner Cella in Farneta die Soci so beeindruckt hatte. Der Stein mit der Ikone vom Lebensbaum ruhte nun neben einigen Handikonen auf einem der weissen Möbel des Pflegeheims. An der Wand hing die Ikone *Ur-Quell* und ein verziertes Schriftstück, das sich vom unterlegten Jutestoff abhob. Es war der Konfirmationsspruch, der an den langen Weg erinnerte, der hinter ihm lag, und an den Übergang über den Jordan, der vor ihm stand: „Ich will mit dir sein. Ich lasse Dich nicht fallen und verlasse dich nicht.“ (Josua 1,5b)

⁴ Josua Boesch, *Morgendämmerung*, Oberegg 1995, 159.

⁵ Boesch, *Morgendämmerung*, 109.

Ikonographie als Heilungsweg

„Ich bin mir [...] völlig bewusst, dass ich mir alles Neue mit meinem Kunsthandwerk erarbeiten muss,“ notierte Josua Boesch am 3. April 1985 in sein Tagebuch.⁶ Die Wiederentdeckung seiner künstlerischen Seite in den frühen 1970er Jahren geschah inmitten einer Lebenskrise, in der seine Ehe, seine berufliche Identität und beinahe auch seine Gesundheit zerbrach. Eine Diskushernie führte zu einer mehrwöchigen Lähmung und musste schliesslich im Universitätsspital Zürich operiert werden. Am Morgen vor der Operation stiess er auf die neutestamentliche Heilungszählung, in der Petrus am Tempelzugang einen Gelähmten heilt und ihn auffordert: „Steh auf und geh!“ (Apg 3,1-10) Im Tagebuch heisst es dazu: „Wie hätte mich das nicht treffen sollen! In den Gesprächen mit meinem psychiatrischen Berater und Begleiter [...] hatte mir der Begriff der Lähmung über lange Zeit stark zugesetzt. Mit einem Schlag machte mir nun mein Körper klar, was der Arzt gemeint hatte, als er sagte, ich sei wohl von Geburt an wie gelähmt gewesen.“⁷ Die Botschaft des Körpers und der Schrift war nicht mehr zu überhören: „[...] nun bist Du gekommen, mein Kyrios, und hast zu mir gesagt: ‚Steh auf und geh!‘ Jetzt weiss ich, dass ein neues Leben und ein neuer Lebensstil beginnen wollen. DU selber forderst mich heraus dazu. DU siehst mich schon selbständig, unabhängig und aufrecht.“⁸

In dieser Krisen- und Aufbruchserfahrung liegen der weitere Lebensweg und die fünf Jahre später einsetzende ikonographische Suche nach der Auferstehungsgestalt begründet. Die Wiedererweckung des schlummernden Goldschmieds bereitete sich in Träumen vor. Am 10. August 1970 vermerkte Josua Boesch in seinem Tagebuch: „Im Traum entsteht in der Werkstatt meines Meisters eine Abendmahlskanne aus Stahlblech. Schöne runde Bewegungen werden hineingeschliffen, und zuletzt wird sie vergoldet.“⁹ Zwei Jahre später, am 9. Januar 1973, stellt sich der Traum von einer Künstlerwerksstatt ein, in der das Traum-Ich im göttlichen Lichtglanz kniet.¹⁰ Gegen Ende des Jahres, am 18. November 1973 aufersteht der Goldschmied und Kunsthandwerker durchbruchsartig im Atelier

⁶ Ebd. 152.

⁷ Ebd. 8.

⁸ Ebd. 9.

⁹ Ebd. 19.

¹⁰ Ebd. 40.

seines ehemaligen Lehrmeisters. Immer wieder erzählte er später von diesem beglückenden Moment, indem er seine im Verhältnis zu seinem Körper grossen und kräftigen Hände ausstreckte: „Mir schien, ich hätte die Werkzeuge erst gestern weggelegt und nicht vor dreissig Jahren.“¹¹

Im kunsthandwerklich-künstlerischen Schaffensprozess, der an diesem Novembertag in der Nähe des Zürcher Paradeplatzes neu begann, bereitete sich ein tiefgreifender Aufbruch vor. Dieser führte ihn schliesslich für sechseinhalb Jahre in das Eremo di Camaldoli und für 13 weitere Jahre nach Farneta di Soci. Mit den neuen Formen, die sich schrittweise ausbildeten, gewann auch das Leben des Kunsthandwerkers und Künstlers neue Konturen. Die ikonographische Arbeit und die kontemplative Haltung, die sie voraussetzte und förderte, weckten kreative Energien, die in den Umbrüchen der Lebensmitte stabilisierend wirkten und zu seelischen Heilungsprozessen beitrugen.¹² In der Osterwoche 1979, eben in Camaldoli angekommen, ermuntert sich der Ikonograph selbst zur Langsamkeit: „[...] 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 dasein, wenn ich so draufloschasste? Was heisst ikonisch arbeiten? Still, präsent, behutsam.“¹³ Die schöpferische Phantasie, die in der Stille der ikonographischen Werkstatt tätig ist, äussert sich nicht zuletzt in den Träumen und visionären Erfahrungen, die diesen Heilungs- und Aufbruchsweg begleiten und animieren.

Visionäres Präsenzerleben: Ebenbildlichkeit

„Träume sind Engel. Sie haben eine Botschaft, die immer offen bleibt für Neues. Sie sind so lebendig, dass sie nicht ausgeschöpft werden können. Sie nehmen teil am Neuwertungsprozess der Welt,“ reflektiert Josua Boesch in seinem Tagebuch, als er in Camaldoli die Träume befragt, die ihn an diesen Ort geführt hatten.¹⁴ Die sechseinhalb Jahre in diesem Kloster beschreibt er rückblickend als eine Zeit der Verpuppung, in der die

¹¹ Ebd. 50.

¹² Eine verwandte Verbindung zwischen kunsthandwerklicher Arbeit, kontemplativer Sammlung und spiritueller Reflexion findet sich beim Geigenbauer Martin Schleske, vgl. ders., *Der Klang. Vom unerhörten Sinn des Lebens*, München 2010.

¹³ Boesch, *Morgendämmerung*, 91f.

¹⁴ Ebd. 155.

Raupe vom Fliegen geträumt habe.¹⁵ Neben wegweisenden Träumen verzeichnet das Tagebuch auch mehrere visionäre Erfahrungen, die mit dem persönlichen Heilungsweg ebenso verbunden sind wie mit der ikonographischen Suche.¹⁶ Die früheste Erfahrung, die das Tagebuch verzeichnet, steht im Kontext der Lebensmittekrise. In der Suche nach Neuorientierung, während der ihm Franz von Assisi zum inneren Begleiter wurde, verbrachte er einige Tage am Siljansee. Am 20. Juli 1973 notierte er:

„Als ich gestern dem Siljansee entlang zurück in die Pension ging, setzte ich mich auf eine Bank und schaute in die Weite. Auf einmal war mir, als säße Franziskus neben mir. Rechts neben mir, auf derselben Bank. Einfach so. Still und ohne etwas zu sagen. Nach einer Weile legte er seine linke Hand auf meine rechte. Lange. Ganz lange. War ich je einmal so glücklich? Dann habe ich ihm sein Zeichen bestätigt. Genau so behutsam wie er habe ich meine rechte auf seine linke Hand gelegt. Bevor er ging, fragte er: ‚Was verbindet mich mit Deiner Zukunft?‘“¹⁷

Die visionären Präsenzerfahrungen, von denen das Tagebuch berichtet, sind meist tröstlicher Art. Sie erschliessen und personalisieren das Geheimnis göttlicher Gegenwart. Doch wie die eben zitierte Erfahrung werfen sie auch Fragen auf und animieren so die weitere Suche. Da sie einem Menschen mit ausgeprägtem Sinn fürs Gestalthafte widerfahren, ist es umso bemerkenswerter, dass diese Visionen meist unanschaulich sind. Die auftauchenden Gestalten tun sich im Modus der Berührung, der gespürten Nähe kund, in einer Frage oder einem Zuspruch – nicht in einer bildhaften Erscheinung. Sie bleiben un(be)greifbar, gleichen Doppelgängern und wecken im Erlebenden die Frage, ob es sich dabei nicht um eine Projektion handelt: „DU gleichst in DEINEM Verhalten mir gegenüber verblüffend dem meinen DIR gegenüber. Projektion? Habe ich DICH mit mir verwechselt? Und DICH so gewünscht? Wenn nicht, dann trägst DU ja mein Bild, so wie ich das DEINE trage! Soll ich in DIR mein Bild

¹⁵ Ebd. 154.

¹⁶ Zur Bedeutung und Empirie von visionären Erfahrungen vgl. Simon Peng-Keller, Sinnereignisse in Todesnähe. Traum- und Wachvisionen Sterbender und Nahtoderfahrungen im Horizont von Spiritual Care, Berlin 2017.

¹⁷ Ebd. 46.

erkennen, so wie DU das DEINE in mir erkennst? Hast DU das gemeint mit unserer Ebenbildlichkeit?“¹⁸

Spiegelbild oder Ikone, das ist hier die Frage. Josua Boesch beantwortet sie, indem er beides verbindet: Im Spiegelbild scheint die Ikone auf, im Gesicht des anderen spiegelt sich das eigene, zeigt es sich in seiner bislang verkannten Tiefe.

Die eben zitierte Tagebuchnotiz belegt, wie zentral die wiederholt eintretenden Präsenzerfahrungen für die Ausgestaltung der Metallikonen sind. In ihnen zeichnet sich die Gestaltwerdung des Auferstandenen vor, dessen Gesicht immer ausgespart bleibt, um gerade so die Schau in den ikonischen Spiegel zu ermöglichen. Vor diesem Hintergrund wird zudem verständlich, weshalb der Auferstandene in vielen Ikonen nicht alleine, sondern in Gemeinschaft mit einer zweiten Auferstehungsgestalt auftritt. Zum ersten Mal findet sich diese Verdoppelung in der 1977 entstandenen Ikone *Berührung*,¹⁹ von deren Entstehung Josua Boesch in einem kurzen Porträt des Schweizer Fernsehens aus dem Jahr 1979 berichtet:

„Als ich einmal ganz aufmerksam Musik hörte, da war mir, ich säße auf einem Floss und lehnte an einen Mast. Ich konnte mich ganz dem Wasser anvertrauen. Auf einmal spürte ich, es ist gar nicht mehr der Mast, an den ich lehne, sondern das ist ja Christus selbst. Und dann hat mich eine Freude gepackt... Dann entstand diese Ikone.“²⁰

Von einer ähnlichen Erfahrung berichtet der Tagebucheintrag vom 29. Juli 1984: „Heute früh spürte ich auf einmal eine Gestalt neben mir, die behutsam meine vergiftete Wunde berührte und heilte. Ein urtiefer Friede kam über mich: mein Bruder Kain behütet mich.“²¹ Das Verhältnis von visionärer Erfahrung und ikonischem Schaffen hat sich hier umgekehrt:

¹⁸ Ebd. 130 (12. Oktober 1982).

¹⁹ Vgl. Peng-Keller, *auferstehungsleicht*, 23.

²⁰ Eigene Transkription auf Basis des Films *Ikonen: Kurzporträt über Josua Bosch*, Schweizer Fernsehen DRS, 10. September 1979. Der Film ist zu finden auf der CD-ROM: Simon Peng-Keller, *auferstehungsleicht. Der ikonografische Weg von Josua Boesch*. Neuauflage mit zusätzlichem Bild-, Text- und Filmmaterial, TAU-AV-Produktion 2015.

²¹ Boesch, *Morgendämmerung*, 146.

Das ikonische Triptychon, das die *Versöhnung von Kain und Abel* zum Zentrum hat, entstand bereits einige Monate früher.²²

Das Motiv der doppelten Auferstehung gipfelt schliesslich in den Ikonen *Die Auferstehung des Judas* (1986) und *Animus Anima* (1997). In der Trinitätsikone *Dreieung* (1990) sind es sogar drei Personen und in der Ikone *Die neue Erde und der neue Himmel* (1991) deren fünf. In ihrer Formsprache und ihrer Materialität ebenso wie in ihrer theologischen Inspiration gehen diese Metallikonen über die bisherige ikonische Tradition hinaus. Im folgenden Abschnitt soll die Bedeutung dieser Entwicklung weiter bedacht werden.

Überschreitung der Bildgeschichte des „konstantinischen Christentums“

„Ein Mensch des Übergangs sein,“ schrieb Josua Boesch am 1. Januar 1981 um ein Uhr früh in sein Tagebuch. Das bedeutete auch, sich von vertrauten Identitäten zu verabschieden. Wie das Leben im Übergang, das auf die Midlife-Crisis folgte, in keine vorgegebene soziale Rolle passte, lassen sich auch die Metallikonen nur schwer in gängige Kategorien einordnen. Sie schlicht als religiöse Kunst zu beschreiben, wäre zu unbestimmt. Von religiösem Kunsthandwerk zu sprechen, ist ebenfalls unzureichend, wird doch damit die innovative theologische Kraft, die diese unkonventionellen Ikonen von der festgelegten Ikonographie der ostkirchlichen Tradition unterscheidet, nicht erfasst. Weder handelt es sich um schlichte Gebrauchskunst noch um das, was heute „autonome Kunst“ heisst. Die Metallikonen sind alles andere als autonom. Sie dienen der Meditation, dem Gebet, ohne dadurch zu einem beliebig verfügbaren Instrument zu werden.

In ihrer Gestalt und Formsprache vollziehen diese Metallikonen eine doppelte Überschreitung: Sie gehen nicht nur über den bisherigen reformierten Umgang mit sakralen Darstellungen hinaus, sondern auch über die ikonographischen Traditionen der byzantinischen und katholischen Tradition. Sie sind jenseits dessen angesiedelt, was Josua Boesch als das „konstantinische Christentum“ bezeichnete.²³ Dieses verabschiedete sich

²² Peng-Keller, *auferstehungsleicht*, 48-55.

²³ Boesch, *arte contemplativa*, 58.

vom anikonischen Christentum der ersten drei Jahrhunderte und entwickelte seine eigene Bildsprache, indem es an Kaiserbildnissen Mass nahm. Gemäss dem Kunsthistoriker Wolfgang Schöne ist diese Bildgeschichte längst abgelaufen. Die sakrale Kunst des Abendlands erschöpfe sich seit zwei Jahrhunderten in einer kraftlosen Wiederholung einer Bildsprache, die nicht mehr das zu leisten vermöge, was sie selbst zu sein beanspruche: die göttliche Präsenz zu vergegenwärtigen.²⁴ Die künstlerische Innovationskraft, welche die christlich-abendländische Bildgeschichte zum Aufblühen brachte, habe sich weitgehend aus kirchlichen Räumen zurückgezogen und verselbständigt. Dadurch sei die göttliche Wirklichkeit heute undarstellbar geworden.²⁵ Wolfgang Schönes Analyse mag überscharf, sein Urteil überzogen sein. Doch trifft sie sich in zentralen Punkten mit Josua Boeschs Reflexionen zu einer christlichen Welt, die seit der Konstantinischen Wende von hierarchischen Institutionen und einer Bildsprache der (All-)Macht geprägt war. Die Christusikonen stellen einen göttlichen Kaiser vor Augen, Gottes Gegenwart in einer machtvollen göttlichen Gestalt. Dass diese Christusgestalt die irdischen Machthaber relativiert, kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass damit eine hochgradig ambivalente Vorstellungswelt in die christliche Imagination einwandert.

Die Ikonographie, die sich im Atelier Josua Boeschs ohne festgelegte Programmatik entwickelte, bewegt sich aus dieser Vorstellungswelt heraus. Jenseits des Spannungsfelds zwischen institutioneller Bildbemächtigung und künstlerischer Autonomie sucht sie nach neuen Wegen, die Gegenwart Gottes aufleuchten zu lassen. Der Weg führte zu den Ur- und Grundformen. Während einer ökumenischen Konferenz auf dem Mendelpass bemerkte ein Athosmönch: „Nenn deine Ikonen nicht mehr westliche, sondern archaische Ikonen.“²⁶ Da dieser Ikonograph neuer Art der anikonischen reformierten Tradition entstammte und nicht mit Pinsel und Farbe arbeitete, sondern mit den Instrumenten des Goldschmieds, war er genötigt, seine eigene Formsprache zu suchen. Er fand sie in den geometrischen Grundformen (Kreis, Quadrat, Dreieck, Parabel usw.), in den materiellen Qualitäten und der Symbolik der Metalle sowie im Entste-

²⁴ Wolfgang Schöne, Die Bildgeschichte der christlichen Gottesgestalten in der abendländischen Kunst. In: Wolfgang Schöne, Johannes Kollwitz und Hans von Campenhausen (Hg.), Das Gottesbild im Abendland. Witten 1957, S. 7–56.

²⁵ Ebd. 54.

²⁶ Boesch, Morgendämmerung, 119.

hungsprozess der Ikonen: „Ich kreierte nur die Grundformen, das Übrige überlasse ich dem Feuer,“ bekräftigte er immer wieder neu. Auch die Bezeichnung „Metallikone“ war nicht von Beginn an da. Zunächst waren es liturgische Gegenstände und Kreuze, die in der Werkstatt in Affoltern am Albis entstanden. Erst nach und nach entwickelte sich das zunächst quadratische, dann das rechteckige ikonische Format heraus, in dem sich vor einem flächigen Hintergrund figurale Gestalten abheben, die in ihrer Motivik biblisch inspiriert sind.

Obwohl sich die Metallikonen von der bisherigen ikonographischen Tradition unterscheiden, sind sie in mindestens doppelter Weise mit ihr verbunden: durch ihren biblischen Rückbezug und die Verwendung des Goldes. Ihre Originalität verdanken sich die Ikonen Josua Boesch nicht allein der sich wandelnden Gestalt des Auferstandenen, der in seiner Reduktion auf der Schwelle zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit steht und sich von androzentrischen Gottesvorstellungen löst, sondern ebenso in einer neuartigen Gestaltung dessen, was Wolfgang Schöne als „transzendentes Leuchtlicht“ beschrieb. Was der Kunsthistoriker mit Blick auf die ottonische Malerei herausarbeitete, dürfte für die christliche Ikonographie insgesamt zutreffen: Das verwendete Bildgold erfülle „seinen Sinn nur, wenn es aufglänzt [...] ein mittelalterliches Bild, in dem Gold verwendet ist, tritt als optisches Gebilde eben erst damit, daß das Gold aufglänzt, künstlerisch in Aktion. [...] genauer: in einem milde glänzenden Aufleuchten, wie es das gedämpfte ursprüngliche Standortlicht der alten Kirchen hervorbringt.“²⁷

Diese Lichterfahrung vermitteln auch Josua Boesch's Metallikonen. Diese wirken „am stärksten in der Dämmerung durch ihren transparenten Glanz. Es ist, als würden sie sagen: ‚Siehst du, jetzt dämmt's.‘“²⁸ In biblischer Sprache formuliert: „Nur Metalle verbreiten einen Glanz, der an die Kabod Jahwe, die Herrlichkeit Gottes erinnert, an SEINE stille transparente Gegenwart unter dem Menschen.“²⁹ Eine vergleichbare Kontinuität zur klassischen Ikonographie findet sich auch in der Bedeutung des Goldgrunds. In diesem wird, gemäss Schöne, „die dem Golde eigene Lichtmacht aus seiner Dinglichkeit, in die es Umrißlinie und Vordergründigkeit verhaften, ganz frei“.³⁰ Er stelle weder einen idealen Raum dar

27 Wolfgang Schöne, Über das Licht in der Malerei, Berlin 1954, 23.

28 Boesch, Morgendämmerung, 159.

29 Ebd. 203.

30 Schöne, Über das Licht in der Malerei, 24f.

noch eine allumfassende, imaginäre, nichtgreifbare Wand oder Fläche ohne Ende, sondern Lebensgrund und heilsame göttliche Präsenz in aller gestalthaften Wirklichkeit. All dies gilt ebenso für die Ikonen Josua Boesch, deren räumliche und symbolische Tiefe erst in der Kontemplation gefunden wird.³¹ Die Kontemplation, zu der diese Ikonen einladen und hinführen, ist gegenständlich und ungegenständlich zugleich. Wer vor Ikonen in einer kontemplativen Haltung verweilt, dem kann die Erfahrung geschenkt werden, dass die sichtbare Wirklichkeit durchlässig wird, sich auf eine Tiefe hin öffnet, die alles Gestalthafte aufhebt – im mehrfachen Sinne dieses Wortes.³² Solche Kontemplation vollzieht sich jenseits des Subjekt-Objekt-Gegensatzes, der für ein naturwissenschaftlich geprägtes Wirklichkeitsverständnis so prägend ist. Das Objektive ebenso überschreitend wie das Subjektive erschliesst sich dem kontemplativen Blick eine dialogische Wirklichkeit, in der das Grosse und Kleine zusammenspielen:

„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 tiefen Zusammenhänge zwischen Himmel und Erde, zwischen Gott und Mensch, zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem.“³³

Dass der Grund in den Metallikonen nicht aus Gold, sondern aus Messing ist, entspricht der Sinnlogik dieser neuen ikonographischen Sprache. Messing steht für den Alltag, für dessen Transparenz werden für die göttliche Wirklichkeit. Auf den golden aufleuchtenden Messinghintergründen hat das Feuer seine Spuren hinterlassen, russige Schatten, ohne die diese Ikonen nicht so lebendig und kraftvoll wären.³⁴

³¹ Boesch, *arte contemplativa*, 61.

³² Vgl. auch Simon Peng-Keller, *Überhelle Präsenz. Kontemplation als Gabe, Praxis und Lebensform*, Würzburg 2019.

³³ Ebd. 61f.

³⁴ Vgl. etwa die Ikone *Auferstehung des Judas*.

Einheit von Bild und Wort

„Die Ikone verlangt nach dem begleitenden Wort. Sie will eins werden mit dem Wort.“³⁵ Das Verhältnis zwischen Bildern und Worten bei Josua Boesch ist vielschichtig. Seine Ikonen sind bildgewordenes Evangelium. Doch endet der Weg nicht in der Bildwerdung des Wortes, sondern er führt wieder zurück zur Sprache, zur gemeinschaftstiftenden Meditation, die das Geschaute zu artikulieren sucht und dabei den Sprachraum erweitert. Zur engen Verknüpfung von Ikonographie und Schriftauslegung heisst es in einem auf den 27. August 1982 datierten Tagebucheintrag:

„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.“³⁶

Was in Affoltern am Albis mit dem Experiment begonnen hat, halbzzeit als Pfarrer und als Ikonograph zu arbeiten, findet in Camaldoli zur Einheit. Die Mönche baten den reformierten Gast bereits vor seinem Umzug ins Eremo zu predigen, obwohl seine Italienischkenntnisse noch elementar waren.³⁷ Später predigte er über einige Jahre einmal pro Woche im Gottesdienst der Brüder.³⁸ Auf diese Weise war die Arbeit an den Ikonen begleitet durch kontinuierliche Schriftauslegung. In der Casa Bocci trat an Stelle des Predigt diensts die Übersetzung des Johannesevangeliums und der Psalmen ins Zürichdeutsche: „Es ist eine ganz neue Erfahrung, wie die Ikonenarbeit und das Übersetzen Hand in Hand gehen. Und wie das eine das andere befruchtet.“³⁹

³⁵ Boesch, Morgendämmerung, 184.

³⁶ Ebd. 128.

³⁷ Ebd. 82 (12. April 1978).

³⁸ Ebd. 93 (30. April 1979).

³⁹ Ebd. 153f. (vgl. auch ebd. 165f.).

Die biblische Inspiration spricht aus allen Metallikonen. Sie bringen auf wortträchtige Weise das bildhafte Wort zum Ausdruck und machen den Glanz des Evangeliums sichtbar. In ihnen deuten sich die Spuren jener neuen Wirklichkeit an, die im Zentrum des in der Schrift bezeugten Wortereignisses steht. Und umgekehrt führt die ikonographische Arbeit ihrerseits zu einem neuen Verständnis und Umgang mit der Schrift:

„Im Bilderbuch Gottes müssen wir lesen lernen, wenn wir aus der Geistesgegenwart leben wollen. Für Jesus war das ganze Leben ein Bilderbuch. Darum konnte er schon mit zwölf Jahren so fragen, dass sogar die Theologen staunten. Er schaute, was er fragte und was er begriff. Das ist es, was wir wieder lernen müssen. Auch wir Reformierte. Wenn Bilder mit einem Sinn zusammenfallen, werden sie zum Symbol und Gleichnis. Dann ist es am Schluss einer Predigt nicht mehr nötig, nach einer Anwendung im Alltag zu suchen. Die Bilder strahlen wie von selbst ihren Sinn in die Herzen der Menschen. Und die Herzen verwandeln sich.“⁴⁰

In dieser neuen Einheit von Wort und Bild finde ich die Antwort auf die Fragen, die mich seit meiner ersten Begegnung mit den Metallikonen begleiten. Man merkt es ihnen an, dass sie Früchte der Kontemplation, des achtsamen Hörens und eines persönlichen Heilungswegs sind. Als solche sind sie auch Glaubenszeugnisse, Spuren der Gegenwart Gottes, des Auferstandenen, der Menschen immer wieder auf unerwartete und neue Weise nahe kommt. Ikonen stellen keine Forderungen. Sie sind Einladungen, sich auf etwas Neues einzulassen, die sicheren Ufer zu verlassen und das Unvertraute zu wagen im Vertrauen auf den, der uns immer schon mit ausgebreiteten Armen entgegenkommt.

Simon Peng-Keller, Jg. 1969, Professor für Spiritual Care an der Theologischen Fakultät der Universität Zürich, Exerzitienbegleiter in St. Peter im Schwarzwald und dem Lassalle-Haus, Bad Schönbrunn.

⁴⁰ Ebd. 124 (27. März 1982).