

HEILIGE KUNST 2022/2023

Mitgliedsgabe des Kunstvereins der Diözese Rottenburg-Stuttgart

43. Jahrgang 2022/2023

Herausgegeben vom Kunstverein,
dem Diözesanmuseum und dem Bischöflichen Bauamt
der Diözese Rottenburg-Stuttgart

Jan Thorbecke Verlag

VERLAGSGRUPPE PATMOS

PATMOS
ESCHBACH
GRÜNEWALD
THORBECKE
SCHWABEN
VER SACRUM

Die Verlagsgruppe
mit Sinn für das Leben



Die Verlagsgruppe Patmos ist sich ihrer Verantwortung gegenüber unserer Umwelt bewusst. Wir folgen dem Prinzip der Nachhaltigkeit und streben den Einklang von wirtschaftlicher Entwicklung, sozialer Sicherheit und Erhaltung unserer natürlichen Lebensgrundlagen an. Näheres zur Nachhaltigkeitsstrategie der Verlagsgruppe Patmos auf unserer Website www.verlagsgruppe-patmos.de/nachhaltig-gut-leben

Übereinstimmend mit der EU-Verordnung zur allgemeinen Produktsicherheit (GPSR) stellen wir sicher, dass unsere Produkte die Sicherheitsstandards erfüllen. Näheres dazu auf unserer Website www.verlagsgruppe-patmos.de/produktsicherheit. Bei Fragen zur Produktsicherheit wenden Sie sich bitte an produktsicherheit@verlagsgruppe-patmos.de

Alle Rechte vorbehalten

© 2025 Jan Thorbecke Verlag

Verlagsgruppe Patmos in der Schwabenverlag AG, Senefelderstr. 12, 73760 Ostfildern
www.thorbecke.de

Umschlagabbildung: Titelseite: Marie Lienhard, video still: gold explosion (Ausschnitt),

Bildrechte: © VG Bild-Kunst, Bonn 2024; Umschlagrückseite: Tobias Eder, Stein vom Eingang des Grabes, 2021,

Unikat, Print auf Hahnemühle Fine Art Papier, Diözesanmuseum Rottenburg, Bildrechte: © Tobias Eder

Gestaltung, Satz und Repro: Schwabenverlag AG, Ostfildern

Druck: Finidr s.r.o., Český Těšín

Hergestellt in Tschechien

ISBN 978-3-7995-2109-3

INHALT

- 13 Zu diesem Band der *Heiligen Kunst*

WEIHBISCHOF GERHARD SCHNEIDER

- 14 EDITORIAL

NADINE NIESTER IM NAMEN DER REDAKTION

Schwerpunktthema: »Traces – Spuren des Undarstellbaren in der Kunst«

- 19 Die Wucht des Undarstellbaren. Bildkulturen des Christentums

KNUT WENZEL

- 29 »Sucht mein Angesicht!«
Spuren des Undarstellbaren in der Kunst
des 20. und 21. Jahrhunderts

JUDITH WELSCH-KÖRNTGEN

- 45 Liturgy Specific Art – wenn Kunst auf Liturgie trifft

GABI UND THOMAS ERNE

- 67 Materielle Stoffe, textile Imaginationen,
transzendente Verweise

DANIELA BLUM

- 83 *triplex est lumen*: Theologische Überlegungen zur
Bedeutung der Lichtmotivik im Weihnachtsfestkreis des
liturgischen Jahres für die biblisch-christliche Gottrede

STEPHAN WINTER

Kunstgeschichte und Ästhetik

- 107 Himmlische Weiblichkeit: Die künstlerische Darstellung des Frauenideals an Beispielen der Heiligen Barbara und Katharina
LOREDANA COLUMBO
- 119 *traditio* und *patrocinium*: Neue kunsthistorische Betrachtungen zu den Retabelflügeln eines von Georg von Ehingen gestifteten Altars
NADINE NIESTER
- 145 An der Schwelle zur Renaissance. Eine aktuelle Perspektive auf die Sammlung des Diözesanmuseums
MELANIE PRANGE
- 169 Neue Erkenntnisse zur Statue des selig gesprochenen P. Philipp Jeningen SJ (1642–1704) und ihrer selektiven Wahrnehmung in Ellwangen und in Stuttgart
BEATE KOCHER-BENZING
- 183 Fundsachen – Loci
MICHAEL KESSLER

Berichte aus dem Bischöflichen Bauamt

- 203 NEUGESTALTUNGEN SOWIE INNEN- UND GESAMTRENOVATIONEN
Werkverzeichnis mit dem zeitlichen Schwerpunkt in den Jahren 2022–2023
HORST EBERHARDT, ULRIKE HIRN, CHRISTIANE HÜPPING, THOMAS JÜTTNER, MARKUS MANGOLD, ROSINA SCHMID, RALF SCHNEIDER, THOMAS SCHWIEREN, ANTONIUS STOLARCZYK, SUSANNE VOLLMER
- 211 KATHOLISCHE KIRCHENGEMEINDE BAD MERGENTHEIM, ST. JOHANNES
Dekanat Mergentheim
ULRIKE HIRN
- 215 KATHOLISCHE KIRCHENGEMEINDE BERKHEIM, ST. KONRAD
Dekanat Biberach
ROSINA SCHMID

- 219 KATHOLISCHES DEKANAT BIBERACH, KLINIKKAPELLE,
NEUE SANA KLINIK
Dekanat Biberach
ROSINA SCHMID
- 222 KATHOLISCHE KIRCHENGEMEINDE FRIEDBERG,
MARIÄ HIMMELFAHRT
Dekanat Saulgau
ROSINA SCHMID
- 224 KATHOLISCHE KIRCHENGEMEINDE HOCHBERG, MARIÄ GEBURT
Dekanat Saulgau
ROSINA SCHMID
- 226 KATHOLISCHE KIRCHENGEMEINDE OCHSENHAUSEN,
ST. GEORG, PFLEGEHEIM AUF DER ROTTUMINSEL
Dekanat Biberach
ROSINA SCHMID
- 228 KATHOLISCHE KIRCHENGEMEINDE PFRONSTETTEN –
AICHELAU, ST. LAURENTIUS
Dekanat Reutlingen-Zwiefalten
SUSANNE VOLLMER
- 231 KATHOLISCHE KIRCHENGEMEINDE STUTTGART-MÖNCHFELD,
ST. JOHANNES MARIA VIANNEY
Stadtdekanat Stuttgart
THOMAS SCHWIEREN

Berichte der Fachstelle Kunstinventarisierung des Diözesanmuseums

- 239 DEKANAT BIBERACH
IRIS DOSTAL-MELCHINGER
- 249 DEKANAT HEILBRONN-NECKARSULM
SEBASTIAN ECKERT
- 257 RATIO UND SENSUS: DARSTELLUNGEN DES HL. ANTONIUS
VON PADUA IM DEUTSCHEN SÜDWESTEN AN BEISPIELEN AUS
DEM BISTUM ROTTENBURG-STUTTGART
NADINE NIESTER

Ausstellungen, Projekte und Tagungen

AUSSTELLUNGEN

268 STRAHLKRAFT

MELANIE PRANGE / FEDERICA VIVIANI

271 BANG! Katharina Ganslmeier und Markus Genzwürker

MELANIE PRANGE / FEDERICA VIVIANI

273 greifbar zart. Susanne Roewer

MELANIE PRANGE / FEDERICA VIVIANI

275 Nackig und voller Heimweh
Oder: Was ich, die Theologin, der Kunst verdanke

ELKE PAHUD DE MORTANGES

PROJEKTE

278 Spur des Lebens: Das Rundbild von Monika Baumhauer im
»Raum der Stille« im Klosterhospiz der Franziskanerinnen in
Schwäbisch Gmünd

MONIKA BOOSEN

280 Kardinal Walter Kasper im Rathaus der Stadt Rottenburg.
Zum Porträt von Monika Baumhauer

BIRGIT VOLK-NÄGELE

TAGUNGEN

282 Dem Undarstellbaren Ausdruck geben –
ein bemerkenswerter Anlauf

CHRISTOPH SCHMITT

Ehrungen und Nachrufe

- 287 *DIE BEDEUTUNG DES ÄSTHETISCHEN.*
ZUR EMERITIERUNG VON BISCHOF DR. GEBHARD FÜRST
MELANIE PRANGE
- 291 GERHARD TAGWERKER ZUM 90. GEBURTSTAG AM
19. FEBRUAR 2022
MICHAEL KESSLER
- 301 RUDOLF KURZ ZUM SIEBZIGSTEN
MICHAEL KESSLER
- 305 WEIHBISCHOF KREIDLER FEIERT WEIHEJUBILÄUM
GREGOR MOSER
- 307 NACHRUF PAUL RATHGEBER (1945–2023)
MICHAEL KESSLER

Literaturumschau – Rezensionen

- 312 Andreas Linsenmann (Hg.): Maria Hochheim. Bedeutender
Wallfahrtsort und kulturhistorisches Kleinod.
MICHAEL KESSLER
- 313 Josef Nolte: Hölderlin und Leonardo. Analogien im Lichte der
Felsgrottenmadonna.
MICHAEL KESSLER
- 314 Philipp Singer: Ben Willikens. Raumverzeichnis. Skizzen und
Entwürfe.
MICHAEL KESSLER
- 316 Margaret und Christine Wertheim. Wert und Wandel der
Korallen. Hg. von Udo Kittelmann für die Stiftung Frieder
Burda und Christine Wertheim und Margaret Wertheim.
MICHAEL KESSLER
- 317 Daniela Blum / Melanie Prange (Hg.): Shaping Faith –
Fashioning Splendour. Glauben formen – Pracht gestalten.
Ein Kooperationsprojekt des Diözesanmuseums Rottenburg
mit der Hochschule Pforzheim.
MICHAEL KESSLER

- 319 Christine Bozler-Kießling / Melanie Prange (Hg.): Vulnerable. Kunstwettbewerb der Diözese Rottenburg-Stuttgart.
MICHAEL KESSLER
- 320 TALITA KUM – STEH AUF! Hg. von der Theodosius Akademie der Stiftung Kloster Hegne.
MICHAEL KESSLER
- 321 O. H. Hajek von Anfang an. 1955–2005. 50 Jahre künstlerische Entwicklung. Hg. von Urban Hajek.
MICHAEL KESSLER
- 322 UMNACHTET – BESTIRNT. Das Nächtliche in der Kunst. Hg. von der Stiftung BC – pro arte Kreissparkasse Biberach.
MICHAEL KESSLER
- 323 Rudolf Kurz. Arbeiten in Glas.
MICHAEL KESSLER
- 323 Elke Pahud de Mortanges: Bodies of Memory and Grace. Der Körper in den Erinnerungskulturen des Christentums.
MICHAEL KESSLER
- 326 Christian Jankowski. Traveling Artist. I was told to go with the flow.
MICHAEL KESSLER
- 327 BEN WILLIKENS. Kälte – Räume / Cold – Chambers. Ausstellungskatalog Albertina Wien, 4. März bis 1. Mai 2022.
MICHAEL KESSLER
- 328 Ben Willikens. Raum und Gedächtnis. Hg. v. Christiane Schaufler-Münch, Barbara Bergmann, Svenja Frank. Ausstellungskatalog Schauwerk Sindelfingen, 22.5.2022–12.2.2023.
MICHAEL KESSLER
- 329 Hier und jetzt. Ukrainische Moderne 1900–1930 & Daria Koltsova im Museum Ludwig.
MICHAEL KESSLER
- 330 Wolfgang Reinbold: Koran und Bibel. Ein synoptisches Textbuch für die Praxis.
BERNHARD LANG

- 332 Kathrin Müller: Das Kreuz. Eine Objektgeschichte des bekanntesten Symbols von der Spätantike bis zur Neuzeit.
CHRISTOPH SCHMITT
- 333 Eckhard Nordhofen: Media divina. Die Medienrevolution des Monotheismus und die Wiederkehr der Bilder.
CHRISTOPH SCHMITT
- 335 Sakralität im Wandel. Religiöse Bauten im Stadtraum des 21. Jahrhunderts in Deutschland. Hg. v. Beate Löffler und Dunja Sharbat Dar.
CHRISTOPH SCHMITT
- 336 Erik Dremel: Nunc dimittis. Der Lobgesang des Simeon in Kirche, Kunst und Kultur.
CHRISTOPH SCHMITT
- 337 Hans Georg Thümmel: Ikonologie der christlichen Kunst, Band 4: Ostkirche.
CHRISTOPH SCHMITT
- 338 Das Kreuz. Erkundungen über ein christliches Symbol. Hg. v. Alois Halbmayer, Ulrike Lienbacher und Alexander Zerfaß (Salzburger Theologische Studien 66).
CHRISTOPH SCHMITT
- 340 Liturgie und Kunst. Ästhetische Verflechtungen zwischen Himmel und Erde. Hg. v. Dorothea Haspelmath-Finatti und Bridget Nichols (Theologie der Liturgie 19).
STEPHAN WINTER
- 340 Interkulturelle Dialoge. Exil- und Gegenwartsliteratur, Europa- und Kunst-Diskurse. Festschrift für Paul Michael Lützeler zum 80. Geburtstag. Hg. v. Michael Kessler.
ELKE PAHUD DE MORTANGES
- 344 AUTORINNEN UND AUTOREN
- 346 BILD- UND TEXTNACHWEISE

Zu diesem Band der Heiligen Kunst

Zum dritten Mal wird dieser Band in inzwischen bewährter Weise gemeinsam vom Kunstverein, vom Fachbereich Kunst / Diözesanmuseum und vom Bischöflichen Bauamt herausgegeben. Die Kooperation zwischen dem Kunstverein und dem Fachbereich Kunst der Diözese wurde in den letzten Jahren weiter ausgebaut. Im September 2024 begann eine umfangreiche Renovierung und Neukonzeption des Diözesanmuseums, das in seiner neuen Gestalt in höherem Maße als bisher die angemessene Präsentation auch zeitgenössischer Kunst ermöglichen wird. Damit werden Ausstellungen und Kunstevents im Zusammenhang mit dem Kunstverein auch in den Räumen des Museums möglich werden. Diese Weiterentwicklung des Museums ist von Bedeutung, da die Tätigkeit des Kunstvereins auch künftig maßgeblich der Förderung von Künstlerinnen und Künstlern dienen soll.

2024 wird turnusgemäß der neue Vorstand des Kunstvereins gewählt. Der bisherige Vorsitzende Dekan Paul Magino kandidiert nach seinem Eintritt in den Ruhestand im vergangenen Jahr nicht mehr für den Vorstand. Ich danke ihm herzlich für sein Engagement für den Kunstverein und darüber hinaus für seinen umfassenden Einsatz für die Belange der Kunst an vielen Orten, der ihn über Jahrzehnte hinweg ausgezeichnet hat! Auch Michaela A. Fischer kandidiert nach langjährigem Engagement im Vorstand des Kunstvereins und nach großem Einsatz als stellvertretende Vorsitzende nicht mehr für den Vorstand. Auch ihr danke ich im Namen aller Mitglieder sehr herzlich! Als Ort für ihre Verabschiedung haben wir Grötzingen gewählt. Dort führte sie in den von ihr gestalteten Kreuzweg der Kirche ein, den ich Anfang

2024 einweihen durfte. Ein wahrlich beeindruckendes Kunstwerk!

Der neue Vorstand des Kunstvereins war zum Zeitpunkt der Drucklegung dieses Bandes noch nicht gewählt worden. Wir wünschen ihm in jedem Fall ein gelingendes Wirken für den Verein und danken den Neugewählten sehr für ihr Engagement.

Wieder einmal gibt der vorliegende Band der HEILIGEN KUNST Einblicke in das vielfältige und beeindruckende Kunstgeschehen in unserer Diözese. Ich danke allen sehr, die an diesem Band mitgewirkt haben, und allen Künstlerinnen und Künstlern, die unser Wirken als Kirche im Medium der Kunst ergänzen, vertiefen und bereichern. Dr. Nadine Niester danke ich für die sorgfältige und sachkundige Übernahme der Redaktion des vorliegenden Bandes.

WEIHBISCHOF DR. GERHARD SCHNEIDER

EDITORIAL

Kunst als Tor zum Unsichtbaren? Die Grenzen des sinnlich Erfahrbaren übersteigend: Kunst kann Unsichtbares sichtbar machen, aber wie verhält es sich mit der Visualisierung des absolut Transzendenten? Bleibt auch der Kunst nur das Mittel der Zeichenhaftigkeit, der Darstellungen von Fragmentarischem, von Spuren, *traces*? Dieser Spurensuche widmet sich das Schwerpunktthema des vorliegenden Bandes der »Heiligen Kunst«.

Ein etymologischer Ursprung des englischen Begriffs *traces* findet sich im vulgärlateinischen Wort *tractiō* (verfolgen, beschreiben, umzeichnen), das vom lateinischen *trahere* für ziehen, herleiten, deuten stammt. Und so verfolgen die kunsthistorischen und theologischen Beiträge des ersten Kapitels die Spuren des Metaphysischen in den Künsten. Mit der christlichen Bildkultur in diesem Spannungsverhältnis zwischen dem menschlichen Bedürfnis nach Bildern und der Abwesenheit des darzustellenden Gottes beschäftigt sich Knut Wenzel in »Die Wucht des Undarstellbaren: Bildkulturen des Christentums« (Freiburg im Breisgau 2019). In seinem gleichnamigen Vortrag auf den Reichenauer Künstler:innentagen 2023, dessen Transkript diesen Band eröffnet, nimmt Wenzel die Rezipienten mit auf eine Reise durch subjektive ästhetische Wahrnehmungen von christlicher Kunst und Architektur. Betrachtet werden u. a. Werke Giovanni Bellinis und Gerhard Richters, mit jenen von Judith Hermann aber auch Beispiele der zeitgenössischen Literatur. Mit Glaubenserlebnissen und religiösen Aussagen, Traum und Vision in der Kunstgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts befasst sich Judith Welsch-Körntgen. In einer Zeichnung von Salvador Dalí etwa offenbart sich Gott in der Form eines wie von einem Stromschlag getroffenen, lebenden Körpers Mose. Zur Durchdringung der Werke Mark Rothkos

bedarf es eines Adressaten, eines sensiblen Gegenübers, der es vermag, über die meditative Betrachtung in höhere Ebenen einzutreten.

Dass auch Textilien als Symbolträger von politischen und religiösen Botschaften fungieren, ohne dabei selbst lesbare Zeichen zu enthalten, und dass Gewänder weltlichen Körpern Heiligkeit verleihen können, zeigt Daniela Blum in ihrem Artikel »Materielle Stoffe, textile Imaginationen, transzendente Verweise«. Die Kunstperformance kann im Kirchenraum Unsichtbares ans Licht bringen: Gabi und Thomas Erne erläutern die Liturgy-Specific-Art als zeitgenössische Kunstintervention im sakralen Raum. Innerhalb des Gottesdienstes wird die künstlerische Performance Teil der Liturgie. Sie reizt die Sinnes- und Imaginationskraft, evoziert Ahnungen und kann sogar Impulse zur Erneuerung der Liturgie geben. Stephan Winters Aufsatz thematisiert die Lichtmotivik mit besonderem Augenmerk auf den christlichen Festen Weihnachten und Epiphanie. In einen Dialog treten die zitierten biblischen Textquellen auch mit zeitgenössischen Auseinandersetzungen mit Lichtphänomenen der Ausstellung »STRAHLKRAFT« zum Jahreswechsel 2022/2023 im Diözesanmuseum. Im Licht erschließt sich Gott sowohl unzugänglich als auch mit allen Sinnen erfahrbar.

Der 43. Jahrgang der »Heiligen Kunst« enthält in bewährter Tradition das Kapitel »Kunstgeschichte und Ästhetik«. Seine Beiträge dokumentieren Tradition und Wandel: »Himmliche Weiblichkeit: Die künstlerische Darstellung des Frauenideals an Beispielen der Heiligen Barbara und Katharina« von Loredana Columbo, »*traditio* und *patrocinium*: Neue kunsthistorische Betrachtungen zu den Retabelflügeln eines von Georg von Ehingen gestifteten Altars« von Nadine Niester, »An der Schwelle zur Renaissance. Eine aktuelle Perspektive auf die Sammlung des Diözesanmuse-

ums« von Melanie Prange, »Neue Erkenntnisse zur Statue des selig gesprochenen P. Philipp Jeningen SJ (1642–1704) und ihrer selektiven Wahrnehmung in Ellwangen und in Stuttgart« von Beate Kocher-Benzing und »Fundsachen – Loci«, geschrieben von Michael Kessler. Eine Beständigkeit finden auch die Berichte der Architektinnen und Architekten des Bischöflichen Bauamts, Horst Eberhardt, Ulrike Hirn, Christiane Hüpping, Thomas Jüttner, Markus Mangold, Rosina Schmid, Ralf Schneider, Thomas Schwieren, Antonius Szolarczyk und Susanne Vollmer sowie der Autorinnen und Autoren der Fachstelle Kunstinventarisierung Iris Dostal-Melchinger, Sebastian Eckert und Nadine Niester mit Dekanatsberichten zu Biberach und Heilbronn und einem dekanatsübergreifenden Artikel zur Verehrung des heiligen Antonius von Padua im Bistum Rottenburg-Stuttgart. Ihren wertvollen Beitrag leisten weiterhin die Verfasser der Ausstellungs-, Projekt- und Tagungsberichte, Elke Pahud de Mortanges zur Kunst Doris Salcedos, Melanie Prange und Federica Viviani zu den Ausstellungen im Diözesanmuseum »STRAHLKRAFT«, »Bang!« und »greifbar zart«, Monika Boosen mit Heinz Springmann und Birgit Volk-Nägele zur künstlerischen Arbeit von Monika Baumhauer und Christoph Schmitt über die »Reichenauer Künstler:innentage 2023«.

Auch die Ehrungen und Nachrufe – hier seien die Autoren Gregor Moser und nochmals Michael Kessler, Melanie Prange sowie Christoph Schmitt in Dank erwähnt – erscheinen in gewohnter Weise, so auch der ausführliche Rezensionsteil von Michael Kessler, Bernhard Lang, Elke Pahud de Mortanges, Christoph Schmitt und Stephan Winter.

Die Buchbesprechungen führen uns zurück zum Schwerpunktthema: Wie lässt sich die Kommunikation zwischen Gott und Mensch sichtbar machen? Einen zentralen Themenkomplex bildet der kirchliche Bilderstreit,

dem sich u. a. Eckhard Nordhofen in der Publikation »Media divina. Die Medienrevolution des Monotheismus und die Wiederkehr der Bilder« widmet, rezensiert von Christoph Schmitt.

Dogmatik und Kunsttheorie finden das Ideale sowohl im Inneren des Menschen als auch im Überirdischen, dem Firmament. Im Video-Still des Films »gold explosion« von Marie Lienhard, das als Coverbild des Bandes gewählt wurde, überschneidet sich die Spurensuche in überweltlichen Sphären mit dem kreativen Prozess des Erschaffens von Bildern. Im Spiel zwischen Surrealismus und Symbolik bewegt sich der Künstler Tobias Eder, dessen buntfarbiges Werk »Stein vom Eingang des Grabes« die Rückseite dieser Ausgabe belebt. In den Titelbildern drückt sich auch ein Wunsch nach Erneuerung aus, nach einer Freisetzung von Energien, der Sprengung von Stagnation und Krisen sowie das Finden von Zukünftigem über die Inspiration. Und so spiegelt sich in diesem zweijährigen Resümee des Kunst- und Architekturgeschehens der Diözese Rottenburg-Stuttgart ein besonders starkes Pulsieren zwischen dem Bewahren und dem Erneuern wider.

Den Leserinnen und Lesern wünsche ich eine inspirierende Lektüre!

Rottenburg, im Oktober 2024

Im Namen der Redaktion

NADINE NIESTER

Schwerpunktthema
»Traces – Spuren des
Undarstellbaren in der Kunst«



Die Wucht des Undarstellbaren. Bildkulturen des Christentums

KNUT WENZEL

Vorbemerkung

Bei dem vorliegenden Beitrag handelt es sich um das Transkript einer Audiodatei des auf den »Reichenauer Künstler:innentagen 2023« (13. bis 15. Oktober 2023, Immenstaad am Bodensee) gehaltenen Vortrages mit dem gleichnamigen Titel. Die Textfassung verzichtet auf Fußnoten und Zitatbelege.

Fenster Gerhard Richters in der Abtei Tholey

Meine ausgedehnte Reise durch die Kirchen Frankreichs, die ich hier textlich beschreibe, begann unmittelbar an der deutschen Grenze zu Frankreich, nämlich in der Abtei Tholey bei St. Wendel im Saarland. Hier ließ Gerhard Richter (*1932) im Jahr 2020 drei Fenster im Chor einrichten und erklärte, dass diese seine letzte öffentlich ausgestellte Arbeit sein würde. Dies weckte mein Interesse, und so besuchte ich die Kirche. Als ich jedoch eintrat, sah ich die Fenster in weiter Ferne und dachte mir im ersten Moment etwas enttäuscht: Warum bist du hierher gefahren, wenn man den Fenstern nicht nahe kommen und sie nicht aus der Nähe betrachten kann? Die räumlichen Vorkehrungen in der Abteikirche sind hinderlich, denn es gibt eine Chorschranke, die weit in den Kirchenraum nach vorne gezogen ist. Ohne diese zu überwinden, ist eine angemessene Würdigung der Fenster kaum möglich. Glücklicherweise fand ich die Chorschranke geöffnet vor und konnte die Kunstwerke aus der Nähe betrachten. Es handelt sich hierbei nicht um Richters erste Kirchenfenster; bereits einige Jahre zuvor hatte er auf Einladung des Domkapitels Fenster für ein Seitenschiff des Kölner Doms gestaltet. In beiden Fällen – und dies könnte als erster Ansatz zum Thema Negation oder Verneinung verstanden werden – wählte Richter für die Herstellung dieser Fenster Methoden, die die Intention des Künstlers, den Willen des Autors, scheinbar vollständig ausschließen. In Köln ließ er die Anordnung der Farbfelder durch einen komplizierten Computer-Algorithmus bestimmen, also nicht mittels seines künstlerischen Willens. Bei den Fenstern in Tholey hat man den Eindruck, die Felder seien nach Art eines Kaleidoskops gestaltet worden, das – wenn man es dreht – die Farben neu zueinander wirft, oder nach Art des Rorschachtests, bei dem eben eine Farbfläche gespiegelt wird, die eine Assoziation erweckt. Es ist eine interessante Methode des Künstlers, die eigene Intention auszuschalten, auszuschließen. Als ich darüber reflektierte, erinnerte ich mich an eine Aussage von Prof. Dr. Ansgar

Wucherpennig SJ (*1965), Professor für neutestamentliche Exegese an der Philosophisch-Theologischen Hochschule Sankt Georgen. Er hatte einst eine Perikope aus der Apostelgeschichte zitiert, die von der

◀ Abb. 1
Giovanni Bellini, »Sagra Conversazione«, 1505,
Öl auf Leinwand, 402 x 273 cm, Venedig, San Zaccaria

Nachwahl des Apostels Judas berichtet. Diese Wahl, die auf Matthias durch Loswurf fiel, interpretierte Wucherpfennig folgendermaßen: Das Verfahren sollte die persönlichen Interessen der Beteiligten ausschließen, um Raum für das Wirken des Heiligen Geistes zu schaffen. Ich fand diese Auslegung damals etwas gewagt, doch im Hinblick auf Richter, der seine Arbeiten bewusst für Sakralräume geschaffen hat, konnte ich ihr wieder etwas abgewinnen. Bei der Betrachtung der Glasfenster versucht die menschliche Psyche, in den abstrakten Figurationen etwas Gegenständliches zu erkennen. Ich sah für einen kurzen Moment die Darstellung eines chinesischen Tempels oder die Gesichter von Heiligen oder vielleicht auch Fratzen, doch die Bilder schlagen einem das, was man wiedererkennen will, im Moment dieses Versuchs aus den Händen beziehungsweise aus den Augen und verweigern jede Identifizierung. Die Flächen, auf die man schaut, scheinen einem nach längerer kontemplativer Betrachtung den Blick zu trüben, als würden sie in das eigene Schauen eingreifen und uns mitteilen: »Euer Blick ist unmöglich. Ihr könnt nichts sehen! Eine Undarstellbarkeit? Wovon?«

Die Fenster treffen keine Aussagen über einen Gegenstand oder ein Thema. Vielmehr entfalten sie ihre Wirkung durch die Art und Weise, wie der Betrachter sie wahrnimmt. Eine vermutbare Aussage ergibt sich möglicherweise nur durch ihre Einbettung in den Kirchenraum, in einen Sakralbau. Richter hat die Motive und die Methoden aus einem sehr viel älteren Werk, das auf Papier gearbeitet ist, übernommen. Eine Serie von Farbarbeiten, die er »Patterns« nennt, nimmt der Künstler nun für die Fenster auf. Die Machart ist ähnlich, das Material wandelt aber von Papier zu Glas und Farbe. Entscheidend ist jedoch der Kontext, in dem diese Arbeiten stehen. Die »Patterns«, diese Papierarbeiten, vermitteln keine spirituelle oder gar auf Religion oder Glauben sich beziehende Aussage. Wird aber diese Irritation des Blicks, das Voraugenführen der Unmöglichkeit des eigenen Sehenkönnens in einem Kirchenraum inszeniert, dann ist die Assoziation nicht ganz unnachvollziehbar. Ist das, was die Fenster mit der Wahrnehmung des Betrachters anstellen, tatsächlich eine im Hier und Jetzt intendierte Aussage über das Absolute und dessen Erreichbarkeit, Darstellbarkeit und Identifizierbarkeit – über Gott als den realen Absoluten, ohne dass er thematisch auftaucht oder identifiziert wird? Diese Interpretation ist angreifbar, das ist klar.

Die Kathedrale Saint Pierre in Beauvais und der Regensburger Dom

Die Reise führte mich weiter in den Nordosten Frankreichs. Im Rahmen eines hypothetischen Projekts über die ästhetische Wirkung von Kirchen in Europa nur eine einzige gotische Kathedrale aus Nordfrankreich auszuwählen, ist dreist. Sollte jedoch nur eine gewählt werden, dann wäre es die Kathedrale Saint Pierre in Beauvais, 70 Kilometer nördlich von Paris gelegen. In Beauvais, einer heute eher verschlafenen Kleinstadt, steht dieser beeindruckende gotische Sakralbau, der ursprünglich als die größte und mächtigste, höchste und längste Kathedrale geplant war, die jemals gebaut werden sollte. Die Geschichte des Baus ist eine Geschichte des Scheiterns, eines mehrfachen Einsturzes und einer letztendlich unvollendeten Kirche. Was wir heute sehen können, sind der Chor und das Querschiff. Auf dem Querschiff war noch im 16. Jahrhundert ein Vierungsturm mit der unglaublichen Höhe von 153 Metern ausgeführt worden. Damals war es das mit Abstand höchste Gebäude der Christenheit und möglicherweise sogar der Welt. Doch an Christi Himmelfahrt im Jahr 1573, kurz nachdem die Liturgie alle Gläubigen und Kleriker in einer Prozession aus der Kirche herausgeführt hatte, stürzte der Turm auf das Kirchenschiff. Der

Chor und das Querschiff wurden zwar wieder erneuert, doch der Vierungsturm wurde nie wieder errichtet. Dieser Torso der riesigen Kathedrale, der heute dort zu sehen ist, ist seitdem ständig vom Einsturz bedroht. Wer die Kirche betritt, muss unter riesigen Holzkonstruktionen hindurchgehen, die zusätzlich kreuz und quer eingefügt wurden, um die Bögen und Säulen zu stützen, da das Hauptschiff fehlt. Ohne das Hauptschiff kann dieser Bau eigentlich nicht bestehen. Der höchste Punkt ist heute ein Arm des Seitenschiffes, die Gewölbehöhe beträgt hier 48 Meter. Im Chor sind es etwa 47 Meter. Die Literatur spricht davon – und damit komme ich zu einem kurzen Exkurs in die Architektur- und Theologiegeschichte der gotischen Kathedralbaukunst –, dass man sich an biblischen Größenangaben orientiert hat. Der Hintergrund ist, dass jede gotische Kathedrale als Realisation des himmlischen Jerusalem auf Erden gebaut wurde. Dies gilt besonders für die nordfranzösischen gotischen Kathedralen, die wir vom Typ her auch in Deutschland kennen. Die Parlerschule (14. Jahrhundert), die den Kölner Dom und den Prager Veitsdom errichtet hat, baute auf ihren Wegen zwischen diesen Baustellen auch den Regensburger Dom. Diese Bauten folgen alle dem Typus der nordfranzösischen gotischen Kathedralbaukunst – im Süden Frankreichs sieht Gotik hingegen ganz anders aus. Der Begriff »himmlisches Jerusalem« bezieht sich auf Kapitel 21 der Offenbarung des Johannes. In dieser Passage wird das Ich, das hier spricht, vom Engel an die Hand genommen und vor eine Vision des himmlischen Jerusalem geführt, das sich gerade auf dem Weg vom Himmel auf die Erde befindet. Diese Bewegung nehmen die Bauherren und Architekten auf, wenn sie das himmlische Jerusalem in jeder Kathedrale neu ankommen lassen. In der Offenbarung wird beschrieben, wie dieses himmlische Jerusalem aussieht: Es ist ein Diamant, dann heißt es, es ist aus Gold, und schließlich, es ist komplett transparent. Diese Metaphorik wird von den gotischen Architekten aufgegriffen, die einen Bau errichten wollen, in dem alles Materielle zurückgenommen wird und pures Licht stattfindet. So geschieht der Übergang von der Romanik zur Gotik, was einen enormen ingenieurtechnischen Fortschritt darstellt. Während die romanische Kirche große Wandflächen hat, die die statische Last tragen, werden in der Gotik diese Wandflächen aufgelöst und durch Säulenbündel unterstützt, die allesamt verschiedenste Gewölbe tragen. Die Wölbung selbst ist ein wesentliches Element der Statik, unterstützt durch ein weit rausragendes Gespinst an Strebebögen und Stützpfeilern im Außenbereich. Die gotischen Architekten konzentrierten sich zunächst ausschließlich auf den Innenraum der Kirche – das äußere Erscheinungsbild war zweitrangig. Ihr Ziel war es, den Innenraum als Verwirklichung des himmlischen Jerusalem zu gestalten: je höher, weiter und lichtdurchfluteter, desto besser. Dies wurde durch riesige Fensterflächen und minimales Mauerwerk erreicht, wobei dieses aus möglichst hellem Stein errichtet wurde. Die in der Literatur erwähnte Höhe von 48 Metern wird auf eine Passage in Kapitel 21 der Offenbarung zurückgeführt. Dort wird beschrieben, wie ein Engel mit einem goldenen Maßstab die Proportionen des himmlischen Jerusalems vermisst. Es stellt sich heraus, dass die Wände 144 Ellen hoch sind, was in der Literatur in 48 Meter umgerechnet wurde. Man geht davon aus, dass tatsächlich versucht wurde, diese biblische Angabe im Verhältnis eins zu eins oder 450 zu 48 umzusetzen. Ein Blick in den Chor offenbart einen Abschluss mit eng gestellten Säulen. Aus statischen Gründen wurde der ursprüngliche Abstand zwischen den Säulen halbiert, was zu den charakteristischen schmalen, lanzettförmigen Bögen führte. Ursprünglich befand sich hier nur die Hälfte der heutigen Säulenzahl, die sich als unzureichend für die Tragfähigkeit des Baus erwiesen hatte. Hinter dem Chorabschluss erstreckt sich ein Chorumgang mit Seitenkapellen und den Chor umlaufenden Kapellen, darüber erhebt sich der Obergaden. Im Idealfall wären sämtliche Fenster

mit Glasmalereien ausgefüllt. Allerdings existieren nur wenige Kathedralen, in denen dies vollständig umgesetzt wurde, und noch weniger, in denen diese Kunstwerke bis heute erhalten geblieben sind. Hohe Kosten, Kriege und Einstürze führten häufig zu Verlusten. Der Obergaden wäre mit Glasmalereien gefüllt, und die kleinen, detaillierten Fensterfelder zwischen den Bleifassungen würden Szenen biblischer und heidnischer Themen zeigen. Ähnlich wie in Regensburg könnte hier ein Zyklus des Lebens Jesu oder Mariens dargestellt sein. Von Maria weiß die neutestamentliche Schrift ja herzlich wenig, aber schon in urchristlicher Zeit beginnt die Legendenbildung und bereits die byzantinische Kunst thematisiert das Leben Mariens. Die Chora-Kirche in Konstantinopel verfügt über einen wunderbaren Marienzyklus. Sie ist vollständig mit Fresken und Mosaiken ausgestattet, die seltene Szenen aus dem Leben Mariens darstellen, über die die neutestamentlichen Schriften nicht berichten. Im Mittelpunkt steht die Szene, in der Maria ihre ersten Schritte macht, wunderbar dargestellt. Warum ist diese Szene so bemerkenswert? Weil in der Legende Maria ihre Schritte bereits in sehr jungem Alter macht, lange bevor ein Mensch normalerweise dazu in der Lage ist. An den Seitenrändern sind ihre Eltern Joachim und Anna zu sehen, während Maria, obwohl noch klein, schon wie eine erwachsene Person dargestellt wird und völlig autark agiert. Es werden also im Allgemeinen das Leben Mariens oder der Stammbaum Jesu (Mt 1,1-17) von Abraham her oder andere Szenen aus dem Alten und Neuen Testament dargestellt, so wie es im Regensburger Dom zu sehen ist. Die Fenster im Chor und im Seitenschiff sind zum Teil außergewöhnlich gut erhalten und hinterlassen einen großen Eindruck. Sie sind umfassend dokumentiert und restauriert. Der Dom ist niedriger als oft angenommen, dennoch sind auch hier einzelne Szenen aus dem unteren Kirchenraum nicht erkennbar. Warum ist das so? War es den Bauherren egal, ob die Bilder erkennbar sind oder nicht? Bildzyklen existierten bereits vor der Gotik. Die romanischen Kirchen waren an den Wänden entlang ausgemalt. Auch fand die Glasmalerei schon ihren Anfang. Die thematische Ausrichtung dieser Wandmalereien kann man zusammenfassen unter dem hergebrachten Begriff der *biblia pauperum*, der Heiligen Schrift für die Armen, für diejenigen, die nicht lesen und schreiben konnten. Und das war ein Prozentsatz von weit über 50. In diesen Bildern werden biblische Geschichten ähnlich wie in heutigen Comics dargestellt. Besonders in den spätgotischen Malereien ist eine comicähnliche Dynamik zu erkennen. Diese bildliche Darstellung der Heilsgeschichte diente der Katechese ohne direkten Rückgriff auf das Evangelium. In der Gotik wanderte diese Funktion in die Fenster. Während die unteren Bereiche noch dieser Intention folgten, veränderte sich die Funktion der Bilder in den oberen Fensterbereichen. All diejenigen, die die Kirche aufsuchten, waren in diese Welt integriert, so dass ihnen die Bedeutung dieser Darstellung grundsätzlich bekannt war. Auch ohne jedes einzelne Motiv zu erkennen, wussten sie, dass Szenen aus der Heiligen Schrift oder der christlichen Legendentradition abgebildet waren. Die Idee der Luzidität des Baus erreicht in den Obergaden eine neue Dimension: Selbst wenn die genauen Darstellungen nicht erkennbar sind, ist das Wissen um ihren heiligen Charakter präsent. Das könnte man als Intention vermuten, dass es den Initiatoren darum ging, auch den Obergaden bis auf diese Höhe von knapp 40 Metern mit Darstellungen des Heiligen zu füllen, nicht um diese Darstellung identifizieren zu können, sondern um gewissermaßen das Licht, das aus der profanen Welt in diesen Sakralraum fällt, im Durchgang durch diese Fenster zu heilen, zu kaufen gewissermaßen. Und was kommt davon bei uns an? Je nach Stellung der Sonne oder je nach Wolkenfreiheit des Himmels: Farbfelder auf den Säulen und auf den verbliebenen schmalen Mauerbändern. Etwa eine Marienfigur aus Notre Dame de Paris oder was in den Farbfeldern eben noch zu erkennen ist – ganz ungewollt wird hier

sozusagen schnell ein Tigersprung durch die Jahrhunderte vollzogen. Oben sind figürliche, gegenständliche Darstellungen und unten ist die reine Abstraktion. Auch das könnte aufgenommen werden in unsere Frage nach der Darstellung des Undarstellbaren. Aber klarerweise ist das eine sehr weitgehende Spekulative. Es wird etwas dargestellt. Der Sinn dieser Darstellung ist aber nicht, das Dargestellte erkennen zu können, sondern sozusagen durch das Thema der dargestellten Szenen des Heiligen eine spirituelle Wirkung auszulösen: die Heiligung des Lichts.

Die heilige Kommunikation

Auf zwei Bildern des Malers Giovanni Bellini (um 1430–1516) komme ich im Kontext der Darstellung von Undarstellbarem immer wieder zurück: zum einen auf das Triptychon der Sakristei der Frari-Kirche in Venedig von 1488 – Bellini ist ein venezianischer Maler, der fast alles, was er gemalt hat, in Venedig geschaffen hat –, zum anderen ein Bild, das in der Kirche San Zaccaria hängt und auch für diese entstanden ist, zu Anfang des 16. Jahrhunderts, also einige Jahre später, und es trägt den Namen »Sacra Conversazione«, heilige Kommunikation (*Abb. 1*). Diese beiden Bilder verbindet nicht nur, dass sie vom selben Künstler stammen, sondern auch ihr Bildtypus. Ein Triptychon oder ein Polyptychon – also ein Altarretabel, das aus mehreren Bildern, mindestens drei, zusammengefügt ist – stellt im Falle des Triptychons drei heilige Figuren nebeneinander. Die Zusammenstellung der Drei ist gewissermaßen nicht Teil der künstlerischen Intention, sondern unterliegt äußeren Umständen, manchmal Zufällen. Es geht um die Frage, welches Patrozinium die jeweilige Kirche hat, für die der Altar entstanden ist, oder welche Seitenpatrozinien dort vorhanden sind. Weiterhin geht es um die Frage, welche Heiligen von den Stiftern verehrt wurden. Diese Zusammenstellung ist relativ zufällig und für den Typus des Triptychons unwichtig. Aber dann passiert etwas Neues: Bellini gilt als Erfinder des Bildtypus' der »Sacra Conversazione«. Wie gelangte er zu diesem? Künstlerisch, indem er schlicht und ergreifend die Heiligenfiguren, die zuvor auf unterschiedliche Bildtafeln verteilt waren, auf einer einzigen Bildtafel zusammen bringt.

Bellini trifft damit eine ästhetische Aussage. Und diese Aussage erschließt sich, wenn die Stellung der Figuren zueinander in Verbindung gesetzt wird mit dem Titel »Heilige Kommunikation«. Keine dieser Figuren ist in Kommunikation mit einer anderen Figur dargestellt, und Bellini malt mehrere solcher so gestalteten Bilder. Später nehmen Andere dieses Konzept auf, bis in der Hochrenaissance, in Manierismus und Barock die Künstler, die an diesem inzwischen durchgesetzten Bildtypus der »Sacra Conversazione« arbeiten, die Heiligenfiguren in ihrer Darstellung ins Gespräch miteinander bringen. Sie wenden sich zu, sie debattieren miteinander. Und mit diesem späteren Schritt wird das Konzept der »Sacra Conversazione« aufgegeben. Worum es hier aber eigentlich geht, ist gerade die Spannung zwischen dem Dargestellten und dem Fakt, dass nichts an Kommunikation dargestellt wird. Heilig oder absolut ist die Kommunikation in der Weise, dass sie gar nicht erst durchgeführt wurde. Sie ist wie von selbst als himmlische Kommunikation gedacht. Absolut wäre eine Kommunikation, die wir gar nicht mehr betreiben, zu der wir uns nicht aufrufen und in die wir nichts investieren müssten, die einfach möglich ist. Man kann so etwas erleben, nämlich in der Liturgiefeier. Diese besteht im Wesentlichen aus an Gott adressierten Gebeten. Das ist das wesentliche Material der Kommunikation, aus dem die Liturgie besteht: Bittgebete, Gedankengebete, Schuldbekennnisse, vielleicht Klagerufe, Lobpreisungen. Aber glaubt denn irgendjemand, dass Gott diese Kommunikation braucht, dass wir ihm irgendetwas

mitteilen müssten? Das ist völlig unnötig. Und trotzdem kommunizieren wir sie, obwohl wir allzu selten in unseren Erfahrungen dahin vordringen, eigentlich deswegen, weil die völlige Entlastetheit dieser Kommunikation – wir müssen nichts tun – uns in den Stand versetzen könnte, uns selber zu erfahren als die, die mit Gott kommunizieren, als eine Art Subjektvollzug, ein religiös geprägter Subjektvollzug. Das wird hier angespielt, denn das ist hier nicht in einem gemischten Kontext, sondern in einem himmlischen Kontext situiert, auch wenn idealtypischerweise ein Raum, der uns vertraut sein könnte, nachgebildet ist.

Ich habe nichts zu erzählen

Die letzte Station ist nicht mehr auf Bilder, sondern auf Text bezogen. Judith Hermann (*1970), eine Berliner Schriftstellerin, die in den 1990er Jahren mit großem Erfolg mit einem Erzählband »Sommerhaus, später« debütiert hat, hielt 2022 in Frankfurt an der Goethe-Universität Poetikvorlesungen – in einer festen Einrichtung, in der schon Ingeborg Bachmann (1926–1973) gelesen, Paul Celan (1920–1970) seine Theorie der Dichtung vorgetragen hatten. Darum geht es in einer Poetologie: um die Theorie. Judith Hermann ist sich ganz treu geblieben. Sie hat einen Band mit Erzählungen oder erst einmal eine Vorlesungsreihe mit Erzählungen vorgetragen, in die sie Reflexionen über ihr Schreiben eingeflochten hat. Sie hat gewissermaßen die Stoffe, die sie schon erzählt hat, noch einmal durchgemustert und hier zum Teil anders neu nacherzählt. Und bei dieser neuen Sichtung, bei dieser Revision ihrer Erzählwelt (und zwar so, dass sie von Anfang an deutlich gemacht hat, dass die Erzählstoffe alle in ihrem biografischen Erleben letztlich verankert sind, auch wenn es nicht das ist, was man heute Autofiction nennt) ist mir etwas aufgefallen. Sie schreibt: »Ich stelle fest, dass Schreiben immer bedeutet, gleichzeitig zu zeigen und zu verbergen.« Was meint sie damit? Mehrfaches. Zum einen will sie damit sagen, dass in ihren Erzählungen immer etwas eine Dimension des für sie selber Unzugänglichen ist, an das sie selber nicht herankommt. Und die zweite Intention ist, dass sie beim Zeigen auch gleichzeitig verbergen will, dass es ihr darum geht, das, was sie erzählt, den Gegenstand des Erzählens, zu schützen. Sie berichtet davon, dass sie mit einem Bekannten, der professioneller und künstlerischer Fotograf ist, einen Auftrag bekommen hat, in einer ostdeutschen Provinz ein Museum zu fotografieren, dass sie mit ihm in diesem Museum unterwegs ist, spätnachmittags, freitags, im Winter. Die Heizungen sind runtergefahren und sie stellen plötzlich fest, dass der Nachtwächter schon durchgegangen, das ganze Museum abgeschlossen ist. Und sie richten sich schon darauf ein, ein Klausurwochenende wider Willen durchleben zu dürfen. Und in dem Zusammenhang fällt auch der Titel, den Sie für das Buch und die ganze Vorlesungsreihe gewählt hat – die weibliche Figur, mutmaßlich Judith Hermann, sagt im Rückblick auf dieses Wochenende zum Fotografen: »Wir hätten uns alles gesagt«. Dass dieser Titel eine Anspielung auf einen anderen Roman der letzten Jahre ist, der kürzlich verfilmt wurde – nämlich den Debütroman von Daniela Krien (*1975), einer anderen ostdeutschen Schriftstellerin – ist bekannt. »Irgendwann werden wir uns alles erzählen« heißt dieser Band, und bei Krien ist dieser Titel oder dieser Satz ein Zitat von Dostojewski. Bei Fjodor Michailowitsch Dostojewski (1821–1881) erscheint das als eine eschatologische Vollendungsbotschaft. Irgendwann, in der Vollendung, wird es nichts mehr Verborgenes geben. Es wird auch keine Notwendigkeit mehr geben, etwas zu verbergen. Alles wird offen erzählt werden. Bei Krien wird das hineingeschrieben in das erzählte Erleben einer unmöglichen und auch harten Liebesgeschichte. Und bei Hermann ist der Irrealis entscheidend: Wir hätten uns alles erzählt,

aber es ist nicht dazu gekommen. Und so operiert sie auch, so schreibt sie. Es gibt einen Moment des Unzugänglichen oder des bewussten Verbergens in ihren Erzählungen. Und weil das so ist, kann sie alte Stoffe auch noch einmal neu erzählen. Und sie illustriert dies, vor allem diesen Moment des Schutzes in der Szene mit dem Fotografen im Museum. In diesem Museum hängt ein wahrscheinlich nicht besonders wertvolles Genrebild aus dem 18. Jahrhundert. Thema des Bildes ist die Darstellung der Erschießung des letzten Wolfes in irgendeiner Region. Ein aktuelles Thema: Sogar eine grüne Umweltministerin will den Abschuss von Wölfen wieder erleichtern. Und Judith Hermann spielt nun mit Folgendem: Das Bild ist so alt und verdreckt und verrußt, dass man den Wolf gar nicht mehr sehen kann. Man sieht diesen aber dann auf dem Foto, weil die Fotografie offensichtlich die einzelnen Momente viel deutlicher hervorhebt, als es das bloße Auge erfüllen kann. Und sie sagt dann in ihrer Reflexion auf dieses Erlebnis: »Ich möchte so erzählen, dass der Wolf nicht erschossen wird.« Der Wolf ist die Metapher für das, was erzählt wird, und das Erzählte soll nicht aus dem Halbdunkel gerissen werden, und sozusagen auch nicht getötet werden. Interessanterweise hat diese Schutzfunktion, die Intention, wahrscheinlich damit zu tun, dass ihr Erzählen, ihr Schreiben eben doch autobiografisch imprägniert ist. Sie arbeitet ganz ohne Theorieballast, aber man kann dieses Schreiben durchaus auch als psychoanalytisches Schreiben lesen – allerdings nicht im Sinne Freuds, der Aufdeckung von allem, sondern des diskreten Umgangs mit dem, was vielleicht nicht zu sehr in den Vordergrund gezogen werden soll. Und in dem Zusammenhang kommt sie auf einen Vorwurf zu sprechen, der ihr in einer Rezension gemacht worden ist, der lautete: »Sie kann nicht schreiben, und sie hat nichts zu erzählen«. Und im zweiten Fall bejaht sie und sagt: »Das stimmt! Ich habe nichts zu erzählen, oder, anders gesagt, das, was ich eigentlich erzählen müsste oder wollte, kann ich nicht. Ich kann nur erzählen davon, dass ich das Eigentliche nicht erzählen kann.«

Das Undarstellbare: »Ich habe nichts zu erzählen, weil ich das, was ich eigentlich zu erzählen habe, nicht erzählen kann. Aber ich kann davon erzählen, dass ich das Eigentliche nicht erzählen kann.« Dieses Verschweigen des Eigentlichen zieht sich durch alle Texte.

Judith Hermann ist ganz unverdächtig mit Blick auf Religion. Ich wüsste nicht, dass sie sich in Interviews oder in Texten bis zu diesem Buch in irgendeiner Art der Anmutung religiös zu sein, »schuldig« gemacht hätte. Die Sätze denkt sie sich nicht aus, sie überfallen sie. Und dann – das ist auch ein Wort von ihr – packt sie die Sehnsucht danach, die Geschichte zu finden, die zu diesem Satz gehört. Und es kann sein, dass – wenn die Geschichte was wird – der Satz am Ende gar nicht vorkommt, auch wieder verborgen bleibt. Das Ganze kann man als einen Zusammenhang einer profanen, also gar nicht religiös konnotierten Offenbarung auffassen. Ich denke mir nicht etwas aus, sondern etwas kommt in mir hervor und ich kann das, was kommt, anerkennen als etwas, was mich überzeugt, in dem ich mich wiederfinden kann, mit dem ich arbeiten kann. Und dafür, dass sie so schlicht erzählt, dass der eine Rezensent ihr vorwirft, sie könne gar nicht erzählen, zeigt sich hier, die Poetikvorlesungen im Hinterkopf behaltend, wie anspruchsvoll dieses Erzählen ist. Die Referenzgröße sind Erzähler wie Ingo Schulze (*1962) oder Ernest Hemingway (1899–1961) und die klassische Tradition der US-amerikanischen Short Story. Und so unscheinbar das Erzählen auch daher kommt, es ist so komplex und voraussetzungsreich, durchzogen von einem Bewusstsein dafür, dass der eigentliche Motor des Erzählens, das Aufdecken des Eigentlichen ist. Und genau so funktioniert dann die Erzählung. Dann kann man sich fragen, mit Blick auf die Stationen, vor allem die mittleren Stationen, die wir heute durchlaufen haben: Warum geschieht solche Kunst? Die Antwort scheint klar zu sein: Sie vollzieht sich, sie ereignet sich in ihrem Schei-

tern oder in ihrer Verschiebung innerhalb des Dargestellten und des Darstellbaren mit Blick auf den letztlich angezielten Gott.

Die klassische Theologie des Mittelalters unterscheidet zwischen zwei Dimensionen, von einem so genannten Formalobjekt und einem so genannten Materialobjekt. Das Materialobjekt ist immer das jeweilige Thema. Welches ist das zweite? Das Formalobjekt ist die Perspektive, in die jede Thematisierung von irgendeinem Gegenstand gefügt ist. Gott ist das formale Objekt von allem, egal welches Materialobjekt betroffen ist. Vielleicht ist dies *mutatis mutandis* auch auf die mittleren beiden Stationen anwendbar. Aber wie funktioniert dies bei Judith Hermann? Sie schreibt ja nicht als christliche Schriftstellerin. Ich vermute, es ist sozusagen die Dichte der Wirklichkeit selbst, die sie zugleich erreichen will und von der sie weiß, dass sie sie nicht erreichen kann oder dass sie sie schützen muss. Was für Judith Hermann kein Thema sein muss, ist aus theologischer Wahrnehmung ein Zusammenhang: Wenn es Wirklichkeit schlechthin ist, mit der sich eine Schriftstellerin wie Judith Hermann auseinandersetzt, dann ist die Wirklichkeit schlechthin die wirkliche Wirklichkeit, die theologische Wahrnehmung, Gott.