MThZ 77 (2026) 364–376

Die Rumpelkammer katholischer Innerlichkeit

Frühromantik und Zeitgenossenschaft in Michael Triegels *Deus absconditus* (2013)

von Bernward Schmidt

Die Werke von Michael Triegel zeigen teils komplexe ikonographisch verschlüsselte Kombinationen scheinbar bekannter Elemente. Zugleich sprechen sie in eine gesellschaftliche Situation, in der traditionelles Christentum seinen Platz verliert. Bislang etablierte Deutungen, die Triegels Gemälde ästhetisch in der Nachfolge des Manierismus sehen und die Symbolik bzw. ikonographischen Elemente benennen, greifen zu kurz. Daher wird hier versucht, Triegels Kunst aus den Debatten zum Verhältnis von Religion, Gesellschaft und Kunst um 1800 zu deuten, als der gesellschaftliche Status von Religion ähnlich angefragt war wie in der Gegenwart.

Der Künstler scheint in seinem Werk außer dem,
was er mit offenbarer Absicht darein gelegt hat,
instinktmäßig gleichsam eine Unendlichkeit dargestellt zu haben,
welche ganz zu entwickeln kein endlicher Verstand fähig ist.[1]

Der Leipziger Maler Michael Triegel (geboren 1968) erfreut sich im Raum der Kirchen seit fast 20 Jahren steigender Beliebtheit.[2] Dies mag zum einen auf seinen „altmeisterlichen Stil" zurückgeführt werden, der auf den ersten Blick recht gefällig wirkt, zum anderen auf die immer wieder überraschenden Kombinationen von symbolhaften Gegenständen, die zum Verweilen und Enträtseln auffordern. Malerisch und inhaltlich sind Triegels Gemälde höchst anspruchsvoll. Das gilt insbesondere für das großformatige Gemälde, das an dieser Stelle im Fokus stehen soll: *Deus absconditus* von 2013. Denn während man Triegel aufgrund seiner stilistischen Vorbilder in der Regel direkt mit dem Manierismus verbindet, wird er an dieser Stelle unter einem anderen Blickwinkel beleuchtet. Diesem Beitrag liegt nämlich die These zugrunde, dass Michael Triegels Gemälde zu einem gewissen Grad als Aktualisierung frühromantischer Auffassungen von Kunst und Religion

[1] *Friedrich Wilhelm Joseph Schelling*, System des transzendentalen Idealismus, in: ders., Sämmtliche Werke, Erste Abteilung, Bd. 3, Stuttgart – Augsburg 1858, 619. Michael Triegel bringt es auf die Kurzformel: „Das Bild muss klüger sein als sein Autor", vgl. *Benjamin Leven*, »Wie stellt man Christus dar?« Ein Gespräch mit dem Maler Michael Triegel, in: HerKorr 10 (2016) 18.

[2] Dies dokumentierte z. B. *Christian Würtz*, Das Bild ist klüger als sein Maler. Der Leipziger Künstler Michael Triegel, in: Stimmen der Zeit (2022) 667–679.

gelesen werden kann und dass seine Kunst gerade deswegen Potential für die Gegenwart des Christentums in Deutschland enthält.[3]

1. Der „tote Punkt" als Quelle der Romantik?

Um 1800 mag die Erfahrung mancher Katholiken dem heutigen „Nullpunkt" oder „toten Punkt" nahegekommen sein.[4] Dazu trugen äußere Faktoren wie die Krise der christlich legitimierten Monarchien oder die Herrschafts- und Vermögenssäkularisationen ebenso bei wie geistes- und mentalitätsgeschichtliche Entwicklungen, näherhin die Frage nach den Konsequenzen der aufklärerischen Philosophie für Theologie, Politik, Frömmigkeit und kirchliches Leben.[5] Gerade in intellektuellen Kreisen war dabei die Unzufriedenheit mit den überkommenen Formen, das Christliche zu denken und in Wort, Liturgie und Bild auszudrücken, unübersehbar. Denn die „Autorität der Religion [sc. war; B. S.] schon lange durch verschiedene Faktoren unterminiert" [6] worden: Der Erkenntnisfortschritt in den Naturwissenschaften hatte zusammen mit der Methode der historischen Kritik die biblischen Erzählungen in Frage gestellt,[7] die kritische Philosophie der Aufklärung, insbesondere bei Kant und seinen Nachfolgern, hatte Ähnliches für die Gründe eines rein metaphysischen Glaubens unternommen. So erschienen der Rückzug in die Innerlichkeit, wie er sich um 1800 bei Johann Michael Sailer und seinem Umfeld oder im Pietismus feststellen lässt, ebenso als eine mögliche Reaktion auf diese Herausforderungen wie Versuche, die Bibel allegorisch oder mythisch zu ‚rationalisieren' oder eine ‚natürliche Religion' zu entwickeln, die sich mehr oder weniger ausschließlich auf Vernunft gründete.[8] Sehr zutreffend schrieb vor diesem Hintergrund Friedrich Schlegel, es gebe einen „Christianismus vagus, das formlose, innere Christentum", das nicht in ein System kirchlicher Normen eingebunden sei.[9] Die Antwort der Romantik, die sich um 1800 entfaltete, zielte auf eine Ergänzung des aufklärerischen wissenschaftlichen Rationalismus durch „Fragen nach dem Sinn des Ganzen, nach dem Zusammenhang des Einzelnen mit dem Ganzen,

---

[3] Vgl. *Ludwig Stockinger*, Romantische Malerei als „Transzendentalmalerei"? Einige modelltheoretische Anmerkungen zur Bildung eines kunstwissenschaftlichen Begriffs am Beispiel von Caspar David Friedrich und den „Nazarenern", in: Stefan Matuschek; Sandra Kerschbaumer (Hrsg.), Romantik erkennen – Modelle finden, Paderborn 2019, 57 f.

[4] Überblickshaft: *Jörg Lauster*, Die Verzauberung der Welt. Eine Kulturgeschichte des Christentums, München [5]2014, 445–463; *Bernward Schmidt*, Schrecken und Verlockung des Nullpunkts. Kirche im Transformationsprozess der »Sattelzeit« um 1800, in: Lebendige Seelsorge 73 (2022) 404–408.

[5] Vgl. *Andreas Holzem*, Christentum in Deutschland 1550-1850, Bd. 2, Paderborn 2015, 726–850 und 940–1005; *Ulrich Lehner*, Die katholische Aufklärung. Weltgeschichte einer Reformbewegung, Paderborn 2017. Für den protestantischen Bereich vgl. *Albrecht Beutel*, Kirchengeschichte im Zeitalter der Aufklärung, Göttingen 2009.

[6] *Theodore Ziolkowski*, Vorboten der Moderne. Eine Kulturgeschichte der Frühromantik, Stuttgart 2006, 61.

[7] Vgl. *Bernward Schmidt*, Gradmesser der Wissenschaftlichkeit oder Gefährdung der Wahrheit? Zur Diskussion um die historische Kritik in der (früh-)neuzeitlichen Theologie, in: Ulrich Lüke; Hildegard Peters (Hrsg.), Wissenschaft – Wahrheit – Weisheit. Theologische Standortbestimmungen (Quaestiones Disputatae 293), Freiburg i. B. 2018, 287–309.

[8] Zu diesem Themenkomplex: *Benjamin Dahlke*, Katholische Theologie in der „Sattelzeit". Ein Überblick, Münster 2022. Zur Innerlichkeit vgl. *Bernward Schmidt*, The Rejected Maxim. Images of Fénelon in Rome 1699 and by Catholic Reformers c. 1800, in: Christoph Schmitt-Maaß u. a. (Hrsg.), Fénelon in the Enlightenment. Traditions, Adaptations, and Variations, Amsterdam 2014, 313–337.

[9] Vgl. *Helmut Schanze*, Erfindung der Romantik, Stuttgart 2018, 193.

insgesamt nach Perspektiven jenseits von klaren und deutlichen Begriffen."[10] Dies bedeutete durchaus auch, sich ausgehend vom überlieferten Christentum in neue Formen von Religiosität einzudenken.[11]

Das Ungenügen an der aufklärerischen Rationalisierung der Welt wird paradigmatisch in Novalis' Romanfragment *Heinrich von Ofterdingen* (1800) als kleiner Generationenkonflikt auf den Punkt gebracht, als Heinrich mit seinem Vater über das Wesen von Träumen diskutiert. Der Vater argumentiert ganz im aufgeklärten Sinn:

> „Die Zeiten sind nicht mehr, wo zu den Träumen göttliche Gesichte sich gesellten, und wir können und werden es nicht begreifen, wie es jenen auserwählten Männern, von denen die Bibel erzählt, zumute gewesen ist. Damals muß es eine andere Beschaffenheit mit den Träumen gehabt haben, so wie mit den menschlichen Dingen. In dem Alter der Welt, wo wir leben, findet der unmittelbare Verkehr mit dem Himmel nicht mehr statt. Die alten Geschichten und Schriften sind jetzt die einzigen Quellen, durch die uns eine Kenntnis von der überirdischen Welt, soweit wir sie nötig haben, zuteil wird; und statt jener ausdrücklichen Offenbarungen redet jetzt der heilige Geist mittelbar durch den Verstand kluger und wohlgesinnter Männer und durch die Lebensweise und die Schicksale frommer Menschen zu uns."[12]

Während der Vater also Transzendenz, den „Verkehr mit dem Himmel", nur vermittelt durch Geschichten und gegenwärtige Exempla denken kann, setzt Heinrich ihm ein Konzept von Traum entgegen, das eine wenigstens mittelbare und verschlüsselte Ansprache aus einer transzendenten Sphäre beschreibt:

> „Ist nicht jeder, auch der verworrenste Traum, eine sonderliche Erscheinung, die auch ohne noch an göttliche Schickung dabei zu denken, ein bedeutsamer Riß in den geheimnisvollen Vorhang ist, der mit tausend Falten in unser Inneres hereinfällt? […] Mich dünkt der Traum eine Schutzwehr gegen die Regelmäßigkeit und Gewöhnlichkeit des Lebens, eine freie Erholung der gebundenen Phantasie, wo sie alle Bilder des Lebens durcheinanderwirft, und die beständige Ernsthaftigkeit des erwachsenen Menschen durch ein fröhliches Kinderspiel unterbricht. Ohne die Träume würden wir gewiß früher alt, und so kann man den Traum, wenn auch nicht als unmittelbar von oben gegeben, doch als eine göttliche Mitgabe, einen freundlichen Begleiter auf der Wallfahrt zum heiligen Grabe betrachten. Gewiß ist der Traum, den ich heute Nacht träumte, kein unwirksamer Zufall in meinem Leben gewesen, denn ich fühle es, daß er in meine Seele wie ein weites Rad hineingreift, und sie in mächtigem Schwunge forttreibt."[13]

Damit ist nicht die Notwendigkeit eines vernunftgesteuerten Zugangs zur Welt und Umgangs mit ihr bestritten, wohl aber ihr Absolutheitsanspruch in Zweifel gezogen, da gerade der gewissermaßen aus einem ‚Zwischenreich' stammende Traum zur Triebfeder für das Leben wird.

---

[10] *Stefan Matuschek*, Der gedichtete Himmel. Eine Geschichte der Romantik, München 2021, 11. Der Begriff »Romantik« der eine historisch inexistente Einheit suggeriert, kann hier nicht weiter problematisiert werden. Hierzu *Helmut Hühn*, Deutungskonflikt »Romantik«. Problemgeschichtliche Überlegungen, in: ders.; Joachim Schiedermair (Hrsg.), Europäische Romantik. Interdisziplinäre Perspektiven der Forschung, Berlin 2015, 3–34.

[11] Vgl. *Lauster*, Verzauberung (wie Anm. 4), 463–483.

[12] *Novalis*, Schriften, Bd. 1: Das dichterische Werk, hg. v. Paul Kluckhorn; Richard Samuel, Darmstadt 1977, 198. Zu »Träumen« in Kants Erkenntnistheorie vgl. *Gerd Irrlitz*, Kant-Handbuch, Stuttgart ^{3}2015, 108 und 188.

[13] Ebd., 198 f.

Einen anderen Modus des Sehens finden wir im wichtigsten theologischen Dokument der Suchbewegung um 1800, zu dem Friedrich Schleiermachers *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern* (1799) avancierten.[14] Aus dem Gespräch u. a. mit Friedrich Schlegel, Dorothea Veit und Henriette Herz hervorgegangen richtet es sich an einen diesen Gesprächspartnern vergleichbaren Adressatenkreis: Intellektuelle, denen es Vergnügen bereitet, auf hohem Niveau, aber ohne akademische Strenge über anspruchsvolle Themen zu diskutieren – und die zugleich der Religion skeptisch gegenüberstehen. Schleiermacher grenzt dabei Religion sowohl von der rein theoretischen Metaphysik als auch von der praktisch ausgerichteten Ethik ab und kommt schließlich zu der zusammenfassenden Formel: „Anschauen des Universums, ich bitte, befreundet Euch mit diesem Begriff, er ist der Angel meiner ganzen Rede, er ist die allgemeinste und höchste Formel der Religion."[15] Dieser Begriff der Anschauung könnte in der Erkenntnistheorie Kants, Fichtes oder Schellings verortet werden,[16] doch scheint es reizvoll, über eine Nähe zur „Anschauung" (*epopteia*) als dem höchsten Grad der Initiation in antiken Mysterienkulten nachzudenken; zumindest dürfte den „Gebildeten" der Zeit dieses Konzept durchaus vertraut gewesen sein. Schreibt man den Epopten mit der Literatur des späten 18. Jahrhunderts eine besondere Erkenntnis in das Wesen der Dinge zu, so ergibt der Gedankengang zweierlei: Erstens spielt Schleiermacher möglicherweise bewusst auf klassische Philologie und Religionswissenschaft an, zweitens – und vor allem – aber verdeutlicht er auf diese Weise das die Möglichkeiten der Philosophie Übersteigende der Religion.[17]

Neben Traum und ‚Anschauung' verbindet sich noch ein dritter Modus des Sehens mit den Umbrüchen der ‚Sattelzeit' um 1800, nämlich die sehende Wahrnehmung von Werken der bildenden Kunst. Insbesondere durch die Säkularisationen und durch die napoleonischen Eroberungszüge waren Kunstwerke in großen Mengen in Kunstsammlungen gekommen, seien sie staatlich-repräsentativer oder privater Natur. Dass der Blick auf ein Altarbild in seinem ursprünglichen Kontext einer Kirche ein anderer ist als wenn dasselbe Gemälde im Museum zu sehen ist, darüber reflektierte etwa Friedrich Schlegel angesichts des *Musée central des Arts* (heute *Musée du Louvre*) in Paris oder angesichts der Sammlung der Brüder Sulpice und Melchior Boisserée in Köln.[18] Indem hier Objekte neuartig angeordnet werden konnten, beispielsweise als Folge von Gemälden mit gleichem Sujet, war ein Anfang für kunsthistorische Analysen gegeben. Was einmal Andachtsbild gewesen war, fand sich nun als Kunst wieder und schien den romantischen Mythos vom religiösen Ursprung der bildenden Kunst zu bestätigen.[19]

---

[14] Hinführend vgl. *Matuschek*, Der gedichtete Himmel (wie Anm. 10), 18–24; *Joachim Ringleben*, Die Reden Über die Religion, in: Martin Ohst (Hrsg.), Schleiermacher Handbuch, Tübingen 2017, 102–117.

[15] *Friedrich Schleiermacher*, Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern (1799), hg. v. Günter Meckenstock, Berlin – New York 1999, 81. Vgl. hierzu *Ringleben*, Die Reden Über die Religion (wie Anm. 14), 109.

[16] Vgl. etwa *Gerd Irrlitz*, Kant-Handbuch (wie Anm. 12), 144 f. und 199.

[17] Vgl. *Ziolkowski*, Vorboten der Moderne (wie Anm. 6), 68–70.

[18] Vgl. *Friedrich Schlegel*, Nachricht von den Gemälden in Paris (1803), in: Hans Eichner (Hrsg.), Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 4, München 1959, 9–47. Vgl. dazu *Hubert Locher*, Gemälde alter Meister, in: Johannes Endres (Hrsg.), Friedrich Schlegel Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2017, 265–268.

[19] Vgl. *Schanze*, Erfindung der Romantik (wie Anm. 9), 275–288. Bei Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck finden wir das Motiv der »Kunstreligion«, in der biblische Themen bzw. fixierte christliche Inhalte keine bedeutende Rolle mehr spielen. Ausgeübt wird diese ‚Kunstreligion' in einer säkularen Kunstandacht im Museum. Vgl. *Matuschek*, Der gedichtete Himmel (wie Anm. 10), 153–163; *Nicole Heinkel*, Religiöse Kunst, Kunstreligion und die Überwindung der Säkularisierung. Frühromantik als Sehnsucht und Suche nach der verlorenen Religion, Frankfurt a. M. 2004.

Doch auch bei den Künstlern der Epoche findet sich ein signifikantes Ungenügen an der Funktion der Kunst und an den Darstellungsweisen des 18. Jahrhunderts.[20] Es führte zu so unterschiedlichen Kunstauffassungen wie wir sie bei Caspar David Friedrich (1774-1840) und den Nazarenern um Friedrich Overbeck (1789-1869) finden.[21] Beide verstanden ihre Malerei jenseits aller Gegensätzlichkeit dezidiert als anti-barock und anti-akademisch – sowohl bezogen auf ihre Sujets und Bildfindungen als auch bezogen auf die Rolle der Religion im Bild und für den Betrachter.[22] Für die Nazarener fand sich der Ausweg aus der „zeitgenössisch desolaten Lage von Kunst wie Religion [sc. im; B. S.] historischen Rückgriff"[23] auf die Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts. Damit verbunden war die enge Bindung an Religion als ein der Kunst und ihrer Betrachtung vorgängiges christlich geprägtes Sinn- und Zeichensystem:

> „Mir […] gibt es keine andere so zu nennende Kunst als eine durchaus christliche, d. h. eine Kunst, die ganz ihrem innersten Wesen nach aus der Religion hervorgeht, Geist und Leben aus ihr nimmt und sich einen entsprechenden äußeren Leib aus sich selbst heraus gestaltet."[24]

Flankiert wurde Overbecks Auffassung von der Konzeption Friedrich Schlegels, der einen konstitutiven Beitrag der Religion zur Kunsttheorie darin sah, dass sie das „Licht der Hoffnung" erstrahlen lassen und damit dem Betrachter eine Tiefendimension eröffnen könne, die „der heidnischen Kunst fehlt und als dessen höchsten und letzten Ersatz sie nur jene hohe Trauer und tragische Schönheit kennt."[25] Damit kommt der Kunst aber nicht nur gleichsam „informierende" Qualität bezüglich der christlichen Eschatologie zu, sie hat vielmehr eine verkündigende, „offenbarende" Aufgabe, nämlich die „ursprüngliche Bestimmung […], die Religion zu verherrlichen und die Geheimnisse der Religion schöner und deutlicher zu offenbaren als es durch Worte geschehen kann."[26] Das Bild stellt daher die „wirksamsten Mittel" zur Verfügung, „sich mit dem Göttlichen zu verbin-

---

[20] So schrieb Peter Cornelius 1814 an Joseph Görres, die Kunst müsse aufhören, „eine feile Dienerin üppiger Großen, eine Krämerin und windige Modezofe zu sein": *Joseph v. Görres*, Gesammelte Briefe, Bd. 2: Freundesbriefe 1802-1821, hg. v. Franz Binder (Gesammelte Schriften; 8), München 1874, 436. Siehe auch *Guido Meyer*, Bilder, Bildung und christlicher Glaube. Eine Auseinandersetzung mit den Grundlagen einer religionspädagogisch verantworteten Bildtheorie (Profane Religionspädagogik; 6), Münster 2002, 134, zum Bildverständnis in der Neuzeit: „Auf der Basis eines umfassend begründeten Diesseitsverständnisses verweisen die Bilder, vor allem die Kunstbilder, auf die Randbezirke des Diesseits. Das Jenseits und seine mittelalterlichen bildlichen Deutungen haben ihre wirklichkeitsbildende Kraft verloren. Mehr noch: ‚Jenseits-Bilder' werden als Projektionen entlarvt, um sie kümmert sich nun ausschließlich der gesellschaftliche Bereich Kirche und Religion, der demzufolge zunehmend unter Legitimationsdruck gerät."

[21] Exzellenter Überblick: *Reinhard Hoeps*, Reine Malerei aus dem Geiste des Christentums? Romantische Projekte, in: Peter Neuner (Hrsg.), Theologie im Dialog (FS Harald Wagner), Münster 2004, 85–105.

[22] Vgl. *Johannes Grave*, Bildtheoretische Grundfragen der Romantik. Skizze eines Forschungsfeldes, in: Helmut Hühn; Joachim Schiedermair (Hrsg.), Europäische Romantik. Interdisziplinäre Perspektiven der Forschung, Berlin 2015, 52–55.

[23] *Hoeps*, Reine Malerei (wie Anm. 21), 95.

[24] Friedrich Overbeck in einem Brief vom 12. Mai 1827, zit. n. *Sabine Fastert*, Die Sieben Sakramente von Johann Friedrich Overbeck, München 1996, 61 f.; vgl. weiterhin *Brigitte Heise, Johann Friedrich Overbeck,* Das künstlerische Werk und seine literarischen und autobiographischen Quellen, Köln 1999.

[25] Vgl. *Hoeps*, Reine Malerei (wie Anm. 21), 95, mit dem Zitat aus *Friedrich Schlegel*, Dritter Nachtrag alter Gemälde (1805), in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 4 (wie Anm. 18), 150. Das Zitat entstammt dem Zusatz von 1823.

[26] *Friedrich Schlegel*, Zweiter Nachtrag alter Gemälde (1805), in: ebd., 79.

den und sich der Gottheit zu nähern";[27] daher entspricht ihm auf der Seite des Betrachters das Gefühl als angemessenes Sensorium, „womit eine von der institutionellen Vermittlung wie von der Diskursivität des Verstandes verschiedene, innere Wahrnehmung bezeichnet wird, die gleichwohl nicht der bloßen Subjektivität verfällt."[28] Die Ergebnisse der nazarenischen Malerei stießen trotzdem rasch auf harsche Kritik, unter anderem bei Johann Wolfgang Goethe, der ihr »Kinder-Päpsteley« vorhielt und sich mit Johann Heinrich Meyer über den „altertümelnden, katholisch-christelnden Kunstgeschmack" mokierte.[29]

Als künstlerischer Gegenpol fungierte Caspar David Friedrich, der die im 18. Jahrhundert – nach akademischen Standards – noch geringgeschätzte Landschaftsmalerei auf ein neues Niveau hob.[30] Indem Friedrich die Landschaft in den Mittelpunkt seiner Arbeiten stellte und mit Bedeutung auflud, wurde er geradezu zum Antipoden der „Nazarener", in deren Schaffen figürliche Szenen zentral waren. Besonders deutlich wird Friedrichs Konzeption an seinem berühmten *Tetschener Altar* (Das Kreuz im Gebirge; Galerie Neue Meister Dresden) von 1808 und am häufig dargestellten Streit mit dem sächsischen Kammerherrn Basilius von Ramdohr darüber.[31] Dieser kritisierte nicht nur generell, dass ein Landschaftsgemälde als Altarbild dienen solle, sondern auch, dass die Perspektive in Friedrichs Gemälde nicht „aufgeht", so dass etwa der Standpunkt des Betrachters unklar bleibt oder das Kreuz aus diesem Winkel vom Sonnenlicht hinter dem Berg beschienen werden kann. Damit traf Ramdohr – unintendiert – den Nagel auf den Kopf: Denn die „unmögliche" Perspektivenwahl weist ins Zentrum von Friedrichs Auffassung der Landschaft: gemeinsam mit dem vom Betrachter abgewandten metallisch glänzenden Corpus am Kreuz verweist sie nämlich gerade auf das Bildhafte des Gemäldes. Das Bild ist hier nämlich gerade keine Repräsentation Gottes, vielmehr geht es gewissermaßen um ein Bild des Bildes Gottes (vgl. Kol 1,15) im Bild.[32] Dem traditionellen Gedanken, dass das Heilige im Bild repräsentierbar ist, der vom Trienter Konzil 1563 aktualisiert worden war, begegnete Friedrich also mit Vorbehalt: „Letztlich zielt der Topos der Landschaft auf die Grundlegung einer christlich sich verstehenden Malerei, die keinen verbindlichen Halt mehr in den narrativen Überlieferungszusammenhängen und Systemen fand, weil man diese im ent-mythologisierenden Sog der Aufklärung untergegangen sah."[33] Die Land-

---

[27] *Friedrich Schlegel*, Nachtrag italienischer Gemälde (1803), in: ebd., 71.

[28] *Hoeps*, Reine Malerei (wie Anm. 21), 95; vgl. *Grave*, Bildtheoretische Grundfragen (wie Anm. 22), 58.

[29] Goethe in einem Brief an Meyer, 7. Juni 1817, Weimarer Ausgabe Bd. 28, Nr. 7767; *Johann Heinrich Meyer; Johann Wolfgang Goethe*, Neu-deutsche religions-patriotische Kunst, in: Werner Busch; Wolfgang Beyrodt (Hrsg.), Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Bd. 1: Kunsttheorie und Malerei. Kunstwissenschaft, Stuttgart 1982, 131.

[30] Vgl. *Stockinger*, Transzendentalmalerei (wie Anm. 3), 19 f.

[31] Einführend: *Kyllikki Zacharias*, Landschaften, in: Hubertus Gaßner (Hrsg.), Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik, München 2006, 196–205. Zu Analyse und Interpretation insbesondere *Werner Busch*, Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion, München 2003, 34–45. Aus theologischer Sicht: *Reinhard Hoeps*, Caspar David Friedrichs Tetschener Altar. Zum Problem der Form des christlichen Bildes nach der Aufklärung, in: Alex Stock (Hrsg.), Wozu Bilder im Christentum? Beiträge zur theologischen Kunsttheorie, St. Ottilien 1990, 233–247.

[32] Vgl. *Johannes Grave*, Caspar David Friedrich, München 2012, 91–102. Zur Selbstreflexion des romantischen Bildes siehe Stockinger, Transzendentalmalerei (wie Anm. 3), 33.

[33] *Hoeps*, Reine Malerei (wie Anm. 21), 102. Zugleich ist damit implizite Kritik an dem „nazarenischen" Versuch geäußert, den verlorenen religiösen Geist der Vergangenheit durch künstlerische *imitatio* in die Gegenwart zu holen, vgl. ebd., 104.

schaftsmalerei weist also einen Ausweg aus der „religiösen Ratlosigkeit“[34] der Zeit, verweist den Betrachter aber konsequent auf sein Inneres, sein Gefühl, und dient sich so als Mittel zur tieferen Reflexion über existentielle Wahrheiten an. Freilich ist sie auch nicht mehr an konfessionell-kirchliche Religiosität gebunden und trägt so ihr Teil zu dem von Wolfgang Schöne konstatierten Ende der Bildgeschichte Gottes um 1800 bei.[35]

Die verschiedenen Modi des Schauens – Traum, „Anschauung“ und Betrachten eines Kunstwerks – sind auch für die folgenden Überlegungen zu einem zeitgenössischen Kunstwerk von Bedeutung.

2. „Widerstrebend und unstatthaft“? Michael Triegels *Deus absconditus* (2013)

Anm. d. Red.: Das Bild wurde nur für die Printversion freigegeben; eine im Internet einsehbare Version finden die Leserinnen und Leser hier: www.galerie-schwind.de/michael-triegel-deus-absconditus-st-matthias/

Zu den Charakteristika von Triegel-Gemälden gehört es, dass der Künstler in ihnen immer wieder Fragen und Aufgaben zum Nachdenken stellt: Die Verwendung alter christlicher oder paganer Symbolik in ungewohnten Formen und Kontexten gehört in jedem Fall dazu und will sorgfältig bedacht sein, denn seit seinem frühen Gemälde *Tabula combinatoria* (1994) pflegt Michael Triegel einen eigenen Stil der Kombinatorik.[36] Die Biographie des Künstlers, der 1990 in Rom ein künstlerisches „Offenbarungserlebnis“ angesichts des Altarbildes von Il Gesú und seiner Wirkung hatte und sich schließlich im Jahr 2014 katholisch taufen ließ, mag erste Erklärungen bieten. Aber allein aus Lebenslauf und

[34] *Hoeps*, Reine Malerei (wie Anm. 21), 103.
[35] Vgl. *Wolfgang Schöne*, Die Bildgeschichte der christlichen Gottesgestalten in der abendländischen Kunst, in: Das Gottesbild im Abendland, Witten – Berlin 1957, 49 f.; kritisch dazu: *Günter Rombold*, Bilder – Sprache der Religion, Münster 2004, 34 f. Zum spannungsreichen Verhältnis von Kirche und Kunst in der Moderne siehe *Alex Stock*, Keine Kunst. Aspekte der Bildtheologie, Paderborn 1996, 83–104.
[36] Abbildung: Karl Schwind (Hrsg.), Michael Triegel. Im Spiegel die Welt, Köln 2003, Bildtafel 12.

einzelnen Äußerungen Triegels lässt sich kaum eines seiner Bilder hinreichend erschließen. Dies gilt insbesondere für sein 2013 entstandenes großformatiges Gemälde *Deus absconditus* (160 x 260 cm, Mischtechnik auf Maltafel), das sich heute in der Kirche St. Matthias in Berlin-Schöneberg befindet.[37] In ihm versammelt Triegel eine Anzahl von Objekten und Motiven, die er bereits zuvor in anderen Zusammenstellungen gemalt hatte.[38]

In einem Raum, der seitlich von Backsteinwänden und nach unten durch einen Fußboden mit geometrischem Muster begrenzt wird, finden sich verschiedene Figuren und Objekte: zentral im Vordergrund ein Kreuz, das präziser beschrieben wäre als ein Gestell, das die Konturen eines Kreuzes markiert. Vom gekreuzigten Körper sind nur Hände und Füße mit Spuren von getrocknetem Blut sichtbar, die Hände sind scheinbar in der Luft angenagelt, die Füße stehen auf einem Schemel, von dem Blut getropft ist. Ein großes weißes Tuch, das mit Hilfe von Seilen an der unsichtbaren Decke des Raumes befestigt ist, verhüllt den Körper. Auf den Füßen steht ein Blatt mit einer aus dem Mittelalter bekannten Skizze zur Trinitätstheologie. Hinter dem Kreuzgestell steht ein langer Tisch quer im Raum, auf dessen – vom Betrachter aus – rechter Seite sich eine Holzkiste mit Brotresten darin und einem Glas mit Wein darauf befinden. Daneben, in Schieflage und an der Wand angelehnt ist eine weitere Holzkiste mit einer Figur des auferstandenen Jesus zu sehen, wie sie im 16. Jahrhundert geschaffen worden sein könnte. Auf dem Boden kniet eine Figur, die ebenfalls komplett verhüllt ist und in der man einen *nazareno* aus den Prozessionen zur Karwoche in Spanien erblicken könnte. An der Kante zum Betrachter hin liegt ein Apfel auf dem Boden. Auf der anderen Seite des Kreuzes liegt unter dem Tisch ein Pappkarton mit zwei gehäuteten Schafsköpfen darin. Über dem Tisch schwebt eine Schreibmaschine,[39] links davon gespenstisch anmutende Kleidung, die man – wäre ein Mensch darin – als Gottesmutter Maria identifizieren würde. All das macht den Eindruck einer kirchlichen Abstellkammer, in die man die Symbole zentraler Inhalte des christlichen Glaubens geräumt hat.*

In diesem Sinne jedenfalls hat Michael Lentz in seinem Roman *Schattenfroh* (2018) eine Sequenz um Triegels Gemälde herum komponiert, in der der Protagonist es im wahrsten Sinn des Wortes »begeht«.[40] Er befindet sich dabei in einem traumähnlichen Zustand, in den ihn sein Gegenüber versetzt hat, das er »Schattenfroh« nennt. In diesem Zustand reflektiert er sein Leben, zu dem eine kritische Beziehung zum Vater ebenso gehört wie eine gewachsene Distanz zu Gott und Religion ganz allgemein. In Triegels Gemälde spiegelt sich in gewisser Weise die Seele des Protagonisten, der weder wirklich glauben noch sei-

---

[37] Siehe auch Karl Schwind (Hrsg.), Michael Triegel. Discordia concors, München 2018, 174 f.

[38] So im Gemälde *Mysterium* (2012; Mischtechnik auf Maltafel; 28,5x51,5 cm), im *Stilleben mit Brot und Fischen* (2012; Mischtechnik auf Maltafel; 28x23 cm) und im *Stilleben mit Schafsköpfen* (2012; Mischtechnik auf Maltafel; 40x50 cm), siehe *Schwind*, Discordia concors (wie Anm. 37), 164 f. und 186.

* Der Abdruck des Bildes wurde freundlicherweise am 24. Juni 2026 für die Print-Ausgabe der MthZ 3 (2026) genehmigt von der Verwertungsgesellschaft Bild-Kunst, Weberstraße 61, 53113 Bonn.

[39] Die Schreibmaschine ist ein wirklich existierender Typ: Seidel & Naumann, Ideal Modell A4, Baujahr 1909-1912. Vgl. *Leonhard Dingwerth*, Die Geschichte der deutschen Schreibmaschinen-Fabriken, Bd. 1: Große und mittlere Hersteller, Delbrück 2008, 51–64, bes. 54 f. Dieselbe Schreibmaschine hat auch in anderen Gemälden Triegels einen Platz, prominent z. B. in seinem Vanitas-Stilleben *Ideal* (2014; Mischtechnik auf MDF; 60x50 cm), siehe *Schwind*, Discordia concors (wie Anm. 37), 195.

[40] Vgl. *Michael Lentz*, Schattenfroh. Ein Requiem, Frankfurt 2018, 608–622

nen Glauben vollständig aufgeben kann.[41] Der Traum – oder doch wenigstens eine ähnliche Art des Schauens – wäre also eine erste Verbindungslinie, die wir hier zwischen Triegels *Deus absconditus* und der Frühromantik ziehen können, auch wenn es ‚nur' um die Rezeption des Gemäldes in der Literatur geht.

Ein eher analytischer Blick macht andere, aber vielleicht dazu passende Beobachtungen. So ist zunächst festzuhalten, dass der gemalte Raum seitlich und nach unten durch die Wände und den Boden begrenzt wird, nicht jedoch nach oben. Vielmehr ist das obere Ende des Kreuzgestells ebenso wenig im Bild wie die (mutmaßliche) Aufhängung der Seile, an denen das den Gekreuzigten verhüllende Tuch befestigt ist. Auch nach hinten ist der Raum nicht eindeutig begrenzt: Die schwarze Fläche kann eine Rückwand ebenso andeuten wie Offenheit in die Tiefe. Auf diese Weise wären – ähnlich wie von Wackenroder beschrieben – die Wege zur Transzendenz und in die Tiefe des eigenen Inneren offen und vom Betrachter begehbar.[42]

Die Ordnung des Raumes wird nicht zuletzt bestimmt von der Zentralperspektive. Doch sollte man hier eine gewisse Vorsicht walten lassen, denn Triegel hat den Raum nicht einfach von einem einzigen Fluchtpunkt her konstruiert. Vielmehr finden sich bei genauerer Analyse mehrere Fluchtpunkte in einem Bereich auf der vertikalen und oberhalb der horizontalen Mittellinie. Präziser: Der Bereich der Fluchtpunkte liegt zwischen der horizontalen Mittellinie und der oberen Horizontalen des goldenen Schnitts. Doch ist damit nur eine technische Aussage getroffen. Die Linien treffen sich auf dem Tuch, das das Kreuz teilweise verhüllt und das Francisco de Zurbaráns Schweißtuch der Veronika zitiert.[43] Doch geht Triegel einen Schritt weiter: Der Faltenwurf des Tuches nämlich spiegelt das trinitarische Schema des *Scutum Fidei* wider, das auf den Füßen des Gekreuzigten steht.[44] Wo sich die Fluchtlinien schneiden, da ist in der Skizze das Wort „Deus" zu finden: Gott ist letztlich das Zentrum der Konstruktion, aber nicht offen-sichtlich, sondern zeichenhaft verborgen.

Das Tuch freilich verhüllt – es zeigt nicht einmal die Konturen des darunter verborgenen Gekreuzigten. Tatsächlich werden in Triegels Gemälde nur Gegenstände, die „tote" Materie also, unverhüllt gezeigt: die gehäuteten Schafsköpfe ebenso wie die Statue des Auferstandenen, Apfel, Brot, Wein und Schreibmaschine. Der Körper des Gekreuzigten verschwindet hinter besagtem Tuch, so dass nur Hände und Zehen sichtbar sind; bei der Marienfigur links darf bezweifelt werden, dass überhaupt ein Körper in der Kleidung steckt; und auch der *nazareno* im Vordergrund zeigt lediglich seine Hände. Zugleich schlägt er die Brücke zu den Betrachtenden, indem sein Gewand ein wenig über die Stufe am unteren Bildrand hinunterfällt.

---

[41] Interpretatorische Hinweise gibt der Autor selbst: *Michael Lentz*, Innehaben. Schattenfroh und die Bilder, Frankfurt a. M. 2020, 224–234. Entsprechend geht es um die autobiographische Reflexion des Protagonisten.

[42] Vgl. *Wilhelm Heinrich Wackenroder*, Von zwei wunderbaren Sprachen und deren geheimnisvoller Kraft, in: ders., Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, Berlin 1797, zit. n. *Busch; Beyrodt* (Hrsg.), Kunsttheorie (wie Anm. 29), 21.

[43] Detailliert hierzu *Victor I. Stoichita*, La »Véronique« de Zurbarán, in: Porto Arte. Revista de Artes Visuais 23 (2018), 1–17; DOI: https://doi.org/10.22456/2179-8001.87916 [zuletzt abger.: 21.02.2023].

[44] Das *scutum fidei* findet sich in der von Triegel verwendeten Form um 1210 bei Petrus von Poitiers, es erlangte im 13. Jahrhundert hohe Beliebtheit. Hierzu *František Šmahel*, Das *Scutum fidei christianae magistri Hieronymi Pragensis* in der Entwicklung der mittelalterlichen trinitarischen Diagramme, in: Alexander Patschovsky (Hrsg.), Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore. Zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter, Ostfildern 2003, 185–210.

Doch derartige Beobachtungen vermögen Triegels Gemälde ebensowenig zu entschlüsseln wie eine symbolische Deutung seiner einzelnen Elemente.[45] Denn sie steht in der Versuchung, dass „unter der Hand der theologischen Interpretation […] dann die fremden Bilder als anregende oder aufregende Medien der eigenen alten Wahrheit toleriert oder domestiziert [werden].“[46]

Gerade wegen solcher Schwierigkeiten mag man an die von Goethe inhaltlich mitgetragene Aussage von Johann Heinrich Meyer denken:

> „Widerstrebend und unstatthaft für die bildende Kunst sind alle diejenigen Gegenstände, welche nicht sich selbst aussprechen, nicht im ganzen Umfange, nicht in völliger Bedeutung, vor den Sinn des Auges gebracht werden können. In einem Kunstwerke, welches an die wissenschaftlichen Kenntnisse des Beschauers appellieren muß, ist eigentlich nur die geringere Hälfte in dem Bilde selbst enthalten, dasselbe liefert uns nur eine gewisse äußere Gestalt der Dinge, welche der Künstler eigentlich hat darstellen wollen; den bessern Teil, die Bedeutung aber muß der Beschauer selbst dazu beitragen, und gewissermaßen das Werk vollenden.“[47]

Michael Triegel dürfte dieser Auffassung bezüglich seiner Malerei nicht zustimmen, wohl aber bezüglich der zentralen Rolle des Betrachters. Damit freilich schließt sich der Kreis zu einem wesentlichen Aspekt der Frühromantik.

3. Frühromantik im 21. Jahrhundert?

Verbindungslinien von der Vergangenheit in die Gegenwart sind nicht unproblematisch, legen sich jedoch manchmal nahe. Im Falle Michael Triegels ist es die Verbindung dreier Epochen, die allesamt von Umbrüchen und Unsicherheiten gekennzeichnet sind: Das ausgehende 15. und frühe 16. Jahrhundert, wo Triegel im Manierismus (insbesondere bei Raffael) seine stilistischen Vorbilder findet, die ‚Sattelzeit‘ um 1800 mit ihren frühromantischen Diskussionen um die Kunst und schließlich unsere Gegenwart des frühen 21. Jahrhunderts. Umbrüche und Unsicherheiten wurden und werden in allen diesen Epochen auch mittels der Malerei bearbeitet.[48] Doch anders als Friedrich Schlegel, Novalis' Fragment *Europa* oder Friedrich Overbecks monumentalem *Triumph der Religion in den Künsten* (Städel Museum Frankfurt a. M.) geht es Triegel nicht um eine Verherrlichung der Vergangenheit oder einen Mythos als begründendes Prinzip der Gegenwart.[49] Und anders als Wackenroder, der für seine ‚Sprache der Kunst‘ heilsgeschichtliche Szenen

---

[45] Dies der Schwerpunkt bei *Würtz*, Das Bild ist klüger als sein Maler (wie Anm. 2), 674–678.

[46] *Stock*, Keine Kunst (wie Anm. 35), 119.

[47] *Johann Heinrich Meyer; Johann Wolfgang Goethe*, Über die Gegenstände der bildenden Kunst (1798), zit. n. *Busch; Beyrodt* (Hrsg.), Kunsttheorie (wie Anm. 29), 79 f. Mit der konstitutiven Rolle der Betrachtenden für das Bildgeschehen ist bereits die Grundthese der Rezeptionsästhetik angesprochen.

[48] Im *Deus absconditus* mögen das Fehlen eines eindeutigen Fluchtpunkts oder die leichte Schrägstellung des Tisches als Hinweis auf trügerische Sicherheiten dienen.

[49] Zum »Christianismus« als begründendem Mythos am Anfang von Novalis' Europa und als vorübergehende historische Notwendigkeit bei Heinrich Heine siehe *Schanze*, Erfindung der Romantik (wie Anm. 9), 193 f. Triegel grenzt sich übrigens explizit von den Nazarenern ab, denen er „fragwürdige Nachahmung“ und den Versuch unterstellt, „die römisch-katholische Welt mit ihren Madonnenbildern zu restaurieren.“ Ob dies berechtigt ist, soll an dieser Stelle nicht diskutiert werden. Siehe *Matthias Bormuth*, »Malen ist eine Form der Selbsterkenntnis.« Michael Triegel im Gespräch mit Matthias Bormuth, in: Schwind, Discordia concors (wie Anm. 37), 35.

vorauszusetzen scheint, bietet Triegel deren Symbole in einer durch den verfremdeten Kontext geformten Brechung. Die Rumpelkammer christlicher Symbolik stellt also gerade die Differenz zwischen der (heils- ebenso wie kunstgeschichtlichen) Vergangenheit und der Gegenwart ins Zentrum.[50] Triegels Gemälde entzieht sich damit auch bildtheologischer Oberflächlichkeit, die vorrangig am ‚Kult-Bild' oder heilsgeschichtlichen Darstellungen interessiert ist. Die Rumpelkammer verweigert geradezu dem Bild seinen ihm in religiösen Kontexten angemessenen Status, da es entweder in abgestellter oder aber in verhüllter Form zu sehen ist. Insofern bleibt der Ursprung auch von Triegels Gemälde die Inkarnation;[51] gezeigt aber wird insbesondere das Unbelebte. Dient also die Rumpelkammer letztlich nicht dem Christentum, sondern der Ermöglichung von Kunst in einem säkularen Umfeld?

Freilich wird die Schwelle im Bildvordergrund zur ‚kritischen Zone' zwischen Bild und Betrachter, die ihre Distanz noch einmal deutlich markiert, aber ebenso ihre Beziehung; zugleich besteht damit eine weitere Verbindung zu romantischen Bildkonzepten.[52] Damit einhergehend kommt Triegels Verfremdung durch Schweben, Verhüllen und Abstellen dem Anliegen in Wackenroders *Herzensergießungen* entgegen: Denn während die Sprache der Natur die Vertikale bedient (als offenbarende Verbindung zu Gott dem Schöpfer), ist die Sprache der Kunst horizontal ausgerichtet (als Erkundung des eigenen Inneren).[53] Denn durch das Verhüllen und das ‚Abstellen' teilt Triegels *Deus absconditus* eine wesentliche Eigenschaft mit denjenigen Gemälden Caspar David Friedrichs, in denen die Einsamkeit im Fokus steht, aber auch mit Friedrich Overbecks *Jesus bei Maria und Martha* (Alte Nationalgalerie Berlin):[54] Es wirft die Betrachtenden auf sich selbst zurück.[55] Denn unweigerlich müssen sie sich zum Betrachteten in ein Verhältnis setzen und ihr Verhältnis zu christlichen Symbolen und Bildwerken ebenso bedenken wie ihr Verhältnis zum damit bezeichneten Inhalt. Noch etwas weiter getrieben geht es um eine Auseinandersetzung mit religiöser Identität: Macht sie sich – analog zur Identität in der Gesellschaft – an der äußeren ‚Hülle' fest (Kleidung, Statussymbole oder auch liebgewordene Gewohnheiten und Symbole) oder emanzipiert sie sich von deren normativem An-

[50] Den Ausdruck »Rumpelkammer« hat Triegel selbst für sein »Riesenstilleben« verwendet, siehe *Ingeborg Ruthe*, Michael Triegels Passions-Stilleben: In der Rumpelkammer der Geschichte, in: Berliner Zeitung, 12.04.2022, https://www.berliner-zeitung.de/kultur-vergnuegen/kunst/michael-triegels-passions-stillleben-in-der-rumpelkammer-der-geschichte-li.221918 [zuletzt abger.: 27.02.2023].

[51] *Reinhard Hoeps*, Ursprünge des Bildes im Christentum. Diskurse zwischen Spätantike und Frühromantik, in: Stefan Majetschak (Hrsg.), Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild, München 2005, 123–135, hier 132.

[52] Vgl. *Reinhard Wegner*, Augenblicke. Autonomie und Selbstreferenzialität sprachlicher Formen beim Betrachten von Bildern, in: Helmut Hühn; Joachim Schiedermair (Hrsg.), Europäische Romantik. Interdisziplinäre Perspektiven der Forschung, Berlin 2015, 84.

[53] Wilhelm Heinrich Wackenroder, Von zwei wunderbaren Sprachen und deren geheimnisvoller Kraft, in: ders., Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, Berlin 1797, zit. n. *Busch; Beyrodt* (Hrsg.), Kunsttheorie (wie Anm. 29), 21 f.

[54] Man denke bei Friedrich neben dem *Tetschener Altar* etwa an den *Mönch am Meer* und die *Abtei im Eichwald*. Vgl. *Grave*, Friedrich (wie Anm. 32), 145–169; *Alex Stock*, Am Rande der Welt. Caspar David Friedrich, „Mönch am Meer", in: Katechetische Blätter 108 (1983), 429–433; *Hoeps*, Reine Malerei (wie Anm. 21), 86–92.

55 Zur Zentralität der Rolle des Betrachters vgl. Bormuth, »Malen ist eine Form der Selbsterkenntnis« (wie Anm. 49), 43 f.

spruch und findet ihren ‚Ankerplatz' im Innern?[56] Triegel macht also kein direktes Heilsangebot mit seinem Bild,[57] sondern stellt die Betrachter vor die ganz einfache und doch so schwierige Gretchenfrage: „Wie hast du's mit der (christlichen) Religion?"

Insofern kann „man auch bei Michael Triegel von einem Romantisieren sprechen […], wenn man darunter kein simples Schönfärben versteht, sondern ein auf Kombinatorik beruhendes Erkenntnisinstrument."[58] Freilich geht es dabei nicht um ein rein intellektuelles Vergnügen, im Sinne einer geistreichen Fingerübung, sondern die Ansprache des ganzen Menschen mit Intellekt und Gefühl – und damit zugleich ein durchaus postmodernes Unterfangen.[59] Dabei dienen gerade das Zeigen des Todes, das Schweben, das Verhüllen und das Abstellen in Kisten gewissermaßen als ‚Haltestellen', die bewirken, dass das Gemälde gerade nicht zum Spiegel der eigenen Wünsche und Ängste wird.[60] Denn jeder Projektion oder Idolatrie setzt es sowohl die schwebende Schreibmaschine als auch das Tote und halb Weggepackte als Anfrage entgegen. Damit aber thematisiert Triegel zugleich das Anschauen des Bildes, indem er das Gemälde „als Kondensat […] eines Anschauens [sc. begreift; B. S.], das selbst schon das Denken führt und sich in den ihm eigenen Möglichkeiten an Lösungen und Weltsichten herantastet."[61] Die Macht des Bildes erweist sich also nicht aufgrund des Dargestellten, sondern aufgrund der ästhetischen Erfahrung.[62]

Zugleich aber ist Triegels *Deus absconditus* ebensowenig unpolitisch wie manches Gemälde der Frühromantik.[63] Denn während um 1800 das (v. a. katholische) Christentum gemeint war, wenn von der französischen Aufklärung der Ruf »Écrasez l'infâme!« erscholl,[64] stellt sich in der Gegenwart wiederum die Frage, welchen Ort das (institutionalisierte) Christentum in der Gesellschaft einnehmen kann, darf und sollte. Jan Loffeld brachte es auf den Punkt: „Was macht eine Erlösungsreligion in einer Welt, die sie nicht braucht?" Und dies umso mehr, als sich damit nicht einmal eine aktive Ablehnung des Christentums verbindet, sondern dass viele Zeitgenossen schlicht keine Leerstelle durch eine fehlende Erlösungsreligion sehen.[65] Beschleunigend für diese Prozesse wirkt zweifellos die Ablehnung, die der katholischen Kirche als Folge des immer umfassender erkannten Skandals von sexuellem und spirituellem Missbrauch und des keineswegs zweitrangi-

---

[56] Vgl. *Guido Meyer*, Die Krise der Identität und das Körperverständnis der Postmoderne, in: ders. u. a. (Hrsg.), Identitätsbildung. Spiritualität der Wahrnehmung und die Krise der Postmoderne, Freiburg – München 2018, 139–141.

[57] Vgl. *Alex Stock*, Bilderfragen. Theologische Gesichtspunkte, Paderborn 2004, 38.

[58] *Josef Haslinger*, Der transzendentale Arzt. Einleitung zur Poetikvorlesung von Michael Triegel, in: *Schwind* (Hrsg.), Discordia concors (wie Anm. 37), 10, wo unter expliziter Bezugnahme auf Novalis eine Kombinatorik aus Vergangenheit und Gegenwart sowie aus allen Teilen des Universums gemeint ist.

[59] Im Sinne von *Meyer*, Bilder, Bildung und christlicher Glaube (wie Anm. 20), 135: „Nicht rationale Argumente oder Ideologien ermöglichen [sc. in der Postmoderne; B.S.] Daseinsvergewisserungen und Deutungen, sondern immer neue Erlebnisse, intensive Gefühle und süchtig machende Kicks. Vor dem Hintergrund dieses neu entstehenden gesamtgesellschaftlichen Deutungskontextes entwickelt sich ein Symbolisierungsmodus, der […] nicht mehr in der Schrift, sondern gerade in den Bildern seine wesensgemäße Ausdrucksform findet."

[60] Vgl. *Stock*, Keine Kunst (wie Anm. 35), 121 f.

[61] *Wegner*, Augenblicke (wie Anm. 52), 93; vgl. *Grave*, Bildtheoretische Grundfragen (wie Anm. 22), 64.

[62] Vgl. *Grave*, Bildtheoretische Grundfragen (wie Anm. 22), 59.

[63] Siehe die Diskussionen um die politischen Implikationen von Caspar David Friedrichs *Tetschener Altar*, vgl. *Busch*, Caspar David Friedrich (wie Anm. 31), 36–38.

[64] Vgl. *Schanze*, Erfindung der Romantik (wie Anm. 9), 195.

[65] Vgl. *Jan Loffeld*, Wenn Gott nicht mehr notwendig ist … Oder: Was macht eine Erlösungsreligion in einer Welt, die sie nicht mehr braucht?, in: Zeitschrift für Pastoraltheologie 38 (2018), 105–121.

gen Skandals der Vertuschung dieses Missbrauchs entgegenschlägt. Vor diesem Hintergrund lässt sich Triegels Bild durchaus auch als Anfrage verstehen, ob das Christentum in der uns bekannten Form in die Rumpelkammer gehört,[66] weil sich in der säkularen Gesellschaft Kontingenzen mit anderen Codes wirksamer bearbeitet werden als mit dem Christlichen.[67] Es ließe sich aber auch als Anfrage interpretieren, ob sich Gott nun hinter den Vorhang und einen für die meisten Zeitgenossen völlig unverständlichen ‚Glaubensschild' zurückgezogen hat und unter welchen Umständen er wieder zum Vorschein kommen könnte. Zugespitzt: Ist womöglich nicht nur die Bildgeschichte Gottes, sondern gar die Geschichte Gottes abgelaufen?[68]

Gerade vor dem Hintergrund solcher Fragen und weil ein Gemälde kaum ohne den ihm zugedachten Ort sinnvoll erfasst werden kann, ist es zweifelsohne zu begrüßen, dass sich Triegels *Deus absconditus* nun in einer Kirche befindet. Denn die Alternative der Galerie oder des Museums wäre auf lange Sicht dafür wenig überzeugend, insofern dort durch Deskription und Historisierung des Unbequemen gerade die theologischen Härten und Probleme nicht zur Sprache kommen.[69] Im Raum der Kirche ist Triegels Bild gewissermaßen widerständig, da es sich der ‚Musealisierung' widersetzt und zugleich auf den Geltungsschwund von Traditionsbeständen zumindest bremsend wirkt.[70] Sein Anliegen scheint mir gerade nicht auf eine säkulare Kunstreligion zu zielen, sondern auf die aktive und persönliche Auseinandersetzung mit der christlichen Religion. Für Christinnen und Christen gilt sicherlich: Dem *Deus absconditus* im Raum der Kirche „geht es nicht um die Aussetzung, sondern um die Fortsetzung jener Geschichte, der [sc. sie; B. S.] sich zugehörig und verpflichtet [sc. wissen; B. S.]."[71]

Triegels Gemälde betreibt Theologie im Modus der Frage und ist zweifellos voraussetzungsreich. Und damit formuliert es eine letzte Anfrage an diejenigen, die im christlichen Symbolsystem bewandert sind und denen vielleicht auch an einer Fortsetzung der Geschichte des christlichen Glaubens gelegen ist: Werden sie es schaffen, anderen mit Hilfe der Symbolwelten etwas von dem zu erschließen, was ihren Glauben ausmacht und ihr Leben trägt?[72]

Michael Triegel's works present at times highly complex, iconographically encoded constellations of seemingly familiar elements. At the same time, they address a social situation in which traditional Christianity is increasingly losing its place. Existing interpretations, which situate Triegel's paintings aesthetically in the legacy of Mannerism and identify their symbolic or iconographic elements, do not go far enough. This article therefore seeks to interpret Triegel's art in light of the debates around the relationship between religion, society, and art circa 1800, a period in which the social standing of religion was subject to questions similar to those raised today.

[66] Bekanntlich werden in der Postmoderne die großen Geschichtsentwürfe in just solche historischen Rumpelkammern verbracht und taugen daher nicht mehr als intellektuell verantwortbare „Fluchtmöglichkeit", vgl. *Bormuth*, »Malen ist eine Form der Selbsterkenntnis« (wie Anm. 49), 52.
[67] Vgl. *Loffeld*, Wenn Gott nicht mehr notwendig ist (wie Anm. 65), 113.
[68] So *Schöne*, Bildgeschichte (wie Anm. 35), 7.
[69] Vgl. *Stock*, Keine Kunst (wie Anm. 35), 127.
[70] Vgl. ebd., 126: „Musealisierung ist eine kulturelle Verhaltensform, die mit dem Traditionsgeltungsschwund westlicher Gesellschaften offenbar progressiv anwächst."
[71] Ebd., 128.
[72] Vgl. *Stock*, Bilderfragen (wie Anm. 57), 77–81.