

Günter Lange

Christus im Spiegel der Kunst // Einblicke in die Geschichte des Christusverständnisses anhand exemplarischer Bilder

Um konzentriert und trotzdem anschaulich genug vorgehen zu können, beschränke ich mich auf das Bild Christi selbst und übergehe szenische Darstellungen. Um praxisfreundlich zu sein, habe ich durchweg (Ausnahme II.2) auf Exempel zurückgegriffen, die in Band 7 der DiaBücherei von Jörg Zink (Eschbach 1983) als Dia zur Verfügung stehen. Die Bildauswahl und die fundierten Bildkommentare dieses Bandes stammen von Gerhard Boos. – In der umfangreichen Folien-Sammlung von Siegfried Gruber (Autor) und Josef Ruf (Hg.): »Christusbilder« (Religionspädagogisches Seminar der Diözese Regensburg, 1997, Tel. 0941-5699-238) finden sich drei der nachfolgenden sechs Beispiele (II.1,4,5).

I Vorübungen – noch ohne Bilder

1 Christusbilder als Produkte der nachbiblischen Glaubensphantasie

Zum alttestamentlichen Erbe des Neuen Testaments gehört, daß die frühe Kirche sich streng an das Bilderverbot (Ex 20,4; Dtn 5,8) gehalten hat. Nicht nur waren gemalte Bilder im Dienst der Christusverkündigung zunächst undenkbar; auch verbal liefern die Schriften des Neuen Testaments keine malbaren Beschreibungen Jesu. Obwohl das literarische Porträt zum festen Bestandteil der antiken Literatur gehört, gibt es in den Evangelien keinerlei Hinweise auf Jesu Aussehen – selbst bei Lukas nicht, dem das am ehesten zuzutrauen wäre und der dementsprechend später auch als malender Evangelist vorgestellt wird. Das offizielle Nebeneinander von vier gleicherweise gültigen Evangelien ist sozusagen eine neutestamentliche Form der Respektierung des Bilderverbots. Bekanntlich wollen die Evangelien kerygmatisch und nicht biographisch gelesen werden. Das heißt: Nicht die malbare leibliche Gestalt des Christus Jesus findet Interesse, sondern allein sein Auftrag, seine Sendung, sein Verhältnis zu Gott und den Menschen und zum Reich Gottes. So kann ich die Evangelien völlig zureichend verstehen, ohne mir Jesus individuell-porträtthaft vorstellen zu müssen. Daß das dennoch geschieht, ist eine Folge der Suggestionskraft christlicher Kunst.

Die Geschichte des materialisierten Christusbildnisses dürfte deshalb be-

sonders geeignet sein, historische Kontexte im Wandel des Christusbildens auszumachen. Denn alle Christusbilder sind sozusagen Wunschbilder des nachbiblischen, kirchlichen oder persönlichen Glaubens. Sie spiegeln die Glaubensvorstellungen, -bedürfnisse und -phantasien der jeweiligen Zeit – der Auftraggeber, der Adressaten, der Produzenten –, obwohl diese durchweg meinen, nichts anderes darzustellen und zu sehen als das, was sie in der Bibel gelesen haben.

2 Die Verpflanzung in den hellenistischen Kontext

Der erste große Schub einer neuen Inkulturierung des Christentums erfolgte im Zuge seiner »Hellenisierung«. Der Christianisierung des bilderfreundlichen griechisch-römischen kulturellen Milieus entspricht die Hellenisierung des Christentums – z.B. auch durch die Indienstnahme der spätantiken Bildersprache der Kunst. Das bloße Faktum des Bildgebrauchs in der Kirche – ungefähr ab der Mitte des 3. Jhs. – enthält somit bereits eine Konzession an das kulturelle Umfeld der christlichen Verkündigung. Das ist umso beachtenswerter, als sich ja diese »Liberalisierung« im Umgang mit einem bisher verpönten Medium gegen die Autorität eines Dekalogverbotes durchsetzen mußte. Damit waren auf die Dauer auch gemalte oder sogar skulptierte Christusbilder angesagt.

Dem gehen theologisch-pastorale Spekulationen über das Aussehen Christi voraus, die aber zunächst der Bildwerdung nicht günstig sind; sie stellen nämlich die Häßlichkeit Christi heraus. Aufgrund des vierten Gottesknechtsliedes (Jes 53,1-9) bekennen maßgebliche Theologen des 2./3. Jhs. wie Justin, Tertullian und Clemens von Alexandrien, Jesus sei von Geburt an unscheinbar, unansehnlich, ja ausgesprochen häßlich gewesen. Clemens weiß auch einen Grund dafür anzugeben: »... damit niemand über dem Lobe der anmutigen Erscheinung und über der Bewunderung für seine Schönheit versäume, sich um seine Worte zu kümmern.«

Der Christengegner Celsus macht sich (um 178) zum Anwalt des hellenistischen religiösen Empfindens, wenn er einen unansehnlichen Gottessohn nicht für glaubwürdig hält: »Da nun ein göttlicher Geist in dem Körper war, so hätte dieser durchaus von den übrigen verschieden sein müssen entweder nach Größe oder Schönheit oder Kraft oder Stimme oder Eindruck oder Gabe der Überredung. Denn es ist unmöglich, daß ein Körper, dem etwas Göttliches mehr als den andern zu eigen war, sich gar nicht von einem andern unterscheiden hätte; dieser aber unterschied sich gar nicht von einem andern Körper, sondern war, wie sie (die Christen) sagen, klein, mißgestaltet und unedel.« Origenes verwahrt sich dagegen und meint, Christus sei zwar mißgestaltet, aber nicht unedel und klein gewesen.

Auf die Dauer hatte der volkstümliche Einwand des Celsus durchschlagenden Erfolg: In der Bildtradition dominiert bis heute der hellenistisch-schöne Christus-Typ, dessen Einssein mit Gott sich tatsächlich in »Größe, Schönheit, Kraft« zeigt. Allerdings ist auch der schöne Christus ein theologisches Konstrukt. In ihm soll sich Ps 45,3 spiegeln: »Du bist der Schönste von allen Menschen.«

3 Der polymorphe Christus

Irenäus (2. Jh.) spricht sich überhaupt gegen Eindeutigkeit und Einheitlichkeit der Vorstellung aus; Christus sei wegen seiner Originalität uner-

schöpfflich: »Das Wort des Vaters, das ja Reichtum und Vielfalt ist, wird nicht nur in *einer* Ausdrucksweise begriffen und erschien den Schauenden nicht nur in *einer* Rolle, sondern je nach den Anforderungen und Wirksamkeiten der Heilsordnung.« Origenes (unter Berufung auf die Verklärungs- bzw. Emmausperikope): »Christus erschien einem jeden nach dessen Würdigkeit . . . Er konnte auf diese und jene Weise den Menschen erscheinen.« Oder derselbe Origenes: »Das eine Mal nimmt Christus die Gestalt an, von der gesagt ist ›Er hatte weder Gestalt noch Schönheit‹, das andere Mal eine so herrliche und staunenerregende und wunderbare, daß vor einer solchen Schönheit die . . . Jünger auf ihr Antlitz fielen.« Augustinus erfindet das Bild von den zwei Flöten, in die der eine Geist die zweifache Melodie von Christus bläst, die eine nach Ps 45 schöngestaltig, die andere nach Jes 53 ohne Gestalt und Schönheit. Honorius von Autun (12. Jh.) stellt sich vor, daß ein und derselbe Christus am Jüngsten Tag den Erwählten als Verklärter, den Verdammten als Gekreuzigter erscheine. Bei Pascal (17. Jh.) schließlich findet sich die Bemerkung: »Durch seine Herrlichkeit ist er alles, was groß ist . . . durch sein sterbliches Leben ist er alles, was armselig und niedrig ist. Deshalb, um in allen Personen sein zu können und um Vorbild jeder Lebenslage zu sein, nahm er diese unglückliche Seinslage auf sich.«

Solche und ähnliche Vorstellungen der Variabilität im Aussehen Christi reflektieren im Grunde nur das, was Eduard Schweizer 1968 vom biblischen Jesus konstatierte: Er ist der Mann, der alle Schemen sprengt. Die Polymorphie soll die Universalität der Zuwendung Gottes sichern und veranschaulichen: Er ist in Christus allen alles geworden.

So erweist sich die (vor allem in den Apokryphen weiter ausgemalte) Vielgestaltigkeit Christi doch nur auf den ersten Blick als paradox (oder als doketistisch). Sie ist uns heute religionspädagogisch willkommen, aber sie ist wegen der Unbestimmtheit der Gestalt eigentlich nicht bilderfreundlich. Sie läßt erkennen, auf welche Vorbehalte ein zu eindeutiges und festgelegtes Christusporträt stoßen muß.

4 Ein Steckbrief Jesu

Seit dem 6. Jahrhundert kursieren Beschreibungen Jesu, in denen sich die zunehmende Vereinheitlichung seiner Physiognomie spiegelt. Damit korrespondieren Legenden, die beglaubigen sollen, daß die Christusbilder auf den Herrn selbst zurückgehen und daß deren Prototypen kein menschliches Phantasiegebilde und Machwerk seien, sondern direkter und damit authentischster Abdruck vom Antlitz Christi, entstanden durch ein Wunder: Bild und Reliquie in einem. Der östlichen Legendenversion mit König Abgar von Edessa entspricht im Westen die Veronikalegende (vgl. die 6. Kreuzwegstation in katholischen Kirchen). Hinzu kommt die Legende, Lukas sei auch Maler gewesen. Den legendarischen

Beschreibungen korrespondiert der sogenannten acheiropoietische (= nicht-von-Menschenhand-gemachte) Christusbildtyp. In dem Maße, wie solche Geschichten für historisch glaubwürdig gehalten werden, bekommt dieser Bildnistyp (vor allem in der Ikonenkunst des Ostens) eine nahezu exklusive Stellung.

Zur Konkretisierung diene die Personalbeschreibung des sogen. Lentulusbriefes, der im Mittelalter die westliche Spätform einer langen Tradition darbietet, zitiert z.B. in der Einleitung eines maßgeblichen Meditationsbuches des Spätmittelalters, der Vita Christi des Ludolf von Sachsen:

Es erschien zu dieser Zeit und lebt noch jetzt ein Mensch – wenn es recht ist, ihn überhaupt einen Menschen zu nennen – von großer Kraft namens Christus, der Jesus heißt, der von den Leuten als Prophet der Wahrheit bezeichnet wird, den seine Schüler Sohn Gottes nennen, der Tote auferweckt und Kranke heilt, ein Mann von aufrechtem Wuchs, mittlerer Größe, von maßvollem und ehrwürdigem Aussehen, mit verehrungswürdiger Miene, mit nußbraunen Haaren, die bis zu den Ohren glatt sind, von den Ohren an abwärts sich zu sanften Locken formen und infülligen Locken auf die Schultern herunterwallen, mit einem Scheitel auf der Mitte des Hauptes, mit einer ebenen und klaren Stirn, mit einem Angesicht ohne Flecken und Runzeln, das mäßige Röte ziert. Nase und Mund sind ohne Tadel, er trägt einen üppigen und vollen Bart mit Haaren von gleicher Farbe, der in der Mitte zweigeteilt ist. Er hat einen einfachen und reifen Blick, mit großen graublauen Augen, mit ungemein mannigfaltiger Ausdrucksfähigkeit, beim Schelten furchtbar, bei der Ermahnung sanft und liebevoll. Er ist fröhlich im Ernst, manchmal weint er, aber niemals hat man ihn lachen sehen. Seiner körperlichen Figur nach ist er aufrecht und gerade, Hände und Arme sind wohlgestalt, in der Unterredung ist er ernst, milde und bescheiden, so daß man mit Recht auf ihn das Wort des Propheten vom ›Lieblichsten unter den Menschenkindern‹ anwenden kann.

So gesehen, soll Christus Jesus wohl die vollkommene Schönheit eines Mannes im besten Alter verkörpern. Göttliche Vollkommenheit spiegelt sich in irdischer Körpersprachlichkeit. Seine menschliche Schönheit resultiert aus der ebenmäßigen Proportionalität seiner Gliedmaßen, aus den Farbqualitäten von Haut und Haar und vor allem aus seinen (sanguinischen?) Charaktermerkmalen (vielleicht in Erinnerung an Adam vor seinem Sündenfall?).

Daß dies alles theologischem Wunschdenken und nicht etwa irgendwelchen Informationen über das wahre Aussehen Jesu entsprungen ist, offenbart das Psalmzitat am Schluß des Steckbriefes. Die Kunst der Verfertiger von Christusbildern etwa seit dem 6. Jh. bestand darin, dieser geradezu kanonischen Vorgabe nachzukommen und dennoch je eigene Akzente zu setzen.

II Einübungen – mit Bildern

1 Beispiel

»Das nicht-von-Menschenhand-geschaffene Bild Christi«, Ikone, Nowgorod, 12. Jh.

Die »vera icon«, auf die die spätmittelalterliche Beschreibung letztlich zurückgeht, ist in zahlreichen Versionen überliefert; jede Epoche hat an Nuancen gearbeitet. Zu erkennen und zu unterscheiden ist der Veronika-Bildnistyp daran, daß nur das Antlitz Christi gezeigt wird, ohne Hals und

Schulter. Das Tuch der Legende gehört, wenn auch oft nur dezent angedeutet, ebenso dazu. Am genauesten ist das »nicht-von-Menschenhand-gemachte« Christusbild zu studieren an einer Nowgoroder Ikone des 12. Jhs. (DiaB 7,4; westliche Varianten ebd. 7,3;7,5;7,7. Folie Regensburg 14).

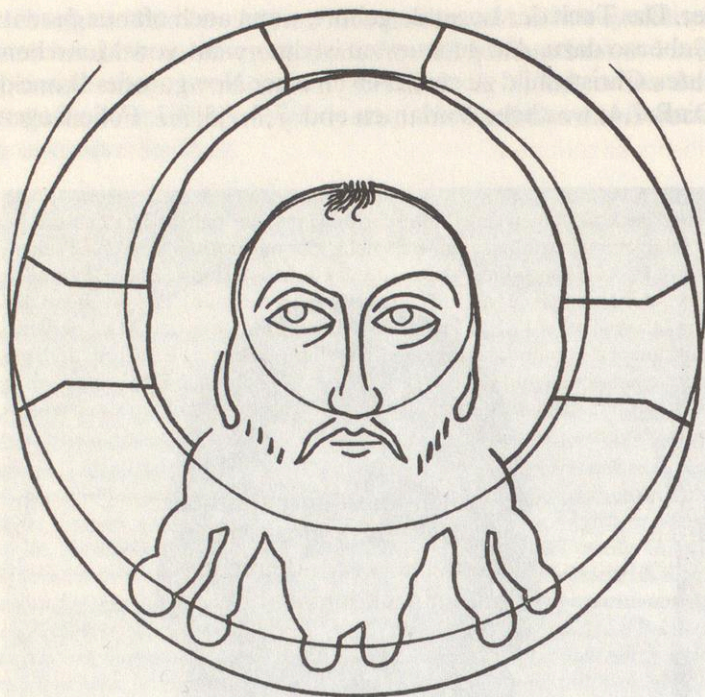


Christus erscheint dem Betrachter frontal. Solche Frontalität entspricht der Tradition von hoheitsvollen repräsentativen (Götter- und) Herrscherbildern. Sie schafft von vornherein eine feierliche Distanz und visualisiert so Rang und Würde des Dargestellten. Zu diesem »hieratischen« Stil gehört ebenso die strenge Symmetrie des Antlitzes Christi; selbst der obligate Mittelscheitel ist hier einzuordnen. Sogar die Haar- und Bartenden sind symmetrisch-ornamental gestaltet.

Allerdings wird die Symmetrie nicht perfekt eingehalten. Leichte Asymmetrien finden sich z.B. durch die vier Stirnlöckchen und besonders auffällig bei den Augenbrauen und in der Stellung der Pupillen. Der Betrachter wird scharf und zupackend, aber nicht starr angeblickt. Der Effekt dieser Machart des »Porträts« besteht darin, daß Christus den Beschauer sowohl anzieht als auch Distanz wahrt. Das planimetrische Schema der Ikone zeigt außerdem, wie sehr dieses Haupt gleichmäßigen konzentrischen Kreisen eingeschrieben, also ideal kontruiert ist.

Proportionsschema des acheiropoietischen Christushauptes

(aus: *Konrad Onasch*, Die Ikonenmalerei. Grundzüge einer systematischen Darstellung, Leipzig 1968, S.67)



Was ist der theologische Mehrwert einer solchen ästhetisch ausgeklügelten Gestaltung?

So befremdlich es klingen mag: Die Christusikone veranschaulicht indirekt das überlieferte Bilderverbot: In Christus – aber eben auch *nur* in Christus – hat Gott sich leiblich sehen lassen, er ist die *einzige* Ikone des Vaters. Das heißt: Wir sehen nicht nur das Porträt Christi. Wir sollen wahrnehmen, daß hier »authentisch« der herrschende Gott *selbst* repräsentiert wird, denn Christus ist »wesensgleich dem Vater« (Nicäa, 325), in ihm sind göttliche und menschliche Natur »unvermischt und ungetrennt« eins (Chalcedon, 451). Dieser dogmatische Kontext ist unbedingt mitzu»sehen«, da sonst die strenge Unnahbarkeit dieses Bildtyps heutigen Adressaten zum Problem wird.

Christusbilder solcher Art waren bis zum 8./9. Jh. wegen dieses ihres Anspruchs theologisch umstritten. Die Bildskeptiker erklärten – spitzfindig oder scharfsinnig – Christusbilder für dogmatisch unmöglich. Das Göttliche an sich sei per definitionem unumschreibbar (darüber waren sich Bilderfreunde und -feinde einig). Unumschreibbar (*aperigrafos*) hieß aber zugleich unmalbar (*graphein* kann mit »schreiben« und mit »malen« übersetzt werden). Folglich sei auch der in Christus menschengewordene Gott nur seiner menschlichen Natur nach darstellbar. Wer ihn darstelle, trenne demnach diesen Menschen von seiner göttlichen Natur – das sei die Häresie des Nestorianismus. Wer jedoch behaupte, in diesem Menschen sei das Göttliche mit enthalten, der vermische beide Naturen und setze sie ineins – die Häresie des Monophysitismus. Unweigerlich – so oder so – leugne also ein gemaltes Christusbild das Dogma von Chalcedon.

Jede orthodoxe Christusikone versucht durch ihre Darstellungsart diesen theologisch-intellektuellen Einspruch zu überwinden. So kann beispielsweise die Verbindung von strenger Symmetrie und leichter Unregelmäßigkeit des Antlitzes dazu dienen, die gottmenschliche Einheit der Person des Erlösers anzudeuten.

Denselben Zweck verfolgen die Bildinschriften; erst sie sichern letztlich die personale Identität. Obligat ist die (in unserem Beispiel leider nur noch in Spuren zu sehende) Namensinschrift IC XC (kontrahiert griech.: Jesus Christus). Häufig findet sich zudem in den Kreuzbalken des Nimbus die Inschrift HO OON (der Seiende), entsprechend der Selbstvorstellung Jahwes Ex 3, 14 LXX. Als dieser Christusbildtyp in den Katakomben erstmals im 4. Jh. auftaucht (Commodilla; Pietro e Marcellino), dient die Beischrift der apokalyptischen Buchstaben Alpha und Omega (vgl. Offb 1, 17) demselben Zweck der Vergewisserung, daß dieses hoheitsvolle Menschenantlitz wesenseins ist mit Gott selbst und die entsprechende Verehrung verdient.

Letztlich heißt das: Mit visuell-künstlerisch-ästhetischen Mitteln allein läßt sich eine dogmatisch korrekte orthodoxe Bildverkündigung nicht adäquat vollziehen und sichern. Die Vereindeutigung durch das zu lesende oder zu hörende Wort muß hinzukommen.

2 Beispiel

Christus Victor – »tretend auf Löwen und Drachen« (Ps 91, 13), Mosaik, Ravenna, ca. 500

In einem anderen Strang der Christusbildüberlieferung geht es mehr um die Heilsbedeutung Christi als um sein Aussehen. Das fängt mit den nichtpersonalen Symbolen (Fisch, Lamm, Anker etc.) an, auf die bereits Clemens in seinen Siegelbildvorschlägen für Christen hinweist. Es führt im sepulkralen Milieu, an den Katakombenwänden und auf Sarkophagen, zu symbolischen Bildern, bei denen das Individuelle keine Rolle spielt, sondern das Funktionelle: Christus als Lehrer, als Hirt, aber auch als Helios oder als Orpheus. Hier greift die christliche Kunst in ihren Anfängen auf kulturell plausible und vertraute Konfigurationen zurück, um zu bekennen, was Jesus Christus für den Glauben und speziell für die Hoffnung über den Tod hinaus bedeutet. Dabei wird übrigens zunächst ein jugendlich-bartloser Christustyp bevorzugt.

Das große Erlebnis der Christen im frühen 4. Jh. ist das christlich gewordene Kaisertum. Seit der Machtübernahme durch Kaiser Konstantin griff man unbefangen auf die »weltliche« Herrscherikonographie zurück, um die Würde und den Sieg Christi auszudrücken. »Man stellt sich Christus vor, wie man den irdischen Kaiser zu sehen gewohnt war, gibt ihm die Prädikate und Insignien des irdischen Kaisers, Nimbus, erhobene Hand, Thron, Purpur usw. Die tiefere Begründung dieser Übertragung liegt in der inneren Verknüpfung beider Reiche; der irdische Kaiser ist nur ein Abbild des himmlischen Kaisers« (Johannes Kollwitz).

Eine exzeptionelle Zuspitzung erfährt die Christus-Kaiser-Parallele im Bild des Christus-Victor: Ein jugendlicher Christus in Soldatenstiefeln, mit Panzerhemd und purpurfarbenem Königsmantel, das Kreuz geschultert, das Evangelienbuch vorzeigend (mit dem Offenbarungswort Joh 14,6: Ego sum Via Veritas et Vita) – dieser Feldherr Christus tritt je einem



Christus Victor, Ravenna, Erzbischöfliche Kapelle, Tür der Vorhalle, um 500

(aus: Gertrud Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Bd.3, Gütersloh 1971, Abb. 64)

Löwen und einer Drachenschlange auf den Kopf: Christus als auferstandener Sieger über die Symbole der Urmacht des gott- und menschenfeindlichen Bösen! Erlösung am Kreuz als Sieg über Sünde, Tod und Teufel!

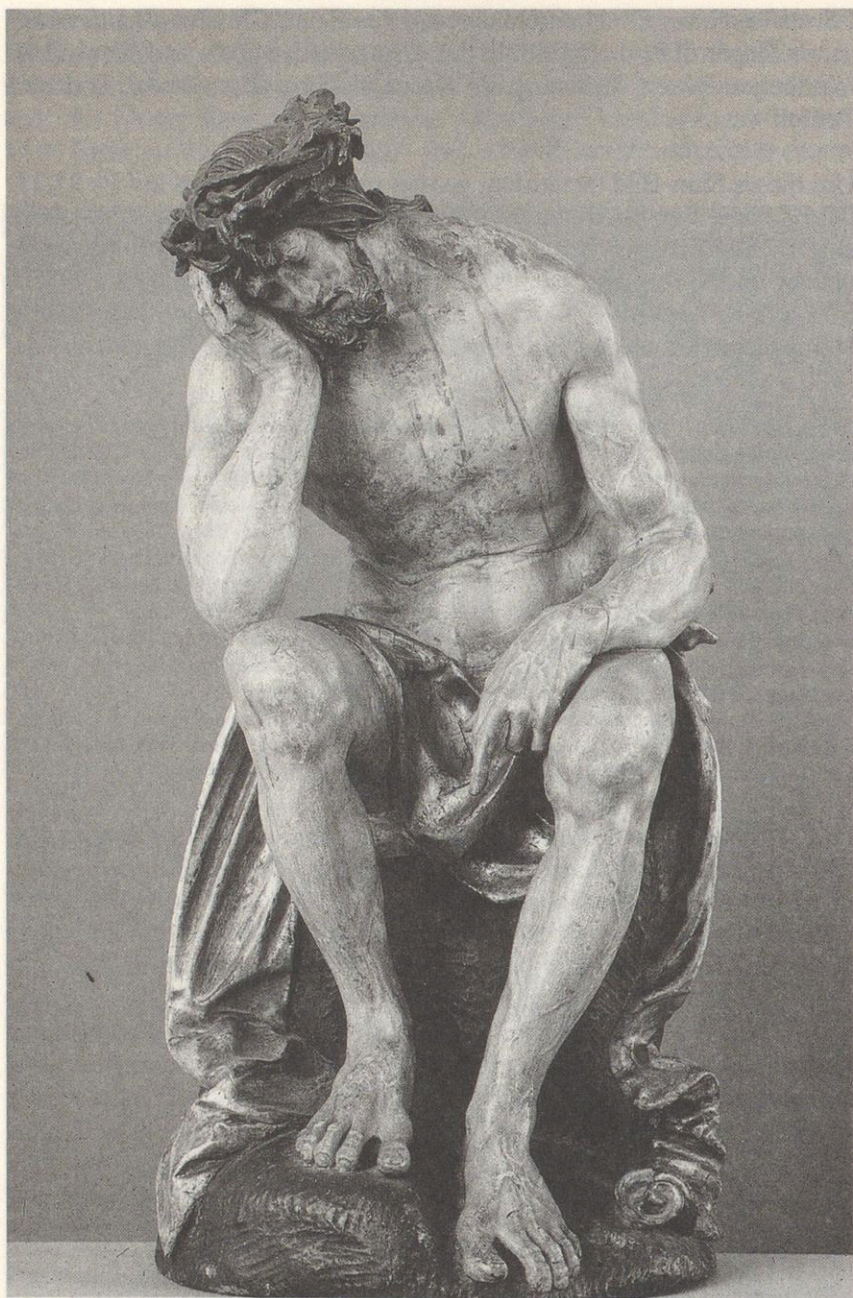
Um dieses Sinn-Bild zu deuten, genügt nicht der Hinweis auf Ps 91,13. Die bildliche Version stützt sich auf vorchristliche und auch auf christlich-kaiserliche Vorbilder. Seit konstantinischer Zeit war das Motiv allgemein beliebt und verbreitet; voraus geht vermutlich die bildliche Verherrlichung des über seinen Konkurrenten Licinius siegreichen Konstantin. Herausgegriffen sei das Einzelmotiv des Niedertretens (lat. *calcatio*).

Es »gehört zu jenen Bilderfindungen der antiken Kunst, die . . . in Sakral- und Herrscherikonographie gleichermaßen zur Anwendung kamen . . . Seit der Regierung Trajans führten die Münzprägungen vor Augen, wie der Kaiser seinen Fuß auf den am Boden kauern den Barbaren setzt« (Ingo Herklotz). Auch in der christlichen Ära sieht das kaiserliche Siegeszeremoniell vor, daß der besiegte Feind sich vor dem Thron des Kaisers niederwirft und diesen den Fuß auf seinen Nacken setzt. Dabei singt das Volk nachweislich Ps 91,13! Die auf Christus übertragene Bildformel hatte also durchaus ihren politischen »Sitz im Leben«. Sie wurde verchristlicht, indem das Kreuz als Instrument des Sieges, das Evangelienbuch und die beiden Tiere gemäß Ps 91,13 in das Christusbildprogramm Aufnahme fanden. Der Hofbischof Eusebius scheut sich nicht, Konstantins Sieg über die Barbaren mit dem Sieg Christi über die dämonischen Mächte zu vergleichen.

Von Ravenna aus wandert das Motiv weiter in die Christus-Heliand-Frömmigkeit der karolingischen Kunst, z.B. in deren Psalterillustrationen. Noch der Beau-Dieu von Amiens (13. Jh.) steht vor dem Mittelpfosten des Portals auf Löwe und Drache.

Das *tertium comparationis* liegt seit Konstantin darin, daß Kaiser und Christus je in ihrer Sphäre durch den Triumph über ihre Feinde Frieden schaffen. Als biblischer Bezug für die *calcatio* wäre auf Röm 16,20 zu verweisen: »Der Gott des Friedens wird den Satan bald zertreten und unter eure Füße legen«, oder auf 1Kor 15,25: Christus muß herrschen, »bis Gott ihm alle Feinde unter die Füße gelegt hat.« Für die Soldatenkleidung Christi und deren allegorische Deutung auf den Miles Christianus ist der Aufruf zum Kampf – »nicht gegen Menschen aus Fleisch und Blut, sondern gegen . . . die Beherrscher dieser finsternen Welt« – in Eph 6,10ff einschlägig.

Die Bildpointe enthält eine Provokation. Wird der eschatologische Sieg der Gnade, wird die von Jesus initiierte »Kultur der Liebe« nicht unglaublich, wenn sie mit Ausdrücken der Aggression und Unterwerfung versinnbildet werden? Ist die Offenbarung Christi nicht gerade in seiner »Machtentäußerung« geschehen (Phil 2,5ff)? Sollen Christen nicht dementsprechend Gewalt in Dienst umsetzen (vgl. Mt 20,26)? Hat Jesus nicht gerade in der Bergpredigt (Mt 5,39) und in seiner eigenen Passion (vgl. Mt 26,52f) einen neuen Weg gewiesen, der Gewalt friedlich zu begegnen? Widerspricht die Bildformel nicht eklatant dem Gebot der Feindesliebe (Mt 5,44)? Zeigt die politische Herkunft der Bildformel nicht eine fatale Verquickung von weltlicher und geistlicher Macht an? Gehören die von Christus überwundenen »Mächte und Gewalten« nicht zum für uns überholten dämonistischen Weltbild der Bibel? Zeigt nicht das Verschwinden des Bildmotivs »Christus auf Löwe und



Drache« nach dem 11. Jh., daß der christliche Erlösungsglaube auch ohne dieses militante Bild zulänglich ausdrückbar ist?

Enthält aber – andererseits – das Bekenntnis zu Christus nicht immer auch ein legitimes kämpferisches Pathos? Es ist »zugleich Ermahnung zum Einsatz für das Leben und zum Kampf gegen die Mächte des Todes, gegen leibliche wie seelische Verkümmern und Ver-

krüppelung, gegen Beziehungslosigkeit zwischen den Menschen wie gegen alles, was Leben verletzt, schändet und zerstört«, sagt der Katholische Erwachsenenkatechismus von 1985.

3 Beispiel

Christus im Elend, Holzfigur von Hans Leinberger, ca. 1525

Weder Schönheit und Hoheit noch Macht verbinden sich mit diesem spätmittelalterlichen Andachtsbild – hier in der Gestaltung durch den Lands-huter »pildtschnitzer« Leinberger (DiaB 7,31 und 32). Ein Kontrastbild zum Bisherigen in jeder Hinsicht!

Der bildlichen Gestaltung des real leidenden, nackten, einsamen und ohnmächtigen Christus stand jahrhundertlang das Bekenntnis zu seiner göttlichen Würde im Wege. Solange die Christenheit nur über *sein* Bild verfügte, um Gott zu repräsentieren, dominierte zwangsläufig die Hoheit im Christusbild. Seitdem aber neben Christus auch der Vatergott in all seiner Würde neben Christus ins Bild gesetzt wurde (ab dem 12./13. Jh), konnte die Niedrigkeit Christi explizit dargestellt werden. (Natürlich hängt das ebenso mit dem Aufblühen der Passionsfrömmigkeit des Mittelalters zusammen, die wiederum in den Leiderfahrungen der Epoche verwurzelt ist.)

Der einsam dasitzende, nur mit Dornenkrone und dem Lendentuch »bekleidete«, ansonsten »bloßgestellte« Christus trägt schwer an seinem Leid. Er hat den Kopf in die rechte Hand gestützt – die uralte Gebärde der Trauer, des Grübelns und der Melancholie.

Indem die narrativen Begleitumstände der Passionsgeschichte ausgeblendet sind, holt dieser vereinzelte Christus unausweichlich das Leid der Menschen vor Augen und konfrontiert es dem Leiden Christi. Alle Einsamkeit und Ausgesetztheit, alle physische und psychische Leidenserfahrung ist darin versammelt und zur Zwiesprache und innigen Anteilnahme dargeboten. Das Bild fordert zur *compassio* auf. Es behauptet zugleich, daß sich im Dargestellten Gottes Zuwendung und Erbarmen zeige. Das ist der tiefere Grund für die Erregung und Erschütterung der Beterin oder des Beters vor solch einem Andachtsbild. Der Bildtyp »Christus im Elend« ist nun aber keine freie Erfindung. Die Position und Haltung dieser Figur ähnelt den Darstellungen des trauernden Hiob. Dieser sitzt »in sterquilino« (2,8 Vulg), auf dem »Scherbenhaufen seiner Existenz« (Gerhard Boos). Christus als Hiob redivivus.

Damit geschieht etwas Unerhörtes: Implizit wird eine erlösungstheologische Antwort auf das Hiobproblem gegeben, das im Hiobbuch selbst nur schöpfungstheologisch – und damit wenig zufriedenstellend – gelöst scheint. In diesem Christus übernimmt ja Gott selbst, statt auf Hiobs Vorwurf – »die Erde ist in Verbrecherhand gegeben« (9,24) – zu antworten, die Rolle des leidenden Hiob. Wenn »Christus im Elend« sich auf solche unerwartbare Weise den Anwürfen Hiobs stellt, hat dann nicht auch die quälende Hiobfrage ein neues Gesicht erhalten – anschaulich im grübelnden Christus? M.a.W.: Für den Christen führt die Solidarität mit dem fragenden Hiob nicht zur Verdächtigung Gottes, sondern auf Gottes Seite,



weil in Jesus Gottes persönliche Anteilnahme am Schmerz und Leid der Menschen sichtbar geworden ist.

»Christus im Elend« ist in Lateinamerika oder in der polnischen Volkskunst immer noch aktuell. Die Version, die Leinweber dem Motiv gegeben hat, stammt aus der Epoche der

Bauernkriege. Vermutlich hat Albrecht Dürer in seinem Entwurf eines Bauernkriegsdenkmals aus demselben Jahr 1525 auf dieses Motiv angespielt. Auf der Spitze einer Säule hockt ein Bauer in der Haltung des Christus (oder Hiob) im Elend. In seinem Rücken steckt ein Schwert. Er ist hinterrücks ermordet worden. Die Deutung der Zeichnung ist zwar umstritten, zieht man jedoch »die Erkenntnisse der Bedeutung des ›Christus im Elend‹ in Betracht, so kann hier eindeutig keine Glorifizierung (scil. des Sieges über die Bauern) gemeint sein, sondern die erschütternde Darstellung der Unterdrückung und Ermordung der Bauern . . . Das immer wieder aufgegriffene Passionsthema erlaubte es, die Leiden Christi als Leiden des Volkes unter der Willkür der feudalen Obrigkeit zu begreifen« (S. Fehle-mann).

4 Beispiel

Das christomorphe Selbstbildnis Dürers von 1500

Gemessen daran, wie wenig wir von Hans Leinberger wissen, wissen wir von seinem Zeitgenossen Albrecht Dürer fast alles. Er gilt als der größte und einflußreichste Renaissancekünstler außerhalb Italiens.

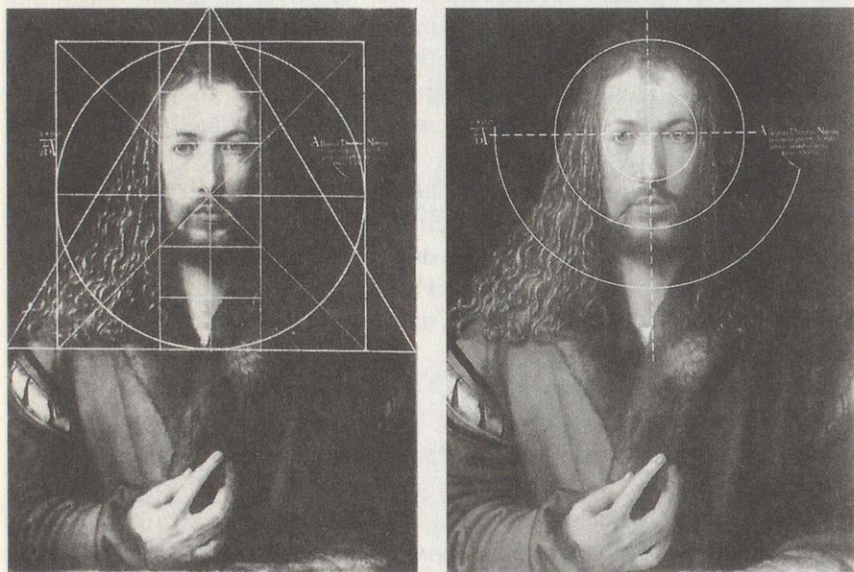
Sein berühmtes Selbstbildnis von 1500 (DiaB 7,10. Folie Regensburg 36) zeigt den 28jährigen Künstler vor neutralem schwarzem Hintergrund, frontal als Halbfigur. Seine großen, weitgeöffneten Augen hat er auf den Betrachter (d. h. ursprünglich im Spiegel auf sich selbst!) gerichtet. Sein langes, sorgfältig gepflegtes Haar reicht füllig und symmetrisch bis auf den Schulterkamm. Vor dem Mittelscheitel fällt eine Haarsträhne in die hohe Stirn. Er trägt einen pelzgesäumten dunkelbraunen Überrock. Mit seiner hochgebogenen, etwas gespreizten Hand faßt er an den Pelzbesatz. Die Augen oben und, etwas schwächer, die rechte Hand unten, sind am sprechendsten.

Diesem Bild gingen in 16 Jahren fünf Selbstporträts voraus, so daß wir ziemlich genau wissen, wie Dürer ausgesehen hat bzw. wie er sich selbst sah oder gesehen werden wollte. Es gibt auch ein literarisches Porträt von ihm in der Art des Lentulusbriefes: Demnach hatte der Künstler »einen ausdrucksvollen Kopf, blitzende Augen, eine ansehnliche Nase, einen etwas langgestreckten Hals, eine breite Brust, einen straffen Leib, kraftvolle Oberschenkel, stämmige Beine: Aber etwas Feineres als seine Finger dürfte man nicht gesehen haben.« So hatte ihn der Humanist Joachim Camerarius 1532, vier Jahre nach Dürers Tod, in Erinnerung.

Das Selbstbildnis von 1500 ist Dürer so »ähnlich«, daß man ihn als dessen Autor identifizieren kann. Signatur und Inschrift tun ein Übriges. Dennoch ist unverkennbar, daß der Maler hier nicht nur ein naturgetreues Konterfei liefert, sondern sich stilisiert und idealisiert hat – mag er auch von Natur aus schon ein wenig ausgesehen haben »wie Jesus«. Die Stirn wurde z.B. auf die Länge des Nasenrückens erhöht, dieser wurde begradigt, die Augen vergrößert und »veredelt«. Vor allem die Proportionsverwandtschaft mit der »vera icon« Christi zeigt, daß hier kein autonomes Selbstbildnis vorliegt, sondern daß dieses Bild in die Kategorie des »Selbstbildnisses in einer Rolle«, nämlich in der Rolle Christi gehört. Dürer ist der erste Christ, der sich als Christus dargestellt hat (Vorausgeht die

Franziskusverehrung, die den Heiligen als zweiten Christus sieht; später haben sich beispielsweise van Gogh, Gauguin und Ensor als Christus gemalt). Die Frontalität des Antlitzes, »Strenge und Ernst, die ganze distanzierend-hoheitliche Silhouette – wir kennen sie eigentlich als das erhabene Schema des Christusbildes . . . Dürer hat sich in das Schema hineinporträtiert, so ähnlich wie nötig, um noch wiedererkannt zu werden; und zugleich hat er seine Ähnlichkeit umgeometrisiert, soweit wie möglich, um an eine Christus-Ikone denken zu lassen« (Ernst Rebel).

Das oben vorgestellte planimetrische Schema der Nowgoroder Christusikone läßt sich fast perfekt auf das Münchner Selbstbildnis Dürers übertragen. Nur der Nimbus ist entfallen, aber dessen Ausmaße sind durch die beiden symmetrischen Inschriften (rechts und links in Augenhöhe) »virtuell« zugegen. Die Übereinstimmungen gehen so weit, daß man schon vermutet hat, Dürer sei eine Abschrift des Lentulusbriefes bekannt gewesen.



Dürers Selbstbildnis von 1500 mit eingezeichnetem Formgerüst (links) bzw. Ikonenkopfschema (rechts)

(aus: *Ernst Rebel*, Albrecht Dürer. Maler und Humanist, München 1996, Abb. 48 [nach Winzinger 1954] und Abb. 49 [nach Hess 1990])

Das Christomorphe dieses Selbstporträts war Absicht. Aber was hat es zu bedeuten? Welche Funktion hat hier das tradierte Christusbild – an der Schwelle zur Neuzeit? Grenzt dieses Arrangement nicht an Vermessenheit, sogar an Blasphemie?

Es handelt sich, kurz gesagt, um ein Bekenntnis zur Nachfolge Christi. Nach dem neuen humanistischen Selbstverständnis des Künstlers gehört dieser nicht mehr zur Zunft der Handwerker. Er ist schöpferisch tätig,

und das ist eine göttliche Gabe. Die so auffallend vorgezeigte rechte Hand des Künstlers weist auf das ausführende Organ hin, mit dem dieser den göttlichen Schöpfungsakt auf seine Weise fortsetzt. Der Schöpfergott ist Künstler (*deus artifex*), der Künstler ist analog ein Schöpfer (*alter deus*). Da alles in und durch Christus, den Logos und Gottes Ebenbild, geschaffen ist (2Kor 4,4; Kol 1,15f; Joh 1,3), ähnelt der Künstler Christus. So dachte und sprach man in den neuplatonisch angehauchten Humanistenkreisen in Florenz und Nürnberg. Der Mensch *ist* nicht nur Ebenbild Gottes (Gen 1,26), er soll sich dazu auch immer mehr »bilden«. Auf ihre Weise verhilft die Kunst dazu. Christus ist ihr Vor-Bild. In ihm hat die menschliche Natur ihre vollkommenste Gestalt angenommen. Die Nachfolge Christi erhöht deshalb die Würde (*dignitas*) des Menschen. »Christus konform werden« lautet das Lebensziel des christlichen Humanisten. So erklärt sich die Anwesenheit Christi im Münchner Selbstbildnis Dürers.

Daß dies Passionsnachfolge Christi einschließt, zeigt sich in einem winzigen Detail. Im rechten Auge Dürers spiegelt sich ein Fensterkreuz. Zunächst mag das ein Hilfsmittel sein, um den Eindruck des Gekrümmten und zugleich das Fensterhafte des Auges zu vermitteln. Seit der Antike gilt das Auge ja als Fenster der Seele, und denkendes Sehen ist die Voraussetzung aller Kunst Dürers. Es könnte darin aber auch ein Anspielung auf das Kreuz Christi zu finden sein – das Bekenntnis Dürers, das Kreuz Christi »im Auge behalten« zu wollen. In dieselbe Passionsrichtung weisen Dürers Selbstporträt als Schmerzensmann (1522) und seine Darstellung des Schweißbands der Veronika (1513) mit seinen eigenen Gesichtszügen im Leidensantlitz Christi.

5 Beispiel

Rembrandt, Junger Jude als Christus, ca. 1655

Dürer mußte die Form seines Nasenrückens begradigen, um seinen Gesichtsschnitt dem des kanonischen antikisch-schönen Christus anzunähern. Mit Rembrandts kleinformatigen Ölstudien aus den späten 40er bzw. den 50er Jahren seines Schaffens wird diese Art der »Arisierung« unterlaufen. Daher rührt die – im Vergleich zur sonstigen Barockkunst – Singularität der Christusbilder aus Rembrandts Spätphase. Bis dahin hatte auch er sich weitgehend am traditionellen Christustypus orientiert, obwohl das eigentlich dem von ihm angestrebten Realismus widersprach.

Als Rembrandt 1656 Konkurs anmelden mußte, wurde eines dieser neuen Christusbilder als »Gesicht Christi nach dem Leben« verzeichnet. Rembrandt suchte sich nämlich junge portugiesische Juden als Modell für seine Christuskopf-Studien. Vermutlich waren sie Schüler der Rabbinenschule, die sich nahe bei Rembrandts Haus befand. »Das Verhältnis Rembrandts zum Judentum hat . . . in der älteren Forschung zumeist eine stark romantisierende Beurteilung erfahren; wenn man allzu pittoreske und phantasievolle Färbungen daraus streicht, so bleibt doch die Erkenntnis, daß der alltägliche, auch freundschaftliche Kontakt mit den Juden seiner unmittelbaren häuslichen Umgebung die Toleranz und die hohe Achtung vor dem alten Gottesvolk bewirkte, die es möglich machte, daß das Gesicht eines

Juden gegen alle Tradition für Rembrandt zum Gesicht Christi werden konnte« (Herbert Fendrich).



Auch Rembrandt kann sich freilich einigen tradierten Zügen der »vera icon« nicht entziehen (vgl. die Symmetrie des Gesichts und die Haar- und Bartracht). Nur so ist Wiedererkennen überhaupt möglich. Aber das individuelle Menschsein Jesu, zügespitzt in seinem Judesein, ist hier neu entdeckt. Seine Göttlichkeit bleibt inkognito. Sie ist vorhanden in seiner »Ausstrahlung«, z.B. im Leuchten seines Gesichts und in der Helligkeit hinter seinem Haupt. »Das Leuchten der Seele bleibt im Gedächtnis des Betrachters haften.« (Wolfgang Hildesheimer). Die Göttlichkeit ist damit jedenfalls indirekter anwesend als bisher. Eine bekenntend-identifizierende Namensinschrift ist hier ganz undenkbar; sie wäre ein Stilbruch. Der Vermenschlichung dient auch der Verzicht auf Frontalität in unserem

Beispiel (DiaB 7,2. Folien Regensburg 37), die aufmerksame Zuwendung, die dadurch zum Ausdruck kommt, die sich aber auch in physiognomischen Einzelheiten ausdrückt: horchende Nachdenklichkeit – oder wie immer man diesen einfühlbaren Gesichtsausdruck deuten mag. Daß dieser individuelle Mensch etwas ganz Besonderes ist, kann man sehen; daß er willens- und wesenseins mit Gott ist, muß man wissen, wenn man es in diesem Besonderen ausgedrückt finden will.

Dabei soll der Leidenszug in seinem Gesicht nicht übersehen werden. »Rembrandts Amsterdamer Mitbürger werden in diesem Christus nicht bloß jüdische Züge schlechthin erkannt haben, sondern die konkreten Juden, die damals in ihrer Stadt eine neue Heimat gefunden hatten, weil sie vor den Verfolgungen der spanischen und portugiesischen Inquisition fliehen mußten. Das erlittene Schicksal drückt sich in den schmerzlichen . . . Zügen dieser Christusbilder aus und wird von den Zeitgenossen Rembrandts um so mehr erkannt worden sein, als sie um die Leidensgeschichte der iberischen Juden wußten« (Herbert Fendrich).

Rembrandts jüdischer Christus muß als Schock wirken in einer Bildtradition, in der bisher (vermeintlich) typisch jüdische Physiognomien und Kleidungsstücke ausschließlich den Feinden Christi vorbehalten waren. In Nikolaj Leskovs Ikonenerzählung »Der versiegelte Engel« wird als Tiefpunkt der Entartung der Ikonenmalerei hingestellt, daß es jetzt »bereits so weit gekommen (sei), daß man Christus den Erlöser als Juden malt . . . Aber wir werden uns nicht vor fremden Göttern verneigen, wir werden ein jüdisches Gesicht nicht als Antlitz des Erlösers hinnehmen, sondern wir halten diese Darstellungen, und mögen sie noch so kunstvoll sein, für Unzucht und lästerliche Roheit und wenden uns von ihnen ab.« Später heißt es in derselben Novelle, Christus stamme ja nicht von der Judenheit ab, sondern von der Gottheit, die alles erschaffen hat.

6 Beispiel

Alexej Jawlensky, Vor dem Christos Woskres, 1937

An die tausend Mal hat Jawlensky Gesichter variiert – immer extremer reduziert auf elementare Grundformen. Sie heißen Mystische Köpfe, Heilandsgesichter, Abstrakte Köpfe. Zuletzt, Mitte der 30er Jahre, nennt er die intensiv gesteigerte Machart dieser Ideogramme von Gesichtern »Meditationen«. Jawlenskys Lebensthema also.

Begonnen hatte er 1917 mit elementarisierten Bildnissen einer befreundeten Malerin; im weiteren Verlauf der Ausarbeitung dieses Bildtyps ergibt sich jedoch die Frage, ob es sich überhaupt um Porträts handelt. Jedenfalls spielen individuelle Merkmale immer weniger eine Rolle. »Menschliche Gesichter sind für mich nur Hinweise, um in ihnen etwas anderes zu sehen: Das Leben der Farbe, erfaßt von einem Leidenschaftlichen, einem Verliebten.« »Meine Sprache ist doch die Farbe.«

Zur Kunst des 20. Jhs. gehört diese Priorität der Malerei gegenüber dem dargestellten Inhalt. Was bedeutet das für die Tradierung des Christusbildes?

Die Offenheit der Bildgestalt ermöglicht legitim inhaltlich verschiedene Assoziationen und meditative Aneignungen. Dogmatische Korrektheit und Eindeutigkeit ist damit nicht zu erzielen. Für die Wahl des vorliegenden Exempels (DiaB 7,9; vgl. 7,8; 8,54) spricht zunächst nur das (vermutlich nachträglich erfundene) Etikett »Vor dem Christos Woskres«. Der Titel erinnert an den Jubelruf, mit dem in der russisch-orthodoxen Kirche die Osternachtliturgie eröffnet wird: »Christus ist auferstanden!«. Das mag dem orthodoxen Christen Jawlensky, der sich in seinen Briefen unaufdringlich, aber deutlich als gläubig zu erkennen gibt, nahe gelegen haben. Dennoch sind die Bilder dieser Art nach seinen eigenen Worten zunächst einmal als »Lieder ohne Worte« wahrzunehmen. Von dem, was man sieht, ist demnach auszugehen.

»Harte Pinselzüge, wie gemasert, senkrecht und waagerecht, abgeschrägt an den Längsseiten, in parallelen Strichlagen, ein Fleck aus kurzen Abstrichen zuoberst: das ist die Schreibweise des Bildes, sein »Stil« (Alex Stock). Die Bildform beruht auf einem einfachen graphischen Liniengerüst aus schwarzen Pinselzügen. Schwarze Balken als Äquivalente für Nase, Augen, Haare und Mund. Die »Augen« scheinen geschlossen zu sein. Daher rührt der Eindruck meditativer Versunkenheit. Die farbigen Pinselzüge füllen die restliche Bildfläche mit »verhaltener Glut« (so der Titel einer anderen Version; vgl. Gronert). Auffällig ist der rote Farbtupfer auf der »Stirn«, oberhalb der »Nase« . . . Je länger man hinschaut, umso mehr beginnen die Farben zu glühen.

Daß die Grundform des Bildes auch als »Kreuz« zu lesen sei (mit dem »Mund« als Bodenfläche), ist eher unwahrscheinlich, da der Querbalken (die »Augen«striche) hier und in anderen Versionen der Reihe nicht durchgezogen ist. Der Eindruck eines Gesichtes dominiert. Die Erinnerung an ein Kreuz ist eher indirekt dadurch gegeben, daß – wie schon die Christen der Frühzeit interessiert feststellten – die Gesichtssachsen eines jeden Menschen als Kreuzform lesbar sind. Auch ohne besondere Hervorhebung der Kreuzform ist der Hinweis auf die Passion unübersehbar – durch die Schwärze der dominanten Form und die dunkle Glut der Flächenfüllung.

Diese Bildform wäre auch ohne den suggestiven Bildtitel christologisch lesbar; denn sie erinnert in ihrer Frontalität und Proportionalität an das Schema der »vera icon« (s.o.II.1). Der leuchtende Fleck auf der Stirn mag als östliches Weisheitszeichen zu deuten sein – er erinnert zugleich an die »Stirnlocke«, die für den kanonischen Christusbildtyp nahezu obligat ist. So kommt der Bildtitel – mag er vom Künstler selbst stammen oder von dessen Sohn Andreas – jedenfalls den Absichten Jawlenskys nahe.

Der Ernst seines Christusbildes bezieht sich jedoch nicht auf die unnahbare Strenge des Ikonentyps, sondern auf den »Schmerz der Passion« (Stock). Wir wissen, daß Jawlensky zu der Zeit, als diese Bilder entstanden, nicht nur als Vertreter einer »entarteten Kunst« galt und dementsprechend verfemt war (mit allen wirtschaftlichen Folgen, die das hatte), sondern daß er überdies sein Alterswerk arthritisch versteiften Händen und Armen unter großen Schmerzen abringen mußte. Wir wissen aber aus seinen Briefen auch, daß er diese Arbeit als eine, als seine Form des Betens verstand.

Wie ist ein solches »Christusbild« zu bewerten?

Schon daß hier der überlieferte Christustyp in die authentische Kunstsprache unseres Jahrhunderts transponiert wird, wäre zu würdigen. Theologisch muß uns willkommen sein, wie hier Trauer und Hoffnung, Karfreitag und Ostern miteinander verknüpft sind. Es entspricht unserem Lebensgefühl, daß der Passionsaspekt überwiegt. In diesem »Christusantlitz« ist der Mensch schlechthin mitgemeint; der Unterschied Mann-Frau wird irrelevant; Jesus Christus ist der universale Mensch, der wirklich »alle Schemen sprengt« (Schweizer). Das menschliche Antlitz offenbart sich als Fenster zur Seele . . . Der Generaltitel »Meditation« läßt erkennen, wie einem solchen Christusmenschenbild adäquat zu begegnen wäre.

Antonio Ribeiro
Jawlenskys letzte Bilder (1974)

Mystische Glut der Farbe
hinter dem schwarzen
Doppelkreuzantlitz:
geschaffen aus Qual
 aus Glauben
 aus Hoffnung

Anbetung
gewirkt
 aus de-profundis-Tränen
 und in-excelsis-Licht

(übersetzt von Kris Tanzberg)

III Ansätze zur didaktischen Reflexion

Als Zielgruppe der vorliegenden Überlegungen und Erschließungen habe ich Religionslehrerinnen und -lehrer für die SII vor Augen bzw. Fachdidaktiker der Theologie, die solche Lehrkräfte in der ersten oder zweiten Phase ausbilden. Ihnen möchte ich zeigen, wie man die jeweiligen Adressaten konzentriert und kompetent in die Geschichte des Christusbildes einführen kann, ohne daß sie selbst erst lang und breit die zugrunde liegende Literatur studieren und über jedes einzelne Beispiel spezielle Auskünfte einholen müßten: ein Grundkurs, der als solcher natürlich vielfältig verändert, erweitert und vertieft, aber kaum nochmals wesentlich reduziert werden kann.

Auszugehen ist in jedem Fall vom Desinteresse der Evangelien am äußeren Erscheinungsbild ihres Protagonisten und also davon, daß jedes gegenständliche Christusbild als ein »Wunschbild« des Glaubens zu entziffern ist. Wie kommt es dennoch zu einem relativ einheitlichen Christusbild, und welche Folgen hat diese Uniformität, die ja selbst in heutigen Jesusfilmen noch durchschlägt? Ohne die Klärung solcher Vorfragen bliebe die Erschließung von Beispielen vordergründig und spannungslos.

Leitmotiv ist die Frage nach der jeweiligen Akzentuierung von Hoheit und Niedrigkeit, Macht und Ohnmacht, Göttlichkeit und Menschlichkeit, physiognomische Vertrautheit und Verfremdung, Distanz und Nähe – zugespitzt in der Frage, ob sich nicht gerade in der Ohnmacht dialektisch Gottes Nähe zeige.

Wenn alle Bildtradition zu relativieren ist, weil sich jede Zeit ihr eigenes Christusbild macht, dann führt das folgerichtig zu der Frage, was denn das Bild *unserer* Epoche sei. Persönlicher: Was ist *mein* Christusbild?

Methodisch ist denkbar, nach dem fünften Beispiel (Rembrandt) den Kurs zu unterbrechen mit der Frage: Welches der bisher behandelten Beispiele würden Sie für *heute* bevorzugen? (Oder wie müßten diese – etwa durch Übermalung nach Art von Arnulf Rainer – für heute sprechender gemacht werden?) Welches der bisher behandelten Bilder würden Sie beispielsweise in ihrer Wohnung oder in einem von Ihnen zu gestaltenden Meditationsraum anbringen? Es folgt die weitergehende Frage: Und welche »Anforderungen« stellen Sie an ein Christusbild des 20. Jahrhunderts? Erst wenn verschiedene Alternativen ausgedacht oder beigebracht sind, käme dann unser 6. Beispiel (Jawlensky) ins Spiel und damit die Frage: Inwiefern könnte ein solches Christusbild repräsentativ für unser Jahrhundert sein?

Eine erste Erprobung und Transformierung des in diesem Kurs Gelernten könnte darin bestehen, anschließend Beispiele von *szenischen* Christusbildern nach demselben Grundmuster zusammenzustellen und sie bestimmten sowohl biblischen wie auch historisch-zeitgenössischen Kontexten zuzuordnen. Am nächstliegenden wäre die Darstellung des Gekreuzigten. Ich denke z.B. an eine Gegenüberstellung des sogenannten Franziskuskreuzes von San Damiano mit dem Gekreuzigten des Isenheimer Altares. Beide Bildtypen wären dann noch einmal zu konfrontieren z.B. mit dem mexikanischen Fresko von Jose C. Orozco »Christus zerstört sein Kreuz«, 1932/34 (Folie Regensburg 54).

Auf jeden Fall sollte auch hier, statt daß eine »Materialschlacht« stattfindet, die Zahl der Beispiele überschaubar bleiben, damit sowohl eingehende Einzelbeschreibungen als auch spirituelle Berührungen möglich sind.

Benutzte und weiterführende Literatur:

Zu einer ersten Orientierung dienen die Christusbild-Artikel in den Lexika: RGG, RDK, RAC (*Johannes Kollwitz*), RBK (*Klaus Wessel*), TRE, LThK (2. Aufl.), LThK (3. Aufl.), LCI, sowie Aurenhammers Lexikon der christlichen Ikonographie.

Für I.1-4 konnte ich mich zusätzlich auf eigene bereits publizierte Vorarbeiten stützen. Zu I.3 speziell auf: *Günter Lange*, *Christos Polymorphos. Die Vorstellung von der Vielgestaltigkeit Jesu und ihre religionspädagogische Relevanz*, in: *Christoph Dohmen / Thomas Sternberg* (Hg.), ... kein Bildnis machen. Kunst und Theologie im Gespräch, Würzburg 1987, 59-67.

Zu II.1 wurden hauptsächlich die Ikonenarbeiten von *Konrad Onasch* herangezogen, v.a.: *Die Ikonenmalerei. Grundzüge einer systematischen Darstellung*, Leipzig 1968; neuerdings: *Annemarie Schnieper*, *Ikonen. Faszination und Wirklichkeit*, Freiburg 1995.

Zu II.2: *Günter Lange*, Christus auf Löwe und Drache. Eine Miniatur des Werdener Psalters als katechetische Herausforderung, in: *Baldur Hermans* (Hg.), Zeugnis des Glaubens – Dienst an der Welt (FS Hengsbach), Mülheim/Ruhr 1990, 643-674. Dort Belege und religionspädagogische Problematisierung. – Vgl. *Ingo Herklotz*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 52 (1989), 174ff. – Gegen den verbreiteten Konsens einer Abhängigkeit von der kaiserlichen Ikonographie neuerdings: *Thomas F. Mathews*, The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art, Princeton 1993. Kritisch zu Mathews: *Gudrun Brühl*, in: Journal für Kunstgeschichte 2 (1998), 9-11.

Zu II.3: Zur Wende von der Hoheit zur Niedrigkeit im Christusbild: *Arnold Angenendt*, Geschichte der Religiosität im Mittelalter, Darmstadt 1997, 121-147, bes. 138 ff. Außerdem: *Günter Lange*, Mit Bildern dem Leid begegnen. Jesus, Hiob und der Bauer im Elend, in: *Karl Josef Lesch / Margot Saller* (Hg.), Warum Gott . . . ? Der fragende Mensch vor dem Geheimnis Gottes (FS Sauer), Kevelaer 1993, 249-257. – Vgl. *Fehlemann*, Christus im Elend, in: *B. Brock / A. Preiß* (Hg.), Ikonographia, München 1990, 79-96; *Wilhelm Schlink*, Der Beau-Dieu von Amiens. Das Christusbild der gotischen Kathedrale, Frankfurt/M. 1991, 43-57; *Peter-Klaus Schuster*, Melancolia I. Dürers Denkbild, Berlin 1991, 365f; *Hans-Ernst Mittag*, Dürers Bauernsäule. Ein Monument des Widerspruchs, Frankfurt/M. 1984.

Zu II.4: *Ernst Rebel*, Albrecht Dürer. Maler und Humanist, München 1996, 154-180; Katalog Albrecht Dürer. Die Gemälde der Alten Pinakothek, München 1998, 314-340; *Peter-Klaus Schuster* (s.o.), 231-246 u.ö. – Vgl. *Milton Nahm*, The Theological Background of the Theory of the Artist as Creator, in: Journal of the History of Ideas 8 (1947), 362-372; *Dieter Wuttke*, Dürer und Celtis. Von der Bedeutung des Jahres 1500 für den deutschen Humanismus, in: The Journal of Medieval and Renaissance Studies, 10 (1980), 73-129; *Donat de Chapeaurouge*, Der Christ als Christus. Darstellungen der Angleichung an Gott in der Kunst des Mittelalters, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 48/49 (1987/88), 77-96.

Zu II.5: *Herbert Fendrich*, Rembrandts Darstellungen des Emmausmahles, Frankfurt/M. 1990, 55-65; *Wolfgang Hildesheimer*, Schule des Sehens (2. Aufl.) 1997, 66-69; *Hubertus Halbfas*, Lehrerkommentar zu Religionsbuch 5/6, Düsseldorf 1992, 326-328; *Nikolaj Leskov*, Der versiegelte Engel, Zürich 1998; ebenfalls in: *Anne Marie Fröhlich* (Hg.), Engel. Texte aus der Weltliteratur, Zürich 1991, 313-423; Zitate ebd. 365 und 397.

Zu II.6: *Manfred Wichelhaus*, Jawlenskys Gesichte: Antlitz und Urbild, in: *ders / Alex Stock*, Bildtheologie und Bilddidaktik. Studien zur religiösen Bildwelt, Düsseldorf 1981, 97-107; *Alex Stock*, Gesicht – bekannt und fremd. Neue Wege zu Christus durch Bilder des 19. und 20. Jahrhunderts, München 1990, 119-133; *Stefan Gronert*, Alexej Jawlensky, Große Meditation: »Verhaltene Glut«, Frankfurt/M. 1997. – Das Gedicht des portugiesischen Dichters Ribeiro aus: *Gisbert Kranz* (Hg.), Gedichte auf Bilder. Anthologie und Galerie, München 1975, 241.

Gut lesbare monographische Behandlung der Geschichte des Christusbildes: *Paulus Hinz*, Deus Homo, 2 Bde., Berlin 1973 und 1981. Übersichtlicher und geistreicher Essay zum Thema: *Alex Stock*, Das Christusbild. Bildtheologische und bilddidaktische Aspekte, in: *Wichelhaus/Stock*, Bildtheologie und Bilddidaktik, Düsseldorf 1981, 64-96. – Darstellungen zum Christusbild des 20. Jhs., die zugleich auf die Vorgeschichte eingehen: *Horst Schwebel*, Das Christusbild in der bildenden Kunst der Gegenwart, Gießen 1980; *Katharina Winnekes*, Christus in der bildenden Kunst. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, München 1989; *Günter Rombold / Horst Schwebel*, Christus in der Kunst des 20. Jhs., Freiburg 1983.

Zu III: *Günter Lange*, Umgang mit Kunst, in: *Gottfried Adam / Rainer Lachmann* (Hg.), Methodisches Kompendium für den Religionsunterricht, Göttingen ⁵1997, 247-261; *Hans Schmid*, Die Kunst des Unterrichtens, München 1997, Kap. 5: Ein Grundmodell des Umgangs mit Bildern im Religionsunterricht, 125-178; *Rita Burrichter*, Kunstvermittlung. Eine praktisch-theologische Auseinandersetzung mit moderner Kunst: Yves Klein und Dorothee v. Windheim, Münster 1998.

Für die mögliche Fortsetzung anhand von Bildern der Kreuzigung empfiehlt sich: *Günter*

Lange / Rita Burrichter, Das Kreuz in der Kunst. Konfrontationen in didaktischer Absicht, in: *Glaube und Lernen* 11 (1996), H.2, 172-192.

Dr. *Günter Lange* ist em. Professor für Religionspädagogik und Katechetik an der Ruhr-Universität Bochum.

Abstract

Since we do not know what Jesus looked like, all the images of Christ are »worldviews« of faithful phantasy. Consequently, the history of the painted image of Christ shows the strong influence which contexts of the respective life-worlds have exerted on our imanining Christ. The assertion that he, as the servant of God according to Js 53, was especially ugly soon became obsolete in the hellenistic context with its openness for all kinds of images. During the 5. and 6. Centuries, legends of authentic images of Christ appeared (Abgar, Veronica, Luke) through which the faithful came to hold more uniform ideas of Jesus' physiognomy. Six examples from different cultural contexts demonstrate how, in spite of this relative uniformity, Christ images with different accents result – depending on the »zeitgeist« and the »sitz im leben« on which the artistic formulations depend.