

ALEX STOCK

DAS CHRISTUSBILD

BILDTHEOLOGISCHE UND BILDDIDAKTISCHE ASPEKTE

### 1. Die Sehnsucht nach dem verlorenen Gesicht

Es gibt Geschichten, die der Theorie die Schleppe nachtragen, narrative Belegstücke für etwas, was man schon weiß und begriffen hat. Und es gibt Geschichten, die der Theorie die Fackel vorantragen, die in einem schwer überschaubaren Gelände eine Lichtspur ziehen, zum Nachschreiben für den langsameren Diskurs; eine solche Geschichte ist:

Jorge Luis Borges

Paradiso, XXXI, 108

Diodorus Siculus erzählt die Geschichte von einem zerstückelten und verstreuten Gott; wer hat nicht schon, wenn er zur Dämmerstunde ausging oder einem Datum in seiner Vergangenheit nachforschte, das Gefühl gehabt, es sei etwas Unendliches verlorengegangen?

Die Menschen haben ein Gesicht, ein unwiederbringliches Gesicht verloren, und alle möchten sie jener Pilger sein (geträumt im Emyreum unter der Rose), der in Rom das Schweiß-tuch der Veronika erblickt und gläubig vor sich hinspricht: Jesus Christus, mein Gott, wahrhafter Gott: dies also war dein Gesicht?

Es gibt ein steinernes Antlitz an einem Weg und eine Inschrift, die lautet: Das wahrhaftige Bildnis des Heiligen Angesichts des Gottes von Jaën; wüßten wir in Wahrheit, wie es aussah, so besäßen wir den Schlüssel zu den Gleichnissen und wüßten, ob der Sohn des Zimmermanns auch der Sohn Gottes war.

Paulus sah es wie ein grelles Licht, das ihn niederwarf; Johannes wie die Sonne, wenn sie in ihrer höchsten Leuchtkraft steht; Teresa de Jesus sah es viele Male, in ein stilles Licht getaucht, doch vermochte sie nie, die Farbe der Augen genau anzugeben.

Wir verlieren diese Gesichtszüge, so wie eine magische Zahl, die aus gewöhnlichen Ziffern besteht, verlorengehen kann; wie ein Bild im Kaleidoskop für immer verlorengeht. Es kann sein, daß wir sie sehen und daß wir sie nicht erkennen. Das Profil eines Juden in einem Kellergeschoß ist vielleicht das Profil Christi; die Hände, die uns an einem Schalter ein paar Geldstücke zuschieben, sind vielleicht ein Widerschein der Hände, die eines Tages Soldaten ans Kreuz schlugen.

Vielleicht hält sich ein Zug des gekreuzigten Angesichts in jedem Spiegel verborgen; vielleicht erstarb das Gesicht und losch aus, damit Gott zu allen Menschen werden konnte.

Wer weiß, ob wir es nicht heute nacht in den Labyrinthen des Traums schauen werden und morgen früh nichts mehr davon wissen werden?<sup>1</sup>

Auf der visionären Jenseitsreise (theological science fiction) der "Divina Commedia" ist Dante im 30. Gesang des Paradiso am Rande jenes himmlischen Lichtsees angelangt, in dessen Tiefen die dreifaltige Sonne der Gottheit strahlt; wie die gespiegelten Ufer oder die Blätteränge einer unübersehbaren Rose scharen sich darum "die von uns heimgekehrten Seelen".<sup>2</sup> Hier ("geträumt im Emyreum unter der Rose") übernimmt, an Beatrices Stelle, Bernhard von Clairvaux die himmlische Reiseführung; und "beim Anblick des lebendigen/und gütigen Mannes, der auf dieser Erden/den Himmelsfrieden der Betrachtung fand", ist es dem Jenseitsreisenden "wie einem Fremden, etwa aus Kroatien,/der unser heiliges Schweißstuch sehen will,/und kann sich gar nicht sättigen am Anblick/des altberühmten Stücks, solange man's ausstellt,/und sagt bei sich: wahrhaftiger Gott und Herr,/so also war dein Antlitz, Jesus Christus...!" (Par XXXI, 108). In der von Bernhard von Clairvaux (1090 - 1153) ausgelösten passionsmystischen Bewegung ist die an das Haupt Christi gerichtete Hymne "Salve caput cruentatum" entstanden, deren deutsche Nachdichtung Paul Gerhardts Lied "O Haupt voll Blut und Wunden" ist. Diese mittelalterliche Frömmigkeitsbewegung hat auch der Verehrung des Veronika-Bildes<sup>3</sup> in Rom und im ganzen Abendland kräftigen Auftrieb gegeben. Das Bild wurde vervielfältigt. Eine Kopie schenkte 1376 der Papst dem Bischof von Jaén in Südspanien, wovon, wie Borges' Geschichte weiß, wiederum eine Kopie irgendwo an einem Weg steht, mit der Authentizität versichernden Inschrift: wahrhaftiges Bildnis...

Aber was in der Welt dieser spanischen Inschrift und jenes kroatischen Pilgers das "wahrhaftige Bildnis des heiligen Angesichts" ist, ist es in der Welt des Borges-Textes nicht

1 In: J.L. Borges, Borges und Ich. Gedichte und Prosa, München 1969, 41f.

2 Par XXX, 114, zit. nach Dante Alighieri, Die Göttliche Komödie, dtsh. von K. Vossler, München o.J.

3 Zum Thema "Veronikabild" vgl. vor allem E. von Dobschütz, Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende, Leipzig 1899; K. Spieß, Das wahre Antlitz Jesu, in: ders.,

mehr. Das wahrhaftige Bild ist zum wahrhaftigen Wunschbild geworden: "und alle möchten jener Pilger sein." Das wahre Gesicht ist unwiederbringlich verloren, und damit der Schlüssel des Evangeliums und die Verifikation des christologischen Dogmas. Die Geschichte sucht ihre Zuflucht bei den großen Visionen des Paulus, des Johannes (der Apokalypse), der Teresa de Jesus. Aber ihre Christophanien sind so sehr Theophanien, in ihnen dominiert das Licht so stark, daß ein verlässlich mitteilbares Gesicht aus diesen Gesichtern nicht auf uns gekommen ist. Was den Nicht-Visionären visuell bleibt, ist die tägliche und nächtliche Welt der Menschengesichter: das Profil eines Juden, Hände am Bankhalter, das eigene Bild im Spiegel, das Gesicht eines jeden, der Menschenantlitz trägt, das am Morgen schon verwehte Traumgesicht. Indem die Geschichte diese Erfahrungstücke als mögliche ("vielleicht") Christophanien zitiert, wiederholt sie den Mythos vom zerstückelten und verstreuten Dionysos (von dem auch Diodorus von Argyrion in Sizilien ca. 49/48 v. Chr. in seiner Weltgeschichte "Bibliothēkē" schreibt) als Geschichte des Angesichts Christi im Feld unserer Wahrnehmungen.

J.L. Borges' "Paradiso, XXXI, 108", dessen thematische Spuren wir in diesen ersten Erläuterungen nachzuzeichnen versucht haben, ist, genau genommen, keine Geschichte, sondern ein polyhistorischer, viele Geschichten, schon vorliegende oder mögliche, verarbeitender Essay. Es ist ein Essay, der in anschaulicher Dichte vorzeichnet, woran eine theologische Wahrnehmungstheorie (Ästhetik) und Wahrnehmungslehre (Seh-Didaktik) zu denken hat, wenn sie über das Christusbild handeln will. In der Logik dieses Essays ist die Frage nach dem Christusbild unversehens zur Frage nach dem Gesicht und den Gesichtern überhaupt geworden. Worauf man direkt zugehen wollte, verzweigt sich zu Umwegen.

## 2. Vom Bildverzicht zum Bilderkult

Vielleicht die früheste Geschichte von einem christlichen Versuch, ein Bildnis zu malen, wird in den, vermutlich aus

enkratischen Kreisen im Kleinasien des 3. Jh. stammenden Johannesakten erzählt<sup>4</sup>: Während einer Predigt des Johannes läßt einer seiner Schüler heimlich durch einen Maler ein Tafelbild des Apostels anfertigen und stellt es mit Kranz und Leuchtern in seinem Schlafzimmer zur Verehrung auf. Als der Apostel dem heimlichen Bilderverehrer auf die Sprünge kommt, verweist er ihn tadelnd auf die wahren "Farben, die dir durch mich Jesus gibt", die Seele auszumalen: Glaube, Gottesfurcht, Liebe usw. "Was du aber jetzt getan hast, ist kindisch und unvollkommen. Du hast ein totes Bildnis eines Toten gemalt."<sup>5</sup> Ein Bildnis zu malen, ist Totenkult; das zu malende Bildnis ist allein der in Tugenden geübte lebendige Mensch.

Die frühchristliche Überlieferung kennt keine Bildnisse, auch kein Bildnis Jesu. Die neutestamentlichen Schriften enthalten keine Beschreibung seiner Gestalt, seines Gesichts. Es gibt das Interesse an der Identität und unverwechselbaren Eigenart Jesu. Aber es schlägt andere, ausschließlich sprachliche Wege der Identitätspräsentation<sup>6</sup> ein: Geschichten und Bekenntnisse. Das auf die Präsentation der Identität Jesu ausgerichtete "Evangelium Jesu Christi" expliziert sich in Geschichten, einer Verkettung von Geschichten, die einen singulären Lebensgang erkennbar machen. Es wird erzählt, was er getan und gelitten hat, was ihm zugefallen und zugestoßen ist und was er daraus verstehend und handelnd gemacht hat in einem zeitlich und örtlich partikulären Handlungsraum von Gott, Dämonen, Engeln und Menschen. So wird geantwortet auf die Frage, wer Jesus sei: Er ist das "Referenzsubjekt"<sup>7</sup> dieser Geschichte, das in den und durch die einzelnen Geschichten "eine integrierte Verstehens- und Handlungsweise auch im Werden, in der Krise"<sup>8</sup> zeigt. Das auf die Präsentation der

4 Vgl. E. Hennecke/W. Schneemelcher, Neutestamentliche Apokryphen II, Tübingen 1964, 147f.

5 Ebd. 148.

6 Zu diesem Begriff vgl. H. Lübke, Zur Identitätspräsentationsfunktion der Historie, in: O. Marquard/K. Stierle (Hg.), Identität (Poetik und Hermeneutik VIII), München 1979, 276-292.

7 D. Henrich, Identität und Geschichte, in: Marquard/Stierle (s.o. Anm. 6), 659-664, hier 661.

8 Ebd. 660.

Identität Jesu ausgerichtete Bekenntnis expliziert sich in Sätzen, deren Prädikate aussagen, was Jesus für den Bekenner ist (der Sohn Gottes, der Herr usw.). Es sind Rollenzuschreibungen, die auf das bereits vorliegende Rollenrepertoire (des Alten Testaments, des Judentums) zurückgreifen. Aber erst in der einmaligen Überlagerung und wechselseitigen Relativierung dieser Rollenzuschreibungen (Lamm und Hirte, Herr und Knecht usw.) wird die persönliche Identität des Subjekts, das in diesen Rollen erscheint, aber nicht aufgeht, indirekt erkennbar.<sup>9</sup>

Auf diesen beiden in der Schrift gebahnten Wegen der Identitätspräsentation geht es zunächst auch dort weiter, wo Christen über das Reden und Schreiben hinaus zu malen und zu bildhauern beginnen.<sup>10</sup> Zwei Bildsorten erlangen als erste die christliche Konzession: "historiai", d.h. Bilder, die biblische Szenen darstellen (z.B. Wundergeschichten) und "symbola", Sinnbilder einer soteriologischen Rolle Jesu (z.B. der Schafträger, der Lehrer). Nur gegen starken theologischen Widerstand erobert sich vom 4.-6. Jh. eine dritte Bildsorte die öffentliche Anerkennung: das Bildnis, das Jesus weder im Kontext einer Geschichte noch in der Projektion einer Symbolfigur, sondern selbständig und als ihn selbst darzustellen unternimmt. Der hierfür gebrauchte Begriff "charakter" meint ursprünglich Münzstempel, dann Münze und kaiserliches Münzbildnis.

Welche Beweggründe treiben zur Rezeption dieser noch im 4. Jh. von Eusebius als typisch heidnisch angesehenen Bildsorte? Wenn es zutrifft, daß die private Frömmigkeit hier

<sup>9</sup> Vgl. hierzu Th. Luckmann, Persönliche Identität, soziale Rolle und Rollendistanz, in: Marquard/Stierle (s.o. Anm. 6), 293-313.

<sup>10</sup> Vgl. hierzu J. Kollwitz, Zur Frühgeschichte der Bilderverehrung, in: W. Schöne/J. Kollwitz/H. von Campenhausen, Das Gottesbild im Abendland, Witten/Berlin 1959, 57-76; H. von Campenhausen, Die Bilderfrage als theologisches Problem der alten Kirche, in: ZThK 49 (1952) 33-60. Als ikonographischen Überblick über die Geschichte des Christusbildes bis zum 19. Jh. vgl. Art. "Christus, Christusbild" (J. Kollwitz/E. Lucchesi Palli/P. Block/A. Legner/H. Bauer/P. Gerlach/H. Skrobucha), in: LCI I, 355-454 (Lit.!). Hinweise zum Christusbild im 20. Jh. finden sich in: A. Henze, Das christliche Thema in der modernen Malerei, Heidelberg 1965; H. Laag, Die Darstellung Christi in der bildenden



Westfälischer Meister (um 1400), Vera Icon

der öffentlichen vorangegangen ist, so sind wohl dort auch die ersten Beweggründe anzutreffen. In der spätmittelalterlichen Legenda-aurea-Fassung der Veronika-Legende, die die "Cura Sanitatis Tiberii"<sup>11</sup> des 6. Jh. verarbeitet, sagt Veronika dem kaiserlichen Abgesandten Volusianus, der im Auftrag des kranken Kaisers Tiberius auf der Suche nach dem Wundertäter Jesus ist: "Als mein Herr ging durch die Welt predigen und ich seiner Gegenwart nicht mochte genießen alle Zeit, da wollt ich mir sein Bild malen lassen, daß ich davon Trost empfinge, wann er selber nicht gegenwärtig wäre."<sup>12</sup> Der Wunsch, den Abwesenden sichtbar bei sich zu behalten - dieses Grundmotiv des Totenbildes - ist auch hier am Werk. Das Bildnis, das Veronika statt eines Tafelbildes als Abdruck von Jesu Angesicht erhält, ist für sie kein totes Bild, es dient auch nicht bloß zur tröstlichen Erinnerung an Vergangenes; es ist, wie die Legende weiter erzählt, ebenso wunderkräftig wie der, den es abbildet. Die wirkliche Präsenz des Urbildes im Abbild erscheint hier als für die Idee des Bildnisses konstitutiv.

So wird erklärlich, daß die christliche Rezeption der Bildsorte "Bildnis" die Bilderverehrung logisch zur Folge hat; sie setzt sich im Laufe des 6. Jh. durch. "Die Bilder dieser Zeit wollen nicht mehr Belehrung bieten, das geschriebene oder gesprochene Wort unterstützend, sondern sind selbst zu Gegenständen einer höheren Ordnung geworden, zu Objekten der Verehrung. Aus dem Beschauer ist ein Beter geworden. Ein Beter, der sich vor dem Bild schauernd der Nähe des Dargestellten bewußt wird."<sup>13</sup> Die Formen der Darstellung und Verehrung des Christusbildnisses greifen zurück auf das im Toten- und Kaiserkult angebildete Repertoire: "Zu seiner Seite werden Lichter angezündet, man

---

Kunst der Gegenwart, in: Jesus Christus. Das Christusverständnis im Wandel der Zeiten (Marburger Theologische Studien 1), Marburg 1963, 149-159; H. Schade, Gestaltloses Christentum?, Aschaffenburg 1971.

11 Vgl. E. Hennecke/W. Schneemelcher, Neutestamentliche Apokryphen I, Tübingen 1959, 358.

12 Zit. nach: Die Legenda aurea, übers. von E. Benz, Heidelberg 1963, 291.

13 Kollwitz (s.o. Anm. 10), 64f.

verbrennt vor ihm Weihrauch, man küßt es, man verehrt es durch Proskynese."<sup>14</sup>

Die Gegner dieser Entwicklung sehen in all dem typisch heidnischen Brauch, "ethnikē synētheia". Sie versuchen auf dem von den christologischen Auseinandersetzungen vorgegebenen Reflexionsniveau das Christusbild der Häresie zu überführen: Christi göttliche Natur sei per se undarstellbar, der Versuch dazu ein Verstoß gegen das biblische Bilderverbot; nur seine menschliche Natur darzustellen, sei Nestorianismus, beides ineinanderfließen zu lassen, Monophysitismus. Wie also auch immer, das christologische Dogma sprengt nach ihrer Überzeugung jeden Versuch, ein wahres Bildnis Christi zu schaffen. Ein Bildnis Christi ist per se häretisch, seine Verehrung Götzendienst. Der Christus des Dogmas scheint als solcher unanschaulich und nur sprachlich aussagbar zu sein. Dem chalzedonensischen "unvermischt und ungetrennt" scheint nur die grammatische Form der sprachlichen Prädikation, die Subjekt und Prädikat eint, ohne sie zu vermischen, gewachsen zu sein, nicht aber die Simultaneität des Bildes.

Für die bilderfreundlichen Theologen dagegen ist das Christusbildnis gerade der Ausweis und Garant der christologischen Orthodoxie. Die Fleischwerdung des göttlichen Logos, daß Gott nicht mehr, wie im Alten Testament, bloß hörbar, sondern veritabel sichtbar geworden sei, erscheint ihnen als das heilsgeschichtliche, vom Bilderverbot nicht mehr belangbare Novum. Und diesen inkarnationstheologischen Kern des christologischen Dogmas halten in ihren Augen die Bilder Christi für alle folgenden Generationen fest. Dabei geht die bilderfreundliche Theologie (z.B. Johannes Damascenus, Theodor von Studion, das Nicaenum II) wohl von einem anderen Bildbegriff aus, als ihn die Bilderfeinde aufgrund des volkstümlichen Bilderkults unterstellten.<sup>15</sup> Sie verstehen das Bild als das aufgrund der sinnlichen Konstitution des Menschen notwendige, aber zugleich in einer anamnetischen Be-

14 Kollwitz (s.o. Anm. 10), 63.

15 Vgl. dazu E. Brock, Zur Geschichte des Bilderkriegs um das Realismusproblem, in: ders., Ästhetik als Vermittlung, Köln 1977, 317-334.

wegung auf das Urbild hin zu übersteigende Abbild. Die bildsemantischen Aporien, die die Bildergegner, die Identität von Bild und Abgebildetem unterstellend, aufdeckten, werden hier bildpragmatisch aufzulösen versucht: die christologische Wahrheit wird nicht für das Bild an und für sich behauptet, sondern sie ergibt sich in dem vom Bild ausgehenden Rück- und Aufstieg zum Urbild des fleischgewordenen Gott-Logos selbst und durch ihn zum unsichtbaren Gott. Dieses theologische Konzept begründet die Praxis eines meditativen Gebrauchs der Bilder: "...je länger man sie (die heiligen Gestalten) in Abbildungen anschaut, desto mehr werden die Betrachter angeregt zur Erinnerung an die Urbilder und zum sehnsüchtigen Verlangen nach ihnen"<sup>16</sup>, heißt es im Beschluß des Nicaenum II. Die hier beschriebene Frömmigkeit gehört, wie G. Lange gezeigt hat, in den Zusammenhang einer Spiritualität der "mnēmē tou theou"<sup>17</sup>. Bilderverehrung im eigentlichen Sinne wird in obliquo mitverteidigt, weil sie vom Abbild auf das Urbild übergehe, wobei jedoch die Differenz zwischen Abbild und Urbild darin festgehalten wird, daß die eigentliche Anbetung (latreia) nur dem letzteren vorbehalten bleibt. Inwieweit diese Bildertheologie das Bewußtsein des gläubigen Volkes traf oder bildete, ist freilich eine andere Frage.

Die Bilderfreunde haben in jenem hundertjährigen byzantinischen Bilderkrieg letztlich gesiegt: Christus erscheint nicht mehr bloß in Wort und Sakrament, sondern auch im Bild sinnlich präsent. Aus der anfangs verpönten heidnischen synētheia ist eine dogmatisch sanktionierte christliche geworden. In christlichen Reformbewegungen, denen die Anfänge einfielen, haben sich darum auch immer wieder ikonoklastische Tendenzen ausgebildet.

### 3. Vom Bilderkult zur Bilddidaktik

Der altkirchliche Bilderkrieg wurde um die Bilderpraxis und darin um den Wirklichkeitsanspruch der Bilder geführt. Was

<sup>16</sup> Zit. nach G. Lange, *Bild und Wort*, Würzburg 1969, 180.

<sup>17</sup> Vgl. ebd. 182-200.

bedeutet das ein Jahrtausend danach?

Bilderverehrung mit dem in der alten Kirche entwickelten Kultrepertoire (Kerzen, Blumen usw.) wird in der katholischen Kirche weiterhin praktiziert, wenn sie sich vielleicht auch weniger auf das Christusbild als auf Bilder der Madonna und bestimmter Heiliger richtet. Daß der Kultwert mit dem Kunstwert eines Bildes nichts zu tun hat, wird besonders bei den in den letzten Jahrhunderten neu aufgekommenen Kultbildern (Herz-Jesu, Madonna von Lourdes, Fatima usw.) manifest, die ja nicht aus der Inspiration und Arbeit von Künstlern hervorgegangen sind, sondern getreues Nachbild himmlischer Visionen zu sein beanspruchen. In ihnen setzt sich die antike Tradition der "Diipetes", der vom Himmel gefallenen Bilder (das Bild der Pallas Athene, Palladion von Troja galt als ein solches) und der altkirchlichen "Acheiropoieten", der nicht von Menschenhand gemachten Bilder (wie des legendarischen Abgar- und Veronikabildes) fort.<sup>18</sup> Daneben gehört die Bildmeditation, Fortsetzung des anderen Zweigs des altkirchlichen Bildergebrauchs zu den beliebten Übungen einer spirituellen Pastoral, in neuerer Zeit verstärkt mit psychoanalytischen Theorieanleihen (freie Assoziation; Archetypen usw.).

Auf welche Praxis aber zielen die religiösen Bilder in unseren Religionsbüchern? Wo auf Religionsbuchseiten Galerien oder collagierte Zusammenschnitte von Christusbildern aus unterschiedlichen historischen Kontexten erscheinen<sup>19</sup>, ist wohl kaum daran gedacht, davor Kerzen anzuzünden oder durch das Abbild zur Sehnsucht nach dem Urbild entflammt zu werden. Bilderkult und Bildmeditation (zumindest im Sinne jener anamnetischen Frömmigkeitsübungen, die das Nicaenum II im Auge hat) sind kaum die hier erwarteten Reaktionsweisen. Der Präsentationsmodus (es werden zumeist mehrere un-

---

18 Vgl. dazu von Dobschütz (s.o. Anm. 3).

19 Vgl. z.B.: Exodus. Religionsunterricht 1.Schuljahr, München/Düsseldorf 1975, 20f (daraus die Abbildungen S.19 und 22); Exodus. Religionsunterricht 3.Schuljahr, München/Düsseldorf 1974, 94; Exodus. Religionsunterricht 4.Schuljahr, München/Düsseldorf 1974, 96; Zielfelder ru 9, München 1979, 130f.

terschiedliche Christusbilder zusammengestellt) verrät eine neue Problemlage. Es ist nicht mehr die altkirchliche von Abbild und Urbild, sondern die typisch neuzeitliche der historischen Pluralität und Relativität der kulturellen Überlieferungen. Die alte Frage nach dem Wirklichkeitsanspruch der Bilder stellt sich nun als hermeneutisches Problem.

Manche didaktischen Arrangements - z.B. die oben erwähnten Collagen samt ihren didaktischen Kommentaren<sup>20</sup> - bleiben dabei, die historische Pluralität und Relativität in der Produktion von Christusbildern als solche simultan sichtbar zu machen. Wenn die Schüler darüberhinaus aufgefordert werden, selbst ihr Christusbild zu malen bzw. aus dem kulturellen Angebot ihr Lieblingsbild auszuwählen, so wird die bereits vorliegende Pluralität und Relativität damit nur vermehrt und bestätigt, nicht aber eigentlich verarbeitet.

Weiter scheint mir die zu den Christusbildern im Religionsbuch "Exodus 1" entwickelte bilddidaktische Theorie vorzudringen, nicht nur, was die ikonographischen Informationen im einzelnen, sondern auch, was die hermeneutische Reflexion angeht. Auswahl und Anordnung der Bilder werden zunächst so begründet: "Das Nebeneinander der vier Reproduktionen von Christusbildern relativiert einzelne Jesusvorstellungen. Die Beschränkung auf nur vier Typen und deren Gegensätzlichkeit läßt aber auch erkennen, daß Verschiedenheiten nicht beliebig sind, sondern jeweils einen bestimmten Aspekt hervorheben."<sup>21</sup> Das bilddidaktische Programm folgt dem Muster des Schriftkanons: vier Evangelien, nicht mehr und nicht weniger.<sup>22</sup> Die vier Bilder sollen verhindern, daß

20 Vgl. Th. Eggers/G. Miller, Exodus 3. Schuljahr. Lehrerkommentar, München/Düsseldorf 1974, 160f.; Eggers/Miller, Exodus 4. Schuljahr. Lehrerkommentar, München/Düsseldorf 1974, 178f.

21 Th. Eggers/G. Lange/G. Miller/D. Wagner, Exodus 1. Schuljahr. Lehrerkommentar, München/Düsseldorf 1976, 102.

22 Explizit wird in Zielfelder ru 9 (s.o. Anm. 19) eine Viererreihe von Christusbildern zur Christologie der vier Evangelien in Beziehung gesetzt; zum kosmologischen Hintergrund dieses normativen Musters vgl. Art. "Vier, Vierzahl" (H. Holländer) in: LIC IV, 459f.

man ein Bild als das Bild Christi versteht, also ein Bild identifiziert mit dem, was es abbildet. Daß es vier und nur vier sind, soll andererseits verhindern, daß man sich Christusbilder als eine ad libitum offene Reihe vorstellt. So wie die vier Evangelien die Grenzen legitimer Varianz des einen Evangeliums Jesu Christi abstecken sollen, so die vier Christusbilder die Grenzen der Varianz eines gemeinsamen Grundtypus, als dessen Aspekte sie erscheinen. Dabei spielen zwei wahrnehmungstheoretische Argumente eine Rolle:

1. die physiognomische Konstanz soll so groß sein, daß Erstkläßler ohne Probleme die Bilder als verschiedene Bilder ein und desselben Gesichts identifizieren können<sup>23</sup>;
2. diese physiognomische Konstanz hat zugleich jedoch eine bildsemantische Funktion; bei aller Varianz soll eine konstante Ausdrucksgestalt eingeprägt werden: "hoheitsvoll, ernst, gelassen"<sup>24</sup> und dies als Visualisierung des christologischen Theologumenons "Souveränität Jesu in aller Menschennähe"<sup>25</sup>. Das hier entwickelte bilddidaktische Konzept wendet, wenn ich recht sehe, das im Bereich der christologischen Sprache entwickelte Modell "Kanonbildung und christologisches Dogma" auf den visuellen Bereich an. Die religiöse Einbildungskraft wird dadurch nicht nur faktisch, sondern auch intentional in einer bestimmten Richtung geprägt und normiert.

Auf die Frage nach der Legitimität eines solchen Vorgehens wird man von dem hier vorliegenden Konzept selbst gestoßen, wenn es an anderer Stelle heißt: "Wir sollten ungeniert den Kindern sagen: Alle Bilder von Jesus haben sich Menschen ausgedacht. Es sind Bilder, die sie sich gemacht haben, weil sie Jesus liebten und zeigen wollten, wie wichtig er für sie war. Es sind Phantansiebilder, Idealbilder."<sup>26</sup>

---

23 Exodus 1. Lehrerkommentar (s.o. Anm. 21), 111.

24 Ebd. 111.

25 Ebd. 102.

26 Ebd. 110.

Wenn alle realen und potentiellen Christusbilder Phantasiebilder sind, stellt sich ja die Frage, wieso bestimmten Bildern bzw. der ihnen zugrundeliegenden konstanten Ausdrucksgestalt der Status einer privilegierten Bildnorm zukommt. Naheliegend ist die Antwort, daß sich in der ikonographischen Tradition faktisch ein bestimmter Typus herausgebildet und durchgesetzt habe, so daß ein Bild als Christusbild eben nur identifizierbar sei, wenn es noch als Variante dieses Typus erkennbar sei. Aber es bleibt doch die Frage, was dieser faktische Konsens über den Wirklichkeitsanspruch dieser Bilder und der von diesem Konsens abweichenden Bilder sagt. Gibt es hier visuelle Häresien? Und weiter: Wenn alle Christusbilder Phantasie- und Idealbilder sind, wessen Phantasien und Ideale sind es denn, die das visuelle Evangelium und Dogma hervorgebracht und damit eine so weitreichende Wirkung im kollektiven Bildgedächtnis erzielt haben? Das sind Fragen, die sich vielleicht Erstkläßler noch nicht stellen, die aber die Didaktik stellvertretend für sie stellen muß. Sie führen dazu, der Beziehung von Phantasie und Christusbild genauer nachzugehen.

#### 4. Wunschbilder: *facie ad faciem*

"Unbefriedigte Wünsche sind die Triebkräfte der Phantasien, und jede einzelne Phantasie ist eine Wunscherfüllung, eine Korrektur der unbefriedigenden Wirklichkeit", heißt es bei S. Freud<sup>27</sup>. Wenn alle Christusbilder als Phantasiebilder Wunschbilder sind, Wunschbilder von Menschen, "die Jesus liebten und zeigen wollten, wie wichtig er für sie war", vielleicht, aber eben doch Wunschbilder, dann hat das die hermeneutische Konsequenz, daß man ihren Sinn nur in einer "Semantik des Wunsches"<sup>28</sup> begreifen kann. Diese ist, zumindest in ihrem ersten Ansatz, notwendig eine Kritik der Illusionen und Idole. Die psychoanalytische und ideologiekritische Analytik der Kultur sucht den Sinn der Bilder eben

27 GW VII, 216.

28 P. Ricoeur, *Die Interpretation. Ein Versuch über Freud*, Frankfurt a.M., 1969, 18f.

dadurch zu erklären, daß sie ihre Funktion im Spiel der psychischen Befriedigungen und Frustrationen bzw. im Drama der gesellschaftlichen Konflikte aufzudecken sucht. Wenn man Christusbilder so angeht, daß man ihre psychische und soziale Funktion analysiert, so kommt das einer Art Ikonoklasmus unter neuzeitlichen Bedingungen gleich. Das Christusbild wird als Bild Christi destruiert und als Bild unserer Wünsche und Konflikte rekonstruiert.

Wenn es notwendig ist, um der Wahrheit willen diese Desillusionierung zu durchlaufen, so erschöpft sich, wie P. Ricoeur gezeigt hat, eine Hermeneutik der Kultur doch nicht darin. Es ist notwendig, "von einer ersten, rein reduzierenden Lektüre zu einer zweiten Lektüre der Kulturphänomene fortzuschreiten"<sup>29</sup>, die diese nicht mehr bloß als Symptome psychischer und sozialer Konflikte nimmt, sondern als "prospektive Symbole"<sup>30</sup> einer nach vorn, in die Zukunft der Geschichte sich ausstreckenden Dynamik des Wunsches.

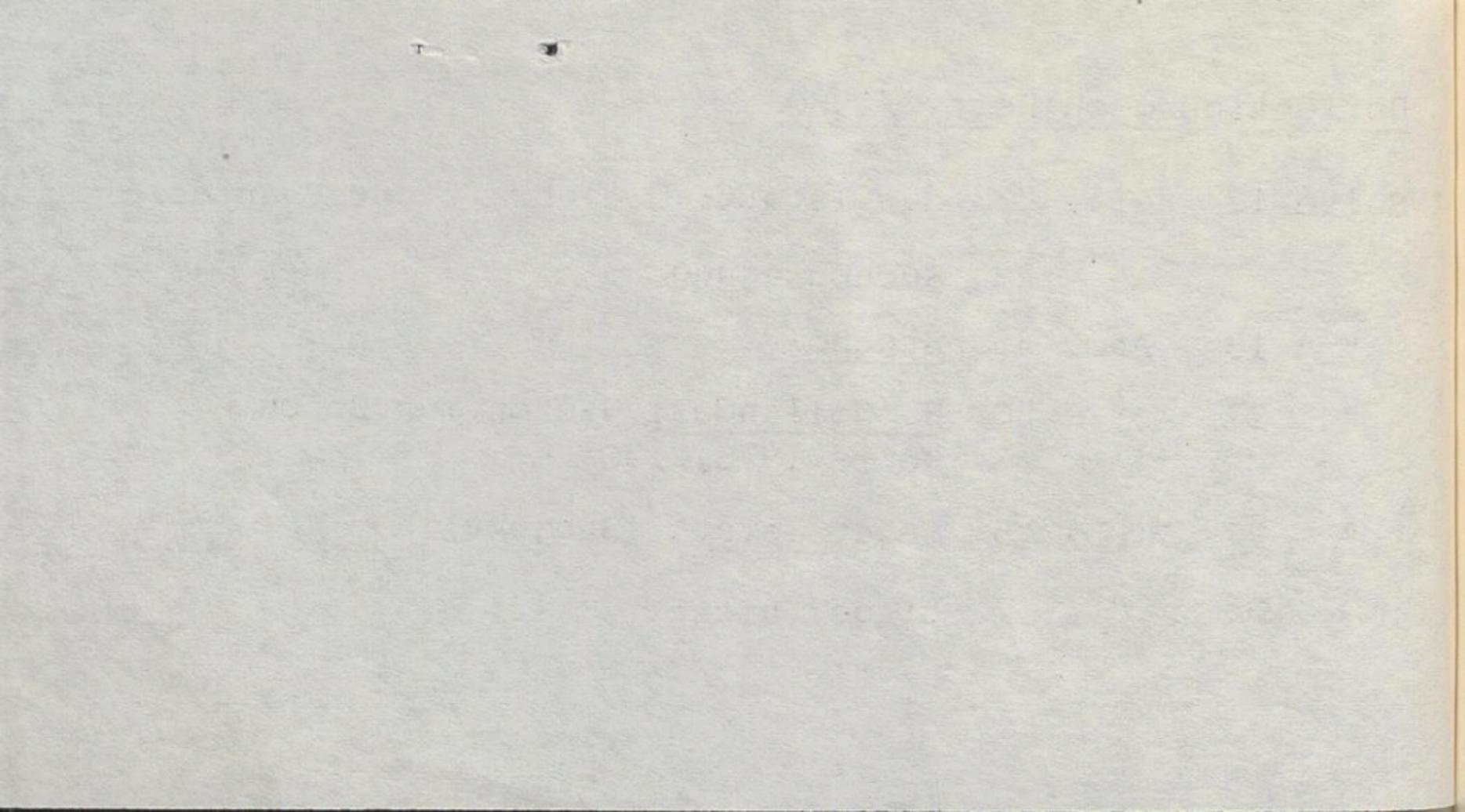
Was kann das in Bezug auf das Bild Christi heißen? J. L. Borges' Essay spricht von dem universellen Wunsch, ein unwiederbringlich verlorenes Gesicht zu sehen. Dieser Wunsch ist regressiv, durch Rückkehr zum Ursprung und Urbild nicht erfüllbar, sondern, wenn überhaupt, nur progressiv, prospektiv. Damit geraten für ihn alle Menschensichter in die Dynamik des Wunsches, jenes verlorene Gesicht zu finden. Borges verbindet diesen Wunsch zu sehen mit dem Wunsch nach Entschlüsselung und Verifikation dessen, was geschrieben steht: "...wüßten wir in Wahrheit, wie es aussah, so besäßen wir den Schlüssel zu den Gleichnissen und wüßten, ob der Sohn des Zimmermanns auch der Sohn Gottes war." Wo in der theologischen Hermeneutik gewöhnlich der Geist seinen Platz hat, der in die Wahrheit des Buchstabens einführt und das Christusbekenntnis ermöglicht, steht hier das Gesicht. Das erinnert an jene erkenntnistheoretische Passage, mit der der (durchaus geistbewegte) Paulus das Hohelied der Liebe beschließt: "Jetzt sehen wir nur wie in

29 Ebd. 186.

30 Ebd. 516.

Berichtigung zu Heft 5/1980

- Seite 17 Zeile 23 der (statt: die) Kraft der Phantasie
- " " 29 Suchbewegung
- " 18 Anm. 35 Stechow
- " 27 " 50 H. Holländer, Hieronymus Bosch,  
Köln <sup>2</sup>1976, 120.
- " 77 Zeile 5 Sujet (statt: Subjekt)
- " 108 " 7 tilge: nicht



einem Spiegel rätselhaft, dann aber von Angesicht zu Angesicht. Jetzt erkenne ich stückweise, dann aber erkenne ich, wie ich erkannt werden." (1 Kor 13,12) Die Wahrheit und der ganze Sinn ist erst "Angesicht zu Angesicht"; alles vorher ist dessen rätselhafte Spiegelung und Bruchstückung. Wenn man diese Sätze als Sätze zu einer theologischen Wahrnehmungslehre lesen darf, dann erfährt die Suche nach dem verlorenen Gesicht eine eschatologische Wendung und zeigt sich zugleich als Suche nicht nach einem Gesicht an und für sich, sondern nach einem "Gesicht zu Gesicht", d.h. nach einem Gesicht, das ich anblicke und das mich anblickt.

Wie sehr an einem solchen Begriff von Vollendung die Imagination zusammenbricht, zeigt der Schluß von Dantes "Divina Commedia", wo es angesichts der bereits gesichteten dreifaltigen Gottessonne heißt: "So wollt ich an dem neuen Bild begreifen,/wie hier zum Kreis das Menschenangesicht/sich einigte und wo's zusammenhängt./Doch dazu reichten eigne Flügel nicht-/bis plötzlich mir der Geist getroffen wurde/von einem Blitzstrahl, der dem Sehnen half./Der hohe Flug des Schauens brach..."<sup>31</sup>. Das den Kosmos beherrschende Gotteslicht mit dem Menschenangesicht zusammen zu begreifen, ist als das äußerste Ziel der Sehnsucht noch nennbar, aber die Kraft der Phantasie nicht mehr erschwinglich; die Sehnsucht erfüllt sich im Offenbarungsblitz. Die Vollendung "Angesicht zu Angesicht" erscheint nicht als immanentes Teles einer stufenweisen Aufstiegsbewegung der Phantasie zu dem (idealen) Gesicht. Wäre sie jedoch andererseits gegen die Suche nach dem verlorenen Gesicht und die Phantasiebilder, die in dieser Suchtbewegung entstehen, gänzlich gleichgültig, könnte von der Erfüllung einer Sehnsucht überhaupt nicht mehr gesprochen werden. Das gibt das Recht dazu, die Christusbilder als rätselhafte Spiegelungen und Bruchstücke der ersehnten Vollendung von Angesicht zu Angesicht zu lesen. Eine solche Lektüre würde bedeuten, daß man versucht, die den Bildern zugrundeliegende Arbeit des Wunsches, samt den darin verarbeiteten psychischen und sozialen Phantasieantrieben zu entschlüsseln.

---

31 Par. XXXIII, 136-142.

Die Unterschiedlichkeit der Christusbilder gewinnt in einer solchen Lektüre eine neue Attraktion. Sie interessiert nicht mehr vornehmlich als Instrument der Relativierung eines "dogmatischen" Christusbildes oder als Veranschaulichung der legitimen Varianz eines alles in allem gemeinsamen Grundtypus. Die geschichtlichen Veränderungen lassen vielmehr nach Verschiebungen in der Geschichte des Wunsches fragen, wobei signifikante Abweichungen von der jeweils herrschenden Konvention besonderes Interesse erregen. Die unbestreitbare Konstanz läßt einerseits danach fragen, warum die Phantasie gerade diesen Typus erfand und damit eine so große geschichtliche Resonanz fand, andererseits erlaubt sie es, die verschiedenen Bilder eben als Gestalten ein und desselben Wunsches zu identifizieren.

#### 5. Gesicht aus Gesichtern

In der Christusbildergalerie des Religionsbuches "Exodus 1"<sup>32</sup> findet sich auch ein Christusbildnis von Rembrandt (Bred. 620); es gehört in dieselbe Zeit, in der auch das in "Exodus 2" abgebildete Emmausbild aus dem Louvre entstanden ist.<sup>33</sup> Beide Bilder werden in den Lehrerkomentaren eingehend erläutert. Die didaktischen Arrangements zielen freilich nicht darauf, die kunst- und theologiegeschichtlichen Innovationen dieser Bilder herauszustellen. Die Überlegungen des vorangegangenen Kapitels geben jedoch Anlaß, gerade darauf das Augenmerk zu richten.

"Etwa seit dem Jahre 1648 erscheint in Rembrandts Werk ein neuer neuer Christustyp. Er begegnet zuerst in der Darstellung des Emmausmahles von 1648."<sup>34</sup> "Es gibt kein zweites biblisches Thema, das eine so zentrale Stellung in Rembrandts Schaffen einnimmt wie das Emmausmahl"<sup>35</sup>; es gibt ja vielleicht auch keine Geschichte, die für das gnoseologische

32 (s.o. Anm. 19), 21.

33 Exodus. Religionsunterricht 2. Schuljahr, München/Düsseldorf 1975, 63.

34 H.-M. Rotermund, Wandlungen des Christus-Typus bei Rembrandt, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 18 (1956), 197-237, hier 215; vgl. auch H. von Einem, Bemerkungen zum Christusbild Rembrandts, in: Das Münster 15 (1972) 349-360.

35 Rotermund (s.o. Anm. 34), 211; vgl. W. Steckow, Rem-



Rembrandt,  
Christuskopf  
(Detail)  
Bred. 62o

Interesse der neuzeitlichen Christologie so anziehend ist, wie die Emmausgeschichte, was ihre besondere Attraktion auch für die zeitgenössische Ostertheologie verständlich macht. In diesem das Erkennen Christi selbst thematisierenden Kontext erscheint nun erstmals bei Rembrandt ein neuer Typus; er trägt unverkennbar jüdische Züge. Es folgt eine Reihe von Christusstudien und Christusbildern, die diesen Typus weiterentwickeln und modifizieren; junge Amsterdamer Juden werden Modell für das Bild Christi. "Als Rembrandt 1656 Konkurs anmelden mußte, wurden diese Werke in das Inventar aufgenommen"

---

brandts Darstellungen des Emmausmahles, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 3 (1934) 329-341.

men unter dem Titel 'Bildnis Christi nach dem Leben'.<sup>36</sup>

Wie kommt es zu dieser Wendung? Bis dahin bewegten sich Rembrandts Bildfindungen, häufig als Überarbeitung von Vorlagen, im Rahmen der in der zeitgenössischen Barockkunst üblichen Konventionen, sowohl, was das Antlitz Christi wie auch, was die Verwendung jüdischer Physiognomien anlangt. "Wenn er vorbildhafte Gestalten aus der Bibel malte, wählte er holländische Modelle und hüllte sie in orientalische oder orientalisierende Kleidung...Nur wenn er die Pharisäer und Schriftgelehrten als Verfolger Jesu charakterisierte, gab er ihnen semitische Züge, stellte er sie als jene Volksauführer dar, die den Tod Jesu herbeigeführt hatten. So etwa auf seiner frühen großen Radierung 'Ecce homo', die 1636 entstand."<sup>37</sup> Die revolutionäre Wendung, die die altgewohnte Opposition "Christus vs. Juden" physiognomisch aus den Angeln hob, wurde in Rembrandts Leben eingeleitet durch eine neue Nachbarschaft und Bekanntschaft mit Amsterdamer Juden, allen voran mit dem gelehrten Rabbiner Menasseh ben Israel. Es waren iberische, der spanischen und portugiesischen Inquisition entronnene Juden bzw. deren Nachkommen, die in Amsterdam eine neue Heimat gefunden hatten.

In seinem Aufsatz "Rembrandts Vorstellung vom Antlitz Christi" schreibt L. Münz: "Rembrandt hat mit solcher Gestaltung des Antlitzes Christi etwas getan, das innerhalb der späteren christlichen Kunst völlig isoliert ist, obwohl an sich der Gedanke für einen Bibelleser selbstverständlich sein mußte, daß Christus, der Mensch, Christus, der in Palästina gelebt und gepredigt hat, eben wie ein Jude ausgesehen haben muß. Solches Sehen widerspricht aber zu weitgehend dem Dekorurn des Gott-Menschen Christus und damit der Vorstellung von den Juden. Bei Rembrandts realistischer Exaktheit bei der Übertragung der Worte der Evangelien ins Bild mußte auch einmal der Augenblick kommen, in welchem die jüdische Umgebung, in der er ...lebte, sich

36 Chr. Tümpel, Rembrandt in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek 1977, 75.

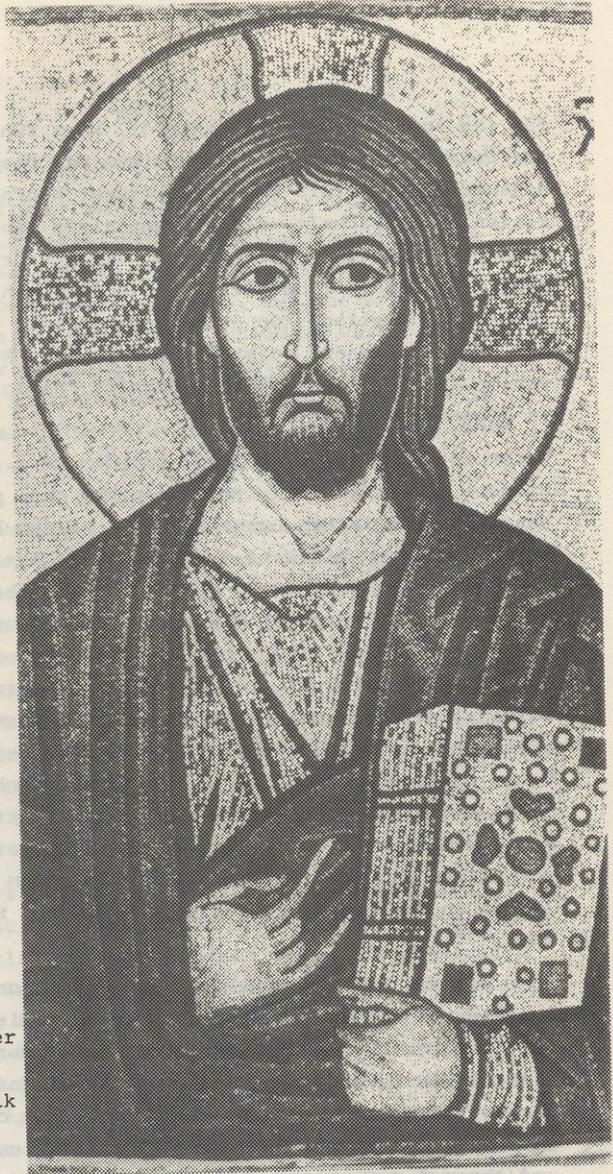
37 Ebd. 72.

für ihn zum Bild wandeln mußte."<sup>38</sup> Münz führt die Genese des neuen Christusbildes zurück auf die Überschneidung von genauer Bibellektüre und aufmerksamer Wahrnehmung seiner realen Nachbarschaft, die ihn veranlaßt habe, das an sich Selbstverständliche zu tun, den, der historisch Jude war, auch als Juden darzustellen, und dies gegen das in einer langen Bildnistradition selbstverständlich gewordene Bild des "Gott-Menschen" zu stellen. Er bringt Rembrandts Innovation auf den theologischen Begriff "historischer Jesus vs dogmatischer Christus".

Daran ist gewiß dies richtig, daß der im 4./5. Jh. ausgebildete normative Christustypus nicht ohne die Entwicklung des christologischen Dogmas erklärt werden kann. Die vom Nicaenum I dogmatisierte Gleichwesentlichkeit mit dem Vater hatte ikonographische Folgen. Das antike Idealbild des apollinisch-jugendlichen Wundertäters und Lehrers trat zunehmend zurück "hinter das des feierlichen Repraesentanten göttlicher Gewalt ... Der Bart des Christus ist Würdezeichen, erinnert aber an Bilder des Göttervaters Zeus oder der großen Heilsgötter"<sup>39</sup>. Auch das Gesicht des dem Vater wesensgleichen Gottessohnes ist Gesicht aus Gesichtern. Es verarbeitet antike Bilder vatergöttlicher Würde und Gewalt zum Bild des Pantokrators: "...ein schmales von tiefem Ernst erfülltes Antlitz, aus dem eine nicht selten an Unnahbarkeit grenzende Würde und Strenge sprechen."<sup>40</sup>

Aber die von Münz herausgestellte Opposition "dogmatischer Christus vs historischer Jesus" sagt nur die Hälfte. Denn die Gesichter der Juden, aus denen bei Rembrandt das Gesicht Christi wird, sind ja nicht nur einfachhin Judengesichter, sondern eben Gesichter von Juden, die im Namen des Christentums von den allerkatholischsten Majestäten und ihrer Inquisition verfolgt worden waren.<sup>41</sup> Auf das Bildnis Christi hin gesehen, erinnert dieser Zusammenhang daran, daß neben dem christologischen Dogma etwas zweites die Genese des Pantokrator-Typus mitbestimmt hat: der Kaiserkult, dessen Hoheits- und Weltherrschaftssymbole auf das Bild Christi projiziert wurden.<sup>42</sup> Die Ausbildung die-

38 L. Münz, Rembrandts Vorstellung vom Antlitz Christi, in: Festschrift Kurt Bauch, o.O.o.J., 205-226, hier 215.



Christus der  
Erbarmer,  
Byzantini-  
sches Mosaik  
(12. Jh.)

39 Art. "Christus, Christusbild" (s.o. Anm. 10), 363.

40 Ebd. 372.

41 Vgl. dazu Tümpel (s.o. Anm. 36), 68-80; H. Kamen, Die spanische Inquisition, München 1969.

42 Vgl. Art. "Christus, Christusbild" (s.o. Anm. 10), 363.

ses vom Kaiserkult geprägten Bildnisses und die Ausbildung von Reichskirche und Staatsreligion in der spätkonstantinischen, theodosianischen, justinianischen Zeit laufen parallel. Erst diese religionspolitische Entwicklung des Christentums macht es möglich, daß die einst Verfolgten selbst zu Verfolgern und Inquisitoren werden. Was bedeutet in diesem gesellschaftlichen Bedingungs-zusammenhang der Wunsch, Christus als Pantokrator zu sehen und darzustellen? Ist es der Wunsch, in der Projektion imperialer Attribute auf den himmlischen Kyrios eine Rückspiegelung zu erzielen, die den Imperator eben als seinen irdischen Repräsentanten erscheinen läßt? Hat dieses Wunschbild also legitimatorische Funktion? Könnte es auch kritische Funktion haben? Das herrschaftliche Zeichenrepertoire der Johannesapokalypse, das seit dem 5. Jh. ebenfalls in das Christusbild eingebracht wird, zitiert ja einen Kontext, der die Krise aller weltlichen Gewaltverhältnisse impliziert? Aber war eine solche Selbstanwendung noch angebracht und erwünscht, nachdem man selbst an die Macht gekommen war? Daß sie nicht gänzlich ausgeschlossen wird, zeigen spätere Weltgerichtsbilder, die für die irdischen Stellvertreter Christi nicht nur Himmels- sondern auch Höllenplätze vorsehen. Was bedeutet es, wenn innerhalb der Pantokrator-Tradition selbst nicht nur die Bildtitel "Erbarmer", "Mitleidsvoller", "Wohltäter", sondern auch entsprechende Ausdrucksmodifikationen vorkommen?<sup>43</sup> Ist das dasselbe oder etwas ganz anderes als die Lk 22,25 zitierte antike Praxis, dergemäß sich die Gewalthaber "Wohltäter" nennen lassen?

Rembrandts Christusbild kommt genetisch von der anderen Seite her, nicht vom Gesicht der Gewalthaber, sondern vom Gesicht derer, die Gewalt erlitten haben. Wo Münz den physiognomischen Ausdruck dieser Bildnisse zu charakterisieren versucht, spricht er davon, daß es stille, einsame, in sich zurückgezogene, schwermütige und doch der eigenen Würde bewußte, freie und gewaltlose Gesichter seien.

Sind auch diese Bildnisse von einer immanenten Ambivalenz

---

43 Vgl. Art. "Christus, Christusbild" (s.o. Anm. 10), 384-386.

bedroht? Die Lehrerkommentare zu den Religionsbüchern "Exodus 1" und "Exodus 2" deuten bei der Besprechung der Rembrandt-Bilder eine solche Gefahr an: "...zum gefühlvollen Jesus mit seiner Verinnerlichung ausdrückenden schrägen Kopfhaltung findet der schlichte Betrachter leichten Zugang (der volkstümliche, sentimentalisierte Devotionalientyp des 19. und 20. Jh. knüpft daran an)."<sup>44</sup> Rembrandts Christusbilder wären also von der Trivialisierung bedroht. Trivialisierung aber ist selbst ein ambivalenter Vorgang. Sie knüpft an verbreitet vorhandene Wünsche des Volkes an, aber es standardisiert sie, um sie auf schnellstem und bequemstem Wege erfüllen zu können. Der Wunsch des Volkes, einen gewaltlosen "lieben" Gott zu haben, wird in der Christusdevotionalie auf existentielle (und politische) Kosten sparende Weise vermarktet.

In welchem Umfang die Trivialisierungen der Christusdevotionalien wirklich Derivate von Rembrandts späten Christusbildern sind, vermag ich kunstgeschichtlich nicht zu beurteilen. Aber wenn dem heutigen Betrachter dies so erscheint, dann ist an Rembrandts Bildern selbst diese mögliche Gefahr und ihre Überwindung zu studieren. Das Problem der Rembrandtschen Christusbilder "naer het leven" ist ja, wie aus dem Modell eines zeitgenössischen Individuums mehr als das Porträt dieses Individuums, eben das Bild Christi werden kann. Das Emmausbild des Louvre, in dem dieser neue Christustypus erstmals erscheint, macht vor allem durch die Art, wie "seine Gestalt sich das Licht der Bildwelt dynamisch zueignet"<sup>45</sup>, sichtbar, daß es sich um eine "anthropophane Gottesgestalt", um das Menschenangesicht Gottes handelt. Das Bemühen, dies auch im Antlitz selbst sichtbar zu machen, bezeugen die Christusstudien und Christusbildnisse der Folgezeit bis hin zum späten Bildnis des Auf-

44 Th. Eggert/G. Lange/G. Miller/D. Wagner, Exodus 2. Lehrerkommentar, München/Düsseldorf 1978, 229; vgl. Exodus 1. Lehrerkommentar (s.o. Anm. 21), 114.

45 W. Schöne, Die Bildgeschichte der christlichen Gottesgestalten in der abendländischen Kunst, in: Schöne u.a. (s.o. Anm. 10), 7-56, hier 42; zur näheren Interpretation der Lichtstruktur dieses Bildes vgl. W. Schöne, Über das Licht in der Malerei, Berlin 1977, 156-160.

erstandenen von 1661 (Münchner Pinakothek).<sup>46</sup> Es gilt zu zeigen, daß der Gewaltlose nicht bloß das Opfer, sondern auch der Richter der Gewaltigen und Gewalttäter ist, ohne dabei selbst wieder die Züge der Gewalt anzunehmen. Das ist Rembrandts Wunschbild.

Das Problem "Gesicht aus Gesichtern" geht über die hier besprochenen Beispiele natürlich hinaus. Wenn in der neueren Kunst der dritten Welt Christusbilder mit afrikanischen oder ostasiatischen Physiognomien gemacht werden, entfällt der bei Rembrandt noch mögliche Gedanke, es würde der historische Jesus gesucht, von vornherein. Es sind unmißverständliche Wunschbilder. Aber von wem für wen? Von Europäern für Afrikaner, von Afrikanern für Afrikaner, von Afrikanern auch für Europäer? Würde man im letzteren Fall möglicherweise auf etwas ähnliches stoßen wie in Rembrandts jüdischen Christusbildern? Aber auch in der europäischen Kunst läßt sich unser Thema noch weiter verfolgen; z.B. bei Salvador Dali: von seiner Frau Gala, von der er behauptet, "daß sie ihn vor dem Wahnsinn gerettet und das Leben lieben gelehrt hätte"<sup>47</sup>, hat er einige Porträts gemalt, und sie hat ihm Modell gesessen nicht nur für eine Madonna, sondern auch für den Christus im Abendmahl.

Kann das alles didaktische Bedeutung haben? Vielleicht nicht schon für das 1. und 2. Schuljahr. Wenn man es für didaktisch sinnvoll hält, Rembrandts Emmausbild und eines der anschließenden Christusbildnisse schon am Anfang der Grundschule einzubringen, so wäre ihr hoher Rang in der Geschichte des Christusbildes (wie auch des religiösen Bildlichts) ein Grund, in einer späteren Phase der religiösen Lernentwicklung darauf zurückzukommen. Ein entsprechendes didaktisches Arrangement dürfte dann jedoch weniger darauf ausgerichtet sein, die Relativität aller Christusbilder als solche oder die in allen trotzdem sich durchhaltende Substanz, sondern eben die je spezifische

---

46 Vgl. dazu Rotermund (s.o. Anm. 34); Münz (s.o. Anm. 38).

47 Art. "Dali" (H. Read), in: Kindlers Malerei Lexikon 3, 144-146, hier 146.

Differenz zu entdecken, was nur durch signifikante Bildoppositionen in Gang gesetzt werden kann. Ob man dies mit den oben skizzierten Erkenntnisfolgen freilich will und zuläßt, steht auf einem anderen Blatt.

#### 6. Der zerstückelte Gott

"Nehmen wir irgendein Bild, meinetwegen eine Photographie aus einer Zeitung, die unseren Lieblingshelden darstellt, ob es nun ein Tenor oder ein Fußballer, ein Filmstar oder ein Politiker ist. Ist uns das Bild wirklich nicht mehr als ein bißchen Druckerschwärze auf Papier? Würden wir nicht zögern, ihm, sagen wir, die Augen auszustechen? Wäre uns das so gleichgültig, als wenn wir sonst ein Loch in die Zeitung reißen würden? Mir gewiß nicht. So genau ich auch mit meinem wachen Verstand weiß, daß es den Abgebildeten gänzlich unberührt läßt, was ich mit seinem Bild anstelle, sagt mir doch eine Art traumhaften Unbehagens, daß man so etwas nicht tut. Irgendwie regt sich das absurde Gefühl, das, was man dem Bild antut, könnte sich an dem Menschen auswirken, den es darstellt."<sup>48</sup> Aber dieses "traumhafte Unbehagen" ist vielleicht doch nicht so allgemein. Es gibt Religionspädagogen, die gern zerschneiden und zerschneiden lassen, auch das Bild Christi, ohne daß jenes "absurde Gefühl" sie zu überkommen scheint, z.B. wenn für das 3. Schuljahr der Vorschlag gemacht wird: "Auf die Rückseite der Darstellung eines Christuskopfes ein Massenbild oder eine Collage von vielen Menschen kleben, so daß die ganze Rückseite bedeckt ist. Als Puzzlespiel in kleine Stücke schneiden." Und wenn man die Menschenmasse wieder richtig zusammengepuzzlet hat, ist es "nicht reizlos, 'dahinter' zu schauen, und zu sehen, wer das Ganze zusammenhält"<sup>49</sup>. Wenn bei den Collagen der Surrealisten und Dadaisten der unheilige Zweck unheilige Schneid- und Klebemittel geheiligt hat, so scheint es hier ein durchaus heiliger zu sein, nämlich zu zeigen, was

48 E.H. Gombrich, Die Geschichte der Kunst, Stuttgart 1977, 29.

49 Exodus 3. Lehrerkommentar (s.o. Anm. 20), 153.

die Welt zusammenhält. Aber im Puzzle verkommt der blutige Mythos vom zerstückelten Gott zum harmlosen Gesellschaftsspiel: Wer die Masse nur richtig zusammensteckt, so daß sie richtig Masse ist, stellt damit unbemerkt Christus zusammen.

Die christliche Bildüberlieferung hat sich mit dem Thema "Christus und die Menschenmasse" vor allem im Rahmen der Passionsikonographie beschäftigt. Das "Ecce homo" ist zu meist auch ein "Ecce homines". Nicht selten wird die Darstellung der verzerrten *conditio humana* auf das Drama der Gesichter zugespitzt. Ein eindrucksvolles Beispiel dafür ist eine späte Kreuztragung von Hieronymus Bosch. Das Bild besteht fast ausschließlich aus Gesichtern. "In der Mitte Christus, die Augen geschlossen, wie ein Träumender."<sup>50</sup>



50 H. Holländer, Hieronymus Bosch, in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Hamburg 1977, 127-133; vgl. zum Bild ebenfalls: H. Coertz, Hieronymus Bosch in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Hamburg 1977, 127-133.

Um dieses stille schlafwandlerische Gesicht herum rotieren die "Varianten des Häßlichen und der Bösartigkeit"<sup>51</sup>, die Masken von Spott- und Sensationslust, brüllendem Irrsinn, grinsender Überheblichkeit und eitler Dummheit; hilfloser Haß und erschöpfte Resignation bei den Schächern, neben dem einen das bekehrungsfanatische Gesicht eines Bettelmönchs. Diesem diagonal gegenüber dann das Gesicht einer Frau, ihr Gesicht schlafwandlerisch still mit geschlossenen Augen: das weibliche Äquivalent zum Angesicht Jesu, Veronika; sie geht aus dem Bildraum heraus, vor sich ausbreitend das Schweißstuch mit dem Antlitz Jesu. Aber dieses zweite Gesicht auf dem Schweißstuch hat offene Augen und schaut aus der unteren Ecke des Bildes den Betrachter unentwegt an, so daß man bei längerem Betrachten zwischen dem Anblicken des Bildes und dem Angeblicktwerden durch dieses Bild im Bilde hin- und hergezogen wird. Das macht dieses Bild zu einem merkwürdig gegenwärtigen. In die Bildstruktur ist auf diese Weise die Frage eingelassen, ob dieses aus dem Tumult der Fratzen gerettete Gesicht, wenn es uns anschaut, dort eben das sieht, was man im Bild sieht (das Bild als Spiegel), oder ob es dadurch und darüberhinaus das, was es anblickt, verändert, heilt, und so die alte legendarisch an das Veronikabild geknüpften therapeutische Erwartung in Verbindung mit der ebenso alten kathartischen Erwartung an die Kunst realisiert. Das Bild zieht den Betrachter in einen aktiven Sehvorgang hinein, der - jetzt didaktisch gesehen - nicht ausschließt, daß man darin auch selber neue Bilder zu finden und machen versucht. Das könnte ein ernsthaftes "Gesellschaftsspiel" werden, aber nicht ein puzzlendes.

Aber was vermag die Kunst in der brutalen Wirklichkeit? In Stefan Andres' Novelle "El Greco malt den Großinquisitor" sagt El Greco zu seinem Freund, dem Arzt Cazalla: "Wißt, es ist umsonst, die Inquisitoren zu töten. Was wir können, ist - das Antlitz dieser Ächter Christi festzuhalten!"<sup>52</sup>

51 Holländer (s.o. Anm. 50), 120.

52 St. Andres, El Greco malt den Großinquisitor, Berlin o.J., 29.

Und die Novelle schließt: "'Ich habe sein Gesicht erkannt, und dafür ist er dankbar, wie selten ist das! Er ist ein Heiliger um seiner Schwermut willen, ein trauriger Heiliger, ein heiliger Henker! Er hat Kryptenaugen', sprach El Greco leise, 'und wo sie im Dunkel seines Hauptes und seiner Welt münden, wissen wir nicht.'" <sup>53</sup> Ist dies der Blick, den Rembrandts Christus von Amsterdam her auf den "Kardinalinquisitor Don Fernando Niño de Guevara" wirft, dessen Bild El Greco um 1600 gemalt hat. Wenn sie in einem Religionsbuch einander gegenüber stünden - mit dem Pantokrator dazu - gäbe das schon ein nachdenkenswertes didaktisches Triptychon.

#### 7. Aufbewahrung der Gesichter

Ein Bildnis Christi ist allemal ein Wunschbild. Aber von vielen, von denen man sagt, sie seien hervorragende Glieder am Leibe Christi, sind die Gesichter bekannt und in Bildnissen und Fotos aufbewahrt. Die Religionspädagogik zeigt an ihnen ein starkes Interesse. Die Religionsbücher "zielfelder ru 5/6-9" enthalten allein ca. 60 Porträts von mehr oder minder heiligen, z.T. auch ketzerischen, jedenfalls "very important persons" der christlichen Geschichte von Kaiser Konstantin bis zu Roger Schutz, von Luther bis zu Martin Luther King, einzeln oder gruppiert und aufgereiht. Wozu dienen sie? Was soll man aus ihnen lernen? Ehe man dazu etwas sagen kann, muß man wohl fragen: Wozu haben sie gedient, ehe sie in diesen didaktischen Zusammenhängen Aufnahme gefunden haben? Wozu dienen Bildnisse überhaupt? <sup>54</sup>

Ein Bildnis ist kein Gesicht, es ist das Bild eines Gesichts, es steht für ein Gesicht. Warum will man das, und wozu braucht man es? Wenn man in der Geschichte des Bild-

---

53 Ebd. 39.

54 Vgl. Art. "Bildnis" (K. Fassmann), in: Kindlers Male-  
rei Lexikon 13, 129-159; Art. "Bildnis", in: Die große  
Enzyklopädie der Malerei I, Freiburg 1976, 286-291; Das  
Porträt. Vom Kaiserbild zum Wahlplakat, Nürnberg 1977.

nisses weit zurückfragt, stößt man auf zwei Lebensbereiche, in denen Bildnisse eine wichtige Rolle spielen, den Totenkult und den Kaiserkult. Das Bild vertritt einen Abwesenden; es vertritt den in die Ferne der jenseitigen Welt entrückten Verstorbenen (Totenmaske, Mumienportrait) und den in der fernen Hauptstadt residierenden Kaiser (Kaiserbüste). Im Bildnis bleibt der Tote über die Begrenztheit seiner Lebenszeit, der Kaiser über die Begrenztheit seines Lebensortes hinaus präsent. In beiden Fällen ist das Bildnis nicht bloßes Erinnerungsbild, in dem Sinne, daß es den Betrachter zu den Abwesenden in eine ferne Zeit, einen fernen Ort hinübertragen soll; es ist vielmehr die Präsenz des Abwesenden hier und jetzt. Darum konnte es kultisch verehrt werden; darum wurde das Weihrauchopfer vor der Kaiserbüste für die Christen zum status confessionis.

Diese Verwendungsbereiche des Bildnisses sind uns, wenn auch häufig unter Minimierung oder Eliminierung eigentlich kultischer Praktiken, bis heute bekannt: das Bildnis der Verstorbenen auf Totenzetteln und Grabsteinen, das Bildnis des Herrschers im Porträtkult faschistischer, kommunistischer, islamischer Regime, aber auch als Bild des Staatsoberhauptes in bürgerlichen Amtsstuben, als Bild von Papst und Ortsbischof in Pfarrräumen und Sakristeien.<sup>55</sup>

Einen starken historischen Schub erfährt das Interesse am individuellen Bildnis, nachdem es im Mittelalter eine untergeordnete Rolle gespielt hatte, im 15./16. Jh. Das Bildnis wird in dieser Zeit geradezu zur "dominierenden Aufgabe der Malerei, der alle übrigen Themen nach und nach untergeordnet werden"<sup>56</sup>. Vorbereitet wird dieser Schub durch die mittelalterliche Entwicklung des Stifterbildes. Die Idee des Stifterbildes impliziert die Stiftung eines immerwährenden Gedächtnisses als Memento für den Verstorbenen in Messe und Gebet zur Abkürzung seiner Leidenszeit im Fegfeuer. Das Stifterbild gehört als Erinnerungsmal

55 Zum Bischofsbild vgl. J. Kollwitz (s.o. Anm. 10), 69f.

56 Art. "Bildnis" (Fassmann) - s.o. Anm. 54 -, 144.

zur Fürbitte in den religiösen Zusammenhang eines spezifisch christlich gewendeten Totenkults.

Dieser Bezug auf den Tod bleibt auch in der neuzeitlichen Bildnisgeschichte erhalten. A. Dürer - "der erste deutsche Künstler, in dessen Gesamtwerk das Porträt den traditionsgebundenen religiösen Stoffen gleichbedeutend gegenübersteht"<sup>57</sup> - nennt in seinem "Lob der Malerei" neben der Darstellung der traditionellen religiösen Themen im Dienst der Kirche dies als die zweite Hauptaufgabe der Malerei: sie "behält auch die Gestalt der Menschen nach ihrem Ableben"<sup>58</sup>. Aber das Bildnis als Monument gegen den Tod tritt mit der Renaissance in einen anderen Bewältigungszusammenhang. Es ist nicht mehr der der Fürbitte (und Heiligsprechung), sondern der des Ruhms.<sup>59</sup> Im Bildnis will das neuzeitliche Individuum sich sehen lassen als eines, das sich sehen lassen kann. Das Bildnis ist ein Denkmal des öffentlichen Ansehens. Es gibt dem Dargestellten eine zweite, dem Wandel der Zeit und Vergänglichkeit entrissene Existenz. Nicht die Sorge um das jenseitige Schicksal (Himmel, Hölle, Fegfeuer), sondern die Sorge um das irdische Weiterleben über die begrenzte Lebenszeit hinaus gegen Vergänglichkeit und Vergeßlichkeit der Zeit ist das treibende Motiv. Es ist der Wunsch und Wille, berühmt zu sein und bekannt zu bleiben.

Die bis ins 19. Jh. hinein der adeligen und bürgerlichen Oberschicht vorbehaltenen Möglichkeit, von sich und anderen ein Bildnis zu haben, wird mit der Entdeckung und Verbreitung der Fotografie popularisiert. Die formalen Konventionen und emotionalen Konnotationen, die mit dem Bildnis bis dahin verbunden waren, verschwinden damit aber nicht schlagartig und restlos. "Keineswegs zufällig", schreibt W. Benjamin, "steht das Porträt im Mittelpunkt der frühen

---

57 P. Strieder, Die Bedeutung des Porträts bei Albrecht Dürer, in: H. Schade (Hg.), Albrecht Dürer. Kunst einer Zeitenwende, Regensburg 1971, 84-100, hier 84.

58 Zit. nach Albrecht Dürer. Schriften und Briefe, Leipzig 1978, 152.

59 Vgl. Strieder (s.o. Anm. 57), 95-99.

Photographie. Im Kult der Erinnerung an die fernen oder abgestorbenen Lieben hat der Kultwert des Bildes die letzte Zuflucht."<sup>60</sup> S. Sontag sieht Spuren davon auch noch in unseren zeitgenössischen Lebensgewohnheiten: "Die Fotografie des Geliebten im Geldbeutel einer verheirateten Frau versteckt, das Foto-Poster eines Rock-Stars, über dem Bett eines Halbwüchsigen an die Wand geheftet, das Politikergesicht auf der am Mantel getragenen Wahlkampfplakette, der Schnappschuß von den eigenen Kindern, den ein Taxifahrer an der Blendschutzscheibe befestigt hat - solch talismanartiger Gebrauch von Fotos drückt eine Mischung aus Sentimentalität und verborgenem Glauben an magische Kräfte aus: Er ist ein Versuch, mit einer anderen Wirklichkeit Fühlung aufzunehmen oder sie für sich zu beanspruchen."<sup>61</sup>

Was aber ist mit den zahlreichen Bildnissen und Porträtfotos in den Religionsbüchern? Setzen sich die geschilderten Bildnisinteressen hier fort oder werden sie durch Reflexion gebrochen? Was soll man mit diesen Bildern lernen? Da ein unmittelbar kultisches Interesse, auch in den von S. Sontag beschriebenen Derivatformen, wohl auszuschließen ist, könnte man daran denken, daß die Leitidee des Ruhms hier pädagogisch übernommen wird. Die "very important persons" der christlichen Religion werden erneut abgebildet, um ihre Gesichter bekannt zu machen, sie dem visuellen Gedächtnis der nachkommenden Generation einzuprägen und so ihr Ansehen hochzuhalten, zu verbreiten und zu vermehren.

#### 8. Heilige und scheinheilige Gesichter

Nun richtet sich das Interesse an Gesichtern jedoch nicht nur darauf, ein bestimmtes Gesicht mit einem bestimmten Namen bzw. einer namhaften Persönlichkeit zu identifizieren und als dieses namhafte Gesicht bei anderer Gelegen-

<sup>60</sup> W. Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt a.M. 1968, 23.

<sup>61</sup> S. Sontag, Über Fotografie, München 1978.

heit wiederzuerkennen, sondern auch darauf, ein Gesicht selbst als Ausdrucksgestalt zu lesen, d.h. als einen aus physiognomischen (und möglicherweise mimischen) Zeichen gebildeten Text, der etwas Bestimmtes bedeutet. Neben dem Interesse an Identifikation und Wiedererkennen gibt es das - wohl ebenso gattungsgeschichtlich verankerte - Interesse daran, aus Gesichtern "Informationen zu gewinnen, die erforderlich sind, um das Verhalten anderer zu antizipieren und das eigene Verhalten zu steuern"<sup>62</sup>. Wir tun dies unwillkürlich, wenn auch je nach den Erfordernissen der Situation mit unterschiedlicher Intensität und Bewußtheit.

Dieses alltagspraktische Gesichterlesen hat immer wieder zu Versuchen geführt, eine wissenschaftliche Physiognomik zu erstellen. Am berühmtesten geworden sind J.C. Lavaters "Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und der Menschenliebe" (1775-78), in denen er nach dem Grundsatz "Was in der Seele vorgeht, hat seinen Ausdruck im Angesicht" eine weitausgreifende visuelle Charakterkunde zu entwickeln versucht. Das Werk hat, wie sein Schlußkapitel zeigt, nicht nur ethische, sondern auch theologisch-christologische Hintergedanken; dort wird nämlich ein Vergleich von Christusbildern angestellt, um im Bild Jesu Christi das Bild des vollkommensten Menschen zu finden. Lavater hat sich viel Spott eingehandelt, vor allem den G.Chr. Lichtenbergs: "Hauptsächlich: Menschen mit ganz unähnlichen Gesichtern sind sich einander oft übrigens sehr ähnlich"<sup>63</sup>, und: "Die klügsten Leute können solche dumme Gesichter machen, die hinlänglich beweisen, wie sehr alles pathognomisch ist".<sup>64</sup>

Die von Lavater unterstellte statische Entsprechung von körperlichen und charakterlichen Merkmalen zeigte sich als wenig haltbar. Das weiterdauernde Interesse am menschlichen Gesicht als der "unterhaltendste(n) Fläche auf der

---

62 J. Hochberg, Die Darstellung von Dingen und Menschen, in: E.H. Gombrich/M. Black/J. Hochberg, Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit, Frankfurt 1977, 61-114, hier 99.

63 Zit. nach G. Chr. Lichtenberg, Aphorismen, Frankfurt a.M. 1976, 138.

64 Ebd. 141.

Erde für uns"<sup>65</sup> hat im 19./20. Jh. wahrnehmungspsychologisch differenziertere Theorien hervorgebracht.<sup>66</sup> Vor allem aber sind immer wieder Portraitsammelbände zusammengestellt worden mit der Absicht, ein typisches Ensemble menschlicher Physiognomien vorzuführen. Von A. Sanders berühmten Porträtfotos aus den 20er/30er Jahren<sup>67</sup> sagte A. Döblin, "er liefere in den Bildern eine vergleichende Soziologie, ohne zu schreiben"<sup>68</sup>. In einem (in Berlin 1955 erschienenen) Bildband werden 124 Porträts markanter evangelischer Persönlichkeiten von Martin Luther bis Landesbischof Wurm unter dem Titel "Das Bildnis des (!) evangelischen Menschen" versammelt. W. Schamoni hat Porträts von 106 Heiligen unter dem Titel "Das wahre Gesicht der Heiligen" (Leipzig 1938) zusammengestellt. Gerade die thematische Auswahl von Bildnissen veranlaßt dazu, vergleichend zu lesen, nach physiognomischen Ähnlichkeiten und Unterschieden zu suchen. Man fragt sich unwillkürlich, ob eine Typik von Lebensverläufen und -einstellungen ein Echo hat in der Typik von Gesichtern, ob der Typik von Lebenskonzepten in Religionen, Konfessionen, Orden bei denen, die als deren exemplarische Repräsentanten erscheinen, auch eine physiognomische Typik entspricht.

Kann man sagen, daß aus individuellen Heiligengesichtern physiognomische Muster abgenommen werden, nach denen man andere Gesichter wahrnimmt, vielleicht sogar gestaltet? R. Barthes hat in einem Essay zur "Ikonographie des Abbé Pierre" so etwas nachzuweisen versucht: "Der Mythos von Abbé Pierre verfügt über einen kostbaren Trumpf: den Kopf des Abbés. Es ist ein schöner Kopf, der deutlich alle Zeichen des Apostolats trägt: der warme Blick, der franziskanische Haarschnitt, der Missionsbart, all das ergänzt durch die Joppe des Arbeiterpriesters und den Stock des

---

65 Ebd. 113.

66 Vgl. z.B. Gombrich (s.o. Anm. 62); R. Arnheim, Kunst und Sehen, Berlin 1978, 447-466; vgl. auch das pädagogische Experiment, in: F. Oser, Das Gewissen lernen, Olten 1976, 521-523.

67 Vgl. die Neuausgabe: A. Sander, Deutschenspiegel. Menschen des 20. Jahrhunderts, Gütersloh 1962.

68 Zit. nach G. Otto, in: Das Porträt. Vom Kaiserbild zum Wahlplakat, 3.

Pilgers."<sup>69</sup> Wenn solche physiognomischen (und mimischen) Frömmigkeitsmuster von Individuen ablösbar sind, können sie dann auch aufgesetzt werden? Die Redensart, daß jemand ein scheinheiliges Gesicht macht, rechnet ja wohl mit physiognomischen Zeichen der Heiligkeit ebenso wie mit der Möglichkeit, daß Gesichter lügen und trügen können.

Die Fragen häufen sich, wenn man sich einmal auf das Feld der Physiognomik begeben hat. Aber sie sind, wenn die Porträts der "very important persons" des Christentums religionspädagogisch so wichtig genommen werden, nicht einfach abweisbar. Wie immer man auswählt und zusammenstellt, man prägt nicht nur historisch-individuelle Gesichter, sondern auch Exempel und Vor-Bilder christlicher Heiligkeit ein.

### 9. Spiegelbilder

"Vielleicht hält sich ein Zug des gekreuzigten Angesichts in jedem Spiegel verborgen", heißt es bei Borges; das läßt nach dem Zusammenhang zwischen Christusbild und Selbstbildnis<sup>70</sup> fragen.

In die Augen springt dieser Zusammenhang in einem Selbstbildnis A. Dürers aus dem Jahre 1500<sup>71</sup>. Dieses Selbstbildnis des Achtundzwanzigjährigen trägt unverkennbar Züge der frontalen Christusdarstellungen der Niederländer und vom Typ des Veronikabildes. Welchen Sinn hat diese Ineinanderspiegelung? Genauere Analysen haben gezeigt, daß Dürer hier ein aus geometrischen Figuren gebildetes ideales Proportionenschema verwendet. Die Suche nach den idealen Proportionen ist aber für Dürer, wie seine kunsttheoretischen Schriften zeigen, die Suche nach der Schönheit, und diese ist Annäherung an Gott, denn: "Niemand weiß das dann Gott, die Schöne zu Urteilen"<sup>72</sup>; Christus aber ist für ihn "der schönste aller Welt"<sup>73</sup>. Die Annäherung des Selbst-

69 R. Barthes, *Mythen des Alltags*, Frankfurt a.M. 1964, 30-32, hier 30.

70 Zum Thema Selbstbildnis vgl. S. Holsten, *Das Bild des Künstlers. Selbstdarstellungen*, Hamburg 1978.

71 vgl. dazu P. Strieder (s.o. Anm. 57), 92-95; Art. "Dürer" (F. Winzinger), in: *Kindlers Malerei Lexikon* 3, 285-301, hier 288-291.

72 Albrecht Dürer (s.o. Anm. 58), 146.

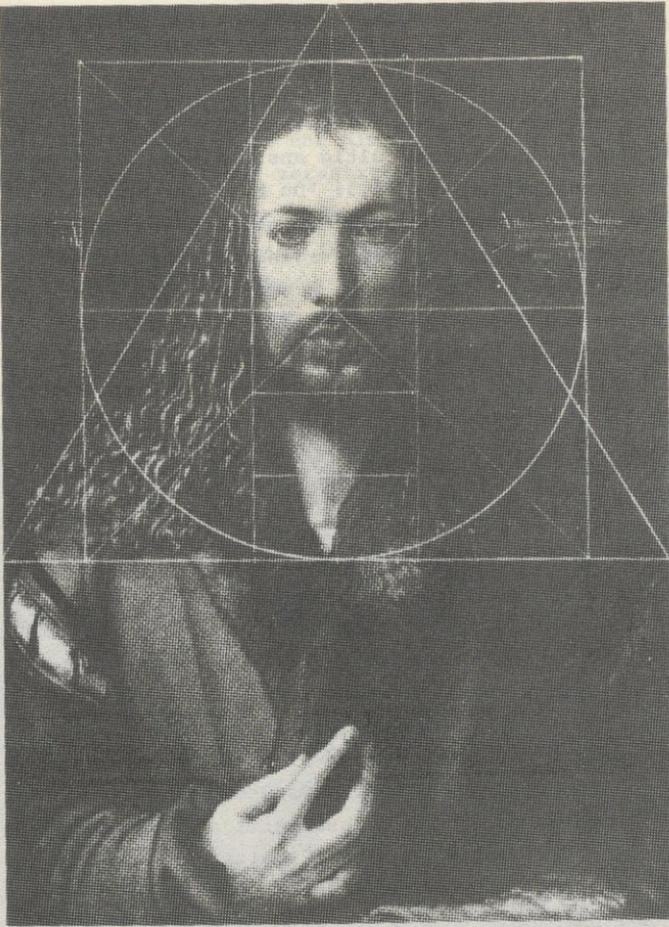
73 Ebd. 149.

bildnisses an das Christusbild zeigt so den Versuch, die schönste erreichbare Gestalt in sich auszubilden.

Die Verbindung des Christusbildes mit der Leitidee der Schönheit erinnert an eine theologisch-ästhetische Debatte, die schon im 2./3. Jh. geführt wurde, ehe es überhaupt



A. Dürer,  
Selbstbildnis (1700)



F. Winzinger, Formgerüst zu Dürers "Selbstbildnis"

Christusbilder gab.<sup>74</sup> Aus der These christlicher Theologen, die unter Berufung auf Jes 53,2 ("Keine Gestalt hatte er und keine Schönheit, daß wir nach ihm geschaut hätten, kein Aussehen, daß er uns gefallen hätte) die Häßlichkeit Jesu vertraten, hatte Celsus in antiker Theologie das Argument geschmiedet, dann könne Christus auch keine theophane Gestalt sein. Origenes läßt sich in seiner Erwiderung auf diese theologische Supposition des Celsus inso-

74 Origenes, *Contra Celsum* VI, 75-77.

fern ein, als er einen anderen alttestamentlichen Beleg ins Feld führt, den er als ebenso gültig ansieht wie das Zitat aus dem Gottesknechtslied, Ps 44,3: "Du bist der Schönste der Menschenkinder, Anmut liegt auf deinen Lippen." Dieses "häßlich und schön zugleich" löst Origenes dahin auf, daß Christus einem jeden in der Gestalt erschienen sei, die seinem Vermögen und Heil angemessen war, und im neuplatonischen Aufstiegsmodell ergibt sich daraus, daß er dem großen Haufen häßlich, den wenigen, die ihm auf den Berg der Verklärung folgen konnten, aber strahlend schön erschienen sei.

Die antike Sehnsucht nach der Erscheinung göttlicher Schönheit kehrt im Zusammenhang der Renaissance bei Dürer wieder. Aber die Ineinanderspiegelung von Christus- und Selbstbildnis kennt bei Dürer auch noch eine andere Realisation. Im "Schweißstuch der hl. Veronika" von 1513 zeigt - ein Jahr vor dem berühmten Kupferstich der Melancholia, die E. Panofsky als "geistiges Selbstbildnis Dürers"<sup>75</sup> bezeichnet hat - das dornengekrönte Haupt Christi nun umgekehrt Dürers Gesichtszüge<sup>76</sup>; er findet seine eigene Passion in der Christi. Das "Selbstbildnis als Schmerzensmann" von 1522 setzt diese Linie fort. In der wechselseitigen Projektion von Selbstbildnis und Christusbild artikuliert sich bei Dürer die neuzeitliche Frage der Selbstbestimmung und Selbstfindung. Das Christusbild erscheint als Leitbild der Selbstfindung wie als Bild, in dem sich das Selbst gerade in der Krise der Selbstfindung selbst zu finden vermag.

Was bei Dürer eng beieinander ist, treibt in der neuzeitlichen Kunst weit auseinander. Die am Christusbild festgemachte Suche nach der schönen Gestalt nimmt im 20. Jh. die Form der Travestie an, wenn z.B. A. Warhol in der Serie "Holy holy cards" (1973) seinen Kopf in ein Kitschhandachtsbildchen des guten Hirten hineinmontiert<sup>77</sup> oder Salvo in

75 Zit. nach E. Kaemmerling, Bildende Kunst als Zeichensystem 1. Ikonographie und Ikonologie, Köln 1979, 312.

76 Vgl. Holsten (s.o. Anm. 70), 84.

77 Abb. in: W. Hofmann, Kunst - was ist das? (Hamburger Kunsthalle), Hamburg 1977, 116.

der fotografierten Selbstdarstellung "Segnung Luzerns" sich durch Segensgestus und Nimbus ironisch in die Pose älterer Christusbilder versetzt.<sup>78</sup>

Im bitteren Ernst bleibt jedoch der Christus der Passion für Künstler der Neuzeit ein "Ort, an den man kommen kann"<sup>79</sup>. So stellt sich der gesellschaftlich geächtete James Ensor in "Ecce homo oder Christus und die Kritiker" als dornengekrönter Christus zwischen seinen beiden schärfsten bürgerlichen Kritikern dar<sup>80</sup>, und Marc Chagall in einer frühen Kreuzigung als selbst am Kreuze hängend.<sup>81</sup>



J. Ensor, Ecce homo oder Christus und die Kritiker

Aufs ganze gesehen bleibt die explizite Bezugnahme der neuzeitlichen Selbstbildnisse auf das Christusbildnis eine Ausnahmerecheinung.<sup>82</sup> Häufig ist jedoch in Selbstbildnis-

78 Abb. in: Holsten (s.o. Anm. 70), 86.

79 Schlußzeile von E. Fried, Kreuzweg, zit. nach K. Marti, Stimmen vor Tag, Hamburg 1965, 57.

80 Abb. in: Holsten (s.o. Anm. 70), 85.

81 Vgl. U. Liebelt, Golgatha 1912 - Der Gekreuzigte im Frühwerk Marc Chagalls, in: Christliche Kunstblätter 1969, 33-35.

82 Vgl. Schade (s.o. Anm. 10), 63-83.

sen, die nicht die Selbsterhöhung, sondern die Selbstkri-  
se zum Thema haben, die Bezugnahme auf den Tod. Auf einem  
1529 gemalten Selbstbildnis Hans Burgkmaiers erscheint er  
mit seiner Frau vor einem Konvex-Handspiegel. "Was heraus-  
blickt, ist nicht ihr seitenverkehrtes Konterfei - zwei  
Schädel grinsen ihnen entgegen...Die Begleitverse kommen-  
tieren das Bildthema sarkastisch knapp: 'Solcher Gestalt  
unser baider was. Im Spiegel aber nix dan das'."<sup>83</sup> Die  
Bedrohung des menschlichen Gesichts und Ansehens durch den  
Tod kann diesen als Gegenspieler ins Bild bringen<sup>84</sup>, sie  
kann aber auch ins Gesicht selbst einwandern; so stellt  
James Ensor in seiner 1888 angefertigten Radierung "Mein  
Porträt im Jahre 1960" sich selbst als liegendes Skelett  
dar<sup>85</sup>; Arnulf Rainer macht in seiner "Selbstdarstellung  
als Toter" (1955) von sich selbst in der Rolle eines töd-  
lich Verunglückten ein Tatortfoto, das er Assoziationen  
von Tod und Verwesung auslösend, übermalt.<sup>86</sup>

Der in der christlichen Theologie mit dem Tod eng verknüpft-  
e Topos des Gerichts scheint in vielen Selbstbildnissen,  
die der unbeirrbareren Selbstprüfung und vorbehaltlosen  
Selbstenthüllung dienen, nachzuwirken. Man könnte in ihnen  
eine Metamorphose des mittelalterlichen Weltgerichtsbildes  
zum neuzeitlichen Selbstgerichtsbild sehen.<sup>87</sup> Das erbar-  
mungslos aufgedeckte Gesicht scheint das Gericht als Stun-  
de der Wahrheit in sich hineinzuziehen.

Zu den eindrücklichsten Dokumenten der Suche nach dem wahren  
Gesicht gehören Rembrandts Selbstbildnisse, vor allem  
die der Spätzeit. Ebenso sehr wie nach der Wahrheit des An-  
gesichts Christi hat er nach der Wahrheit des eigenen Ge-

---

83 Holsten (s.o. Anm. 70), 34.

84 Beispiele von Holbein, Böcklin, Corinth, Munch vgl.  
ebd., 34-41.

85 Vgl. ebd., 39.

86 Vgl. ebd., 42.

87 Von der neuzeitlichen "Metamorphose des Anklägers" han-  
delt O. Marquard, Identität - Autobiographie - Verantwor-  
tung (ein Annäherungsversuch), in: Marquard/Stierle (s.o.  
Anm. 6), 690-699.

sichts gesucht. Dabei spielt auch das "portrait historié" eine Rolle, z.B. wenn er sich als Apostel Paulus oder Philosoph Demokrit darstellt. Aber der historische Bildspender ist niemals das Christusbild. Das Christusbild ist nie - wie bei Dürer - ein Spiegel, sondern immer ein Fenster, durch das ein anderer hereinsieht. Das aufgedeckte Angesicht Rembrandts ist nicht Spiegelung der Herrlichkeit des Herrn (2 Kor 3,18), sondern ein Gesicht, eine Reihe von Gesichtern, in die der "Zweifel über den Sinn der Existenz und die Begierde nach einem Wissen, das diesen Zweifel behebt"<sup>88</sup>, eingeschrieben ist. Besteht vielleicht trotzdem und gerade so ein geheimer Zusammenhang zwischen den Selbst- und Christusbildnissen? Kann man vielleicht sagen, daß in beidem zusammen nach einem wahren "von Angesicht zu Angesicht" gesucht wird, nach einem gemeinsamen Ansehen ohne Lüge und Verachtung?

Jedes Selbstbildnis bringt den Betrachter in eine irritierende Position, in der er sich fragt, wie er den, der ihn dort unentwegt ansieht, ansehen soll und wie er dabei selber aussieht. Selbstbildnisse provozieren zu der Frage nach der Wahrheit des eigenen Gesichts, dessen Oberfläche man im Spiegel sieht. Die Suche nach der Wahrheit des eigenen Gesichts ist aber immer auch die Suche nach einem Gegenüber, das diesen Anblick erträgt.

#### 10. Kopffjägeri

Christus ist gekreuzigt, nicht enthauptet worden. In den Veronikabildern erscheint der Christuskopf jedoch häufig so merkwürdig isoliert, daß man unwillkürlich an Enthauptung denkt. Dieser Eindruck verstärkt sich noch, wenn man an andere Bilder der christlichen Bildtradition denkt: Judith mit dem Haupt des Holofernes, Salome mit dem Haupt des Täufers Johannes, das im späten Mittelalter als "Johannesschüssel" sogar zu einem volkstümlichen Andachtsbild wurde.

---

88 Art. "Bildnis" (Fassmann) - s.o. Anm. 54 -, 146.

"Von der Kopffjägerei: Judith, Salome"<sup>89</sup>, hat Aby Warburg, der Altmeister der Ikonologie in seinem Notizbuch notiert und damit auf einen archaischen Zusammenhang aufmerksam gemacht: die Frauen und die abgeschlagenen Männerköpfe, der Kopf des Tyrannen und der Kopf des Märtyrers. "Seinen Kopf riskieren", "sich um Kopf und Kragen bringen", "den Kopf irgendwessen fordern" und "Köpfe rollen lassen" sagt man noch, wo es Henker und Guillotinen blutigerweise nicht mehr gibt, aber wie es der Sprache nach scheint, noch unblutigerweise. Ein Selbstbildnis von Man Ray (1971) nimmt die Kopffjägerei beim Wort, "indem er zwei sich kreuzende Linien über das Antlitz legt, wie das Fadenkreuz eines Suchbildes, das unseren Blick unwiderstehlich auf die Augen ... fixiert."<sup>90</sup> Auf Bahnhöfen und in sonstigen öffentlichen Gebäuden gibt es Fahndungsplakate zu sehen, auf denen die Köpfe gesuchter Terroristen aufgereiht sind, und manchmal ist ein Kopf durchkreuzt.

Hat das noch mit dem Bild Christi zu tun. Südamerikanische Studenten haben es in diesen Zusammenhang gestellt, als sie ein fiktives Fahndungsplakat "Jesu Christo"<sup>91</sup> herstellten:

89 Zit. nach W. Hofmann, Gegenstimmen. Aufsätze zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a.M. 1979, 65.

90 Holsten (s.o. Anm. 70), 60.

91 Abb. in: zielefelder ru 7/8, A, München 1977, 54.

**RECOMPENSA**  
 buscada por subversiva asociación para delinquir  
 y conspirar contra el gobierno establecido.



**JESUCRISTO**  
 viste pobremente, obrero, mal alimentado, con ideas  
 foráneas, asociado a gente común, desocupados,  
 alias: "el príncipe de la paz, la luz del mundo," etc.  
 señas: barba y pelo largo, heridas en manos y pies  
 producidas por ciudadanos respetables, dirigidos  
 por autoridades legales.

#### 11. Rückblick

Den Winken von Jorge Luis Borges folgend, haben wir versucht, die thematische Struktur des Bilderfeldes, das sich unter dem Titel "Christusbild" erstreckt, zu entdecken. Ein solcher Versuch muß, wie sich gezeigt hat, über die ikonographische Erläuterung einzelner Bilder hinaus die wahrnehmungstheoretischen Bedingungen und Zusammenhänge, in denen sie für uns stehen, mitreflektieren. Erst so kann wohl auch der religionsgeschichtliche Prozeß der Neuzeit, samt Säkularisationsvorgängen und Derivatbildungen, im Bereich der bildenden Kunst begriffen werden, was die manchmal in der christlichen Ikonographie und Bildpädagogik zu beobachtende Beschränkung auf den altkirchlich/

mittelalterlichen Bereich einerseits, zeitgenössischen religiösen Expressionismus andererseits so nicht erlaubt. Eine solche dem gesamten Prozeß der bildenden Kunst in systematischer Absicht nachdenkende Theologie ist, wie mir scheint, Voraussetzung und unerläßliches Teilstück einer religionspädagogischen Bilddidaktik, wenn auch noch nicht deren Ausführung. Die Forschungen von Piaget, Kohlberg u.a. zeigen, daß die Einsicht in die Struktur eines bestimmten Sach- und Lerngebiets die Voraussetzung dafür ist, die Lernentwicklung auf diesem Gebiet zu begreifen, insofern diese als stufenförmige Transformation von Strukturen verstanden wird. Wie die synchrone Struktur eines komplexen Wahrnehmungsfeldes sich zur stufenweisen Ausbildung der entsprechenden Wahrnehmungsfähigkeiten und der dazu geeigneten Anordnung der Lerngegenstände verhält, kann wohl erst in intensiver Zusammenarbeit mit der Entwicklungs- und Lernpsychologie ausgemacht werden.

Das sind sehr weite Perspektiven. Dabei ist in der nächsten Nähe des begrenzten Themas, das hier anstand, kaum alles hinreichend überlegt, z.B. das, was die folgenden Zitate annoncieren.

## 12. Weitere Gesichtspunkte

... aber sie liebten unter der Sonne  
 Das Leben und lassen wollten sie nicht  
 Vom Angesichte des Herrn  
 Und der Heimat. Eingeboren war,  
 Wie Feuer im Eisen, das, und ihnen ging  
 Zur Seite der Schatte des Lieben.  
 Darum auch sandte er ihnen  
 Den Geist, und freilich bebte  
 Das Haus ...

Friedrich Hölderlin, Patmos

... le portrait d'un être qu'on aime doit pouvoir être  
 non seulement une image à laquelle on sourit, mais un  
 oracle qu'on interroge.

André Breton

Das Licht auf dem zurückweichenden Fratzensgesicht ist  
 wahr, sonst nichts.

Franz Kafka

Jemand setzt sich zur Aufgabe, die Welt abzuzeichnen. Im Laufe der Jahre bevölkert er einen Raum mit Bildern von Provinzen, Königreichen, Gebirgen, Buchten, Schiffen, Inseln, Fischen, Behausungen, Werkzeugen, Gestirnen, Pferden und Personen. Kurz bevor er stirbt, entdeckt er, daß dieses geduldige Labyrinth aus Linien das Bild seines eigenen Gesichts wiedergibt.

Jorge Luis Borges

Prof. Dr. Alex Stock  
Schwalbenweg 57  
5021 Königsdorf