

DER VERMESSENE CHRISTUS: METROLOGIE UND GOTTESBILD BEI LAVATER, THORVALDSEN, SCHADOW UND LENZ

Eckhard Leuschner

EINLEITUNG

Das Nehmen von Maßen eines Gegenstands oder Lebewesens und deren Sichtbarmachung in graphischer, photographischer oder digitaler Form versteht man als Ausweise der Erlangung und Verfügbarmachung gesicherten Wissens über diesen Gegenstand, dieses Lebewesen. Diagramme und tabellarisch organisierte Messdaten verbreiten mit ihrem Anspruch auf wissenschaftlich exakte, also nachprüfbar Übersetzung der Wirklichkeit eine Aura des Allverbindlichen, die – gerade im Bereich der Visualisierung von unterhalb der menschlichen Wahrnehmungsschwelle gewonnenen Messresultaten – immer auch eine fiktionale Komponente besitzt.¹

Das Thema des Maßnehmens, erweitert um die komplexen metrologischen Bezüge zwischen (skalierten) Messwerkzeugen und Messtabellen mit den von ihnen bezeugten „Fakten“, führt religionshistorisch in Dimensionen jenseits planer Diesseitigkeit. Gemeint ist die uralte Verbindung von Maß und Messen mit Vorstellungen vom Göttlichen, sei es, dass Gott oder Göttern die Urheberschaft an Maß und Zahl zugeschrieben, sei es, dass die Realität einer Epiphanie durch Hinweis auf genau bezeugte göttliche Maße unterstützt wurde. Es reicht ein Blick ins „Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens“ unter dem Stichwort „Länge Christi“, um von er-

staunlichen Praktiken zu erfahren²: Aus dem Mittelalter sind Christusbilder mit dazu gesetzten (von Bild zu Bild abweichenden) Skalen oder Maßstrichen erhalten, vermittels welchen die Länge des Körpers Christi demonstriert wurde, die – je nach Maßstrich – meist zwischen 1,60 und 1,80 Meter definiert war. Durch Verweise darauf, dass die vorgezeigte Länge von einem vor Ort erfolgten Abgleich mit dem in Byzanz aufbewahrten Kreuz Christi oder vom Heiligen Grab in Jerusalem stamme, wurde der Echtheitsanspruch solcher Angaben unterstützt. Das Museum im Prediger in Schwäbisch Gmünd besitzt ein Gemälde von 2,35 Meter Höhe auf Holz (Abb. 1), das „ain gleichnus der person cristi – die leng vnd gros“ darstellt, wie eine Inschrift auf der 1485 datierten Tafel dokumentiert.³ Hier wird der Anspruch formuliert, das exakte Abbild und die Wahre Körperlänge Christi vorzuführen – nimmt man die Angabe wörtlich, war Christus stattliche 2,07 Meter groß. An einer Wand der Heilighkreuz-Kapelle von Braine-le-Château in Brabant ist ein Eisenstab als „la mesure du Bon Dieu“ bzw. „mesure de Notre Seigneur Jésus-Christ“ angebracht, den ein Kreuzfahrer aus dem Heiligen Land mitgebracht haben soll; vertraut man diesem Stab, maß Christus 1,94 Meter. Auch Brustbilder Christi authentifizierte man durch Verweis auf maßstabsgetreue Übersetzung vom originalen

Schweißstuch der Veronika, wodurch die Bilder in der Achtung der Gläubigen entsprechend stiegen. Die authentische „Länge Christi“ konnte man in Spätmittelalter und früher Neuzeit schließlich (ähnlich wie die

Länge der Seitenwunde Christi sowie die Körper- oder Fußlängen Marias und einiger Heiliger) in Form bedruckten Papiers als Amulett mit sich tragen.⁴

Unverkennbar entsprach solches Bemühen um die historischen Maße Christi dem Versuch, sich nicht nur der spirituellen, sondern auch der physischen Realität, also der Inkarnation, des Gottessohnes zu versichern, so dass dessen vorgeführtes Längenmaß mehr als nur ikonisches Bild im Sinne der Produktion einer gemäß irgendwelchen Kriterien vermittelten Ähnlichkeit, sondern Merkzeichen und (wenn man mit der Terminologie von Charles Peirce operieren will) Index war, also auf die üblicherweise bestehende Kausalitätsbeziehung von Körper, Messwerkzeug und das durch dessen Anlegen am Körper erzielte Maßresultat oder Maßbild verwies. Oft schwang aber in einem solchen Bezug auf Zahl und Maß (-stab) zugleich eine abstraktere Vorstellung vom Göttlichen mit: diejenige von Gott als mathematischer Ordnungsmacht, wie sie in der bekannten Passage im Buch der Weisheit 11,20 nachzulesen ist: „Du aber hast alles nach Maß, Zahl und Gewicht geordnet.“ Selbst in den volkstümlichen oder lokal verwurzelten Traditionen der „Länge Christi“ mag sich solchermaßen schon ein Konflikt angedeutet haben, der in „aufgeklärteren“ Zeiten, also seit dem fortgeschrittenen 18. Jahrhundert, Schwierigkeiten der Kunst mit Gottesbildern offenbaren sollte. Vorerst, nämlich in der Renaissance, verbanden sich theologisch oder „metaphysisch“ inspirierte, teils um die Auseinandersetzung mit Proportionsangaben Vitruvs erweiterte Maßkonzepte noch scheinbar selbstverständlich mit konkreten

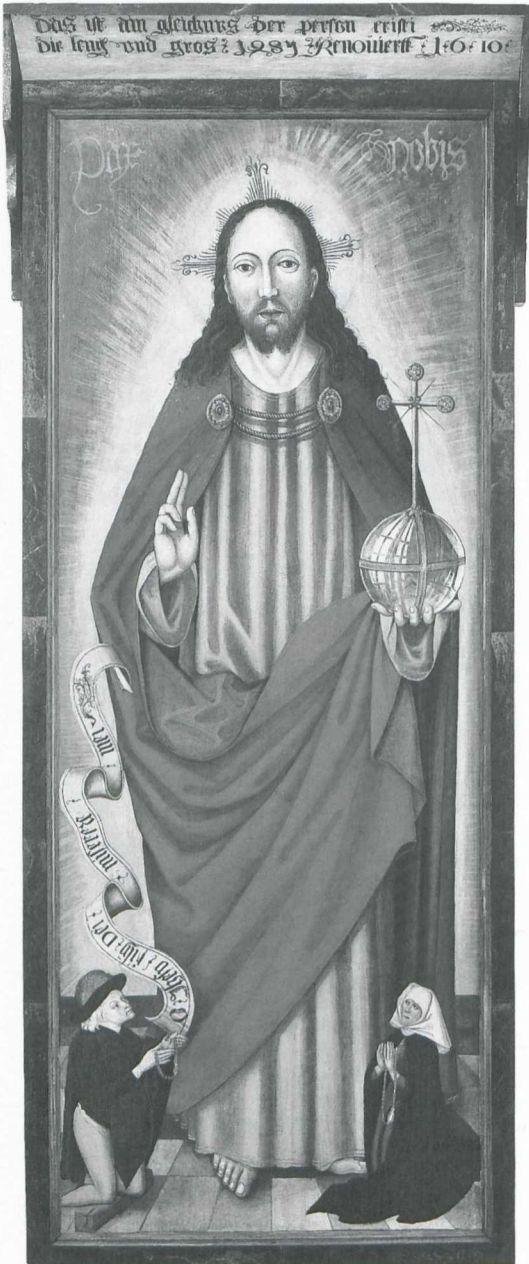


Abb. 1. Unbekannter Meister (Werkstatt von Friedrich Herlin?), Länge Christi, dat. 1485, Öl auf Holz, Museum im Prediger, Schwäbisch Gmünd

anthropometrischen Interessen der Künstler, und die Kombination beider Aktivitäten sollte auch direkte Auswirkungen auf die Konzeption von Christusbildern haben.⁵ Im 17. und früheren 18. Jahrhundert führten Maler und Bildhauer Figurenmessungen vorwiegend an antiken Skulpturen durch.⁶

JOHANN CASPAR LAVATER

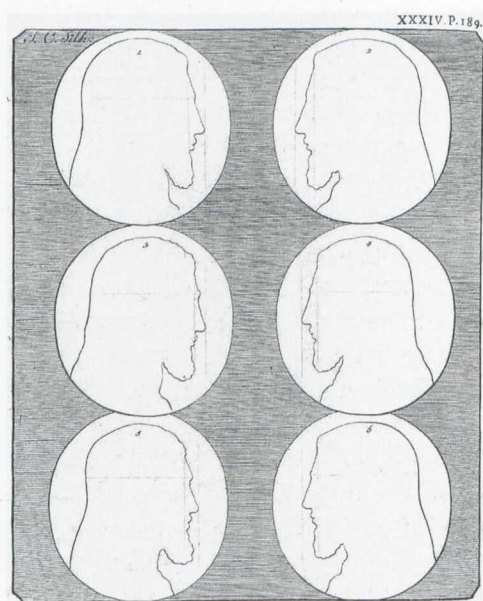
Die fast obsessive Suche von Johann Caspar Lavater (1741-1801) nach dem authentischen Bild Christi ist längst als Movers der publizistischen Aktivitäten des protestantischen Theologen und Physiognomikers erkannt worden.⁷ Ausgangspunkt für Lavaters Beschäftigung mit dem Aussehen Christi (dessen physische Merkmale in der Bibel bekanntlich nicht beschrieben sind) war sein allgemeines Postulat des „lesbaren“ Zusammenhangs von Charakter und Gesicht. Indem sich Lavater aus den Schriftquellen eine präzise Vorstellung formte, suchte er unter den ihm greifbaren Christusbildern nach einem Gesicht, das diesen Kriterien nahe kam – und doch nie völlig nahe kommen konnte. Denn obwohl er grundsätzlich dem klassizistischen Skulpturenideal seiner Epoche anhing, vermochte er in keinem antiken (heidnischen) Götterbild ein Korrelat für die Güte des christlichen Gottes zu finden, „weil Demuth und Liebe fehlen“.⁸ Dasjenige Bild unter den überlieferten Christusdarstellungen, in dem sich anhand der körperlichen Merkmale die Güte am klarsten ausdrückte, musste für ihn dem authentischen Christus am nächsten kommen. Allerdings standen laut Lavater die Künstler zur Zeit Christi vor einem Dilemma: Selbst „wenn der geschickteste Mahler Christum vor sich sähe, wäre an keine gute Kopie zu denken. Entweder würde der Mahler die Hoheit und Unerreich-

barkeit des Urbilds fühlen oder nicht. In beiden Fällen könnte er nicht treu kopieren. Die Liebe, die ihm die Augen aufschlösse, würde ihm die Hände binden. Und freye Hände ohne geöffnete Augen, was wären sie?“⁹ Hiermit sprach Lavater die auf das 6. Jahrhundert zurückgehende Entstehungslegende des so genannten Mandylions an, eines Gesichtsabdrucks, den Christus in einem Tuch zurückgelassen haben soll, nachdem ein vom edessenischen König Abgar geschickter Porträtmaler an der eben genannten Aporie gescheitert war.¹⁰

Eines der Hauptarbeitsmittel von Lavaters Physiognomik waren Profilbildnisse, die, zumal angesichts der Reduktion der visuellen Mittel auf die reine Linie, die weitgehende Unterdrückung von Eigenheiten und Zufällen der Repräsentation zu gewährleisten schienen. Er schrieb in einer Zeit zunehmender Mechanisierung (und damit „Objektivierung“) des Verfertigen von Bildern, konnte aber auf einen Anteil von Handarbeit bei der Erstellung seiner Vorlagen nicht verzichten: Erst um 1786 erfand Gilles-Louis Chrétien den *Physionotrace*, eine die Produktion von Silhouetten weitgehend automatisierende Maschine.¹¹ Gleichwohl machte sich Lavater – lange vor Etablierung der erkenntnisdienstlichen Methodik durch Francis Galton, Alphonse Bertillon und andere¹² – an einen systematischen Vergleich distinktiver Gesichtsmerkmale Christi aufgrund verschiedener erhaltener Profilbildnisse, die er im zweiten Band des „Essai sur la physiognomie“ zu einem Vergleichsschema versammelte (Abb. 2).¹³ Bildhistorisch bezogen sich diese Christusprofile auf eine Darstellungstradition, die, wie man heute weiß, kaum über das 15. Jahrhundert zurück reichte.¹⁴ Doch Lavater suchte in der Zusammenstellung solcher Näherungsprofile eine das ganze Wesen des Gottessohnes aussprechende

Konfiguration, die explizit Alternative zum älteren En-face-Bild sein sollte, dessen Assoziation mit dem „Angesicht Christi“ für ihn als Protestanten womöglich gefährlich nahe an die Verehrung „Wahrer Bilder“ durch die Katholiken führte. Das Profil als Normal- und bevorzugte Beobachtungsform des Christusbildes blieb – konfessionsübergreifend – im 19. Jahrhundert einflussreich, und dies trotz der von Lavater geäußerten Zweifel an der Genauigkeit der ihm zur Verfügung stehenden Werke. Noch in Populärphysiognomien des 20. Jahrhunderts, etwa in „Menschengestalt und Charakter“ von Emil Peters (1922), vertritt ein den spätmittelalterlichen Beispielen und Lavaters „Gewöhnlichem Christusbild“ nahestehendes Profil den „Christuskopf“ (Abb. 3).¹⁵ Dass Lavater trotz intensiver Befragung der von ihm gesammelten Profilgesichter das „Urprofil“ Christi nicht fand, ja: nicht finden konnte, entsprach nicht zuletzt der Spannung zwi-

2. J.C. Silh, Sechs Profilbildnisse Christi in Lavaters „Essai sur la Physiognomie“, Kupferstich



schen seinen Messkriterien: Einerseits folgte er einer traditionellen Auslegung von Psalm 44,3, die Christus als den schönsten unter den Menschenkindern verstand und die Lavater dazu brachte, eine von Winckelmann mit Blick auf die Antike entwickelte „Symmetria-Ästhetik“ auf die ihm verfügbaren Bildwerke anzuwenden. Andererseits setzte er auf das rechte Gefühl des sich seiner Gottes Ebenbildlichkeit bewussten Menschen, also auf ein Glaubenskriterium, ohne das Christus in seiner leiblichen, gesichtlichen Manifestation nicht erkannt werden könne.¹⁶

Gleichwohl beschäftigte sich Lavater auch mit Vollgesichtern Christi. Der Künstler Benjamin West (1738–1820) schenkte ihm ein solches Bild, das in den „Physiognomischen Fragmenten“ in einem Stich von Johann Heinrich Lips als „Christus mit einem Kindlein“ reproduziert wurde. West hatte Christus frontal thronend in Dreiviertellänge gemalt, dazu ein zu ihm aufblickendes Kind in weißer Kleidung, das (in der Graphik) über seinem linken Oberschenkel lehnt. Lavater kommentierte, dass man in dem Kind wohl das „Bild des Mahlers selbst in seiner jugendlichen Unschuld“ sehen müsse.¹⁷ Er attestierte Wests Christusbild in einem Brief an den Künstler, es sei von „stiller Ruhe und ungezierter Einfalt“ – Winckelmanns Terminologie ist unverkennbar. Daneben mag das Gemälde Lavater auch deshalb gefallen haben, weil es die beiden Gesichts- als elementare Ansichtsformen kontrastierte: das im Profil, also dem bevorzugten „Messmodus“ der Physiognomik, gezeigte Kind, und der erhabene und nimbierte, aber keineswegs un- oder übermenschlich entrückt thronende Christus, dessen Hinweis mit der linken Hand auf seinen kindlichen Rezipienten wie die Präsentation einer Identifikationsfigur für den Betrachter wirkt, die – gemäß dem von Lavater geschilderten Dilemma – zur Reduk-

tion der eigenen Aufmerksamkeit auf die nur „objektive“ Analyse unfähig ist.

Ironischerweise ist gerade für den Produzenten dieses von Lavater besonders gelobten Bildes, also für Benjamin West, eine weit aus weniger vergeistigte Beschäftigung mit der Darstellung Christi bezeugt. Es handelt sich um die für das Jahr 1801 dokumentierte Zusammenarbeit mit Thomas Banks anlässlich des Versuchs, die „der Natur entsprechende“ Pose Christi am Kreuz herauszufinden.¹⁸ West und Banks nutzen den Körper des kürzlich auf gewaltsame Weise zu Tode gekommenen Chelsea-Pensionärs James Legge, um eine „Anatomical Crucifixion“ herzustellen. Der tote Körper wurde zuerst unbekleidet an ein Kreuz geschlagen und die daraus resultierende Pose in Gips abgeformt. Nachdem der Körper von Legge anschließend durch den Anatomen Joseph Constantine Carpue gehäutet worden war, entstand eine zweite Abformung, die – anders als die erste – noch heute in den Sammlungen der Londoner Royal Academy bewahrt wird. West soll angesichts dieses anatomischen Experiments geäußert haben, er habe „never before seen the human hand“; er hatte nämlich nach eigenem Bekunden nie realisiert, welchen Kräften die ans Kreuz genagelte Hand unter dem Druck des nach unten hängenden Körpers ausgesetzt ist. Hier war das Studium der menschlichen Figur, das der späteren Verfertigung gemalter Darstellungen der Kreuzigung Christi gedient haben mag, elementare Etüde über Gewicht und (träge) Masse eines leblosen Körpers von geeigneter Größe, über die Schwäche toten menschlichen Fleisches. Zwar rückte die der Konservierung geschuldete Metamorphose der Leiche zur Gipsfigur wieder etwas Distanz ein, doch fielen Observations- oder Messpraxis und „jenseitige“ Implikationen des Maßes im Kontext solcher Grundlagen-



3. Christusprofil in Emil Peters' „Menschengestalt und Charakter“

arbeit der Kunstakademien um 1800 scheinbar völlig auseinander.

BERTEL THORVALDSEN UND JOHANN GOTTFRIED SCHADOW

„Das Grundproblem der romantischen Kunst war, wie das Unendliche im Endlichen dargestellt, das Metaphysische im Kunstwerk sichtbar gemacht werden könne.“¹⁹ Es versteht sich, dass das Bild Christi den Künstlern aller Konfessionen im 19. Jahrhundert besondere Schwierigkeiten bereitete. Wie konnte angesichts des unumkehrbar vollzogenen Bruchs mit dem Ancien régime, der auch die religiösen Bildkonventionen betraf, das Göttliche überhaupt noch dargestellt werden? Grundsätzlich machte sich selbst bei den Romantikern, vor allem in den Kreisen der Nazarener, der starke Einfluss von Lavaters Christusbildforschungen bemerkbar. Im Gemälde von Peter Cornelius „Christus und die Klugen und Törichten Jungfrauen“ (Abb. 4) aus dem Jahr 1813 (Düssel-



Abb. 4. Peter Cornelius, Die Klugen und die Törichten Jungfrauen, Öl auf Leinwand, Museum Kunst Palast, Düsseldorf

dorf) steht die Figur Christi auf einer Wolkenbank, ist aber zugleich Akteur einer narrativ aufgefassten Szene, da er sich zu den vor ihm knienden Frauen wendet.²⁰ Ganz im Sinne der nazarenischen Ästhetik, die eine Synthese aus Historischem und Symbolischem anstrebte, zögerte der Künstler nicht, für den Grundaufbau Raffaels Komposition „Weide meine Lämmer“ zu verwenden, aber Christus anders als im Entwurf des Urbinateen zu präsentieren. Man sieht ihn nämlich nicht En-face, sondern in einer Seitenansicht, deren betonte Linearität dem „Gewöhnlichen Christusprofil“ in den „Physiognomischen Fragmenten“ nahe kommt, auch wenn der Kopf Christi stärker nach unten geneigt ist.²¹ Die Haltung der Hände des von Cornelius dargestellten Heilands, in der eine begü-

tigende oder grüßende Geste zum Ausdruck kommt, sollte wenige Jahre später ähnlich durch Bertel Thorvaldsen – im Medium der Skulptur – für die ausgeführte Fassung des marmornen „Christus“ (Abb. 5) von Kopenhagen verwendet werden.²²

In der Körpersprache der geöffneten Arme des „Christus“, den Thorvaldsen zwischen 1821 und 1828 schuf, dominiert nun allerdings der Aspekt der Einladung, was auch die Sockelinschrift „Kommet her zu mir“ impliziert, in der Matthäus 11,28 zitiert ist: „Kommt her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid; ich will euch erquicken“. Mitzudenken war vom Betrachter wohl der weitere Wortlaut dieser Bibelstelle, wo sich eine Charakterbeschreibung Christi anschließt: „Nehmt auf euch mein Joch und lernt von

mir; denn ich bin sanftmütig und von Herzen demütig.“ Nachdem Thorvaldsen in einer Modellstudie zuerst mit einem vorwärts gerichteten Blick Christi experimentiert hatte²³, neigt die ausgeführte Figur (wie zuvor diejenige von Cornelius) den Kopf nach unten, was den solchermaßen durch Christus empfangenen Kirchenbesuchern einerseits den bei Matthäus beschriebenen Eindruck von Demut und Liebe – oder, mit Ignaz von Wessenberg²⁴, „Ernst mit Milde“ – vermittelt, ihnen andererseits aber, vom Kirchenschiff aus betrachtet, ein Gesicht mit nur wenigen physiognomisch verwertbaren Details bietet.²⁵ Der blendend weiße Marmor und der Goldhintergrund in der Frauenkirche tun ihr Übriges zur Auratisierung und Entrückung dieser an sich doch plastisch greifbaren Figur. Und doch ist kaum zufällig in der schon erwähnten Populärphysiognomie von Emil Peters neben dem spätmittelalterlichen Profil-

Abb. 5. Bertel Thorvaldsen, Christus, Marmor, Frauenkirche Kopenhagen

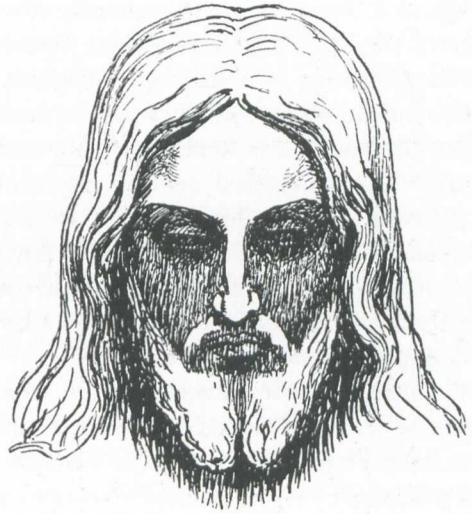
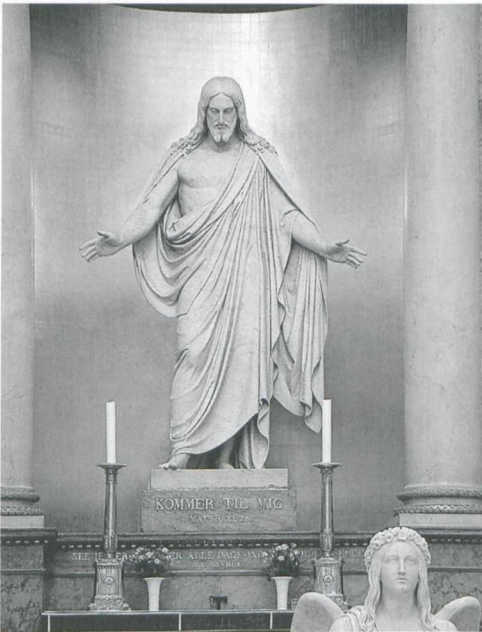


Abb. 6. Christuskopf nach Thorvaldsen in Emil Peters' „Menschengestalt und Charakter“

typus nur ein einziger weiterer Christuskopf abgebildet: derjenige von Thorvaldsens Statue in Kopenhagen. In dieser Illustration ist der Kopf, der räumlichen Rezeptionsvorgabe in der Frauenkirche gemäß, frontal und in Untersicht dargestellt. Die Gesichtszüge sind weitgehend verschattet (Abb. 6).²⁶

Wenn Anekdoten aus der komplizierten Konzeptionsphase der Statue stimmen, sollte Thorvaldsens Christus zuerst seine Arme flehend gen Himmel recken.²⁷ Wie die erhaltenen Vorarbeiten zeigen, versuchte sich der Künstler alternativ dazu an einer nach oben weisenden Geste des rechten Arms Christi, die Gohr an Raffaels Plato erinnerte²⁸, aber auch von Wests „Christus“ für Lavater inspiriert gewesen sein mag (letztere Komposition war ihrerseits sicher in Kenntnis der beiden Hauptphilosophen in der „Schule von Athen“ entstanden). Aufgrund seiner Auseinandersetzung mit älteren und zeitgenössischen Christusbildern experimentierte Thorvaldsen sogar mit der Figur eines schwebend Verklärten in der Art von Raffaels „Transfiguration“. Die ausgeführte, frontal stehende

Figur mit ihren seitlich abgewinkelten Armen inkorporiert das Motiv des seine Wundmale zeigenden auferstandenen Christus, während das Gewand an die Togati der antiken Bildhauerkunst Roms angelehnt sein mag.²⁹ Das Lockenhaar der Statue scheint Christusbüsten des Quattrocento verpflichtet, und den jugendlich-bärtigen Gesichtstypus hat die Forschung überzeugend auf das Vorbild von Michelangelos „Christus“ in S. Maria sopra Minerva zurückgeführt.³⁰

Wie dieses weite Imitationsspektrum zeigt, ging es dem Bildhauer um eine Synthese prominenter Formen der christlichen Bildtradition mit einer von den „idealen“ Figuren des barocken und des Winckelmann'schen Klassizismus inspirierten Kultur der Kunstakademien, die im kanonischen Ebenmaß einer gemäß den Gesetzen der antiken Proportion dargestellten Menschenfigur den symbolischen Ausdruck universeller Harmonie, und darin womöglich des Göttlichen, sah.³¹ Nicht umsonst postulierte schon das 19. Jahrhundert eine „innere Verwandtschaft“ zwischen dem (nur indirekt überlieferten) Zeus des Phidias mit „demjenigen Christustypus, dessen plastisches Ideal bisher nur Thorvaldsen erreicht hat.“³² Darüber hinaus blieben Konzeption und Aufstellung der Skulptur offenbar nicht ohne Einfluss aus der romantischen „Kunsttheologie“, die das Schöne als eigentlichen Zweck der Kunst ablehnte und – im Sinne von Friedrich Schlegels Diktum, dass alle Schönheit nur Allegorie sei³³ – dafür sorgte, dass Thorvaldsens wohlproportionierter Christus weniger als (menschliches) Abbild denn als (göttliches) Verweisbild wirken sollte. Die Auffassung der Romantiker vom nötigen Bruch zwischen sichtbarer Form und zu vermittelnder Bedeutung bedingte in der Inszenierung der Kopenhagener Skulptur eine „Angleichung der Skulptur an die Malerei“³⁴: Die in den Tabernakel wie in einen

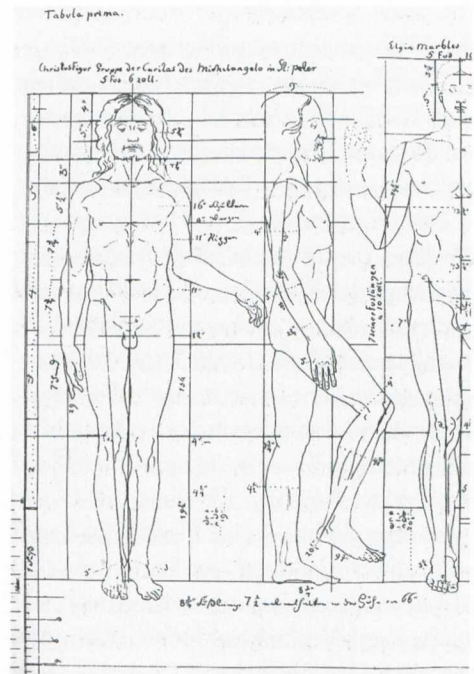
Rahmen gestellte, zu einer freiplastischen Wirkung kaum noch fähige Christusdarstellung ist, so Gohr, „zugleich Statue und Bild einer Statue“, mehr optisches Phänomen als ertastbare Wirklichkeit.³⁵ Allerdings ist – angesichts der Wahrheitsansprüche der romantischen Bildtheologie – gerade dieser Effekt ein Nachweis der künstlerischen Leistungskraft Thorvaldsens. Ganz im Sinne der Romantiker „verzauberte“ der Bildhauer die Realität, „um den Betrachter daran zu hindern, sich durch sie ablenken zu lassen.“³⁶ Es überrascht angesichts der hohen Anforderungen der den Nazarenern nahestehenden Kunsttheoretiker an Gottesbilder (und womöglich angesichts des von der Kopenhagener Invention schon beherrschten Marktes) nicht, dass ein anderer Hauptvertreter der Skulptur jener Epoche, Johann Gottfried Schadow (1764–1850), nie einen Christus in Marmor gestaltete. Einen 1835 nach Berlin gelangten Abguss von Thorvaldsens Statue qualifizierte Schadow als „eines seiner schwächsten Werke“ und bemängelte unter anderem, dass „die Arme zu kurz“ schienen.³⁷ Bezeichnenderweise führte er, dem zeitlebens die menschliche Figur Hauptthema war, zur Begründung seiner Kritik ein anthropometrisches Kriterium an. Tatsächlich hat Schadow einige Christusdarstellungen anderer Künstler vermessen und hinsichtlich ihrer „Richtigkeit“, also der korrekten anatomischen Übersetzung, beurteilt. Schadow war Sohn eines Schneiders, ihm war die „angewandte“ Maß- und Messpraxis dieses Meisters von Kindesbeinen an vertraut.³⁸ In seiner eigenen Kunst pflegte er die systematische Suche nach dem Menschentypus, dem die Natur durchwaltenden Standard. Dabei stand er durchaus im Gegensatz zum orthodoxen, allein auf die antike Kunst bezogenen (Neo-) Klassizismus, wie ihn etwa Goethe vertrat, der das Formgesetz der Plastik mit

der Idealität der Antike gegeben sah. Schadow hingegen ging davon aus, dass ein solches Formgesetz auch empirisch, nämlich durch Proportionsstudien und Messarbeit, bestimmt werden müsse.³⁹ Seine zuerst 1834 erschienene und vielfach neu aufgelegte Schrift „Polyklet oder von den Maassen des Menschen“ bezeugt diese Aktivitäten; denn ihre Tafeln veranschaulichen ein planvolles Studium der sukzessiven Phasen des menschlichen Wachstums, das auf die Definition eines alterstypischen Mittelmaßes zielte und mit einem Abgleich antiker Skulpturen verbunden war, die dem Autor als Korrelat und Orientierungsmaßstab dienten.⁴⁰

Schadow nutzte die anthropometrisch gewonnenen, in seinen ganz aus Linien aufgebauten Figurenschemata markierten Messwerte auch, um Werke der nachantiken Kunst hinsichtlich ihrer „Korrektheit“ zu prüfen. Hierunter fielen unter anderem zwei Christusfiguren Michelangelos. Zuerst widmete er sich dem Christus der „Pietà von St. Peter“ von 1499; er richtete die im Original auf dem Schoß Mariens liegende Figur kurzerhand auf, um sie seinem Darstellungsschema der frontal stehend gezeigten Komparationsfiguren anzugleichen (Abb. 7). Außerdem bildete er (auch dies seinem System gemäß) Michelangelos Christus von St. Peter im Profil ab, dessen rechten Fuß etwas vom Boden anhebend. Zum Vergleich sieht man in der selben Tafel eine Umzeichnung des – deutlich größeren und kräftigeren – „Theus“ aus der Sammlung von Lord Elgin und des – nochmals höheren und massigeren – „Faustkämpfers“ von Antonio Canova. Zum Bildwerk Michelangelos in St. Peter bemerkte Schadow: „Der Gliederbau dieser Figur gehört zu den feinsten Gestalten dieses Meisters, und unterscheidet sich merklich von dessen Christus „alla Minerva“ zu Rom. [...] Die Hände haben die Grösse, welche die

Gesetze der Natur vorschreiben; hiermit stimmt jedoch nicht die Grösse der Füsse, welche beide zu klein sind.“⁴¹ Schadow übte an der Auffassung von Michelangelos „Christus von S. Maria sopra Minerva“, den er nicht abbildete, deutliche Kritik: „Aus allem diesen geht hervor, dass hier die Absicht obwaltete, noch schöner wie schön zu machen, und so eine gegen die Gesetze der Natur ganz widersprechende Gestaltung entstand, die darum durchging, weil, bei unsern Sitten, die nackende Gestalt sich selten darbietet, und die neueren Künstler, durch die Werke ihrer Meister, nach und nach ihr Auge daran gewöhnten, solche Formen und Proportionen zu sehen.“⁴² Es ist aufschlussreich, dass sich Thorvaldsen mindestens für das Gesicht seines Kopenhagener „Christus“ an diesem Werk Michelangelos orientiert zu haben

Abb. 7. Johann Gottfried Schadow, Proportionsanalysen von Michelangelos „Christus von St. Peter“, Zinkradierung



scheint. Jede Form eines reinen Naturalismus, und sei es Schadows fast verzweifelt anmutender Versuch, eine mit den verehrten Antiken kompatible und dennoch empirisch differenzierte Regel für alle Darstellungsaufgaben „des“ menschlichen Körpers zu finden, musste einem auf Vermittlung allegorischen, symbolischen und/oder religiösen Gehalts zielenden Kunstverständnis suspekt sein. Hingegen konnte gerade Michelangelo den Nazarenern als natürlicher Verbündeter erscheinen – was nicht nur, wie im „Weltgericht“ von Peter Cornelius für die Ludwigskirche in München, Ausdruck in wörtlichen Übernahmen, sondern auch in der Tendenz fand, für die Visualisierung eines bestimmten Konzepts willentlich Brüche mit herrschenden Bildkonventionen in Kauf zu nehmen.⁴³

Während sich Johann Gottfried Schadow also von der Produktion eines „Christus“ fern hielt (und sei es, weil ihm kein Zeitgenosse einen entsprechenden Auftrag gab), schuf sein Sohn Wilhelm ein einschlägiges Gemälde: 1842 stellte er in den „Klugen und Törichten Jungfrauen“ (Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt) ein Thema dar, das unverkennbar vom oben genannten Bild gleichen Themas des Peter Cornelius (Abb. 4) angeregt war. Allerdings positionierte Wilhelm Schadow Christus in der Bildmitte und gestaltete ihn in Körperformen und Gewand so, dass er der Kopenhagener Skulptur von Thorvaldsen bemerkenswert nahe kommt; auch die Glorie im Hintergrund dürfte von der Goldnische in der Frauenkirche angeregt sein. Den Kopf Christi zeigte Schadow allerdings nicht frontal, sondern drehte ihn ins Profil. Was handlungsbedingt oder durch das Vorbild des Gemäldes von Cornelius erscheinen mag, war offenbar auch Versuch der Ineinssetzung von Lavaters „Gewöhnlichem Christus“ und

Thorvaldsens „Verweisbild“.⁴⁴ Ebenso wie seine beiden Vorgänger nutzte Wilhelm Schadow das Profil als Charakterausdruck, und die hierfür instrumentierte „Vollkommenheit der feinen Linie“ versprach eine Abgrenzung zum sich ausbreitenden Wirklichkeitswahn der zeitgenössischen Historienmalerei, die um die spirituellen Aspirationen der als überholt geltenden Nazarener-Kunst nicht mehr bekümmert war, sei es, dass sie sich ausschließlich säkularen Themen aus der Alltagswelt der Gegenwart zuwandte, sei es, dass sie religiöse Sujets mit provozierendem Naturalismus traktierte.⁴⁵

DESIDERIUS LENZ

Es war der zur Mitte des 19. Jahrhunderts immer stärker um sich greifende Anti-Idealismus, den der an der Münchner Akademie ausgebildete und danach in Rom im Kreis der späten Nazarener tätige Peter Lenz (1832–1927) entschieden ablehnte. Lenz, welcher nach seinem Eintritt ins Kloster Beuron den Namen Desiderius annahm, gründete dort eine Kunstschule und nahm so die Bestrebungen des „Kunstklosters“ der Nazarener in Rom vom Anfang des Jahrhunderts wieder auf. Er war auf der Suche nach einer christlichen Kunst, die sowohl die sentimental-Überreibungen der religiösen Malerei seiner Zeit als auch den Naturalismus einer nur auf das Sichtbare bezogenen Kunst vermeiden sollte. Da er der Überzeugung war, dass Gott wesenhaft Ordnung und der Mensch ein Abbild Gottes sei, stand für ihn ein „Kanon“ der menschlichen Figur im Zentrum der eigenen künstlerischen Tätigkeit.⁴⁶ Bereits 1864 zeichnete Lenz seine erste „Normalfigur“.⁴⁷ Zahlreiche weitere „Kanonfiguren“ (Abb. 8) sollten folgen. Lenz ging es (anders als etwa Schadow) nicht um eine empi-

rische Analyse körperlicher Maßverhältnisse des Menschen im Abgleich mit dem antiken Figurenideal, sondern um den Aufweis der rationalen Struktur von Gottes Schöpfung sowie um die visuelle Vermittlung ihres metaphysisch-moralischen Offenbarungscharakters. Wesentliche Impulse empfing er dazu durch das Studium der ägyptischen und griechischen Antike. Sein Rekurs auf solche Bildwerke erfolgte nicht zuletzt aufgrund der Überzeugung, diese Epochen seien, weil sie in der Menschheitsgeschichte der Schöpfung näher standen, mit dem Willen Gottes besser vertraut gewesen. Die Ägypter und die Griechen hätten noch das eigentliche Wesen des Ideal-Schönen, Zahl und Maß, gekannt.⁴⁸ Lenz hat, teils zusammen mit seinem Malerkollegen Johannes Bochenek, nachweislich ägyptische und griechische Skulpturen in der Münchner Glyptothek und in den Berliner Museen studiert und vermessen.⁴⁹ Den von ihm aus der systematischen Beschäftigung mit solchen Werken und aus eigenen mathematischen Studien kreierten Beuroner „Kanon“ bezeichnete er auch als „geometrische Theologie“.⁵⁰

Gleichwohl wäre es zu kurz gegriffen, wollte man der Kunst und Kunsttheorie von Lenz eine ausschließliche Herkunft aus der Vermessung antiker Skulpturen unterstellen. Selbst seine durch zahlreiche Randnotizen im Beuroner Exemplar nachweisbare Lektüre von Adolph Zeisings Buch „Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers“ (1854), auf die bereits Siebenmorgen hinwies⁵¹, erklärt die Theoriebildung von Lenz nicht hinreichend: Zeising hatte mit dem Goldenen Schnitt ein mathematisches Prinzip als Bildungsgesetz der ganzen Natur und so auch des menschlichen Körpers postuliert.⁵² Vielmehr ist das anhaltend starke akademische Moment in der Künstlerbildung von Lenz und seiner Beuroner Kollegen in

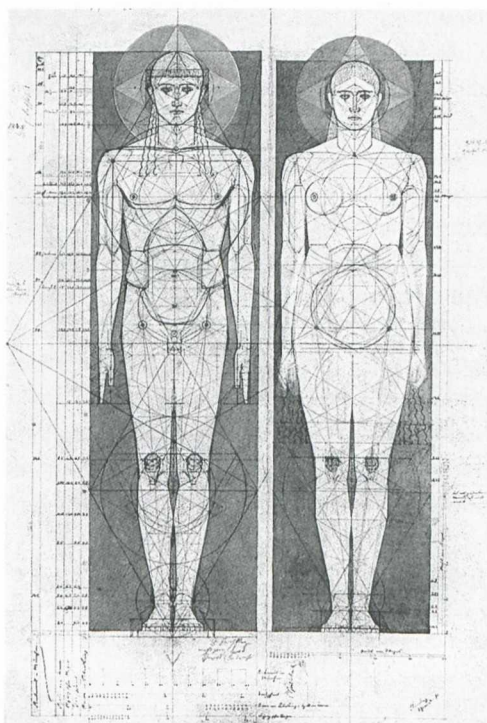
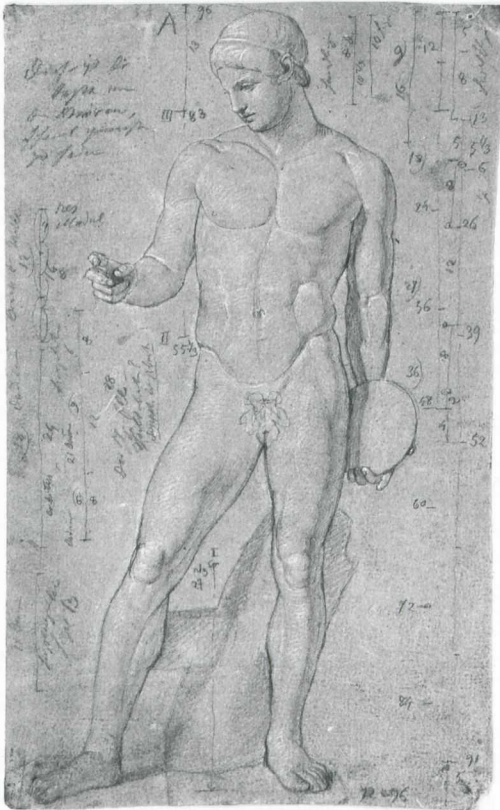


Abb. 8. Desiderius Lenz, Zwei Kanonfiguren, Federlaviert, Kunstarhiv Kloster Beuron

Rechnung zu stellen, also deren Integration in die künstlerischen Traditionen der Körpervermessung, Körpermodule und Canones seit der Renaissance. Das Beuroner Kunstarhiv bewahrt zahlreiche Kopien oder Pausen von Lenz und seinen Mitstreitern nach Proportionstabellen Albrecht Dürers und Schadows „Polyklet“ sowie Ausrisse aus Proportionslehren für Künstler von Charles Audran und anderen.⁵³ Eine anonyme Studienzeichnung (Abb. 9) nach einem Exemplar des polykletischen „Diskophoros“, die von Lenz mit Beschriftungen einschließlich Messleiste und Markierung ausgewählter Maßverhältnisse versehen wurde, verweist ebenfalls auf die Maß- und Messkonventionen der Kunstakademien des 17. und 18. Jahrhunderts.⁵⁴ Wie diese – bislang nicht systematisch erschlossenen – Materialien in der Beuroner

Sammlung zeigen, standen Lenz und seine Kollegen damit prinzipiell in der Nachfolge klassizistischer Definitionen der Idealfigur. Das Ungewöhnliche der reifen Kunst von Lenz war jedoch nicht die fortgesetzte Verwendung entsprechender Prinzipien der Kunstakademien, sondern ihre Radikalisierung und Überführung aus dem Kontext der Künstlerausbildung und Werkstattpraktiken in die unverhohlene Präsentation im Endprodukt, im ausgeführten Werk. Der demonstrative Gebrauch von Messprinzipien und die noch am realisierten Gemälde ablesbare Konstruktion der Figuren mit Zirkel und Lineal entzog das Bild Christi mit Hilfe

Abb. 9. Zeichner des 19. Jahrhunderts (Beschriftung von Desiderius Lenz), Diskophoros, Feder mit Weißbühnung, Kunstarchiv Kloster Beuron



der Geometrie dem von Lenz beklagten „Materialismus“ der Zeitgenossen (auch der zeitgenössischen Künstler) und machte es, zumindest dem theologischen Anspruch nach, „ungegenständlich“. Lenz betonte: „Die Ideen des Ewigen, Göttlichen sind für uns abstrakt und lassen sich, ohne abgeschwächt zu werden, nicht aus diesem Gebiete herunterdrängen; sie lassen sich nie in nur menschliche Art und Weise übersetzen.“⁵⁵ Das Vorzeigen der konstruktiven Mittel auch im fertigen Werk, einschließlich der Verwendung einheitlicher, nicht changierender Farbflächen und eines betont linearen Aufbaus, unterstrich den metaphysischen Verweischarakter der Beurer Malerei, deklarierte sie deutlich als „Medium der Differenz“.⁵⁶ Überspitzt gesagt: Die von Lenz der klassizistisch-akademischen Kunst entlehnten Prinzipien dienten einem durch und durch romantischen Zweck.

Aufschlussreich für die Genese der „Kanon“-Kunst von Lenz ist ein Vergleich seiner frühen Arbeiten mit dem Werk der Beurer Zeit: Am Anfang stand bezeichnenderweise die Auseinandersetzung mit Michelangelo, unter anderem in einer verlorenen „Pietà“ von 1858-59 aus Holz, die durch das vorbereitende Gipsmodell dokumentiert ist⁵⁷: Anders als seine deutschen Zeitgenossen, die vor allem den barocken Pietà-Typus mit zu Boden gesunkenem Christus aufgriffen, orientierte sich Lenz an Michelangelos „Pietà von St. Peter“ und versetzte diese, etwa in der knöchigen Körperbildung Christi, mit „spätgotischem Formhabitus“ (Siebenmorgen⁵⁸). Insbesondere die ovalen Gesichtsformen von Christus und Maria blieben allerdings dem italienischen Vorbild verpflichtet. Lenz setzte dabei auf strenge Frontalität und Reliefhaftigkeit und schaltete das Skulpturen eigene Potential des Mehransichtigen weitgehend aus. Sein Bemühen um eine Synthese

gotischen Ausdrucks mit harmonischer Figurenbildung der Renaissance ist unverkennbar, ebenso allerdings die Tendenz zur Konstruktion eines die Betrachter irritierenden, nicht auf harmonische Auflösung der stilistischen Widersprüche angelegten Schemas. Wo Schadow durch Nachmessen noch „Fehler“ an Michelangelos Christus konstatiert hatte, instrumentierte Lenz formale Inkongruenzen und stilistische Brüche der Darstellung für eine aus seiner Sicht bessere Vermittlung des affektiven oder spirituellen Gehalts der „Pietà“.

Die in Beuron von Lenz gemalten und gezeichneten Darstellungen der Pietà, etwa die Studie zu einem Wandbild von 1865, sind nicht nur von ägyptischen Formen inspiriert, die Maria zur Isis umzubilden scheinen, sondern auch gemäß mathematischen Grundlagen komponiert, nämlich nach dem Konstruktionsprinzip der verschränkten Hexagramme. Anatomisch ist das unkorrekt, da die Beinlänge der sitzenden Madonna perspektivisch verkürzt ist. Doch ging es dem Künstler um die konsequente Realisierung des Bildes als harmonisch strukturierte Fläche.⁵⁹ Die mathematische Natur solcher Werke bekräftigt den Primat der Beuroner Auffassung vom göttlichen Wesen als Maß und Zahl. Dies äußert sich sogar in der Beschäftigung von Lenz mit dem Christusprofil in der Tradition von Lavaters „Gewöhnlichem Christusbild“ (die Beuroner Klosterbibliothek besitzt die physiognomischen Hauptschriften des Schweizers⁶⁰): Während bei Lavater der durch physiognomische Analyselinien vollzogene Abgleich verfügbarer Christusprofile mit den aus der biblischen Charakterschilderung generierten Erwartungen des Autors im Vordergrund stand, versetzte (man möchte sagen: ersetzte) Lenz den auch ihm wohl vor allem aus der physiognomischen Literatur

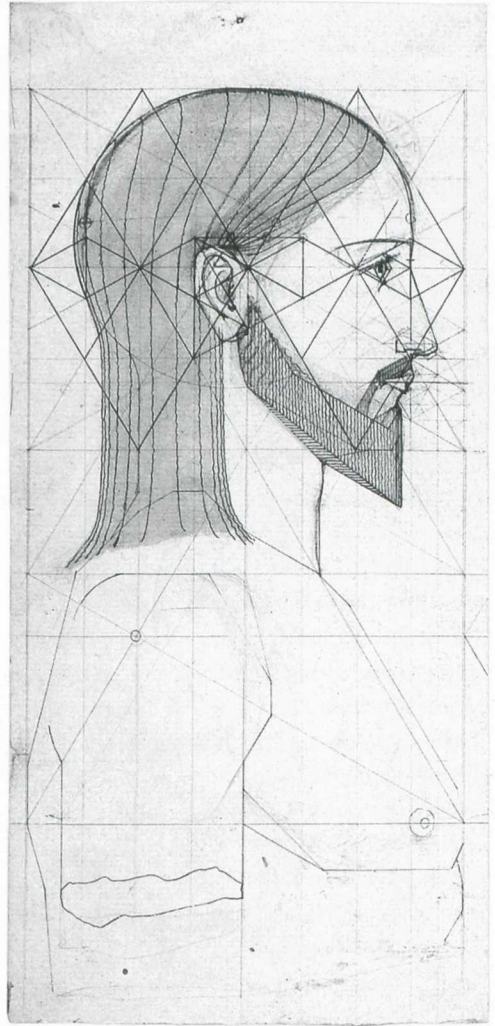


Abb. 10. Desiderius Lenz, Christusprofil, Bleistift und Feder, laviert, Kunstarchiv Kloster Beuron

bekannten Profilkopf Christi mit der das Göttliche am besten charakterisierenden Maßästhetik, schuf das Profil also gleichsam aus dem Geist der Mathematik heraus neu – nicht aufgrund seiner Konsultation irgendwelcher Angaben über konkrete Körpermaße Christi, sondern im Sinne einer (Re-)Konstruktion idealer Proportionen als visueller Ausdrucksformen des Göttlichen (Abb. 10).⁶¹

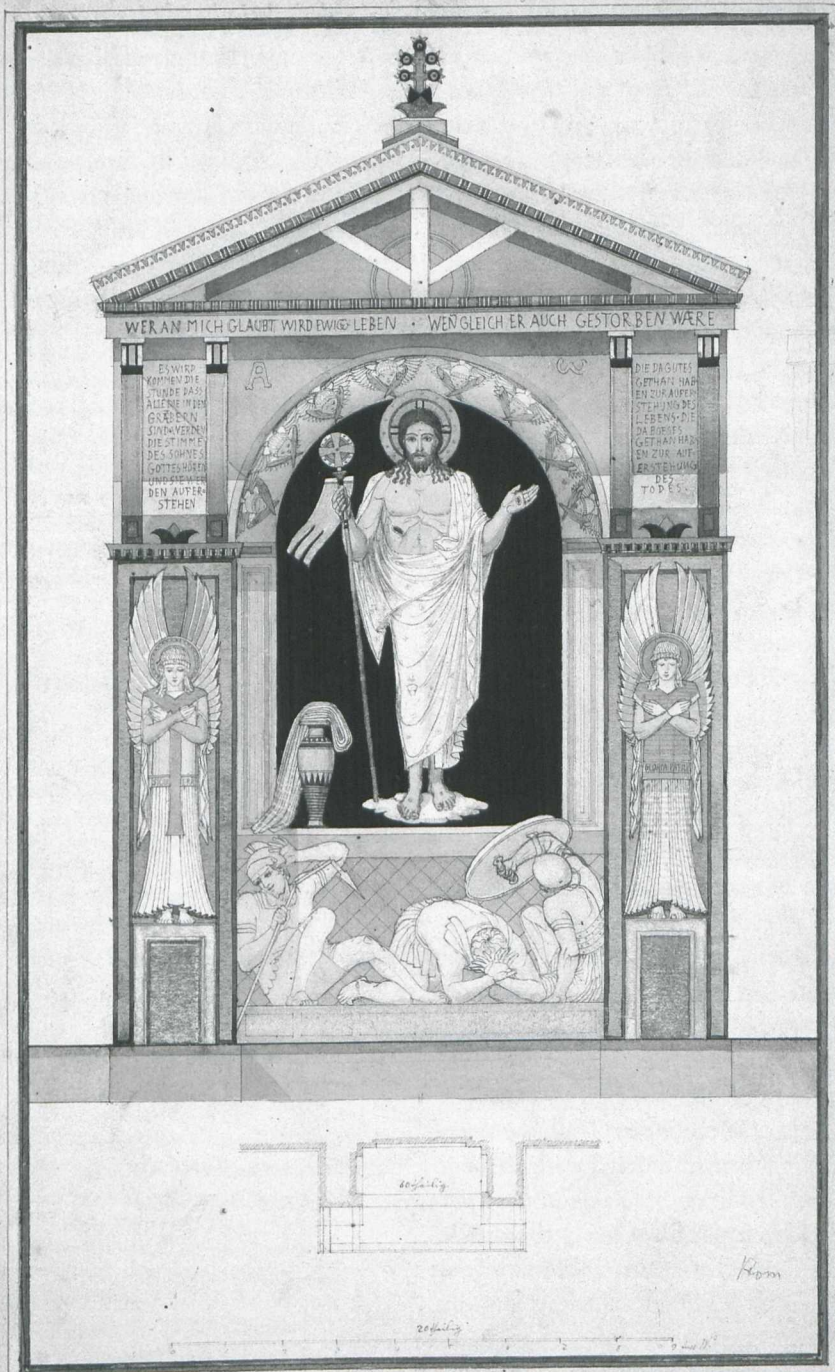
Gleichwohl besaß Lenz wie kaum ein anderer Künstler der 1860er und 1870er Jahre ein Bewusstsein des metrologisch definierbaren Unterschieds zwischen Abbildung und Abgebildetem, wie ihn Erwin Panofsky sehr viel später, 1921, mit dem Begriffspaar der „objektiven“ und „fakturalen“ Maße erläutern sollte.⁶² Man könne, so Panofsky, entweder die Körpermaße eines tatsächlichen Menschen bestimmen oder Angaben zur Bemessung der Darstellung einer bestimmten Körperlänge in einer Skulptur oder Malerei geben.⁶³ Mit dieser Unterscheidung fand Panofsky zwei schlichte aber effiziente Begriffe zur Markierung einer entscheidenden Differenz zwischen Leben und („gegenständlicher“) Kunst, zwischen Faktum und Wahrnehmung, die bereits durch Adolf von Hildebrandt und Konrad Fiedler thematisiert, aber kaum zuvor ähnlich präzise auf den Punkt gebracht wurde.⁶⁴ Lenz selbst demonstrierte schon früh, dass – bei aller Begeisterung für die mathematische Konstruktion und für einen Kanon der menschlichen Figur – das gemalte Gottesbild, und sei es noch so „harmonisch“ konstruiert, immer nur Hilfsmittel oder visuelles Analogon für die „Vorstellung des Ewigen“ sein konnte.⁶⁵

Sein „Entwurf für eine Friedhofsnische mit Gemälde des auferstandenen Christus“ von 1866 (Abb. 11) projektierte eine bemalte Kleinarchitektur⁶⁶, deren Aufbau als archaisierende Version eines Tabernakels aufgefasst werden kann, wie er knapp 40 Jahre zuvor als Behausung von Thorvaldsens Marmor-Christus gebaut worden war. Lenz entsprach der durch die architektonische Rahmung und Frontalität erreichten Entkörperlichung oder Piktoralisierung des dreidimensionalen Werkes in Kopenhagen auf seine eigene Art: Nicht nur wäre sein (auferstandener, nimbiert und die Wundmale vorzeigender) Christus gemalt statt gemeißelt gewesen, son-

dern man hätte als Betrachter auch dessen Position im fingierten Raum kaum rational bestimmen können – postierte ihn Lenz doch auf einer kleinen, vom Unterrand der gemalten Nische abgesetzten Wolkenbank und definierte den Hintergrund einheitlich schwarz. Der Kontrast zwischen den, der Fiktion gemäß, unter und vor der Rundbogennische hockenden Grabwächtern und der mit deutlich abweichendem Proportionsschlüssel gestalteten Christusfigur ist augenfällig. Der über den Bogen der Nische herausragende Nimbus Christi hätte den Nachvollzug der nicht-rationalen Raum- und Größenverhältnisse der Komposition zusätzlich erschwert. „WER AN MICH GLAUBT WIRD LEBEN WENNGLEICH ER AUCH GESTORBEN WÄRE“, sollte man, gemäß Joh 11,25, am Giebel lesen. Die Wirklichkeit dieser Verheißung konnte und wollte ein Künstler wie Lenz ausschließlich allegorisch ausdrücken: durch das Vorzeigen konstruktiver Verhältnismaße der Figur im Bild bei gleichzeitiger Verweigerung des Anspruchs, damit irgendwelche „objektiven Maße“ des Göttlichen gleichsam ungefiltert zu vermitteln.⁶⁷

Das Risiko solcher Bilder, die eine metaphysische „Entrückung“ auf dem Weg über die eigentlich paradoxe Applikation metrologischer Prinzipien zu bewerkstelligen suchen, besteht, was den christlichen Kontext angeht, im Verlust des sinnfälligen Zusammenhangs von Inkarnation, Passion und Erlösung. Aber offenbar nimmt daran schon lange niemand mehr Anstoß. Heutzutage bedarf es provokanter Äußerungen von außerhalb, um im Christentum verstummte Diskussionen über angemessene bildliche Formeln für das Göttliche neu zu beleben. Der muslimische

Abb. 11. Desiderius Lenz, Entwurf für eine Friedhofsnische mit Gemälde des auferstandenen Christus, Federlaviert, Kunstarchiv Kloster Beuron



1863

Schriftsteller Navid Kermani hat im März 2009 durch seine Auseinandersetzung mit dem „Christus am Kreuz“ von Guido Reni in San Lorenzo in Lucina die Irritationen in Worte gefasst, die für einen „Andersgläubigen“ ein Bild hervorruft, das – auf höchstem künstlerischen Niveau – den sterbenden Jesus sowohl als Menschen als auch als Gott repräsentieren will⁶⁸: „Reni verkörpert nicht den Schmerz, den er nicht zeigt. Ihm gelingt, was andere Jesusdarstellungen behaupten: Er führt das Leiden aus dem Körperlichen ins Metaphysische über. Sein Jesus hat keine Wunden, keine Abzeichen der Striemen und Hiebe, ist schlank, aber nicht abgemagert. Selbst wo seine Hände und Füße ans Kreuz genagelt sind, fließt kein Blut. Wären die Nägel nicht, es sähe aus, als breite er die Hände zum Gebet aus. [...] Dieser Jesus ist nicht Sohn Gottes und nicht einmal sein Gesandter. Gerade weil sein Schmerz kein körperlicher ist, nicht Folge denkbar schlimmster, also ungewöhnlicher, unmenschlicher Folterungen, stirbt dieser Jesus stellvertretend für die Menschen, für alle Menschen, ist er jeder Tote, jederzeit, an jedem Ort. Sein Blick ist der letzte vor der Wiederauferstehung, auf die er nicht zu hoffen scheint.“ Mögen einige Teilsätze Kermanis auch von poetischem Nebel umhüllt sein, so charakterisiert der Text doch die Stärken und Schwächen von Renis Bild: Wo die Darstellung Jesu als Christus (von letzterem spricht der Autor aus gutem Grund nicht) in die perfekten Maße der künstlerisch überhöhten, allgemeinen menschlichen Form mündet, dienen die vom Maler instrumentierten visuellen Mittel zwar unverkennbar dazu, über das individuelle körperliche Leiden eines einzelnen Menschen hinauszudeuten – jedoch stellt Kermani die aus seiner Sicht berechtigte Frage, worauf ein solches „schmerzloses“ Verweissbild des Sterbens am Kreuz nun eigentlich verweisen

kann, wenn nicht etwa auf das Sterben aller Menschen. Was den Christus in der Friedhofsnische von Lenz angeht, erkennt man gerade vor dem Hintergrund der von Kermani angestoßenen Diskussion die in der Beuroner Zeichnung vorgesehene Giebelinschrift als essentiell: „Wer an mich glaubt ...“ – das Christusbild von Lenz, nicht weniger als dasjenige Renis⁶⁹, sollte als visuelle Bekräftigung des Glaubens an die Auferstehung, nicht als Vorbedingung und schon gar nicht als Ersatz für diesen Glauben dienen.

ANMERKUNGEN

* Für wertvolle Anregungen und praktische Hilfestellung danke ich Wolfgang Augustyn, Hubert Krins, Gosbert Schüller, Matthias Winner und Gerhard Wolf.

1 Vgl. zusammenfassend Daston, Lorraine und Galison, Peter: *Objectivity*, New York 2007.

2 Jacoby, A.: *Christi Länge*, in: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Bd. 2 (1929/30), Sp. 63-64; idem: *Länge Christi*, in: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Bd. 5 (1932/33), Sp. 899-902. Vgl. daneben Lentes, Thomas: *Die Vermessung des Christus-Körpers*, in: Geissmar-Brandt, Christoph/ Louis, Eleonora (Hrsg.): *Glaube Hoffnung Liebe Tod*, Ausst. Kat. Graphische Sammlung Albertina, Wien 1995, S. 144-147; Areford, David S.: *The Passion Measured: A Late Medieval Diagram of the Body of Christ*, in: ders., *The Broken Body: Passion Devotion in Late Medieval Culture*, Groningen 1998, S. 211-238; Bury, Michael: *The Measure of the Virgin's Foot*, in: Higgs Strickland, Debra: *Images of Medieval Sanctity. Essays in Honour of Gary Dickson*, Leiden und Boston 2007, S. 121-134. Weiss, Jeffrey: *Painting Bitten by a Man*, in: Weiss, Jeffrey (Hrsg.): *Jasper Johns: An Allegory of Painting, 1955-1965*, Ausst. Kat. The National Gallery of Art, Washington, New Haven 2007, S. 2-56, bes. S. 28-33. Zum Bericht des Pseudo-Antoninus Placentinus (6. Jahrhundert), der in Jerusalem im Palast des Pilatus die Fußabdrücke Christi in dem Stein sah, auf welchem dieser als Angeklagter gestanden sein soll, vgl. Wolf, Gerhard: *Verehrte Füße. Prolegomena zur Geschichte eines Körperteils*, in: Benthien, Claudia/ Wulf, Christoph (Hrsg.): *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Hamburg 2001, S. 500-523, hier: S. 506. Durch den Stein mit den Fußabdrücken, so Pseudo-Antoninus Placentinus, geschähen viele heilsame Wirkungen, man nehme das Maß der Fußspuren ab, man binde sie um kranke Glieder und werde so geheilt.

- 3 Vgl. die aus Anlass der Restaurierung des Bildes erschienene Publikation von Holthuis, Gabriele/ Boosen, Monika (Hrsg.): *Das Heilige Grab, das Heilige Kreuz und die Wahre Länge Christi*, Ausst. Kat. Museum im Prediger Schwäbisch Gmünd, 2008.
- 4 Vgl. Herkommer, Hubert: *Heiliges Antlitz und heiliges Maß: Zu Aussehen und Größe des Menschensohnes*, in: Holthuis/ Boosen (wie Anm. 3), S. 67-105. Zur „Heilsarithmetik“ des Mittelalters vgl. einführend Angenendt, Arnold u. a.: *Gezählte Frömmigkeit*, in: Angenendt, Arnold u. a. (Hrsg.): *Frühmittelalterliche Studien* 29 (1995), S. 40-69.
- 5 Vgl. die Fallstudie von Schüßler, Gosbert: *Ein provozierendes Bildwerk der Passion: Donatello's Kruzifix von S. Croce*, in: Möseneder, Karl (Hrsg.): *Streit um Bilder: von Byzanz bis Duchamp*, Berlin 1997, S. 49-72.
- 6 Vgl. Gerlach, Peter: *Schadows Polyklet* (1834). Die Bedeutung der Vermessung antiker Statuen für die Proportionslehre, in: Koopmann, Helmut/ Schmolgen, Eisenwerth, J. Adolf (Hrsg.): *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1971, S. 161-192, hier S. 165-168.
- 7 Vgl. einführend Borrmann, Norbert: *Kunst und Physiognomik. Menschendeutung und Menschendarstellung im Abendland*, Köln 1994, S. 139-143.
- 8 Lavater, Johann Caspar: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, Bd. 4, Winterthur 1778, S. 434, Anm.
- 9 Lavater (wie Anm. 8), S. 434.
- 10 Vgl. Wolf, Gerhard/ Traska, Georg: *Povero Pastore. Die Unerreichbarkeit der Physiognomie Christi*, in: Mraz, Gerda/ Schögl, Uwe (Hrsg.): *Das Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater*, Wien 1999, S. 120-137, bes. S. 123-124.
- 11 Vgl. Freund, Gisèle: *Photographie und Gesellschaft*, übersetzt von Dietrich Leube, Hamburg 1979, S. 20-21.
- 12 Vgl. Regener, Susanne: *Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen*, München 1999, S. 131-167.
- 13 Lavater, Johann Caspar: *Essai sur la physiognomie*, Bd. 2, Den Haag 1783, zu S. 189; vgl. Wolf (wie Anm. 9), S. 124-125.
- 14 Vgl. Helas, Philine: *Lo „smeraldo“ smarrito, ossia il „vero profilo“ di Cristo*, in: Morello, Giovanni/ Wolf, Gerhard (Hrsg.): *Il volto di Cristo*, Ausst. Kat. Rom 2000, S. 215-249.
- 15 Peters, Emil: *Menschengestalt und Charakter. Lehrbuch der praktischen Menschenkenntnis*, Bd. 1, Emmishofen (Schweiz) 1922, S. 200.
- 16 Wolf/ Traska (wie Anm. 10), S. 134.
- 17 Lavater (wie Anm. 8), S. 451.
- 18 Vgl. Elkins, James: *Pictures of the Body. Pain and Metamorphosis*, Stanford 1999, S. 95-97, Fig. 28; und Bryant, Julius: *Thomas Bank's Anatomical Crucifixion. A Tale of Death and Dissection*, in: Apollo 133 (1991), S. 409-411; Kemp, Martin/ Wallace, Marina (Hrsg.): *Spectacular Bodies. The Art and Science of the Human Body from Leonardo to*
- Now, Ausst. Kat. Hayward Gallery, London 2001, S. 86.
- 19 Büttner, Frank: *Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte*, Bd. 2, Stuttgart 1999, Einleitung, S. X.
- 20 Zum Bild von Cornelius vgl. einleitend Büttner, Frank: *Die klugen und törichtchen Jungfrauen im 19. Jahrhundert. Zur religiösen Bildkunst der Nazarener*, in: *Städel-Jahrbuch* 7 (1979), S. 207-230, bes. S. 214-218. Die kleine Wolkenbank, auf welcher der Christus von Cornelius steht, ist ein der barocken Malerei entlehntes Mittel zur Andeutung von Göttlichkeit – vgl. etwa „Christus erscheint seiner Mutter“ von Lorenzo Pasinelli in S. Gerolamo della Certosa in Bologna (Ebert-Schifferer, Sybille: *Aus der Krise zum Triumph: Barockmalerei in der Emilia-Romagna*, in: *Il Gusto Bolognese. Barockmalerei aus der Emilia-Romagna*, Ausst. Kat. Hessisches Landesmuseum Darmstadt 1994, S. 11-46, hier S. 39, Abb. 12).
- 21 Auch andere Nazarener integrierten das durch Lavater propagierte „Gewöhnliche Christusprofil“ mit explizitem Bezug auf das vermutete Alter dieses Bildtypus in ihre Werke, etwa Johann Friedrich Overbeck in der zeichnerischen Vorstudie für das (kompositionell veränderte, heute verlorene) Gemälde „Einzug Christi in Jerusalem“ von 1824 (freundlicher Hinweis von Michael Thimann) – vgl. dazu Blühm, Andreas/ Gerkens, Gerhard (Hrsg.), *Johann Friedrich Overbeck 1789-1869: Zur zweihundertsten Wiederkehr seines Geburtstages*, Ausst. Kat. Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck – Behnhaus, Lübeck 1989, S. 182-184, und Hollein, Max/ Steinle, Christa (Hrsg.): *Religion Macht Kunst: Die Nazarener*, Ausst. Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Köln 2005, S. 127 und 128.
- 22 Gohr, Siegfried: *Die Christusstatue von Bertel Thorvaldsen in der Frauenkirche von Kopenhagen*, in: Bott, Gerhard (Hrsg.): *Bertel Thorvaldsen. Untersuchungen zu seinem Werk und zur Kunst seiner Zeit*, Köln 1977, S. 343-365. Womöglich hat Thorvaldsen für den Empfangsgestus Christi auch auf Monumente der römischen Kaiserzeit zurückgegriffen – vgl. Eimer, Gerhard: *Thorvaldsens Christus. Der schöpferische Prozess im Spiegel des Quellenmaterials*, in: Jörg Meyer zur Capellen und Gabriele Oberreuter-Kronabel (Hrsg.): *Klassizismus. Festschrift für Erik Forssmann*, Hildesheim 1987, S. 127-169, hier S. 148-149. Zum Fortwirken von Thorvaldsens Christus in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts vgl. auch Leuschner, Eckhard: *Der Himmel über Rom - Zur Anfangssequenz von Federico Fellinis Film 'La Dolce Vita'*, in: Augustyn, Wolfgang/ Leuschner, Eckhard (Hrsg.): *Kunst und Humanismus. Festschrift für Gosbert Schüßler zum 60. Geburtstag*, Passau 2007, S. 663-686.
- 23 Henschen, Eva: *On the Statue of Christ by Thorvaldsen*, Kopenhagen 1997, S. 49, Abb. 57.
- 24 Wessenberg, Ignaz Heinrich von: *Die christlichen Bilder. Ein Beförderungsmittel des christlichen Sinns*, Bd. 2, Konstanz 1827, S. 578.
- 25 Zum geneigten Kopf von Thorvaldsens Christus vgl. auch Birkedal Hartmann, Jörgen: *Gesenktes Haupt und Empor-*

- blicken. Neue Beiträge zu Thorvaldsens Antikenrezeption, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 22 (1985), S. 211-225, hier S. 224-225.
- 26 Peters (wie Anm. 15), Bd. 2, S. 294, Fig. 163. Vgl. Eimer (wie Anm. 22), S. 156: „Erst wenn man an den Altar tritt, am besten, wenn man als Abendmahlsgast niederkniet, kann man den niedergeschlagenen Blick des Erlösers einfangen.“
- 27 Gohr (wie Anm. 22), S. 343.
- 28 Gohr (wie Anm. 22), S. 344.
- 29 Gohr (wie Anm. 22), S. 345.
- 30 Gohr (wie Anm. 22), S. 345.
- 31 Zu Vorstellungen von der allegorischen oder symbolischen Funktion der Proportion bis hin zum Konzept einer Korrespondenz zwischen Mikro- und Makrokosmos im 18. und 19. Jahrhundert, etwa bei Johann Gottfried Herder und August Wilhelm Schlegel, vgl. Gerlach (wie Anm. 6), S. 172-174.
- 32 Portig, Gustav: Zur Geschichte des Gottesideals in der bildenden Kunst, Hamburg 1887, S. 18.
- 33 Schlegel, Friedrich: Rede über die Mythologie (1800), in: Schriften zur Literatur, hg. von Wolf Dietrich Rasch, München 1972, S. 308. Zur Allegorietheorie Schlegels im theologischen Kontext vgl. Gohr (wie Anm. 22), S. 350; Büttner 1999 (wie Anm. 19), S. 453; Heise, Brigitte: Johann Friedrich Overbeck. Das künstlerische Werk und seine literarischen und autobiographischen Quellen, Köln u. a. 1999, S. 207; Hoeps, Reinhard: Friedrich Schlegel über christliche Kunst, in: ders. (Hrsg.): Handbuch der Bildtheologie, Band I: Bild-Konflikte, Paderborn u. a. 2007, S. 326-338, bes. S. 333-334.
- 34 Gohr (wie Anm. 22), S. 350. Ein Kritiker des Werks in den 1950er Jahren formulierte seinen Tadel bezeichnenderweise mit Hinweis auf dessen Zweidimensionalität: „Göttlicher Geist, göttliche Handlungsmacht sind verfloren. An die Stelle anthropophaner Erscheinungsweise ist eine schemenhafte getreten.“ (Schöne, Wolfgang: Die Bildgeschichte der christlichen Gottesgestalten in der abendländischen Kunst, in: Das Gottesbild im Abendland. Mit Beiträgen von Wolfgang Schöne, Johannes Kollwitz und Hans Freiherr von Campenhausen, Witten und Berlin 1959, S. 45).
- 35 Gohr (wie Anm. 22), S. 348.
- 36 Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt/Main 1997, S. 456.
- 37 Schadow, Johann Gottfried: Kunstwerke und Kunstansichten. Ein Quellenwerk zur Berliner Kunst- und Kulturgeschichte zwischen 1780 und 1845. Kommentierte Neuausgabe der Veröffentlichung von 1849, hg. von Götz Eckhardt, Bd. 1, Berlin 1987, S. 191.
- 38 Zu den frühen Jahren Schadows vgl. Eckhardt, Götz: Johann Gottfried Schadow 1764-1850. Der Bildhauer, Leipzig 1990, S. 9-10.
- 39 Vgl. Frank, Hilmar: Goethe, Schadow und das Formgesetz der Plastik, in: Maaz, Bernhard (Hrsg.): Johann Gottfried Schadow und die Kunst seiner Zeit, Ausst. Kat. Kunsthalle Düsseldorf u. a., Köln 1994, S. 141-147.
- 40 Schadow, Gottfried: Polyclet oder von den Maassen des Menschen nach dem Geschlechte und Alter, mit Angabe der wirklichen Naturgrösse nach dem rheinländischen Zollstocke und Metermaass, Berlin 1834 (hier zitiert nach der dritten Auflage Berlin 1877). Vgl. auch Gerlach (wie Anm. 5), S. 185, und Badstübner-Gröger, Sibylle: Die Vermessungen zum ‚Polyclet‘, in: Badstübner-Gröger, Sibylle u. a. (Hrsg.): Johann Gottfried Schadow. Die Zeichnungen, Berlin 2006, S. 134-140.
- 41 Schadow (wie Anm. 40), S. 81. Zu dem Bambusstab mit ange deuteten Wuchsabschnitten, den Michelangelo seinem Christus von S. Maria sopra Minerva beigab und der als „Anspielung auf Figur und Maßstab“ interpretiert werden kann, vgl. Schwedes, Kerstin: *Historia in statua*. Zur Eloquenz plastischer Bildwerke Michelangelos im Umfeld des Christus von Santa Maria sopra Minerva zu Rom, Frankfurt am Main 1998, S. 163-175.
- 42 Schadow (wie Anm. 40), ebd. Vgl. von Wessenberg (wie Anm. 23), S. 532: „Die Statue [Michelangelos] wäre ein Meisterwerk erster Größe, wenn sie nicht Christus, sondern einen Krieger oder Faustkämpfer, oder einen der Schächer vorstellen sollte.“
- 43 Vgl. Grewe, Cordula: Historicism and the Symbolic Imagination in Nazarene Art, in: *The Art Bulletin* 89 (2007), S. 82-107.
- 44 Zu diesem Bild vgl. Grewe, Cordula: Die Klugen und Törichten Jungfrauen. Wilhelm von Schadows Parabeln auf konfessionelle Versöhnung und soziale Fürsorge, 1835-1842, in: *Pantheon* 57 (1999), S. 127-150.
- 45 Vgl. etwa das als „Christus am Kreuz“ posierende Nacktmodell in den von Gaudenzio Marconi photographierten „Académies après nature“ aus der Zeit um 1870. Die Bilder sollten als Vorlagen für Künstler dienen: Comar, Philippe (Hrsg.): *Figures du corps. Une leçon d'anatomie à l'Ecole des Beaux-Arts*, Ausst. Kat. Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2008, S. 278.
- 46 Kehrbaum, Annegret: Die Nabis und die Beuronener Kunst. Jan Willibrord Verkades Aichhaldener Wandgemälde (1906) und die Rezeption der Beuronener Kunst durch die Gauguin-Nachfolger, Hildesheim 2006, S. 203.
- 47 Siebenmorgen, Harald: Die Anfänge der „Beuronener Kunstschule“. Peter Lenz und Jakob Wüger 1850-1875, Sigmaringen 1983, S. 176.
- 48 Vgl. Lang, Claudia: Die Goldschmiedekunst der Beuronener Schule. Das Kunstschaffen des Benediktinerordens unter Rückgriff auf archaische Stilelemente und gleichzeitigem Aufbruch in die Moderne, Regensburg 2007, S. 48.
- 49 Siebenmorgen (wie Anm. 47), S. 162; Lang (wie Anm. 48), S. 71; beispielhaft genannt sei die 1871 datierte Maßstudie von Lenz nach einer ägyptischen Sitzfigur in Berlin, Kunstarchiv Beuron, Inv. Nr. Z 132.
- 50 Kehrbaum (wie Anm. 46), S. 203.
- 51 Siebenmorgen (wie Anm. 47), S. 177-178.
- 52 Zeising, Adolph: Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers, Leipzig 1854.

- 53 Die Beuroner Klosterbibliothek besitzt heute kein Exemplar von Dürers „Vier Büchern von menschlicher Proportion“ (Nürnberg 1524), Schadows „Polyclet“ oder der einschlägigen Schriften von Liharzik, Cuyet und Richer; hingegen sind vorhanden: „Les proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures de l'antiquité“ von Gérard Audran in der Nürnberger Ausgabe von ca. 1698, das „Lehrbuch der plastischen Anatomie“ von E. Harless, Stuttgart 1856-58, die „Météorologie de la Belgique comparée à celle du globe“ von Adolphe Quetelet, Brüssel 1867, sowie zwei Publikationen des mit Lenz persönlich bekannten Johannes Bochenek: Die männliche und weibliche Normal-Gestalt nach einem neuen System, Berlin 1875 (Aufdruck im Vorsatz „Atelier“); Das Gesetz der Formschönheit, Leipzig 1903. Die „Symbolik der menschlichen Gestalt“ von Carl Gustav Carus, Leipzig 1856, besitzt das Kloster Beuron nur in der Neuausgabe von 1925.
- 54 Kunstarchiv Beuron, ohne Inventarnummer. Für die Bestimmung von Lenz als Urheber der Beschriftungen danke ich Hubert Krins.
- 55 Lenz nach Siebenmorgen (wie Anm. 47), S. 83.
- 56 Zum Begriff des „Mediums der Differenz“ vgl. Belting, Hans: Das echte Bild. Bilder als Glaubensfragen, München 2005, S. 87 (dort bezogen auf die Schrift, die in den monotheistischen Religionen die Kultbilder abgelöst habe). Meine These vom bewussten Vorzeigen der konstruktiven Mittel gilt unabhängig von der Tatsache, dass Lenz die Details seines Kanons nie komplett publizierte und eine seiner Kanonzeichnungen sogar die Beschriftung „Gegen außen geheim halten!“ trägt (vgl. Kehrbaum, wie Anm. 43, S. 202).
- 57 Wagner, Velten (Hrsg.): Avantgardist und Malermönch – Peter Lenz und die Beuroner Kunstschule, Ausst. Kat. Städtisches Museum Engen, Hildesheim 2007, S. 86, Kat. Nr. 3.
- 58 Siebenmorgen (wie Anm. 47), S. 39. Vgl. auch die Lenz wahrscheinlich bekannte, in Lavaters „Physiognomischen Fragmenten“ in Umrisszeichnung abgebildete „Pietà“ des „beynahe raphaelischen [Johann Evangelist] Holzer“ (Bd. 4, S. 448).
- 59 Lang (wie Anm. 48), S. 72.
- 60 Lavater, Johann Caspar: Von der Physiognomik, Leipzig 1772; Physiognomische Fragmente, Winterthur 1784.
- 61 Lenz: Zwei Studien zu einem Profilkopf Christi mit eingezeichneten Proportionslinien (Kunstarchiv Beuron, E1, fol. 66, Nr. 30, Bleistift und schwarze Tinte, Nr. 31, Bleistift, schwarze Tinte und braune Lavierung für Haar und Bart). Es folgen im selben Album – teilweise kolorierte – En face-Studien Christi mit Nimbus (fol. 68-72); darunter fol. 70, Nr. 37, eine Bleistift- und Federzeichnung, die, weil durchpunziert, besonders gut das Beuroner Verfahren der Konstruktion aus Zirkelschlägen vorführt.
- 62 Panofsky, Erwin: Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung (1921), in: Obere, Hariolf/Verheyen, Egon (Hrsg.): Erwin Panofsky: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin 1998, S. 169-204.
- 63 Panofsky (wie Anm. 62), S. 171-174.
- 64 Vgl. Barbillon, Claire: Les canons du corps humain au XIXe siècle. L'art et la règle, Paris 2004, S. 261-262.
- 65 Vgl. Grewe 2007 (wie Anm. 43), S. 103-104.
- 66 Vgl. Siebenmorgen (wie Anm. 44), S. 106-107.
- 67 Lenz hielt zwar an einem anthropophanen Gottesbild fest, antizipierte aber mit seinem Ansatz die von einem Dualismus geprägte Geschichte der abstrakten Kunst des 20. Jahrhunderts, die, wie beispielsweise Robert Morris erläutert, einerseits aus Kandinsky und diversen „stories of transcendent or spiritual impulses“, andererseits aus einem „rationalistic, formalistic empiricism making claims for an autonomy of the abstract object“ gespeist wurde. „As the century wore on the enterprise of abstract art continued to reverberate with echoes of the Book of Deuteronomy [= das Bildverbot, E.L.] while it loudly demanded a silent, abstract autonomy of the formal.“ (Morris, Robert: Size Matters (2000), in: ders: Have I Reasons. Work and Writings, 1993-2007, Durham und London 2008, S. 122).
- 68 Kermani, Navid: Bildansichten – Warum hast Du uns verlassen?, in: Neue Züricher Zeitung, 14. März 2009: http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/literatur_und_kunst/warum_hast_du_uns_verlassen__guido_reni_kreuzigung_1.2195409.html
- 69 Die Kunstkritik des Barock lobte nicht ohne Grund, dass Reni mit seinen Kreuzigungsbildern die besondere „difficultà“ jeder Repräsentation der Gottesherrschaft des sterbenden Christus beispielhaft bewältigt habe – vgl. Wimböck, Gabriele: Guido Reni (1575–1642). Funktion und Wirkung des religiösen Bildes, Regensburg 2002, S. 221–226.