

Christus-Ikone aus Russland, 12. Jahrhundert.

DU SOLLST DIR EIN BILD MACHEN

Von der unmittelbaren Anwesenheit Gottes in der mittelalterlichen Ikone zu Andy Warhols endloser Wiederholung des immergleichen Ornaments – die Darstellung Jesu im Wandel der Zeit.

Von Jürgen Müller

Was sah Christus, wenn er in den Spiegel schaute? War er blond, wie uns einige Bilder aus der Renaissance und der Reformation weismachen wollen? War er dunkelhaarig, was bei einem Menschen, der im Vorderen Orient geboren wurde, wahrscheinlicher ist? Die Evangelien haben der äusseren Erscheinung Christi keine Bedeutung beigemessen, sie geben keinen Hinweis auf sein Aussehen. Um sich vom römischen Bilderkult abzusetzen, verzichtet die frühe Kirche ganz auf Portraits Christi und begnügt sich mit symbolischen Bildern: dem Fisch oder – in Anlehnung an ein hellenisches Bildmotiv – dem guten Hirten.

Für die Christen späterer Zeiten war das Aussehen Christi durchaus eine Frage wert. Sie hat die westliche Kunst durch die Jahrhunderte begleitet. Kein Bilderverbot hat verhindert, dass seine Gestalt immer wieder neu entworfen wurde. Die Gestalt Christi darzustellen, seine

Geschichte der Nachwelt in Bildern zu erzählen heisst notwendig, das Neue Testament zu interpretieren – jeweils unter den eigenen historischen Bedingungen.

Im geschichtlichen Überblick erweisen sich die Christusbilder als so facettenreich, dass keine Festlegung möglich scheint. Neben dem liebenden, dem zornigen, dem im Leiden verunstalteten Jesus steht der ideal-schöne Renaissancemensch, und dieser wiederum steht neben dem Weltenherrscher, dem Richter, dem Todesüberwinder. Das paradoxe Zentrum der christlichen Religion wird so erahnbar: Christus ist der menschgewordene Gott.

CHRISTUS-IKONE AUS RUSSLAND, 12. JAHRHUNDERT

Aber woran soll man erkennen, dass es sich bei Jesus um den Sohn Gottes handelt, wenn er doch ganz und gar aussieht wie ein Mensch? Und bedeutet nicht die Fest-



tote Christus im Grabe, Hans Holbein, 1521.

legung seines Aussehens eine Festlegung seines Wesens? So glaubte der antike Philosoph Celsus, aus der hässlichen Gestalt Jesu auf die Unwürdigkeit des Christentums allgemein schliessen zu dürfen. Jedem Christusbild wohnt die Gefahr der Vermenschlichung Gottes inne. Die Ostkirche ist dieser Gefahr mit ihren klaren ikonographischen Bestimmungen über die Darstellung Christi und eines jeden Heiligen entgegengetreten. Diese Unzweideutigkeit der Darstellung ist allerdings mit der Enthistorisierung des religiösen Bildes erkaufte.

Dies gilt auch für die Ikone, die im 12. Jahrhundert in Nowgorod entstand. Sie gehört zu den sogenannten Acheiropoieten, den der Legende nach nicht von Menschenhand gefertigten, heiligen Bildern. Für den Frommen ist in diesen Bildern Gott unmittelbar gegenwärtig, in ihnen zeigt sich seine Macht und Heilkraft. Unser Blick kann Christi Augen nicht erreichen, denn sie schauen Regionen, die uns vorenthalten sind. Die Ikone hat in ihrer abstrakten Bildsprache eine starke Präsenz. Sie vermittelt zwischen den Bereichen des Göttlichen und des Menschlichen. Ernsthaftigkeit und Würde sind die bestimmenden Eindrücke. Eine schmale Nase und ein strenger Mund unterstützen diese Wirkung. Das gleichmässig gescheitelte Haar wiederholt die symmetrische Anlage des Gesichts. Das dunkle Haar ist gleichmässig mit goldenen Wellenlinien durchzogen, die das Haupt wie ein vibrierender Strahlenkranz umgeben.

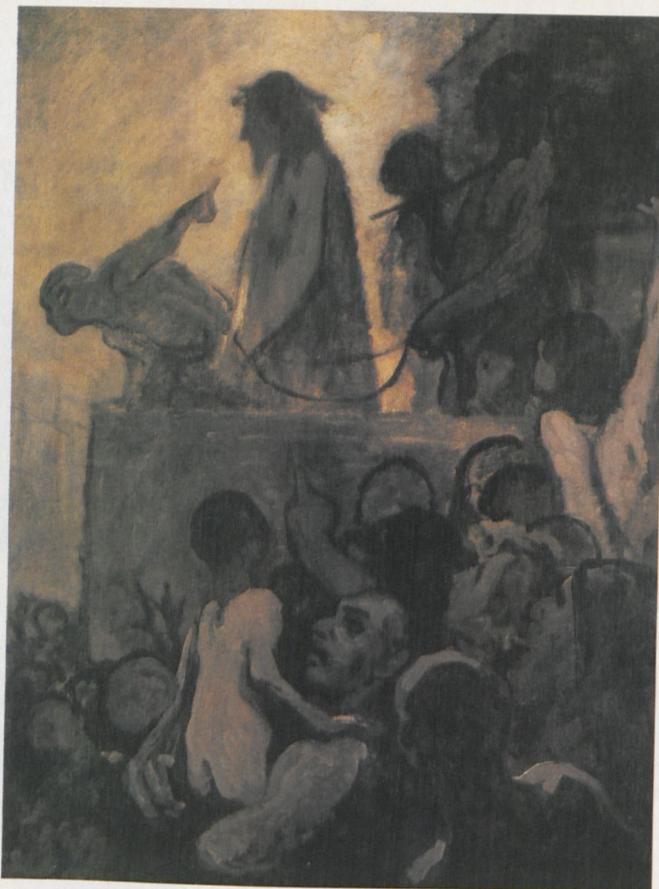
Das Bild ist geometrisch aufgebaut, was seinen idealen Charakter unterstreicht. Dem rechteckigen Bildfor-

mat ist ein Kreis eingeschrieben, im Zentrum befindet sich der Kopf. Mittelpunkts- und Kreuzsymbolik werden miteinander verbunden, was auf die göttliche Natur Christi hinweist. Das fast quadratische Bild zeigt den Kopf des Erlösers vor einem Kreuznimbus, sonst fehlt jede Räumlichkeit. Das Gesicht muss als Erscheinung begriffen werden: Christus ist Zeichen und Person in einem, er ist ein lebendiges Gleichnis.

Die Vorstellung von einem nicht künstlich gefertigten, sondern göttlich geschenkten, «wahren» Abbild Christi ist schon aus dem vierten Jahrhundert, in der Legende der heiligen Veronika, überliefert. Veronika wollte Jesus malen lassen, um sein Abbild immer bei sich tragen zu können. Jesus bat sie um ein Tuch und gab es mit seinem eingepprägten Antlitz zurück. Dieses Tuch soll später Kaiser Tiberius von einer Krankheit befreit haben. Acheiropoieten sind mehr als blosser Abbilder. In ihnen wird eine Realität offenbar, die mit Pinsel und Farbe allein nicht hergestellt werden kann und die in der Heilkraft ihren Ausdruck findet. Das Bild vergegenwärtigt Christus in seiner göttlichen Macht.

DER TOTE CHRISTUS IM GRABE, 1521

Zu den grössten Provokationen der abendländischen Malerei gehört Hans Holbeins «Der tote Christus im Grabe». Fjodor M. Dostojewski lässt in seinem Roman «Der Idiot» den Fürsten Myschkin sagen, dieses Bild habe die Kraft, den Glauben auszulöschen. Der russische Dichter sah die Holbeinsche Tafel während eines



Ecce Homo, Honoré Daumier, um 1850.

Besuchs im Basler Kunstmuseum und hatte beinahe einen epileptischen Anfall.

Schockierender als Holbein hat die Menschennatur des Gottessohnes niemand dargestellt. Christus liegt in einer flachen Grabnische, die gerade genug Raum für seinen Körper bietet. Gesicht, Hände und Füsse zeigen Leichenflecken, die Augen sind gebrochen, der Mund ist halb geöffnet. Dem Gläubigen wird mit diesem Bild eine Grenzerfahrung zugemutet. Bis heute wissen wir nicht, wie wir uns den grösseren ikonographischen Zusammenhang für das Bild zu denken haben. Geläufige Darstellungen der Grablegung Christi oder Christi im Grabe – wie wir sie etwa von Matthias Grünewald kennen – appellieren an das Mitleid des Betrachters und zeigen die Wunden als Kennzeichen und Beweis von Christi Leiden für die Menschheit. Auch Holbein kennzeichnet den Toten durch die Wundmale eindeutig als Christus, doch ruft seine Darstellung eines in Verwesung begriffenen Leichnams kein Mitleid, sondern Entsetzen und Abscheu hervor.

Entscheidend ist die optische Nähe. Wir sehen genau die Rippen, die sich unter der Haut abzeichnen, die Wunden an der Seite, an den Händen und Füssen – wir sehen einen geschundenen Körper. Holbein nutzt einen perspektivischen Kunstgriff, wenn er den Körper bildparallel anordnet und Haare und Hand in den Raum des Betrachters weisen lässt. Die grösste Nähe hat der Betrachter zur Hand Christi. Die Finger zeugen von Schmerz und Todeskampf. Der Realismus des Malers

geht so weit, dass er den Mittelfinger ausgestreckt zeigt und damit deutlich macht, dass der Nagel, mit dem Jesus ans Kreuz geschlagen wurde, die Muskulatur durchtrennt hat.

«Am dritten Tage auferstanden von den Toten»: Holbeins Bild veranschaulicht, welche ungeheure Behauptung in dem Satz des Glaubensbekenntnisses liegt. Der Betrachter erfährt, wie gross und wenig selbstverständlich der Glaube an das Wunder des Ostertages ist.

ECCE HOMO, UM 1850

Der Scherge hat sich in Honoré Daumiers Bild weit über die Brüstung gebeugt, um das Volk aufzustacheln. Mit seiner Linken zeigt er auf den Angeklagten, den wir im Gegenlicht sehen. Christus steht wie eine Statue da, seine Hände sind gefesselt; man erkennt ihn an der Dornenkrone und am Bart. Unmittelbar hinter seinem Kopf finden sich die grössten Helligkeitswerte. Hinter dem Erlöser stehen weitere Schergen, die fast vollständig im Hintergrund aufgehen. Daumier hat uns als Betrachter in die gesichtslose Menge versetzt, die der Verurteilung Christi wie einem Schauspiel auf dem Jahrmarkt beiwohnt. Auf der rechten Seite erkennt man einen Jungen, der am Gebäude hinaufgeklettert ist, um alles noch besser verfolgen zu können.

Daumier klagt die einzelnen Menschen nicht persönlich an. Zu schemenhaft wird die Menge hier dargestellt. Es ist vielmehr so, als würde sich etwas mit unausweichlicher Mechanik vollziehen. Jemand tut es dem



Der gute Hirte, anonym, 20. Jahrhundert.

Schergen gleich und zeigt anklagend mit dem Finger auf Jesus. Auch andernorts in der Menge glaubt man, erhobene Hände zu sehen, so, als würden im nächsten Augenblick alle Anwesenden den Tod Jesu fordern.

Das Werk des französischen Malers ist vor allem deswegen bemerkenswert, weil es das Geschehen überhöht. Es ist fast so, als ob er die vertrauten Bilder, die wir von Christus haben, absichtlich verunklären würde, um an die Sinnbildhaftigkeit der Abbildungen Christi zu erinnern. Die schemenhafte Darstellung Christi und seiner Ankläger eröffnet eine ahistorische Dimension der Passion: Christus wird noch heute gekreuzigt. Sein Leiden wird zur Chiffre für eine immer noch unerlöste Welt. Hier wird nicht an eine längst vergangene Geschichte erinnert, sondern es wird eine aktuelle Forderung gestellt. Nicht umsonst befindet sich unmittelbar vor dem Betrachter ein Vater, der ein kleines Kind trägt, das zum unschuldigen Zeugen der Verurteilung des Messias wird. Der helle Rücken des Kindes hebt sich von der Umgebung ab. Mit diesem kleinen Kind wird die Frage nach der Unschuld der Menschen gestellt. Es ist Lichtblick und Hoffnungsträger in diesem düsteren Bild.

DER GUTE HIRTE, ANONYM, 20. JAHRHUNDERT

Wie steht es um das Christusbild in unserem Jahrhundert? Man könnte die vielen Bilder deutscher Expressionisten aufzählen, die sich der Passion Christi gewidmet haben. Aber was sind diese Christusbilder gegen die monumentalen Kostümfilm-Hollywoods, die auch das

Leben Jesu erzählen? Und was sind die Bilder grosser Künstler der Moderne gegen die Andachtsbilder anonymen Malers? Was sich in diesem Jahrhundert verbreitet hat, ist der Kitsch.

Auf dem Bild hält Christus den Kopf leicht geneigt. Die Linke stützt das Lamm, das er auf seinen Schultern trägt. Der Erlöser blickt gefühlvoll und melancholisch. Der Heiland, mit gescheitelten brünetten Locken und dem obligaten Bart, trägt die Kleidung mittelalterlicher Heiligendarstellungen, ein purpurfarbenes Gewand und einen weiten, blauen Mantel mit Bordüre und Mantelschliesse. Die römischen Schnürsandalen vervollständigen das bekannte Bild. Der Schöpfer dieses Werkes ist nicht bekannt, ebensowenig, wo und wann es hergestellt wurde. Es gehört zur häufigsten Form des religiösen Bildes, dem Gebrauchsbild. Es liegt in Kirchen auf, man findet es in Gebets- und Gesangbüchern.

Mit Christus als dem guten Hirten wird eine Darstellungstradition aufgegriffen, die sich bis in die Antike zurückverfolgen lässt: der Hirte als Inbegriff des Beschützers. Auch den Evangelien ist dieses Motiv vertraut. Christus selbst bezeichnet sich als den guten Hirten, der sich aufmacht, das verlorene Schaf zu suchen. Unzweifelhaft geht es dem anonymen Schöpfer dieses Bildes um eine idyllische, sentimentale Qualität. Christus schreitet durch einen hellen Sommertag. Bäume, Blumen, Felsen, eine klare Quelle – nichts fehlt in dieser arkadischen Landschaft. Die Darstellung ist ohne weiteren Kommentar verständlich. Dem Maler geht es um



The Last Supper (Christ 112 Times), Andy Warhol, 1986.

Erbauung. Ein Gefühl der Geborgenheit soll geweckt werden mit dem Heiland in seinem paradiesischen Friedensreich. Vor allem die Augen Christi sprechen den Betrachter an und eröffnen ein frommes Zwiegespräch im Gebet.

Bilder dieser Art fanden sich noch vor wenigen Jahrzehnten ganz selbstverständlich in Schlafzimmern, über Haus- oder Wohnungstüren. Spätere Generationen haben den lieblichen Christus der Andachtsbilder als kitschig und süßlich abgelehnt. «Jesus war ein guter Mann und hatte immer Latschen an», hiess es vor wenigen Jahren in einer deutschen Schlagerparodie. Heute hat sich der heilige Kitsch zumeist in die ländliche Frömmigkeit und in die Wallfahrtsorte zurückgezogen.

Aber sprechen wir überhaupt noch abfällig von Kitsch? Hat sich unser Verhältnis dazu nicht vielmehr entspannt, weil wir wissen, dass die affektive Qualität dieser Bilder gewollt ist? Solche Andachtsbilder müssen nicht jeden Betrachter erbauen, aber sie müssen deswegen nicht gleich in den Giftschrank des aufgeklärt-kritischen Bewusstseins gesperrt werden.

THE LAST SUPPER (CHRIST 112 TIMES), 1986

Der Siebdruck zeigt 112mal den immergleichen Kopf Christi. Das ist alles, was bei Andy Warhol aus dem szenischen Kontext des letzten Abendmahls übrigbleibt. Auf den ersten Blick erscheint einem diese Arbeit als zynischer Kommentar zur christlichen Kunst, man könnte sie als Kritik christlichen Gesinnungskitsches

lesen. Dadurch, dass der erzählerische Zusammenhang des Abendmahls nicht abgebildet ist, erscheint das Antlitz Christi in dieser endlosen Wiederholung posenhaft erstarrt.

Aber man kann das Bild Warhols auch anspruchsvoller deuten. Das letzte Abendmahl ist der entscheidende Wendepunkt hin zur Passion Christi; in der gottesdienstlichen Feier ist es institutionalisiert als Erinnerung an die Erlösungstat. In der Wandlung der Oblate zum Leib Christi wird seine reale Präsenz gefeiert. Das Repräsentierte und das Repräsentierende werden eins. Warhol stellt dem ein anderes Zeichensystem entgegen: das Bild kann keine Authentizität mehr beanspruchen, weil unüberschaubar viele Kopien an die Stelle des Originals getreten sind.

Ist die unendliche Reproduzierbarkeit die technische Antwort des 20. Jahrhunderts auf die existentielle Frage nach Tod und Auferstehung? Warhols Werk macht unmissverständlich deutlich: Wenn die Wiederholung erst einmal begonnen hat, kann sie kein Ende mehr finden, und Anfang und Ende sind nicht mehr auszumachen. Wenn es nur noch Reproduktionen gibt, gibt es keinen Ursprung und keine Zukunft mehr. Es ist, als wäre die christliche Hoffnung auf Auferstehung unbegründet, denn Christus selbst ist bei Warhol zum Abbild ohne Urbild geworden.

Jürgen Müller ist Kunsthistoriker und wohnt in Hamburg.