

## **Kath. Sonntagsblatt, Ansichten Christi, Eröffnungsartikel**

Wie ein Steckbrief liest sich die früheste bekannte Personenbeschreibung Jesu: „ein Mann von einfachem Aussehen, reifen Alters, dunkler Hautfarbe, mit langem Gesicht, langer Nase, zusammengewachsenen Brauen, so dass, die ihn sahen, erschrecken konnten, mit wenigem Haar, aber einen Scheitel tragend mitten auf dem Kopf.“

Weder in der Heiligen Schrift noch bei einem Christen haben sich diese Zeilen gefunden, sondern beim jüdischen Historiker Flavius Josephus aus dem 1. Jahrhundert. Angesichts einer solchen Neugier der nichtchristlichen Seite auf das genaue Aussehen Jesu verwundert auf christlicher Seite das anfänglich spürbare Desinteresse an „objektiven“ Portraits. Wenn überhaupt eine „Ansicht“ Christi in den Evangelien eine Rolle spielt, dann immer zusammen mit einem persönlichen Erkennen – z. B. in der Begegnung der Emmausjünger mit dem Auferstandenen.

Die Anfänge des gemalten Christusbildes liegen bis heute im Dunkeln. Das muss nicht heißen, dass es anfänglich keine Bilder gab: Man bedenke, dass selbst aus der Zeit staatlich protegierter Kunst nach der Bekehrung Kaiser Konstantins i. J. 312 höchstens noch 1 Prozent der ursprünglichen Kunstdenkmale erhalten sind. Für die Bilder des Mittelalters sieht es kaum besser aus. Unser heutiger Blick auf das Spektrum der von Hand geformten Erinnerungen ist, je tiefer wir in vergangene Zeitschichten vordringen, aufgrund des „natürlichen“ Schwundes durch Zerstörung und Verfall fast bis zur Blindheit verengt! Tatsache ist aber, dass die Anhänger des neuen Glaubens anfangs ungern Zugeständnisse an die heidnische, bilderfreundliche Umwelt machten. Diese bildkritische Haltung hatte ihre Wurzeln im Götterbilderverbot des Alten Testaments, das in den Zehn Geboten an ganz herausragender Stelle tradiert wurde (Ex 20, 4). Während es in der heute gängigen Kurzfassung des Dekalogs regelrecht verschluckt ist, war das Bilderverbot immer im Herzen Israels präsent gewesen. Der Glaube an den „ganz Anderen“, der sich nicht machen noch fassen lässt, blieb auch im Christentum grundlegend. Bis heute bewahrt es diese Haltung mit allen abrahamitischen Religionen.

Die Person des Christus selbst ist es, die hier jedoch einen Unterschied macht und den Charakter christlicher Kunst in einem merkwürdig unentschiedenen, ständig zwischen Bildersturm und Bilderkult schwankenden Schwebestand hält. Denn einerseits bedeutete die Menschwerdung Gottes: Der unsichtbare, unbenannt bleibende Jahwe ist eingetaucht in die sichtbare Welt und ein Teil von ihr geworden – wahrer Mensch, angreifbar, abbildbar. Andererseits bedeutet die Gottessohnschaft Jesu: Im sichtbaren Menschen taucht unser Blick in das Unsichtbare ein, den wahren Gott. „Wer mich gesehen hat, der hat den Vater gesehen“ (Joh 14,9). Dieses Wort wurde zu einem Schlüsselargument in den christologischen Auseinandersetzungen des 3. und 4. Jh., die den Weg für eine ganz bedeutende Rolle des Bildes im Christentum eröffneten: Fast gleichzeitig mit diesem Gespräch entstanden die ältesten erhaltenen Christusbilder, und zwar lange vor Konstantin, und zumeist an den Orten, an denen größtmögliche menschliche Nähe gefordert war: an den Gräbern. Hier ging die Grenze zwischen Diesseits und Jenseits quer durch die versammelte Familie, denn in der Hoffnung auf die Auferweckung feierte man dort im Gebet für die Toten gemeinsam Mahl. Doch wie das diesseitige Leben Jesu Abbilder erst ermöglichte, so befreite seine jenseitige Natur zu einer auffälligen Vielgestaltigkeit der Darstellung: Christus als Philosoph oder als Guter Hirte, mal mit glatten, mal mit lockigen Haaren, mal als weiser alter Mann. In den Wandmalereien der römischen Katakomben zeigt sich Christus als bartloser junger Mann mit

kurzen Haaren, ein Typus, der im Mosaik des Guten Hirten im sog. Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna erhalten blieb. Auch innerhalb dieses Typs des jugendlichen Christus entstanden Unterschiede: Während auf einer Münchner Elfenbeintafel aus dem 4. Jh. Christus bei der Himmelfahrt als kräftiger Mann unter Muskelanstrengung einen Berg erklimmt, trägt er auf dem Langhausmosaik von San Apollinare Nuovo in Ravenna eine lange Haartracht und ausgesprochen weibliche Züge. Im irischen Book of Kells (8. Jh.) ist er ein krauser Feuerkopf. Dieser „Polymorphismus“ der Ansichten Christi ist für die frühchristliche Kunst charakteristisch. Er macht deutlich, dass die frühen Christen bereits kein archaisches, magisches Verhältnis mehr zu den Bildern hatten, sondern sie auf der Ebene der „Gleichnisse“ verstanden, deren Nutzen Jesus selbst einmal erklärt hatte. Wenn z. B. der Steinmetz des Dogmatischen Sarkophages zu Beginn des 4. Jh. Christus als einen von drei bärtigen Männern darstellt, der bei der Erschaffung der Menschen Eva vor seinen Vater führt, damit der sie segne, dann schuf er damit ein solches Bild-„Gleichnis“, eine Allegorie der Beziehungen zwischen Gott und den Menschen. Der Künstler bildet nicht Christus als einen von drei Göttern ab, sondern stellt dar, *wie* Gott in Christus sich (vor aller Zeit) den Menschen zuwendet, *wie* Gottvater seine Schöpfung vollendet, und *wie* der Geist mit sichtlicher Freude darauf wartet, den offenen Fortgang des Geschehens zu begleiten. Die bildliche Gestalt ist Zeichen für einen Gedanken, das Bild als Ganzes Zeichen für eine Erkenntnis. Vor allem die Christusbilder aus der Katakombenzeit machen aber noch etwas anderes deutlich: Die Bilderfreundlichkeit des Christentums hat ihre Wurzeln nicht nur in der Menschwerdung, sondern auch in einem Symbolverständnis, das sich aus der Auseinandersetzung jüdisch-christlicher Frömmigkeit mit der schrecklichen Situation der Verfolgung herausgebildet hatte. Das Kreuz als Symbol hatte seinen Anfang schon in der Nacht vor dem Auszug der Israeliten aus Ägypten genommen, als alle mit dem „Signum“ bestrichenen Häuser verschont blieben. Das hebräische Schriftzeichen für dieses rettende „Kennzeichen“ hatte die Form eines Kreuzes und schloss als letztes die Reihe der Zeichen ab. Wenn es im Alten Testament um Rettung ging, wurde diese durch einen gestalterischen Akt vermittelt: das Einstreichen, Aufmalen, Einritzen zweier gekreuzter Striche. Schon bei Ezechiel ist dieses Zeichen auf der Stirn mit der persönlichen Rettung verbunden (Ez 9, 4) Es wurde in der Johannesoffenbarung (Offb 7,2; 9,4) aufgegriffen und in seiner Bedeutung durch die Taufe auf Christus hin als den Retter überhaupt verdichtet. Die Kenntnis des Hebräischen war nicht mehr nötig, als dasselbe Zeichen X nach griechischer Lesart mit dem Anfangsbuchstaben für Christus gelesen wurde und man im 2. Jh. entschied, das „Siegel des Menschensohnes“ der Johannesoffenbarung könne nur das Kreuz von Golgatha sein. Kein Wunder, dass das Kreuz und die dieses Zeichen offen oder verrätselt enthaltenden Christus-Symbole, Christogramm, Anker und Fisch, zusammen mit Taufszenen die frühesten erhaltenen christlichen Kunstwerke sind: Die ersten „Minimalansichten“ Christi, die den Retter vergegenwärtigen. Sie sind Repräsentationszeichen, die, wie die geschichtliche Erfahrung lehrte, etwas bewirken konnten. Das eigentliche Repräsentations**bild** Christi hat sich sicherlich aus dieser besonderen Symbolik entwickelt, in der zumeist eine Szene aus einem Erzählzusammenhang, z. B. aus der Heilsgeschichte, herausgenommen und in einen zeitlosen Rahmen „hineinmeditiert“ wurde. Ein beeindruckendes Beispiel dafür ist das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe, Ravenna. Ein großes Kreuz im Clipeus repräsentiert dort Christus, umgeben von einer wunderbaren Landschaft und einer himmlischen, goldenen Sphäre darüber. Die darin dargestellten Propheten Mose und Elija geben den Hinweis, dass die drei Schafe links und rechts Petrus, Jakobus und Johannes bei der Verklärung Jesu auf dem Berg Tabor symbolisieren. Tatsächlich ist Jesus in einem Brustbild der Kreuzmitte gegenwärtig, aber aus der Entfernung fast gar nicht zu sehen. Von ferne wirkt das Mosaik vielmehr als zeitlose Vision. Wir sehen nur das Kreuz, umgeben von 100 Sternen im offenen Himmel. Nach Ephräm Syrer (+ 371) ist

das Zeichen für Hundert aber das griechische P (=Rho) und das Kürzel für Hilfe, Gnade. Der offene Sternenhimmel ergänzt das Kreuz Jesu also zu einem XP und verwandelt das Bild einer Episode aus der Heilsgeschichte in eine zeitlose *Gegenwart* des Christus, den göttlichen Retter. Der Aspekt der zeitlosen Gegenwart in den Bildern ist eine wesentliche Voraussetzung für die Entstehung einer verbindlicheren Christusvorstellung, wie sie sich später entwickelte.

Warum haben aber heute Personen unterschiedlichsten Alters und Herkunft eine weitgehend übereinstimmende Vorstellung vom Aussehen Jesu? Hat das als traditionell geltende Jesus-Klischee: längliches, ovales Gesicht mit hoher Stirn, ebenmäßiger Nase, Bart und langen, wallenden Haaren, vielleicht doch ein bestimmtes Ur-Bild?

Mit der wachsenden Macht der Bilder, vor allem in Begegnung mit der Kunst des Kaiserhauses, gewann der Repräsentationscharakter des Christusbildnisses immer größere Bedeutung. Eindrucksvoll gibt hiervon Zeugnis die Darstellung der „*Traditio Legis*“ an Petrus in der Kirche Sta. Pudenziana in Rom aus dem 5. Jh., wo wir bereits den uns vertrauten Gesichtstyp finden. Von den monumentalen Christusbildern in den römischen Basiliken führte der Weg nach dem Untergang Roms und den neuen Glaubensaneignungen der bekehrten Völker, die sich hier niederließen, zur immer stärkere Betonung des Göttlichen in den Ansichten Christi, nicht nur im Westen, sondern auch im Bereich der byzantinischen Kultur. Dort im Osten ließen schließlich die „*Archeiropoieta*“, die „nicht von Menschenhand gemachten“ Bilder, analog zur wachsenden Reliquienverehrung im Westen, ab dem 6. Jh. den klassisch-antiken Gleichnischarakter verschwinden. In der Bilderverehrung verschmolzen mitunter Bild und Ziel der Anbetung, bis dass im 8. Jh. der große Bildersturm, die blutigen Kämpfe um das biblische Bilderverbot, der Entwicklung Einhalt gebot. Noch heute aber gelten *Archeiropoieta* als göttlich, Wunder wirkend. Eines von ihnen ist das Abgarbild, ein Portrait Christi mit ziemlich genau den uns geläufigen Zügen. Ein Bote des Fürsten Abgar soll es nach lebendem Vorbild gemalt haben. Dieses *Mandylium* kam später nach Konstantinopel, von wo es 1204 von Kreuzfahrern nach Westeuropa entführt wurde.

Das Ergebnis des Bilderstreits versah darüber hinaus die Bilderverehrung fortan mit strengen Auflagen und führte zu einer Rückbesinnung auf Christusbilder, die sich wieder stärker auf die Verkündigung des heilsgeschichtlichen Wirkens Jesu konzentrierten. Dort wo der Bilderstreit am heftigsten geführt worden war, in Ostrom, entstand die reiche Welt der Ikonen, jene Kunst, in der jeder Pinselstrich den Stellenwert einer schwerwiegenden theologischen Diskussion hat, und in welcher der künstlerische Prozess der liturgischen Handlung außerordentlich nahe steht. Es versteht sich von selbst, dass von einer Christus-Ikone eine hohe Verbindlichkeit ausging, erst recht, wenn sie den Anspruch der Authentizität erhob. So hat die „wahre Ansicht“ mit ähnlichen Varianten, beispielsweise mit dem „*vera icon*“ der Veronikalegende auch im Westen große Verbreitung gefunden.

So wie im Westen der große Bilderstreit erst mit der Reformation kam, so mehrgleisig entwickelten sich auch die Akzentuierungen bis dahin. Zwar hat auch im Westen eine Entwicklung stattgefunden, die das Interesse schon im Mittelalter stärker auf die Passion Jesu lenkte. Gleichzeitig erfuhr aber die Darstellung des Weltenherrschers eine Blüte. Die großen Weltgerichtsvisionen zeigen, dass diese monumentalen Ansichten des Gottessohnes oftmals weniger „gegenwärtige“ Einbrüche des Göttlichen in den Blick des Betrachters sein sollten, sondern Ausblicke in die Zukunft, den „*Secundus Adventus*“. Dieses Bild des kommenden Christus konnte zum Schlüssel für eine eschatologische Bedeutung des ganzen Kirchenbaus, die Kathedrale als Himmlisches Jerusalem, werden. Christus als gewaltiger, jugendlicher Held in der Sixtinischen Kapelle von Michelangelo scheint mit seinem kraftvollen Ellenbogen am Beginn der Neuzeit auch alle festgesetzten Christusbilder zur Seite schieben zu wollen.

Vielleicht waren es die großen menschlichen Katastrophen am Ende des Mittelalters mit den wachsenden, Armut anziehenden Städten, den Epidemien und den gebrochenen Illusionen der heimkehrenden Kreuzfahrer, die den Gekreuzigten als mitleidenden Menschen wiederentdeckten. Jedenfalls ist es das Leiden der Passion, das in den Bildwerken mehr und mehr reflektiert, nachempfunden und buchstäblich nachvollzogen wurde. Aus den biblischen Motiven des Kreuzweges heraus entstanden einzelne Szenen, die als selbständige Bilder der privaten Andacht dienten oder in einem liturgischen Zusammenhang standen. Das menschliche Leiden und Sterben Christi zu sehen, konnte mit diesen Bildern zur Verinnerlichung und zur Stärkung des eigenen Menschseins werden. Immer wieder waren die Bildideen dazu von Pilgern bei ihrer Rückkehr aus dem Heiligen Land im Westen mit Motiven aus der byzantinischen Kunst bereichert worden: Christus auf dem Palmesel, der Schmerzensmann, der „Threnos“, d. h. die Beweinung des toten Christus, die im Westen zur Pietá wurde. Vor allem seit der Reformation und der mit dem Buchdruck ermöglichten breiteren, privaten Auseinandersetzung mit der Heiligen Schrift, wurden diese Ansichten eines äußerlich Gescheiterten zu immer wieder aktualisierten Verinnerlichungen des mitleidenden Christus, der die Leid- und Grenzerfahrung des Betrachters kennt. Die eigene Lektüre der Hl. Schrift, und nicht mehr so sehr die feiernde Gemeinschaft, führen zur verstärkten individuellen Auseinandersetzung mit dem Christusbild. Neben allen Ansichten Christi, die seitdem bis heute gesucht wurden, ob in der Konzentration auf das Ideal „Mensch“ im Humanismus, in der ekstatischen Vision des Barock, den Verinnerlichungen der Romantik und den Abstraktionsversuchen der Moderne: Der leidende Christus scheint sich als der alltäglichen Erfahrung am nächsten, am „glaubwürdigsten“ zu erweisen.

Emanuel Gebauer