

CHRISTUSBILD

Spuren der Geschichte einer Transformation

TEXT DIETRICH KORSCH

Ob es sie gegenwärtig noch gibt, Bilder des Heilands, die das Heil vergegenwärtigen? Die nicht nur ergreifend und bewegend sind, sondern die uns unser Bedürfnis nach gelingendem Leben spüren lassen und uns zugleich ein neues Leben versprechen.

Ob es sie noch gibt, Bilder des Vorbilds, die uns verpflichten? Die nicht nur ein Beispiel gelungenen Menschseins geben, sondern zugleich das Bestreben wecken, sich dahin aufzumachen. Bilder, durch die ein Glanz ins Dunkel fällt und es mit übernatürlichem Licht erfüllt. Bilder, die aus einem Jenseits der Erfahrung kommen und unser Erleben verändern.

Bilder, die Szenen zeigen, in denen Unerhörtes geschieht, das aber so, als wäre es das Allerselbstverständlichste. Bilder, die von Erfüllung jenseits aller Anstrengung Zeugnis geben. Es hat sie gegeben, die Heilsbilder. Die *vera icon*, das wahre Bild Christi, ist die Bezeichnung für einen bestimmten Typus des Bildes. Ein Bild, das darin wahr ist, dass es seinen Bildcharakter vermöge seiner unmittelbaren Wirkung durchdringt. Dass es gemacht ist, verschwindet hinter seiner Präsenz. Dass es in bestimmten Momenten auch nicht gesehen werden kann, bringt es nicht aus der Welt. Es meldet sich immer wieder neu, tritt pünktlich auf den Plan, auch da, wo man es nicht braucht. Aber es muss doch auch als *vera icon* in seiner Wahrheit ausgezeichnet werden – gegenüber den vielen anderen Bildern, die es umstellen. Da braucht es dann schon Auskünfte über die Verfertigung, auch wenn diese Herstellung von dem, was sich zeigt, verschlungen wird. Da muss

die immer vorhandene Differenz zwischen der einen und der anderen *vera icon* zum Schweigen gebracht werden. Noch in der reduzierten Gestalt der schlichten Ikone kommt etwas von der unwiderstehlichen Präsenz des ‚wahren Bildes‘ zur Geltung. Das Antlitz auf Goldgrund, mit intensiven Augen vor allem – schon das reicht, um auf die zuzukommen und zu erfüllen, die darauf warten, dass diese Begegnung geschieht. Bildbegegnung wie eine sakramentale Heilsbegegnung.

Es hat sie gegeben, die Bilder, die Maßstäbe für das eigene Verhalten setzen. Szenen, in denen die Person Christi das Unerwartete tut, welches das allein Richtige ist. Die Ehebrecherin vor den Steinwürfen ihrer Mörder*innen zu bewahren. Zachäus vom Baum zu holen, aus der Distanz, um in sein Haus einzukehren. Auch die Salbung zuzulassen, die Jesus vor dem Beginn der Leidensgeschichte widerfährt, gegen das rationale Kalkül der Wohltätigen. Von den Wundern der Heilungen, die doch nur das im Reich Gottes Natürliche vollbringen, ganz zu schweigen. Keine einfache bürgerliche Moral, die da bebildert wurde, sondern eine Sittlichkeit eigenen Ranges, fallbezogen und ausnahmeorientiert, aber in sich ganz schlüssig. Provokationen des herkömmlichen Verhaltens umwillen einer tieferen Menschlichkeit.

1500

AD

Albertus Durrus Noticus
ipsum ut proprijs sic efflu-
getur in coloribus aetatis.
anno xxxviii.



Das Bild des Gekreuzigten war es, welches beide Präzenztypen vereinte. Die Fülle des Heils – durch den Tod erschlossen, der der tiefste Ausgangspunkt der Auferstehung war. Der Inbegriff der Humanität – im Tod vollendet als der schlüssigsten Konsequenz eines unangepassten Lebens. Das alles konnte man ins Bild vom Mann am Kreuz hineinsehen – und es kam den Betrachter*innen auch von daher entgegen. Ob es sie noch gibt, die kräftigen, wirksamen Heils- und Segensbilder? Kaum, wenn man sich umschaute. Selbstverständlich begegnen noch immer Bilder und Figuren, die sich in den Bahnen der Tradition bewegen; es handelt sich aber oft um kraftlose Adaptionen, deren Innovation höchstens darin besteht, dass sie die Christusfigur mit einigen Unschärfen versehen oder sie in scheinbar überraschende Kontexte stellen wollen.

Dann gibt es die Objekte, die ironische Brechungen aufweisen. Sei es, dass sie alte Bilderwartungen durch moderne Zutaten verfremden und so darauf abzielen, Aktualität herzustellen; sei es, dass ganze Szenen mit Figuren der Gegenwart nachgestellt und abgewandelt werden.¹ Die sind immer noch besser als die albernen Geschmacklosigkeiten, von denen man sich leichthin abwendet. Dazu zählt der schlichte Austausch der Person des Gekreuzigten durch popkulturelle Akteur*innen oder die gewollte Verniedlichung des Unheils. Widerstand wecken sie freilich schon nicht mehr, man begegnet ihnen eher mit Desinteresse. Mit den Albernheiten soll vielleicht schon eine angeblich religionskritische Sicht nahegelegt werden, wie sie von blasphemischen Belanglosigkeiten geradeheraus anzusprechen versucht wird. Die regen, wie sie im Medium des Comics oder der Satirezeitschrift auftauchen, inzwischen gar nicht mehr auf, sondern werden als Lappalie beiseite gelegt.

Ironie, Albernheit, Blasphemie – das alles sind nur Reaktionen darauf, dass die Tradition trotz Kantenschärfung und Kontextvariation kein Profil zu gewinnen vermag. Brechen wir doch das alte Bild einmal – ob in der Brechung das Gemeinte erkennbar wird? Überschreiten wir einfach die Grenzen des Geschmacks – ob wenigstens dann eine Reaktion erfolgt? Und wenn nicht: versuchen wir es blasphemisch – und erfahren, dass nicht einmal das zieht. So widersprüchlich wie einheitlich sind diese Versuche: sich abzusetzen von dem vermeintlich nur Abkünftigen, Überholten – und doch, in aller Umdeutung, stets nur von der Kraft des Negierten zu zehren, wenn überhaupt. Die genaueste Konsequenz dürfte daher darin gezogen werden, wenn das Thema überhaupt ins Uninteressante diffundiert. Authentisches Christusbild? Fehlanzeige. Und das im Zeitalter des neuen Bilderkosmos. Die harmlose Vermutung, es käme auf Tafelbilder oder Skulpturen an, ist längst widerlegt durch die Ströme elektronischer Bilder, die eine eigene Kommunikationswelt ans Licht gebracht haben. Um so massiver freilich ist der Eindruck, den die Bilder machen.

Das Kino gab und gibt davon einen vorläufigen Einblick. Allerdings – ohne, dass das hier weiter erörtert werden könnte – zeigt sich auch im Blick auf bestimmte prägende Filme eine analoge Kategorisierung wie bei den Bildern. Der archaisch-sparsamen Pier Paolo Pasolini-Deutung Jesu (*Das Erste Evangelium – Matthäus*, 1964) steht die ironisch-verfremdende Version Martin Scorseses (*Die letzte Versuchung*

Christi, 1988) gegenüber; bei Mel Gibson (*Die Passion Christi*, 2004) wird die Handlung ins Hyperrealistische gedreht, um für Effekt zu sorgen, der zweideutig bleibt.

Kein Christusbild im Zeitalter der Bilder – woher kommt das? Diese Frage lässt sich nur deutend behandeln, nicht mit definitiver Schlüssigkeit beantworten. Darum taugen auch die Vorschlaghämmer von Großtheorien wie ‚Säkularisierung‘ oder Ähnlichem nicht. Stattdessen ist eine Spurensuche angezeigt, die sich auf Schlüsselphänomene konzentriert und diese als Ausgang für weiter gespannte Deutungen nimmt.

Im Jahr 1500 hat Albrecht Dürer ein wegweisendes Selbstporträt (*Selbstportät im Pelzrock*) gemalt: Es gehört zu den ersten Selbstbildnissen in der Malerei. Es konzentriert sich kontextfrei ganz auf die eigene Person, von der Kopf und Oberkörper zu sehen sind. Der Maler selbst schaut als Objekt des Bildes auf den*die Betrachter*in – er selbst ist der Erzeuger des Eindrucks im Auge der Betrachter*innen. Nicht wird der*die Betrachter*in durch die Hand des Malers in die Welt geführt, um mit ihm etwas anderes zu erfassen. So sehr die Physiognomie die des Nürnberger Künstlers ist, so sehr ist sie auch stilisiert. Und das heißt hier: geformt nach dem Muster des Christusbildes. Dafür spricht die Haartracht, die den Kopf umrahmt; dafür sprechen auch die Augen, die den direkten Blick auf den*die Betrachter*in werfen; dafür spricht die Hand, die anzeigt: ‚Ich bin’s.‘ Ein reflexives Bild und ein Bild von einer ungeheuren Präsenz. Alles, Malen und Maler, Betrachter*in und Betrachten, werden kurzgeschlossen. Alles wird Bild in diesem Bild vom Maler. Darum greift es zu kurz, darin bloß die beabsichtigte Apotheose des Künstlers zu sehen, der sich dem Absoluten gleichmacht, wie der modernitätskritische Einwand lautet. Das Gegenteil ist der Fall: In diesem Individuum ist das Absolute präsent – in ihm selbst, nicht in einem äußerlich angeschauten Gottmenschen. Damit kommt, so muss man das verstehen, die religiöse Intuition des frommen Christusbildes an ihr Ziel: die vermittelte Unmittelbarkeit des Absoluten. Ich nehme dieses Bild als Leit-Imago für einen weiten Zeitsprung, dessen Zielpunkt sich durch einen systematischen Gedanken nahelegt. Wenn nämlich das Selbstbild Dürers ein erster und ausgezeichneter Fall für die reflexive Unmittelbarkeit des Bildes ist, dann muss sich der Bildcharakter des Bildes darin vollenden, dass sich auch alles andere, alles mögliche Dargestellte als von dieser Struktur erweist. Nun ist es ausgeschlossen, alles Darstellbare als solches darzustellen. Jedoch lässt sich das Bild als Bild darstellen; indem das Bild als Medium selbst zum dargestellten Bild wird, ereignet sich genau in dieser Darstellung die vermittelte Unmittelbarkeit des Absoluten, von der soeben die Rede war. Als diesen logisch nötigen Schritt kann man Kasimir Malewitschs *Schwarzes Quadrat* deuten.

An diesem Bild fällt als erstes auf: Auch der Rahmen des Schwarzen Quadrats ist gemalt. Es ist tatsächlich ein Bild vom Bild, der gemalte Rahmen wird sodann noch einmal, wie bei allen Bildern, in einen begrenzenden Rahmen gefasst. Und weiter fällt auf: Das gemalte Quadrat ist keine exakt geometrische Figur; dazu machen es erst die Sehgewohnheiten unseres Auges und die Seherwartungen unseres Verstandes. Schließlich: Genau betrachtet, ist das Schwarz des Qua-

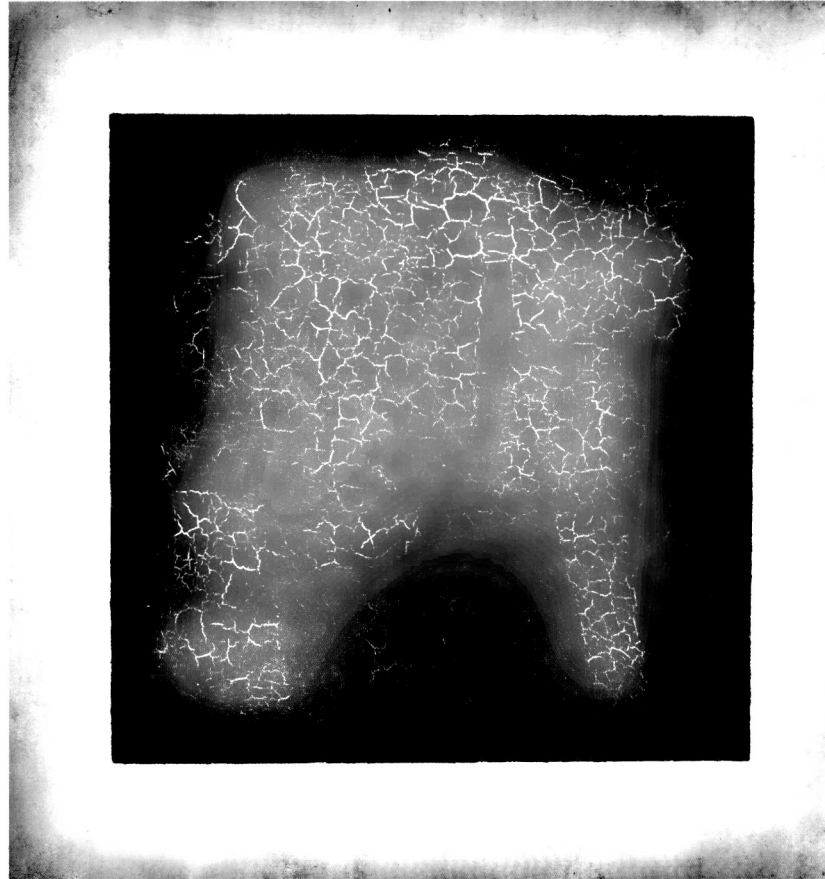
drats das Resultat einer entschlossenen Übermalung. Unter ihr liegen Farbschichten verborgen, andere Bilder, alle möglichen Bilder, potentiell alle Bilder; die Craquelé-Oberfläche des letzten Farbauftrags verrät das.

Das alles zeigt: Wir selbst, die Betrachter*innen, sind es, die das Bild vom Schwarzen Quadrat zum Bild machen – und es sogleich als Inbegriff des Bildes verstehen. Alles mögliche ist hier dargestellt, wird von unserem Auge zurechtgerückt und als Bild verstanden. Das Bild selbst wird durchsichtig auf die, die es betrachten. Sie begegnen sich in diesem Bild selbst. Das ist die Verbindung zu Dürers Selbstporträt. Nimmt man diese wahr, dann stellt sich freilich sogleich die Frage, welche Struktur der Betrachtung denn unserem Verständnis von ‚Bild‘ zugrunde liegt. Offenbar kann diese weder der Betrachtung des Selbstporträts noch der des Schwarzen Quadrats entsprungen sein – und ist doch so verfasst, dass sie beide Bilder als Bilder zu verstehen vermag.

Ich nenne diese Struktur ‚inneres Bild‘ oder ‚mein Bild von mir‘. Jeder empfindet, was es heißt, auf sich bezogen zu sein. Ohne dieses Bewußtsein wüssten wir auch nichts außer uns, weil wir zwischen dem Drinnen und Draußen gar nicht unterscheiden könnten. Diese reflexive Verfassung unserer selbst ist uns so vertraut, dass sie normalerweise unter unserer Aufmerksamkeitsschwelle liegt. Sie geht darauf zurück, dass wir in unserem Selbstbezug immer schon bei uns selbst angekommen sind. ‚Von uns aus‘ gehen wir ‚auf anderes‘ zu und gehen ‚mit anderem‘ um. Diese Wurzel, die unseren Ausgang bildet, haben wir aber nicht selbst erzeugt. Wir setzen sie in allem voraus. Sie ist uns allein zugänglich als ‚Bild‘: für uns da und uns erschlossen, ja: uns für uns selbst erschließend. ‚Mein Bild von mir‘ ist dann der wache Hintergrund des Bewusstseins, an dem ich immer und unausweichlich arbeite, indem ich mit anderen Bildern umgehe. Alle Bilder leben davon, dass sich in ihnen dieses innere Leben anschaulich macht. Manche Bilder weisen in besonderer Intensität auf dieses innere Leben hin, machen es stärker empfindbar als andere. Dürers Selbstbildnis ist von dieser Art; der*die Produzent*in ist das Produzierte und umgekehrt – und genau dieses Verhältnis ist ins Bild gefasst und macht uns unsere eigene Verfassung präsent. Malewitschs Quadrat trägt auch diesen Charakter; alles Abzubildende ist in ihm gegenwärtig, und wir sind es, die darum wissen und diesen Sachverhalt im und als Bild sehen.

Manche Bilder, sagte ich, weisen in besonderer Prägnanz auf das ‚innere Bild‘, auf unsere eigene Bildhaftigkeit hin. Sie erschließen eine Struktur des Verstehens, die uns anderes und uns selbst verstehen lehrt. So wenig diese Verfasstheit erzeugt wird, indem sie sich erschließt, so sehr bedarf sie doch genau derlei Erschließungen. Die Unmittelbarkeit des eigenen Bildes bedarf der Vermittlung, um verstanden werden zu können. An dieser Stelle kommt das Christusbild als die vermittelte Unmittelbarkeit des Absoluten erneut ins Spiel. Es ist das Emblem des Ganzen, um das es bei Selbstverstehen und Bildlichkeit geht.

Unser Vermögen, Bilder zu sehen, entstammt nicht den Bildern, die wir sehen. Es ist ihnen vorausgesetzt; es wurzelt in unserem Selbstbild, auf das wir immer schon zurückkom-



Kasimir Malewitsch, Das Schwarze Quadrat, 1915, Öl auf Leinwand, Tretjakow-Galerie, Moskau, © wikimedia commons

men Bezug genommen haben, wenn wir ein Bild sehen. Weil wir aber auf es zurückkommen, ohne es gemacht zu haben: woher stammt es? Nichts könnten wir anführen als Erklärung; in der Tat: Nichts, denn es ist unbedingt da. Keine Ursache in der Welt könnten wir angeben, die uns das Vermögen der Bildlichkeit eingepflanzt haben könnte. Es ist da wie ein Leben aus dem Tod. Und so muss es betrachtet werden. Was Platon von den Ideen lehrte, dass sie nur geschaut werden könnten, hat hier seinen Grund.

Gerade weil das Bildvermögen keine Ursache hat, lässt es sich nicht im Rückschluss entdecken. Seine Entdeckung ist selbst ein Geschehen – in jedem*r, der*die sieht, und in allen, die sehen. Mythen versuchen, mit ihrer Erzählung das Geschehen zu verewigen, und erweisen sich dabei als bebilderte Kausalitäten. Erst ein wirkliches Geschehen, das entsteht und vergeht, vermag als Entdeckung der Bildlichkeit aus dem Nichts, des Lebens aus dem Tod, in Betracht zu kommen. Die Geschichte Jesu Christi ist die Geschichte vom Leben aus dem Tod. Weil sie eine Geschichte ist, muss sie erzählt werden. Die geschichtliche Bewegung erfordert das Medium der Zeit, in dem Empfindungen aufgerufen werden, Gedanken sich bilden, geistige Bilder entstehen. Doch das Nacheinander der Erzählung bezieht sich ja auf eine einzige Geschichte eines einzigen Menschen. Darum tritt auch sein Bild zur Narration hinzu, als Siegel der Einheit seiner Geschichte. An dieses knüpft sich die Konzentration, die erforderlich ist, um sich in den einzel-

nen Zügen der erzählten Geschichte nicht zu verlieren. Das Dogma, das von Christi Wesen spricht, ist, so betrachtet, eine Funktion des Bildes – so wie umgekehrt die sprachlichen Verdichtungen auch historisch den Weg zum Bild ebneten.

Und dies Bild ist unter den Menschen angekommen. Ihnen hat sich erschlossen, was es mit ihnen selbst auf sich hat. Ein veränderter Zugang zu sich selbst eröffnete sich ihnen durch Gottes in Christus vermittelte Unmittelbarkeit. Unbedingt bei sich selbst sein und von sich ausgehen: das lässt sie die Welt neu sehen und erleben. Das zugänglich gewordene Selbstbild erfasst und formt und malt die Welt in neuen Perspektiven und Gestalten, Flächen und Farben. Alles wird möglicher Gegenstand – und alles Mögliche kann ins Bild gefasst werden; es entsteht das Bild vom Selbst ebenso wie das Bild vom Bild. Dahin war ohne diese Erfahrung nicht zu gelangen; dass diese Erfahrung gemacht wird, darin besteht das Heil. Und: Zugleich mit dieser Erfahrung gewinnt das Handeln eine andere Ausrichtung; die Sittlichkeit sieht sich verankert im Selbstbild, das als Gewissen über sich urteilt. Das Bild des Heilands und das Bild des Vorbilds, sie haben hier ihre Wurzeln.

Wenn dieses Geschehen einmal beim Menschen angekommen ist und von ihm gesehen und verstanden wird, dann ist eine neue Tiefe der Selbsterschlossenheit zugänglich geworden. Weil es sich aber um eine Geschichte handelt, ist sie als geschene und erschließende Geschichte ebenso für alle zu erinnern wie als Moment der eigenen Lebensgeschichte zu entdecken. Darum ist das Christentum eine Bildungsreligion.

Das Grundlegende zu wiederholen, ohne es zum Standbild zu versteinern oder es auf die Leinwand zu verbannen, das geht nicht vonstatten ohne einen Bruch in der scheinbaren Naivität der Bilddarstellung. Es ist schon von daher nicht verwunderlich, dass sich Distanz bemerklich macht, wie sie in der Ironie zu Hause ist. Auch der Überschwang der Albernheit zehrt noch von der Überraschung des Heils, ohne es zu bemerken. Und sogar die Verleugnung im Versuch der Blasphemie beansprucht für die eigene Geltung genau die Grundlage, die lauthals abgelehnt wird.

Die umfassende Kommunikation der Bilder – das Angebot und der Austausch der bewegten und sich stets verändernden Bilder im Kino und im Netz – erscheint von hier aus als der permanente Versuch, sich überall selbst zu finden: weil die Ahnung die Suche antreibt und im Gange hält, es sei da etwas von Bedeutung, das gefunden werden könnte.

Allerdings weisen diese Wiederholungen eine tiefe Zweideutigkeit auf. Sie sind sie selbst – und sie zehren von dem, woraus sie entspringen. In ihrer Eigenart haben sie sich von der Erzählung gelöst, die in der Geschichte Jesu Christi zu Wort gefunden hat. Sie schwanken daher zwischen einer andauernden Beanspruchung der Betrachtenden, als böten sie selbst verbindliche Vorbilder auf, denen zu folgen sei – und einem Rauschen der Unterhaltung, in dem alles gleichgültig ist, weil der Ursprung der Verbindlichkeit gerade nicht zu erkennen ist. Diese Funktion lässt sich leicht in den eingangs kategorisierten Bildern machen; und die Bilderflut des Netzes bestätigt und steigert diesen Eindruck abermals. Dass sie ihren Grund verbergen und verschweigen, gerade indem sie ihn verkappt oder verzerrt mit sich führen, erweist sie als man-

gelhaft. Attraktiv erscheinen sie durch ihre beanspruchte Präsenz – und sind zugleich vom Eindruck der Leere ausgehöhlt.

Um die Verfassung seiner selbst zu wissen, die Abgründigkeit und die Unbedingtheit des eigenen Bildvermögens zu erahnen, dazu bedarf es schon auch und immer wieder der Erzählung der Geschichte, in der dieses Selbstbild entdeckt wurde. Dieses Wissen kommt in gelungenen Kunstwerken auch selbst zum Ausdruck. Denn sie verweisen auf die Geschichte, der sie sich selbst verdanken.

Arnulf Rainer hat vielfach alte, der Tradition entnommene Christusbilder übermalt – mit Strichen und Farben, die sich, auf unscharfe Weise, zu einem Selbstbild formen. Das alte Bild ist dabei selbst schon eine Reproduktion, kein Original. Das braucht es auch gar nicht, im Gegenteil: Der das Original wiederholende Druck etwa ist die genau geeignete Unterlage für das auf sie gemalte Selbstbild. Der Maler malt sich selbst – auf diesem Grund. Und zeigt zugleich, worauf dieser Grund hinauswill – nämlich auf die Selbstgestaltung durch eigene Aktivität. Dass die zu ahnende Physiognomie des Malenden einmal so, einmal anders ausfällt, belegt nur, dass die Grundlage, auf die sie aufgetragen ist, die gesamte Reichweite menschlicher Möglichkeiten abdeckt. Rainers Bild zu verstehen, verlangt also, in den Prozess seiner Entstehung nachempfindend einzutreten – und damit in der Rezeption des Bildes die Bewegung nachzuvollziehen, die seiner Entstehung zugrunde lag.

Aus dem Nichts zu kommen, aus dem Tod geboren zu werden – das ist die Herkunft des Lebens, wie sie im Bildvermögen empfindbar wird, welches im eigenen Selbstbild daheim ist. Auch das ist nur als Geschichte zum Ausdruck zu bringen. Werner Knaupps Eisenarbeit *12er Reihe Lebensspur* erzählt eine solche Geschichte.

Hüllen, die vielleicht einmal Menschen waren. Von groß zu klein geschrumpft. Alle gleich in ihrem Unterschied. Vom Verfall gekennzeichnet. Aber jetzt eben so sortiert und präsentiert. So direkt, so kommentarlos, dass sie nach unserem Kommentar schreien. Das Leben ist nicht da, ist nicht dargestellt. Es ist das Nichts gegen das Leben – das nun gerade so sein Gegenteil provoziert. Je schroffer die Provokation, desto lauter die Antwort: dass gerade aus dem Nichts heraus etwas, das Ganze, das Absolute wird. Der Impuls wird aufgerufen, aber die Geschichte muss auch erzählt werden. Die Geschichte der Hüllen, die da liegen und auf Leben warten, die Geschichte dessen, der diese Wendung vom Nichts ins Leben erlebt und uns vermittelt hat.

Ob es sie gegenwärtig noch gibt, Bilder des Heilands, die das Heil vergegenwärtigen? Bilder des Vorbilds, das uns verpflichtet? Ja, wenn man sich auf sich selbst besinnt und sich die Geschichte erzählen lässt, die in der Welt der Bilder uns selbst erschließt. Dann kann man sich an den Bildern erfreuen, in ihrer ganzen Vielfalt. Man kann sich überraschen und irritieren lassen, sie aber auch verstehen und ordnen. Man kann in ihnen Spuren und Geschichten finden. Bilder machen das Leben reich, weil sie den Quell in sich tragen, aus dem alle Freude entspringt.

¹ Vgl. z. B. im vorliegenden Heft die Werke Triegels, S. 38



Werner Knaupp, 12er Reihe Lebensspur, 1984, 12 Einzelskulpturen bis 33 x 204 cm,
Eisen gebrannt und geschmiedet, Foto: Werner Knaupp, © VG Bild-Kunst