

## VOM BILDERGEBOT

### 1

Im Hintergrund einer religiös konnotierten Bilderflut steht ein Verdikt über die Bilder. Verbotene, Bilder von Gott anzufertigen, gehören zum Kern monotheistischer Religionen. Der Gedanke Gottes verbindet sich mit dem Verbot seines Bildes. Gemeinsam beschreiben sie eine Figur von Reflexion. Wie gelingt es, den Gedanken Gottes zu fassen? Ohne Möglichkeit analoger Repräsentation, markiert der monotheistische Gott eine Unterscheidung in der Welt, die Welt in sich unterscheidet. Seine Form ist zugleich endlich – weil innerweltlich – und unendlich: Als Zeichen verweist die Unterscheidung Gottes auf die unabschließbare Arbeit innerweltlichen Unterscheidens. Sichtbares und Unsichtbares werden im Zeichen Gottes miteinander verschränkt. Theologen, Philosophen und Künstler haben die Paradoxie dieser Form entfaltet, indem sie Wort und Bild, Logos und Welt, Form und Stoff in ihren Darstellungen unterscheiden und verknüpfen.

Im Gottesbild spitzen diese Fragen sich exemplarisch zu. Sie verweisen auf das Problem des Bildlichen als einer Frage der Reflexion. Bilder von Personen entfalten eine Paradoxie, die sich im Bild Gottes radikalisiert: Sichtbares und Unsichtbares werden in einer Darstellung verknüpft. Was Betrachtern als sinnlich erscheinende Form entgegentritt, ist ersichtlich nicht die lebendige Person des Abgebildeten. Verändert das Bild sich kaum in der Zeit, altert der Mensch.<sup>1</sup> Anders als Gegenständen sprechen wir Personen Selbstreferenz, Bewußtsein, Seele oder innere Komplexität zu. Von Menschen sind viele Bilder möglich; keines ist mit ihm identisch. Ohne in physischer Ansichtigkeit aufzugehen, findet Geistiges darin Ausdruck. Das Erscheinen einer Person im Bild macht diese Differenz erfahrbar und gestaltet sie. Reflexionen auf das Sein dessen, was als Unsichtbares sichtbar und als Sichtbares unsichtbar ist, werden künstlerisch zum Bild entwickelt. Zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem klafft ein Spalt, der selbst als Wirkliches erscheint, sobald er Wahrnehmung mit Reflexion auflädt und Gedanke wird.

In ihrer Differenz verweisen Bilder auf das abwesende Anwesende ihres Sujets. Als Bilder verweisen sie zudem auf weitere Bilder, die das Selbe jeweils als Anderes zur Erscheinung bringen. Bildkontexte stimulieren Vergleiche, die einzelne Bilder anders sehen lassen. Etwas anders zu sehen ermöglicht es Betrachtern, sich ins Verhältnis zu ihrer eigenen Perspektive zu setzen. Reflexionen auf Perspektiven des Vergleichs bringen zeitliche Abstände im Raum des simultan Vergleichbaren ins Spiel: Sie verwandeln die Gegenwart des Vergleichs in einen geschichtlichen Raum, der sich zu sich selbst ins Verhältnis setzt. Statt um Repräsentationen geht es um Prozesse des Ähnlichmachens. Ähnlichkeit kommt in der Differenz zwischen Bild

---

<sup>1</sup> Die Umkehrung dieser Figur ist das Thema von Oscar Wildes „Das Bildnis des Dorian Gray“ (London 1891).

und Abgebildetem sowie in der Differenz der Bilder zum Ausdruck. Johannes von Damaskus hält diese Einsicht bereits um 700 n.Chr. fest.<sup>2</sup> Was Jacques Derrida, im Blick auf die Schrift, über „différance“ sagt, beschreibt auch das Phänomen der Bildlichkeit: „Sie gehört in keine Kategorie des Seienden, sei es anwesend oder abwesend.“<sup>3</sup> Darin sind Bilder Gott ähnlich, der sie verbietet.

2

Auseinandersetzungen mit dem Bild Jesu stehen in künstlerischen, theologischen und philosophischen Traditionen, deren Unterscheidungen sie aufgreifen und verschieben. Betrachten wir ein Beispiel zeitgenössischer Kunst. Aus der Reflexion des Kontextes der Bilder bezieht es seine Form. Reflexion der Form wird zur Form der Darstellung. Künstlerische Verschränkungen von Form und Inhalt in dieser Arbeit bieten philosophischen Beobachtungen Anschlüsse, laden sie doch dazu ein, begriffliche Interventionen in den Kontext der Bilder vorzuschlagen.

Christian Jankowski verwandelt Reflexionen auf das kulturell typisierte Bild Jesu Christi in eine künstlerische Bild-Form, die auf die Geschichte des Jesus-Typus verweist, indem sie dessen Funktionsweise thematisiert. Eine zufällige Begegnung gerät ihm zum Anlaß seiner Video-Arbeit „Casting Jesus“ (2011): Während einer Drehpause zu Mel Gibsons Film „The Passion of the Christ“ (2004) in den Cinecittà-Studios in Rom beobachtet Christian Jankowski, wie James Caviezel, geschminkt als Jesus, sich mit zwei Priestern über angemessene Ausdrucksformen beim Sterben am Kreuz berät. Jankowski nimmt diese Beobachtung zum Anlaß, Verhältnisse zwischen kulturell typisierten Jesus-Bildern, kirchlicher Bildkultur und massenmedialen Bildern künstlerisch zu untersuchen. Weil das populäre Fernsehformat der Casting-Show Zuschauer einlädt, typische Ausdrucksformen vergleichend zu bewerten, erscheint es als passender Rahmen für das Experiment. Im Santo Spirito in Sassia wird eine Castingshow zur Besetzung einer Jesus-Rolle inszeniert. Mitarbeiter des Vatikans erklären sich bereit, als Juroren zu fungieren: Monsignore José Manuel del Rio Carrasco, Sandro Barbagallo, Kunstkritiker der Vatikanzeitung *L'Osservatore Romano*, und Massimo Giraldi, Sekretär der Kommission für Filme der Italienischen Bischofskonferenz. Eine Castingagentur für Schauspieler übernimmt die Vorauswahl der dreizehn Bewerber.<sup>4</sup> Auf diese Weise wird sichergestellt, daß zum heutigen Jesus-Bild als passend erscheinende Schauspieler eingeladen werden.

In drei Durchgängen küren die Juroren schließlich einen Kandidaten. Sämtliche Bewerber führen typische Haltungen und Handlungen der Jesus-Figur vor. Zuschauer des Videos be-

---

<sup>2</sup> Vgl. Johannes von Damaskus: *Drei Verteidigungsschriften gegen diejenigen, welche die Heiligen Bilder werfen*. Leipzig 1994; Belting, H.: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 1991<sup>2</sup>, S. 165f. und 559.

<sup>3</sup> Derrida, J.: *Die différance*. In: *Ders.: Randgänge der Philosophie*. Frankfurt/M., Berlin, Wien 1976, S. 6-37, hier S. 10.

<sup>4</sup> Die Bewerberzahl verweist auf Jesus und die zwölf Apostel.

obachten gleichzeitig zwei parallele Bilder: Das linke Bild zeigt die Performance der Kandidaten, während das rechte Bild Reaktionen und Kommentare der Jury zeigt. Gang, Hände und Gesicht der Schauspieler werden ebenso bewertet wie Darstellungsweisen typischer Jesus-Handlungen: Brotbrechen, Handauflegen, Segnung, Sprechen von Bibelversen, Weinen, Ertragen von Verhöhnung, Kreuztragen sowie schließlich Hängen und Sterben am Kreuz. Gesichtsforn, Frisur, Barttracht und Ausstrahlung des Siegers entsprechen einem klassischen Typus des Jesus-Bildes. Wie einen demonstrativen Referenzpunkt legitimer Darstellung erblickt der Zuschauer im Videobild ein Gemälde Jesu an der hinteren Wand des Saales.

3

Weder anwesend noch abwesend, zeigt sich im Portrait Repräsentiertes indirekt. Exemplarisch dafür ist wohl die Figur Jesu Christi. Tausendfach wiederholt und variiert, sind Jesus-Bilder Ikonen christlich-abendländischer Kultur. Je häufiger Jesus (Christus) im Bild erscheint, desto mehr gleicht sein Bild einem Schema, das in unterschiedliche Bedeutungskontexte einwandert. Sein Bild wird als Bildform reflektiert und im Kontext seiner Replikationen differenziert. So fungiert es als Katalysator künstlerischer Formen und Stile. Typische Situationen und Szenen des Neuen Testaments liefern Gelegenheiten zur Erprobung bildlicher Darstellungen: Kind in den Armen Marias, Anbetung der Könige, Taufe, Einzug in Jerusalem, Austreibung der Wechsler aus dem Tempel, Abendmahl, Gefangennahme, Jesus vor Pilatus, Geißelung, Leidender am Kreuz, Kreuzabnahme, Beweinung, Grablegung oder Auferstehung gehören zu den wichtigsten Themen der Jesusdarstellung. In Kirchenbauten verleihen sie Stationen und Bezügen des Heilsgeschehens Anschaulichkeit. Seit dem 13. Jahrhundert inszeniert eine aufkommende Passionsfrömmigkeit die Leidensgeschichte und betont in der Kultivierung der „compassio“ das Interesse am Schicksal des Menschen Jesus.<sup>5</sup> Filme entwerfen biblische Motive im Format bewegter Bilder. Devotionalien popularisieren seinen Anblick, Andachtsbilder dienen stiller Kontemplation. Jesus-Bilder verweisen, in populärer oder elaborierter Form, auf Betrachter, die sich zu ihnen und zur Schrift, auf die das Bild Bezug nimmt, ins Verhältnis setzen. Lesen und Sehen, Text und Bild ergänzen einander zu einem kulturellen Diagramm, das religiöse Haltungen, Gewohnheiten oder Gefühle aktiviert.

Differenzen zwischen Gott und Mensch begegnen im Jesus-Bild als innerweltliche Unterscheidung. Bilder sind Artefakte. Zugleich Gott und Mensch<sup>6</sup>, ist Jesus Christus keine Person, die in demselben Sinne Mensch wäre wie die übrigen Menschen. Für seine Rolle im Heilsgeschehen ist der individuelle Charakter Jesu kaum relevant. Identifikationsbedürfnisse, die sich in katholischen Frömmigkeitsritualen ausdrücken, reagieren auf die Ungreifbarkeit des Menschen Jesus, indem sie Gefühle auf ihn projizieren. Worauf ein Portrait oft zielt, den Charakter der Person in ihrer Einmaligkeit und sozialen Einbettung zu geben, wäre im Falle Jesu ein

---

<sup>5</sup> Vgl. Münche, B.U.: Geteiltes Leid. Die Passion Christi in Bildern und Texten der Konfessionalisierung. Regensburg 2009, S. 24ff.

<sup>6</sup> Im Sinne der Theologie des Konzils von Nizäa.

heikles Unterfangen. Mensch ist Jesus als Typus des Heiligen, doch Typus ist er als einmalige Figur. Nur im einzelnen Menschen wird der Typus des Heiligen als paradoxe Darstellung eines nicht Sichtbaren sichtbar. Über das Aussehen Jesu ist wegen der Überlieferung fast nichts bekannt. Als Typus kann er, von dem kein Bild existiert, im Bild gezeigt werden, um die Differenz zur Individualität des auf Gott hinblickenden Menschen zur Erfahrung zu bringen. Jesus-Bilder rufen die Paradoxalität der Bildform einerseits und der Relation von Typus und Person andererseits auf. Darum eignen sie sich zur reflektierten Darstellung von künstlerischer Individualität.

Albrecht Dürers „Selbstbildnis im Pelzrock“ (1500, 67 mal 49 cm) gilt deshalb als Meilenstein in der Geschichte der Portraitmalerei. Es rückt das Verhältnis von Künstler und Jesus, Mensch und Gottmensch, Bild und Person ins Zentrum: Indem der Künstler sich in der Bildsprache der Jesus-Darstellungen malt und sein Bild zum Typus erhöht, das Typisierungen der Jesus-Bilder individualisiert, zeigt er auf Jesus als Menschen und auf den Menschen als Schöpfer im Typus. Dazu macht das Bild sich als Form reflexiv erkennbar. Dürer wählt mit dem frontalen und vertikalen Kompositionsschema die klassische Form des Jesusportraits. Eigene Gesichtszüge paßt er dem Jesus-Schema durch Vergrößerung seiner Augen und Abschwächungen charakteristischer Merkmale seiner Nase an.<sup>7</sup> Doch seine Hand, die wiederum die klassische Handstellung Jesu zitiert, vollführt weder eine segnende oder belehrende Geste, noch zeigt sie auf ein Buch des Neuen Testaments als Referenz aller Jesus-Bilder. Vielmehr deutet die Hand, deren Finger den Pelzbesatz des Rocks berühren, auf den Dargestellten, der zugleich der Maler ist. Dessen Initialen und Name sind auf der Bildfläche, links und rechts auf Augenhöhe, angebracht. Sie dokumentieren, wen das Portrait zeigt, auch wenn es die Form von Jesus-Bildern zitiert. In Antiqua-Schrift steht dort geschrieben: „Ich, Albrecht Dürer aus Nürnberg, schuf mich so/ stellte mich so dar mit eigenen Farben im achtundzwanzigsten Jahr.“ Schrifttype und kostbare Kleidung beschreiben den gebildeten Humanisten und wohlhabenden Mann. Sorgfältig gepflegte Locken, in denen goldenen Strähnen schimmern, umrahmen das Gesicht in einem gleichschenkligen Dreieck. Ein Fensterkreuz spiegelt sich in den Pupillen und lädt zu verschiedenen Deutungsmöglichkeiten ein: Zitat des christlichen Kreuzes? Symbol des Heiligen, das sich in profanen Gegenständen wiederfindet oder in diesen erkannt werden kann? Das Auge als Fenster zwischen dem Inneren der Seele und dem Äußeren der Erscheinung? Reflex eines imaginären Außenraumes des Bildraumes, der erst im Bild als Außen indirekt erscheint und sich zum Bildraum analog verhält wie Gott zur Welt? Indem der Maler auf sich weist, zeigt er auf Allgemeines. Im Spiegel-Bild Jesu stellt der Mensch sich als Abbild des Gottessohnes dar, in dem Gottvater sichtbar wird. Doch ist der Spiegel, in dem der Mensch seine Individualität erblickt, keine physikalische Spiegelfläche, es ist ein Bild: Ohne inszenierte Differenz zwischen Anwesenheit und Abwesenheit, gemaltem Bild und dem Kontext der Bilder, individuellem Antlitz und typischer Darstellung eines imaginären Jesus gelangte die Wahrheit des Menschen nicht zur Erscheinung.

---

<sup>7</sup> Vgl. Panofsky, E.: Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers. München 1977 (1955), S. 57.

Wahrheit erweist sich als Funktion des Bildes, ist sie doch mehr und anderes als physische Existenz – nämlich reflexive Distanzierung in einem Verhältnis, das Darstellungen braucht, um wirklich zu werden. Malerei wird bei Dürer zur Erscheinungsform des Wahren, das in analoger Repräsentation nicht aufgeht. Sein Bild führt der Mensch sich im Portrait als Artefakt vor Augen. Mit dessen Hilfe bestimmt er sich zum Maß des Vollkommenen. Modell des Vollkommenen wiederum ist die geometrische Komposition des Bildes auf der Grenze von Bild und Mathematik. Dürers Selbstportrait steht damit im Kontext eines Bildkonzeptes der Kunst um 1500. Auch Leonardos Proportionsschema der menschlichen Gestalt nach Vitruv (ca. 1492, 34,4 mal 24,5 cm) führt diese Arbeit am Maßstab der menschlichen Gestalt exemplarisch vor Augen. Michelangelos „Auferstandener Christus“ (1519-1521, 205cm ohne Kreuz) stilisiert den Gekreuzigten zum makellosen Menschen ohne Zeichen von Leid und Wunden, im Besitz eines athletischen Körpers, Triumphator über den Tod. Michelangelos Christus zeigt den auferstandenen Gott-Menschen als Typus. Im Bild des idealen Menschen, das der Künstler schafft und das den Menschen zeigt, siegt Christus über das Leid. Darin – im Bild – ist er Symbol und als Symbol wirklich.

Leonardos und Dürers Kunst beanspruchen für die Malerei eine der Philosophie ebenbürtige Position für die Erkenntnis des Menschen und der Welt. Ihre Ikonografie macht von einem Typus des Jesus-Bildes Gebrauch, der aus der byzantinischen Kunst bekannt ist: schmales ovales Gesicht, gerade Nase, kleiner Mund, ernste Züge, große Augen, schulterlanges, in der Mitte gescheiteltes dunkles Haar und Bart. Auf Einbettungen der Figur in Handlungsszenen der Evangelien wird in frontaler Darstellung verzichtet. Ähnlichkeiten zu den Zügen der Jesus-Bilder finden sich bei Darstellungen antiker Gottheiten wie Asklepios oder Zeus/Jupiter bzw. göttlicher Kaiser. Herrscherattribute wie Nimbus, Gold und Purpur weisen ebenfalls auf Analogien zu Kaiserdarstellungen hin.<sup>8</sup> Über Venedig war die byzantinische Kunst seit der Eroberung von Byzanz (1204) im Westen verstärkt bekannt geworden. Den Typus der Christus-Ikone greift auch Leonardo in seinem „Abendmahl“ (1494-1498, 422 mal 904 cm) auf. Andy Warhols „Last Supper“ (1986) wiederum stellt Leonardos Gemälde als reproduzierbares, klischeehaftes Bild Jesu in eine Reihe mit Liz Taylor, Elvis Presley, Marilyn Monroe oder Mao Tse-tung. Serialisierungen des Motivs im Druck, der bei Warhol die Malerei ablöst, machen sichtbar, in welchem Grade das Bild längst zum Typus geworden ist. Es existiert im Modus seiner Wiederholung. Kulthandlungen oder gläubige Verehrung braucht es nicht auszulösen, wenngleich Kunstwerke und Künstler quasireligiöse Verehrung genießen mögen. Weder benötigt die Wirklichkeit dieses Jesus-Bildes den Rekurs auf ein erstes wahres noch auf ein letztes Bild. Individualität gewinnen Warhols Bilder weniger, wie die Dürers, durch malerische Darstellungskunst als durch kleine Fehler im Kopiervorgang. Besonderheit erscheint als mechanisches Produkt.

Jesus Christus, die Ikone des Abendlandes, wird, wie es Alfred Lloyd Webbers Rockmusical 1971 auf den Punkt bringt, in der Massenkultur des späten 20. Jahrhunderts „Jesus Christ

---

<sup>8</sup> Vgl. Deckers, J.G.: Die frühbyzantinische und byzantinische Kunst. München 2007, S. 46ff.

Superstar“. Der von Dürer verwendete Bildtypus wird zum Symbol, das sich von kirchlichen Funktionen und Bildprogrammen weitgehend lösen kann. Aus religiösen migriert es in populärkulturelle Kontexte. Filme wie Mel Gibsons „The Passion of the Christ“ (2004) benutzen den Bildtypus für extreme Darstellungen des gemarterten Körpers. James Caviezel in der Rolle des Jesus zeigt darin die Ikone der Auferstehung und der Hoffnung als gefoltertes Fleisch. Weniger auf bußfertige Erschütterung – wie in katholischen Passionsinszenierungen – zielen diese Bilder als auf die Auslotung der Möglichkeiten einer Darstellung von Grausamkeit. Kaum könnte der Kontrast zu Michelangelos Darstellung des Auferstandenen größer sein. Monty Pythons schwarzer Humor im Umgang mit der Jesus-Figur hingegen kulminiert in der satirischen Zuspitzung der Frohen Botschaft. Auch wer, wie im Film „Das Leben des Brian“ (1979), das Pech hat, unschuldig am Kreuz zu hängen, braucht nicht alle Hoffnung aufzugeben: „Always look on the bright side of life!“ „Casting Jesus“ wiederum verweist auf diese historischen und kulturellen Ambivalenzen des Jesus-Bildes zwischen christlicher Glaubensikone einerseits und einer seiner religiösen Funktionen weitgehend entleerten Popikone. Solche Ambivalenzen, die sich auch im Verhältnis zwischen Malerei und modernen Medienformaten wie dem Fernsehen zeigen und die veränderte Rolle des Künstlers mitbedingen, lenken die Aufmerksamkeit auf die Frage des Typus. Kontexte, Rahmungen und Inszenierungen der Bild-Form lassen einen Reflexionsbedarf erkennen, der Darstellungen benötigt, in denen Grenzen der Formen sichtbar werden.

4

Jesus-Bilder zu betrachten heißt, Bildformen zu vergleichen. Das ist bei „Casting Jesus“ nicht anders. Hier wird die Form des Vergleiches selbst thematisch und die Form des Bildes explizit. Zunächst haben wir es mit zwei parallelen Bildfeldern zu tun, die jeweils von einer Kamera aufgenommen werden. Schauspieler und Jury zeigen sie getrennt als Doppelperspektive. Beide Bilder sieht der Betrachter simultan als ein Bild, dessen Rahmen der Bildschirm oder die Projektionsfläche ist. Sodann verfolgen wir die Bilder, die sich drei Juroren jeweils von den Schauspielern machen. Dabei betrachten wir nicht nur die Mimik – insbesondere Monsignore del Rio Carasso zeichnet sich durch eine lebhaftige Gestik und Mimik aus –, wir hören – bzw. lesen im englischen Untertitel – auch den Wortwechsel der Richter. Was die drei Juroren unterscheiden und vergleichen, sind möglichst typische Darstellungsformen der Jesus-Figur, die wiederum die Schauspieler als Modell benutzen, dem sie ähnlich zu werden versuchen. Zuvor hatte die Castingagentur ihrer Ansicht nach typisch wirkende Schauspieler für eine typische Rolle ins Rennen geschickt. Nicht zuletzt sind wir, die Zuschauer, es, die so unterschiedliche Bildformen unterscheiden, vergleichen und auf unsere eigenen Erwartungen beziehen. Unser Sehen wird mit seinen typisierenden Schemata konfrontiert. Christian Jankowskis Video entfaltet katalysatorische Wirkungen, die im Betrachter reflexiv werden. Einleitend weist eine Art Showmaster auf kunstgeschichtliche Hintergründe der Bildformen hin, die zu bewerten sein werden. Er hebt die Bedeutung des Gesichts hervor und erwähnt

eine Darstellungstradition von Dante bis Pasolini. Wer sich zum Jesus-Bild verhält, vergleicht nicht bloß Bilder und Klischees; er aktualisiert vielmehr ein mehr oder weniger differenziertes Wissen um das religiöse Bildrepertoire des Abendlandes.

Im Laufe der sechzigminütigen Show entsteht vor den Augen des Betrachters ein komplexer Vergleichsraum von Bildern, Gesten und Szenen der Passionsgeschichte, der sich zunehmend mit den Assoziationen der Zuschauer anreichert. Bildformen treten als zeitabhängige Inszenierungen ins Bewußtsein. Im 21. Jahrhundert konkurrieren verschiedene Darstellungsformate miteinander – von der Malerei, auf die das Gemälde im Hintergrund hinweist, über den Text der Evangelien, der in Szene gesetzt wird, über das Kino, für das gecastet werden soll, bis zum Fernsehen, dessen Format die Castingshow zitiert, und das Video als künstlerische Reflexionsform. „Richtige“ Bilder sind zeittypische Bilder, die sich wiederum zum historischen Typus des Bildes verhalten. Darum kann der Vatikan im Jahre 2011 die Bereitschaft und den Humor aufbringen, seine eigene Bildkultur im massenmedialen Format künstlerisch vorzuführen. Plausibel sind Bilder für bestimmte Betrachter – Schauspieler, Kirchenvertreter, Kunstkritiker oder Zuschauer. Typische Bilder bieten gesellschaftlich akzeptable Darstellungen an, die in verschiedenen Kontexten zirkulieren und deren Symbolik mit den medialen Formaten verschmolzen ist, in denen sie beobachtet werden können. Bilder zu sehen heißt, sich Bilder zu machen. Jesus-Darstellungen rufen komplexe Diagramme kulturellen Verstehens auf, deren Funktionsweise nicht notwendig mit christlicher Frömmigkeit einhergehen muß. Vergleiche unterschiedlicher Bildformen sagen etwas über die Gegenwart der Kultur aus, zu deren Geschichte sie zählen.

5

Zur kulturellen Gegenwart gehört ihr sich veränderndes Verhältnis zur Vergangenheit. Über zwei Jahrtausende war diese Vergangenheit von einer Pflege der Relationen zwischen Wort und Bild geprägt. Fragen des Bildes und Fragen der Schrift verlangten theologische Aufmerksamkeit. Christian Jankowskis Video-Installation ruft diese Tradition auf, indem sie die Unterscheidung zwischen Theologie und Kunst künstlerisch ins Spiel bringt. Mein Text nimmt Jankowskis Reflexionsangebot zum Anlaß, dessen bildlich-künstlerische Reflexionsform in philosophisch-begriffliche Unterscheidungskontexte hineinzuwoben. Er vollzieht eine Intervention in den Kontext der Bilder, die dem Kunstwerk einen anderen, nämlich begrifflichen Kontext verleiht.

So bekannt die Züge des Jesus-Bildes sind, so unbekannt bleibt der „historische Jesus“. Neben der dogmatisch-theologischen gibt es eine historische Bilderlosigkeit. Mit der Entwicklung des Christentums zur Massenreligion wird das Bedürfnis der Gläubigen nach portraithaften Darstellungen Jesu jedoch unabweisbar. Versuche, die Form des Bildes zu kontrollieren, gehen mit dessen Akzeptanz einher. Kontext des Bildes ist die Schrift, wie nicht zuletzt die Geste Jesu und das Halten der Schrift auf Ikonen demonstriert. Heidnischen Neigungen magischer Bilderverehrung möchte die Kirche vorbeugen. Denn Fragen des Bildes sind

Fragen der Organisation des Glaubens. Kirchenvertreter beurteilen das Bildprogramm auf dessen Massentauglichkeit hin. Leicht können Bilder zu politischen Programmen werden, wie der Bilderstreit des 8. und 9. oder die Bilderstürme des 16. Jahrhunderts demonstrieren. In der Ostkirche entsteht eine vielfach kopierte und variierte Bildsprache. Betont zweidimensionale Darstellungen zeigen Christus als Erscheinung, die sich von einem oft goldenen Hintergrund abhebt. Byzantinisches Bildvokabular greift wiederum auf typische Bildformen antiker Philosophendarstellungen zurück, um Christus als Lehrerfigur zu zeigen. Statt durch Individualisierung der Gesichtszüge stellen diese Bilder Christusbezüge her, indem sie Zeichen – Schrift oder Symbole – in das Bild integrieren.<sup>9</sup> Neben dem Philosophentypus liefert das römische Kaiserbild Stilvorlagen für Jesus-Darstellungen.

Exemplarisch verdichtet die Christus Pantokrator-Ikone aus dem Katharinenkloster vom Sinai (vermutlich 5./6. Jh., 84 mal 45,5 cm) diese Formelemente. Ovale, schmale Gesichtsförmigkeit, langes, dunkles, in der Mitte gescheiteltes Haar und Bart, frontale Ansicht und in der Geste des Meisters bzw. Lehrers erhobene rechte Hand, die neben dem Bild der Bibel positioniert ist, welche von der linken Hand gehalten wird, beschreiben einen Typus, der von Dürers Selbstportrait oder von Leonardos Abendmaldarstellung aufgerufen wird. In anderen Bedeutungskontexten finden sie einen Widerhall bei Alexej von Jawlenskys „Köpfen“ und „Meditationen“ oder Andy Warhols Drucken. Den paradoxen Charakter des Christus-Bildes entfaltet diese Ikone durch ein kunstvolles Spiel der Perspektiven. Linke und rechte Gesichtshälfte Christi unterscheiden sich in ihrem Ausdruck ebenso wie dessen linkes und rechtes Auge. Das vom Betrachter aus gesehen rechte Auge ist etwas größer, seine Braue anders geformt, und die Blickrichtung geht zur Seite. Das kleinere linke Auge scheint über den frontal stehenden Betrachter hinwegzublicken. Direkt vor dem Bild positioniert, ist es unmöglich, den Blick Jesu Christi einzufangen, dessen Augen entweder über den Betrachter hinweg- oder an ihm vorbeiblicken. Unterstützt wird diese Differenz der Gesichtshälften durch die Zeichnung der Lippen, die Linie des Bartes und den Schatten auf der, vom Betrachter aus gesehen, rechten Gesichtshälfte. Desgleichen zeigt die Bibel in der linken Hand Jesu eine perspektivisch paradoxe Form: Wir sehen zugleich den Buchdeckel und den Vorderschnitt so, als ob wir sie jeweils frontal anschauen würden. Der Korpus des Buches wirkt deshalb perspektivisch falsch gezeichnet. Sowohl in bezug auf das Buch wie auf das Gesicht sind beide Sichtweisen simultan nicht möglich, sofern als Maßstab für die Richtigkeit der Darstellung die frontale Position des Bildbetrachters fungiert. Bewegt dieser sich hingegen nach links oder rechts, als ob er jeweils die Jesus-Figur von einer Seite anschauen würde, erscheinen jeweils die linke oder rechte Seite des Gesichtes bzw. der Bibel als „richtig“. Unterstützt wird dieser Eindruck, weil nun die jeweils andere Hälfte als Kontrast dient, der eine gleichsam halbierte Wahrnehmungskonsistenz in ihrer partialen Schlüssigkeit betont. Nur wer sich bewegt und sich verschiedene Bilder des Bildes macht, verhindert, daß er ein einziges Bild absolut setzt. Ein ein-

---

<sup>9</sup> Vgl. Fischer, H.: Von Jesus zur Christusikone. Petersberg 2005, S. 125ff.



ziges Bild wäre falsch – sowohl im theologisch-christlichen Sinne als auch im Sinne einer Wahrnehmungsrichtigkeit.

Perspektivische Mehrdeutigkeiten lassen sich als Hinweis auf den paradoxen Charakter des Bildes deuten. Wahrnehmungsirritationen schlagen in die Reflexion des Dargestellten um. Dieser Wahrnehmungseffekt reflektiert die Paradoxalität des im Bild dargestellten Christus: Von ihm gibt es kein wahres Bild. Jedes einzelne Bild wird insofern falsch, als es eben keine Repräsentation eines Urbildes ist, deren Muster ein indexikalischer Abdruck wäre. Bilder von Jesus Christus zu machen heißt, die Idee des einen Bildes zu durchkreuzen und auf die Paradoxie der Form des Bildes als eines Zeichens aufmerksam zu machen, das Reflexion stimuliert. Reflexion, nicht Repräsentation, erscheint als „Form“ des Bildes oder als Manifestation von Bildlichkeit als einer nichtanalogen Unterscheidungsfunktion. Weil das Bild paradox ist, entfaltet es seine Wirkung als Form, die sich in der Bewegung der Bilder und in der Reflexion des Betrachters realisiert. Wenn es kein wahres oder eindeutiges Bild geben kann, ist die Serie der Bilder, in der die Form des Bildes sich entfaltet, prinzipiell unbegrenzt. Andy Warhols Drucke ziehen daraus für das Einzelbild Konsequenzen. Ikonische Qualitäten vermag das ikonische Bild nämlich auch dann zu bewahren, wenn es nicht mehr an religiöse Rituale und Kontexte gebunden ist, sondern frei in diversen kulturellen Arenen zirkulieren darf. Womöglich gerade dann entfalten Bilder eine Macht, die wiederum schon im klassischen ikonischen Jesus-Bild formal reflektiert wird.

Rechtfertigungen des Jesus-Portraits verweisen auf das Vorbild römischer Kaiserdarstellungen: Wer dem Bild des Kaisers Respekt erweist, ehrt den Kaiser – und verwechselt ihn nicht mit dessen Bild. Mit diesem Argument möchte Athanasios dem Verdacht vorbeugen, Jesus-Bilder verstießen gegen das Bilderverbot. Nilos von Ankara (um 400) und Gregor der Große (590-604) rechtfertigen die Einführung bildlicher Darstellungen in den Kirchenraum als anschauliche Hilfe für schriftunkundige Gläubige. Dennoch beginnen die Bilder alsbald wundertätige Wirkungen zu entfalten. Zur Beglaubigung der Reproduktionskette dienen Legenden eines ersten, durch direkten Abdruck des Gesichts Jesu in einem Tuch materialisierten Portraits, das Jesus den Abgesandten des Königs Abgar gestattet haben soll (Mandyllion) oder das Veronica dem blut- und schweißgetränkten Antlitz Jesu auf seinem Leidensweg abnahm (Vera Icon). Das wahre Bild erscheint hier als echte Reliquie: Bild und Materialität werden stofflich beglaubigt und geheiligt. Das vervielfältigte Bild ist Symbol, Ikon und Index Christi, wie der Gottessohn Ikon, Index und Symbol Gottes ist. Damit ist es im höchsten Maße zugleich wirklich und Bild. Hingegen haben zeitgenössische Jesus-Bilder sich von ihrem indexikalischen Anspruch weitgehend gelöst und konnten deshalb zu einer typischen Form werden. Hier emanzipiert sich die Funktion des Bildlichen vom Bild.

6

Die Ablösung vom indexikalischen Anspruch des Bildes markiert eine Schwelle im Umgang mit der Form von Reflexivität. Nun können Bilder als Unterscheidungsformen verglichen

werden. Unterstützt und beschleunigt wurde diese Entwicklung durch das Entstehen eines modernen Kunstmarktes, die Ablösung eines kirchlichen Bildmonopols und die Etablierung neuer Kunstorganisationen wie Museen und Galerien, die wiederum zur Einübung eines neuen Betrachterhabitus beitragen. Ermessen läßt dieser Abstand sich durch eine Erinnerung an die Funktion des Bilderverbots.

Jahwe, der seinem Volk durch Moses einschärfen läßt, von ihm, dem einzigen Gott, keine Abbilder anzufertigen, setzt sich selbst als Gedanken. Der Gedanke Gottes wird zum Gedanken der Welt. Wer ihn denkt, bezieht sich auf Welt, indem er sich auf Gott bezieht; indem er sich auf Gott bezieht, bezieht er sich auf Welt. Beide verhalten sich zueinander wie das paradoxe Verhältnis von Einheit und Vielheit. Im Bilderverbot tritt das Prinzip des Monotheismus zutage: Es zu befolgen heißt, sich ein Bild von Bildern zu machen. Dieses Bild bleibt an einen unvertretbaren Einzelnen gebunden: „Ich“ bin es, der diese Leistung zu vollbringen hat. Dabei bestimme ich mich selbst und die Welt, auf die ich bezogen bin. Bild des Bildes ist der Gedanke des Bildes, dem der Gedanke des Gedankens als des Prinzips von Einheit korrespondiert. Um vollzogen zu werden, muß es zu vielen Bildern und Gedanken bestimmt werden. Eines und Vieles, Gedanke und Bild, Gott und Welt verschränken sich im Prozeß des Bestimmens. Der Gedanke Gottes ist weniger kontemplativ als performativ und praktisch. Deshalb entspricht dem Bilderverbot des Alten geradezu ein Bildergebot des Neuen Testaments. Altes und Neues Testament lassen sich bildtheoretisch wie zwei Hälften eines Bildes betrachten, die einander komplementär herausfordern. Nicht nur ist Christus, wie Paulus sagt, „Bild des unsichtbaren Gottes“ (Kol. I.15; vgl. auch Joh. 14.9). Als Jesus spricht Christus in Gleichnissen. Ihm zu folgen heißt, Sprachbilder – Gleichnisse – auszulegen. Doch gibt es keine letzte Auslegung des Gleichnisses. Jede Auslegung antwortet auf Fragen, erfolgt in Situationen und wendet sich an jemanden hier und jetzt. Weil Wort und Text für sie im Mittelpunkt stehen, sind Christen Bildermacher. Kein Bild ist je das letzte Bild. Es realisiert sich als Form und Praxis seiner Transformationen. Bilder werden zu Funktionen, in denen sich Welt bestimmt. Strenggenommen vollziehen sie die Gottesfunktion wie der Begriff, von dem das Bilderverbot sie paradox unterscheidet. Von da aus erläutert sich das Bilderverbot des Alten Testamentes, zielt es doch nicht auf Gedankenbilder, sondern auf materielle Abbilder. Mit drakonischer Strenge exekutiert Moses das Verbot an den Frevlern (Ex. 32.19-29). Gläubige, die sich nach einem sichtbaren Gott sehnen, auf den sie ihre sinnlichen Wünsche und Bedürfnisse projizieren können, werden vom zürnenden Moses gezwungen, ihr Sinnbild – ein goldenes Kalb – körperlich zu sich zu nehmen. Später werden sie, ohne Rücksicht auf familiale oder freundschaftliche Bande, erschlagen. Ihr Fehler besteht darin, ein konkretes Bild mit der Form des Bildes zu identifizieren, statt die Verwechselbarkeit von Bild und Gedanke reflexiv zu entfalten.

Im Zorn exekutiert Moses ein Bilderverbot, das ihn zum Herrn des Wortes und damit zum Hüter des Bildes macht. Sind die Gesetzestafeln mit der authentischen Schrift Jahwes zerbrochen, bleibt das Wort, um den Gedanken Gottes in der Welt zu verwirklichen. Das Wort, das Gott ist, wird zum Gesetz und zur absoluten Macht in der Welt. Wirklichkeit und Macht sind performativer Natur: Das Wort existiert, indem es gesprochen wird. Wort, Gesetz, Wirklichkeit und Sprecher markieren die Figur der Souveränität. Die Ordnung der Souveränität ist eine Ordnung der Macht, doch bleibt sie ohne Zentrum, mangelt ihr doch der Index des Ersten und Ursprünglichen: Ihn hat Moses mit dem Zertrümmern der Gesetzestafeln zerstört und sich zum Stellvertreter autorisiert. Damit jedoch ist sein Anspruch auch anfechtbar, weil vergleichbar geworden. Deshalb bedarf es einer Kontrolle des Wortes und des Argwohns gegenüber Bildern. Mit dem Sieg des Wortes vervielfältigen sich nämlich die Bilder. Wer lesen kann, reinigt seinen Geist von konkreten Anschauungen. Seine Imagination läßt er von Worten und dem Text-Bild führen. An privater Reflexion prallt die Autorität des Souveräns ab. Dieser ist außerstande, die Bilderlogik gedanklicher Reflexion unter Kontrolle zu halten. Zwischen Innerlichkeit und Äußerlichkeit des Glaubens tut sich ein ähnlicher Spalt auf wie zwischen dem Sichtbaren und Unsichtbaren im Bild oder dem öffentlichen Machtanspruch des Staates und privater Glaubensfreiheit.

Wer Bilder verehrt, versündigt sich am Gedanken, der Bewegung des Bestimmens ist. Als Bewegung und Vollzug des Wortes bedeutet jedes physische Bild Gottes eine unangemessene Vereindeutigung des Gedankens in der konkreten Einzelheit eines Sichtbaren. Verweisen Gedanke und Bild, Gott und Welt, Eines und Vieles aufeinander, stellt sich die Frage nach dem echten Bild als Frage nach dem Bild des Wirklichen. Sie unterminiert die Autorität eines jeden Bildes als des vermeintlich echten. Symbolisch – wirklich – werden Bilder nun, weil sie indexikalische Beglaubigungen durch eine Supplementierung der Bilder ersetzen. Vorstellungen authentischer Bilder nehmen auf den Gedanken eines echten Bildes Bezug, das direkt mit dem Urbild verbunden ist wie das Vera Icon der Veronica. Doch Bilder sind Bilder, weil sie nicht sind, was sie darstellen. Sie vollziehen, als Zeichen, Paradoxien der Referenz. Statt auf ein Original, einen Ursprung oder eine Kontinuität verweisen Bilder auf Bilder und Texte.

Der Mosaische Exzeß gegen die Bilderverehrer richtet sich gegen die Konstruktion eines echten und wegen seiner Überzeugungskraft magisch aufgeladenen Bildes. Grausamkeit der Tat und die Bedrohlichkeit „echter“ Bilder korrespondieren miteinander. Indexikalische Bilder würden den Gedanken des Gedankens sabotieren. Dagegen steht die Idee eines Gedankenvollzugs, der weder in nur einem noch in physischen oder analogen Bildern stillzustellen wäre. Gläubige müssen lesen, um die Schrift auf ihr Leben und ihre Zukunft zu beziehen. Die jüdisch-christliche Tradition pflegt eine Kultur der Reflexivität. Reflexivität jedoch verlangt andere Bilder als heidnische Opferkulte oder sinnliche Bilder des unkörperlichen Gottes. Sich

selbst möchte der lesende Christ verstehen, und sich selbst möchte er gestalten.<sup>10</sup> Glaube verlangt eine Kultivierung der Reflexivität, die sich als Aufforderung manifestiert, ständig neue Bilder zu machen – und die Welt nicht für abgeschlossen zu halten. Friedrich Nietzsche hat in seiner Lektüre der Evangelien diesen Gedanken vom Bild Jesu Christi als „Gelegenheit zu Gleichnissen“ beschrieben, die sich von jeglichem physischen Bild, von jeder Deutungsautorität, jeglicher Utopie, Jenseitstopologie oder indexikalischen Bildmagie löst.<sup>11</sup>

Bilder zu verehren, die unabhängig vom Vollzug des Gedankens wären, widerstreitet dieser Arbeit der Reflexivität. Deshalb betrachtet die Tradition das Bild, sofern es unvermeidlich wird, mit Hilfe der Unterscheidung von menschlicher und göttlicher Natur Christi. Der Sohn verhält sich zum Vater wie das Abbild zu einem Vorbild, das sich im Abbild direkt – durch Vaterschaft – ausdrückt. Sohn und Vater wären indexikalisch verbunden. Für Theologen verbindet sich mit der Bilderfrage die Frage der Ähnlichkeit, ist doch das Bild eben ein ähnliches Anderes des Vorbildes. Wie verhält sich das gemachte Bild Jesu zu Christus und zu Gottvater? Erweitert das Bild die indexikalische göttliche Ähnlichkeitsrelation um eine weitere Stelle der Repräsentation? Dafür spricht immerhin, daß der Mensch Jesus in die Sphäre des Sichtbaren eingetreten war. Und von Sichtbarem lassen sich sichtbare Bilder anfertigen. Wer den Vater im Sohn ehrt, kann dies auch in der Verehrung des Sohn-Bildes tun – ein Gedanke, der in der Ikonenverehrung wichtig wird. Relationen von Sichtbarem wiederum erlauben die Frage nach der Ähnlichkeit, denn Abbild und Vorbild lassen sich auf Gemeinsamkeiten hin überprüfen. Anders liegt der Fall im Blick auf Sichtbares, das auf Unsichtbares verweist. Doch selbst im Falle der Sichtbarkeit bleiben Vergleiche auf ein Original oder ein Vorbild angewiesen, das im Falle Jesu nicht existiert. Deshalb lud die Bilderfrage Maler dazu ein, das unbekannte Antlitz Jesu durch Verwendung heidnischer Bildvorlagen zu supplementieren. Wer die typischen Züge von Zeus auf einem Jesus-Bild erkannte, wußte, daß die konkrete Sichtbarkeit des Antlitzes eine Unsichtbarkeit bloß supplementierte – das Bild macht sich als Darstellung bemerkbar, der es mehr um die Funktion des Verweises als um konkrete, materiale Ähnlichkeit ging. Verweise, realisiert in Reflexion, schaffen Ähnlichkeit durch Vergleich statt durch Analogie. Auf diese Weise wird die Form des Bildes reflexiv von Bildartefakten unterscheidbar und die konkrete Erscheinungsform der Darstellung typisiert. Christian Jankowskis Experiment untersucht, wie ein kultureller Typus funktioniert. Ähnlichkeit verliert den Anspruch auf Repräsentation, um zu einem Schema in medialen Formaten zu werden, das, je mehr es „durchschaut“ wird, desto besser funktioniert. Insofern verschieben Reflexionen auf die Form des Jesus-Bildes die Frage nach der Wahrheit – und halten sie unter den Bedingungen moderner Kultur wach. Nun geht es weder um Echtheit noch analoge Ähnlichkeit, sondern um ein reflektiertes Erzeugen von Bildern im Raum ihrer Verweisungen, aus der Perspektivität von Bildermachern, im Blick auf die Gegenwart des Vergangenen und im Wissen um die Unendlichkeit des Verweises der Bilder.

---

<sup>10</sup> Vgl. Stroumsa, G.G.: Das Ende des Opferkults. Die religiösen Mutationen der Spätantike. Berlin 2011.

<sup>11</sup> Nietzsche, F.: Der Antichrist. In: Kritische Studienausgabe Bd. 6. München 1988, S. 165-253, hier S, 206 (Nachgelassene Schriften 1888/1889).

Insofern bleiben Bilder, auch Bilder Jesu, auf „Wahrheit“ bezogen. Ihre Verweisungen und Unterscheidungen sind nicht beliebig. Epistemisch wahr, im Sinne eines empiristischen Wissenschaftsideals, sind sie hingegen nicht. Dessen Wahrheitsmodell folgt dem Modell indexikalischer Repräsentation von Welt in Symbolen, statt die Wirklichkeit des Symbolischen ernstzunehmen. Wahrnehmungen von Bildern appellieren an Anstrengungen des Unterscheidens, deren Explikation das Ganze einer Kultur virtuell erreichen möchte. Kraft gewinnen Darstellungen in dem Maße, wie sie diese Arbeit motivieren und tragen. Ihre Wahrheit bleibt unendlicher Anspruch, der endlich zu beglaubigen ist. Adorno spricht deshalb vom „Rätselcharakter“ der Kunstwerke. Rätselhaft sind Werke als Bestimmtheit des Unbestimmten. In ihnen artikuliert sich Differenz ohne Zwang zur Identität. Entfalten kann das Rätsel sich, wenn Bildern die Artikulationsweise der Worte zur Seite treten. Darum, glaubt Adorno, sei der Wahrheitsgehalt „allein durch philosophische Reflexion zu gewinnen.“<sup>12</sup> Bild und Begriff verschränken sich zur bestimmten Unbestimmtheit von Sinn, in deren Spiegel Welt erscheint. Im Sinne einer Komplementarität von Bild und Begriff im reflektierenden Fragen nach der Welt steht Adornos ästhetische Theorie in der Tradition christlichen (Bilder)Denkens. „Philosophie und Kunst konvergieren in deren Wahrheitsgehalt: die fortschreitend sich entfaltende Wahrheit des Kunstwerks ist keine andere als die des philosophischen Begriffs.“<sup>13</sup> Damit soll nicht gesagt sein, philosophische Rede sage der Kunst die Wahrheit. Ebenso wenig gilt das Gegenteil. Doch fügen begriffliche Unterscheidungen dem Verweisungsspiel der Bilder und Werke eine Reflexionsdimension hinzu. Solche Kontraste erlauben es, beide ineinander zu spiegeln, gerade weil sie different bleiben dürfen. So wie dieser Text sich einem Werk Christian Jankowskis kontrastierend beigesellt, um dessen Unterscheidungsangebote aufzugreifen, zu verschieben, in begriffliche Verweisungsräume zu führen und diese zugleich in Bildern zu spiegeln, die ebenso nach Begriffen rufen wie Begriffe nach Bildern. Begriff und Bild steigern zum Zweck der Reflexion wechselseitig ihre dissonanten Resonanzen. Darin wiederholen, bestätigen und verschieben sie das Bilderverbot in einer endlichen Praxis unendlichen Bildermachens. Wie anders könnte Reflexion in der Welt sein?

---

<sup>12</sup> Adorno, Th.W.: Ästhetische Theorie. Frankfurt/M. 1973, S. 193.

<sup>13</sup> Ebenda, S. 196.