

---

Frauke Reinke-Wöhl

# Christusbilder in der europäischen Kunstgeschichte

Das Bildnis im Wandel

---

*Für den Theologen gehört es zum beruflichen Alltag, von Dingen zu erzählen, die man nicht sehen kann. Für mich als Kunsthistorikerin dagegen stellt die Aufgabe, einen Text ohne Abbildungen zu verfassen, eine Herausforderung dar.*

*Begleiten Sie mich auf meinem subjektiven Streifzug durch die fast zweitausendjährige Geschichte der europäischen Malerei des Christentums mit einigen Beispielen des sich immer wieder wandelnden Christusbildes.*

## Hinführung

Schon in der frühen Zeit des Christentums begannen Menschen, sich ein Bild von Christus zu machen, obwohl es dazu von Gott selbst ein klares Gebot gab: „Du sollst dir kein Bildnis noch irgendein Gleichnis machen, weder von dem, was oben im Himmel, noch von dem, was unten auf Erden, noch von dem, was im Wasser unter der Erde ist.“ (2. Mose 20, 4)

Immer wieder gab es Zweifel an der Legitimation des Bilderschaffens, mit denen die Künstler der jeweiligen Epoche auf ihre eigene Art und Weise umzugehen bemüht waren.

Im Laufe der Jahrhunderte änderte sich das Christusbild analog zu Veränderungen in der Gesellschaft und der Bildsprache der Kunst. Vom jugendlichen Hirten, über den Weltenherrscher bis hin zum liebenden Gottessohn reicht die Bandbreite der Darstellungen.

## Der Gute Hirte der frühen Christen

Die frühen Christen hielten sich an das biblische Bilderverbot. Sie lebten in der Naherwartung der Parusie, der Wiederkunft Christi. In Rom versammelten sie sich in den Katakomben, wo sie auch ihre Verstorbenen bestatteten: „Es reichte ihnen das Wort des Neuen Testaments. Sie lebten aus dem Pneuma, aus dem Geist.“<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> STÜTZER, HERBERT ALEXANDER: Frühchristliche Kunst in Rom: Ursprung christlich-europäischer Kunst, Köln 1991, 21.

Bis in das dritte Jahrhundert hinein blieben die römischen Katakomben bilderlos. Aber mit den Jahren trat der vorherrschende Gedanke an die baldige Wiederkunft Christi in den Hintergrund und die Christen richteten sich auf eine längere Wartezeit auf der Erde ein.

Darstellungen von Christus als dem *Guten Hirten* in den Katakomben gehören zu den frühesten bekannten Bildern. Die Kunst der römischen antiken Welt war geprägt von Bildern und Statuen, wie man sie heute noch am Beispiel der Ausgrabungen in Pompeji und Herculaneum sehen kann. Zu der Zeit, in der die ersten Malereien in den Katakomben entstanden, befand man sich in der Endphase des „Antoninischen Stils.“<sup>2</sup> Somit bleiben die Darstellungen des *Guten Hirten* in der Bildtradition, und auch die Thematik des Schafrägers ist keine neue Erfindung der Katakombenmaler, denn schon in der Kunst der Hebräer und der Griechen findet man dieses Bild als Sinnbild der Philanthropie.<sup>3</sup> Durch die Aussage Christi aus dem Johannesevangelium wird eine Umdeutung des Schafrägers zum *Guten Hirten* plausibel: „Ich bin der gute Hirte. Ich kenne meine Schafe und sie mich, so wie der Vater mich kennt und ich ihn.“ (Joh 10, 14-15) So wurde aus dem Schafräger ein Sinnbild für die Errettung der Menschen. Was für ein tröstliches Bild für die verfolgten Christen dieser Epoche, die sich immer wieder im Verborgenen versammeln mussten.

In der Lucinagruf der Katakombe San Callisto in Rom findet man eine Darstellung des *Guten Hirten* aus der 1. Hälfte des 3. Jahrhunderts. Sie zeigt einen jugendlichen, bartlosen Mann, bekleidet mit einer *tunica exomis*, bei der die Knie und die linke Schulter unbedeckt sind.<sup>4</sup> Aufrecht stehend trägt er ein Schaf über der Schulter und wird flankiert von zwei weiteren Schafen. Die einfache Kleidung und das jugendliche Erscheinungsbild sind typisch für diese frühen Bilder. Sie spiegeln auch die untergeordnete gesellschaftliche Position der im Verborgenen agierenden frühen Christengemeinschaft in Rom wider.

## Christus als *Pantokrator*

Große Veränderungen für das noch junge Christentum brachte das Mailänder Toleranzedikt von 313. Darin hatte Kaiser Konstantin der Große (um 270-337) den Christen Religionsfreiheit und die Gleichberechtigung zuerkannt. Diese Aufwertung des Christentums zu einer anerkannten Religionsgemeinschaft führte auch zu Veränderungen des Christusbildes. Eine neue Zeit brach an für die Christen in Rom: „Nicht nur, dass die Verfolgungszeiten vorüber waren, ein

<sup>2</sup> Vgl. a. a. O. 22. Benannt nach den Antoninen auf dem Kaiserthron, lässt sich der Antoninische Stil auf die Zeit von 140-200 datieren. Die Wände wurden in dieser Stilphase mit Architektur-elementen, ornamentalen Mustern und figürlichen Darstellungen verziert.

<sup>3</sup> Vgl. a. a. O. 24.

<sup>4</sup> Aus dem Griechischen: „freie Schulter“, wurde von Arbeitern und Infanteristen getragen.

christlicher Kaiser regierte jetzt das Römische Reich, das auf dem Weg zu einem christlichen Weltreich war. Das bedeutete für die Christen, dass sie das Irdische ernster nehmen und die Welt mitgestalten mussten.<sup>5</sup> Dieser Anspruch wird auch in den Christusdarstellungen deutlich: Christus wird nun als König der Könige dargestellt, angelehnt an den Stil des antiken Herrscherbildes. Die neuen Bilder zeigen ihn als machtvollen Weltenherrscher, als sogenannten *Pantokrator*.<sup>6</sup>

Ein anschauliches Beispiel für diesen neuen Typus findet man in Ravenna in der Basilika San Apollinare Nuovo aus dem 6. Jahrhundert. Auf diesem Mosaik in der Apsis sitzt Christus bekleidet mit einer purpurfarbenen Ärmeltunika auf einem Thron. In strenger Frontalität ist sein Blick direkt auf den Betrachter gerichtet: Er ist nun ein Mann mittleren Alters mit Vollbart und langem gescheitelten Haupthaar. Sein Kopf ist von einem Kreuznimbus umgeben, in seiner Linken hält er ein Zepter,<sup>7</sup> die rechte Hand ist zum Segensgestus erhoben.

Als König und Weltenherrscher benötigte Christus in der Vorstellung der Menschen ganz wie die antiken Herrscher seiner Zeit einen Thronsaal. Die antike Bauform der Basilika diente als Vorbild für die frühchristlichen Kirchenbauten. In der Apsis befand sich nun aber nicht mehr der Thron des weltlichen Kaisers, sondern eine Darstellung Christi als *Pantokrator* nahm diesen Platz ein.

Die gefestigte Position des Christentums in Rom zur Zeit Konstantins und seiner Nachfolger drückt sich auch durch das Errichten von zahlreichen Kirchen aus. Die vier sogenannten Patriarchalbasiliken wurden schon zu Lebzeiten Konstantins geplant und auch zum Teil ausgeführt. Sie sind den beiden Hauptaposteln Petrus und Paulus, der Mutter Gottes, Maria, und Johannes dem Täufer gewidmet.<sup>8</sup>

## Das verehrte Bild: die Ikonenmalerei

Die Nachfolger Konstantins bauten die von ihm gegründete Stadt Konstantinopel im östlichen Teil des römischen Reiches zu einer prächtigen Stadt aus. Später erhielt sie den Namen Byzanz. Hier finden wir im 4. Jahrhundert die ersten Beispiele für eine neue Kunstform: die Ikonenmalerei. Der Begriff wird abgeleitet von dem Griechischen Wort *eikón* und bedeutet Bild oder Abbild. Man unterscheidet Christusikonen, Marienikonen und Heiligen- oder Apostelikonen.

<sup>5</sup> A. a. O. 31 f.

<sup>6</sup> Ursprünglich bezog sich der Titel auf Gott Vater. In Mt 28, 18 wird er auch auf Jesus übertragen: Und Jesus trat herzu und sprach zu ihnen: „Mir ist gegeben alle Gewalt im Himmel und auf Erden.“

<sup>7</sup> Untersuchungen bei Restaurierungsarbeiten ergaben, dass hier im Original des 6. Jahrhunderts ein Buch zu sehen war.

<sup>8</sup> San Giovanni in Laterano (um 312/313), Alt-Sankt-Peter (320), San Paolo fuori le mura (ab 386), Santa Maria Maggiore (432-440).

Die besondere kultische Verehrung wird mit der angeblichen Ebenbildlichkeit Christi begründet.<sup>9</sup>

Die Bilder sind auf Holztafeln gemalt und zeigen den Dargestellten meist als Brustbild in aufrechter, starrer Haltung. Christusikonen sind in Frontalität angelegt, der Blick ist fest auf den Betrachter gerichtet. Sein Kopf ist von einem Heiligenschein, oft einem Kreuznimbus umgeben, und Kleidung und Handhaltung ähneln den Darstellungen des Pantokrators. Der Hintergrund und der Rahmen sind meist aus Gold, von dem sich die anderen leuchtenden Farben sehr lebendig abheben. Dem aufgebrauchten Gold sprach man eine besondere symbolische Bedeutung zu: „Man glaubte, das Gold vereinte alle Farben der Dinge in sich und besitze die Fähigkeit, die dargestellten Szenen ins Überirdische zu erheben.“<sup>10</sup> Das Gold des Hintergrundes steht hier für göttliche Macht, Unsterblichkeit und Herrlichkeit.<sup>11</sup>

Nach der Teilung des römischen Reiches in West- und Ostrom erlebte die byzantinische Kunst unter Kaiser Justinian I (527-565) eine Blütezeit, die auch die Ikonenmalerei umfasste.<sup>12</sup>

Die Bildwerke gehörten bald zum festen Bestandteil des kirchlichen und alltäglichen Lebens. Man fand sie in Kirchen, auf öffentlichen Plätzen und auch in den privaten Wohnungen. Eigentlich dienten die Bilder der Vergegenwärtigung christlicher Wahrheiten, aber ihre Verehrung nahm im Laufe der Zeit immer mehr zu und gipfelte in ihrer Anbetung. Man sprach den Bildern auch Wunderfähigkeit bei der Berührung zu.

Die Uneinigkeit über die Rechtmäßigkeit der Verehrung der Ikonen führte schließlich zum byzantinischen Bilderstreit im 7. und 8. Jahrhundert. Auf beiden Seiten gab es Argumente für oder gegen die Ikonenverehrung.<sup>13</sup>

Johannes von Damaskus (um 650-754), ein Theologe und Kirchenvater argumentierte, dass man Gott nicht im Bild darstellen dürfe, dass aber Christus Mensch geworden sei und deshalb als Mensch dargestellt werden müsse.<sup>14</sup> Im zweiten Konzil von Nicäa 787 wurde Ikonenverehrung schließlich erlaubt, ihre Anbetung wurde jedoch ausdrücklich verboten.

<sup>9</sup> Man ging lange davon aus, dass es sich bei den ersten Ikonen um wirkliche Abbilder von Christus handelte.

<sup>10</sup> CSAPODI-GÁRDONY, KLÁRA: Europäische Buchmalerei, Budapest 1982, 18.

<sup>11</sup> Vgl. HAUPT, GOTTFRIED: Die Farbensymbolik in der sakralen Kunst, Dresden 1941, 100 f.

<sup>12</sup> Vgl. BRENSKE, HELMUT: Ikonen. Einführung von Klaus Wessel, München 1976, 6-17.

<sup>13</sup> Vgl. a. a. O. 16-18.

<sup>14</sup> Vgl. OLEWINSKI, DARIUSZ J.: Um die Ehre des Bildes. Theologische Motive bei der Bilderverteidigung bei Johannes von Damaskus, St. Ottilien 2004.

## Christusbilder in der mittelalterlichen Buchmalerei

Die Buchmalerei befasst sich mit der künstlerischen Gestaltung von Büchern. Schon in der Antike wurden Texten Illustrationen hinzugefügt. Im westlichen Europa waren Klöster die Orte, in denen Bibeln von Hand in sogenannten Scriptorien kopiert und illustriert wurden, hier „begann man die geschriebenen Texte mit Bildern zu illustrieren, teils zum besseren Verständnis, teils eines ästhetischen Bedürfnisses wegen.“<sup>15</sup> Ab dem 4. Jahrhundert setzte sich Pergament als Schreibuntergrund durch. Es war haltbarer, widerstandsfähiger und von beiden Seiten zu beschriften, was bei dem Schreiben auf dem zuvor verwendeten Papyrus nicht möglich war. Da Pergamentbögen nicht so leicht zu rollen waren, schnitt man die Blätter in eine Form und bündelte sie übereinander: das Buch, der Codex, war entstanden.

Nicht immer wurde die gesamte Bibel kopiert und verziert, sondern man schuf auch Bücher, die nur Teile der Heiligen Schrift zum Inhalt hatten, wie beispielsweise Psalter, Perikopen und Evangeliare. Die Bücher dienten zu liturgischen Zwecken und waren je nach Auftraggeber und Kunstfertigkeit der Mönche sehr unterschiedlich in der Ausführung.

Der *Hitda-Codex*, oder auch *Hitda-Evangeliar*, eine Prachthandschrift entstanden um 1000, gilt als ein Hauptwerk der Kölner Ottonischen Buchmalerei. In großformatigen Szenen aus dem Neuen Testament wird hier der Fokus auf die handelnden Hauptfiguren gelegt. Bei der Illustration *Sturm auf dem Meer*<sup>16</sup> (Mt 8, 23-27) beispielsweise erkennt man ein fast auf die Spitze gestelltes Boot mit dem vom Wind geblähten Segel vor durchgehend blauem Hintergrund. Die in dem Boot eng zusammengerückten Jünger blicken alle mit weit geöffneten Augen in dieselbe Richtung. Christus hingegen lehnt schlafend im Vordergrund an der Reling des Bootes. Auch in der mittelalterlichen Buchmalerei wird Christus als Mann mittleren Alters mit in der Mitte gescheiteltem Haupthaar und Vollbart dargestellt. Seine Mimik und Körperhaltung strahlen große Ruhe aus, wohingegen in den Gesichtern und weit geöffneten Augen der Jünger die Angst vor dem Sturm deutlich wird. Mit Hilfe dieser expressiven Bildsprache wird die Dramatik des Augenblicks vom unbekanntem Künstler ganz deutlich herausgearbeitet: „Wer sich mit dem gesamten Bilderzyklus befasst, begegnet einem malenden Theologen des Mittelalters, der den Mensch gewordenen Sohn Gottes in aller zur Verfügung stehenden Radikalität des Bildes charakterisiert.“<sup>17</sup>

Mit nur wenigen künstlerischen Mitteln wird die Dramatik des Textes visualisiert. In den Buchmalereien des Mittelalters wird nicht die möglichst realistische

<sup>15</sup> CSAPODI-GÁRDONY, Buchmalerei 8 (wie Anm. 10).

<sup>16</sup> Evangeliar der Äbtissin Hitda von Meschede, Pergament, 11,7 × 17 cm, Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek.

<sup>17</sup> KRAUS, JEREMIA: Worauf gründet unser Glaube? Jesus von Nazareth im Spiegel des Hitda-Evangeliars, Freiburg i. Br. Diss. 2004, 395 f.

Widergabe der Wirklichkeit angestrebt, sondern der Fokus wird auf den Inhalt und die theologische Bedeutung der biblischen Berichte gelegt: „Denn die damaligen Künstler hatten es ja nicht darauf abgesehen, die Wirklichkeit naturgetreu darzustellen oder etwas Schönes zu schaffen. Sie wollten ihren Glaubensbrüdern den Gehalt und die Bedeutung der heiligen Geschichten näherbringen.“<sup>18</sup>

## Das neue Bild in der Renaissance

Im mittelalterlichen Europa waren die Ideen der Antike weitestgehend in Vergessenheit geraten. Über die Klosterbibliotheken in Byzanz gelangten die alten Schriften und damit das Wissen über die Antike auch wieder in den westlichen Teil Europas bis nach Italien.

Hier beginnt die Epoche der Renaissance schon im 14. Jahrhundert.

Der italienische Maler und Architekt Giotto di Bondone (1266-1337) gilt als einer der wegweisenden Künstler seiner Zeit. Die von ihm in Freskotechnik<sup>19</sup> ausgemalte Capella degli Scrovegni (Arenakapelle) in Padua (1304-1306) ist ein Beispiel für diese neue Art der Malerei: „Bei all ihrer Starrheit hatte die byzantinische Kunst doch mehr von den Errungenschaften der hellenistischen Malerei aufbewahrt, als in den bilderschriftlichen Methoden der abendländischen Kunst des frühen Mittelalters am Leben blieben.“<sup>20</sup> Diese Starrheit der dargestellten Personen überwindet Giotto in seinem Freskenzyklus. In 39 einzelnen Wandgemälden erzählt er die Geschichte von Jesus von Nazareth: von der Ankündigung seiner Geburt an Maria, über die Passion bis hin zum Pfingstfest.<sup>21</sup>

Das Aufkommen des Individualismus ist ebenfalls eine Neuerung der Renaissance. Kannten wir doch bisher meist nicht die Namen der Künstler des Mittelalters – man bezeichnete sie oft als „Meister von ...“ – so begegnet uns hier mit Giotto eine Künstlerpersönlichkeit, dessen Name und Vita ausführlich überliefert sind.<sup>22</sup>

Die Gemälde Giottos sind nicht mehr nur Schriftersatz für Analphabeten, sondern der Betrachter wird sozusagen Augenzeuge des Ereignisses.

Beispielsweise bei der Szene der *Beweinung Christi* sind die agierenden Personen ausgesprochen lebensecht gemalt: Das Gefühl der Trauer um den Tod des geliebten Sohnes und Rabbis hat die Gruppe der Jünger vor der Grabhöhle zusammenkommen lassen. Im Zentrum des Bildes wird der leblose Körper Christi

<sup>18</sup> GOMBRICH, ERNST H.: Die Geschichte der Kunst, Berlin 2002, 165-166.

<sup>19</sup> Wandmalerei, bei der die Farbe auf den noch feuchten Putz aufgebracht wird und sich dann sehr haltbar mit ihm verbindet (*fresco*, d. h. nass).

<sup>20</sup> A. a. O. 201.

<sup>21</sup> Auch die Geschichte Marias und ihrer Eltern Anna und Joachim aus dem Protoevangelium des Jakobus wird in den Bildern erzählt.

<sup>22</sup> Vgl. VASARI, GIORGIO: Lebensläufe der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten, Zürich 1974.

von seiner Mutter, Maria Magdalena, dem Jünger Johannes und weiteren Personen umringt. In ihren Gesichtern und der Körperhaltung jedes Einzelnen wird die unendliche Trauer über seinen Tod deutlich. In der oberen Hälfte des Bildes vor dem Blau des Himmels schweben Engel. Auch sie drücken ihr Gefühl der Verzweiflung durch individuelle Gebärden und ihre Mimik aus. Es handelt sich hier um ein hoch emotional aufgeladenes Bild, was den Betrachter mit hinein-nimmt in diese ausgeweglos erscheinende Situation.

Man bezeichnet Giotto auch als einen der ersten Vertreter des sogenannten neuen „Naturstil“. Die Wiedergabe der Natur und die architektonischen Elemente wirken auf Grund der um Richtigkeit bemühten Perspektive durchaus realistisch. Die mittelalterliche Steifheit der Personen wird verwandelt in Bewegung; man erahnt unter den Faltenwürfen ihrer Kleidung die Körper. Auch Christus wird hier mit sehr menschlichen Zügen wiedergegeben: als Gott und wirklicher Mensch aus Fleisch und Blut zugleich.

Die Kunst Giotto und seiner Zeitgenossen wirkte auf viele Künstler der folgenden Generationen stilbildend und führte so zu einer Veränderung in der Malerei.

Bereits um 1266 hatte der Franziskanermönch und Wissenschaftler Roger Bacon (um 1220-1292) den Wunsch nach einer Erneuerung der Malerei wie folgt formuliert:

„Oh wie unaussprechlich schön würde die göttliche Weisheit leuchten und wie unendlich sich der Nutzen vermehren, wenn all die in der Schrift enthaltenen geometrisch fassbaren Dinge körperhaft gestaltet unseren Augen vorgesetzt würden! ... Alles, wovon die Bibel berichtet, würden wir so wahrnehmen, als wäre es gegenwärtig.“<sup>23</sup>

## Dürers Christusbild

In Deutschland gehörte Albrecht Dürer (1471-1528) zu den führenden Künstlern seiner Zeit. Schon in seiner Jugend bereiste er u. a. Italien und kam hier mit dem Gedankengut und der Kunst der Renaissance in Berührung.

Im Jahr 1500 schuf er sein berühmtes *Selbstbildnis im Pelzrock*.<sup>24</sup> Zum ersten Mal in der Kunstgeschichte malt sich hier ein Künstler im Christusschema: „Strenge Frontalität war bis dahin Christusdarstellungen vorbehalten, Bildnisse folgten traditionell dem Schema des Halb- oder Dreiviertelprofils. Dürer wendet auf sein Selbstbildnis das geometrische Proportionsschema an, das seit der byzantinischen Kunst den Darstellungen Christi zugrunde lag und ihm vorbehalten war.“<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Zit. nach PERRIG, ALEXANDER: Malerei und Skulptur des Spätmittelalters, in: TOMAN, ROLF (Hg): Die Kunst der italienischen Renaissance, Köln 2005, 49.

<sup>24</sup> Alte Pinakothek München, Öl auf Lindenholz, 67 × 48 cm.

<sup>25</sup> EICHLER, ANJA-FRANZISKA: Albrecht Dürer, Köln 1999, 62.

Er malt sich im Brustbild, in Frontalität, den Blick fest auf den Betrachter gerichtet. Ganz so, wie es die Künstlergenerationen vor ihm bei Christusdarstellungen taten. Sein in der Mitte gescheiteltes Haar fällt ihm in Locken über die Schultern. Die pelzbesetzte Jacke, die Haut, der Bart, das Haar und nicht zuletzt die großen Augen sind in einer feinen, sehr detaillierten Malweise wiedergegeben. Und obwohl Dürer die physiognomischen Besonderheiten seines Gesichtes, die große Nase und die unterschiedlich großen Augen wiedergibt, „erhält das Selbstbildnis durch die feine, illusionistische Malweise idealisierenden Schmelz.“<sup>26</sup> Seine rechte Hand greift in den Pelzkragen seiner Jacke und erinnert in dieser Geste stark an den Segensgestus Christi. Bei genauer Betrachtung erkennt man ein sich in der Pupille spiegelndes Fensterkreuz. Und nicht zuletzt die Signatur auf dem dunklen Hintergrund kündigt von dem ausgeprägten Selbstbewusstsein des jungen Künstlers: „Ich, Albrecht Dürer von Nürnberg, malte mich so mit unvergänglichen Farben im Alter von achtundzwanzig Jahren.“ Man deutet das Bild heute dahingehend, dass Dürer sich hier als „Schöpfer im Dienste Gottes“<sup>27</sup> zeigen und mit diesem Bild im Christusschema auf die *imitatio Christi*, also auf die Nachfolge Christi verweisen wollte.<sup>28</sup>

Dürer leistete ebenfalls Großes im Bereich der Druckgraphik. So entstand 1510 die Holzschnittserie die *Große Passion*.<sup>29</sup> In zwölf Blättern, beginnend mit dem *Letzten Abendmahl* bis hin zur *Auferstehung*,<sup>30</sup> erzählt Dürer die Leidensgeschichte Christi. Er zeigt einen sehr menschlichen Christus und führt dem Betrachter sein Leiden in expressiven Bildern vor Augen: der Schmerz, die Einsamkeit und das große Opfer Christi werden hier in menschlich nahen Darstellungen in naturalistischer Weise geschildert. Unterstützt wird die emotionale Ausdruckskraft der Blätter durch den sie begleitenden Text, der von dem benediktinischen Theologen Benedictus Chelidonium (gest. 1521) verfasst worden war.

## Reformation – auch in der Kunst

Schon Albrecht Dürer war beeindruckt von den Schriften Martin Luthers (1483-1546). Obwohl er mit Luthers Ideen sympathisierte, ergriff er doch nie öffentlich Partei für ihn. Ganz anders sein Malerkollege und Zeitgenosse Lucas Cranach der Ältere (1472-1553). Seit 1505 war er Hofmaler am kursächsischen Hof Fried-

<sup>26</sup> A. a. O. 62.

<sup>27</sup> A. a. O. 64.

<sup>28</sup> Dieses Selbstbildnis blieb zeitlebens in Dürers Besitz. Es wird wohl als ein Demonstrationsbeispiel für potentielle Käufer und Schüler gedient haben.

<sup>29</sup> Im Jahr 1511 veröffentlichte Dürer die Folge zusammen mit dem Text von Benedictus Chelidonium als Buch.

<sup>30</sup> Große Passion, Auferstehung Christi, Holzschnitt, 39,1 × 27,7 cm, Kupferstichkabinett, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Coburg.

rich des Weisen (1463-1525) und seiner Nachfolger<sup>31</sup> in Wittenberg und Weimar und übte dieses Amt bis zu seinem Tode aus. Cranach wurde ein Freund Luthers und seiner reformatorischen Ideen. Er stellte seine Kunst in den Dienst der Reformation und begann 1552/53 mit einem dreiteiligen Altarbild<sup>32</sup> für die Stadtkirche St. Peter und Paul in Weimar, das 1555 nach seinem Tod von seinem Sohn, Lucas Cranach dem Jüngeren (1515-1586), vollendet wurde.<sup>33</sup>

Dieser nach den Künstlern benannte *Cranach-Altar* kann als ein frühes Kunstwerk der Reformation verstanden werden. Der Mittelteil des Altarbildes ist im Hinblick auf das Christusbild von besonderem Interesse.

Das Thema dieses Gemäldes ist die Erlösung des Menschen allein aus Glauben. Aber auch die drei weiteren Grundsätze der Theologie Luthers spielen hier eine Rolle: die Gnade und die Schrift (*sola fide, sola gratia, sola scriptura, solus Christus*). Im Mittelpunkt des Bildes steht der gekreuzigte Christus. Noch zweimal ist Christus hier dargestellt: als der Auferstandene vor dem offenen Grab, der symbolisch Tod und Teufel besiegt und als das *Agnus Dei*, das Lamm Gottes mit der Siegesfahne. Der Gekreuzigte wird zu seiner Linken von drei Personen flankiert: Johannes dem Täufer, Lucas Cranach (d. Ä.)<sup>34</sup> und Martin Luther mit der aufgeschlagenen Bibel in den Händen. Die Bibelstelle, die dort zu lesen ist steht im Hebräerbrief: „Darum lasst uns hinzutreten zu dem Gnadenthron, auf dass wir Barmherzigkeit empfangen und Gnade finden auf die Zeit, wann uns Hilfe not sein werde.“ (Hebr 4, 16) Ein Blutstrahl aus der Seitenwunde des Gekreuzigten trifft Lucas Cranach (d. Ä.) auf den Kopf, der in betender Haltung diese Gnade empfängt: Das Blut Jesu reinigt uns von allen Sünden. (1. Joh 1, 7)

Durch Gesten und Blickrichtungen der Personen wird ein komplexes System von Verweisen und Verbindungen hergestellt. Im Hintergrund sind einige Szenen aus dem Alten Testament zu sehen, die den alten Bund Gottes mit den Menschen thematisieren, der nun durch den Opfertod Christi und die damit verbundene Gnade der Vergebung erneuert wird.

Im Cranach-Altar werden die Erkenntnisse der Reformation in bildhafte Form umgesetzt, und man kann hier von einem Reformationsgemälde sprechen.

Ab dem Jahr 1522 kam es zum sogenannten Bildersturm, bei dem Bildwerke, besonders Heiligendarstellungen, aus Kirchen entfernt und oft auch zerstört wurden. Auch Luther lehnte die Verehrung von Heiligendarstellungen ab, verkündete aber 1525, dass Bilder „zum ansehen, zum zeugnis, zum gedechtnis, zum zeychen“ erlaubt seien.<sup>35</sup>

<sup>31</sup> Danach unter Johann dem Beständigen (1468-1532) und Johann Friedrich I. dem Großmütigen (1503-1554).

<sup>32</sup> „Allegorie der Erlösung“, Tempera auf Holz, 380 × 310 cm.

<sup>33</sup> Vgl. MOSER, PETER: Lucas Cranach. Sein Leben, seine Welt und seine Bilder, Bamberg 2004.

<sup>34</sup> Er wurde hier von seinem Sohn nach seinem Tod in das Bild hinein gemalt.

<sup>35</sup> SCRIBNER, ROBERT W.: Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit (Wolfenbütteler Forschungen 46), Harrassowitz/Wiesbaden 1990, 11. Hier geht Luther konform mit der Ansicht Papst Gregors des Großen (540-604), der schon Ende des 6. Jahrhunderts

Als Folge dieser neuen Haltung gegenüber Kunstwerken gingen die Aufträge für fromme Bildwerke in den lutherischen und reformierten Kirchen im 16. Jahrhundert stark zurück. Anstelle der Bilder schuf man beispielsweise geschnittene Tafeln für die Kanzeln, auf denen Berichte aus den Evangelien oder biblische Gleichnisse dargestellt wurden. Diese Arbeiten dienten dann ganz im Sinne Luthers dazu, den meist des Lesens nicht kundigen Gottesdienstbesuchern anhand von Bildern das Evangelium zu erklären.<sup>36</sup>

## Roms Antwort: die Gegenreformation

Mit der Einberufung des Konzils von Trient im Jahr 1545 reagierte die katholische Kirche auf die Ausweitung reformatorischen Gedankenguts. In der Gegenreformation unter der Führung von Papst Paul III. (1468-1549) wollte die katholische Kirche Gläubige zurückgewinnen und den Glauben ihrer Mitglieder stärken.<sup>37</sup> Die von den Protestanten abgelehnte Heiligenverehrung, besonders die Verehrung Marias als Gottesmutter, wurde intensiviert. Bilder, die eine *sacra conversazione*, (it. heilige Unterhaltung) darstellten, wurden zu beliebten Sujets: Die Madonna mit dem Kind, umgeben von mehreren Heiligen, die miteinander kommunizieren, waren in einem Gemälde zusammengebracht.<sup>38</sup> Große und prachtvolle Kirchenbauten wurden in dieser Zeit in den katholischen Gebieten errichtet und viele Aufträge für die Ausgestaltung der Kirchenräume wurden an Künstler vergeben.

Der flämische katholische Künstler Peter Paul Rubens (1577-1640) gehörte zu den bekanntesten Barockmalern und war gleichzeitig als Diplomat für die spanisch-habsburgische Krone tätig. Er lebte im damals katholischen Antwerpen und unterhielt dort ein großes Atelier mit Werkstatt. Auf seinem Gemälde die *Anbetung der Heiligen Drei Könige*<sup>39</sup> aus dem Jahr 1633/34 wird die barocke Prachtentfaltung ganz deutlich. Während Dürers *Geburt Christi* noch in einem baufälligen Stall stattfindet, entwirft Rubens hier ein völlig anderes Bild des Geschehens: Eine in kostbare Stoffe gehüllte Maria präsentiert den anbetenden Heiligen aus dem Morgenland einen gut genährten Jesusknaben. Viele weitere Personen drängen heran und wollen der Szene beiwohnen. Der Stall im Hintergrund dient nur noch als eine Art Kulisse, vor der wie auf einer Bühne die Hei-

---

Bilder zur Unterweisung für die Gläubigen, wovon der größte Teil nicht lesen konnte, als zulässig betrachtete.

<sup>36</sup> Ein anschauliches Beispiel dafür sind die Kanzelreliefs aus der Lübecker St. Marienkirche aus dem Jahr 1533/34, die sich seit 1699 in der Pfarrkirche in Zarrentin befinden.

<sup>37</sup> Vgl. LINDER, ROBERT D.: Die Antwort Roms, in: DOWLEY, TIM: Die Geschichte des Christentums, Wuppertal 1979, 404-410.

<sup>38</sup> Der Begriff *sacra conversazione* wurde erst im 19. Jahrhundert geprägt; das Motiv gab es aber in der Kunst schon seit dem 14. Jahrhundert.

<sup>39</sup> King's College Chapel, Cambridge, Öl auf Leinwand, 328 × 247 cm.

ligen in ihren farbenfrohen, phantasievollen Kostümen agieren. Die Herrlichkeit des Gottessohnes wird hier auf eine für das Barock typische Art thematisiert: Begleitet von zwei lieblichen Putten, die am Himmel schwebend dessen Beistand gewähren, strahlt das Gemälde eine Üppigkeit und Opulenz aus, die Pracht und Herrlichkeit Gottes, aber auch die der Kirche zum Ausdruck bringen.

## Rembrandts Christus aus dem Volk

Ein ganz anderes Bild des Gottessohnes dagegen entwirft der holländische Maler Rembrandt Harmensz van Rijn (1609-1669). Er lebte im protestantischen Teil der Niederlande und ließ sich 1631 in Amsterdam als Maler nieder. In seiner Jugend hatte er bei dem Historienmaler Pieter Lastmann (1583-1633) gelernt, der vor allem biblische und mythologische Szenen malte.<sup>40</sup> Auch Rembrandt verarbeitete viele Berichte aus der Bibel in seinen Bildern. In der Zeit von 1647-1649 schuf er die berühmte Radierung *Christus, dem die kleinen Kinder gebracht werden*, auch genannt *Das Hundertguldenblatt*.<sup>41</sup>

Eine große Anzahl von Menschen hat sich um den predigenden Christus in der Mitte des Bildes versammelt. Einige stehen, andere sitzen, aber alle hören sie auf seine Worte. Manche nachdenklich, einige in anbetender Haltung, wieder andere Zuhörer mit einer gewissen inneren Distanz. Alle diese Feinheiten gelingt es Rembrandt in dieser kleinformatigen Radierung herauszuarbeiten. Eine Frau mit einem Kind nähert sich dem mit ausgebreiteten Armen stehenden Christus, und einige Kranke haben sich zu seinen Füßen versammelt. Ein Strahlenkranz umgibt das Haupt Christi und ein Leuchten geht von ihm aus. Rembrandt arbeitet hier, wie auch in seinen Gemälden, mit starken hell-dunkel Kontrasten, was zu räumlicher Tiefenwirkung führt.

Die Modelle für die Menschen fand der Maler im Amsterdamer Judenviertel, in dessen Nachbarschaft er viele Jahre lebte. Die Schönheit und den Glanz der Rubensschen Figuren sucht man hier vergebens. Rembrandt ging es mehr um Wahrhaftigkeit und Natürlichkeit:

„Als frommer Protestant muss er die Bibel immer wieder gelesen haben. Er versenkte sich in den Geist dieser Geschichten und versuchte, sich genau auszumalen, wie sie sich abgespielt haben mochten und wie sich Menschen in einer solchen Situation bewegen und benehmen würden.“<sup>42</sup>

<sup>40</sup> Vgl. BOCKEMÜHL, MICHAEL: Rembrandt, Köln 2006, 94 f.

<sup>41</sup> Amsterdam, Rijksmuseum, Kaltnadelradierung, 27 × 38,8 cm. Der Name *Hundertguldenblatt* kam auf, weil diese überaus erfolgreiche Radierung für den damals sehr hohen Preis von einhundert Gulden verkauft worden war.

<sup>42</sup> GOMBRICH, Geschichte der Kunst, 423 (wie Anm. 18).

## Eine Rückbesinnung: die Nazarener

Auch im 18. und 19. Jahrhundert bleiben biblische Motive und Bilder von Christus gängige Motive in der Kunst. Sie stehen aber seit der Aufklärung und der Französischen Revolution nicht mehr so im Zentrum wie in den Jahrhunderten zuvor: „Säkulare Werte und eine individualisierte Religion ersetzen traditionelle Vorstellungen. ... Künstler suchten in diesem Chaos nach Gott.“<sup>43</sup>

Eine Gruppe von katholischen Künstlern gründete 1808 den Orden des Lukasbundes.<sup>44</sup> Es war ihr Wunsch, die Kunst im Geist des Christentums zu erneuern. Ihre Vorbilder waren neben Giotto di Bondone auch Rafael und Albrecht Dürer.

Ab 1810 lebten sie in einer Lebens- und Arbeitsgemeinschaft in einem ehemaligen Kloster in Rom. Von den spottlustigen Römern erhielten sie den Namen „Die Nazarener“.<sup>45</sup> Einer der Hauptvertreter der Gruppe war der Lübecker Maler Friedrich Overbeck (1789-1869). Protestantisch aufgewachsen konvertierte Overbeck 1813 zum Katholizismus.<sup>46</sup>

Das Gemälde *Der Ostermorgen*<sup>47</sup> entstand um 1818 und zeigt den auferstandenen Christus gemeinsam mit Maria Magdalena. Christus steht in einer Landschaft vor dem offenen Grab. Er ist bekleidet mit einer purpurfarbenen Tunika, die über der Brust mit einer Gewandschließe zusammengehalten wird.<sup>48</sup> In seiner linken Hand hält er die Siegesfahne, seine rechte ist erhoben. Maria Magdalena kniet zu seinen Füßen; ihre rechte Hand stützt sie auf das Salbgefäß,<sup>49</sup> ihren ausgestreckten linken Arm streckt sie nach Christus aus, um ihn zu berühren. Sie trägt ein Kleid in den Farben Blau und Rot und erinnert darin mehr an eine Marien-Darstellung, der diese Farbkombination normalerweise in der Kunst vorbehalten ist. Man bezeichnet diesen Typ des Osterbildes als ein *Noli me tangere*, was auf den Ausspruch Christi aus dem Bericht im Johannesevangelium zurückgeht (Joh 20, 15-18). Demnach erhebt Christus seine Hand hier nicht im Segensgestus, sondern es ist eine abwehrende Handbewegung, die begleitet wird von seinen Worten: „Rühre mich nicht an!“ (V. 17)

Mit der glatten und idealisierenden Malweise und einer gewissen Steifheit der Figuren erinnert das Gemälde an mittelalterliche Darstellungen. Die leuchtende Farbigkeit und das Fehlen von Schatten evozieren eine unwirkliche, fast über-

<sup>43</sup> FARRELL, MICHAEL J.: Der Beginn der Moderne, in: O'GRADY, RON (Hg.): Christus für alle Völker, Aachen 2003, 24.

<sup>44</sup> Der Evangelist Lukas galt als Schutzpatron der Maler, s. Anm. 9. Er soll der Legende nach Maria, die Mutter Jesu, porträtiert haben.

<sup>45</sup> Wegen ihrer Haartracht erhielten die Maler diesen Spitznamen: das Haar wurde lang und in der Mitte gescheitelt getragen, eine Frisur, die seit dem 17. Jahrhundert in Rom bekannt war. Man bezeichnete sie als *alla nazarena*.

<sup>46</sup> Vgl. SCHINDLER, HERBERT: Nazarener. Romantischer Geist und christliche Kunst im 19. Jahrhundert, Regensburg 1982.

<sup>47</sup> Düsseldorf Stiftung Museum Kunstpalast, Öl auf Leinwand, 131 × 102 cm.

<sup>48</sup> Diese Art der Gewandschließe ist schon von mittelalterlichen Bildern bekannt.

<sup>49</sup> Es ist ihr Attribut in der christlichen Ikonographie.

irdischen Atmosphäre, womit die Nazarener eines ihrer vorrangigen Anliegen betonten: Sie wollten ihren persönlichen Glauben in den Bildern zum Ausdruck bringen und dadurch die in den Hintergrund geratene christliche Kunst im frühen 19. Jahrhundert mit neuem Leben erfüllen.<sup>50</sup>

## Widerspruch und Provokation im 20. Jahrhundert

Im 20. Jahrhundert entstanden in Europa so viele unterschiedliche Kunststile wie bis jetzt zu keinem anderen Zeitpunkt. Erneuerung und Provokation gehörten für die Künstler zum guten Ton, und diese Ideen machten auch nicht Halt vor der jahrtausendealten christlichen Kunst.

Ein aus heutiger Sicht harmlos erscheinendes Kunstwerk *Die Jungfrau züchtigt das Jesuskind vor drei Zeugen*<sup>51</sup> aus dem Jahr 1926 von Max Ernst (1891-1976) erregte die Gemüter. Der deutsch-amerikanische Maler malte zu diesem Zeitpunkt Bilder im Stil des Surrealismus.<sup>52</sup>

Maria, die Mutter Gottes, sitzt auf einem Sockel im Zentrum des Bildes in einem Raum, der nach oben offen ist und den blauen Himmel sehen lässt. Sie trägt ein dekolletiertes Kleid, bestehend aus einem blauen Rock und einem roten Oberteil. Ihr Kopf ist nimbiert, aber ihr Gesicht neigt sich nach unten und bleibt im Schatten. Auf ihrem Schoß liegt sich windend der blondgelockte Jesusknabe. Mit ihrem rechten Arm holt sie weit aus, um dem Jesusknaben auf das bereits gerötete, entblößte Hinterteil zu schlagen. Im Hintergrund beobachten die drei Zeugen – Paul Éluard, André Breton und Max Ernst selbst – die Szene durch ein Fenster. Erst auf den zweiten Blick erkennt man den herabfallenden goldenen Heiligenschein des Jesusknaben in der rechten Ecke des Bildes.

Dieses Detail führte zu einem Skandal, als Max Ernst das Gemälde im Pariser Salon von 1926 präsentierte. Der Künstler äußerte sich selbst in einem Interview Jahre später darüber: „Als ich es in Paris ausstellte, hat es tatsächlich eine Schockwirkung gehabt. Die Franzosen sind doch alle sehr katholisch, selbst wenn sie ungläubig sind, nicht wahr? So eine Gotteslästerung konnten sie nicht zulassen; und zwar bestand die Lästerung nicht darin, dass der kleine Jesusknabe verhauen wird; schockierend war nur, dass der Heiligenschein herunterrollt.“<sup>53</sup> Im selben Jahr wurde das Bild im Kölnischen Kunstverein gezeigt. Schon

<sup>50</sup> Diese Art der Malerei mit ihren gestrigen Bezügen wirkt heute auf viele Betrachter ein wenig süßlich und veraltet. Es wird aber oft dabei verkannt, dass die Nazarener als Wegbereiter der Romantik eine wichtige Bedeutung in der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts innehatten.

<sup>51</sup> Museum Ludwig Köln, Öl auf Leinwand, 169 × 130 cm.

<sup>52</sup> Vgl. SCHNEEDE, UWE M.: Die Kunst des Surrealismus. Dichtung, Malerei, Skulptur, Fotografie, Film, München 2006.

<sup>53</sup> HOHMEYER, JÜRGEN: Die Frommen riefen dreimal pfui, in: Interview mit Max Ernst, DER SPIEGEL 9/1970, 158.

am Tag der Ausstellungseröffnung verlangte der Kölner Erzbischof Karl Joseph Schulte eine Entfernung des Gemäldes. Während eines Treffens des Kölner Dekanats wurde der Maler Max Ernst kurz darauf exkommuniziert.<sup>54</sup>

## Ausblick in die Welt

Die nun folgenden ausgewählten Werke aus den letzten Jahren des 20. Jahrhunderts sind von nichteuropäischen bekennenden Christen gemalt. Man darf die Frage stellen: „Entwickeln Künstler heute noch dieselbe Leidenschaft, das Evangelium in zeitgenössischen Formen auszudrücken?“<sup>55</sup>

Der gebürtig aus Mexiko stammende Fernando Arizti (1933-2006) war Jesuitenpriester und lebte in den USA. Sein Wandgemälde *Menschwerdung*<sup>56</sup> entstand 1989 und zeigt den Gottessohn in einer ganz anderen Erscheinungsform: Er ist ein Afroamerikaner, der im Zentrum des Bildes aus der überdimensionierten ebenfalls schwarzen Hand Gottes auf die Erde herabsteigt. Eigentlich ist es mehr ein Sprung, mit dem Christus hier aus den himmlischen Sphären auf die Erde herabkommt: Ein muskulöser, freundlich blickender Gottessohn springt voller Dynamik aus dem Licht des Himmels auf die Erde und erinnert dabei mehr an den Superhelden eines Comics als an eine klassische Christusbildung.

Der Vordergrund des Bildes zeigt die dunkle Welt: Auf der linken Seite sind die Wurzeln der afrikanischen Kultur dargestellt, repräsentiert durch einen Zulu-Krieger und eine afrikanische Prinzessin. Die Figurengruppe rechts daneben zeigt einige Männer in Fesseln, die für die unzähligen Afrikaner stehen, die aus ihrer Heimat verschleppt wurden, um als Sklaven auf den Plantagen der Südstaaten ein menschenunwürdiges Dasein zu führen. „Das Leiden, das ihr Leben bestimmt, ist vom liebenden und mitleidenden Gott nicht übersehen worden“,<sup>57</sup> schrieb Arizti über sein Bild. Alle diese Personen blicken zum Himmel auf Christus, der für ihre Erlösung Mensch wurde und in die dunkle Welt kam.

In der rechten Ecke des Bildes ist eine weitere kleine Gruppe von zeitgenössisch gekleideten afroamerikanischen Personen zu sehen, die ihre Nachkommen von heute darstellen. Und obwohl sich ihre Lebensbedingungen in den letzten Jahren verbessert haben, kämpfen sie doch immer noch gegen Vorurteile und Diskriminierung.

Und so fasst der Künstler selbst die Aussage seines Bildes zusammen: „Mein Bild will jene Facette Gottes ausdrücken, die Mensch geworden ist – das große Geschenk der Menschwerdung für alle Menschen der Welt in Zeit und Raum.“<sup>58</sup>

<sup>54</sup> Vgl. a. a. O. 159.

<sup>55</sup> FARRELL, Christus als Zeitgenosse, 26 (wie Anm. 43).

<sup>56</sup> Chicago St. Sabina Church, Wandgemälde hinter dem Altar, Abmessungen unbekannt.

<sup>57</sup> ARIZTI, FERNANDO: Menschwerdung, in: O'GRADY, Christus für alle Völker, 37 (wie Anm. 43).

<sup>58</sup> A. a. O. 37.

Ein letztes Beispiel für ein sehr persönliches Bild von Christus wurde 1993 von der Australierin Margaret Ackland (\* 1954) geschaffen.

Im *Letzten Abendmahl*<sup>59</sup> hat sich eine Gruppe von Menschen um einen Tisch versammelt. Sie sitzen dort eng beieinander und schauen auf Christus, den wir hier zum ersten Mal nur als einen dunklen Umriss sehen: Ganz vorne in der Mitte des fast quadratischen Bildes sitzt er am Tisch und wendet uns den Rücken zu. Die Umrisse seines Kopfes und Oberkörpers heben sich dunkel vom weißen Tischtuch ab. Ein Leuchten geht von seiner Person aus, dessen Widerschein auf den Gesichtern seiner Nachfolger liegt. Gläser gefüllt mit Wein, ein siebenarmiger Leuchter mit flackernden Kerzen und ein großer Laib Brot liegen auf dem Tisch, um den sich diese Gruppe von sehr unterschiedlichen Personen versammelt hat: Frauen mit ihren Kindern, alte und junge Männer. Ihre Gesichter drücken ganz unterschiedliche Emotionen aus. Von Neugierde über Skepsis bis hin zu tiefem Frieden. Zwei weinende Figuren im Profil rahmen diese Szene links und rechts im Vordergrund. Sie sind wohl ein Hinweis auf das bald kommende Leiden Christi.

Das von Christus ausgehende rötliche Licht spiegelt sich als Widerschein auf den Gesichtern. Dadurch gelingt es der Künstlerin auf eindrucksvolle Weise, eine warme Atmosphäre im Bild zu schaffen. Die ungewohnte Perspektive erlaubt dem Betrachter eine ganz neue Sicht auf das Geschehen des letzten Abendmahles: Wir, die Betrachter bleiben nicht nur Zuschauer, sondern wir sind eingeladen, an dem Fest teilzunehmen, das Geschenk der Liebe Gottes anzunehmen: „Schmecket und sehet, wie freundlich der Herr ist.“ (Ps 34, 9).

## Schlussbemerkung

Im freikirchlichen Umfeld haben Bilder und Bildwerke keine Tradition. Auch ich bin in einer bilderlosen Baptistengemeinde aufgewachsen. Durch das Kunstgeschichtsstudium veränderte sich mein Blick auf die christliche Kunst und heute sehe ich die Beschäftigung mit den Bildern als eine große Chance, von Jesus Christus und dem Evangelium zu erzählen.

### *Abstract*

The art historian Reinke-Wöhl presents the distinguishing marks of the representations of Christ in history of European art. In her admittedly subjective foray through the epochs and styles she introduces not only the type of the Good Shepherd, Christus Pantokrator, and the icons as well as book illustrations, but also the particularities of the representations of Christ in the reformation (and counter-reformation). She pays special

<sup>59</sup> Es sind leider keine Angaben zu Standort und Abmessungen möglich. Eine Reproduktion des Gemäldes findet sich a. a. O. 102.

attention to the works of Dürer, Rembrandt and the romantic-idealistic works of the Nazarene movement. The author considers some of the provocative representations of Christ in the 20th century and concludes with a glance over the European horizon to recent Latin American and Australian works.

*Frauke Reinke-Wöhl* M. A. (Kunsthistorikerin), Hans-Wieck-Straße 6,  
27356 Rotenburg; E-Mail: frauke.reinke-woehl@gmx.de;  
Homepage: fraukereinkewoehl.de