

man vor hundert Rätseln stehen bleiben. Auf die große Bedeutung für missionarisches Lehren und Erziehen brauche ich nicht noch besonders hinzuweisen. Die sich aus ihr ergebenden ungezählten Analogien zwischen dieser Geisteswelt als „Schöpfungsordnung“ und den Grundwahrheiten der „Erlösungsordnung“ sind evident.

Diesen Spuren Gottes und seiner Weisheit im Menscheingeiste und in den Menschheitserinnerungen nachzugehen, ist köstliche Aufgabe. Anziehend und notwendig zugleich für den Boten Gottes draußen unter den Heiden. Gottes Gedanken in den ihm anvertrauten Seelen noch einmal durchzudenken, um sie in christlicher Form ihnen zu verdolmetschen. Ist ja sein Ziel nicht geistiger Umbruch, nicht Umgestaltung nach artfremdem Denken und Empfinden, sondern Erfüllung und Sublimierung arteigener Lebensweisheit des ihm zugewiesenen Volkes. Nur eine so erfaßte und getätigte Missionsarbeit ist ein wirklicher, sich selbst verleugnender Liebesdienst am suchenden Bruder. Nur so werden in einem für Christus gewonnenen Volk all seine besonderen Gaben und Werke wach, die in einer wahren Weltkirche zusammenklingen sollen zu einer gewaltigen Symphonie. Nur auf diesem Wege wird die tiefreligiöse Anlage der Afrikaner reifen, die, nach einem Worte Toynbees, vielleicht einmal berufen sein werden, die kalte, graue Asche des Christentums im Abendland wieder zur göttlichen Flamme zu entfachen, die Toten zum Leben zu erwecken.

Buddha und Jesus nach ihren ältesten Darstellungen in der Kunst

Von Univ.-Prof. D. Dr. Aufhauser, München

II

In ähnlicher paralleler Entwicklung wie beim Buddha-Bilde erfolgte die Ausgestaltung des Christusbildes. Bei der innigeren Vertrautheit unserer Leser mit dem Wandel des Christusbildes im Laufe der Jahrhunderte genügt eine mehr skizzenhafte Darstellung. Die Urchristenheit war von einer so tiefen Ehrfurcht und Scheu vor dem Kyrios ergriffen, daß sie zunächst nicht wagte, den Herrn selbst darzustellen. Diese heilige Ergriffenheit der Person Christi gegenüber beherrschte auch die Arkan-Disziplin. Schon seit dem ersten bis zweiten Jahrhundert nachweisbar, suchte sie bis ins fünfte Jahrhundert hinein das Heilige, Numinöse, die Mysterien (Eucharistie u. andere Sakramente, die Glaubenslehren

von der Dreieinigkeit usw.) den Augen der Nichteingeweihten vorzuenthalten und damit vor Profanation durch die Ungläubigen zu schützen, bei den Katechumenen hingegen die Sehnsucht nach dem vollen Genuß der Heilslehren zu steigern. Hatte ja der Heiland selbst befohlen: „Ihr sollt das Heilige nicht den Hunden geben und Eure Perlen nicht vor die Schweine werfen, damit sie dieselben nicht mit ihren Füßen zertreten.“ (Mt. 7,6). Leider ist diese Arkan-Disziplin der alten Christenheit später in der Kirche fast völlig in Vergessenheit geraten, zumal infolge der Ausartung, wie sie Rundfunk, Presse und Bildberichterstattung in der modernen Zeit der Neugierde und Sensationslust der Masse entgegenkommend überall förderten. Selbst vor den Toren der Geheimnisse des Glaubens machte sie nicht halt. Denken wir nur an die unzähligen photographischen Aufnahmen und Veröffentlichungen, wie sie selbst auch in katholischen Blättern von der Fronleichnamsprozession immer wieder gebracht werden. Die heilige Scheu der alten Kirche vor dem Brote des Lebens als der Erinnerung an das hl. Abendmahl und die Liebesvereinigung mit dem Herrn ging der Christenheit trotz aller Verschleierung der Monstranz fast völlig verloren. Damit hat das Mysterium seine geheimnisvolle Weihe und Anziehungskraft auf das Gemüt der Menschen großenteils eingebüßt. Um so begrüßenswerter ist ein Wort des Bischofs Julius Döpfer von Würzburg, womit er vor einiger Zeit die photographische Berichterstattung wieder in ihre geziemenden Schranken zurückweisen möchte⁴.

Aus der Geheimdisziplin entwickelte sich auch in der urchristlichen Zeit die Symbolik und die symbolische Sprache. Ihr Sinn war nur den Eingeweihten, nicht aber den Fernstehenden verständlich. In der ältesten christlichen Urzeit kennen wir in Sprache und Bild als heilige Symbole: Fisch (Ichthys), Anker, Schiff, Taube, Lamm, Brotkorb, Weinstock, neben Genien, Putten, Flußgötter, Psyche usw. auf den Wandgemälden der Katakomben wie auf den Sarkophagreliefs des 1. bis 4. Jhdts., auf Grabinschriften wie auch in der christlichen Kleinkunst (Amuletten, Phylakterien, Ringen, Münzen u. ä.). Als Symbol für die Person Christi erscheint besonders häufig Orpheus oder der gute Hirte, knabenhaft-jugendlich wie alle Hirten, mit dem Lamm auf den Schultern⁵ im Sinne der Errettungsszenen, wohl den antiken Götterhirten nachgebildet. Der gute Hirte bleibt als Symbol für Christus bis ins 5. Jhd. herein. Auch das Christus-Monogramm

⁴ Vgl. Würzburger Diözesan-Blatt vom 4. 11. 1950, Nr. 21.

⁵ Phönikische und kypride Opferer, welche ein Schaf tragen, waren wohl die Vorläufer der klassischen „Guten Hirten“ Hermes (Merkur) criophoros oder des Aristes, welche mit Schafen auf den Schultern abgebildet werden. Sarkophage mit guten Hirten: an der Via Salaria, Lateran Museum aus dem 3. (?) Jhd.; im Konservatorenpalast zu Rom, 3.—4. Jhd.; zu Maria Antiqua, Rom, 3. Jhd.; von La Gayolle bei Marseille 3. (?) Jhd. Auch die Gandhara-Plastik kennt eine

als Abkürzung XP und als Sonnenzeichen schon in der Antike für *chronos* (Zeit), *chrysos* (Gold als Metallmarke) gebraucht, als Abkürzung des *nomen sacrum* vor-konstantinisch seit Anfang des 3. Jhdt. XP, später auch XP im Zusammenhang mit *en XP* oder *dulos*, seit Anfang des 4. Jhdt. wirklich als *crux monogrammatica* XP auf Grabinschriften und Sarkophagen, Mitte des 4. bis Anfang des 5. Jhdt. auf Münzen, wie des Mithridates XP seit 335, häufig mit der Viktoria, als Unheil abwehrendes Zeichen auch auf Haustüren, bes. in Syrien, später bes. häufig entsprechend dem Berichte des Eusebios (*Bios Konst.* I, 28.29 u. *Historia Ecclesiastica* IX, 9, Lactantius, *de morte persec.* c. 44) von der Vision des Großen Konstantin vor der Schlacht an der Milvischen Brücke, am 28. Oktober 312, als der Kaiser am Spätnachmittag am Himmel ein Kreuz aus Feuer über der Sonne stehend mit der Inschrift „Darin siege“ sah. Auch das Kreuz, ein uraltes, böse Geister abwehrendes Zauber- und Heilszeichen schon der vorchristl. Zeit, auch bei den Germanen, dann aber als Sinnbild des Leidens und Sterbens des Heilandes und Inbegriff des christlichen Glaubens, ebenso das aus dem Sonnenkult, dem Sonnenwagenrad, erwachsene Hakenkreuz schauen wir als heilige Symbole auf christlichen Sarkophagen. Ein leerer Thron begegnet uns bisweilen in der Mosaikkunst der ersten vier Jahrhunderte in den Katakomben, das Lamm-Symbol auf dem Sarkophag der Galla Placidia im Mausoleum zu Ravenna im 5. Jhdt. und häufig.

Die einfachen Fischer vom See Genesareth und die spätere Urgemeinde des Herrn waren schlichte, ungebildete Leute des Volkes, welche die stark ausstrahlende Persönlichkeit des Herrn anzog, die Not des Lebens sich als Mühselige und Beladene zu ihm flüchten ließ. Tieferes Verständnis für die Kunst oder gar eigene künstlerische Veranlagung war ihnen fremd. Sie verhielten sich der Lebens- und diesseitigen Freude der Antike gegenüber ablehnend. Schönheitsgefühl, Freude und Genügsamkeit am Diesseits war ihrer mystisch-eschatologischen Jenseits-Richtung völlig fremd. Vergeistigung des Lebens, Entmaterialisierung der vergänglichen Diesseitigkeit galt ihrer Spiritualisierung als höchstes Ziel.

So dachten auch die Apostel und Jünger des Herrn, die doch dank ihrer dreijährigen Gefolgschaft am meisten berufen gewesen wären, der Urgemeinde und Nachwelt ein Bild des Meisters zu schenken, gar nicht daran. Sie wußten als Fischer wohl die Netze zum Fischfang, nicht aber Pinsel und Meißel zu gebrauchen. Selbst dem hl. Lukas, dem Arzt und Maler, weiß die Überlieferung nur ein Marienbild zuzuschreiben. „Der Herr“ lebte zu lebendig in der Erinnerung der pneumatisch-eschatologisch gestimmten Jünger-gemeinde weiter, sie hoffte zudem auf sein baldiges Wiederkommen. So bedurfte sie gar keines Bildes ihres Meisters, und bleibt es auch erklärlich, daß das neutestamentliche Schrifttum nirgends eine Andeutung vom äußeren Aussehen Jesu gibt.

Die Heiligen Schriften des Neuen Testaments und die altchristliche Literatur besagen nichts über das äußere Aussehen, das Antlitz, die menschlichen Züge die Größe des geschichtlichen Christus. Die urchristliche eschatologisch-pneumatische Skulptur eines „guten Hirten“ (vgl. Grünwedel, *Buddhistische Kunst* Abb. 65; doch sagt Grünwedel, es sei leider nicht unbedingt auszumachen, was die Figur trägt a.a.O. S. 126, es könnte auch der in der antiken Kunst häufig wiederkehrende „Tributträger“ sein; d'Alviella a.a.O. S. 50).

tische Stimmung und tieffromme Gläubigkeit hatte wohl gar kein besonderes Interesse an der äußeren Gestalt des geschichtlichen und verkörperten Kyrios. Sie trug das Bild des Heilandes zutiefst im Herzen und blieb auch ohne äußeres Bild mit ihm in lebensvoller Verbindung. Eine Reihe altchristlicher Schriftsteller bezeichnen Christus als unansehnlich mit Berufung auf Is. 53,2 („Kein Ansehen und keine Schönheit war in ihm, ein Mann der Schmerzen“); so Justin I. Apol. c. 52, Dialog. c. Tryphone c. 14, 85, 88, 121; Clemens Alex., Paedag. III, 1, Stromata III, 17; VI, 17; Orig. c. Celsum VI, 75; Tert. de carne Christi 9; adv. Marcionem III, 17; Cyrillus Alex., Glaphyr. in Exod. I, 4. Andere rühmen in Übertragung des Psalmenwortes (Ps. 44,3: „Schön von Gestalt bist Du vor den Menschenkindern, Anmut ist ausgegossen über Deine Lippen“ und Joh. 1,14) Christus als schön wie Chrysostomus, Expos. in Ps. 44, Hieron. epp. 65 ad Principiam.

Je mehr sich dann der Jüngerkreis Jesu vergrößerte, desto mehr wandten sich auch Mitglieder der oberen Stände zur Gemeinschaft Jesu. Manche von ihnen kannten wohl die gleichzeitige spätantike Sarkophag-Reliefkunst. Sie mochten es auch gewesen sein, die den spät-antiken Reliefwerkstätten mit ihrem altüberlieferten kompositionsreichen und illusionistischen Stile den Auftrag gaben, sei es die vorhergenannten Symbole, sei es die Statue des guten Hirten zu formen, ja schließlich den Herrn und Meister selbst darzustellen im Verlaufe des 1. bis 3. Jhdt. Vom 2. bis 4. Jhdt. schauen wir in der Katakombenmalerei und Mosaikkunst wie auf den gleichzeitigen Steinsarkophagen und in den noch vorhandenen Statuetten aus dieser Zeit hoheitsvolle und wertvolle Darstellungen Christi. In welchen Kreisen freilich das erste Christusbild geformt wurde, wissen wir bis heute nicht. Die Kulturfremdheit, das künstlerische Unvermögen der Juden wie ihre Bilderfeindlichkeit lassen diese Kreise von vornherein ausscheiden⁶. Das gleiche gilt von der christlichen Urgemeinde und der alten Christenheit, die gleichfalls bilderfeindlich eingestellt waren. Am wahrscheinlichsten mag es sein, daß gnostische Karpokratianer bei ihrem Synkretismus, ihrer Hinneigung zur hellenistischen Kultur und Bildkunst das erste Christusbild geschaffen haben. Karpokratianer von Alexandria verehrten neben der Büste eines Pythagoras, Plato, Aristoteles auch das Bildnis Christi. Auch Kaiser Alexander Severus (222—235) hatte in seiner Hauskapelle (Lararium) neben Apollonios von Tyana, Abraham, Orpheus auch Christus dargestellt. Noch Eusebios, der bekannte Kirchenhistoriker (gest. 379), spricht von zwei Philosophenbildern mit langem Barte und langen Haaren, die Paulus und Christus darstellten, und die er einer Frau abgenommen hätte, um nicht bei Christen Bilderkult aufkommen zu lassen. In diesen gnostischen Kreisen entstand später im 6. Jhdt. auch die erste Kreuzesdarstellung. Die alte Christenheit lehnte eine solche als Schmach und Verunehrung Christi ab. Es ist der jugendlich-schöne-bartlose Christus, der als ewigzeitlos jugendlicher verkörperter Gottessohn jugendliche Anmut atmet und bis Ende des 3. Jhdt. weite Verbreitung gewinnt, geformt nach hellenistischem Schönheitsgefühl und -ideal mit Lockenhaar, das das von hoheitsvollem Leuchten umglänzte Gesicht umrahmt. Meist trägt er gleich dem antiken Philosophen den Wunderstab, womit er in den biblischen Szenen den toten Lazarus erweckt, den

⁶ Herrn Kollegen Dr. Sedlmeier danke ich den Hinweis, daß eine Synagoge von Dura-Europos am Euphrat, also in der Diaspora, aus der Mitte des 3. Jhdts. n. Chr. (232—7), alttestamentliche Fresken in großer Zahl aufweist (vgl. F. Cumont, *Les fouilles de Dura-Europos; Reports of the Excavations in Dura-Europos*, New Haven seit 1934) von C. Hopkins und P. Baur.

Jüngling von Naim ins Leben zurückruft usw. So erstanden die ersten Christusdarstellungen, welche den Heiler, den Wundertäter, Totenerwecker in entsprechenden neustamentlichen Szenen, mit dem Wunderstab in der Rechten, wiedergeben. Der jugendliche Typ erhält sich in Ravenna bis ins 7. Jhdt.

Der, wie oben erwähnt, von den Gnostikern und Karpokratianern durch ihre wie die orthodoxe romanhaft-apokryphe Visionsliteratur (Akten des Petrus mit Simon c. 5,21; Andreas- und Matthias-Akten c. 6. 9. 17; Petrus- und Andreas-Akten c. 2. 16. 73; Matthaëus-Akten c. 1. 13; Leidensgeschichte der heiligen Felicitas und Perpetua c. 12; Leben und Leiden des heiligen Caecilii Cyprianus durch Pontius c. 12) besonders geförderte jugendlich-bartlose Christus-Typ, entweder mädchenhaft sentimental-weich und anmutig oder von männlich-reiferem Alter, mit kurz gelocktem oder halblang gelocktem oder langlockigem, in die Stirn verlaufendem Haare, verbreitete sich vom 2. bis 5. Jhdt. über die ganze frühchristliche Welt. Er entstammte selbst dem späthellenistisch-alexandrinischen Schönheitsgefühl. Ähnlich wie die dahinsinkende Antike Apollon, Dionysos, Asklepios, Serapis, Antinoos und andere Götterideale in physischer Schönheit, sonniger Anmut erstrahlen ließ, so sollte auch — jedoch ohne bewußte Herübernahme jener antiken Götterideale — der jugendlich-mädchenhaft schöne Christus entsprechend seiner überirdischen Herrlichkeit als Gottessohn „Kaloskagathos“ erscheinen. Diesen jugendlichen bartlosen Christustyp schauen wir besonders häufig auf Sarkophagen des 4. und 5. Jahrhunderts, wie etwa auf den Lateran-Museums-Sarkophagen Nr. 55 und 104 aus St. Paul (4./5. Jhdt.), 119, 125 (vom 4./5. Jhdt.), 135 (2. Hälfte des 3. Jhdt?), 152, 161, 171, 174, letztere beide aus dem 4. Jhdt., 180 (5. Jhdt.), weiterhin auf dem Junius-Bassus-Sarkophag (4. Jhdt.) in der Unterkirche von S. Peter, auf dem Sarkophag von S. Francesco-Ravenna aus dem 2. Jhdt., den Sarkophagen Nr. 136 u. 155 im Museum von Arles (4. Jhdt.), dem Sarkophag der Adelpia im archäologischen Museum zu Syrakus (4./5. Jhdt.), auf dem Sarkophagfragment aus Konstantinopel (5. Jhdt.): Christus mit Nimbus⁷ stehend, mit Toga bekleidet, ähnlich der berühmten Sophokles-Statue im Lateran, jetzt in Berlin im Kaiser-Friedrich-Museum. Von 96 Christusdarstellungen auf frühchristlichen Sarkophagen bei Gerke a. a. O. zeigen 78 den jugendlichen, 18 den bärtigen Christus. Auch in den Katakombenmalereien begegnen wir diesem jugendlichen Christustyp wie in der Sakramentskapelle A 6 der Kallistuskatakomba aus dem 2. Jhdt., in der Lucinagruf (2. Jhdt.), in einer Krypta der Domitillakatakomba aus dem Anfang des 4. Jhdt. In der Mosaikkunst der Basiliken findet sich dieser Typ besonders häufig in Ravenna, wo er sich bis ins 7. Jhdt. hinein erhält, so im erzbischöflichen Palast von Ravenna, in der Apsis von S. Vitale um 545, den Höhepunkt byzantinischer Kunst in der Justinianischen Zeit (527—65), in der Apsis von S. Michele in Affricisco, um 545 als Stiftung des Julius Argentarius, jetzt zu Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (auf der äußeren Stirnwand des Apsidalbogens ist Christus als Richter auf dem Throne sitzend bärtig), im Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna aus dem 5. Jhdt.

⁷ Dem Nimbus des Herrn, dem edelsteingeschmückten Weltenthron, auf dem Christus als Majestas umgeben von seinen Aposteln sitzt, auch dem leeren Thron als Symbol der Verehrung, dem Coelus unter dem Himmelszelt als Fußschemel für den thronenden Christus, der Gesetzesübergabe u.ä. entsprechen als Vorläufer und Parallelen die gleichen Attribute in der Adoratio bzw. acclamatio des Kaisers. Kaiserliche und Christus-Ikonologie und -graphie stehen ja zu einander in enger Beziehung.

(Christus mit Schafen), auf einem Sarkophag von S. Callisto/Rom 5. Jhdt. (?). Die Sarkophagreliefs zeigen den jugendlich-bartlosen Christus gerne in den evangelischen Wunderszenen wie der Erweckung des Lazarus, des Jünglings von Naim, der Heilung des Blindgeborenen, des Gichtbrüchigen, des Lahmen, des Besessenen, der blutflüssigen Frau, der Vermehrung der Brote und Fische, der Verwandlung des Wassers, beim Einzug in Jerusalem, der Ansage der Verleugnung des Petrus, der Pilatuszene, Dornenkrönung. Auch der auf dem Coelus thronende Christus zwischen Petrus und Paulus wird stets jugendlich dargestellt. Das antike Schönheitsempfinden am edelsten ausstrahlend ist die berühmte, etwa 70 cm hohe lunensische Marmor-Statuette des lehrenden Christus mit jugendlich-idealen, mädchenhaft-weichen Zügen und schwellenden Körperformen. Sie stammt angeblich aus civita Lavinia und wurde kurz vor dem ersten Weltkrieg in das Nationalmuseum bei den Thermen des Diokletian in Rom überführt. In starken Wellen fällt das Gesicht und Stirne umrahmende ungescheitelte Haar auf die Schultern abwärts. Die Rechte ist abgebrochen, die Linke hält eine Buchrolle. Die Statuette stammt vielleicht noch aus dem späten 3. Jhdt.⁸ Auch in den Szenen auf den Ciboriumssäulen von S. Marco, einer syrisch-palästinensischen Reliefskulptur aus der Mitte des 5. Jhdt. erscheint der jugendliche Christustyp.

Zwei Goldgläser des britischen Museums in London aus der ersten Hälfte des 4. Jhdt. zeigen gleichfalls den jugendlichen Christus von ausgeprägt semitischem Typus. Sein Haar fällt strähnenartig in die Stirne, in aufgebauchten Locken in den Nacken.

Gerne stellten auch die Elfenbeinwerkstätten Christus als Lehrer oder Wundertäter mit ganz jugendlich-schönem bartlosen Antlitz dar, so eine Pyxis des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin, eine syro-ägyptische Arbeit um 400 (Christus als Lehrer der Apostel), sodann ein Elfenbeintäfelchen des bayer. Nationalmuseums in München aus dem 4. Jhdt. (Himmelfahrt Christi), die Platten des Elfenbeinkästchens, die sog. Londoner Passionstäfelchen um 425, jetzt im britischen Museum, ein fragmentiertes fünfteiliges Elfenbeindiptychon des Louvre/Paris um 420, eine Elfenbeinplatte von der Maximianskathedra, Mailand-Museum, ein Elfenbein-Diptychon aus Murano 5./6. Jhdt., im Museum zu Ravenna, Szenen auf dem Elfenbeinkästchen, der sog. Lipsanothek im Museo civico zu Brescia, noch vor 370 (?). Erwähnt sei noch eine Mailänder Silber-Pyxis von S. Nazaro.

Vereinzelt im 3., häufiger seit dem 4. Jhdt. verbreitete sich der bärtige Christustyp — ähnlich dem bärtigen Zeusbilde der Antike, ohne jedoch mit ihm in genealogischer Verbindung zu stehen — als Symbol strenger Würde und prophetischer Autorität. Befürwortete doch Clem. v. Alexandrien (Paedag. III, 11 n. 60) den bärtigen Typ besonders, da er ein würdevolles und furchtgebietendes Aussehen gäbe. Schon früher hatten die Didascalia III, 11 und die Const. Apost. 1, 3 n. 11 das Scheren des Bartes untersagt, da dies das Antlitz entstelle. Auch Epiphanius schließt sich dieser Auffassung an. Für Augustinus (Enarr. in Ps. 132) bedeutet der Bart Kraft, Mut, jugendliche Energie und Weisheit. So brauchen wir uns nicht zu wundern, daß in der darstellenden Kunst, auf den Sarkophagen wie in den Wandmalereien und Mosaiken der Kampf zwischen bartlosem und bärtigem Christus im Laufe des 5. Jhdt. sich mehr und mehr zugunsten des Letzteren gestaltet, obwohl das Barttragen seit Konstantin außer Mode gekommen war. Bartlosigkeit erscheint nunmehr als weibisch und verwerflich. Von den ältesten bärtigen Christusdarstellungen voll männlichem Ernste, zunächst mit ungeschei-

⁸ Nach Wilpert sogar noch aus dem 2. Jhdt. (Strena Buliciana S. 300).

teltem, später gescheiteltem Haupthaare des Nasiräers des 3. und 4. Jhdt. seien vor allem die Repräsentationsbilder, welche Christus als Richter zeigen, genannt (S. Ermete, Cubiculum III der Domitillakatakombe, Cubiculum IV [sog. kallistischer Typ] ebendort, Christus in der apokalyptischen Fresco-Szene der Katakombe S. Peter und Marcellinus/Rom vom Ende des 4. oder Anfang des 5. Jhdt., in den Mosaiken des Baptisteriums von Neapel um die Mitte des 4. Jhdt., in S. Costanza, S. Theodoro/Rom aus dem 6. Jhdt., S. Apollinare in Classe usw.). Das bisher frühest bekannte Beispiel eines bärtigen Christus befindet sich in der erst 1919 am Viale Manzoni-Rom aufgefundenen gnostischen Katakombe (um 230). Das Schönheitsgefühl hat sich im Volksbewußtsein gewandelt. Galt bisher der knabenhaft-jugendliche Christus als Idealbild, so nunmehr der reifere männlich-bärtige. Ob bei diesem Wandel neben dogmatisch-religionsgeschichtlichen etwa auch national-kulturelle, morgenländische oder asketische Vorstellungen mitgewirkt haben, ist kaum zu entscheiden. Auch im Kultbild siegte der bärtige über den jugendlichen Typ, so in den Malereien der Generosa- (erste Hälfte des 6. Jhdt.), der Ponzian- (6.—7. Jhdt.), der Gaudioso-Katakombe und des Baptisteriums in Neapel wie auf allen Mosaikdarstellungen des 6./7. Jhdt. Besonders prächtig ist die Christusgestalt voll majestätischer Hoheit mit starkem Bart, in Strähnen auf die Schultern herabfallendem Haar im reifen Mannesalter auf dem Apsidalmosaik von S. Pudenziana/Rom zwischen 402 und 417, weiterhin auf dem Apsidalmosaik von S. Cosma e Damiano/Rom 526—530, S. Theodoro-Rom (6. Jhdt.). Christus erscheint hier meist in reiferem Alter, voll Ernst, mit kurzem, ungeteiltem Bart und langem teils gescheiteltem, teils ungescheiteltem Haupthaar. Auch in der Miniaturmalerei erscheint Christus als Mann in reiferen Jahren mit langem Barte, wie etwa im Matthäusfragment von Sinope aus dem 6. Jhdt., jetzt im Louvre, dem Codex Rossanensis und dem syrischen Rabulascodex.

Die Akten der Apostel Petrus und Paulus sprechen gleichfalls vom „schönen Barte und bräunlichem Gesichte und leuchtenden Augen“ Jesu, ebenso der Brief an Kaiser Theophilus, angeblich von Johannes von Damaskus (opp. I, 63), der späte sog. Lentulus-Brief. Der Christus-Typ der Acheropoiiten kehrt im Christus-bilde des Turiner Grablinden wieder.

Auch in der Sarkophagplastik wird nunmehr Christus bärtig dargestellt, so auf dem Jonassarkophag des Lateran-Museums Nr. 119, 3. Jhdt., einem Sarkophag des Museo Kircheriano/Rom, zweite Hälfte des 5. Jhdt., einem Sarkophag von Arles Nr. 149, Sarkophag Nr. 178 im Lateran-Museum, auf einem Sarkophag des Museums zu Ravenna aus dem 4. Jhdt. (?), auf einem Sarkophag des Rinaldis im Dom zu Ravenna 5. Jhdt. (?), auf dem Sarkophag des Barbatianus im Dom zu Ravenna aus dem 5. Jhdt. (?). Eine syrische Silberpatene aus Riha (Sammlung Kalebajan) aus dem 5. Jhdt. (?) zeigt in der Abendmahlsszene den bärtigen Christus mit Kreuz-Nimbus, ebenso ein Weihrauchfaß aus Kerynia (Kypern), jetzt im britischen Museum, aus dem 5.—6. Jhdt., ein syrischer Silberkrug aus Emesa, jetzt im Louvre, aus dem 5. Jhdt. (?) den bärtigen Christus zwischen Petrus und Paulus. Auch auf einem Elfenbeinmedaillon im Vatikan schauen wir Christus bärtig, ja häßlich.

Als Vorbild diente der in den antiken Sarkophag-Relief-Werkstätten Roms, Galliens und Spaniens dargestellte bärtige Philosoph, der die Welt überwindet, entsprechend der damals über Rom lagernden Weltuntergangsstimmung. Als Armutsapostel, evtl. mit der Evangelienrolle in der Hand, erscheint Christus in der vorkonstantinischen Plastik gleich dem Kyniker der Antike als bärtig, ungelent und ungepflegter Heilbringer. Christus wird in diesen Darstellungen

des 2.—4. Jhdt. im Gewande eines Römers, nicht individualisiert oder porträtähnlich, sondern typisch wiedergegeben.

Interessant ist, daß bei größeren christologischen Zyklen auf Sarkophagen der bärtige Christus vielfach in der Repräsentations-Szene der Gesetzesübergabe an Petrus oder als Richter wie auch in Historienbildern der Lehrverkündigung, in der Verklärung unmittelbar neben dem jugendlichen bartlosen (besonders in den seitlichen Wunderszenen) auf ein und demselben Werke erscheint, so etwa auf dem Lateran-Sarkophag Nr. 183 (Christus als guter Hirt, bärtig und zweimal bartlos), auf einem Sarkophag der Krypta S. Giovanni in Valle zu Verona, auf zwei Sarkophagen der Vatikanischen Grotten, einem Sarkophag von S. Ambrogio, einem Sarkophag der Kathedrale St. Sauveur/Aix. Die Holztüre von S. Sabina-Rom aus dem 5. oder 6. Jhdt. zeigt den bärtigen Christus in der Kreuzigung, den bartlosen in den Wunderszenen und der Verherrlichung. Auf dem berühmten herrlichen Sarkophag Nr. 174 des Lateran-Museums aus dem 4. Jhdt. erscheint Christus in der Gesetzesübergabe wie vor Pilatus bartlos, auf der Schmalseite aber in der Szene der Erhöhung der kananäischen Frau bärtig. Dieser bärtige Typ ist vielleicht eine Nachbildung der berühmten, angeblich portraitmäßig gehaltenen Erzstatue Christi mit der Haemorrhössa vor dem Hause der Frau zu Paneas (Caesarea Philippi) aus dem 4. Jhdt., die bekanntlich Eusebios auf seiner Durchreise durch die Stadt mit eigenen Augen sah und hist. eccl. VII, 18,2 erwähnt. Auch auf den Mosaiken von S. Apollinare nuovo zu Ravenna um 500 ist Christus teils bartlos (Kana-Wunder, Scheidung der Schafe von den Böcken), teils bärtig (in der Verklärung, beim Abendmahl, beim Judas-Kuß, Christus und die Jünger auf dem Wege nach Emmaus) dargestellt.

In der Katakombenkunst des 4. Jhdt. entfallen auf den unbärtigen Christus-typ etwa 145 Einzeldarstellungen, dazu noch etwa 100 Darstellungen unter dem Symbol des guten Hirten, auf den bärtigen Typ nur vier Darstellungen. Die Frei- und Sarkophag-Plastik kennt den bartlosen und bärtigen guten Hirten, wobei beide aus äußeren formalen Gründen der symmetrischen Abwechslung ohne irgendwelche tiefere innere Motivierung wechseln. Das Verhältnis des bärtigen zum bartlosen guten Hirten mag etwa 1 : 2 sein.

Von Elfenbeinarbeiten sei das Diptychon der Pariser Nationalbibliothek aus dem 6. Jhdt. erwähnt: in der Mitte der bärtige Christus zwischen Petrus und Paulus, der bartlose Christus und die Samariterin, bei der Erweckung des Lazarus und in Heilungswunderszenen (eines Blinden, Gichtbrüchigen, der Blutflüssigen, eines Besessenen).

Eine bestimmte Regel für die Gestaltung des Christusbildes und für die Abwechslung des Motives läßt sich nicht ermitteln. Weder Volksempfinden und Phantasie der altchristlichen noch der frühmittelalterlichen Zeit hatten eine feste, einheitliche und gleichbleibende Vorstellung von einem einzig gültigen Christusbild. Wie Tertullian (adv. Marcionem III, 17) sagt auch Augustinus (de Trinitate VIII, 4 n. 7), man könne keine sichere Kenntnis vom körperlichen Aussehen Jesu haben. Je nach der seelischen Disposition des Betrachters erscheine er den einen mit Berufung auf Is. 53,2 als „Mann der Schmerzen“, ja als häßlich, zumal im Kampfe gegen die Doketen mit ihrer Lehre, Christus habe nur einen Scheinleib getragen, den anderen gemäß dem Psalmenwort (44,3 und Johannes 1,14) als Gottessohn, als anmutig-schön (vgl. Origenes Comm. in Matth. ser. 100; Augustinus enarr. in Ps. 127 c. 8). Lehre und Geist des „Herrn“ galt ihnen als das allein wesentliche. Beide Typen lebten dann nebeneinander weiter, bis der bärtige seit dem 6. Jhdt. den vollen Sieg errang, aber je nach der kulturellen Sphäre und den Zeitbedingungen immer wieder neue Wandlungen erfuhr.

Sicherlich soll, wie bereits erwähnt, der bärtige Typ die Autorität des Lehrers, den männlichen Ernst, der Achtung und Ehrfurcht erweckt, besonders betonen, ähnlich dem bärtigen Philosophen- und Lehrer-Typ der Antike mit starkem Barte und dichtem, das Antlitz umwallenden Haupthaar, voll Hoheit, Weisheit und Achtung erheischender Würde. Aber auch Christus in der Verklärung und in seiner Herrlichkeit (*Majestas Domini*) erscheint bärtig. Ja, dieser feierlich-hieratische, majestätisch-ernste, zeremoniell-strenge, entstofflicht-irrationale Typ (vgl. den Pantokrator im Mosaikbilde der Zentralkuppel der Kirche von Daphni aus dem 11./12. Jhdt., das Evangelienbuch in der Linken, die Rechte zum Segen erhoben, mit greisenhaft, fast unfreundlichem Gesichtsausdruck, ähnlich in der Apsis von Monreale), der das Göttliche besonders betonende Christustyp der sakralen östlichen Kunst, gewinnt zumal unter dem Einfluß der Schilderung des äußeren Aussehens Christi durch Johannes von Damaskus (gest. um 754) in der östlichen Kirche (600—1200) volle Herrschaft, die dann durch die Malerschulen des Berges Athos, wie jene von Kiew, Nowgorod und Moskau immer wieder weiter tradiert werden (Pantokrator-Typ voll herber Strenge und feierlicher Größe).

Ein Alabasterkopf, 11 cm groß, aus frühester christlicher Zeit (dem ersten Viertel oder Drittel des 1. Jhdt.), eine hellenistische Plastik aus Jerusalem wurde 1905 von einem griechischen Händler in München zum Kaufe angeboten und von Franz Wolter privat erworben. Nach dessen Tode ging sie in den Besitz von Amanda Schäfer, München, Bismarckstraße 22, über, in deren Hand sie sich noch heute befindet. Ob dieser Jerusalemer Christus mit kurzem, dichtem, unten geteilten Barte und langem gescheiteltem, bis auf die Schultern fallendem Haupthaar, voll edler Würde, Ruhe und Geistigkeit „aus porträthafter Naturnähe entstanden ist oder auf das Urbild mit Bart und mitten auf dem Kopfe geteiltem Haupthaare zurückgreift“ (Wolter S. 22. 17) oder auf eine Erzstatue, die Pilatus von Christus und der Haemorrhöissa habe anfertigen lassen, bleibt freilich zweifelhaft, ebenso ob sie überhaupt eine Darstellung Christi, noch dazu aus so früher Zeit ist.

Zu diesen beiden Typen gesellt sich dann als 3. Typus der Jahreszeiten-christus in der frühkonstantinischen Periode, weiterhin der Christus puer (ähnlich wie Apollo, Orpheus, Adonis) um 330—360. Der Passionschristus erscheint auf den Sarkophagreliefs zwischen 340 und 410, wiederum bärtig. Schließlich begegnen wir in der Theodosianischen Zeit einem 6. Typ, der *Majestas Domini*, dem Christus Victor des repräsentativen Christusbildes. Auch hier ist der Heiland meist jugendlich dargestellt. Seit Anfang des 4. und besonders seit Ende des 5. Jhdts. übernimmt dann die Basilika-Mosaikenkunst, bzw. -Malerei die Tradition der früheren Figural-Plastik, ähnlich wie schon die Mosaikenkunst der Katakomben, die Coemeterien-Kunst des 1. bis 3. Jhdt. es getan hat. Dabei erscheint Christus häufig bärtig, aber auch bartlos, mit oder ohne Nimbus. Seit dem 5. Jhdt. wird auch die Kreuzigung, also Kreuz mit dem sterbenden Christus, dargestellt, zumal in Jerusalem und Syrien (Rabulas-Darstellung von 586), im Abendland auf dem Hochrelief der Holztüre von S. Sabina in Rom und auf einem Londoner Elfenbeintäfelchen.

Der jugendlich, bartlose Christus-Typ bleibt wie gesagt in der Kunst von Ravenna bis ins 7. Jhdt. hinein herrschend. Er begegnet aber auch in der karolingisch-ottonischen Kunst des deutschen Mittelalters. Die Ausstellung *Ars sacra* (Kunst des frühen Mittelalters) im Prinz-Karl-Palais zu München 1950⁹ bot dafür eine Menge von Belegen. Ich nenne nur ein Epistolar

⁹ Vgl. *Ars sacra*. Kunst des frühen Mittelalters, München 1950.

aus Trier mit Bildern der Reichenauer Schule aus dem letzten Viertel des 10. Jhdt., jetzt in Berlin, ebenso sein Gegenstück, den Codex Egberti in Trier (Evangelistar), gleichfalls aus der Reichenauer Schule, die christologischen Zyklen eines Evangeliars des Bamberger Domschatzes gleicher Herkunft, das Evangelien-Buch des hl. Bernward in Hildesheim, ein Evangeliar zu Köln aus dem ersten Viertel des 11. Jhdt. mit den umfangreichsten Zyklen von evangelischen Szenen, in Ikonographie und Stil nach byzantinischen Vorbildern, jetzt in der Landesbibliothek zu Darmstadt, ein Salzburger Perikopenbuch aus der Mitte des 11. Jhdt., jetzt in der bayer. Staatsbibliothek zu München, einen Elfenbein-einband um 1090, eine fränkische Arbeit aus Bamberg, jetzt in der Univ.-Bibliothek zu Würzburg, einen Elfenbeinbuchdeckel des 9. Jhdt. Ada-Richtung zu Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, den Golddeckel des Ashburnham-Evangeliars aus der zweiten Hälfte des 9. Jhdt., Rheimser Richtung.

Auch syrische Miniaturen des späten 10. Jhdt. zeigen den jugendlichen unbärtigen Christustyp, so ein Etzschmiadziner-Evangeliar und der dazugehörige, aber ältere Elfenbeinbuchdeckel (aus der Gruppe der fünfteiligen Elfenbeinplatten).

Auch der feierlich-ernste Pantokrator- oder Majestas Domini-Typ mit langem Bart und dichtem, bis zu den Schultern fallendem Haupthaar findet sich als thronender Christus in der Mandorla häufig in den Kunstwerken der karolingisch-ottonischen und romanischen Zeit des frühen deutschen Mittelalters: so auf dem Einbanddeckel und in den Illustrationen des Codex aureus von St. Emmeran-Regensburg 870, wohl Spätstufe von Reims, jetzt München bayer. Staatsbibliothek Clm. 14 000, in einem Evangeliar des Bamberger Domschatzes aus dem Ende des 10. Jhdt., Reichenauer Schule, jetzt München bayer. Staatsbibliothek Clm. 4453; auch die Wandmalereien von Oberzell und Goldbach aus dem 10. Jhdt. zeigen Christus nur bärtig. Besonders begreiflich ist, daß wir in den Schätzen von St. Gereon in Köln dem Pantokrator-Typ oftmals begegnen. Weilte doch sein Erzbischof Gero 971 selbst in Byzanz und durfte sich diese erste Kultstätte am Rhein ihrer Beziehungen zu Kaiser Theophanes rühmen. Ein Sakramentar aus und für St. Gereon, Ende des 10. Jhdt., jetzt in Paris Bibl. nat. lat. 817, ein Evangeliar zu Köln aus dem zweiten Viertel des 11. Jhdt., jetzt in der Landesbibliothek zu Stuttgart, bibl. 4^o, n. 2, ein anderes Evangeliar von Köln aus der Mitte des 11. Jhdt., jetzt Bamberg, Staatl. Bibl. lit. 94, ein weiteres von Köln aus dem ersten Viertel des 11. Jhdt., jetzt Darmstadt, Landesbibliothek Cod. 1640, ein Sakramentar für Kaiser Heinrich II., Regensburg 1002/04, jetzt München, bayer. Staatsbibliothek Clm. 4456, ein Elfenbein-Einband, fränkisch (Bamberg?) um 1090, jetzt Würzburg Univ. Bibl. Mp theol. qu. 4 zeigen alle den bärtigen Christus, ebenso ein Zisterzienser-Brevier-Fragment, Mainz 1260, jetzt in der Staatsbibliothek zu Hamburg in scrin. 1, ein Evangeliar aus Byzanz, erste Hälfte des 12. Jhdt. in der ehemaligen preußischen Staatsbibliothek zu Berlin.

Diese Belege aus der Fülle eines unendlich reichen Materials mögen genügen, um das Nebeneinander der beiden Christus-Typen noch im 10. und 11. Jhdt. zu erweisen.

Auch ein anderes Erbe der altchristlichen Zeit, die sogenannten Acheropiiten, „nicht von Menschenhand geschaffene Bilder“ von Christus, Maria haben im Morgenlande bei seiner mystischen Verbundenheit mit legendären Motiven, Wundererzählungen usw. sich ihre ausstrahlende Kraft aufs Volk bewahrt. Spätere Kunstschöp-

fungen suchten ja durch ihre Legenden ihr Christusbild in die Lebenszeit des Herrn selbst zurück zu datieren, um dadurch ihrem Werke porträtmäßige Treue und größere Glaubwürdigkeit zu sichern, so das Edessenum, ein Tuch, das angeblich Christus mit seinem Bilde an König Abgar Uchomo von Edessa übersandt haben soll, das kappadokische von Kamuliana, 574 nach Konstantinopel gebracht und bis 622 in den Perserkriegen als Palladium mitgeführt u. a. Bekanntlich lehnt dabei die orientalische Christenheit seit ältester Zeit bis heute jegliche Plastik und Skulptur völlig ab, sie kennt nur Malereien (die heiligen Ikonen). Im Gegensatz zu den historisch-dramatischen Darstellungen, wie wir sie in den Schöpfungen der niederländisch-flämischen, der deutschen, italienischen und spanischen Schulen der gleichen Zeit finden, wie zu ihrem Historizismus, Realismus, lehnt die östliche Christenheit die weltliche individuelle Gestaltung, die Darstellung der Schönheit des Leibes oder gar des Nackten in der Kunst ab. Geistige Enthaltsamkeit wird auch zu einer Grundregel der östlichen Kunst. Selbst auch die Kreuzigung und Kreuzesabnahme des russischen Ikonenmalers Dionysius im 16. Jhdt. wahrt das Schematisch-Unpersönliche, Typische im Gegensatz zu den gleichzeitigen westlichen Kunstschöpfungen.

In der germanischen Kulturwelt kennt die Karolingisch-Ottonische Zeit (9. bis 12. Jhdt.), die früh-, hoch- und spätrömische Kunst in ihrer Miniatur- und Glasmalerei Christus als König mit der Krone, selbst auch am Kreuze, Christus als Held, der seinen Mannen voranzieht (Utrechtsalter), während die frühgotische Malerei, die Plastik des hohen Mittelalters (12. Jhdt.) und die klassische Zeit der mittelalterlichen Plastik (13. Jhdt.) den hoheitsvollen bärtigen Christus mit Krone bevorzugen. Mit der Malerei und Plastik der deutschen Mystik im 14. Jhdt. wendet sich die Kunst, entsprechend der damaligen Kreuzzugsstimmung, dem leidenden Christus, dem Christus als Schmerzensmann, zu. Neben der Darstellung der Person Christi allein schauen wir den Meister auch im Kreise seiner Jünger wie beim Abendmahl und anderen Szenen der Heilsgeschichte. Der jugendlich-bartlose Christustyp ist dem Abendland und seiner Kunst völlig verlorengegangen. Nur Raffael's Auferstandener, Gemälde in der Städtischen Galerie zu Brescia, zeigt Christus bartlos-schön.

Buddha und Jesus gehören, in ihren Darstellungen, aus dem gemeinsamen Mutterboden der gräko-indischen oder hellenistisch-römischen Kultur und Kunst erwachsen, einer zeit- und raumlosen Sphäre an. Diese beiden Kulturen waren wie auch alle anderen Menschenwerke sterblich und vergänglich. Sie sind ver-

sunken. Ihre Kunstschöpfungen überdauerten ihren Zusammenbruch, auch das Bild der beiden großen Menschheitslehrer und religiösen Führergestalten. Ja dieses hat gleich ihrer Lehre die nationalen Grenzen ihres Geburtslandes gesprengt und ist zur ganzen Menschheit gewandert. Zu welchen Ländern auch immer die Lehre Buddhas oder Jesus sich verbreitete, immer brachten diese beiden Weltreligionen den Völkern, die sich zu ihnen bekehrten, die ersten Anfänge der Kultur. Dabei hat gerade das Kultbild in der sich entfaltenden Kunst selbst eine ungemein gewinnende Anziehungskraft ausgeübt. Ungeheuer rasch hat sich ja, wie obige Ausführungen zeigen, das einmal geschaffene Buddha- und Jesusbild die östlichen Länder von Indien über Ceylon, Burma, China, Java, Cambodja bis Japan bzw. das Abendland erobert. Die in ihrem Heilsverlangen von China nach Indien wallenden Pilger Fa-hien 399—414, Sung Yun 518—21, Hsuan-tsang 629 bis 46, I Tsing um 671 brachten aus den dortigen Klöstern neben dem hl. Sanskrit-Schrifttum, dem buddhistischen Ritual und Zeremonienwesen das Buddha-Bild als kostbare Gabe mit in ihre Heimat, von der es dann auch nach Korea und Japan weiter wanderte, überall der Menschen Herz für den milden Weisheitslehrer des Ostens gewinnend. Bei seiner Betrachtung bedurfte es ja keiner großen Bücherweisheit und tiefen Gelehrtheit. Seine suggestive Kraft wirkte auf alle ohne Unterschied von Geschlecht, Rasse und Sprache. Wer sich seinem Banne in ruhiger Betrachtung und Versenkung hingab, fühlte sich von ihm zutiefst berührt. Das gleiche gilt vom Christusbilde. Sagt doch schon Johannes von Damaskus, der gelehrte Verteidiger des christlichen Bilderkultes im 8. Jhdt., die Bilder seien für alle, die nicht zu lesen vermöchten, das Anschauungsmittel, das sie zu Gott führe.

Dabei stellt das Buddha-Bild zumeist den milden Heilslehrer der allgemeinen Wesensliebe oder den innerlich beglückten Selbstüberwinder, erhaben über alles Leid in der Welt, in sich selbst versunken dar, mag der Erleuchtete stehend oder auf der Lotosblume mit untergeschlagenen gekreuzten Beinen sitzend von kleinsten Formen bis zur gewaltigen Größe eines Daibutsu von Kamakura-Japan (15 m hoch, 30 m Umfang, Gesichtslänge 2,6 m, 1252 aus Bronze gegossen) erscheinen. Die Christusdarstellungen hingegen zeigen eine unendliche Fülle der Wandlungen im Laufe der Jahrhunderte, schöpfend aus allen Episoden der evangelischen Erzählungen, bereichert schließlich durch die modernen Herz-Jesus-Darstellungen. Der gütig lehrende, segnende Christus von Bertel Thorwaldsen in der Frauenkirche zu Kopenhagen in klassischem

Stile mag in etwa als das Gegenbild zum lehrenden Buddha erscheinen. Wer vermöchte die Zahl der Buddha- und Jesusbilder in der Welt zu ermessen? Unzweifelhaft bleibt ihre missionarische Bedeutung in der Geschichte der beiden Weltreligionen. (Der Islam als dritte Weltreligion ist bekanntlich wie das Judentum vom Gesetze des Bilderverbotes beherrscht.) Das Buddha- und Jesusbild vermag in der wirkend ausstrahlenden Suggestion auch heute noch ungezählten Millionen Menschen unendlich viel Kraft und Gnade zu gewähren, sei es in der mystischen Weihe von Kirchen und Tempeln, sei es in Privatgemächern der Alltagswohnungen, sei es an Feldwegen oder im Dunkel der Wälder oder auf Bergeshöhe. Führt doch die Betrachtung einer Skulptur oder eines Bildes des in Meditation versunkenen Buddha das Gemüt des Beschauers selbst zur Versenkung, Weltüberwindung, zum Frieden. Das war auch der Zweck der vielen Buddhas, die in den Borobodur-Nischen oder an sonstigen großen Kultstätten der buddhistischen Welt, den 1000 Buddha-Tempeln in China u. ä., die Pilger zutiefst ergriffen. Dem Christen wird das Bild Jesus, des Lehrers oder Wundertäters der altchristlichen Kunst, des Erbärmde-Mannes oder Gekreuzigten der Passionsmystik und Leidensekstatik des Mittelalters immer wieder zur reichsten Quelle innerlicher Begnadigung wie treuer Jüngererfolgschaft, für Heiligung aus Schmerz und Leid. Und wie im Westen Maria, so verkört im Osten Kuan yin-Kwanon Menschenfreud und -leid als gütige Mutter und Allhelferin.

Das stets bartlose Buddhahild bleibt sich in seinem gesamten Verbreitungsgebiete durch alle Jahrhunderte fast völlig gleich, abgesehen von den geringen Varianten der oben erwähnten Hand-Gesten. Welche Fülle der Wandlungen hingegen bietet das Christusbild im Laufe der Jahrhunderte!

Dabei variieren die Themen: Die alte Christenheit bevorzugte in ihrer Coemeterien- (2. bis 7. Jhdt.), Basilika- (4. bis 6. Jhdt.) und Sarkophagkunst (2. bis 6. Jhdt.) Jesus als jugendlichen Hirten, Heiler und Wundertäter. Die altchristliche vorkonstantinische Coemeterienkunst, wie sie sich uns in den Katakomben-Fresken und Mosaiken des 2. bis 4. Jhdt. wie auch in den spätantiken Sarkophagreliefs des 2.—7. Jhdt. offenbart, stellt die gemeinsame Basis der christlichen Kunst des Ostens und Westens dar. Biblische Symbolik und Allegorie (Jonas, Noe u. a.), wie historisierende Erzählungen des alten und neuen Testaments, sind das ikonographische Gesetz. Damit verbindet sich das anikonische Verbot der Darstellung Jesu als menschliche Persönlichkeit und paart sich eine Lämmer- und Kreuzessymbolik und Allegorie. In der weiteren

Entwicklung gehen dann Ost und West ihre eigenen Wege. Die Ostkirchen halten an dem symbolhaften Charakter der altchristlichen Sepulkralkunst auch weiterhin fest. Hier steht der menschgewordene Gottessohn als Lehrer im Mittelpunkt der Kunst. Portraitähnlichkeit interessiert nicht. Gewinnt im Westen der Historizismus, Realismus, Naturalismus und Individualismus mehr und mehr an Kraft, so schafft im Osten mönchische, traditionsverhaftete Askese zeremonienhaft-hoheitsvoll-feierliche, hieratisch-monumentale, linear stilisierte, bisweilen sogar greisenhafte frontale Christusbilder mit besonderer Bevorzugung des Pantokrators. Schon seit der Theodosianischen Zeit und im frühen abendländischen Mittelalter (Romantik 9. Jhdt. bis 1250, Frühgotik 1200 bis 1250) wird Christus als König, Herrscher und Held von überirdischer Schönheit, in der Hoch- und Spätgotik (1250 bis 1530) unter dem Einfluß der Kreuzzugsstimmung, des schwarzen Todes, wie der Ordensgründungen (Franziskanische Passionsmystik), und im späten Mittelalter als Erbärmde-Mann und Gekreuzigter (Dürer, Grünewald, Rembrandt), den wir ja heute auf den Altären der Kirchen, wie in allen katholischen Häusern finden, dargestellt. Dabei kreuzten sich eine mehr die Natur nachahmende, aber sie doch idealisierende — mit der hellenistischen verwandte — künstlerische Formsprache, die in der Gotik den „Edelmenschen“ Christus, den „schönen Gott“ (Amiens) schuf und in den „Veronika-Bildern“ sein Antlitz wundersam gestaltete (Dürer), und ein anderer naturfremder, linear-abstrakter Ausdrucksstil — der syrischen Kunst nahestehend —, der in der Romanik das Bild Christi als himmlischen überweltlichen König prägte. Die Frührenaissance (1500 bis 1550) schuf zumal unter Giotto's und Michelangelo's Einfluß Christusbilder von beseelter und stiller Innerlichkeit, verhaltener Realistik und schöner Menschlichkeit, die Spätrenaissance (1550 bis 1650) ein neues Schönheitsideal voll mystischer Verklärung, das Barock ein Bild von übersteigter transzendentaler, lichtumspielter Sentimentalität. Hingegen ist der jugendliche Christus völlig dem Denken, Schauen und Darstellen der Christenheit verloren gegangen. Auch das Bild des lehrenden Christus findet sich verhältnismäßig selten, in der neueren Zeit hingegen, in der Neuromanik immer wieder der Christus des Nazarener-Typus. Die protestantische Christenheit bevorzugt vielfach den segnenden, die Müssigen einladenden Christus von Thorwaldsen im neuklassizistischen Stile. Die Christusdarstellungen des Illusionismus, Naturalismus, Ex- und Impressionismus, Realismus und Futurismus schufen bisweilen Bilder, die der Christusverehrung mehr widersprachen,

als dienten, vielfach mit übersteigter Betonung der seelischen Leidenskomponente, des primitiv-symbolisch-Exotischen, magisch-mystisch Ekstatischen.

Literaturhinweise:

- L. Ashton, *The art of India and Pakistan*, 1950.
 Jeaninne Auboyer, *Le trône et son symbolisme dans l'Inde ancienne*, 1950.
 Le Bayon d'Angkor Thom, Bas reliefs, publiés après les documents recueillis par la Mission Henri Dufour, 2 Bde., 1910.
 H. Buchthal, *Western Aspect of Gandhara Sculpture*, 1945.
 J. Burgess, *Buddhist Art in India*.
 W. Cohn, *Das Buddhabild in der Kunst des Ostens*, 1925.
 ders., *Indische Plastik*, Berlin 1923.
 P. L. Couchoud, *Mythology Asiatique*, Paris 1928.
 A. Foucher, *L'Art Gréco-Bouddhique du Gandhara*, Paris 1905.
 ders., *Die buddhistische Spätantike*, 1922.
 R. Fry, *Chinese Art*, 1949.
 Goblet d'Alviella, *Ce que l'Inde doit à la Grèce. Des influences classiques dans l'art de l'Inde*, Bruxelles 1926.
 R. Grousset-Jeaninne Auboyer, *De l'Inde au Cambodge et à Java*, 1950.
 R. Grousset, *Les Civilisations de l'Orient*, 2 Bde., Paris 1930.
 A. Grünwedel, *Mythologie des Buddhismus in Tibet und der Mongolei*, Leipzig 1910.
 ders., *Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan*, Berlin 1912.
 ders., *Bericht über archäologische Arbeiten in Idikutschari und Umgebung im Winter 1902/03*, München 1906.
 ders., *Handbuch der buddhistischen Kultur*, Berlin 1900.
 ders., *Buddhistische Kunst in Indien*, 2. Aufl., Berlin 1920.
 A. Ippel, *Wirkungen griechischer Kunst auf Asien*, 1940.
 N. J. Krom, *Hindoe-Javaansche Kunst*, 3 Bde., 3. Aufl., s'Gravenhage 1923.
 ders., *Bara Budur*, Haag 1926.
 N. J. Krom-T. van Erp, *Boro-Budur*, 2 Bde., Haag 1902—31.
 Hans Much, *Boro Budur, ein Buch der Offenbarung*.
 J. Marshall, *Guide to Sanchi*, Calcutta 1918.
 G. Mensching, *Buddhistische Symbolik*, Gotha 1929.
 S. Paranavātana, *The stupa in Ceylon*, 1948.
 H. G. Rawlinson, *Indian art. Essays*.
 R. Swell, *Early Buddhist Symbolism in Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, N. S. 18 (1886), 364 ff.
 Th. H. Thomann, *Ein Jahrtausend buddhistischer Tempelkunst*, 1923.
 G. Tucci, *Tibetan painted scrolls*, 1950.
 E. B. Vogler, *De monsterkop in de Hindoe-Javaansche bouwkunst*, 1949.
 E. Waldschmidt, *Gandhara, Kutscha, Turfan*, Leipzig 1925.
 H. Zimmer, *Mythen und Symbole in der indischen Kunst und Kultur*, 1951.
 A. Springer, *Handbuch der Kunstgeschichte*, VI, Leipzig 1929: Stella Kramrich, *Die indische Kunst (Vorder-Indien, Ceylon, Hinter-Indien und Indonesien, Nepal und Tibet, Ost-Turkestan)* 231—368. — Curt Glaser, *Die ostasiatische Kunst (Chinesisch-Japanische Kunst)* 3—228.
Propyläen Kunstgeschichte, Berlin 1928 (O. Fischer, *die Kunst Indiens, Chinas und Japans*).

- G. Glaser, *Ostasiatische Plastik*, Berlin 1925.
- A. v. Le Coq, *Die buddhistische Spätantike in Mittelasien*, I—V, Berlin 1922–27.
- O. Siren, *Chinese Sculpture*, London 1925.
- M. A. Stein, *Sand buried ruins of Khotan*, London 1905.
- ders., *Serindia*, London 1921.
- Tokiwa-Sekino, *Buddhist Monuments in China*, Tokyo 1925.
- K. With, *Buddhistische Plastik in Japan*, Wien 1919.
- Weitere Literatur bei Kramrich am oben ang. Orte, S. 365—368 und G. Glaser, S. 226—28.
- E. v. Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig 1899.
- Cust and v. Dobschütz, *The likeness of Christi in the Royal Collections of London*, in *The Burlington Magazine* V (1904) 517—528.
- Max Dvorak, *Katakombenmalerei, Die Anfänge der christlichen Kunst*, 1924.
- Franz X. Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst*, I, 1896.
- ders., *Realencyklopädie der christlichen Altertümer*.
- H. Preuß, *Das Bild Christi im Wandel der Zeiten*, 2. Aufl., 1921.
- H. Holzmann, *Zur Entwicklung des Christusbildes der Kunst*, in *Jahrbücher für protestantische Theologie* 1884, 71—136.
- L. Dietrichson, *Christusbilledet*, Kopenhagen 1880 (beide leiten das Christusbild vom antiken Götter- und Herosideal ab).
- H. Hauck, *Die Entwicklung des Christustypus in der abendländischen Kunst*, Heidelberg 1880, Neudruck 1921 in H.'s „Jesus“.
- V. Schulze, *Ursprung und älteste Geschichte des Christusbildes in Zeitschrift für kirchliche Wissenschaft und Leben* 1883, 301—15.
- ders., *Grundriß der christl. Archäologie*, 2. Aufl., 1934 (beide leiten das Christusbild vom antiken Empfinden in den christologisch-dogmatischen Kämpfen des 4. Jhdts. ab).
- J. Strzygowski, *Christus in hellenistischer und orientalischer Auffassung in Allg. Zeitung* 1903, Beilage 14.
- ders., in „*Türmer*“ 1907, 507 ff. (Die hellenistisch-jüdischen Auffassungen sind für ihn der Urgrund des ältesten Christusbildes.)
- ders., *Orient oder Rom* 1901.
- L. v. Sybel, *Christliche Antike* I und II, Marburg 1906 und 1909.
- J. E. Weis-Liebersdorf, *Christus- und Apostelbilder*, Freiburg 1902 (nach ihm geht das Christusbild auf gnostische Vorstellungen zurück).
- J. Wilpert, *Die Malereien der Katakomben Roms*, 2 Bde., Freiburg 1903.
- ders., *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4. bis 13. Jhdts.*, 4 Bde., 2. Aufl., Freiburg 1917, 3. Aufl. 1924.
- ders., *Alte Kopie der Statue von Paneas in Strena Buliciana*, Zagreb 1924, S. 295—301.
- ders., *I sarcofagi Cristiani antichi*, 4 Bde., Rom 1930.
- V. Schulze, *Die Katakomben*, Leipzig 1882.
- P. Styger, *Die altchristliche Grabeskunst*, 1927.
- ders., *Die römischen Katakomben*, 1933.
- ders., *Die römischen Märtyrergrüfte*, 2 Bde., 1935.
- H. Achelis, *Die Katakomben von Neapel*, 1936.
- C. M. Kaufmann, *Handbuch der christlichen Archäologie*, 3. Aufl., 1922.
- O. Marucchi, *Manuale di Archaeologia cristiana*, 4. Aufl., Rom 1933.
- W. Elliger, *Die Stellung der alten Christen zu den Bildern in den ersten 4 Jahrhunderten*, Leipzig 1930.

- ders., Zur Entstehung und frühen Entwicklung der altchristlichen Bildkunst, 1934.
 L. Gaffre, Les portraits du Christ, Paris 1902.
 Fr. Gerke, Christus in der spätantiken Plastik, Berlin 1940.
 ders., Christus in der frühchristlichen Sarkophagplastik, 1948.
 N. Kondakow, Ikonographie Christi, Petersburg 1908 (russ.).
 Béla Lazar, Die beiden Wurzeln der Crucifix-Darstellungen, 1912.
 O. Mannström, Kristusbilden, Stockholm 1919.
 J. H. Meille, L'image de Jesus dans l'histoire de l'art, 2. Aufl., 1928.
 W. Neuß, Die Kunst der alten Christen, Augsburg 1926.
 F. Poulsen, Das Christusbild in der ältesten Christenheit, 1914.
 J. Reil, Die frühen christlichen Darstellungen von der Kreuzigung Christi, Leipzig 1904.
 ders., Christus am Kreuze in der bildenden Kunst der Karolinger-Zeit, 1930.
 J. Sauer, Die ältesten Christusbilder, Berlin 1920.
 ders., Das Aufkommen des bärtigen Christustypus in der frühchristlichen Kunst (Strena Buliciana 1924, 303—330).
 Viktor Schulze, Christus in der frühchristlichen Kunst (Strena Buliciana 1924, 331—36).
 W. Steinhausen, Das Bild Christi in der bildenden Kunst (Christl. Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus 51 [1909] 36—40).
 Gg. Stuhlfauth, Die „ältesten Portraits“ Christi und der Apostel, Berlin 1918.
 A. Wachlmayr, Das Christusbild in der frühen Sakralkunst, München 1930.
 Franz Wolter, Wie sah Christus aus?, München 1930.
 Dütschke, Ravennatische Studien, Leipzig 1909.
 Cecil Torr, On Portraits of Christ in the British Museum, London 1898.
 L. Bréhier, Les origines du crucifix dans l'art religieuse, 3. Aufl., Paris 1908;
 ders., L'art chrétien, 2. Aufl., Paris 1928.
 R. Forrer-G. A. Müller, Kreuz und Kreuzigung Christi in ihrer Kunstentwicklung, 1894.
 Béla Lazar, Die beiden Wurzeln der Crucifix-Darstellungen von der Kreuzigung Christi, Leipzig 1904, ders. Christus am Kreuze, 1930.
 Sergio Bettini, Frühchristliche Malerei und frühchristlich-römische Tradition bis ins Hochmittelalter, Wien 1942.
 Altchristliche Mosaiken, 14 Farbentafeln, mit Vorwort von Ricarda Huch, Einführung von Fr. Volbach, Iris-Verlag 1943/49.
 W. Lowrie, Art in the early church, 1947.
 H. Glück, Die christliche Kunst des Ostens, Berlin 1923.
 A. A. Hackel, Ikonen, Zeugen ostkirchlicher Frömmigkeit, 1950.
 L. Küppers, Göttliche Ikone, Vom Kultbild der Ostkirche, Düsseldorf 1949.
 Gg. Wunderle, Um die Seele der hl. Ikonen, Würzburg 1947.
 O. Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst, 2 Bde., Berlin 1914/18.
 ders., Altchristliche und mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke, 2 Bde., Berlin 1909/11.
 ders., Biographisch-kritischer Nachtrag zu altchristliche und byzantinische Kunst, Potsdam o. J.
 Ch. Diehl, Manuel d'art byzantin, 2. Aufl., 2 Bde., Paris 1926.
 ders., La peinture byzantine, Paris 1933.
 Fabre, Manuel d'art chrétien, 1928.
 Peirce et Tayler, L'art byzantin, 2 Bde. 1932/34.
 Rice, Byzantine art, 1935.
 Reallexikon der christlichen Archäologie.
 Dictionnaire de l'archéologie chrétienne et de liturgie, Paris 1907 ff.