

ALEX STOCK · KÖLN

DER VOGEL, DIE HAND UND DER MANN IM WASSER

Zur Ikonographie der Taufe Jesu

1. Bildgeschichtlicher Rang

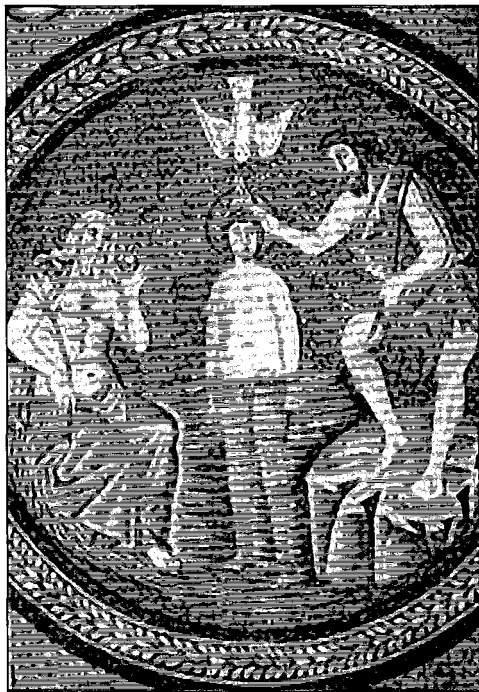
Die Taufe Jesu gehört zum ältesten Themenbestand der christlichen Bildkunst. Als frühestes Beispiel gilt ein auf den Anfang des 3. Jh. datiertes Fresko der Lucina-Gruft der römischen Calixtus-Katakombe. Katakombenfresken und Sarkophagreliefs des 3./4. Jh. bezeugen ein Interesse, das in den nachfolgenden Jahrhunderten nur noch anwächst und die Taufszene in den Kernbestand des christlichen Bilderkosmos gelangen lässt.

Es ist ein Anfangsbild. Mit der Taufe Jesu beginnt nach Apg 1,22 die apostolisch relevante Augenzeugenschaft des Lebens Jesu. Das Markus- und Johannesevangelium setzen szenisch mit der Taufe am Jordan ein. Die lukanischen und matthäischen Kindheitsbilder (Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige) haben ihr wohl als christologische Initialbilder den ersten Rang in der christlichen Imagination abgelaufen, aber sie bleibt doch als eine christliche Urszene durch die Jahrhunderte präsent.¹

Es ist ein mehrfaches Interesse, dem sich diese Konstanz verdankt. Das erste ist ein soteriologisch-sakramententheologischer Kontext. In den Bildzyklen der frühchristlichen Sarkophage erscheint die Taufe neben anderen Symbola des Heils und der Rettung. Die Darstellungen stellen, ohne dass das von den biblischen Texten her zwingend wäre, eine Beziehung der Taufe Jesu zur Taufe der Christen her. Der frühchristliche Ritus der Immersionstaufe mit der Handauflegung des Täufers wird in das Bild der Taufe Jesu hineingespiegelt. Als der sakramentale Ritus im frühen 14. Jh. vom Eintauchen des Täuflings zum Begießen aus einer Schale übergeht, verändert das auch die Darstellung der Taufe Jesu. «Während Giotto um

ALEX STOCK, geb. 1937 in Wellingholzhausen; 1957-1967 Studium der Philosophie und Theologie in Frankfurt/M., Innsbruck, München. 1980-2002 Professor für Theologie und ihre Didaktik an der Universität zu Köln. Seit 1998 Leiter der Bildtheologischen Arbeitsstelle an der Universität zu Köln. Forschungsschwerpunkte: Grenzgebiet von Theologie, Kunst- und Literaturwissenschaft.

1306 noch nach byzantinischem Vorbild Christus in dem angestauten Jordan stehen lässt, übergießt ihn schon Andrea Pisano auf seiner Bronzetür (1330–36) mittels eines Gefäßes.»² Der Gestus der Handauflegung wird umgeschrieben in einen Gestus der Aspersion. Diese sakramentale Kontextuierung der Szene dokumentieren auch die Bildorte. Baptisterien, Taufkapellen, Taufsteine, Taufbecken haben als bevorzugtes Bildthema eben die Taufe Jesu im Jordan (vgl. z.B. das Kuppelmosaik im Baptisterium der Arianer in Ravenna um 500; das Taufbecken des Domes zu Hildesheim, um 1220). Die sowohl ikonographische wie topographische Einbettung der Taufe Jesu in den Kontext des Taufsakraments prägt die biblische Szene als Einsetzung ein, nicht im Sinne einer juridischen Anordnung (wie im Taufbefehl Mt 28,19), sondern eines szenischen Einsatzes, der den Typos einer für die christliche Religion, ihre Initiation bezeichnenden Handlung eröffnet und begründet. Diese von der bildenden Kunst imaginativ nahegelegte Analogie ist tauftheologisch noch einzuholen.



*Taufe Jesu, um 500
Mosaik, Baptisterium der Arianer, Ravenna*

Ein zweiter Grund für das durch die Jahrhunderte anhaltende Interesse ist, mit dem sakramententheologischen eng verbunden, ein hagiographischer.³ Der von Jesus selbst im Evangelium als größter Prophet des Alten Bundes und Vorläufer Christi, als «der Größte unter den vom Weibe Geborenen» (vgl. Mt 11,7–13) gepriesene Johannes genießt im christlichen

Heiligenkalender eine herausragende Stellung. Das seit dem 4. Jh. häufige Patrozinium von Kirchen, Baptisterien, Altären, Orden, Genossenschaften verlangt das Bild des großen Patrons. «Die Hauptszene der Taufe Jesu kann seit dem 4. Jh. für die ganze Vita und Bedeutung des Johannes stehen.»⁴ So spielen die Bilder der Taufe Jesu neben der Bedeutung ihres Protagonisten auch die sekundierende Figur des Täufers durch. Die vielschichtige Beziehung, in der nach dem Zeugnis des Evangeliums der Täufer und Jesus von Nazareth zueinander stehen, kann in diese zentrale Szene einschließen und ihren Sinn konnotativ ausbauen. In der landschaftlichen Erweiterung der Taufszene kann das Volk erscheinen, das sich taufen lässt oder der Predigt des Täufers zuhört. In die landschaftlich naheliegenden Bäume am Ufer wird manchmal ein Zentralmotiv der Predigt hineingeschrieben: «Schon ist die Axt an die Wurzel der Bäume gelegt. Jeder Baum nun, der keine gute Frucht bringt, wird umgehauen ...» (Mt 3,17). In grünenden Bäumen am Jordanufer (auch in Anspielung an Ps 1,3) und verdorrten Baumstümpfen samt Axt wird die eschatologische Alternative natürlich evident.



*Taufe Jesu, um 270, Sarkophagrelief
(Detail), S. Maria Antiqua, Rom*

Das dritte Interesse, das das Bild der Taufe Jesu durch die Zeit trägt, ist ein christologisches, im narrativen wie im dogmatischen Sinn. In Bildzyklen, die das Leben Jesu in einer Folge von Einzelszenen darzustellen suchen, dominieren für gewöhnlich der Komplex der Kindheitsgeschichte

einerseits, der Passions- und Ostergeschichte andererseits. Soweit dazwischen auch dem öffentlichen Leben Raum gegeben wird, kommt der Taufe Jesu eine wichtige Position zu. Im byzantinischen Festbildzyklus der 12 Herrenfeste (Dodekaortion) hat die Taufe einen festen Platz; sie repräsentiert mit dem geistig verwandten Fest der Verklärung überhaupt das öffentliche Leben Jesu⁵. Im Westen ist die Stellung der Taufe Jesu heortologisch nicht so stark. Das Hochfest der Epiphanie am 6. Januar kennt zwar auch das Taufgedächtnis, wird aber anders als im Osten dominiert von den Hl. Drei Königen. Gleichwohl begegnet auch in den abendländischen Bilderfolgen die Taufszene in großer Regelmäßigkeit, von den Illustrationen des Codex Egberti (um 1000) bis zu Giotto's Fresken in der Arenakapelle zu Padua. Diese zyklische Verankerung sichert der Taufe Jesu eine mnemische Konstanz, die bis in die Illustration der Kinder- und Schulbibeln hineinwirkt. Auf dieser narrativen Ebene wird die Taufe Jesu als wichtige Station des Lebens Jesu dem christlichen Gedächtnis eingeprägt.

Die dogmatische Christologie hat an der Taufgeschichte naturgemäß der zentrale Satz «Dieser ist mein geliebter Sohn» mehr interessiert als die Umstände, unter denen er geäußert wurde. Indem die bildkünstlerische Reflexion sich eben diesen *circumstantiae* widmet, beteiligt sie sich auf ihre Weise am Prozess der theologischen Erkenntnis. Das bedarf genauerer Betrachtung.

2. Der Vogel

Wenn die biblischen Texte der bildenden Kunst eine entschieden anschauliche Vorgabe machen, so ist es die Figur der Taube: «Und als er aus dem Wasser herausstieg, sah er im selben Augenblick den Himmel sich auftun und den Geist wie eine Taube auf sich herabschweben» (Mk 3,16); bei Matthäus scheint es der Täufer zu sein, der sieht (Mt 3,16), und Lukas berichtet es gleich als objektives Geschehen: «und der heilige Geist schwebte in leiblicher Gestalt wie eine Taube auf ihn herab» (Lk 3,22). Den Theologen, denen es auf den Geist ankommt, den messianischen Geistträger, die pneumatische Erfüllung und Triebkraft, in der Jesus von nun an wirkt (vgl. Mt 4,1 par; Lk 4,14), kann die Taube relativ gleichgültig sein. Aber die Künstler, die die Szene zur Anschauung bringen sollen, kommen um sie, gerade um sie, «ihre leibhaftige Gestalt», nicht herum. Sie haben sie aufgegriffen; in frühchristlichen Darstellungen kann ihr Vorkommen geradezu als Indikator wirken, dass es sich nicht um eine Taufszene überhaupt, sondern um die Jesu handelt. Wir haben uns so daran gewöhnt, dass überall, wo der Geist vorkommt, eine Taube fliegt, bei der Verkündigung, zu Pfingsten, dass man leicht übersehen kann, dass in der Hl. Schrift nur an dieser einzigen Stelle, bei der Taufe im Jordan, davon die Rede ist.

Und dies Hapaxlegomenon (oder -eidomenon) bringt die Exegese in einige Schwierigkeiten, was es denn bedeuten solle, dass das Pneuma Taubengestalt annimmt. Man hat allerlei Vogelbrücken ins Alte Testament hineingeschlagen (Gen 1,2; 8,8-12; Ex 19,4; Dt 32,11; etc.), aber sie tragen nicht recht.⁶ Ähnlich geht es mit der außerbiblischen Taubensymbolik. «Die antike Naturkunde (hebt) die Einfalt (...), Unschuld und Sanftmut hervor», mit der Behauptung, dass sie «ohne Galle»⁷ sei, wie es auch sprichwörtlich in der Jesusüberlieferung einmal vorkommt: «Seid einfältig (lauter) wie die Tauben.» Dann wird ihr eigentümliches Gurren, Turteln und Schnäbeln hervorgehoben; in der Naturgeschichte des Plinius (Hist. nat. X, 34) heißt es: «Columbae proprio ritu osculantur ante coitum.»⁸ Diese erotische Konnotation ist vielleicht der Grund, weswegen sie im Orient zum heiligen Tier der Liebes- und Fruchtbarkeitsgöttin Ishtar/Astarte/Aphrodite werden konnte; der griechische Name *peristera* entspricht dem semitischen *perach-Ishtar*, Vogel der Ishtar. Doch schaffen all diese Symboltraditionen für die Geschichte von der Taufe Jesu keinen besonders evidenten Bezug, so dass man eher geneigt ist, den Kontext der Taufgeschichte selbst heranzuziehen. Im johanneischen Bericht ist das Herabschweben und Verweilen der Taube auf dem getauften Jesus Erkennungszeichen («und er blieb auf ihm», Joh 1,32). Das folgt dem «Motiv vom kürenden Vogel»⁹, der den vom Himmel Erwählten bezeichnet. «Dieser ist mein geliebter Sohn», sagt die Stimme, und der Sturzvogel aus der Höhe zeigt, was die Stimme sagt. Dass es kein Königsfalke oder Reichsadler ist wie sonst in der imperialen Symbolik zwischen Ägypten, Assur und Rom, ist sakral-ornithologisch auffällig. Die Taube verhält sich zum Adler wie das Lamm zum Löwen.

Kann die bildende Kunst zu diesem offenen Diskurs über den Sinn der Taube in der Taufgeschichte noch etwas beitragen? Natürlich kann sie nicht lösen, was die historisch-kritische Exegese mit ihren Mitteln nicht zu lösen vermag. Sie kann aber diesem Vogel, den sie gehorsam aus der Hl. Schrift übernimmt, eine Sinnunterkunft gewähren, indem sie ihm bildsemantische Plausibilität verschafft.

Dass die Taube wie ein Königsvogel auf dem Erwählten sitzt, ist eher selten; im Taufbild der Holztür von Maria im Kapitol in Köln (um 1050) z.B. sitzt sie dem Täufling auf dem Kopf. Zumeist befindet sich die Taube im Sturzflug vom Himmel auf den Täufling zu. Manchmal berührt ihr Schnabel direkt den Kopf Jesu, inspiriert ihn mit ihrem Atem. Befindet die Taube sich in größerem Abstand, kommen aus ihrem Schnabel häufig Strahlen oder sie fliegt in einer aus dem Himmel kommenden Lichtbahn. Da wird dann die Pneumatisierung als Erleuchtung oder Herabkunft des Feuers verstanden (wie im übrigen ja auch die Taufe in der griechischen Theologie als *photismos* bezeichnet wird). In der Tauf-Miniatur des Codex

Egberti (Ende des 10. Jh.) stürzt sie aus dem wolkengestreiften Himmel in einem sie begleitenden Bündel von sieben Strahlen, die hier, dem ursprünglichen Sinn von Jes 11,1ff folgend, die Begabung des Messias mit dem Geist aus der Höhe bezeichnen; in solchem Verweis auf einen geschriebenen Text sind die Strahlen Äquivalent der Stimme.

Die Taube kann wie im Taufbild des Kalkarer Altars von Jan Joest van Kalkar (1505-1508) als eine höchst realistische Taube verstanden werden, die gerade dabei ist, sich auf die Schulter des sich unter die Täuferhand beugenden Jesus zu setzen; nur das goldene Wolkenloch, in dem Gottvater fern am Himmel erscheint, macht da deutlich, dass es sich hier um mehr als einen gerade aus dem anliegenden Wald herbeigeflogenen Vogel handelt. Aber es gibt auch Bilder, in denen in der Gestalt der Taube ihr pneumatisches Wesen mitgemalt wird. Die Geisttaube kann sich, wie im Hitda-Kodex (um 1000) zu einem den ganzen Luftraum zwischen Himmel und Erde erfüllenden und überbrückenden Wesen vergrößern, einer Art Luftbrücke zwischen Himmel und Erde.



*Taufe Jesu, um 1000
Hitda-Codex, Buchmalerei.
Hessische Landesbibliothek Darmstadt*



*Taufe Jesu, Ende 10. Jh.
Elfenbein, Bucheinband.
Westdeutsch-lothringisch*

In der Taufe Jesu von Piero della Francesca (um 1440/1450) schwebt die große, weiße Taube mit weit ausgebreiteten Flügeln über dem Täufling, so wie daneben am blauen Himmel die weißen Wolken schweben, worin offenbar eine Anspielung liegt an die lichte Wolke, aus der bei der Verklärung Christi die Himmelsstimme kommt: «Dies ist mein geliebter Sohn»

(Mt 17,5). In einer Federzeichnung Rembrandts ist die sonst so vielfältig ausgemalte Beziehung zwischen Himmel und Erde ein Federstrich, ein Strahl, der von oben jenseits des Bildrahmens kommt und an der Handwurzel des Täuflers endet. Der Strahl aber ist, näher besehen, ein Oszillogramm, Bild einer Schwingung aus Strichen zu- und abnehmender Amplitude. Es ist, als pure Schraffur, das Bildzeichen einer Luftschwingung, des Halls einer vom Himmel kommenden Stimme, das in dieser eigentümlichen Schwingungsform wie die luftige Vorzeichnung einer veritablen Taube anmutet. In der schraffierten Vibration der Luft findet die Schwingung der Stimme wie des Vogelflugs ihre flüchtigste Sichtbarkeit. Die fliegende Taube wäre, so gesehen, «nur noch eine sichtbarere Gestalt des Windes» (Ph. Jaccottet), die naheliegendste Inkarnation des *pneuma*. In solchen Versuchen befreit das Bilddenken der Künstler die Taube daraus, bloß die Briefftaube einer ihr nur äußerlich angehängten Symbolbotschaft zu sein.



Rembrandt-Schüler, *Die Taufe Christi im Jordan*, um 1660, Federzeichnung.
Kupferstichkabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

3. Die Hand

Die Rembrandtsche Federzeichnung lässt daran denken, dass man die Flugbahn der Taube auch als Hallbahn der Himmelsstimme lesen kann. Wie sollte man auch sonst dieses pneumatisch unsichtbare Luftgeschehen einer Stimme zeigen? In der Bibel wird nicht nur von Menschen, auch von Gott

viel gesprochen. Durch viele mittelalterliche Bilder flattern Banderolen, auf denen geschrieben steht, was der und jener sagt. Aber wie findet die pure Tatsache, dass jemand spricht, bildlichen Ausdruck? Es ist weniger der offene Mund als die redende Hand. Zum Repertoire der antiken Kunst gehört die Figur des Rhetors, charakterisiert durch die zur Redegeste erhobene Hand. Aus dieser Figur kann die Hand abstrahiert werden als Zeichen der Rede, der Stimme.

Für eine Religion, deren Grundsatz lautet «den Schall von Worten hörtet ihr, nur einen Schall, doch eine Gestalt sahet ihr nicht» (Dt 4,12), ist dies eine wichtige Vorgabe, wenn sie unter dem Gesetz des Bilderverbots die bildende Kunst betritt. So erscheint in frühjüdischen Darstellungen die Hand aus dem Himmel als Bild nicht Gottes, sondern nur seiner Stimme. Ein jüdisches Bild der Opferung Isaaks auf einer Glasschale der 1. Hälfte des 4. Jh. (Rheinisches Landesmuseum Trier) zeigt so die vom Himmel her eingreifende Stimme als Hand. Sie ist das Bild der *viva vox*, des *verbum efficax*. So erscheint die aus einem Himmelssegment oder einem Wolkenband nach unten weisende Hand auch in vielen christlichen Bildern der Taufe Jesu als Zeichen der aus dem Himmel schallenden Stimme. Die Hand kann zu einem Zeige- («dies ist...») oder Segensgestus («mein geliebter Sohn») verdeutlicht werden. In der Flugbahn der Taube kann sie auch die Aussendung des Geistes zum Ausdruck bringen.

Die Hand ist kein Bild Gottes, sondern nur seines Handelns. Gott selbst ist nicht zu sehen, zu sehen ist nur, dass er handelt, indem er spricht, wirksam spricht. Das Christentum des 1. Jahrtausends hat sich an die aus dem Alten Testament überkommene Regel gehalten, dass Gott selbst unsichtbar ist und nicht darzustellen. Seit dem 12. Jh. wird diese Grenze überschritten und die Taufszene ist dafür ein signifikanter Ort. In dem Himmelssegment oder der Wolke, aus der die Hand kam, erscheint nun auf einmal der, der spricht, selbst. Auffällig bei einigen frühen Beispielen dieser neuen Tendenz ist, dass der, der da im Himmel dargestellt wird, physiognomisch genau so aussieht wie der, der im Wasser steht, ein Christus, mit Kreuznimbus, noch einmal. Das ist ein Nachhall der frühen Christomorphie, dass das Bild Gottes immer das Christi ist. Und so wie in alttestamentlichen Szenen des 1. Jahrtausends, wenn Gott, z.B. beim Schöpfungswerk, dargestellt wird, er immer christusförmig erscheint, so nun auch, wo es dem biblischen Text nach doch der Vater ist, dessen Stimme aus dem Himmel ruft: Dieser ist mein geliebter Sohn.

Aber es setzt sich dann bald ein anderer, eher anthropomorpher Logik folgender Weg durch, den der spricht «das ist mein geliebter Sohn», als Vater darzustellen, und zwar so, als ob er der irdische Vater dieses dreißigjährigen Mannes wäre, also als alten Mann. Bei dieser imaginativ einleuchtenden, dogmatisch aber etwas fragwürdigen Lösung kam den christlichen Theologen eine Gottesvision des Alten Testaments zu Hilfe, die Nachtvision im

7. Kapitel des Propheten Daniel, wo es heißt: «Da kam mit den Wolken des Himmels einer wie ein Menschensohn. Er gelangte bis zu dem Hochbetagten, dem Alten der Tage und wurde vor ihn geführt» (Dan 7,13).

In den alten Taufbildern ist, streng genommen, nur eine einzige Person zu sehen, die im Wasser stehende Christi. Die Hand und die Taube sind Chiffren der vom Himmel ausgehenden Rede und Auszeichnung dieser Person, Signifikanten von Handlung, nicht von Personen. Das hält sich an die alte Definition der Sichtbarkeit Gottes, wie sie Joh 1,18 formuliert ist: «Niemand hat Gott je gesehen; der eingeborene Sohn, der im Schoß des Vaters ist, der hat Kunde gebracht.» Über diese Grenze der Christomorphie ist die Bildgeschichte der Taufe hinweggegangen, wo sie statt der puren Hand, dem symbolischen Zeichen der Rede, das Brustbild des Vaters im Himmel zulässt, der die Geisttaube zur Erde entlässt. Damit ist eine zweite göttliche Person im Bild erschienen und dieser Bildlogik folgend wird auch die Taube als Bild einer Person, der dritten Person in der Gottheit, der des Hl. Geistes, verstanden. Da man, vom Bild des Vaters und des Sohnes ausgehend, den Begriff der Person wie selbstverständlich anthropomorph denkt, bedeutet diese theriomorphe Figuration einer Person gewisse Schwierigkeiten: ein fliegender Vogel als Repräsentation einer göttlichen Person. Diese Widerständigkeit zeigt sich vor allem da, wo man diese dritte Person als Adressaten des Gebets und der Verehrung ansieht; und das ist eben dezidiert der Fall, wo das szenische Bild des Taufereignisses in ein repräsentatives Kult- und Andachtsbild umgesetzt wird, was seit dem 12. Jh. im Bildtypus des sogenannten «Gnadenstuhls» erfolgt.¹⁰

Das latente Problem löste zu Beginn des 18. Jh. einen kleinen Konflikt aus, der eine der ganz wenigen direkten päpstlichen Entscheidungen in Sachen christlicher Ikonographie zur Folge hatte.¹¹ Eine im Rufe der Heiligkeit stehende Nonne der Diözese Augsburg, Crescentia von Kaufbeuren, hatte in einer Vision den Hl. Geist als schönen jungen Mann gesehen und malen lassen, was sich als Andachtsbild rasch verbreitete. Die katholische Aufklärung fand das suspekt, appellierte an den Papst, und Benedikt der XIV. untersagte in der Bulle «Sollicitudini nostrae» vom Jahre 1745 diese anthropomorphe Neuerung der Heilig-Geist-Ikonographie mit dem zentralen Argument, man habe sich in dieser Sache ausschließlich an die Vorgaben der Hl. Schrift zu halten, die, außer den Flammen der Pfingstgeschichte, nur die Taube vorsähen. Die Taufszene bleibt für die trinitarische Ikonographie kanonische Grundlage.

Dass ein Vogel sich mitten im christlichen Bild der Gottheit eingenistet hat, mag der dogmatischen Trinitätsspekulation als quantité négligable erscheinen; sie denkt den Geist ja ohnehin gleich geistig. Die Frömmigkeit kann in den ihr vorgesetzten Bildern diesen ornithologischen Einschlag ins Mysterium der Dreifaltigkeit nicht übersehen und umgehen und hält ihn

deshalb der professionellen Theologie als weiter noch zu bedenkendes Thema vor.

4. Der Mann im Wasser

Eigentlich geht es allein um ihn: «Dieser ist mein geliebter Sohn». Er steht im Wasser als unbekleideter Knabe zuerst, als Jüngling dann und schließlich als erwachsener Mann, mit herunterhängenden oder verschränkten Armen oder (wie z.B. bei Piero della Francesca oder J. Patinir, Lk folgend) mit gefalteten Händen: «der geliebte Sohn».

Früh stehen am Jordanofer Engel mit Tüchern in den Händen. Sie sind als himmlisches Äquivalent der Diakone im christlichen Taufritus interpretiert worden, die die neuen Kleider für den Täufling bereit halten. Man hat ihre Stellung häufig auch dahin verstanden, dass sie im Ehrfurchtsgestus mit verhüllten Händen (*manibus velatis*) den in der Welt auftauchenden Gottessohn verehren. Die Hl. Schrift sieht ihren Dienst gegenüber dem Messias erst ein Kapitel später vor, nachdem Jesus in der Wüste gegenüber dem Teufel die Bedeutung seiner Sendung durchgekämpft hat («und siehe Engel traten herzu und dienten ihm», Mt 4,11 par.); die Kunst holt sie schon in die Taufszene.

Mit der Entdeckung der Landschaft im späten Mittelalter wird der Jordan zu einem raumeröffnenden Strom, an dem vielerlei statthat. In der byzantinischen Kunst wird der sich hochwölbende Wasserberg durch die hinzugefügte allegorische Flussgottfigur des Jordan manchmal ins Mythische gehoben. Der Jordan ist dann mehr als Wasser der Reinigung, er steht für eine kosmische Macht, die je nachdem, wie die Engel den erschienenen Gottessohn verehrt (so in den ravenatischen Mosaiken) oder aufgeschreckt sich abgekehrt; da spielen dann Wasserstellen des Psalters hinein, wie der Exoduspalm Ps 114,3: «Das Meer sah es und floh; / der Jordan wandte sich zurück ... Was ist dir Meer, dass du fliehst? / du Jordan, dass du zurückweichst?» (vgl. Ps 77,17). In den Ikonen vertieft sich vom Mittelalter an die Jordansenke häufig zu einer tief in die Felsen eingeschnittenen Kluft. Der Abstieg in die Wassertiefe und der Aufstieg, die Anabasis (*anabainon ek tou hydatos* – «als er aus dem Wasser aufstieg», Mk 1,10) wird so in eine imaginative Parallele zum Hadesabstieg und zur Anastasis, der Auferstehung gesetzt. Wie es dort um den Sieg über die Todesmacht in der Erdentiefe geht, so hier um den im Abgrund des Wassers. Die sakramententheologische Symbolik der Immersionstaufe als Sterben und Auferstehen (vgl. Röm 6,3f; Kol 2,12) ist christologisch gewendet. Jesu Taufe im Jordan ist eine aquatische Antizipation von Tod und Auferstehung.

Die Entwicklung im Westen, die Wendung zur Aspersionstaufe, die Entdeckung der Landschaft und des Körpers führt dazu, dass Jesus nur noch

mit den Füßen im Wasser steht, als nackter, nur mit dem Lententuch bekleideter Mann. Diese Figur verbindet sich unwillkürlich mit der des Gekreuzigten oder Gegeißelten. Ein Kreuz, das nach mittelalterlichen Pilgerberichten die Taufstelle im Jordan markierte, festigt diese Assoziation. In einem Taufbild des Paris Bordone (1500-1571) ist ein Kreuzstab an einen verdorrten Baumstumpf gelehnt; auf einer darüber hängenden Banderole liest man gerade noch «Dei» und ergänzt natürlich «Agnus Dei», eben das, womit der Täufer im Johannesevangelium Jesus identifiziert: «Siehe, das Lamm Gottes» (Joh 1,29.36). Wo sonst auch wohl einmal die Axt zu Füßen des Täufers dargestellt ist, liegt hier das Kreuz mit der Fahne des Lammes, «das hinwegnimmt die Sünden der Welt». Und dieses Gotteslamm beugt sich hier unter die Schale des Täufers: «so gebührt es uns, alle Gerechtigkeit zu erfüllen» (Mt 3,15).



Paris Bordone (1500-1571), *Taufe Jesu*, Gemälde, Pinacoteca di Brera, Mailand

Das Wort vom «Lamm Gottes» wird exegetisch in Verbindung gesehen mit dem jesajanischen Gottesknechtslied Jes 53,7: «... und beugte sich und tat seinen Mund nicht auf wie ein Lamm, das zur Schlachtbank geführt wird, und wie ein Schaf, das vor seinen Scherern verstummt.» Rembrandts Federzeichnung (um 1660) lässt wie kaum ein anderes Bild an diesen Vers denken. In der Menge am Ufer sammelt sich die ganze Ambivalenz des

Volkes, von der die Evangelien im Umkreis der Taufe Jesu erzählen. Und über dem Lamm, dem Gottesknecht, der da gebeugt im Wasser steht, ist als Zeichen und Stimme vom Himmel her nur diese unmerkliche Vibration der Luft in einigen Federstrichen.

ANMERKUNGEN

¹ Als ikonographische Überblicksdarstellungen vgl. L. Réau, *Iconographie de l'Art Chrétienne II. Iconographie de la Bible 2. Nouveau Testament*, Paris 1957; Art. Taufe Jesu (Red.), in: LCI 4,247-255; G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst 1*, Gütersloh 1981³,137-152 (Abb. 346-3788); Art. Taufe Christi (G. Jászai/M. Restle), in: LMA 8,501-504. Zur frühchristlichen und byzantinischen Kunst vgl. J. Strzygowski, *Ikonographie der Taufe Jesu*, München 1885; Art. Baptême de Jésus, in: DACL II/1,346-380, G. de Jerphanion, *La Voix des Monuments. Notes et Études d'Archéologie chrétienne*, Paris 1930,165ff; G. Ristow, *Die Taufe Christi*, Recklinghausen 1965.

² LCI 4,250.

³ Vgl. A. Masseron, *Saint Baptiste dans l'Art*, Vichy 1957; F.-A. von Metzsch, *Johannes der Täufer, Seine Geschichte und seine Darstellung in der Kunst*, München 1989; Art. Johannes der Täufer (E. Weis), in: LCI 7,164-190.

⁴ LCI 7,175.

⁵ Vgl. Art. Festbildzyklus (E. Lucchesi Palli), in: LCI 2,26-31.

⁶ Vgl. z.B. A. Feuillet, *Le Symbolisme de la Colombe dans les Récits Évangéliques du Baptême*, in: *Recherches de Science Religieuse* 46 (1958), 524-544.

⁷ D. Forstner, *Die Welt der christlichen Symbole*, Innsbruck 1977³, 240.

⁸ Zit. ebd.

⁹ H. Braun, *Entscheidende Motive in den Berichten über die Taufe Jesu von Markus bis Justin*, in: *ZThK* 50 (1953), 38-43,40.

¹⁰ Zur Ikonographie der Trinität vgl. F. Boespflug, *Trinität. Dreifaltigkeitsbilder im späten Mittelalter*, aus dem Franz. übersetzt von W.-M. Stock, Paderborn 2001.

¹¹ Vgl. ders., *Dieu dans l'Art*, Paris 1984.