

MARIE-LUISE REIS

## Der schöne Herr Jesus

In diesem Beitrag werden einige kunstgeschichtliche Beispiele von Jesus-Darstellungen erörtert, und es wird die Frage aufgeworfen, inwiefern tradierte Seherwartungen an ein idealisiertes Christusbild die Annäherung an den historischen Menschen, den Juden Jesus, überlagern und weiterhin Anforderungen an den christlich-jüdischen Dialog stellen. Mit Blick auf ein von der Ikonen-Malerei beeinflusstes Christusporträt des Künstlers A. Jawlensky wird dem Aspekt der mystischen Bildaneignung nachgegangen. Der hierfür treffende Begriff der Bildandacht steht für einen Sehvorgang, der über die Wahrnehmung des Bildinhalts einen möglichen inneren Wandlungsprozess bei den Betrachtenden initiiert. – *Dr. Marie-Luise Reis* ist katholische Theologin und bildende Künstlerin und war bis 2019 Dozentin an der Universität Koblenz im Fach Religionspädagogik mit Schwerpunkt theaterperformative Bibeldidaktik und Bildtheologie. Zahlreiche Ausstellungen in Frankfurt (Haus am Dom), Eibingen (Klosterkirche), Vallendar (PTHV) und Koblenz (Festungskirche Ehrenbreitstein/Florinskirche): Illustrationen zum Buch der Offenbarung des Johannes, Visionen der Hildegard von Bingen, Kreuzwegzyklus, Frauengestalten des Alten Testaments, Porträtreihe zu Zeitzeugen-Alltagshelden.

War Jesus schön? Was für eine unnötige Frage, könnte eingewendet werden, da Jesu Worte und Taten Vorrang in der schriftlichen Tradition der Evangelien haben! Aber muss nicht doch die Frage gestellt werden, wenn es um das Erkennen von Schönheit geht, als Offenbar-Werden eines geschichtlich in Menschengestalt sich mitteilenden Gottes? Hat dann nicht auch die Frage, von welcher Art Schönheit jener Mensch war, in dem Gott selbst erschien, seine Berechtigung? Offenbart der Eifer, mit dem das schöne Antlitz Jesu gesucht wird, nicht auch die Beziehungssuche des Menschen zum inkarnierten Logos? *Schönster Herr Jesus* – dieses Motiv steht im Vordergrund eines Kirchenliedes des Dichters August Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798–1874). Auf die im Liedtitel zitierte Anrede der ersten Strophe folgt in der zweiten die Beschreibung der Schönheit Jesu, die kosmische Erscheinungen wie Sonne, Mond und Sterne weit überstrahlt. In literarischer Anlehnung an das Hohelied Salomons wird im Liedtext der schönste Herr Jesus zum Seelengeliebten erwählt. Fallersleben betrachtet in seiner Dichtung ausschließlich den erhöhten Christus und nicht die konkrete Menschengestalt Jesu. Um Jesu wahres Menschsein als gleichwertig neben seiner wahren Gottheit hervorzuheben, erwähnen Matthäus und Lukas Phasen seines Wachstums vom Säugling bis zum Erwachsenenalter. Das Sichtbar-Werden des göttlichen Logos in Menschengestalt soll betont werden. Kaum geboren, wird der Menschgewordene deshalb von Zeugen in Augenschein genommen. Lukas, der am sozialen Kontext von Jesu Lebensgeschichte interessierte Historiker, lenkt wegen dessen künftiger Hinwendung zu gesellschaftlichen Randgruppen sofort den Blick auf herbei-

laufende Hirten, die den Neugeborenen in der Futterkrippe als einen der ihren wahrnehmen. Matthäus lässt königliche Astronomen aus aller Welt als Zeugen auftreten, um die Geburt des Kindes als kosmisches Ereignis zu feiern. Der Stern, dem sie bis zur Krippe folgen, wirft Himmelslicht auf den von Israels Propheten verheißenen messianischen König. Die Zeugenangaben haben bei beiden Evangelisten Vorrang vor der phänotypischen Beschreibung des Neugeborenen. Auffallend ist bei vielen Geburtsbildern aus der Kunstgeschichte das Leuchten, das von dem Neugeborenen ausgeht und sogar den Stern über Bethlehem verblassen lässt. Die fehlende Angabe zur Gestalt des Kindes Jesu hat den Künstlern freie Hand zum Bildentwurf gelassen.

\*



„Der Junge ist hässlich“, schreibt Navid Kermani über eine Skulptur des Kleinkindes Jesu, die um 1320 in einer Künstlerwerkstatt der italienischen Stadt Perugia angefertigt wurde und im Berliner Bode Museum zu besichtigen ist.<sup>1</sup> Der muslimische Schriftsteller Kermani hat in seinem Buch *Ungläubiges Staunen* seine tiefgreifende Begeisterung für die christliche Bilderwelt zum Ausdruck gebracht. Umso erstaunlicher ist es für den Leser, wie er sich über die in seinen Augen abstoßende Skulptur eines Jesuskindes ereifert: „Der Mund zum Beispiel, dieser offene Mund: hasenschartig [...]. Im Ganzen besteht das Gesicht mit hin aus drei, nein: vier, nein: fünf Bällen, weil das Doppelkinn und

die Nasenspitze ebenfalls kugelrund sind [...].“<sup>2</sup> Kermani, irritiert über seine eigene Sichtweise, korrespondiert mit einem christlichen Freund über dieses hässliche Jesuskind, zu dem, wie er verwundert anmerkt, die Museumswärter, sobald man nach diesem Exponat fragt, grinsend den Weg weisen. Der Freund, um eine Erklärung bemüht, meint, dass dieses Kunst-

<sup>1</sup> Vgl. Navid Kermani, *Ungläubiges Staunen. Über das Christentum*, München ©2015, 14.

<sup>2</sup> Kermani, *Ungläubiges Staunen* (s. Anm. 1), 14f.

werk ein nicht gelungenes Beispiel der erst im dreizehnten Jahrhundert aufkommenden Jesuskind-Skulpturen sei und vielleicht vom Künstler verewigte Züge des Sohnes des Auftraggebers aufweise. Diese Jesus-Puppen waren in Frauenklöstern sehr beliebt, denn die Ordensfrauen sahen sich beim Wiegen und Herzen der Figur in der *Imitatio Mariens* bei deren innig liebender Betrachtung ihres Sohnes.<sup>3</sup> Und so wendet Kermani am Ende seines Buchkapitels „Sohn“ den Blick weg vom hässlichen Kind auf die Mutter: „Da ist die Mutter, die Mutter schlechthin: egal wie das Kind ist.“<sup>4</sup> Der imaginierte Blick fällt von der Mutter, die ihr Kind auf dem Schoß hält, zur *Pieta*, vom hässlichen Kind zu dem durch Folter entstellten Erwachsenen. Die Beschreibung aus den Gottesknechtliedern Jesajas trifft dann am ehesten das Aussehen des Geschundenen: „Er hatte keine schöne und edle Gestalt, sodass wir ihn anschauen mochten.“ (Jes 53,2) Zu fragen bleibt, welche Vorstellungen vom Aussehen Jesu die innere Beziehung zum Menschensohn prägen? Wie beeinflussen Darstellungen aus der Kunstgeschichte Seherwartungen hinsichtlich des Jesusbildes?

\*

Der jüdische Maler Max Liebermann provozierte mit seinem „Skandalbild“ *Der zwölfjährige Jesus im Tempel* einige seiner Zeitgenossen. Als das Gemälde 1879 in München ausgestellt wurde, brachte es dem Künstler sogar den Schmah-Titel „Herrgottschänder“ ein. Vor der Bildbeschreibung bleibt zu erwähnen, dass sich beim Blick in die Evangelien ebenfalls keine präzisen phänotypischen Hinweise zum Erscheinungsbild des Zwölfjährigen im Tempel finden. Lukas schreibt: „[D]as Kind wuchs heran und wurde kräftig: Gott erfüllte es mit Weisheit, und seine Gnade ruhte auf ihm.“ (Lk 2,40) Die Angaben am Versanfang lassen an die Statur eines körperlich robust entwickelten Jungen denken. Das Aussehen wird nebensächlich, denn sogleich ist die Rede von der Geisterfüllung, damit der Junge als ernst zu nehmender Gesprächspartner der Schriftgelehrten wahrgenommen wird. Was die Betrachter von Liebermanns Gemälde erzürnte, war die unerhört realistische Darstellung von Jesus als einem jüdischen Jungen. Liebermann versetzte die biblische Szene in eine Synagoge des 19. Jahrhunderts. Dem Gemälde gingen Skizzen des Künstlers in den jüdischen Vierteln Amsterdams und Venedigs voraus.

<sup>3</sup> Vgl. Kermani, *Ungläubiges Staunen*, 18.

<sup>4</sup> Kermani, *Ungläubiges Staunen*, 20.



Liebermanns Bildstrategie der Vergegenwärtigung stellt einen zwölfjährigen jüdischen Jungen unter eine Gruppe Rabbiner. Der Maler hält auf seinem Bild ein eindeutig jüdisches Milieu dem Idealismus biblischer Historienbilder entgegen, welche die Tempelepisode für christliche Deutungen vereinnahmten. Im Unterschied zu den für kirchliche Auftraggeber entstandenen Gemälden steht Liebermanns Jesus nicht erhöht über den Rabbinern. In der Bildmitte seines Gemäldes gestikuliert ein ins Gespräch vertiefter Junge, der, auf vorausgegangenen Skizzen mit Schläfenlocken versehen, noch besser als Jude zu erkennen ist. Zwei interessiert zuhörende Schriftgelehrte sitzen in Augenhöhe des Jungen direkt vor ihm auf einer Treppe, die wie in der Synagoge Venedigs zur Frauenempore hinaufführt. Ein dritter Rabbiner am rechten Bildrand neigt sich mit erstauntem Blick zum Jungen. Zwei weitere Männer, im Rücken des dozierenden Zwölfjährigen, beugen sich über ein Gebetspult zu ihm herab, damit ihnen kein Wort entgeht. Liebermanns Bild, das heute in der Kunsthalle Hamburgs ausgestellt ist, ver-

anlasste damals einen Autor im *Christlichen Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* zu folgender empörter Beschreibung:

„Ein schielender Judenknabe im schmutzigen Kittel mit rothem Haar und mit Sommersprossen, verhandelt, ja handelt mit übelriechenden, gemeinen Schacherjuden in schmutzigen Säcken und Gebetsmänteln [...]. Dass ein Jude gewagt hat, seinen christlichen Mitbürgern solche Verhöhnung ihres Heilands ins Gesicht zu schleudern.“<sup>5</sup>

Die zitierte zeitgenössische Reaktion auf Liebermanns Bild beweist, wie der Antisemitismus des Schreibers dessen Sehverhalten beeinflusste. Heutige Betrachter von Liebermanns Gemälde vermögen das, was so abwertend über Jesu jüdische Erscheinung geschrieben wurde, nicht zu entdecken. Mit der realistischen Vergegenwärtigung des biblischen Geschehens ist es dem Künstler gelungen, den Menschgewordenen in seinen religiösen Kontext zurückzuholen. Jesus in seiner konkreten Menschengestalt als Jude zu denken, ist nach der Shoah geboten, da dem Genozid jüdische Zerrbilder aufgrund nationalsozialistischer Rassenkunde vorausgingen. Kunstgeschichtlich tradierte Fixierungen auf den „hässlichen Judas“, den Verräter Jesu, als Prototypen des Juden verletzten den jüdischen Schriftsteller Amos Oz in seiner Jugend, wie er in seiner 2017 gehaltenen Berliner Rede *Jesus und Judas*<sup>6</sup> bekennt. Diese Rede versteht der Autor als Nachwort zu seinem letzten Lebenswerk, dem Buch *Judas*<sup>7</sup>, in dem er Einblick in den biographischen Kontext der Themenwahl vermittelt. Im jugendlichen Alter von sechzehn Jahren begann Amos Oz aus Interesse an der Musik Bachs, der Literatur Dostojewskis und den Gemälden aus der Renaissance das Neue Testament zu lesen: „Ich las also die Evangelien und verliebte mich in Jesus, in seine Vision, seine Zärtlichkeit, seinen herrlichen Sinn für Humor, seine Direktheit, in die Tatsache, dass seine Lehren so voller Überraschungen stecken und so voller Poesie sind.“<sup>8</sup> Vor allem auf den Gemälden zur Abendmahlsszene entdeckte Amos Oz dann den buckeligen Judas mit schiefer Nase, wulstigen Lippen und verzerrt boshafem Lächeln. Den Nationalsozialisten wurde der „hässliche Judas“ zum Synonym für „den“ Juden. Da die nationalsozialistischen Rassenlehrer einen römischen Soldaten namens Panthera als biologischen Vater Jesu annahmen, galt er ihnen als arisch.

„Jesus ist in das Judentum heimzuholen“, so fordert der Rabbiner Homolka, Professor für jüdische Religionsphilosophie an der Universität Potsdam. Der Roman *Judas* habe Anstoß zu einer neuen, längst überfälligen jüdischen Jesus-Rezeption gegeben. In Ergänzung zur Berliner Rede des Schriftstellers wendet sich der Rabbiner an die christlichen Theologen:

<sup>5</sup> Herbert Fendrich, Er hörte ihnen zu und stellte ihnen Frage, in: *Katechetische Blätter* 128 (2003), 364–368, hier 365.

<sup>6</sup> Vgl. Amos Oz, *Jesus und Judas*. Ein Zwischenruf, Ostfildern 2018.

<sup>7</sup> Vgl. Amos Oz, *Judas*, Berlin 2015.

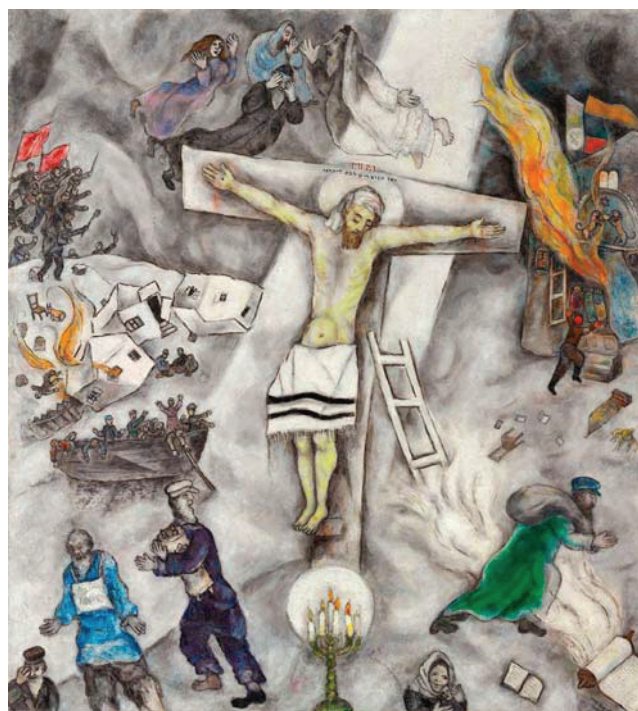
<sup>8</sup> Oz, *Jesus und Judas* (s. Anm. 6), 16.



„Für die jüdische Seite ist die Beschäftigung mit dem Juden Jesus Ausdruck einer neuen Freiheit und eines neuen Selbstbewusstseins. Werden Christen und ihre Kirchen in der Lage sein, diese Verortung Jesu, seine Heimholung in die jüdische Schicksalsgemeinschaft, zu respektieren und [...] in ihre Christologie einbeziehen“?<sup>9</sup>

\*

Wer als jüdischer Maler nicht den Blick vom gekreuzigten Jesus abwandte, sondern in dessen Leiden das durch die Geschichte hindurch verfolgte jüdische Volk repräsentiert sah, war der aus Russland stammende und später in Frankreich lebende Maler Marc Chagall (1887–1985). Bis zum Ende seines Lebens hat Chagall sich in über achtzig Gemälden, Lithographien und Kirchenfenstern dem Juden Jesus angenähert. Der Maler setzt seine Jesusfiguren vor in Umrissen zitierten alttestamentlichen Szenen und integriert Jesus so in den Kontext der Geschichte des jüdischen Volkes. Eines seiner frühen Bilder ist die *Weisse Kreuzigung*, die 1938 auf der Weltausstellung in Paris der Öffentlichkeit vorgestellt wurde (heutiger Standort ist das Art Institute of Chicago).



<sup>9</sup> Walter Homolka, Nachwort, in: Oz, Jesus und Judas (s. Anm. 6), 89.

Chagall thematisiert auf diesem Gemälde die im familiären Umfeld erlebten Judenpogrome in Russland als Vorahnung auf den in Deutschland durch die Reichspogromnacht eingeleiteten Genozid. Das Bild zeigt Jesus, der an einem licht-weißen Kreuz hängt; um seine Lenden trägt der Gekreuzigte einen jüdischen Gebetsschal. Die Evangelisten bezeugen, dass Jesus als frommer Jude starb, der am Kreuz Psalmen aus der Gebetstradition seines Volkes betete.

Der Maler soll 1951 gegenüber einem Freund in Israel geäußert haben: „[D]ie Kreuzigungsbilder bedeuten nichts anderes als unser jüdisches Märtyrertum.“<sup>10</sup> Chagall hat im Bildhintergrund der *Weißten Kreuzigung* das Schicksal verfolgter, misshandelter Juden, brennende Dörfer, geschändete Synagogen und Bootsflüchtlinge dargestellt. Oberhalb des Kreuzes sind Abraham, Isaak und Jakob als Hinweis des Malers auf den Bund Gottes mit den Erzvätern und deren Nachkommen, zu denen er auch Jesus zählt, zu sehen. Doch über dem Kreuz erscheint auch Rahel, die Erzmutter des jüdischen Volkes, die, wie der Prophet Jeremia weissagte, um ihre Kinder weint und sich nicht trösten lässt (Jer 31,15).

Unmittelbar am Fuß des Kreuzes positioniert der Maler eine Menora, die in der Stiftshütte und im Tempel vor dem Vorhang zum Allerheiligsten stand – wo sich die Lade mit den Bundestafeln befand. Der in Bergen Belsen ermordete Rabbiner Simon de Vries schreibt zur Bedeutung der Menora: „Der Leuchter ist ein Lichtbaum, der sich in seiner höchsten Blüte entfaltet. Das Licht strahlt bis zu Gott empor [...]“<sup>11</sup> Wie der Leuchter im Tempel die Nähe des Allerheiligsten anzeigt, bringt Chagall in seinem Bild die Heiligkeit des Gekreuzigten zum Strahlen. Der von den Evangelisten geschilderte Riss im Tempelvorhang zur Sterbestunde Jesu bezeugt, dass der Höchste nicht mehr im Heiligtum den Menschengenossen verborgen ist, sondern sich zur Anschauung im gemarterten Leib des Gekreuzigten preisgegeben hat. Chagall verweist mit einer an das Kreuz angelehnten Leiter auf die Jakobsleiter, die über den Kreuzesstamm hinauf bis zum Himmel reicht. Der Maler sieht in Jesus, der sterbend mit Gott Vater ringt, den wahren Nachkommen jenes Ahnvaters und Gottesstreiters Jakob, der nach dem Kampf mit dem Engel JHWHs „Israel“ genannt wurde.

Jesu Gestalt auf der *Weißten Kreuzigung* ist schön, seine Gesichtszüge ruhig, gelöst; ein Nimbus umgibt sein Haupt. Chagall klammert das physische Leiden des Gekreuzigten nicht aus, legt aber in allen Kreuzigungsdarstellungen eine fast blendende Helligkeit auf die Gestalt Jesu. In ihm, dem Lichtdurchfluteten, sieht der Maler das Licht des Unsichtbaren, des Höchsten. Das war für fromme Juden der Zeit Jesu eine abwegige Vorstellung, da der als Verbrecher Hingerichtete ein von Gott Verworfenener sei. Die Lichtgestalt

<sup>10</sup> Vgl. Nikolaj Aaron, Marc Chagall, Hamburg 2003, 93.

<sup>11</sup> Vgl. Simon Ph. de Vries, Jüdische Riten und Symbole, aus dem Holländischen übersetzt von Miriam Sterenzy, bearbeitet von Miriam Magal, Hamburg 1990, 116.

lässt an die im Vorfeld der Passion erzählte Verklärung Jesu auf dem Berg Tabor denken. Vor dem Sehen des durch Folter Entstellten wird das Sehen des im göttlichen Licht Verklärten geschildert.

Neutestamentliche Erzählungen von der Verklärung Jesu geben Zeugnis von Jesu Schönheit. Matthäus schreibt: „Und er wurde vor ihren Augen verwandelt; sein Gesicht leuchtete wie die Sonne, und seine Kleider wurden weiß wie das Licht“ (Mt 17,2). Markus versucht, das überirdische Licht in einem konkret anschaulichen Vergleich zu fassen, und notiert: „[S]eine Kleider wurden strahlend weiß, so weiß, wie sie auf Erden kein Bleicher machen kann“ (Mk 9,3).

Das physische Sehvermögen vermag Jesu eigentliche Schönheit nicht zu erkennen. Für Künstler stellt es eine Herausforderung dar, die verklärte Schönheit Jesu im Bild zu fassen. Eigentlich ist es ein Unding, das mit dem Auge nicht Wahrnehmbare mit konkreten Malmitteln auf Materialien wie Papier, Holz oder Leinwand zwingen zu wollen. In der Tradition der Ikonenmalerei ist die Tabor-Szene ein beliebtes Motiv. Da Ikonenmaler aus Ehrfurcht vor dem heiligen Antlitz auf individuelle Gesichtszüge verzichten und es in nicht zu variierender Darstellungsweise meditierend fortschreiben, ist es ihnen seit Jahrhunderten möglich, Jesu verklärte und von konkreter Körperlichkeit abgehobene Gestalt zu überliefern. Eine berühmte Ikone zur Transfiguration ist die von Theophanes dem Griechen (1340–1410) in der Moskauer Tretjakow-Galerie.

Das innere Licht Jesu, das dessen irdische Gestalt in überirdische Schönheit wandelt, wurde auf den Ikonen durch einen den Verklärten umhüllenden Nimbus zum Ausdruck gebracht, der als auslaufender sechsarmiger Stern mit den unteren Strahlenspitzen die drei Zeugen der Transformation berührt: Petrus, Jakobus und Johannes. Das Licht des Verklärten erhellt den Jüngern ihre eigene Bestimmung, Zeugnis für ihn zu geben: „Licht vom Licht, wahrer Gott vom wahren Gott, gezeugt, nicht geschaffen, eines Wesens mit dem Vater“ (Nicäno-Konstantinopolitanum). Nach der Tradition der Ikonenmaler muss das Licht des Verklärten die Jünger mit derart körperlicher Wucht erfasst haben, dass sie geblendet zu Boden stürzten. In den Evangelien wird von begleitenden Erscheinungen des Elija und Mose erzählt. Jesu Schönheit strahlt hell neben den Gottesboten und überbietet sie sogar, denn in ihm wurden die prophetischen Verheißungen des Alten Bundes erfüllt. Durch Jesu Leben und Sterben beglaubigt sich der Gott des Exodus als ein in die Menschengeschichte hinein fortgesetzt Heil Wirken-der.

\*

Das Göttliche im Antlitz des menschengewordenen Logos ist nicht nur bei dessen Verklärung sichtbar geworden. Es erlischt auch nicht während seiner Passion – so dargestellt auf dem 1918 entstandenen Bild *Die Dornenkrone* des Künstlers Alexej Jawlensky (1864–1941).





Die Porträtbilder des aus Russland stammenden Malers stehen in der Tradition der Ikonenmalerei. Jawlensky war ein gläubiger orthodoxer Christ, der schon in seiner frühen Schaffensphase Freundschaft zu dem Malermonch Willibrod Verkade pflegte. Verkade gehörte zur französischen Künstlergruppe der „Nabis“, die von Paul Gauguins Malstil geprägt wurde und durch symbolische Inhalte mit unstrukturierten Farbflächen und betonten Konturen charakterisiert ist.<sup>12</sup> Jawlensky verließ Russland, um sich in Frankreich dieser einflussreichen Pariser Künstlergruppe anzuschließen.

Wegen des Kriegsbeginns 1914 wurde der russische Maler in die Schweiz ausgewiesen. In seinem dortigen Exil setzte er sich mit einem einzigen Motiv auseinander, seinem Fensterausblick in St. Prex am Genfer See. Die seriell angefertigten Bildvariationen lösten sich immer mehr von der Naturvorlage ab und zeigen abstrakte Form- und Farbvariationen. Ab 1917/18 trat an die Stelle der Landschaftsmotive eine Porträt-Reihe. Wie zuvor bei den abstrakten Naturbildern wurde auch das menschliche Gesicht entindividualisiert und in Anlehnung an die Ikonenmalerei als idealisierter Typus in Frontalansicht mit Betonung der Augenpartie dargestellt.

Jawlensky nannte eine ab 1917 angefertigte Bilder-Serie, die eine „Urform“ des menschlichen Antlitzes variiert, *Mystische Köpfe*. Der Maler reduziert das Antlitz in frontaler Präsentation auf geometrische Grundformen wie Halbkreis, Dreieck und Rechteck. Das U-förmige Gesicht zeigt einen senkrechten Strich für die Nase, über dem rechten Auge einen halbkreisförmigen Bogen, über dem linken eine Dreiecksform. Oberhalb der Nase findet sich ein Punkt, die untere Gesichtshälfte schließt mit dem waagerechten Strich für den Mund ab. Grundstrukturen der Wirklichkeit will Jawlensky durch seine Formreduktionen erfassen. Seine „Urform“ versteht der Maler als Sehschule für den Betrachter, damit dieser in allen Erscheinungen eine

<sup>12</sup> Vgl. Roman Zieglängsberger, Alexej Jawlensky, Köln 2016, 37.

Klarheit und das ihnen zugrunde liegende Gemeinsame erkenne.<sup>13</sup> Mit dem Bestreben, durch reduzierte Formsprache dem Naturalismus zu entsagen, geht auch eine Intensivierung der Farbflächen einher. Ähnlich wie in der Ikonenmalerei erscheinen bei der Porträt-Reihe die Gesichtsumrisse auf einem monochromen Hintergrund bei gleichzeitiger Rücknahme räumlicher Tiefe. Jawlenskys Interesse an der Transformation des Sichtbaren auf das ihm innewohnende Wesentliche hin lässt ihn in Fortführung traditioneller Christus-Ikonen wagen, von einem „wahren Antlitz“ zu schreiben. Dem Maler war sehr wohl bewusst, dass das besondere Bildmotiv auch eine entsprechende innere Haltung bei dessen Entstehung voraussetzte. Wie die russisch-orthodoxen Malermönche betrachtete Jawlensky den künstlerischen Schaffensprozess als Gebet, als ein meditatives Sich-Versenken: „Mir war genug, wenn ich mich selbst vertiefte, betete und meine Seele vorbereitete in einen religiösen Zustand.“<sup>14</sup>

Christus erkannte der Maler als das Urbild des Menschen. Jawlensky hat im Antlitz des Dornengekrönten den verletzbaren und sterblichen Menschen gezeigt, so wie ihn Pilatus den Prozess-Gaffern vorstellte: „Ecce homo!“ – „Seht da, den Menschen!“ (Joh 19,5) Er hat das sich in der Passion preisgebende Antlitz Jesu als Ikone des unsichtbaren Gottes allen Menschen zur betenden Betrachtung übergeben. Durch die Farbgebung auf dem Bild *Dornenkrone* taucht das Antlitz Jesu gleich einem nächtlichen Traumgesicht aus dunkler kosmischer Weite auf. Den Bildhintergrund bestimmen Dunkelblau, Ultramarinblau und Smaragdgrün. Neben die schwarzen Gesichtskonturen von Nase und Augen sind hellere Farbflächen gesetzt; die Nase erhält ein an die Gesichtsfarbe angenähertes Hellbraun, über dem linken Augenlid ist ein mit Blau gemischtes, dunkleres Rot zu sehen. Der in Ockerfarbe gemalte dünne Mundstrich vermittelt den Eindruck schmerzhaft zusammengekniffener Lippen, was den Betrachter nicht verwundert, denn von der oberen Bildhälfte bohren sich spitze schwarz-, grau- und weißfarbige Dreiecke in die Stirn: es sind die Dornen der Marterkrone, welche die geschlossen gehaltenen Augenlider bedrohen und den Augenaufschlag verhindern. Auf Jesu rechter Wange erscheinen zwei knallrote Farbflecke, Schürfwunden, die von heftigen Schlägen der Folterer in das Gesicht ihres Opfers herrühren.

Das Bild des Dornengekrönten würde nur das Antlitz eines Gefolterten wiedergeben, wenn Jawlensky nicht über der Nasenwurzel einen weißen Punkt mit gelbem Rand gemalt hätte. Der Dargestellte birgt ein inneres Licht. Der Künstler entrückt das Antlitz Jesu aus aller Diesseitigkeit und entzieht den Dornengekrönten als Ikone voyeurhaften Blicken, die bei würdloser Zurschaustellung eines Folteropfers angezogen werden könnten. Das

<sup>13</sup> Vgl. Volker Rattemeyer, *Jawlensky in Wiesbaden*, Wiesbaden 2007, 22.

<sup>14</sup> Günter Rombold, *Ästhetik und Spiritualität. Bilder – Rituale – Theorien*, Stuttgart 1998, 28.

geschundene Antlitz Jesu hat eine innewohnende Hoheit und Würde trotz vorausgegangener Misshandlungen.

Wegen der Abstraktion des Porträtbildes ist es möglich, über die ausschließliche Wahrnehmung eines Antlitzes hinauszugehen. Formreduktion und fließende Farbflächen lassen im Bild des Gesichtes eine zweite Wirklichkeit sehen, eine Landschaft.<sup>15</sup> Die Nasenlinie wäre als Weg zu deuten, der zielgerichtet auf einen Lichtpunkt inmitten von Dornengestrüpp führt. Wenn der geschichtliche Jesus im Kontext der heiligen Schrift des Judentums verstanden wird, dann ist an die Heil verheißende Selbstzusage Gottes bei der Epiphanie im Dornbusch zu erinnern. Moses erfährt den Gottesnamen JHWH als ein Wortspiel. Die im Namen enthaltene Form *aehjaeh* (von *hajah*, d. h. sein), bedeutet: „Ich bin da/werde da sein.“ In seinem Buch *Exodus* bemerkt der Ägyptologe Jan Assmann:

„Mit diesem ‚Sein‘ ist ein beistehendes Da-sein oder Mit-sein gemeint. Dass der Name *aehjaeh* so gemeint ist, geht aus dem Zusammenhang klar hervor, denn von jetzt an greift Gott ständig redend und handelnd ins Geschehen ein, ist also gegenwärtig und verfolgt die Geschicke seines Volkes.“<sup>16</sup>

JHWH ist im Unterschied zur paganen Götterwelt nicht ein der Welt entthobener, ferner Gott. Das jüdische Volk entwirft die zukünftige Erfüllung des Verheißenen im heilsgeschichtlichen Rückblick in einer auf zwei Zeitebenen ausgerichteten Erzählweise. Jawlensky hat dem weißen Lichtpunkt einen zweiten, rötlich schimmernden gegenübergesetzt. Kehrt der Betrachter in die Anschauung der Christus-Ikone zurück, so befindet sich dieser rote Fleck über der Braue in der rechten Gesichtshälfte und kann eine durch Dornen verursachte Wunde anzeigen. Wendet sich der Betrachter wieder dem möglichen Motiv des Dornbusch-Ereignisses zu, dann könnte der rote Punkt das Haupt des Mose andeuten, das im Abglanz des göttlichen Lichtes leuchtet. Die Bibel beschreibt dieses Leuchten des Mose nach seiner Gottesbegegnung: „Während Mose vom Berg herunterstieg, wusste er nicht, dass die Haut seines Gesichtes Licht ausstrahlte, weil er mit dem Herrn geredet hatte“ (Ex 34,29).

Wenn die Epiphanie-Schilderung am Dornbusch und der Dornengekrönte als zwei mögliche Sichtvarianten in einem Bild übereinandergelegt werden, dann ist JHWH ein Dabei- und Mit-Seiender bei der Passion Jesu. Mehr noch: Er ist eins mit dem Dornengekrönten. In dem durch Leiden entstellten menschlichen Antlitz erscheint das Licht der Gegenwart Gottes, des „Ich-bin-Da“ in der Grenzsituation menschlichen Lebens.

Und noch eine weitere Bildebene hat Jawlensky durch seine Reduktion auf die graphischen Grundformen ermöglicht: Im Gesicht erscheint zugleich Jesus, der am Kreuz hängt. Die vertikale Linie der Nase und die neben ihr beidseits verlaufenden Horizontalen der geschlossenen Augenlider lassen

<sup>15</sup> Zieglgänsberger, Alexej Jawlensky (s. Anm. 12), 22.

<sup>16</sup> Jan Assmann, *Exodus. Die Revolution der Alten Welt*, München 2019, 168.

an eine Kreuzform denken. Jedoch sieht der Betrachter keine am Marterholz gekrümmte Gestalt, keinen um Atem ringenden Gekreuzigten, sondern den bereits königlich erhöhten Christus, dessen Thron das Kreuz ist. Die langgezogene Dreiecksform neben der Nasenlinie weist auf den Korpus Jesu hin und endet an der oberen Spitze im hellen Punkt. Der Lichtpunkt ist als das Haupt Jesu zu sehen, das von einem gelb-goldenen Nimbus umrahmt ist. Vom Holz des Kreuzes löst sich der bereits auferstehende Christus. Die Darstellung des österlich Leuchtenden verweist zurück auf den Verklärten der Tabor-Erzählung. Die Verklärung Jesu als Präfiguration der Auferstehung ist ein zusätzliches, in das Antlitz des Dornengekrönten hinein deutbares Bildmotiv. Augen- und Nasenlinie zeigen den die Arme ausstreckenden Jesus, der im Zustand seiner Verklärung über dem gelben Erdboden schwebt. Im Porträt ist dies die Mundlinie des Gesichtes.

Die das Bild überlappende Zusammenschau von Dornbusch-Szene, Verklärung, Passion und Auferstehung weitet den christologisch deutenden Blick über die Weltzeit hinaus zum wiederkehrenden Richter des Eschaton. Durch formale Abstraktion ermöglicht Jawlensky, die das Alte und Neue Testament umfassenden Bildebenen als einen Hinweis auf heilsgeschichtliche Kontinuität zu entdecken. Tatsächlich enthält das Bild des Dornengekrönten sogar die Darstellung des Endzeitrichters. In der Verbindung von oberem Lichtpunkt hinunter zum Nasendreieck zeigt sich die von einem langen Gewand bedeckte Ganzkörpergestalt Jesu Christi. Zwei beidseits vom Lichtpunkt des Hauptes verlaufende Linien, die im Porträt des Dornengekrönten die Augenbrauen markieren, könnten Schwert und Lilie symbolisieren, die vom Mund des himmlischen Richters ausgehen. Als Bildvorlage für diese Betrachtungsweise wäre die Darstellung des Endzeitrichters mit Schwert und Lilie auf dem 1470 angefertigten und im Nationalmuseum Danzig hängenden Tryptichon *Jüngstes Gericht* des Malers Hans Memmling heranzuziehen. Die Beschreibung des Endzeitrichters im Buch der Apokalypse lässt sich in Übereinstimmung mit Jawlenskys Bild bringen. Der mystische Seher Johannes auf Patmos schreibt:

„[Ich sah] einen, der wie ein Mensch aussah, er war bekleidet mit einem Gewand, das bis auf die Füße reichte [...]. Sein Haupt und seine Haare waren weiß wie Schnee [...] aus seinem Mund kam ein scharfes, zweischneidiges Schwert, und sein Gesicht leuchtete wie die machtvoll strahlende Sonne“ (Offb 1,12-16).

Überirdisches Licht ist als Zeichen göttlicher Präsenz auf allen Bildebenen von Jawlenskys Dornengekröntem zu sehen, angefangen bei der Dornbusch-Szene über die Verklärung bis hin zur Kreuzigung, zur Auferstehung und zum Jüngsten Gericht. Ziel der Heilsgeschichte ist die Christus-Angleichung der Schöpfung, denn sie wurde auf den inkarnierten Logos hingeordnet – im Rahmen eines schon vor der Zeit von Gott gefassten Plans: „[I]n ihm wurde alles erschaffen im Himmel und auf Erden, das Sichtbare und Unsichtbare [...]; alles ist durch ihn und auf ihn hin geschaf-

fen“ (Kol 1,16). Das eingangs zitierte Kirchenlied von Fallersleben bezieht sich mit seinem Text auch auf den Kolosser-Hymnus.

An jener viel besungenen leuchtenden Schönheit Jesu Christi hat der Mensch Anteil. Seit dem Schöpfungsmorgen ist das ihm innewohnende göttliche Licht Pfand und Heilsversprechen auf endzeitliche Vollendung. Von diesem Gedanken ausgehend enthält Jawlenskys Porträt des Dornengekrönten mit Lichtpunkt noch eine letzte Deutungsmöglichkeit. Bei meditativer Versenkung in das Antlitz bleibt das Bild dem Betrachter kein äußeres Gegenüber. Das Christus-Gesicht wird zum Spiegel des eigenen Inneren. Der Lichtpunkt ist der sichtbar gemachte Schmelzpunkt bei der Überlappung von Christusbild mit dem in der mystischen Versenkung bewusst gewordenen Selbst. Jawlenskys Porträt zeigt dann auch das Porträt eines Menschen, der im Zustand der *Unio mystica* die Christus-Angleichung erfährt. Insofern verweist diese letzte Bildinterpretation im Hinblick auf einen Christus ähnlich gewordenen Betrachter auf einen performativen Prozess, der über die Verinnerlichung auf eine Verleiblichung zielt.

Zur Vertiefung dieses Aspekts muss nochmal auf die im Porträt des Dornengekrönten auch enthaltene Dornbusch-Szene zurückgeblickt werden. Der alttestamentliche Gottesname „Ich bin da“ wird in den vom Evangelisten Johannes überlieferten Ich-bin-Äußerungen Jesu aufgegriffen. Unter den Ich-bin-Worten Jesu provozierte seine Hörer keine Aussage mehr als diese:

„Ich bin das Brot des Lebens. [...] Das Brot, das ich geben werde, ist mein Fleisch [...]. Da stritten sich die Juden und sagten: wie kann er uns sein Fleisch zu essen geben? Jesus sagte zu ihnen: Amen, Amen, das sage ich euch: Wenn ihr das Fleisch des Menschensohnes nicht esst und sein Blut nicht trinkt, habt ihr das Leben nicht in euch. Wer mein Fleisch isst und mein Blut trinkt, hat das ewige Leben und ich werde ihn auferwecken am Letzten Tag“ (Joh 6,48.51–54).

Dies ist kein falsch verstandener Kannibalismus, wie Sigmund Freud dem Christentum, der Sohnes-Religion des Judentums, unterstellte,<sup>17</sup> sondern die Einverleibung Jesu Christi als Prozess gänzlicher Vereinigung mit ihm, eine Hineinnahme von Gottes „Ich-bin-Da“ in das Ich des Brotempfängers: „Wer mein Fleisch isst und mein Blut trinkt, der bleibt in mir und ich bleibe in ihm“ (Joh 6,56).

Die Speisung ist ein Akt göttlicher Fürsorge wie beim Exodus auf Bitten des Mose durch die Gabe des Manna und wie auch bei Elija, der in der Hungersnot durch ein Wunder gesättigt wurde. Somit fällt der Blick zurück auf Jesu überirdische Begleiter in der Tabor-Szene, die ihn durch ihr Erscheinen in seiner Messianität bestätigten. Denn der erwartete Erlöser Israels ist der Nährer seines Volkes. Dass er sich selbst zur Speise gibt, stellt ein Mysterium des Glaubens dar. Was schon das Denken des Menschen übersteigt, ist noch schwieriger in einem Gemälde zur Anschauung zu bringen.

<sup>17</sup> Vgl. Sigmund Freud, *Totem und Tabu*, in: ders., *Gesammelte Werke*, hg. v. Anna Freud u. a., Bd. 9, Frankfurt/M. 1996, 206.



Ein Pfeilerbild im Erfurter Dom mit dem Titel *Eucharistische Mühle* aus dem Jahr 1534 thematisiert in allegorischer Darstellung die Transformation des göttlichen Logos in Fleisch („et verbum caro factum est“, Joh 1,14) und Brot („hic est enim corpus meum“, Mt 26,26; Mk 14,22; Lk 22,19; 1 Kor 11,24). Oberhalb der Öffnung einer Getreidemühle, namensgebend für das Bild, steht Gottvater mit gestikulierenden Händen. Rechts von Gott ist Maria zu sehen und links der Verkündigungengel Gabriel. Der Heilige Geist nähert sich in Gestalt einer Taube dem rechten Ohr Mariens als Hinweis auf die Einwohnung des göttlichen Logos in Maria und auf dessen Menschwerdung durch Maria. Die vier Evangelisten, dargestellt in ihren Symbolen Engel, Adler, Stier und Löwe, haben Säcke geschultert, aus denen sie Schriftbänder mit Zitaten zur Menschwerdung des Logos in den Trichter der Mühle kippen. Die Apostel stehen beidseits neben der Mühle, um durch ihr Drehen an zwei Kurbeln den Mahlvorgang zu betreiben. Als Mahlgut gleitet das Schriftwort des Johannes von der Inkarnation des Logos durch den Auslass der Mühle in einen Kelch. In diesem Kelch befindet sich das verwandelte Wort, der Mensch gewordene Gottessohn in Gestalt eines nackten Kindes mit Strahlennimbus. Die Kirchenväter Gregor der Große, Hieronymus, Ambrosius und Augustinus halten den Kelch, um auf das heilige Altarsakrament zu verweisen, in dem die Gegenwart des menschengewordenen Wortes zugesagt wird.

Somit bleibt der in die Menschengeschichte hinein inkarnierte Logos weiterhin diesseitig erfahrbar. Beim Empfang des eucharistischen Brotes werden alle Sinne des Menschen angesprochen. Die Zusage seines Da-Seins ist mehr als ein Zuspruch. Sie ist ein Ereignis der Anschauung, des Fühlens und des Schmeckens. Das jesuanische Wort „Ich bin das Brot des Lebens“ macht ihn beim Brotgenuss im Hier und Jetzt erfahrbar. Muss dann nicht im Zusammenhang mit der Rede von der Schönheit Jesu auch von seiner Schönheit im Brot gesprochen werden? Glück wird dem Brotempfänger bei der mit allen Sinnen genossenen eucharistischen Speise bewusst. Dann könnte sich erschreckendes Erstaunen beim Empfangenden einstellen. Denn indem er das Brot, den Leib Christi, isst, wird ihm vom Empfangenen her ungeahnte Schönheit als Teilhabe zudedacht. Liefse sich diese tiefe Gott-Mensch-Einheit besser in Bildsprache ausdrücken als in dem geheimnisvollen Lichtpunkt auf dem Dornenkrönen von Jawlensky? Der Künstler hat auf der Rückseite eines seiner späten Werke notiert: „Was denke ich? Was fühle ich? Ich schaue in mich. Oh, wie möchte ich etwas Göttliches sagen!“<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Rombold, *Ästhetik und Spiritualität* (s. Anm. 14), 28. – Bildnachweise: S. 129: Christ Child, Perugia, c. 1320, Bode-Museum, Berlin; [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Christ\\_Child\\_Perugia\\_c\\_1320\\_walnut\\_wood\\_-\\_Bode-Museum\\_-\\_DSC03555.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Christ_Child_Perugia_c_1320_walnut_wood_-_Bode-Museum_-_DSC03555.JPG); S. 131: Max Liebermann, Zwölfjähriger Jesus, akg-images; S. 133: Marc Chagall, Weiße Kreuzigung, ©VG Bild-Kunst, Bonn 2021/akg-images; S. 136: Alexej von Jawlensky, Heilandsgesicht, Dornenkrone, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alexej\\_von\\_Jawlensky\\_Heilandsgesicht\\_Dornenkrone\\_1918.jpg?uselang=de](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alexej_von_Jawlensky_Heilandsgesicht_Dornenkrone_1918.jpg?uselang=de).