

# Jesus als Jude bei Maurycy Gottlieb und Marc Chagall

*von Markus Helmut Lenhart*

## **Zusammenfassung**

Die jüdischen Künstler Maurycy Gottlieb (1856–1879) und Marc Chagall (1887–1985) stellten Jesus als gläubigen Juden, eingebettet in die jüdische Umwelt seiner Zeit, dar. Der jüdische Jesus wird für sie zu einer Auseinandersetzung mit den jüdischen Wurzeln des Christentums und mit dem Antisemitismus, und sein Martyrium zu einem Symbol des jüdischen Leidens. Der vorliegende Aufsatz untersucht, wie ihre Bilder diese Botschaften transportieren und analysiert Kontinuitäten und Brüche über einen langen Zeitraum hinweg.

## **Abstract**

The Jewish artists Maurycy Gottlieb (1856–1879) and Marc Chagall (1887–1985) presented Jesus as a faithful Jew, embedded in the Jewish environment of his time. For them, the Jewish Jesus became a vehicle, able to render possible the analysis of Christianity's Jewish roots, anti-Semitism, and Jesus' martyrdom as the symbol for Jewish suffering. This paper examines how their images convey these messages and analyses continuities and discontinuities over a long period of time.

## **1. Einleitung: Der jüdische Jesus – Texte und Bilder als Quellen**

Die erstmalige Auseinandersetzung von jüdischen Künstlern mit einem jüdischen Jesus fand erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts statt. Zum einen lag dies sicherlich daran, dass es das Judentum ganz generell vermied, sich mit der Person Jesus auseinanderzusetzen. Angesichts der starken Position der christlichen Kirchen in den europäischen Gesellschaften und der Stellung der Juden in diesen kann diese Vorsicht nicht verwundern. Daher sind erste Stimmen zur Beurteilung der Entstehung des Christentums vonseiten

jüdischer Gelehrter vereinzelt erst am Ende des 18. Jahrhunderts, darunter von Moses Mendelssohn (1729–1786),<sup>1</sup> verbreiteter schließlich im 19. Jahrhundert zu vernehmen.<sup>2</sup> Eine weitere Verzögerung in der Entwicklung des Bildes vom jüdischen Jesus ist sicherlich auch der Tatsache geschuldet, dass es erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine zunehmende Anzahl von jüdischen Künstlern gab, die nicht konvertierten und ein Interesse daran hatten, ein Bildprogramm abweichend vom christlichen Kanon zu entwickeln.

Die christliche Sichtweise, die zumindest in der Kunst Jesus noch nicht als Juden darstellte, war Maurycy Gottlieb sicherlich zumindest von seiner Ausbildung her geläufig, da das Studium der alten Meister integraler Bestandteil desselben war und im zu studierenden Kanon christlicher Kunst einen bedeutenden Platz einnahm. Das Studium christlicher Symbolik wird eine wechselseitige Auseinandersetzung mit Bild und Text erfordert haben.

Zur Frage der Textquellen, die seine Sicht auf den jüdischen Jesus geformt haben könnten, ist gesichert, dass die elfbändige „Geschichte der Juden von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart“ von Heinrich Graetz (1817–1891) einen großen Einfluss auf ihn ausgeübt hat.<sup>3</sup> Graetz beschäftigt sich in Kapitel 11 – „Messianische Erwartungen und Ursprung des Christentums“ – intensiv mit dem jüdischen Messianismus knapp nach der Zeitenwende, wobei er dem Leben Jesu, dessen Lehre und dessen Stellung innerhalb des Judentums einen großen Teil des Kapitels widmet. Dabei greift er auch auf die Evangelien zurück, die er immer wieder kritisch untersucht und unter anderem in den Kontext der zeitgenössischen jüdischen Schriftauslegung stellt. Somit verortet er das Leben Jesu im Judentum und geht davon aus, dass Jesus selbst sich als Jude und allenfalls als Reformator des Judentums wahrnahm, nicht als Gründer einer neuen Religion oder als Sohn Gottes, in jenem Sinn, den ihm das Christentum letztlich verlieh.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Amishai-Maisels, Ziva: Origins of the Jewish Jesus. In: Complex identities. Jewish consciousness and modern art. Hrsg. von Matthew Baigell; Milly Heyd. New Brunswick (NJ) 2001, S. 51.

<sup>2</sup> Mendelsohn, Ezra: Painting a People. Maurycy Gottlieb and Jewish Art. Hanover, London 2002, S. 129.

<sup>3</sup> Guralnik, Nehama: Maurycy Gottlieb. Ahasuer and Dreamer. A Polish-Jewish or Jewish-Polish Artist? In: In the Flower of Youth. Maurycy Gottlieb 1856–1879. Hrsg. von Nehama Guralnik. Tel Aviv 1991, S. 44.

<sup>4</sup> Graetz, Heinrich: Geschichte der Juden von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Aus den Quellen neu bearbeitet. Bd. 3. Geschichte der Juden von dem Tode Juda Makkabi's bis zum Untergange des jüdischen Staates. Zweite verbesserte und stark vermehrte Auflage. Leipzig 1863, S. 216–252. Es ist wichtig im Auge zu behalten, dass Graetz dem Leben und Wirken Jesu erst in der zweiten Auflage seines Werkes breiten Raum einräumt. In der ersten

Wenn Gottlieb den Fußnotenapparat bei Graetz zumindest oberflächlich studiert hat, so könnte er mit einigen Werken des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts zur Einordnung Jesu in einen jüdischen Kontext und jenen Untersuchungen, die die Berichte zu seinem Leben und seinen Lehren in den Evangelien (quellen)kritisch beleuchten, stichwortartig vertraut gewesen sein. Graetz kommentiert die ihm wichtig erscheinenden Abhandlungen dazu.<sup>5</sup>

Ob Gottlieb auch das damals bekannte und einflussreiche Werk von Ernest Renan (1823–1892), „Das Leben Jesu“, erstmals 1863 auf Französisch erschienen, kannte, in dem Jesus als Jude in seiner zeitgenössischen Umgebungsgesellschaft dargestellt wird, muss offenbleiben. Renans Werk soll die Darstellung von Szenen aus dem Leben Jesu des polnischen Künstlers Henryk Siemiradzki (1843–1902) beeinflusst haben. Da Gottlieb Siemiradzki's Bilder gekannt haben könnte, und er den Künstler später auch persönlich kennengelernt hat,<sup>6</sup> bietet es sich an, zumindest eine indirekte Verbindung zu Renan anzunehmen.<sup>7</sup>

Als letzte mögliche Textquelle seien die Beiträge Abraham Geigers (1810–1874) – Rabbiner, Mitbegründer des Reformjudentums und wichtiges Mitglied der Wissenschaft des Judentums – in „Das Judentum und seine Geschichte“, veröffentlicht zwischen 1865 und 1871 in drei Bänden, erwähnt. Geiger entschied sich ebenfalls für die Darstellung Jesu als Juden und ordnete dessen Lehren in den Kontext des pharisäischen Judentums ein.<sup>8</sup>

Während aus den persönlichen Unterlagen Gottliebs nachgewiesen werden kann, dass er sich für jüdische Geschichte interessierte und die zu seiner Zeit aktuelle Literatur zu diesem Thema studierte, sind uns zu Marc Chagall keine vergleichbaren Details bekannt. Die bisher hier angeführte Literatur muss ihm

Auflage beschränken sich seine Angaben zu Jesus auf zwei Seiten und es findet auch keine kritische Auseinandersetzung mit den Evangelien und aktueller Literatur zu diesem Thema statt. Da die dritte Auflage erst 1878 erschienen ist, kann man davon ausgehen, dass Gottlieb die zweite Auflage 1856–1879 erworben haben muss, da er schon während seines Studiums in München 1876 Graetz gelesen hat. Vgl. dazu Mendelsohn: *Painting a People*, S. 35.

<sup>5</sup> Graetz: *Geschichte der Juden*. Bd. 3, S. 224 f.

<sup>6</sup> Malinowski, Jerzy: *Maurycy Gottlieb. A Polish Perspective*. In: *In the Flower of Youth. Maurycy Gottlieb 1856–1879*. Hrsg. von Nehama Guralnik. Tel Aviv 1991, S. 106. Unter anderem auch: Guralnik: *Maurycy Gottlieb*, S. 61.

<sup>7</sup> Guralnik: *Maurycy Gottlieb*, S. 103. Da man aus Datierungsgründen davon ausgehen muss, dass Gottlieb nur die zweite Auflage von Graetz' Werk zur Lektüre zur Verfügung stand, kann er über Renan nichts bei Graetz gelesen haben, da dieser erst in der dritten Auflage seines Werkes auf Renan eingeht.

<sup>8</sup> Vgl. dazu im Detail folgende Studie: Heschel, Susannah: *Abraham Geiger and the Jewish Jesus*. Chicago, London 1998.

nicht unbedingt geläufig gewesen sein, auch wenn sie in eine ihm bekannte Sprache übersetzt wurde. Man kann aber davon ausgehen, dass er sich im Laufe seines Lebens immer wieder ernsthaft mit religionswissenschaftlicher, aber auch anderer Literatur befasst hat. Anders ist die reiche (religiöse) Symbolik, die über ein oberflächliches ‚Alltagswissen‘ deutlich hinausgeht, in seinen Werken nicht erklärbar.

Ähnlich wie bei Gottlieb dürfte die schulische und künstlerische Ausbildung Chagall mit sämtlichen Darstellungskonventionen des Lebens Jesu aus christlicher Sicht vertraut gemacht haben. Hinzu kommt allerdings, dass zur Zeit Chagalls – anders als zu der Gottliebs – der jüdische Jesus in der Kunst zwar nicht weit verbreitet war, aber ein bereits etabliertes Thema darstellte.

## 2. Maurycy Gottlieb (1856–1879)

Maurycy Gottlieb wurde 1856 in Drohobytch, das damals als Stadt im Königreich Galizien und Lodomerien Bestandteil Österreich-Ungarns war und heute im Westen der Ukraine liegt, geboren. Er ist jung 1879 in Krakau verstorben. In einem multiethnischen und multireligiösen Umfeld sorgte seine jüdische Familie für eine säkulare und von der deutschen Sprache dominierte Schulausbildung. Sein künstlerisches Talent wurde früh erkannt und auch gefördert. Seine Ausbildung führte ihn nach Wien, Krakau und München; auch Rom hat er besucht. Schon früh zeigte er Interesse an der Historienmalerei. Sein wichtigster Lehrer, für ihn als Mensch aber auch für seinen Malstil, war der polnische Historienmaler Jan Matejko (1838–1893), dessen Werke zur polnischen Geschichte Gottliebs Hinwendung zum polnischen Nationalismus mit beeinflussten – ganz im Gegensatz zu seiner vom Deutschen dominierten Ausbildung. Später allerdings sollte Gottlieb sich verstärkt jüdischen Themen widmen.

Ein Problem, das sich durch Gottliebs Leben zog, war die Auseinandersetzung mit dem Antisemitismus. Die persönlichen Erfahrungen, die er während der Schulzeit und auch als Student gemacht hatte, bildeten den Hintergrund, vor dem sich seine Beschäftigung, gerade in seiner Kunst, mit Judentum und Christentum bewegte.<sup>9</sup> Die Versöhnung zwischen Christen<sup>10</sup> und Juden brachte er wiederholt zum Ausdruck und sein Interesse daran war zumindest

<sup>9</sup> Mendelsohn: *Painting a People*, S. 26.

<sup>10</sup> Interessanterweise setzt er in seinen privaten Unterlagen, wahrscheinlich bedingt durch den Umstand, dass Galizien immer sein Lebensmittelpunkt blieb, die Christen zumeist mit den Polen gleich.

in seinem engeren Umfeld eine offen bekannte Tatsache. Er erklärte ihre Versöhnung geradezu zu seiner Mission, wobei er vor allem die Verfolgung der Juden beendet sehen wollte.<sup>11</sup> Was daraus nicht hervorgeht, ist, inwieweit er neben einer Versöhnung zwischen den beiden Gruppen auch an eine Bereicherung der polnischen Kultur durch das Judentum dachte beziehungsweise an einen umgekehrten Kulturtransfer. Letzterer könnte für ihn auch zweifelsfrei festgestanden haben. So strebte er zur Umsetzung seiner Mission eines jüdisch-christlichen Brückenschlags die Schaffung einer jüdischen Historienmalerei an<sup>12</sup> – jüdisch in ihrem Inhalt, optisch eine in der christlichen Umgebungsgesellschaft geschaffene Kunstgattung nutzend. Auf diesem Wege konnte er hoffen, beide Seiten zu erreichen.

Auch wenn Gottlieb in seiner Kunst jüdische Themen im Sinne der zeitgenössischen nationalen Historienmalerei, wie es auch sein Vorbild und Lehrer Jan Matejko für Polen tat, aufgriff, gab es doch einen wichtigen Unterschied: Während der Nationalismus der Polen, und natürlich auch anderer Volksgruppen in Österreich-Ungarn, einen Separatismus hin zur Eigenstaatlichkeit vertrat, stand Gottlieb für die Integration des Judentums in die Umgebungsgesellschaft.<sup>13</sup> So gab es ein heute verlorenes Selbstporträt des Künstlers von 1874, in dem er sich in der typischen Tracht eines polnischen Aristokraten malte. Diese Integration darf aber nicht mit einer Aufgabe der jüdischen Identität gleichgesetzt werden.

### 3. „Christus vor seinen Richtern“

Von Maurycy Gottlieb sind zwei Gemälde erhalten, die sich mit einem jüdischen Jesus in einem jüdischen Umfeld beschäftigen. Zum einen „Christus vor seinen Richtern“ und „Jesus predigt in Kafarnaum“. Beide Gemälde sind unvollendet geblieben, was auf den frühen Tod des Künstlers zurückgeführt werden kann. Denn beide wurden erst in seinen letzten Lebensjahren begonnen und müssen aufgrund ihres diffizilen Themas und der auffällig großen Formate einen erheblichen Arbeitsaufwand dargestellt haben.

<sup>11</sup> Mendelsohn: *Painting a People*, S. 132.

<sup>12</sup> Silver, Larry: *Jewish Identity in Art and History. Maurycy Gottlieb as Early Jewish Artist*. In: *Jewish Identity in Modern Art History*. Hrsg. von Catherine M. Soussloff. Berkeley, Los Angeles, London 1999, S. 87.

<sup>13</sup> Diese Wahrnehmung wird auch von Mendelsohn vertreten. Mendelsohn: *Painting a People*, S. 97. Ob ein Diasporanationalismus, wie er später in Osteuropa auftrat, seine Zustimmung erfahren hätte, muss Spekulation bleiben.

Das Gemälde „Christus vor seinen Richtern“ (Abb. 1), das 1877 begonnen wurde, versammelt eine große Anzahl von Menschen in einem relativ engen Innenraum, der vor allem am unteren und am linken Bildrand nicht fertig ausgeführt ist. Trotz der dicht gedrängten Menschenmenge bleibt genug Raum, dass die Hauptpersonen deutlich heraustreten und agieren können. Thema ist die Gerichtsverhandlung Jesu vor dem Sanhedrin, einem Gerichtshof mit hauptsächlich religionsgesetzlicher Funktion.<sup>14</sup>

Ein Bildzentrum – sowohl inhaltlich als auch kompositorisch – bildet zum einen Jesus, der mit einer Kopfbedeckung und vor allem einem Tallit, einem Gebetsmantel, als Jude definiert ist. Hinzu kommen noch ein Gewand und Schuhe mit aufgebogenen Spitzen, die ihm ein orientalisches Aussehen geben. Ob er auch Schläfenlocken trägt, lässt sich nicht gut erkennen.<sup>15</sup> Die Identifikation der Hauptgestalt Jesus wird noch durch die Platzierung der Dornenkrone, die er erst später tragen wird, über seinem Kopf zusätzlich unterstrichen. Dies geschieht durch einen der beiden Soldaten, die hinter ihm stehen. Jesus wirkt gefasst und selbstbewusst. Während seine linke Hand auf seiner Brust ruht, streckt er seinen rechten Arm aus und führt eine beschwichtigend wirkende Geste mit seiner rechten Hand aus.

Ihm gegenüber, ein eigenes Handlungszentrum bildend, befinden sich auf einer erhöhten Plattform in der linken Bildhälfte der sitzende Hohepriester Joseph Caiaphas und stehend Anan,<sup>16</sup> der eine Gerte (?) über seinen Kopf hält, umgeben von anderen Mitgliedern des Sanhedrins.<sup>17</sup> Anan mit rotem Bart, orientalischem Gewand und einem Gebetsschal bildet ein sehr lebhaftes Gegenüber zu Jesus. Joseph Caiaphas, anhand der Brustplatte mit den zwölf Steinen für die zwölf Stämme als Hohepriester erkennbar, scheint Anan beruhigen zu wollen. Er spiegelt Jesu Bewegung – die rechte Hand auf der Brust und die linke Hand beschwichtigend Richtung Anan ausgestreckt.

<sup>14</sup> Dem Autor ist klar, dass es sich dabei um eine Vereinfachung der tatsächlichen Funktionen des Sanhedrins handelt. Seine Befugnisse standen gerade in der Zeit vor der Zerstörung des Tempels im Spannungsverhältnis zu den Königen der Dynastie des Herodes und dem römischen Reich bzw. dessen Amtspersonen.

<sup>15</sup> Larry Silver ist sich sicher, dass Jesus Schläfenlocken trägt. Silver: *Jewish Identity in Art and History*, S. 100.

<sup>16</sup> Die beiden Namen tauchen in der Literatur in verschiedenen Versionen auf. Der Autor verwendet hier die Schreibweisen der *Encyclopaedia Judaica*. *Encyclopaedia Judaica*. 2. Auflage. Hrsg. von Michael Berenbaum. Bd. 4, Detroit 2007, S. 339.

<sup>17</sup> Die Identifikation stützt sich unter anderem auf Ezra Mendelsohn. Mendelsohn: *Painting a People*, S. 132.



Abb. 1: Maurycy Gottlieb, „Christus vor seinen Richtern“, 1877–1879, Öl auf Leinwand, 160,5 x 282 cm, Das Israel Museum, Jerusalem.

Hinter Joseph Caiaphas wird ein besonderes Detail sichtbar: eine aufgerollte Schriftrolle. Teile der Zehn Gebote – in hebräischer Sprache geschrieben – können gelesen werden. Da der erste Vers fehlt, beginnt der Abschnitt mit „Du sollst keine anderen Götter haben vor meinem Angesicht“ (Ex 20,4 nach der Übersetzung von Moses Mendelssohn), womit wohl jenes Gebot prominent platziert wird, das von Juden als die größte Differenz zwischen Judentum und Christentum wahrgenommen wird.<sup>18</sup>

Ein weiteres Bildzentrum, das in der rechten Bildhälfte in den Hintergrund gerückt ist, stellt eine Person dar, die unter einem Baldachin erhöht sitzt. Es dürfte sich um Pontius Pilatus handeln, da die Inschrift auf dem Baldachin als SPQR, für Senatus Populusque Romanus, entziffert werden kann und somit auf eine römische Amtsperson verweist, eine Rolle, die nur ihm im Kontext der Verurteilung Jesu zukommt.

Mit der Integration von Pontius Pilatus weicht Gottlieb von der konventionellen Schilderung des Geschehens ab, in dem die Gerichtsverhandlung vor

<sup>18</sup> Diese Meinung vertritt auch Amishai-Maisels. Sie verweist allerdings darauf, dass auch die anderen Ausschnitte der Zehn Gebote, die sichtbar sind, die Unterschiede zwischen den beiden Religionen betonen. Amishai-Maisels, Ziva: The Jewish Jesus. In: Journal of Jewish Art. 9 (1982), S.97.

dem Sanhedrin und das Treffen mit Pontius Pilatus üblicherweise zeitlich und räumlich getrennt stattfinden. Dass hier beides vermenget wird, kann auch an der Menschenmenge abgelesen werden, die neben orientalisierend gewandeten Juden, kenntlich auch an Kopfbedeckung und Bart, einige glattrasierte Römer und rechts außen sitzend eine Römerin, erkennbar an ihrem Gewand, versammelt.<sup>19</sup> Als dritte Gruppe kommen noch Anhänger Jesu hinzu, zu denen die kniende Frau vor Jesus und die Gruppe rund um den Mann am rechten Bildrand, der seine rechte Hand zu den Soldaten ausstreckt, zu zählen sind.

Aus der Menschenmenge soll eine einzelne Person gesondert herausgestellt werden. Zwischen Jesus und den beiden Soldaten steht im Hintergrund unter anderem, ganz im Schatten, ein junger Mann, den man aufgrund der Portraits, die wir von ihm haben, als den Künstler selbst erkennen kann. Ob er sich am Geschehen auch beteiligt, kann aufgrund des Umstandes, dass seine Mimik im Schatten nicht erkennbar ist, nicht beurteilt werden. Wie Mendelsohn anmerkt, erhält das Selbstporträt wegen der Tatsache, dass sich im Jahr zuvor Gottlieb selbst als Ahasverus malte, den ‚ewigen Juden‘, der Jesus beleidigt haben soll und bestraft wurde, eine besondere Note.<sup>20</sup>

Wollte Gottlieb mit dem Bild einen Freispruch des jüdischen Volkes von der ‚Kollektivschuld‘ an der Kreuzigung Jesu erreichen oder zumindest die Wahrnehmung modifizieren? Jesus ist jedenfalls eindeutig als gläubiger Jude dargestellt, ersichtlich durch das Tragen von Gebetsschal, Kopfbedeckung und möglicherweise von Schläfenlocken.

Die Beurteilung muss allerdings widersprüchlich ausfallen. Der gezügelt aggressive Auftritt von Anan sticht hervor und mag zuungunsten der jüdischen Sache interpretiert werden. Doch lassen die anderen Mitglieder des Sanhedrins keine vergleichbare Aggression erkennen, allenfalls eine (milde) Missbilligung. Graetz arbeitet nicht nur im Kapitel „Messianische Erwartungen und Ursprung des Christentums“, sondern auch in den anderen Abschnitten des Bandes „Geschichte der Juden von dem Tode Juda Makkabi's bis zum Untergange des jüdischen Staates“ die innerjüdischen Konflikte zwischen den

<sup>19</sup> Zum gleichen Schluss kommt in ihrer Bildinterpretation Nehama Guralnik. Guralnik: Maurycy Gottlieb, S. 46.

<sup>20</sup> Mendelsohn: *Painting a People*, S. 134. Das Selbstporträt „Ahasverus“ von 1876 stellt eine komplizierte Verschmelzung zwischen dem ‚ewigen Juden‘ und dem gleichnamigen persischen König aus dem Buch Esther dar und wäre aufgrund seiner Komplexität eines eigenen Aufsatzes würdig.

Sadduzäern, meist Mitglieder der Oberschicht, den Pharisäern und den Essern heraus. Dabei stellt er Jesus als Schüler und Nachfolger des Johannes in das Umfeld der Essener.<sup>21</sup> Wenn hier Gottlieb der Beurteilung Jesu durch Graetz folgt, ist das Auftreten Jesu vor dem Sanhedrin als innerjüdischer Religionskonflikt und nicht als Auseinandersetzung zwischen Judentum und Christentum zu lesen. Eine Auseinandersetzung, die auch eine gesellschaftskritische Komponente erhält, wenn hier die jüdische Oberschicht und ein volkstümlicher Prediger aus einfachen Verhältnissen einander gegenüberstehen.

Die Verbindung der üblicherweise getrennten Themen Sanhedrin und Pontius Pilatus streicht die Rolle der Römer bei der Verurteilung stärker heraus als üblich. Die römische Mitverantwortung kann nicht übersehen werden, umso mehr, da die Verhöhnung mit der Dornenkrone durch den römischen Soldaten sehr prominent dargestellt ist. Da das Gemälde nicht vollendet ist, muss es Spekulation bleiben, ob der Künstler durch eine Akzentuierung des Pontius Pilatus noch eine stärkere Schwerpunktsetzung in dessen Richtung ausgeführt hätte. Erneut soll Graetz bemüht werden, der in seinen Ausführungen zur Verurteilung und Hinrichtung Jesu die Mitschuld der Römer betont und dabei die Verhöhnung mit der Dornenkrone und der Inschrift auf dem Kreuz als ausschließlich römisch bezeichnet.<sup>22</sup>

#### 4. „Jesus predigt in Kafernaum“

Ein Jahr nach „Christus vor seinen Richtern“ begann Gottlieb mit „Jesus predigt in Kafernaum“ (Abb. 2). Die Wahl des Themas könnte von Graetz inspiriert worden sein, der die Predigtstätigkeit von Jesus in Kafernaum explizit erwähnt.<sup>23</sup> Erneut ist es eine Innenraumszene mit einer größeren Anzahl von Personen. Zwar steht Jesus nicht im Zentrum des Raumes, sondern am linken Bildrand, doch bildet er eindeutig den Mittelpunkt des Geschehens. Erneut trägt er einen Gebetsschal und hält den Kopf bedeckt. Während die feinen Gesichtszüge Jesu in „Christus vor seinen Richtern“ an Darstellungen aus dem Umkreis der Künstlergruppe der Nazarener erinnern, wirkt dieser Jesus mit den langen, dunklen, stark gelockten Haaren und Bart weit weniger (nord)

<sup>21</sup> Zur Einordnung der Lehre Jesu im Kontext der zeitgenössischen, religiösen Strömungen im Judentum: Graetz: Geschichte der Juden. Bd. 3, S. 222–230.

<sup>22</sup> Graetz: Geschichte der Juden. Bd. 3, S. 243–245.

<sup>23</sup> Graetz: Geschichte der Juden. Bd. 3, S. 230 f.

europäisch als die Jesusdarstellungen mit glatten, deutlich helleren Haaren und sorgfältig gestutzten Bärten, die häufig in der Kunst des 19. Jahrhunderts auftreten. Schon in zeitgenössischen Artikeln taucht die Beurteilung auf, dass Gottliebs Jesus als Nachfolger der alttestamentarischen Propheten auftritt.<sup>24</sup> Der schwache Heiligenschein um seinen Kopf stammt aber sicherlich aus der christlichen Ikonografie. Der Gestus der weit geöffneten Arme wird von Rembrandt hergeleitet,<sup>25</sup> allerdings lässt Gottlieb Jesus, abweichend zu Rembrandt, nach oben blicken, sodass sein Blick von der versammelten Menge abgewandt ist.

Erneut ist es eine gemischte Menschenmenge, nicht nur im Sinne von Männern und Frauen unterschiedlichen Alters, die hier zusammengekommen ist, sondern auch ein Römer, am rechten Bildrand ohne Bart und mit Toga, sitzt unter den Anwesenden. Er ist auch der Einzige, der nicht nachdenklich, sondern skeptisch, vielleicht auch gelangweilt zu sein scheint. Die Juden sind an Gebetsschal, Kopfbedeckung und Bärten als solche erkennbar – Attribute, die eben auch Jesus als Juden kennzeichnen.

Dass es sich um eine Synagoge handelt, wird an der Trennung von Männern und Frauen ersichtlich. Letztere sitzen auf einer Empore, die sogar noch etwas höher ist als der erhöhte Standplatz von Jesus, der offensichtlich auf der Bima, dem Lesepult, steht. Im Bereich der Frauenempore fehlen einige Details, da gerade hier der Künstler die Arbeit unterbrochen haben dürfte, ohne das Gemälde abschließen zu können. Trotzdem lässt sich dort, aber auch in den detaillierter ausgearbeiteten Bereichen, wie dem Lesepult, erkennen, dass Gottlieb auf griechisch-römische Architekturelemente für die Gestaltung zurückgriff. In Übereinstimmung mit jüdischer Zurückhaltung bei der Darstellung von Lebewesen sind es Ranken mit pflanzlichen Motiven, die als Schmuckelemente der Zierde dienen. Auf den Stufen zur Bima findet man noch auf einem Behälter den Davidsstern.

Inwieweit die Predigt Jesu alle Zuhörer erreicht, ist fraglich. Einige scheinen selbstversunken seinen Worten zu lauschen, während sich zumindest ein

<sup>24</sup> Guralnik: *Maurycy Gottlieb*, S.104. Guralnik zitiert hier: Wojciechowski, J.: *Salon sztuk pięknych Ungra w Warszawie*. In: *Tygodnik Ilustrowany* 208, 20.12.1879, S.387. Der Vergleich von Jesus in Gottliebs Gemälde mit den alttestamentarischen Propheten taucht auch in einem Ausstellungskatalog von 1932 auf. Waldman, Mojżesz: *Maurycy Gottlieb 1856–1879*. Kraków 1932, S. 40.

<sup>25</sup> Silver: *Jewish Identity in Art and History*, S. 102 f. und Mendelsohn: *Painting a People*, S. 134.

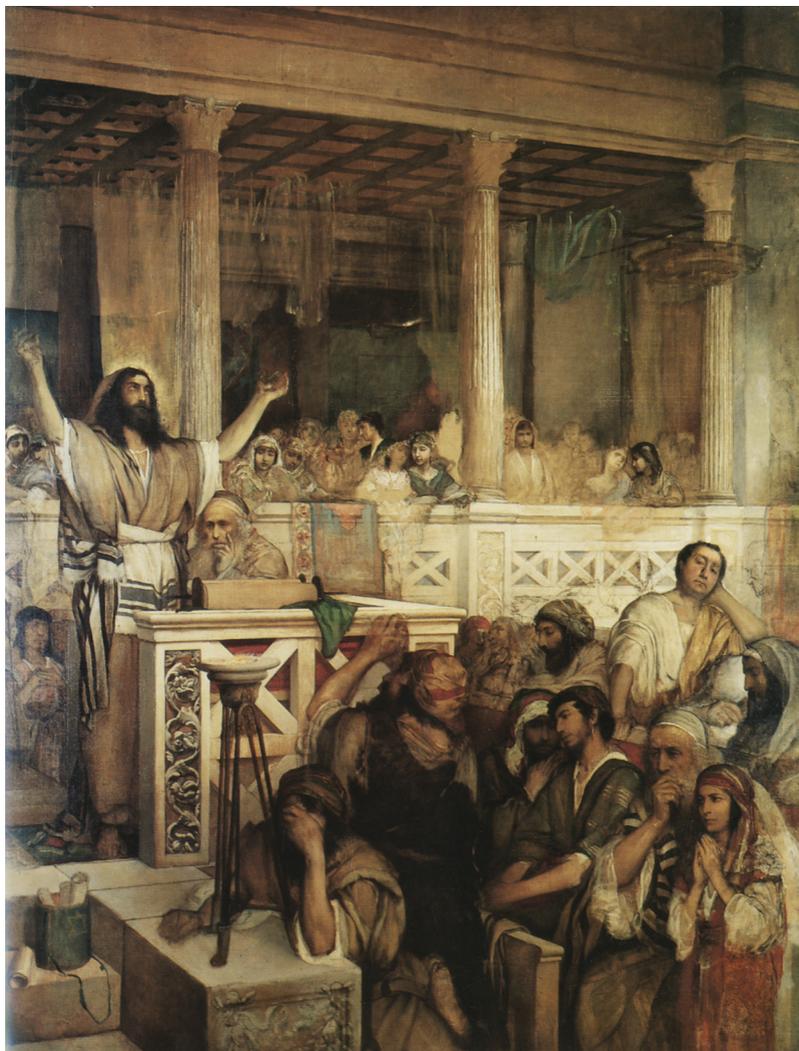


Abb.2: Maurycy Gottlieb, „Jesus predigt in Kafernaum“, 1878/1879, Öl auf Leinwand, 271,5 x 209 cm, Nationalmuseum, Warschau.

Mann direkt vor der Bima mit gefalteten Händen an Jesus wendet. Zwei Personen fallen auf. Zum einen ist es ein Mädchen in einem roten Kleid im rechten unteren Bildbereich, das sich gegen die Konvention im den Männern vorbehaltenen Teil der Synagoge aufhält und mit gefalteten Händen konzentriert zuzuhören scheint. Des Weiteren sitzt in der ersten Reihe mit grünem Obergewand der Künstler, an dessen rechte Schulter sich sein Nachbar anlehnt. Das Selbstporträt von der Seite mit einem großen Ohrring im linken Ohr ähnelt so stark dem Gemälde „Ahasverus“, dass man von einem Zitat sprechen könnte. So ungewöhnlich diese Entscheidung ist und eine Identifikation mit einem für seine Verachtung gegenüber Jesus bestraften Juden nahelegen könnte, eine eindeutige Positionierung gegenüber Jesus lässt sich daraus nicht herauslesen.

Die Beurteilung des Bildes im Kontext von Gottliebs ‚Mission‘ ist leichter als jene von „Christus vor seinen Richtern“. Jesus wird eindeutig als Jude dargestellt, der einer Menge, die hauptsächlich aus Juden und Jüdinnen besteht, predigt. Die Betonung des Umstandes, dass das Christentum sich nur aus seiner jüdischen Herkunft heraus verstehen lässt, wird durch das Äußere Jesu, der als alttestamentarischer Prophet gedeutet werden kann, und dabei Worte predigt, die Eingang in das Neue Testament finden werden, deutlich – ein Brückenschlag zwischen Juden und Christen.

## 5. Marc Chagall (1887–1985)

Marc Chagall wurde als Moische Segal<sup>26</sup> 1887 in Witebsk geboren, einer Stadt in Russland, die heute im nordöstlichen Weißrussland liegt. Ähnlich wie Mauryc Gottlieb konnte er sich aufgrund des Engagements seiner Mutter relativ früh einer konservativ jüdischen Schulausbildung entziehen und besuchte russische Schulen. Prägen Witebsk und St. Petersburg seine frühen Jahre, wird, mit einer kurzen Unterbrechung nach der Revolution, Paris (und Frankreich) sein Lebensmittelpunkt. Ausdruck findet dies auch in der Annahme jenes Namens – Marc Chagall – unter dem er international berühmt wurde. 1985 verstirbt er in Saint-Paul-de-Vence. Jüdische Themen nehmen einen bedeutenden Teil seines künstlerischen Schaffens ein.

<sup>26</sup> Es gibt bei der Schreibweise seines jüdisch-russischen Geburtsnamens immer wieder kleine Abweichungen. Der Autor folgt hier Baal-Teshuva (Baal-Teshuva, Jacob: Marc Chagall 1887–1985. Köln u. a. 2000, S. 13).

## 6. „Die weiße Kreuzigung“

Marc Chagalls Darstellung des jüdischen Jesus unterscheidet sich in einem entscheidenden Punkt von jenem Gottliebs – Chagall wählte bevorzugt Kreuzigungsszenen für seine Jesusdarstellungen. Allerdings wurde seine Themenwahl von der jüdischen Gemeinde kritisch hinterfragt.<sup>27</sup> Dies steht im Gegensatz zu Gottliebs Gemälden, die weit positiver aufgenommen wurden.<sup>28</sup>

Das berühmteste Kreuzigungsgemälde von Chagall ist „Die weiße Kreuzigung“ (Abb. 3) von 1938. Der gekreuzigte Jesus, auf den ein Lichtstreifen von oben fällt, bildet inhaltlich und kompositorisch das Zentrum des Gemäldes. Um die Hüften trägt er ein Tuch, das in seiner Gestaltung mit den schwarzen Streifen auf Weiß sofort die Assoziation an einen Gebetsschal weckt. Der Kopf ist, wie für religiöse Juden üblich, bedeckt, allerdings mit einem weißen Tuch, das um den Kopf gewickelt ist. Aus der christlichen Ikonografie stammt der Heiligenschein um sein Haupt. Außerdem trägt er einen Bart. Jesus dürfte bereits tot sein, denn die Augen sind geschlossen und der Kopf ist auf die linke Seite gesunken. Schwache Blutspuren sind an den Stellen, wo die Nägel eingeschlagen wurden erkennbar, ansonsten weist der sehr schlanke, etwas überlange Körper keine Wunden auf. Die Leiter, die am Kreuz lehnt, deutet bereits auf die Abnahme Jesu vom Kreuz.

Das T-förmige Kreuz trägt die traditionelle Inschrift INRI. Darunter wird diese ins Aramäische übersetzt und voll ausgeschrieben – „Yeshu HaNotzri Malcha D’Yehudai“.<sup>29</sup> Die Verwendung jener Sprache, die zur Zeit Jesu im Nahen Osten die Alltagssprache war, die Jesus selbst gesprochen haben dürfte, und die hebräischen Schriftzeichen betonen noch einmal den Bezug Jesu zum Judentum. Gleichzeitig wird durch die Wendung „Ha Notzri“, die eher als

<sup>27</sup> Baal-Teshuva: Marc Chagall, S. 71.

<sup>28</sup> Pickhan, Gertrud: Levitan – Gottlieb – Liebermann. Drei jüdische Maler in ihrem historischen Kontext. In: *Impulse für Europa. Tradition und Moderne der Juden Osteuropas*. Hrsg. von Manfred Sapper. [=Osteuropa. Jg. 58, H. 8/10], Berlin 2008, S. 252. Erwähnt werden muss auch, dass Liebermanns „Der zwölfjährige Jesus im Tempel“ von 1879 sowohl aufgrund der Darstellung Jesu als jüdischen Jungen als auch wegen der jüdischen Herkunft des Malers in Verbindung mit diesem Thema einen Skandal hervorrief. Pickhan lässt ihre Beurteilung, ob die Polen in dieser Hinsicht toleranter waren, offen. Pickhan: Levitan – Gottlieb – Liebermann, S. 252.

<sup>29</sup> Der Autor folgt hier der Transkription von Amishai-Maisels. Amishai-Maisels, Ziva: Chagall’s White Crucifixion. In: *Art Institute of Chicago Museum Studies*. Vol. 17 (1991) No. 2, S. 139.

„der Christ“ als „der Nazarener“ übersetzt werden muss, deutlich, dass Jesus auch als Christ wahrzunehmen ist.<sup>30</sup>

Die Einbettung in den Kontext des Judentums wird durch die Szenen und Symbole, die sich rund um den Gekreuzigten befinden, verstärkt. So steht zu Füßen des Kreuzes ein Leuchter mit brennenden Kerzen, der in seiner Gestaltung an die Menora, den Leuchter im Tempel zu Jerusalem, erinnert – allerdings sind nur sechs Kerzen beziehungsweise Arme zweifelsfrei erkennbar, anstelle der zu erwartenden sieben. Interessanterweise ist der Leuchter ebenfalls von einem Heiligenschein umgeben.

Oberhalb des Kreuzes schweben drei Männer und eine Frau. Sie werden von Amishai-Maisels als drei biblische Patriarchen und eine Matriarchin identifiziert. Dass sie Juden sind, ist an einzelnen Details erkennbar, wie der Bedeckung der Köpfe, unter anderem mit einer Kippa, und dem Tragen von Gebetsmantel und Tefillin, Gebetsriemen. Ihre Identifikation als Moses, die Patriarchen und Rachel beruht auf einer Legende, die erzählt, dass sie auf Gottes Geheiß auch die Zerstörung des Ersten Tempels beklagt hätten.<sup>31</sup>

Die anderen Szenen zeigen Zerstörung und Flucht. So geht in der rechten oberen Bildecke offensichtlich eine Synagoge in Flammen auf. Die Deutung des Gebäudes ergibt sich aus dem Umstand, dass im Inneren mehrere Thorarollen mit dem Davidsstern auf ihren Hüllen zu sehen sind und ein Vorhang beiseite geweht wird, der wohl ein Thoravorhang, ein Parokhet, sein soll. Auf dem Giebel im Eingangsbereich sind zwei Löwen mit einer Krone zwischen ihnen, ein Davidsstern und zwei Gesetzestafeln angebracht, alles ‚klassische‘ jüdische Symbole, die in das Umfeld einer Synagoge passen. Ein Mann mit einer weißen Binde steht vor dem brennenden Gebäude. Zu seinen Füßen liegen Leuchter, ein Stuhl und Bücher im Schnee.

In der rechten unteren Bildecke flieht ein grüngewandeter Mann mit einem Sack auf seinem Rücken, weg von der Kreuzigungsszene. Eine Schriftrolle liegt zu seinen Füßen. Auch eine Mutter mit Kind verlässt das Geschehen, im Vordergrund am unteren Bildrand zu sehen. Auch gegenüber, im linken unteren Bildeck, fliehen drei Männer aus dem Bild, einer mit einer Thorarolle,

<sup>30</sup> Amishai-Maisels: Chagall's White Crucifixion, S. 139.

<sup>31</sup> Amishai-Maisels: Chagall's White Crucifixion, S. 139 und 143. Amishai-Maisels verweist für die Deutung der Patriarchen und der Matriarchin unter anderem auf folgende Quellen: Roskies, David G.: *Against the Apocalypse*. Cambridge 1984, S. 32 f.; und *Midrash Rabbah*, übersetzt von A. Cohen. London 1939, S. 42 f.



Abb. 3: Marc Chagall, „Die weiße Kreuzigung“, 1938, Öl auf Leinwand, 154,3 x 139,7 cm, The Art Institute of Chicago, Chicago (IL), Gift of Mr. Alfred S. Alschuler / © Bildrecht, Wien 2014.

einer mit einer unbeschrifteten Tafel auf der Brust und der letzte bedeckt teilweise sein Gesicht. Oberhalb von ihnen sieht man ein Boot voller Menschen, doch scheint es nicht so, als ob sie es schaffen würden, mit dem einzelnen Ruder, das sie haben, vorwärts zu kommen.

Auf gleicher Höhe wie die brennende Synagoge, aber in der linken Bildhälfte sind verwüstete Gebäude zu sehen. Eines brennt und ein anderes ist auf den Kopf gestellt worden. Vor ihnen sitzen drei Personen im Kreis, eine

davon der bei Chagall oft vorkommende Geiger, allerdings spielt er nicht, sondern hat seine Geige neben sich im Schnee liegen. Im angrenzenden Friedhof liegt ein Mann mit verrenkten Gliedern im Schnee, offensichtlich Opfer des Pogroms, das hier stattgefunden hat.

Im linken oberen Bereich des Gemäldes sieht man eine Gruppe von Personen mit roten Fahnen, die sich anders als die Flüchtenden in die Bildmitte hin bewegen. In welcher Art und Weise sie etwas mit dem Pogrom zu tun haben, ist nicht ganz klar: Angreifer oder Retter?<sup>32</sup> Möglicherweise Retter mit den roten Fahnen der Kommunisten, denn bis sich später das Gegenteil herausstellte, wurde die Sowjetunion als sicherer Hafen vor Verfolgung, vor allem vor dem Nationalsozialismus, betrachtet.<sup>33</sup>

Dass das Bild sich auf den Nationalsozialismus bezieht, wird aus dessen Geschichte ersichtlich. Die heutige Version weist an mehreren Stellen Übermalungen auf, die Chagall zu einem nicht exakt bekannten Zeitpunkt durchführte: entweder als die Möglichkeit bestand, dass die deutliche politische Stellungnahme die französische Öffentlichkeit irritieren könnte oder vielleicht später, als die Gefahr bestand, dass das Bild in nationalsozialistische Hände gelangen könnte. Letztlich gelang es dem Künstler, sich und sein Bild vor den in Frankreich einrückenden Deutschen in Sicherheit zu bringen. So konnte man auf der heute leeren Tafel des Mannes im linken unteren Bildeck die Worte „Ich bin Jude“ lesen. Des Weiteren befand sich ursprünglich auf einer der Fahnen oberhalb der brennenden Synagoge und auf der Armbinde des Mannes vor der Synagoge jeweils ein umgedrehtes Hakenkreuz.<sup>34</sup>

Das Bild nahm sicherlich Bezug auf die zunehmende Diskriminierung und Verfolgung der jüdischen Bevölkerung im Deutschen Reich. Geht man von einer Entstehung Ende 1938 aus, so könnte die Reichskristallnacht ein Anlass für die pogromartigen Verwüstungen – man denke vor allem an die brennende Synagoge im Bild – sein.

Der jüdische Jesus wird bei Chagall zum Symbol des verfolgten, leidenden Judentums. Eine Interpretation, die sich auch auf andere Kreuzigungsszenen bei Chagall ausdehnen lässt. So zum Beispiel „Golgotha (Der Kalvarienberg)“ von 1912, ein Bild, das mit seinem Bezug auf die Beilis-Affäre, eine

<sup>32</sup> Amishai-Maisels: Chagall's White Crucifixion, S. 140.

<sup>33</sup> Amishai-Maisels: Chagall's White Crucifixion, S. 143.

<sup>34</sup> Amishai-Maisels: Chagall's White Crucifixion, S. 140.

Ritualmordanklage in Kiew von 1911, ebenfalls einen konkreten Verfolgungsfall zum Anlass hatte. Auch einige der späteren Beispiele wie „Exodus“, in dem der Gekreuzigte zwar nicht mehr so offensichtlich jüdische Attribute trägt, aber hinter einer fliehenden jüdischen Menschenmenge und einem brennenden Shtetl in den Kontext jüdischer Verfolgungserfahrung platziert ist, entstanden 1952 bis 1966.

## 7. Der jüdische Jesus – Interpretation und Einordnung

Um die jüdische Herkunft von Jesus herauszustellen, greifen beide Künstler auf das gleiche Repertoire an Symbolen zurück. Beide verwenden den Gebetschal – in Abwandlungen – als wichtiges Attribut. Außerdem wird Jesus mit bedecktem Kopf dargestellt. Die Schläfenlocken, die meist versteckt sind, dürften trotzdem nicht der Aufmerksamkeit der Betrachter entgangen sein. All dies, wie auch andere jüdisch-religiöse Symbole in den Bildern, stammt nicht aus der christlichen Ikonografie und stellt somit einen Bruch mit der bisherigen künstlerischen Praxis dar. Ein Bruch, der wahrscheinlich stärker von den Zeitgenossen Gottliebs wahrgenommen wurde, aber nicht darüber hinwegtäuschen soll, dass eine solche Darstellung auch zu Chagalls Zeit noch immer eine Abweichung von den Konventionen war.

Ein weiterer Aspekt ist der Raum, in den Jesus gestellt wird. Bei beiden Künstlern wird Jesus in einen jüdisch definierten Raum gestellt – sei es der Sanhedrin und die Synagoge von Kafernaum bei Gottlieb oder das Shtetl bei Chagall. Auch bei dieser Wahl weichen die beiden Künstler von den üblichen Bildkonventionen ab. Zwar gibt es in der christlichen Kunst Abbildungen von Jesus in einem jüdischen Umfeld, so zum Beispiel im Tempel, doch ist dieses meist nicht als tatsächlich jüdisch definiert. Einige wenige „orientalisierende“ Elemente sollen das Gefühl vermitteln, dass man sich im (römischen) Nahen Osten befindet. Mit tatsächlich jüdischem Leben, sei es zu Lebzeiten Jesu, sei es aus dem zeitgenössischen Umfeld der Künstler und Künstlerinnen, hat dies selten etwas zu tun. Gleichzeitig wird dieser Raum bei beiden Künstlern von Menschen bevölkert, die ein positives Bild von Juden vermitteln. Die Darstellung ‚des Juden‘ als ‚das Böse‘ ist hier nicht zu finden.

Allerdings tun sich auch – thematisch und durch die historischen Gegebenheiten bedingt – Unterschiede zwischen Gottlieb und Chagall auf. Bei Gottlieb wird stärker das Thema der Integration betont, während bei Chagall jenes

der Konfrontation vorherrscht. Vor allem in „Jesus predigt in Kafernaum“ wird ein selbstverständliches Nebeneinander von Juden und Nichtjuden dargestellt, in dem auch Jesus seinen Platz hat. Auch in „Christus vor seinen Richtern“ wird ein Miteinander der verschiedenen Protagonisten betont, das allerdings nicht über Konflikte – Anan und Jesus – und das letztlich tragische Ende – präsent in der schattenhaften Anwesenheit von Pontius Pilatus und in der Dornenkrone – hinwegtäuschen kann. In beiden Fällen aber steht Jesus im Zentrum jüdischen Lebens. Auch bei Chagall steht er im Zentrum, doch sind hier die Konflikte präsenter, selbst wenn man die Gruppe mit den roten Fahnen als Retter interpretieren möchte. Interessant ist der Umstand, dass sich Gottlieb durch die Selbstporträts als Person stärker mit einbringt, ohne zwangsläufig Position für oder gegen Jesus zu beziehen, während Chagall auf ein solches Vorgehen verzichtet.

Beide wählen den jüdischen Jesus als Auseinandersetzung mit dem Antisemitismus. Er wendet sich aber nicht unbedingt an ein jüdisches Publikum, sondern ist an nichtjüdische, zuvorderst christliche Betrachter adressiert, denen der jüdische Hintergrund ihres religiösen und damit auch kulturellen Erbes vor Augen geführt wird. Jesus wird dabei auch zu einem Symbol jüdischen Leidens, denn sein Martyrium – Basis des Christentums – wird zu einem jüdischen.<sup>35</sup> So muss sich der nichtjüdische Betrachter die Frage gefallen lassen, inwieweit Antisemitismus auch einen Angriff gegen ihn selbst darstellt.

<sup>35</sup> Zu einem ähnlichen Schluss kommt Amishai-Maisels. Amishai-Maisels: *Origins of the Jewish Jesus*, S. 78.