

---

# Der gegenwärtige Schmerzensmann

Bernhard Grom / München

Seit in der byzantinischen Kunst des 12. Jahrhunderts das Motiv des Schmerzensmannes aufkam und von dort Eingang in die Westkirche fand, wurde es in Tafelbildern, Kupferstichen und Skulpturen vielfach variiert: in Darstellungen, die den leidenden Jesus mit geschlossenen Augen vor der Grablegung oder mit geöffneten Augen nach der Auferstehung zeigen, allein oder mit Maria und Johannes bzw. mit Engeln, mit einem Kreuznimbus um sein Haupt oder ohne diesen Hinweis auf seine Göttlichkeit. Ebenso vielfältig sind die Bezeichnungen für diese Bildschöpfungen: *Imago Pietatis*, *Misericordia Domini*, *Barmherzigkeit*, *Pitié de Nôtre Seigneur*, *Erbärmdebild*, *Ecce homo*, *Salvator*. Gemeinsam ist ihnen, dass sie dem Betrachter Jesus mit seinen Wundmalen, aber ohne szenischen Zusammenhang mit Passion, Kreuzabnahme und Beweinung vor Augen stellen und ihn somit unmittelbar mit Jesus konfrontieren. Damit erinnern sie an seine Passion, wollen diese aber nicht einfach nacherzählen, sondern den betrachtenden Beter überhistorisch, spirituell mit dem gegenwärtigen, auferstandenen Jesus Christus verbinden – sei es in der persönlichen Kontemplation, sei es in der Eucharistie.

## Leiden und Herrlichkeit

Von der so genannten *Vera Icon* („Wahres Bild“), deren Ursprung man im Schweißtuch der Veronika sah, unterscheidet sich das Bild des *Schmerzensmannes* dadurch, dass es nicht nur das Antlitz, sondern auch die Halbfigur Christi darstellt und nicht auf das irdische Leben Jesu zurückgeführt wird. Es ist zunächst eine meditative Zusammenfassung und Vergegenwärtigung des Leidens Jesu (s. unten zu Abb. 1), wurde aber im 15. Jahrhundert im Westen weithin mit der Vision Papst Gregors während der heiligen Messe verbunden und damit eucharistisch verstanden als Hinweis auf den, der den Gläubigen im „Herrenmahl“ über Raum und Zeit hinweg die Liebe erzeigt, die ihn Leid und Kreuz auf sich nehmen ließ. Auch als private Andachtsbilder wollten diese Darstellungen die Liebe „bis zur Vollendung“ (Joh 13,1) vergegenwärtigen, die Jesus gegenüber dem empfindet, der sich ihm betrachtend zuwendet. Ihm wurden auch Ablässe versprochen. Diese Überzeitlichkeit hat auch die Kreisfläche (Nimbus,

Gloriole) verdeutlicht, in die – zur Unterscheidung Jesu von gewöhnlichen heiligen Menschen mit Nimbus – ein Kreuz eingezeichnet war: Der Nimbus als Sinnbild göttlicher Vollkommenheit und der „Herrlichkeit Gottes im Antlitz Christi“ (2 Kor 4,6).

Seit Beginn des 16. Jahrhunderts wurde der Schmerzensmann (und Jesus am Kreuz) immer häufiger mit einer Dornenkrone statt einem Nimbus dargestellt: realistisch statt visionär-symbolisch, Mitleid erregend statt verherrlicht. Damit wurde die Aufmerksamkeit zwar im Sinne der Jesusfrömmigkeit auf das irdische Leben Jesu gelenkt, aber die Beziehung zum gegenwärtigen Christus nicht mehr bildlich thematisiert.<sup>1</sup> Der glaubensskeptische Humanismus eines Lovis Corinth, Max Beckmann und anderer hat dann im 20. Jahrhundert auf diese expressiv-realistische Bildform und nicht auf den Schmerzensmann mit Nimbus zurückgegriffen. So wurden Kreuzigungen bzw. Kreuzabnahmen gemalt, die bewegende Chiffren menschlichen Leids sind, aber keinen Bezug mehr zum auferstandenen und gegenwärtigen Jesus Christus aufweisen.

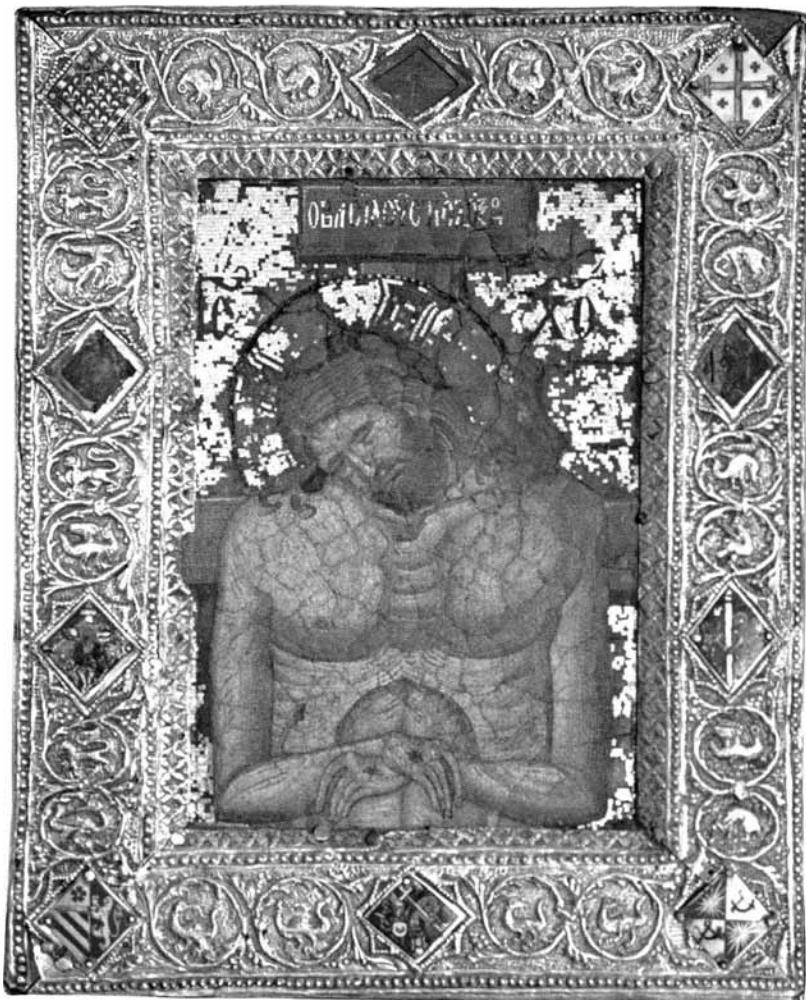
### **Der Gekreuzigte im unmittelbaren Bezug zum Beter**

Im Unterschied zu den späteren, realistischen und historisierenden Passionsbildern, die unseren heutigen Blick auf die Leidensgeschichte Jesu oft prägen, wollen die drei hier abgedruckten Beispiele den ursprünglichen kontemplativen Sinn des Schmerzensmann-Motivs zur Geltung bringen. Allen dreien ist gemein, dass sie bewusst machen wollen, wie sich Gott, der in Jesus Christus Mensch wurde und litt, heute dem meditierenden Gläubigen zeigen will. Dies wird dadurch ersichtlich, dass sie einerseits den Gekreuzigten mit dem Nimbus bzw. einer Mandorla zeigen und sich andererseits auf eine Vision bzw. auf das Gebet beziehen.

Die kleine *Mosaik-Ikone* von Abb. 1 entstand vermutlich um 1300 in Byzanz und kam 1385/1386 in die Kirche Santa Croce in Gerusalemme in Rom.<sup>2</sup> Der athletische Körper entstammt vermutlich der Pantokrator-Ikonographie. Mit geschlossenen Augen senkt Jesus das Haupt. Die Hände wurden vom Querbal-

**1** Zur Einheit von *labor* und *gloria* vgl. Röm. 8,17: „.... wenn wir mit ihm leiden, um mit ihm auch verherrlicht zu werden.“; s. dazu Ignatius von Loyola (†1556), *Exerzitienbuch*, n. 95: „Deshalb muß, wer mit mir kommen will, sich mit mir mühen, damit er, indem er mir in der Qual folgt, mir auch in der Herrlichkeit folge.“ (*Ruf des zeitlichen Königs*); n. 303 (vgl. Lk 24,26): „War es nicht notwendig, daß Christus leidet und so in seine Herrlichkeit eingeht?“ (*Mysteria Iesu Christi*) u. 223: „Erwägen, wie die Gottheit, die sich im Leiden zu verbergen schien, nun so wunderbar in der heiligsten Auferstehung durch deren wirkliche und heiligste Wirkungen erscheint und sich zeigt.“ (*Vierte Woche*); zit. n. Ders., *Geistliche Übungen*. Übers. von P. Knauer. Graz, Wien, Köln <sup>3</sup>1988.

**2** Vgl. R. Krischel u.a. (Hrsg.), *Ansichten Christi. Christusbilder von der Antike bis zum 20. Jahrhundert* (Ausst.-Kat.). Köln 2005, 120.



Mosaik-Ikone (um 1300), Byzanz, 19 x 13 cm; Rom, Santa Croce in Gerusalemme

ken des Kreuzes abgenommen und über dem Bauch übereinander gelegt. Dies haben – historisch betrachtet – die Menschen getan, die ihn vom Kreuz genommen haben. Doch auf dieser Ikone zeigt Jesus dem meditierenden Betrachter hier und heute seine Wundmale an Händen und Seite. Er erscheint ihm als der Lebende, der für ihn starb. Auf anderen Bildern wird dargestellt, wie Jesus, vom Kreuz abgenommen, vor der Grablegung beklagt wird, und der Betrachter kann sich mit den Personen identifizieren, die ihn beweinen und verehren. Anders auf dieser Ikone. Sie lässt den Betrachter unvermittelt mit Jesus in ein Gespräch eintreten. Sie weist auch auf seine Verherrlichung und Göttlichkeit hin:

durch den Kreuznimbus, der sein Haupt ebenso umgibt wie er auf Groß-Mosaiken den Auferstandenen und Allherrnscher kennzeichnet. Dieses Haupt trägt, im Unterschied zu manchen späteren Darstellungen, keine Dornenkrone. Dementsprechend charakterisiert die griechische Inschrift auf der Tafel am senkrechten Kreuzesbalken den Schmerzensmann als verherrlichten, gegenwärtigen Christus, indem sie ihn nennt „König der Herrlichkeit“ (*Basileus tes doxes*). Ja, es ist der verherrlichte Schmerzensmann, nicht einfach der Sieger über Kreuz und Tod. Denn anders als etwa bei Michelangelos *Christus* in Santa Maria Sopra Minerva (Rom 1519/20) oder El Grecos *Die Auferstehung Christi* (1600) im Prado von Madrid, wo der Auferstandene ohne Wundmale dargestellt wird, zeigt die Ikone deutlich die Wunden an Jesu Seite und Händen.

Diese Darstellung fand weite Verbreitung durch einen Stich von *Israhel van Meckenems* aus dem Jahr 1495, der erklärte, sie sei das authentische Abbild jener Vision, in der Christus Papst Gregor dem Großen (540–604) während der Messe erschien und sein Blut in den Messkelch fließen ließ. Damit wurde das Motiv des Schmerzensmannes noch deutlicher von der historischen Szene losgelöst und als Bild der je neuen Begegnung des gegenwärtigen Christus mit dem Gläubigen in der Eucharistie oder im betrachtenden Gebet verstanden.

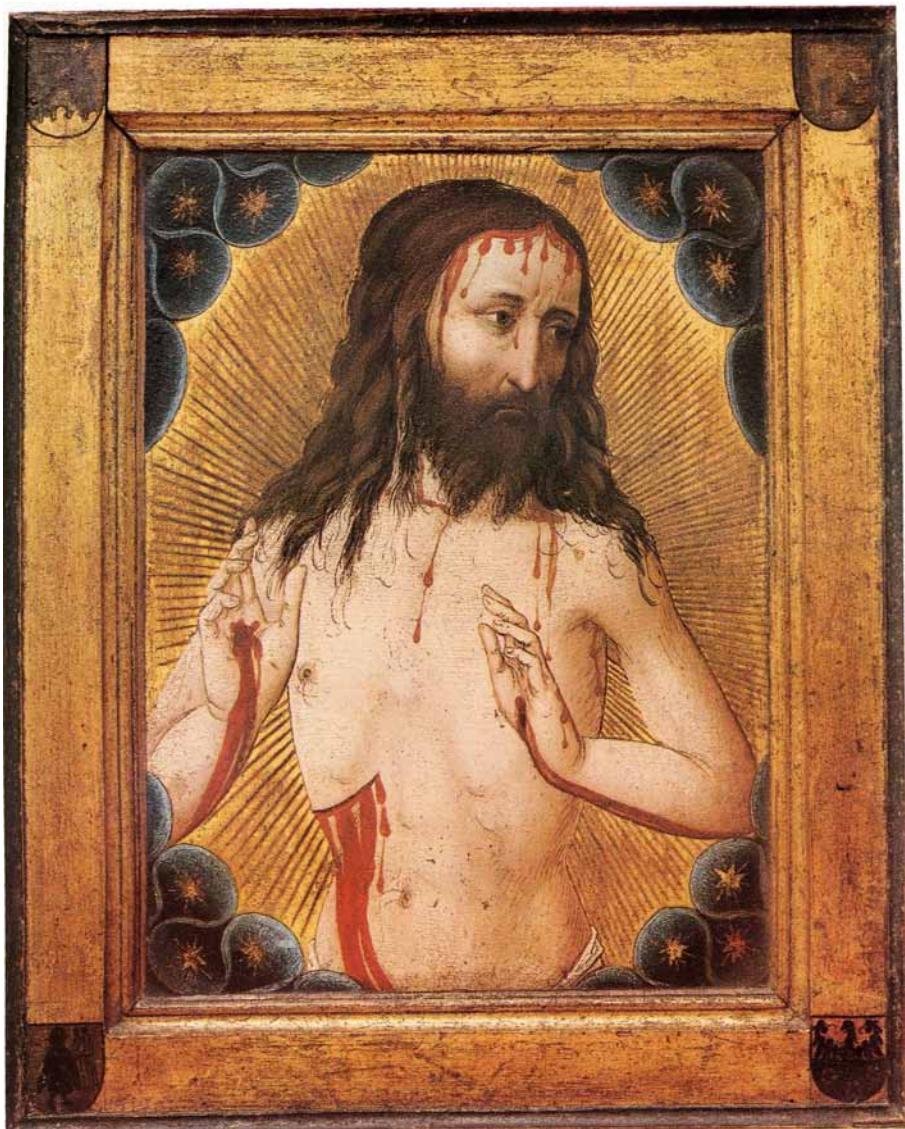
Auch auf Abb. 2, einer *Pietà*, die dem Karmelit *Fra Filippo Lippi* (um 1406–1469) zugeschrieben wird,<sup>3</sup> hat Jesus im buchstäblichen und im übertragenen Sinn das Kreuz hinter sich, steht aber in einem Sarkophag und tritt dem Betrachter sowohl tot als auch lebendig gegenüber. Damit erinnert das Bild zwar noch an jene Darstellungen, auf denen Christus zwischen Kreuzabnahme und Grablegung beweint wird, doch sind auch hier die an dieser Szene beteiligten Personen weggelassen. Jesus wendet sich unmittelbar an den Betrachter und zeigt ihm seine Wundmale an Händen und Seite. Dabei legt er die Hände nicht übereinander wie auf der Ikone von Abb. 1, sondern breitet die Arme aus, als wolle er den Beter einladen, näher zu treten und sich umarmen zu lassen, wie er vielleicht nach seiner Auferstehung Thomas umarmt hat (Joh 20,24–29) oder in einer Vision auch Bernhard von Clairvaux.<sup>4</sup> Kreuz, Wundmale und gesenktes Haupt rufen Jesu Sterben ins Gedächtnis, doch malt der Künstler – ganz im Geist der Frührenaissance – einen wohlgeformten, keinen geschundenen Leib und versieht sein Haupt nicht mit einer Dornenkrone, sondern mit einem goldenen Nimbus. Diese Ästhetisierung – für unsere Sehgewohnheiten wohl überraschend – verschweigt Jesu Todesleiden nicht, lässt aber auch an seine Herrlichkeit und Gegenwart denken.

<sup>3</sup> Vgl. aaO, 126.

<sup>4</sup> Vgl. *Amplexus dilectionis tuae – Die Vision des Bernhard von Clairvaux*, in: Geist und Leben 81 (2008), 140–142.



Fra Filippo Lippi, Pietà (um 1430), Tempera auf Holz, 22 x 15 cm; Florenz, Museo Horne.



Hans Pleydenwurff, *Christus als Schmerzensmann* (um 1455), Tempera auf Lindenholz, 40 x 33 cm; Basel, Kunstmuseum.

## Christus in der Mandorla

Während der Schmerzensmann auf Abb. 1 und 2 den Betrachter mit gesenktem Haupt und geschlossenen Augen zum Zwiegespräch einlädt, blickt er den Betrachter auf dem Tafelbild von *Hans Pleydenwurff* (1425–1472) mit offenen Augen an (Abb. 3), als wolle er sich ihm im Gebet offenbaren. Die Darstellung bildet nämlich den linken Flügel eines Diptychons, auf dessen rechtem Flügel der weißhaarige Kanonikus Georg Graf von Löwenstein sein zugeklapptes Brevier in der Hand hält und mit leicht geöffnetem Mund zu Jesus aufschaut. Vor dem Beter, dessen Stelle der heutige Betrachter einnehmen kann, öffnet sich auf dem linken Flügel der sternbesetzte blaue Himmel wie ein Vorhang, und es erscheint in einer golden strahlenden Mandorla der lebendige Jesus in Halbfigur, wendet ihm den Kopf zu und zeigt ihm die blutüberströmte Stirn und die stark blutenden Wunden. Hier erinnern weder ein Kreuz noch ein Sarkophag an die historische Kreuzabnahme und Grablegung, und so sehr der ernste Mund und das Blut das Leiden des irdischen Jesus ins Blickfeld rücken, wird diese Passion doch ganz als Tat und Botschaft des auferstandenen und gegenwärtigen Christus erkennbar. Das Leiden, das war, bezeugt die Liebe, die ist. Der runde Nimbus, der auf vielen anderen Bildern das Haupt Jesu umgibt, ist hier wie erweitert zu einer ovalen Mandorla, die die ganze Halbfigur umstrahlt – ähnlich wie auf Darstellungen der Verklärung, Himmelfahrt und Weltherrschaft Jesu (bzw. Marias im Himmel).

Auch griechische und hinduistische Gottheiten wurden mit einem Nimbus dargestellt, und in der Kunst des Ostens umstrahlt auch Buddha eine Mandorla. Wir Heutigen denken bei den hier besprochenen Schmerzensmann-Darstellungen unter Umständen auch an diese Parallelen, und dies mag ihre spirituelle Aussage nochmals in einem weiteren Zusammenhang verdeutlichen: Wenn wir uns in Meditation oder Eucharistie fragen, wie uns Gott begegnen will und in welchem Sinnbild wir uns ihn, den absolut Unsichtbaren und Unfassbaren vergegenwärtigen dürfen, über die Symbolik des kreisrunden (Nimbus) oder mandelförmigen (Mandorla) Lichts hinaus, so antworten uns diese Bilder des Schmerzensmannes: Er will für uns jetzt und in alle Ewigkeit der sein, der für uns in seinem Sohn Mensch wurde, sein Reich und seine Nähe verkündete und für diese Botschaft Feindschaft, Qual und Tod auf sich nahm. So viel sind wir ihm wert; so nahe steht er uns. Was könnte uns mehr Würde, Licht und Wärme verleihen? Oder von *Matthias Grünewalds* bekanntem Auferstehungsbild am Isenheimer Altar aus betrachtet: Das große göttliche Licht leuchtet uns aus dem Dunkel – aber nicht gesichtslos, sondern mit dem Blick, den erhobenen Armen und den Wundmalen Jesu.