

Reinhard Hoeps

Die Herrlichkeit Gottes auf dem Antlitz Jesu Christi und die Verherrlichung des Sohnes

Zum Realitätsgehalt der Christusikone und der johanneischen Doxa-Vorstellung

1. Wahrheit des Scheins

- ◆ "Ihr Hirten draußen, üble Burschen, nichts als Bäuche, wir wissen viel Falsches zu sagen, dem Wirklichen Ähnliches, wir wissen aber auch, wenn wir wollen, Wahres zu verkünden." (1)

1.1 So läßt *Hesiod* in der Vorrede zu seiner Theogonie die Musen sprechen. Die mythischen Erzählungen vom Anfang stehen unter den Vorzeichen einer unauflösbaren *Ambivalenz* zwischen wahrer und falscher Aussage, zwischen dem Bezug auf Sein und dem bloßen Schein. Solche Geschichten zu verstehen bedeutet, sich im Feld dieser Spannung zu bewegen und der Versuchung zu widerstehen, einer der beiden Seiten die letztendliche Dominanz zuzubilligen.

Das nachmythische Zeitalter hat sich auch kraft aufgeklärten Vernunftgebrauchs von solchen Phänomenen der Unentscheidbarkeit keineswegs unabhängig machen können, ganz im Gegenteil: Ihnen wurde eine eigene Disziplin der Philosophie gewidmet, die *Ästhetik*

1.2 Der Hof der Bedeutungen, der das deutsche Wort "*Wahrnehmung*" umgibt, mit dem man das griechische "αἰσθησις" übersetzt, spiegelt gut die angezeigte Ambivalenz. Auf der einen Seite ist der Wahrheitsanspruch darin zur Ausdrücklichkeit erhoben, auf der anderen Seite zielt der Begriff auf die Rezeption eines bloßen Sinnesreizes, der im Interesse an Erkenntnis des Wahren zu überwinden ist. Ursprünglich sah es die Ästhetik als ihre Aufgabe an, diese antagonistischen Kräfte zu einer Einheit zu führen. Sie stand und steht noch vor der Frage, wie in der Sphäre des Scheins der Anspruch auf ein Moment von Wahrheit

1) Hesiod, Theogonie, hg. und übers. von Karl Albert, St. Augustin, 2. Aufl. 1983, 43.

aufrechterhalten werden kann. Kants Lehre vom Geschmacksurteil vermag exemplarisch für diesen Typ von Ästhetik einzustehen.

1.3 Eine besondere Anziehungskraft haben aber auch solche Theorien ausgeübt, die sich nicht an einer Art von Zusammengehörigkeit von Sein und Schein orientierten, sondern den Konflikt auflösten, indem sie die Ebene des Scheins von der des Seins emanzipierten. *Wahrheit* ist dabei nicht der Gegensatz zum Schein, der diesem gleichwohl innewohnt, vielmehr gehört zum *Schein* eine eigene Form der Wahrheit, die der Wahrheit des Seins diametral entgegengesetzt ist. Diese Wahrheit ist das Trugbild oder die Lüge, von der behauptet wird, daß sie in einem höheren Sinne Wahrheit sei als die Wahrheit des Seins.

1.4 Die ästhetische Konstellation, die sich aus dieser veränderten Bewertung ergibt, ruft den Namen *Friedrich Nietzsches* auf den Plan: Jenseits der traditionellen Identifizierung des *ens* mit dem *bonum* und der darin grundgelegten Moral entlarvt sich die Wahrheit als ein von Menschenhand geschaffener Götze, der nicht einmal das glückliche Leben garantiert, das der Betrug eröffnet.

- ◆ "Was ist Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen, kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt werden und die nach langem Gebrauche einem Volke fest, kanonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, daß sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind, Münzen, die ihr Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen in Betracht kommen." (2)

Das Reich dieser Wahrheit ist die Wissenschaft, und dies ist ein Reich der Toten. Die Lebendigkeit der noch wirkmächtigen *Illusion* dagegen bringt sich in reizvoller Sinnlichkeit zur Geltung; die Wahrheit der Lüge wird in der Anschauung evident, während die begriffsorientierten Wissenschaften sich als "Begräbnisstätte der Anschauung"³⁾ erweisen. So ist die Wahrheit der Täuschung im Ästhetischen zuhause, und die ästhetische Wahrheit wird zum Gegenteil derjenigen von Wissenschaft und metaphysischer Tradition.

2) Friedrich Nietzsche, Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn, in: Werke, hg. von Karl Schlechta, Frankfurt/Main 1984, 1017-1030, 1022

3) Ebd. 1027.

1.5 Es ist bemerkenswert, daß auch dort, wo Nietzsches Umwertung aller Werte nicht auf Zustimmung gestoßen ist, diese ästhetische Konstellation dennoch ein Fortleben gefunden hat. Vom Standpunkt der klassischen Wahrheitsfrage aus betrachtet erscheint die *Ästhetik* als irrelevant, vielleicht gerade noch ein wenig bedrohlich, jedoch in keiner Weise kompetent, definiert sich ihr höchstes Gut doch gerade aus dem Gegensatz zur Wahrheit der Wirklichkeit. Das ist weit mehr, als das verbreitete offensichtliche Desinteresse etwa der Theologen am Ästhetischen sehen läßt. Nicht nur die Deutung des "interesselosen Wohlgefallens" als Freude am Luxus des Schönen ist es, aus der sich die Reserve erklären läßt, weil es nur eine Arabeske um den Nukleus des Wahren wäre. Dann könnten die Ästhetiker als lediglich Verirrte gelten, die auf den rechten Pfad einer wahren Schönheit zurückgeführt werden müßten. Die hartnäckige Skepsis hat ihren Grund vielmehr letztlich in der Vermutung, daß die Ästhetik der theologischen Wahrheitssuche diametral entgegengesetzt sei, da das, was sie als Wahrheit ausgibt, stets das Gegenteil von dem sein müsse, worauf sich die recht verstandene Suche ausrichtet; immer sei hier der Bock zum Gärtner, der Betrug zur Aufrichtigkeit, die *Simulation* zur Wirklichkeit gemacht.

1.6 Für den Zusammenhang des theologischen Diskurses treten vor diesem Hintergrund zwei *Konsequenzen* besonders hervor: Zum einen wird in der Theologie grundsätzlich ästhetischen Problemen häufig nur ein untergeordneter Rang zugebilligt, da sie ja von den zentralen Wahrheitsfragen denkbar weit entfernt scheinen.

Zum anderen ist die Auflösung der ästhetischen Spannung von Wahrheit und Schein in eine "eigentliche" Wahrheit und in eine Wahrheit des Scheins offenbar von solcher Plausibilität, da die Entwicklung anderer Vorstellungsmöglichkeiten, die vielleicht auch ohne die Auflösung dieser Spannungsbeziehung auskommen, nur wenig vorangetrieben wird.

Falls diese Beobachtungen zutreffen, kann es hilfreich sein, der *theologischen Relevanz ästhetischer Konstellationen* nachzugehen und dabei vor allem die Artikulation jener Spannung in den Blick zu nehmen. Ich möchte dies anhand von zwei Beispielen versuchen.

2. Vera Icon

2.1 Das ästhetische Problem der Theologie par excellence ist das des *Gottesbildes*. De facto ist das Problematische an diesem Problem in der abendländischen Theologie aber nur wenig zu Bewußtsein gekommen, ganz im Gegensatz zur orthodoxen Kirche, die der Beschlüsse zur Bilderfrage durch das zweite Konzil von Nicaea (787) - dem letzten in der Reihe der ökumenischen Konzile - an einem eigenen Fest, dem Fest der Orthodoxie, gedenkt.

2.2 Das *zweite Konzil von Nicaea* legitimiert als mögliches und sogar notwendiges christliches Bild den Bildtyp der *Christusikone*. Die Argumentation hat dabei in erster Linie der von den Ikonoklasten immer wieder spöttisch belächelten Diskrepanz zwischen der Herrlichkeit, die auch dem irdischen Jesus zukommt, und der Leblosigkeit des künstlerischen Ausdrucksrepertoires zu begegnen.

- ♦ "Wer auch immer könnte das helle, strahlende Glänzen solcher Würde und Herrlichkeit mit toten, unbeseelten Farben und Umrissen fixieren?" (4),

fragt *Eusebius von Caesarea* vorwurfsvoll die nach einem Bild Christi verlangende Konstantia, wobei er um eine biblische Legitimation seiner Position nicht zu fürchten braucht. Das Buch der Weisheit (13,10-15,19) wird hier besonders deutlich, wenn es die Nutzlosigkeit von Götterbildern herausstellt und dabei mit der Leblosigkeit des Materials argumentiert, das nicht in der Lage ist, irgendeine Bedeutung zu stiften, geschweige denn, die Gestalt Gottes wiederzugeben. Obwohl dieses Unvermögen am Material selbst deutlich zum Vorschein kommt, betet der Ungläubige das Machwerk an und überführt sich so selbst des Götzendienstes.

- ♦ "Um Gesundheit ruft er das Kraftlose an, um Leben bittet er das Tote, um Hilfe fleht er das Ohnmächtige an, um gute Reise etwas, was keinen Fuß gebrauchen kann, für Erwerb, Arbeit und Erfolg im Handwerk begehrt er Kraft von dem, dessen Hände kraftlos sind." (Weish 13,17-19).

4) Eusebius von Caesarea an Konstantia, übers. nach: Hans-Jürgen Geischer (Hg.), *Der byzantinische Bilderstreit* (= Texte zur Kirchen- und Theologiegeschichte Heft 9), Gütersloh 1968, 15.

2.3 In der Erscheinung solch beliebiger Machwerke entlarvt sich der *Götzendienst*. Eusebius gesteht allerdings soviel zu, daß aus der aporetischen Aufgabe, ein Undarstellbares zur Darstellung zu bringen, nur die Flucht in die *Unähnlichkeit* zu retten vermag.

- ◆ "Wie könnte jemand von dieser so wunderbaren und unfasslichen Gestalt - wenn es überhaupt angemessen ist, das gotterfüllte und geistige Wesen noch Gestalt zu nennen - ein Bild malen? Es sei denn, daß jemand sich wie die ungläubigen Heiden etwas ganz und gar Unähnliches aufmalte, wie ein Maler, der nichts Ähnliches malt." (5)

So tun es die Heiden: Sie geben jede kontrollierte Beziehung zwischen Darstellung und Dargestelltem auf und flüchten sich in den bloßen Schein, indem sie "Andersartiges umreißen und Männchen zeichnen."⁶⁾ Den *Schein* als Erscheinen der Wahrheit erkennen zu können würde dagegen eine Beziehung der Ähnlichkeit voraussetzen. Nur wenn eine Erscheinung sich als Gleichnis Gottes ausweisen ließe, wäre sie wirklich ein Bild Gottes. Gerade solche Gleichnisse aber verbietet das zweite Gebot des Dekalogs.

2.4 Eusebius stellt dem Wunsch nach einem Christusbild also nicht einfach die Autorität des Bilderverbotes entgegen. In einer theologisch-kunst-theoretischen Reflexion erörtert er die *Bedingungen* für die Möglichkeit zur Darstellung Gottes und urteilt über bereits eingeschlagene Wege zur Lösung. In dieser Argumentation hat das Bilderverbot seine bestimmte Stelle: Es verschließt die einzig denkbare Möglichkeit für eine Darstellung Gottes, die Ähnlichkeit.

Die Begründung des Christusbildes muß deshalb bei diesem problematischen Status der *Ähnlichkeitsbeziehung* ihren Ausgang nehmen, und so operiert der Horos des Konzils auch mit der Relation von Urbild und Abbild:

- ◆ "Die dem Bild erwiesene Ehrung geht auf sein Urbild über" (7),

sagen die Konzilsväter mit Basilius. Aber eben dieser Begriff der Ähnlichkeit ist über seine theologische Legitimation hinaus zwiespältig, was das Verhältnis von Wahrheit und Schein betrifft. "Dem Wirklichen

5) Ebd. 16.

6) Ebd. 16.

7) Horos des 2. Konzils von Nicaea, übers. nach ebd. 57 (Mansi XIII, 377).

Ähnliches", damit beschrieben Hesiods Musen doch den trügenden Schein im Gegensatz zur Wahrheit.

2.5 Auch die Ideenlehre in Platos "Politeia" folgt im Grunde der Rede der Musen: Wahrheit kommt im eigentlichen Sinne nur den unsichtbaren *Ideen* zu. Ihre Abbilder sind die sichtbaren Dinge, aber in ihrer Abhängigkeit von den Ideen sind sie doch gerade nicht wirklich, sondern Schein. Deshalb haben auch künstlerische Bildwerke nichts Wahres an sich; als Abbilder der Dinge sind sie sogar in weitaus höherem Maße dem Schein verfallen.⁸⁾

Auf der Linie dieser Vorstellung liegt auch noch die Bildpolemik des Weisheitsbuches. Der Zusammenhang, in den eine solche platonische Theorie die Ähnlichkeitsbeziehung stellt, führt eher zu einer Abweisung als zu einer Legitimation der Bilder. Auch von daher gewinnt das Gespür des Eusebius für die Anziehungskraft der Unähnlichkeit an Plausibilität, wenn es auch mit der Verurteilung der heidnischen Götzenbilder Hand in Hand geht.

2.6 Die platonische Formulierung der Ideenlehre etwa im Höhlengleichnis hat auch ganz andere Erklärungsabsichten: Sie erörtert die Prinzipien der Wirklichkeit und die Abhängigkeit des Prinzipiierten vom Prinzip, nicht aber umgekehrt die Form der Anwesenheit der Ideen in den Dingen. Deshalb kommt das *Bild* immer nur als Abgeleitetes und als zu überwindender Schein in den Blick. Zwar vermag eine solche Theorie zu erklären, weshalb die dem Abbild entgegengebrachte Verehrung auf das Urbild übergeht, nicht aber, weshalb es zur Verehrung des Urbildes eines Abbildes bedarf. Die *Relation von Urbild und Abbild* verlangt deshalb nach einer Ergänzung oder einer Forcierung, soll das Bild nicht bloß sekundärer Schein des Urbildes sein, sondern sich durch seine Abbildlichkeit als Koinzidenz von Schein und Wahrheit erweisen.

2.7 Die Bedeutung des platonischen Schemas für die christliche Bildtheologie liegt in der beherrschenden Position, die darin dem *Urbild* eingeräumt wird. Die Forcierung des Schemas geschieht auf dem Wege einer näheren Erläuterung dieser Position: Das Urbild ergreift die Initiative zum Bild und dies so, daß es die Abbildlichkeit als Erscheinen seiner selbst ausweist. Aus stellvertretender Repräsentation wird Präsenz,

8) Platon, *Politeia* 596c-598d.

in der die Gegenwart des Abbildes untrennbar mit der Gegenwart des Urbildes verknüpft ist. Die Beziehung der Ähnlichkeit erfährt dabei eine Steigerung und schlägt schließlich um in eine Form der Gleichheit⁹⁾.

2.8 Die *Beschriftung* der Ikone mit dem Namen des Dargestellten ist deshalb alles andere als bloße Sicherstellung des Verweises auf das Urbild wegen eventueller Mängel der Abbildlichkeit. Sie zeigt vielmehr eine Weise der Referenz an, die nicht auf Ähnlichkeit beruht, sondern durch die namentliche Identifikation den Dargestellten in der Darstellung gegenwärtig hält. Deshalb ist der Namenszug Bestandteil des Bildes und nicht Hinzufügung, wie es etwa ein Titel wäre.

2.9 Die Grundlage dieser Modifikation der Beziehung von Urbild und Abbild macht ein Wechsel in der Vorstellung von der *Hervorbringung* der Bilder anschaulich: An die Stelle der Spiegelung tritt die Prägung, in der das Urbild selbst die Materie zu seinem Bild formt. Paradigmatisch dafür steht das Schweiß Tuch der Veronika, das "*vera icon*". In ihm manifestiert sich die Einsicht, daß das Christusbild, um nicht dem platonischen Verdikt zu verfallen, der Bildlichkeit in ihrem materialen Bestand höhere Dignität zugestehen muß. Mit der Vorstellung von der göttlichen Präsenz wird auch die Materie - obgleich grundsätzlich der Sphäre des Abbildlichen zugehörig - vom Status der bloßen Abkünftigkeit befreit, insofern sie gerade als abkünftige Träger der göttlichen Gegenwart ist. "Mach' die Materie nicht schlecht," mahnt deshalb Johannes von Damaskus, der wohl maßgeblichste vorkonziliare Bildertheologe, "sie ist nicht ehrlos"¹⁰⁾, denn sie ist konstituierend für die Deutung der Abbildlichkeit als Gegenwart einer Erscheinung.

9) Am Beispiel der Malerei René Magrittes hat Michel Foucault die grundsätzliche Differenz zwischen Ähnlichkeit und Gleichheit exemplifiziert, die er unterscheidet wie Repräsentation und Wiederholung, wobei letztere in die vorbildlose Gleichartigkeit der Simulakra führt (vgl. Michel Foucault, Dies ist keine Pfeife, Frankfurt/Main 1983, bes. 40). Dagegen gilt es festzuhalten, daß der Ikone ein solch grundsätzlicher Gegensatz fremd ist, wiewohl sie sich aus der Differenz nährt. Die durchaus nicht vorbildlose Gleichheit forciert die Funktion der Ähnlichkeit, wenn sie die Repräsentation durch Präsenz ersetzt. Sie widerlegt jeden Verdacht auf eine fehlerhafte Wiedergabe des Darzustellenden durch dieses Moment von Gleichheit, bleibt dabei aber ausdrücklich im Rahmen des Schemas von Urbild und Abbild.

10) Johannes von Damaskus, *Contra imaginum calumniatores orationes tres*, hg. von Bonifatius Kotter, Berlin, New York 1975, Oratio I, 16, 90.

2.10 Bekanntlich gründet diese Theorie der Ikone in der Lehre von der *Inkarnation*: Weil Gott in die Materie des Fleisches einging, im Logos sein eigenes, sichtbares Bild schuf, sind die Bilder dieses menschengewordenen Logos grundsätzlich legitimiert, sofern sie seiner Gestalt gerecht werden. Das Niveau der christologischen Debatte verbot schon zur Zeit des zweiten Nicaenums, die bildliche Erscheinung auf den unsichtbaren Gott zu beziehen, aber auch, im Bild allein die menschliche Gestalt Jesu zu erkennen. Die Wahrung der Unsichtbarkeit Gottes ist ebenso fundamentale Intention theologischer Bildkritik wie die Isolierung der Menschennatur. Die Beziehung des Abbildes zum Urbild verfährt nicht nach den Mastäben irdischer Portraithaftigkeit, sie ist aber auch nicht bloß zeichenhaft verweisend wie eine Chiffre für eine unsichtbare Instanz¹¹⁾. Die Prägung der Materie muß ihre Ursache in einer *Sichtbarkeit Gottes* haben, die nicht schon als Sichtbarkeit aufhört, göttlich zu sein. So beruft sich die Ikone auf Jesu verklärte Gestalt auf dem Berge Tabor (Mt 17,1-8): Der Inkarnation des Logos als dem Ausweis ihrer Legitimität wird die Ikone nur gerecht, wenn sie an den Topos der Erscheinung in Herrlichkeit anknüpft. Für die Theorie der Ikone ist dieser Topos alles andere als schöner Schein oder ästhetische Ausschmückung dogmatischer Wahrheiten. Sie ist die sichtbare Manifestation der Inkarnation, und der Inkarnation ist diese Manifestation wesentlich, weil sie das Eintreten Gottes in die Welt der Sichtbarkeit bedeutet. Für die Entfaltung der Inkarnation ist deshalb ein Moment des Scheins notwendig, und dieser Schein wird dabei nicht trügerisch, sondern zum Ereignis der göttlichen Wahrheit.

2.11 In diesem Schein steht die *Ikone*. Die Inkarnation ist nicht nur das Argument, mit dem sie sich rechtfertigt, sondern auch das innere Prinzip ihrer Struktur. Sie ruft das Moment von Erscheinung in der Inkarnation jedesmal in die Gegenwart, verhilft der Inkarnation zur Realisierung ihrer

11) Dem scheint Alois Grillmeier in seiner sehr instruktiven Studie: Die Herrlichkeit Gottes auf dem Antlitz Jesu Christi, in: ders., Mit ihm und in ihm. Christologische Forschungen und Perspektiven, Freiburg 1975, 19-75, nicht völlig gerecht zu werden, wenn er in der Ikone die Darstellung des Göttlichen als symbolische versteht, die im Gegensatz zum Bild gegenüber ihrem Gegenstand die nicht näher erläuterte, aber jedenfalls größere Distanz nach Art des Sinnbildes halte (vgl. ebd., 35; 55). Diese Unterscheidung zwischen Bild und Symbol scheint mir eher einem theologischen Denken westlicher Art zu entstammen, während die Pointe der Ikonentheologie gerade darin besteht, sie zu vermeiden.

Anschaulichkeit. Aus christologischen Gründen wird so verständlich, weshalb der Gedenktag des Sieges der Bilderfreunde zugleich "Fest der Orthodoxie" genannt zu werden verdient: Der Name zeugt von einem Bewußtsein für die Wahrheitsfähigkeit des ästhetischen Scheins wie für die der Wahrheit innewohnenden Bewegung in die Erscheinung.

3. Gottes Erscheinen

3.1 Der Zwiespalt von Theophanie und Betrug, der den Begriff der *Erscheinung* im theologischen Gebrauch kennzeichnet, tritt schon in der LXX deutlich zutage, wenn dort die majestätische Pracht des *Kabod* ausgerechnet der Doxa, dem griechischen Ausdruck für die Schwäche der ungesicherten Vermutung und für den bloßen Schein, anvertraut wird.

Unter dem Horizont der christlichen Theologie steht der ambivalenten Theophanievorstellung ihre entscheidende Bewährungsprobe in der Auseinandersetzung mit dem Topos der Inkarnation bevor. Für *Hans Blumenberg* gehört dieser Topos zu den entscheidenden Differenzen einer monotheistischen Religion gegenüber allem mythischen Reden, in dem die Götter nach ihrem Belieben die verschiedensten irdischen Gestalten annehmen können und in diesen Metamorphosen jeder Selbstfestlegung entgehen, dafür aber um so durchschaubarer für das menschliche Vorstellungsvermögen werden¹²⁾.

3.2 Die *Metamorphosen* begnügen sich damit, bloßer Schein zu sein, und sie sind mit Absicht trügerisch, um so Geschichten in Gang zu setzen, die wiederum der Verwirklichung von bestimmten, meist durchschaubaren Absichten gelten. Die Inkarnationsvorstellung beharrt dagegen auf einer Einmaligkeit des göttlichen Eingehens in das Irdische, die nicht nur quantitativ zu verstehen ist, sondern auf eine Verwurzelung solcher Erscheinung im Wesen Gottes weist, wie verborgen das Innere dieses Wesens auch immer sei. Der Schein ist Erscheinen göttlicher Wahrheit.

3.3 Zur Auseinandersetzung darüber, ob der Topos der Erscheinung der göttlichen Herrlichkeit der Bedeutung der Inkarnation angemessenen

12) Vgl. Hans Blumenberg, Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, in: Manfred Fuhrmann (Hg.), Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption (= Poetik und Hermeneutik IV), München, 2.Auff. 1983, 11-66, bes. 31.

Ausdruck zu verschaffen vermag, hat in besonderer Weise das *Johannes-evangelium* geführt. Exemplarisch dafür steht Ernst Käsemann, der in Johannes den ersten Theologen gesehen hat,

- ♦ "welcher Jesu Erdenleben nur als Folie des durch die Menschenwelt schreitenden Gottessohnes benutzt und als Raum des Einbrechens himmlischer Herrlichkeit beschreibt" (13).

Käsemann wöhnt hinter der johanneischen *Doxa-Theologie*, die für die Passionsgeschichte eigentlich keinen rechten Platz lasse¹⁴), die drohende Gefahr des *Doketismus*¹⁵), der im Gefolge der alles beherrschenden Doxa-Vorstellung den Kreuzestod in eine bloße Heimkehr nach Erfüllung des Sendungsauftrages ummünze¹⁶). Inkarnation und Passion verlören ihre Menschlichkeit, weil sie unter dem Zeichen der machtvollen und in Präexistenz ungeschichtlich-statischen Herrlichkeit stünden. Die Kühnheit der LXX in der Überführung des alttestamentlichen Kabod in den Inbegriff des bloßen Scheins scheint sich zu rächen: Die Entfaltung der göttlichen Majestät droht über den Ernst der Inkarnation hinwegzutäuschen, das Eingehen Gottes ins Fleisch zu einer göttlichen Verkleidung zu verharmlosen. Doxa entpuppt sich als Leitgedanke des Doketismus.

3.4 Ein solches Mißtrauen kann sich zunächst auf die Beobachtung stützen, daß Doxa bei Johannes - anders als bei Paulus und bei den Synoptikern - nicht nur dem Auferstandenen, sondern auch dem irdischen Jesus zugeschrieben wird: Majestät göttlicher Präexistenz beim Vater (17,5) und von Ewigkeit her begründete Vollmacht auf Erden 16,15; 17,2). Doch gibt es zwischen diesen beiden Seiten eine Differenz; die

13) Ernst Käsemann, *Jesu letzter Wille nach Johannes 17*, Tübingen, 2.Aufl.1967, .29. Ähnlich Michael Ramsey, *Doxa. Gottes Herrlichkeit und Christi Verkörperung*, Einsiedeln 1969, 109f, wenn auch in positiver Bewertung: "Als Beherrscher seines Geschicks trägt Jesus selber sein Kreuz auf den Kalvarienberg, denn er hat Gewalt, sein Leben niederzulegen und Gewalt, es wieder aufzunehmen. Auf Golgotha waltet er herrscherlich, ordnet die Zukunft von Mutter und Jünger, ruft 'es ist vollbracht!', erfüllt die Schrift und übergibt freiwillig seinen Geist dem Vater ... Golgotha ist keine Katastrophe, die durch die Auferstehung in ihr Gegenteil verkehrt zu werden braucht, sondern ein so bedeutsamer Sieg, da ihm die Auferstehung alsbald folgt und ihn besiegt." Hier unterliegt die johanneische Kreuzestheologie dem guten Willen ihres Interpreten. Vgl. zum Folgenden: Reinhard Hoeps, *Das Gefühl des Erhabenen und die Herrlichkeit Gottes. Studien zur Beziehung von philosophischer und theologischer Ästhetik*. Würzburg 1989, 159-171.

14) Vgl. Käsemann, 19.

15) Vgl. ebd. 51.

16) Vgl. ebd. 24; 37; 41.

Menschwerdung ist, - wiewohl aus göttlicher Vollmacht - mit dem Verlust der Präexistenzdoxa verbunden, und die Auferstehung führt zu ihr zurück (3,13; vgl. Phil 2,6-11). Diese Theologie des Auf- und Abstiegs initiiert eine Ergänzung des substantivischen Sinns von Doxa durch die Form des Verbs, das den Ereignischarakter unterstreicht und neben den irdischen und himmlischen Werken des Logos vor allem mit dem "Hinübergehen zum Vater" (13,1; 16,5; 17,13) in Verbindung gebracht wird.

3.5 Die *Differenz* zwischen himmlischer Herrlichkeit und irdischer Vollmacht wird dabei durch die Vorstellung verschiedener Orte zur Sprache gebracht. Fleischwerdung wie Rückkehr zum Vater sind "Ortsveränderungen"¹⁷⁾. Die Spannung zwischen dem Ort der Herkunft und dem des Ziels, die dem "Hinübergehen" innewohnt, macht der Begriff der "*Stunde*" anschaulich, durch den die Verherrlichung gedeutet wird. Von ihr wird gesagt, daß sie gekommen (12,23; 17,1) bzw. noch nicht gekommen (7,30; 8,20) sei, und so bezeichnet sie einen fixen Zeitpunkt, zu dem der Fluß des Geschehens sich hinbewegt, um in ihm seine Erfüllung zu finden. Es sind geschichtliche Abläufe, die zur Stunde der Verherrlichung hinführen und aus denen sie gleichsam erwächst, wiewohl sie nicht durch diese, sondern durch den Willen des Vaters gesetzt ist (12,23-28). Doch der göttliche Wille bindet sich an einen mit menschlichem Erkenntnisvermögen greifbaren, fixen Zeitpunkt, der, obwohl schließlich aus dem Fluß der Zeit herausgehoben, dennoch dadurch auf diesen bezogen bleibt. Darin hat die Verherrlichung ihr inkarnatorisches Moment, insofern sich Göttlichkeit nicht nur im strikten Gegenüber zur Geschichte hält, sondern sich zugleich in sie einseht.

3.6 Der Akt dieser Überbrückung der Distanz zwischen den beiden Orten, das Hinübergehen zum Vater in der Stunde, liegt in *Jesu Tod und Auferstehung* wobei Johannes die Verherrlichung nicht erst mit der Auferstehung, sondern bereits mit dem Tod am Kreuz einsetzen sieht. Anschaulich verbunden sind beide durch die Erhöhungsvorstellung.

17) Vgl. Wilhelm Thüsing, Die Erhöhung und Verherrlichung Jesu im Johannesevangelium, Münster, 3.Auf. 1979, 224.

Johannes überträgt diesen frühen Topos des christlichen Auferstehungsglaubens¹⁸⁾ auf die Kreuzigung, indem er damit das Emporziehen des Körpers ans Kreuz beschreibt. Von Ostern her gesehen ist die Kreuzigung das entscheidende christologische Ereignis. Es ist "Knotenpunkt und Durchgang ... Ort der radikalen Wende"¹⁹⁾, der "Wendepunkt"²⁰⁾,

- ♦ "der Ort, wo Jesus vor der Welt ... als König proklamiert wird" (21).

3.7 Was der Begriff der Stunde an christologischem Gewicht enthält, bringt das *Kreuz* zum Ausdruck: Es ist der letzte Ort, zu dem das irdische Geschehen den inkarnierten Logos treibt, und damit zugleich der Punkt, in dem dieses Geschehen überstiegen wird. Insofern das Kreuz als Wendepunkt zwischen irdischem und himmlischem Heilswirken Jesu an beidem teilhat, ist es nicht nur erster Akt der Auferstehung, sondern bleibendes Merkmal der Herrlichkeit beim Vater²²⁾; das Kreuz ist die Koinzidenz von Tod und Thron²³⁾ und als solches nicht nur das Mittel für Jesus, seine Doxa wiederzuerlangen, sondern Signum dieser Doxa selbst. Wie die Stunde das inkarnatorische Prinzip dieses Übergangs angibt, so bringt das Kreuz diesen zur Anschauung.

3.8 In der Exegese hat man deshalb dem johanneischen Kreuz *bildliche Qualitäten* zugeschrieben²⁴⁾. Man wird dieser Bildlichkeit jedoch nicht

18) Vgl. dazu Josef Blank, *Krisis. Untersuchungen zur johanneischen Christologie und Eschatologie*, Freiburg 1964, 83; Georg Bertram, Art.: *Hypsos*, in: *ThWNT VIII*, 600-619; ders., Art.: *Erhöhung*, in: *RAC VI*, 22-43; ders., *Der religionsgeschichtliche Hintergrund des Begriffs der "Erhöhung" in der Septuaginta*, in: *ZAW 68* (1956), 57-71; Eduard Schweizer, *Erniedrigung und Erhöhung bei Jesus und seinen Nachfolgern*, Zürich, 2.Aufl. 1962; Wilhelm Thüsing, *Erhöhungsvorstellung und Parusieerwartung in der ältesten nachösterlichen Christologie*, Stuttgart 1970.

19) Blank, 273; vgl. Thüsing, *Erhöhung und Verherrlichung*, 306.

20) Georg Kittel, Art.: *δοξα*, in: *ThWNT II*, 252.

21) Rudolf Schnackenburg, *Das Johannesevangelium*, Teil II, Freiburg, 2.Aufl. 1977, 501.

22) Vgl. Thüsing, *Erhöhung und Verherrlichung*, 32f.

23) Vgl. ebd. 33.

24) "Jo will die Wirksamkeit des beim Vater herrschenden Jesus aussagen. Dazu verwendet er das 'Bild' des Gekreuzigten - dieses wird transparent für die Heilsbedeutung des Verherrlichten. Es ist also nicht nur die Erhöhung zur Heilandsmacht in die Kreuzigung verlegt, sondern auch umgekehrt das Kreuz gewissermaßen in die Herrlichkeit hineinprojiziert - weil die Bedeutung des Kreuzes als eines bleibenden Strukturprinzips auch für die Wirksamkeit des Verherrlichten erkannt ist." (ebd. 33; vgl. 260; 302).

ganz gerecht, wenn man sie lediglich als eine Projektion des Kreuzes in den Bereich der Herrlichkeit versteht²⁵⁾. Vielmehr gilt auch umgekehrt, daß der Doxa als Inbegriff göttlicher Erscheinung hier eine Gestalt der Erscheinung verliehen wird, in der sie zu erscheinen vermag; was Herrlichkeit Gottes in einem christologisch gedeuteten Sinne ist, tritt unter der Gestalt des Kreuzes in die Sichtbarkeit.

3.9 Demgegenüber ist die an alttestamentlichen *Theophanievorstellungen* gewonnene Frage nach einer Prävalenz des Macht-²⁶⁾ oder des Lichtmotivs²⁷⁾ in der Vorstellung der Doxa eigentümlich gegenstandslos. Die Anschaulichkeit wird ganz vom Kreuz erfüllt, und darin ist die Erscheinung Gottes als Implikation der Fleischwerdung des Logos gedeutet (12,23f.32f). Das Kreuz tritt an die Stelle, die zuvor von Macht- und Lichtmetaphorik eingenommen wurde: die Manifestation Gottes in seiner sichtbaren Erscheinung. Dies geschieht so, daß nicht die Herrlichkeit durch das Kreuz ersetzt, vielmehr das Kreuz als die wahre *Erscheinungsform* der Herrlichkeit interpretiert wird. Das Johannesevangelium zeichnet sich aus durch eine konsequente Durchführung des Inkarnationsgedankens bis zu den geschichtlichen, damit aber auch bis zu den anschaulichen Ausdrucksformen des Logos.

3.10 Dieser Auswechslung der Bildlichkeiten liegt die Einsicht zugrunde, daß eine Theologie der Inkarnation von den überlieferten Kabod- und Doxa-Vorstellungen tangiert wird. Die Erscheinung im Fleisch steht im denkbar größten Kontrast zum Topos der Herrlichkeit gerade deshalb, weil in beiden vom Hereinbrechen Gottes in den Bereich der Welt die Rede ist. Es bedarf deshalb einer *Neuinterpretation* von Kabod und Doxa, um diesen Kontrast herauszustellen und um auf der anderen Seite zugleich eine Parallelität in der Abweisung jeder Vermutung bloßen Scheins oder einer grundsätzlichen Differenz zwischen Erscheinung und Erscheinendem aufzuzeigen. Aus diesem Grund bindet Johannes die sichtbare Gegenwart Gottes an das Kreuz als den entscheidenden Höhepunkt des Inkarnationsgeschehens: In Bild und Begriff der Erhöhung am Kreuz wird die traditionelle Majestätsterminologie der Theo-

25) So scheint es Thüsing ebd. 33 zu verstehen. Anders allerdings ebd. 302 und Blank, 288.

26) Vgl. Helmuth Kittel, Die Herrlichkeit Gottes, Gießen 1934, 260; Sebald Hofbeck, *Semeion* Der Begriff des "Zeichens" im Johannesevangelium unter Berücksichtigung seiner Vorgeschichte, Münsterschwarzach 1966, 176.

27) Vgl. Johannes Schneider, *Doxa* Eine bedeutungsgeschichtliche Studie, Gütersloh 1932, 116; 125. Kritisch dazu: Karl Neuhaus, *Der Kabod Jahwe* als Offenbarung, Erlangen 1936, bes. 127; 131.

phanieschilderungen in die Erzählung des historischen Ereignisses der Kreuzigung überführt. Jesu tatsächlich am Kreuz erlittener Tod ist zugleich äußerste Konsequenz der Fleischwerdung wie auch die Quelle, aus der sich die Anschaulichkeit der Doxa nährt. Die Erscheinung ist nicht bloßer Schein, sondern zeigt die Wahrheit der Inkarnation.

3.11 Wenn Ernst Käsemann hinter dieser johanneischen Theologie die Gefahr des DOKETISMUS lauern sah, so liegt darin eine genau umgekehrte Deutung des Gedankenganges: Das Kreuz scheint dann von Macht- und Lichtmetaphorik aufgesogen, anstatt diese in sich aufzunehmen. Mir scheint, daß hier die theologische Variante eines klassischen *Wahrnehmungsproblems* vorliegt: Angesichts neu entwickelter, unvorhergesehener Bildlichkeiten ist der Betrachter zunächst geneigt, sich auf seine eingeübten Sehgewohnheiten zurückzuziehen und das Neue darin zu integrieren. Ähnlich könnte es eine theologische Sehgewohnheit sein, die den Blick auf den Austausch des bildlichen Vokabulars bei Johannes verstellt und statt dessen eine unhistorische und verharmlosende Erklärung des Kreuzigungsgeschehens entdeckt.

3.12 Falls dagegen die Beobachtung der Prävalenz des Kreuzes in der johanneischen Herrlichkeitsvorstellung zutreffend ist, dann werden auch die Gründe sichtbar, die Johannes an den alttestamentlichen *Kabod* anknüpfen ließen. Die Inkarnation ist deshalb in diesem Vorstellungsrahmen gut aufgehoben, weil schon die *Kabod*-Theophanie gegenüber dem Schema eines bloß zeichenhaften Verweisens und der Symbolisierung auf der realen Gegenwart Jahwes in seiner Erscheinung insistierte. Das Paradox der Inkarnation läßt sich erläutern im Rekurs auf solche Theophanien, die bereits zuvor das Motiv einer bis in die Sichtbarkeit reichenden Anwesenheit Gottes in der Welt ins Spiel gebracht hatten.

3.13 Darüber hinaus knüpft die johanneische Theologie bei der anschaulichen *Dialektik von Enthüllen und Verbergen* an, die dem alttestamentlichen *Kabod* eigen ist. Diese Dialektik dient Johannes zur Artikulation für die theozentrische Ausrichtung des christologischen Ansatzes. Die unvergleichliche bildliche Aufladung des Kreuzes ist zwar an Jesu Person und Geschick gebunden, läßt aber darin letztlich nicht dessen eigene Doxa, sondern die des Vaters sichtbar werden, ohne daß diesem darüber hinaus noch ein eigenes, dem Kreuz analoges Bild zugeschrieben würde. In dem Maße, in dem Johannes an die Stelle unmittelbarer Gottesschau, gegen die er sich polemisch wendet, die Vermittlung der Erkenntnis Gottes durch die Erkenntnis des Sohnes rückt (1,18; 8,19; 14,6f), ist diese

Offenbarung enthüllend und verbergend zugleich: Weil in der Erhöhung am Kreuz der Wille des Vaters sichtbar wird (8,28; 12,23-28), rückt dessen Gestalt in den Mittelpunkt der christologischen Ausrichtung des Evangeliums (8,54), bleibt aber im Hintergrund der Bildlichkeit dieser christologischen Konzeption. Der Vermittlung in der Beziehung zum Vater entspricht eine Diaphanie in der Bildlichkeit, in der sich das Sichtbare als hervorgerufen durch ein Anderes zu erkennen gibt, das selbst unsichtbar bleibt und sich gerade dadurch im Sichtbaren gegen dieses abgrenzt. Neben der Hervorhebung der letztgültigen Unsichtbarkeit Gottes erscheint die Ausdrücklichkeit bemerkenswert, mit der diese Unsichtbarkeit nicht durch Rückzug in die reine Jenseitigkeit gewahrt wird, sondern sich in der Sichtbarkeit selbst bewährt. Der Inkarnation ist eine Weise der Anschaulichkeit wesentlich, und die christliche Wahrheit ist von einem Moment sichtbarer Erscheinung nicht zu trennen. Daraus nährt sich die Hoffnung, die Zusammengehörigkeit von Schein und Wahrheit möge unverbrüchlich sein.

4. Gottes Bild

4.1 Sowohl die Diaphanie des Kreuzes als auch die Prägung der Ikone entwickeln ihren *Typ von Anschaulichkeit* als Einheit von Schein und Wahrheit aus einer Relation zwischen Urbild und Bild. Die Modifikationen, die dabei im Namen von Inkarnation und Ikone gegenüber dem platonischen Urbild-Abbild-Schema vorgenommen werden, lassen doch jedesmal die Prävalenz des Urbildes und sein regulatives Vermögen gegenüber dem Bild unberührt. Darin wahrhaft nicht nur Gott seine Macht und Unabhängigkeit trotz und in allem Herabsinken in die Sichtbarkeit, das Bild bezieht aus dieser Abhängigkeit auch seine ihm eigene Dignität. Gegenüber dem Modell des Höhlengleichnisses haben die Theorie der Ikone und die johanneische Doxa-Theologie gerade aus dieser Abhängigkeit heraus die Seite des Bildes entscheidend gestärkt: Das *Eintreten ins Bild* ist für das Urbild Notwendigkeit; man verkennt das Urbild, wenn man es nicht in seinem Bild betrachtet. Im Rahmen der platonischen Vorstellung führt die Abhängigkeit von der wahren Idee das Bild in die Abkünftigkeit des bloßen Scheins. Unter den Bedingungen der Inkarnation dagegen konstituiert sich das Bild in einem Wechselspiel von Schein und Wahrheit, das mit dem Begriff der Erscheinung treffend gekennzeichnet ist.

4.2 Auch diese Aufwertung des Bildes ist also an die Prävalenz eines Urbildes gebunden, das Wahrheit verleiht, und sie bricht in sich zusammen, wenn das *Urbild* in den Verdacht gerät, selbst nur den *Status eines Bildes* innezuhaben. Diesen Verdacht zu nähren kann als eines der zentralen Interessen der Religionskritik beschrieben werden. Entweder vermag sie eine andere Größe als verbindliches Urbild zu inthronisieren, oder die Bilder lösen sich ganz aus dieser Abhängigkeit, und dies ist die Geburtsstunde der *Simulation*. Die "Agonie des Realen" (Baudrillard) beginnt mit dem Verlust der Unterscheidung zwischen Urbildern und Abbildern. Nicht zufällig schildert *Jean Baudrillard* den Weg zur Simulation am Beispiel des Gottesbildes, dessen Geschichte er in vier Phasen gliedert:

- ◆ "Es ist Reflex der tieferliegenden Realität; es maskiert und denaturiert eine tieferliegende Realität; es maskiert eine *Abwesenheit* einer tieferliegenden Realität; es verweist auf keine Realität: es ist sein eigenes Simulakrum. Im ersten Fall ist das Bild eine *gute* Erscheinung - die Repräsentation gehört zur Ordnung des Sakraments. Im zweiten Fall ist es eine schlechte Erscheinung und gehört zur Ordnung des Verfluchens. Drittens *spießes*, eine Erscheinung zu *sein* und gehört zur Ordnung der Zauberei. Im vierten Fall gehört es überhaupt nicht mehr zur Ordnung der Erscheinung, sondern zur Ordnung der Simulation." (28)

4.3 Gerade die prinzipielle Unsichtbarkeit des erscheinenden Urbildes ist zugleich auch der Ausgangspunkt für den *Simulationsverdacht*:

- ◆ "Der entscheidende Wendepunkt liegt beim Übergang von den Zeichen, die etwas dissimulieren, zu den Zeichen, die dissimulieren, da es nichts gibt. Erstere weisen auf eine Theologie der Wahrheit und des Geheimnisses ... ; die zweiten begründen das Zeitalter der Simulakra und der Simulation." (29)

Von diesen Unterscheidungen ausgehend ließe sich etwa eine theologische Beurteilung moderner *Kunstwerke* beginnen, zumal dort, wo sie sich nicht nur kirchlicher Repräsentationsverpflichtungen entledigt haben, sondern darüber hinaus von der Abweisung jedes gegenständlichen Rekurses bestimmt sind. Sind dies Fälle von Simulation, oder belegen sie das Bemühen um eine Neuformulierung der Urbild-Abbild-Relation?

4.4 Diese auch kunsttheoretisch komplizierte und nicht pauschal zu beantwortende Frage soll hier nicht mehr zur Debatte stehen. Ich möchte

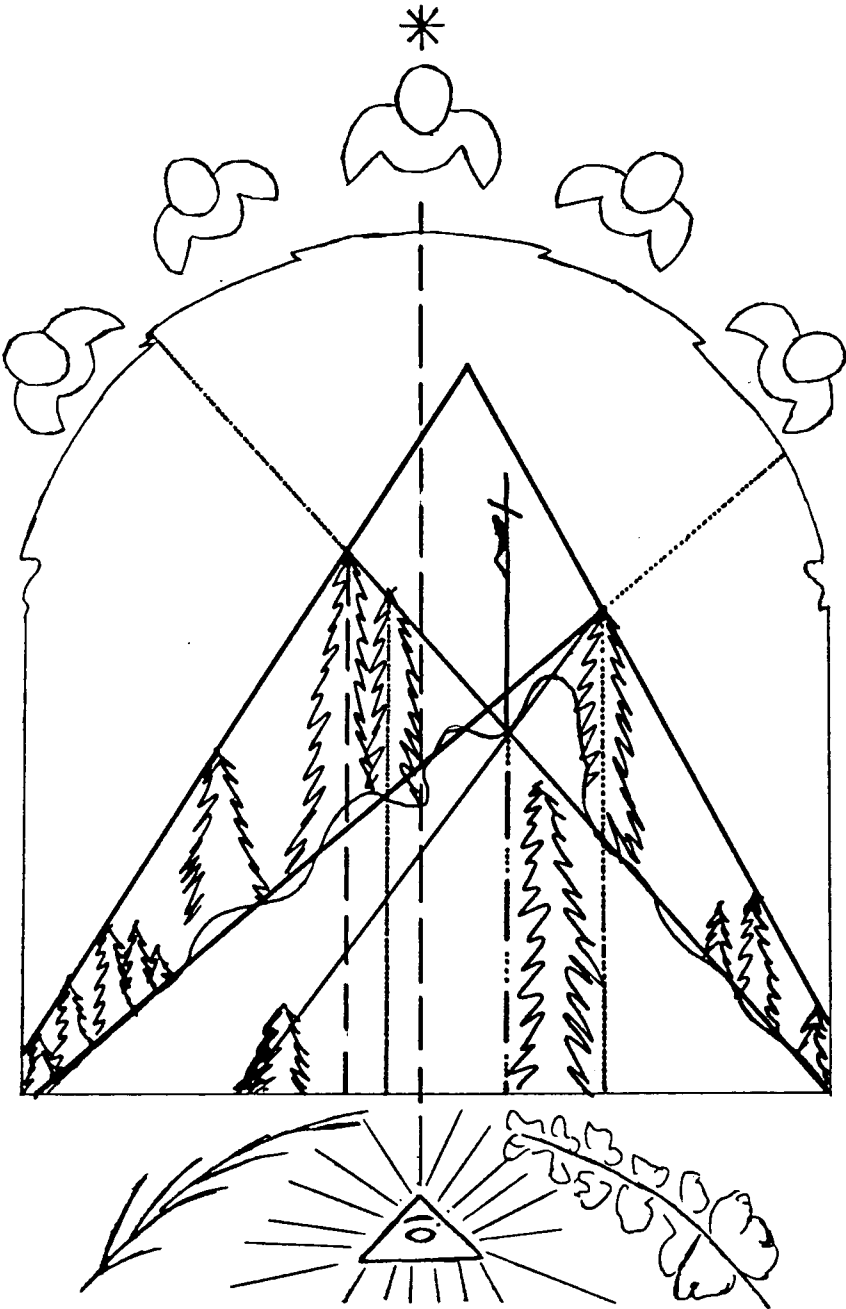
28) Jean Baudrillard, *Agonie des Realen*, Berlin 1978, 15. Die Hervorhebungen stammen von Baudrillard.
29) Ebd. 15.

abschließend lediglich auf ein Werk verweisen, das - noch unter dem frischen Eindruck aufgeklärter Religionskritik - in besonderer Weise von einer tief empfundenen Spannung zwischen dem Anspruch des christlichen Bildnisses und seiner drohenden Auflösung in die Simulation zeugt. Caspar David Friedrichs *„Kreuz im Gebirge“*, später auch *„Tetschener Altar“* genannt (Abb.1) ³⁰⁾, war schon zur Zeit seiner ersten Präsentation dem Vorwurf ausgesetzt, die Gestalt des repräsentierenden Kultbildes, auf die es als Altarbild verpflichtet sei, zu verraten. Das Kreuz, an sich durchaus Gegenstand des Kultbildes, wird dem Betrachter eher entzogen als gegenübergestellt. Es ist lediglich Teil einer Gebirgslandschaft, in der es sich zudem vom Betrachter abwendet. Es ist außerdem ein bronzenes Gipfelkreuz, also nicht Christi Kreuz in der Darstellung, sondern die Darstellung einer Darstellung, die im gemalten Bild, das die drei Dimensionen eines realen Kreuzes auf zwei reduziert, sich um ein Weiteres von der Präsentation der Objektivität einer Wirklichkeit entfernt. In der Gesamtkomposition des Bildes liegt das Schwergewicht des Ausdrucks auch nicht einmal allein auf dem Kreuz. Es ist vielmehr Teil eines Stücks Natur, das in der dunklen Massivität des Felsens, im Sog des endlosen Himmels und im Licht der untergehenden Sonne seine besonderen und dominierenden Reize hat; und Natur in Gestalt des den Kreuzesstamm umschlingenden Efeus hat auch bereits Besitz von diesem heiligen Bildnis ergriffen.

4.5 Die *planimetrische Gliederung* des Bildfeldes (Abb.2) gleicht die komplexe Vermittlungsstruktur und die partielle Überlagerung der Kreuzesdarstellung keineswegs auf anderer Bedeutungsebene aus, sondern verstärkt sie sogar noch durch eine Dezentralisierung des Kreuzes: Die Komposition besteht im Grundzug aus zwei ineinander liegenden *Dreiecken* (gebildet einmal durch die Felsen und einmal durch die Tannenwipfel), deren Spitzen nicht nur nicht auf der vom Rahmen betonten vertikalen Mittelachse des Bildes liegen, sondern auch nicht gleichschenkelig sind, wenn sie sich dieser Figur auch annähern. Aus diesen beiden Dreiecken sind zwei weitere, sich noch weiter von der Gleichschenkligkeit entfernende, abgeleitet, deren Schenkel auf der einen Seite jeweils durch die Verbindungslinie zwischen den Tannenwipfeln und auf der anderen durch die je gegenüberliegende Kante des Felsens gebildet wird. Lediglich die Verlängerung der rechten Felskante verläuft

30) 1808, Öl auf Leinwand, 115 x 110cm, oben halbrund, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie, Neue Meister. Vgl. Hoeps, *Das Gefühl des Erhabenen*, 106-117.

Abb.1 Caspar David Friedrich, Das Kreuz im Gebirge (1808)



durch den Fuß des Kreuzes, trifft sich dort aber mit keiner anderen der grundlegenden Kompositionslinien, sondern nur mit einer weiteren, die von der Spitze der rechten oberen Tanne über den rechten Felszacken zu der nur mit ihrem Wipfel ins Bildfeld ragenden Tanne in der linken Bildhälfte reicht. In dieser Konstruktion öffnen sich die Verlängerungen der Schenkel des durch die Felsen gebildeten Dreiecks zu einem ihm kongruenten, punktsymmetrisch von seiner Spitze ausgehenden, dessen Seiten sich jedoch frei in die Bildwölbung verlängern, ohne irgendwo durch eine gemeinsame Grundlinie zu einer festen Form gefügt zu werden. So umspielen ineinandergeschobene Dreiecke von mehr oder weniger deutlicher Asymmetrie das Kreuz, ohne es zu zentrieren.

4.6 Der Ort des Kreuzes zwischen linkem und rechtem Bildrand wird bestimmt durch die untere Bildkante, in deren Goldenem Schnitt es steht. Hier bildet es einen eigenen Hof achsensymmetrisch zu ihm sich verhaltender Bezugsgrößen, der mit einem Symmetriesystem um die vertikale Bildachse in Konkurrenz tritt. Diese beiden *Symmetriesysteme* sind durch Überschneidung im Kreuz ineinander geschoben und irritieren sich wechselseitig, besonders dabei aber das Ordnungsschema der Bildachse, da diese durch keine dominanten Bildelemente kompositorisch aufgenommen wird. Diese Funktion trägt nahezu ausschließlich der Rahmen durch die symmetrische Anordnung der Putten, des Abendsterns sowie des Dreifaltigkeitssymbols.

4.7 Trotz solcher Abweichungen von einer Darstellung des Kreuzes im repräsentativen *Kultbild* hat Friedrichs Altar mit diesem Typus doch einige Gemeinsamkeiten. Sie treten offensichtlich zutage im Rahmen, in seiner Repräsentationsform des Bogens, vor allem aber auch in der Predella und ihrer Symbolik: Das Auge der Dreifaltigkeit verweist auf Herkunft und Ziel dessen, dessen Gestalt ans Kreuz geheftet ist; Ähren und Weinranken deuten auf den Erlösungstod und seine sakramentale Vergegenwärtigung, deren Ort der Altar ist. Aus dem Rundbogen grüßt der Chor der Engel mit den Palmwedeln den am Kreuz Erhöhten als den verherrlichten Menschensohn, durch dessen Auferstehung die sakramentale Feier seines Todes allererst möglich wird.

4.8 Der *Rahmen* als Teil des Bildes stellt damit allerdings der Malerei das traditionelle Kultbildprogramm in offenbar denkbar größtem Kontrast entgegen. Die Kunstgeschichtsschreibung hat deshalb auch das Werk zumeist den Andachtsbildern der subjektiven Frömmigkeitsübung zugeschlagen.

Ohne hier in eine detaillierte Interpretation einzutreten, läßt die Malerei dagegen vor dem Hintergrund christlicher Bildtheologie und vor allem ihrer Bedrohung durch die Simulation durchaus den Anspruch auf christologische Verbindlichkeit erkennen: Der Gekreuzigte wendet sich nicht nur vom Betrachter ab, sondern auch dem Vater zu, insofern die untergehende Sonne das Dreifaltigkeitssymbol der Predella aufnimmt. Beachtet man zudem den Lichtreflex der Sonne auf dem bronzenen Corpus, so zeigen sich *Bezugnahmen* zu johanneischen Erhöhungs- und Verherrlichungsaussagen auffallend deutlich: Der Kreuzestod wird hier als "Hinübergehen zum Vater" gedeutet. Die Zusammengehörigkeit von Vater und Sohn wird in der Terminologie der Lichtherrlichkeit zur Sprache gebracht, die beim Vater ist, auf die der Sohn verweist, an der er während seines irdischen Daseins in der Weise des Abglanzes teilhat und in die er schließlich zurückkehrt.

4.9 Wenn Friedrich in solcher Deutlichkeit an die biblische Theologie des Johannesevangeliums anknüpft, kann von einer Entfernung vom repräsentativen Typus des christlichen Gottesbildes eigentlich keine Rede sein, treffender vielmehr von einer kritischen Modifikation seiner überlieferten Gestalt: Der Vater ist nicht anders als im Sohn zu sehen, und auch dieser gibt sich der Welt nach seiner Verherrlichung nicht von Angesicht zu Angesicht zu erkennen, sondern in seiner Hinwendung zum Vater. Unter johanneischem Aspekt ist die Darstellungsweise des "Tetschener Altares" sogar von höherer Angemessenheit gegenüber dem zur Darstellung kommenden christlichen Gottesverständnis als das traditionelle Kultbild.

4.10 Freilich ist es dennoch nicht das Kreuz Christi, an dem die Herrlichkeit Gottes - oder ist es doch die des Sonnenunterganges? - aufstrahlt, und dieses Kreuz bleibt zudem in einer abweisenden Distanz von unversöhnlicher Unüberbrückbarkeit. Auch die Analyse der Bildstruktur zeigt, daß der "Tetschener Altar" den Abstand zwischen Betrachter und Kreuz maximiert und nicht die Nähe, sondern die *Ferne des Gekreuzigten* vor Augen führt. Bei der Bemühung, den Kern dieses Gegensatzes in der Bildform aufzuspüren, nimmt die Darstellungsweise der Landschaft eine Schlüsselstellung ein. An ihr wurde bemängelt, daß sie ohne harmonisch gestaffelte Mannigfaltigkeit von Raumschichten, ohne Luftperspektive und ohne Naturtreue in Lichtführung und Himmelsfarben sei. Der Gipfel steht isoliert; nicht nur auf seiner abgewandten Seite scheint er steil abzufallen, vor allem zwischen ihm und dem Betrachter tut sich eine tiefe, unüberbrückbar erscheinende Kluft auf. Überdies müßte

der Standpunkt, von dem aus ein solcher Naturausschnitt zu sehen wäre, mit Rücksicht auf die Lichtführung sehr weit entfernt liegen, wegen der detaillierten Darstellung von Felsen und Tannen aber wiederum sehr nahe.

4.11 Hier öffnet sich eine vornehmlich mit Mitteln einer spezifisch bildlichen Logik artikulierte *Distanz*, die selbst noch aus der Legitimation durch die johanneische Theologie herauszufallen droht. Anschaulich wird, da es im Bild noch um eine andere Ferne als die des Hinübergegangenen geht: diejenige, in die aufgeklärte Kritik dem Frommen seinen Gott rückt. Durch die Verschränkung beider Ebenen steht das Werk paradox zwischen der objektiven Repräsentation des Kultbildes, dessen traditioneller Form es widerspricht, und der subjektiven Empfindung des Andachtsbildes, vor dessen vertraulicher Atmosphäre es zurückweicht.

4.12 Indem Friedrich den in der Weite der Landschaft erblickten Gipfel in der Weise eines dem Betrachter gegenüber befindlichen Körpers vorstellt, rückt er das Ferne in eine Nähe, ohne daß dieses seine Ferne verliert³¹⁾. Es ist gerade die unüberbrückbare Ferne, die als *Erfahrung der Nähe* gegenwärtig werden soll. Gerade darin aber liegt das ganze Gewicht, das der johanneischen Konzeption aufgebürdet wird: Sie soll die erfahrene Entfernung Jesu Christi aus der Welt nach dem Schema von Inkarnation und Hinübergehen zum Vater in den christologischen und heilsgeschichtlichen Zusammenhang integrieren; die Inkarnationstheologie des Johannesevangeliums wird als geschichtstheologisches Prinzip in Anschlag gebracht. Selbst die durch Aufklärung erzwungene Erfahrung der Ferne Gottes wird von Gott selbst noch im Plan seines heilsgeschichtlichen Zusammenhangs gehalten; die Abkehr des Gekreuzigten und Auferstandenen von der Welt dient seiner Herrschaft über die Geschichte.

4.13 Wo eine solche inkarnations- und geschichtstheologische Argumentation überzeugen kann, ist die *Gefahr der Simulation* vom Bild auch angesichts vernünftiger Kritik abgewendet, die Einheit von Schein und Wahrheit in der Erscheinung gerettet. Ob sie tatsächlich überzeugen kann, ist nach Friedrichs Vorstellung durch keine diskursive Argumentation zu beweisen, sie muß sich vielmehr beim Hervorbringen und beim Betrachten

31) Man kann dies als eine Umkehrung von Walter Benjamins Begriff der Aura verstehen, die er als "einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag" bestimmt (Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1. Fassung), in: Gesammelte Schriften Bd. I/2, Frankfurt 1980, 440).

des Werkes ins Bild setzen in jener Evidenz der Anschauung, von der auch das biblische Sprechen von Kabod und Doxa geprägt ist. Friedrichs eigene Worte zu seinem Bild jedenfalls klingen - in romantisch-emphatischer Tonlage - wie eine innere Verschränkung von johanneischer Theologie und zeitkritischer Einsicht:

- "Jesus Christus, an das Holz geheftet, ist hier der sinkenden Sonne zugekehrt, als das Bild des ewigen allbelebenden Vaters. Es starb mit Jesu Lehre eine alte Welt, die Zeit, wo Gott der Vater unmittelbar wandelte auf Erden. Diese Sonne sank, und die Erde vermochte nicht mehr zu fassen das scheidende Licht. Da leuchtet vom reinsten edelsten Metall der Heiland am Kreuz im Golde des Abendrots und widerstrahlt so im gemilderten Glanz auf Erden. Auf einem Felsen steht aufgerichtet das Kreuz, unerschütterlich fest wie unser Glaube an Jesum Christum. Immergrün, durch alle Zeiten während, stehen die Tannen um das Kreuz, wie die Hoffnung der Menschen auf ihn, den Gekreuzigten." (32)

Abstract : Phenomena of an aesthetic expression are often taken as an example for what the term "simulation" means. Therefore it is not without a problem, when the Holy Bible and the christian tradition talk about the appearance of God in the visual world. If christian theology has to insist on the truth of the christian message, it is necessary to protect visual phenomena of theological importance from the suspect of simulation. Two different kinds of argumentation to reject this suspect without disturbing visuality are shown: the theory of Christ's image as it is found as the result of the quarrel about images in the later antique, and the theology of the "doxa tou theou" in the gospel of John. It can be seen, that the intentions of these theories return in paintings, that try to create a new way for christian art after the criticism of religion in the period of the german Enlightenment. The "Cross in the mountains" (1808) by Caspar David Friedrich may be taken as an example for this.