

Reinhard Hoeps

## Vom Himmel nichts als Bilder?<sup>1</sup>

Ach, der Teufel ist doch nur des Kontrastes wegen da,  
damit wir begreifen sollen, dass am Himmel doch eigentlich etwas sei.

Georg Büchner: *Leonce und Lena*

### 1. Eine nicht realisierbare Notwendigkeit

Eigentlich ist es um das Schicksal des Himmels gar nicht einmal so schlecht bestellt. Alle Aufklärung und alle naturwissenschaftlich dominierte Vernunft hat ihn aus Sprachschatz und Vorstellungshaushalt nicht verbannen können. Selbst fundamentale Zweifel an dem persönlichen und dreifaltigen Gott des Christentums haben den Himmel, der Umstandsbestimmung des Ortes für diesen Gott, kaum in Mitleidenschaft gezogen. Das liegt vielleicht daran, dass der Himmel heute gar nicht so sehr im Zusammenhang metaphysischer Spekulationen über das Dasein Gottes in Anspruch genommen wird, sondern vornehmlich in eschatologischer, und d.h. letztlich in soteriologischer Absicht: Auf den Himmel zielen die Hoffnungen, dass mit diesem irdischen Leben doch noch nicht alles vorbei sei, dass auch eine von aller Erdschwere befreite Existenz Realität werden könne, dass es doch noch einen Ausgleich für ungesühntes Unrecht und für die hienieden allgegenwärtige, schreiende Ungerechtigkeit gebe.

Solche Erwartungen an die Vorstellungen eines als Ort bestimmten Zustandes zu knüpfen, wird von der thomistischen wie von der modernen Dogmatik in seltener Einmütigkeit mit Argwohn betrachtet. Zwar ist die räumliche Disposition grundsätzlich dem Bekenntnis der leiblichen Auferstehung geschuldet, doch bei der Möblierung dieser Räumlichkeiten geht es spartanisch zu.

<sup>1</sup> Allenfalls abstrakte Beschreibungskategorien wie *visio beatifica*<sup>2</sup> oder Voll-

---

1 Eine erste Fassung dieses Textes habe ich am 31. Mai 2003 beim Kolloquium „Himmel Wohin“ zur Europäischen Kulturhauptstadt Graz 2003 im Kulturzentrum bei den Minoriten vorgetragen.

2 Vgl. Schmaus, Michael: *Katholische Dogmatik*, Bd. IV/2, 5. Aufl. München: Hueber 1959, 596–614.

endung des Lebens in der Fülle Gottes<sup>3</sup> werden zugelassen. Unbekümmert von solchen dogmatischen Bedenken hat sich die Frömmigkeit allerdings kaum irgendwann mit dieser kargen Ausstattung zufrieden geben können. Und sogar da, wo das christliche Bekenntnis längst seine Überzeugungskraft und Attraktivität eingebüßt hat, wuchern die Imaginationen himmlischer Räume, ätherischer Körper und lichtdurchfluteter Existenzformen. Selbst die Abschaffung des christlichen Himmels hat offenbar das Verlangen nach Himmel keineswegs erschüttert und vor erheblichen Investitionen des Vorstellungsvermögens nicht zurückschrecken lassen.

Es herrscht ein Ungenügen an den abstrakten Umschreibungen des Himmels – nur nicht bei den theologischen Autoren dieser Umschreibungen, die doch immerhin ein gewisses Recht für ihre imaginative Zurückhaltung beanspruchen können. Was der Idee des Himmels in ihrer Überzeugungskraft nämlich wirklich zu schaffen macht, ist weniger die ganz und gar kontrafaktische Verheißung eines besseren Lebens nach dem Ende der Geschichte, sondern der äußerst bunte Reigen der stets wechselnden bildlichen Vorstellungen, die an solche Erwartungen geknüpft werden. Kaum eine ästhetische, gesellschaftliche, lukullische oder Lifestyle-Utopie ist dabei ausgelassen worden, und keine imaginationsanalytische negative Theologie kommt hier zu Hilfe, um die Spreu vom Weizen zu trennen und die Bilder zumindest mit der Absicht der Klassifizierung zu unterscheiden. Ist der Himmel eher eine Art Landschaft oder eine Stadt? Genieße ich die ruhige Abgeschiedenheit oder trifft sich die ganze Verwandtschaft? Lebt es sich dort in ewiger Pension, oder ist es das endgültige Ende der Arbeitslosigkeit? Offenbar stehen die Bilder immer in Abhängigkeit von bestimmten Wunschvorstellungen und damit von den jeweiligen irdischen Existenzbedingungen, aus denen sie hervorgehen.

Bilder des Himmels sind immer menschliche Entwürfe – sind sie deshalb nicht auch immer Projektionen? Dann freilich entfalten sie nicht die Idee des Himmels, sondern betreiben – auch ungewollt – deren Untergang. Denn sie münden allesamt in den Feuerbach: Sie sind anthropogen, auch subjektiv, artikulieren Bedürfnisse und nicht realisierte Möglichkeiten, sind angemessener psychologisch als theologisch auszudeuten. Als Aussagen über himmlische Zustände sind sie mutmaßlich nicht zutreffend, aber auch nicht eigentlich falsch, sondern vor allem irrelevant. Die Vorschau auf ein Jenseits ist lediglich der sekundäre Appendix zu einem imaginierten Tableau gelingender Existenz unter irdischen Bedingungen. Die psychologische oder auch sozio-

---

3 Vgl. Nocke, Franz-Josef: Eschatologie, in: Schneider, Theodor (Hg.): Handbuch der Dogmatik, Bd. 2, Düsseldorf: Patmos 1992, 377–478, hier: 477.

logische Ergründung solcher Bilder vom Himmel zielt nicht auf die theologische, sondern erübrigt sie.

Im aufgeklärt religionskritischen Fahrwasser ist die Supposition der Theologie durch Psychologie seit langem zum selbstverständlichen Schema der Deutung von Imaginationen geworden: Weil bildliche Vorstellungen auf den Wegen der menschlichen Einbildungskraft entworfen werden, sind sie auch allein aus den Komplexionen menschlichen Geistes- und Seelenvermögens zu verstehen. Allerdings sind Zweifel angebracht, ob sie sich deshalb vollständig auf innerpsychische Phänomene zurückführen und also etwa auch zumindest grundsätzlich auf dieser Ebene therapieren lassen: Immanuel Kant, dem Hang zu ausufernder Bildlichkeit weitgehend unverdächtig, sieht in den Imaginationen des Himmels nichts Geringeres als den prinzipiellen Widerstreit von theoretischer und praktischer Vernunft am Werk: Dass die Gleichung zwischen geforderter Sittlichkeit und versprochener Glückseligkeit aller Erfahrung nach nicht aufgeht, soll die Maximen der Sittlichkeit gleichwohl nicht erschüttern können. Eine Lösung der Gleichung muss deshalb auf ein Feld jenseits der Erfahrung verschoben werden, und dies mit der gleichen Notwendigkeit, die für die Prinzipien der Moralität in Anschlag gebracht wird.

Hat die Idee des Jenseits also eine kompensatorische Funktion, so doch keineswegs eine bloß vorläufige, bis sie etwa durch vernunftkritische oder psychologische Analyse aufgelöst werden könnte. Sie ist notwendig, d.h. durch keinerlei Maßnahme zu eliminieren, ohne dass damit das Gebäude der praktischen Vernunft selbst zum Einsturz gebracht würde. Allerdings kann die theoretische Vernunft diese Notwendigkeit nicht nur nicht durch Belege bekräftigen, sie ist darüber hinaus grundsätzlich nicht zu irgendeiner vernunftgegründeten Aussage über dieses Jenseits in der Lage.

Diese Verständigungslosigkeit zwischen praktischer und theoretischer Vernunft ist fatal, findet der Nachdruck der Notwendigkeit doch keine Resonanz in einer Anschauung oder in einem theoretischen Begriff, obwohl die notwendige Idee sogleich und stets aufs Neue danach verlangt: So drängt sich für Kant als Erste die Frage auf, ob das Jenseits allen offen steht oder ob es an eine bestimmte sittliche Lebensweise im Diesseits geknüpft ist. Die praktisch-philosophisch notwendige Idee des Jenseits verlangt dringend nach solchen Erläuterungen aus dem Bereich der theoretischen Erkenntnis, die gleichwohl jedesmal verweigert werden müssen wegen der Differenz der Prinzipien von theoretischer und praktischer Vernunft. Nur schwer aber lässt sich ein solches Verlangen durch vernunftkritische Einsicht zurückdrängen. Schon Kant weiß etwa um die hartnäckige Tendenz, das jenseitige Leben *grosso modo* als Verlängerung des diesseitigen aufzufassen, andernfalls man

die Ewigkeit als nicht enden wollende Langeweile zu gewärtigen habe. Zumal der Begriff der Ewigkeit offenbart das ganze Dilemma, wenn er aus der Perspektive der Zeitlichkeit die Vorstellung von Zeitlosigkeit zu formulieren sucht. „Jener Begriff ist [...] bloß ein negativer von der ewigen Dauer, wodurch wir in unserm Erkenntnis nicht um einen Fußbreit weiter kommen“.<sup>4</sup> Doch wider diese bessere Einsicht veranlasst das Verlangen immer wieder das Erkenntnisvermögen zu jener List, mit der es vermeintliche Begriffe und vorgeblich deutliche Anschauungen vom jenseitigen Leben vorgaukelt – und zwar zur allgemeinen Befriedigung anerkannter Erkenntnisbedürfnisse.

Kant vertraut nicht darauf, dass sich das Problem der Imagination durch einen Akt der Desillusionierung, d.h. durch die Reduktion auf eine einheitliche und universal verlässliche Vernünftigkeit lösen ließe, wie das die spätere Religionskritik unter der Flagge der aufgeklärten Vernunft durchaus versucht hat. Kant traut solchen Maßnahmen nicht, weil er die Vernunft selbst in zweifacher Weise genötigt sieht: Zum einen bleibt bei der Grundlegung der Sittlichkeit keine andere Wahl, als den Endzweck der Existenz, der den Einzelnen allererst motiviert, die Mühen der Moralität auf sich zu nehmen, auf ein Terrain außerhalb dieser Existenz und Geschichte zu verschieben. Zum anderen geht ein Riss durch die Vernunft, der es der Erkenntnis grundsätzlich verwehrt, zu den Ideen der praktischen Vernunft – und seien sie mit höchster Notwendigkeit ausgestattet – die erwarteten vernunftbegründeten Begriffe und Anschauungen zu entwickeln.

Die Ausführung von Imaginationen mit den Mitteln der Vernunft ist ebenso unmöglich wie der Hang zu den Imaginationen aus Vernunftgründen geradezu unvermeidlich ist. Es bliebe die Mystik, „denn die Vernunft, weil sie sich nicht leicht mit ihrem immanenten, d.i. praktischen Gebrauch begnügt, sondern gern im Transzendenten etwas wagt, hat auch ihre Geheimnisse“.<sup>5</sup> Aber wie Kant sich nicht anheischig macht, Bilder zu entmythologisieren, so etabliert er auch keine – hier jedenfalls nicht. Während er grundsätzlich den garstigen Graben zwischen theoretischer und praktischer Vernunft durch die Ästhetik zu überbrücken hofft, rät er im Falle der Eschatologie zur Selbstbeschränkung auf den Bereich praktischer Vernunft und empfiehlt Anschauungen aus deren empirischer Anwendung: bei den Christen die eigentümliche Liebenswürdigkeit, durch die sie „das Gefühl der Freiheit in der Wahl des Endzwecks“<sup>6</sup> ausstrahlen.

---

4 Kant, Immanuel: *Das Ende aller Dinge* (1794), in: Weischedel, Wilhelm (Hg.): *Werkausgabe* Bd. XI, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, 173–190, hier: 183.

5 Ebd., 184f.

6 Ebd., 188.

## 2. Sackgassen symbolischer Entschlüsselung

Bezeichnenderweise sind Theologen des 19. und 20. Jahrhunderts bei ihrer Auseinandersetzung mit den Bildern vom Himmel der Empfehlung Kants meistens nicht gefolgt. Das Projekt der Aufklärung wurde durchweg als Aufforderung zur Entmythologisierung der Bilder verstanden, wollte man überhaupt noch einen Anspruch auf Rechtfertigung des Glaubens vor der Vernunft aufrecht erhalten.<sup>7</sup> Sieht man einmal von verstreuten Versuchen ab, die Bilder wegen ihrer Unvernunft als Ausweis des *credo quia absurdum* zu nehmen, so zielt der theologische Mainstream doch auf eine abstrahierende Reduktion der Bilder auf absichtsvoll anschauungsferne Begriffe oder auf eine symbolische Deutung. Diese allerdings macht das theologische Dilemma der Gegenwart erst vollends deutlich: Nicht nur steht oft der erhebliche imaginative Aufwand in einem enttäuschenden Missverhältnis zum kargen theologischen Gehalt. Schwerer noch wiegt, dass der bedeutete Gehalt durch den Akt des Symbolisierens nicht unbedingt deutlicher wird: Wofür ist das Bild des Himmlischen Jerusalems ein Bild? Was eigentlich symbolisiert eine Marienkrönung im Himmel eines barocken Kuppelgewölbes?

Das Problem scheint nicht auf der Ebene der Bildsymbole zu liegen, sondern auf einer ihnen angemessenen begrifflichen Ausstattung der Bedeutungsebene. Der Fülle von Imaginationsangeboten kann eine – von Kant am kurzen Zügel gehaltene – theologische Übersetzungsarbeit gar nicht nachkommen. Vielleicht braucht sie es ja auch nicht. Jedenfalls erscheint es nicht unverständlich, dass es die theologische Destruktion der Himmelsbilder war, die schließlich zu einem theologisch verbürgten Ende des Himmels selbst geführt hat: Der Himmel: Das ist dann vielleicht schon das diesseitige Leben – nach Tod und Auferstehung Jesu Christi (Rudolf Bultmann); oder es ist doch die Vorstellung eines neuen Lebens in individueller Identität nach dem physischen Tod eine theologisch höchst dubiose Idee (Karl Rahner).

Das Schicksal des Himmels scheint auf eigentümliche Weise an die Strahlkraft seiner Bilder geknüpft; ohne diese ist er selbst beinahe ein Nichts. Auf der anderen Seite lassen sich diese Bilder kaum in eine für die theologische Diskursivität geeignete produktive begriffliche Gestalt transponieren. Was erschließt das Bild einer Stadt von quadratischem Grundriss, deren Höhe mit ihrer Kantenlänge übereinstimmt (Apk 21,16), deren Umfassungsmauer aber viel kürzer ist (Apk 21,17)? Was ist für die Erhellung dieses Missverhältnis-

---

<sup>7</sup> Vgl. hierzu: Lang, Bernhard / McDannel, Colleen: Der Himmel. Eine Kulturgeschichte des ewigen Lebens, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, 428–470.

ses gewonnen, wenn die Stadt „als universale kosmische Symbolisierung der Rettung“ gedeutet wird, während die Stadtmauer „symbolisch die christliche Gemeinschaft“<sup>8</sup> repräsentiere? Wie soll man die merkwürdige Komplexion verstehen, dass jedes der zwölf Stadttore zugleich eine Perle ist (Apk 21,21)? Welcher Begriff vermöchte die alle Form sprengende Bildidee einer Stadtmauer aus Jaspis (gemeint ist wohl: Diamant) und einer Stadtarchitektur aus purem Gold (Apk 21,18) aufzufangen? „Die Symbolsprache mit ihren vielen Bildmotiven ist dazu bestimmt, das irdische Geschehen transparent zu machen für die transzendente Wirklichkeit, um auf diese Weise den Glauben zu stärken und den Blick der Gemeinde nach oben und nach vorn zu richten.“<sup>9</sup> – Die Deutung übersetzt nicht, sondern tilgt das Bild.

Vielleicht ist das Schema des Symbolisierens ja auch gar nicht geeignet, Bildern des Himmels gerecht zu werden. Schon die von Kant notierte spannungsvolle Ambivalenz zwischen der praktischen Nötigung zum Bild und seiner theoretischen Undurchführbarkeit wird von der symbolisierend verfahrenen Deutung ja eher unterlaufen als aktualisiert, und schließlich erweisen sich auch die Imaginationen selbst als resistent gegenüber dieser Methode. Der Grund dafür scheint mir im Selbstverständnis dieser Bilder zu liegen: Angesichts ihrer eigenen Unmöglichkeit, Vorstellungen davon zu geben, wie es im Himmel wirklich zugeht, ziehen sie sich nicht vorsichtig auf vage Andeutungen zurück, die dann wenigstens begrifflich vielleicht noch auf den Punkt zu bringen wären. In aller Deutlichkeit forcieren sie vielmehr ihren bildlichen Ausdruck, schrecken nicht davor zurück, der Übertreibung bezichtigt zu werden. Die besten von ihnen knüpfen dann aber gerade an diese Vehemenz unterschwellige Brüche und Verzerrungen, die das Gesamtbild beharrlich stören, den prekären Status solcher Bilder durch eine Unterbrechung der Bildlogik herausstellen, freilich ohne von der Gewalt des Bildentwurfs etwas zurückzunehmen. Doch gerade der massiven und überlegenen Bildgestalt ist durch leiseste Brüche und feinste Risse planmäßig eine prinzipielle Inkonsistenz eingeschrieben, die jedes Ansinnen, vom Bild eine einlösbare Abbildlichkeit zu fordern, gründlich abweist.

Das literarische Bild des Himmlischen Jerusalems im Buch der Offenbarung weist solche Brüche auf in der bereits erwähnten Widersprüchlichkeit von Maßen, die gleichwohl als Resultat exakter Messungen gehandelt werden (Apk 21,15). Auch die Überbelegung von beschriebenen Objekten

---

8 Schüssler-Fiorenza, Elisabeth: *Das Buch der Offenbarung. Vision einer gerechten Welt*, Stuttgart: Kohlhammer 1994, 136.

9 Hahn, Ferdinand: *Frühjüdische und urchristliche Apokalyptik*, Neukirchen-Vluyn: Neunkirchner Verlagshaus 1998, 139.

mit Anschauungen gehört dazu: wenn etwa Stadttore gleichzeitig als Perlen vorgestellt werden sollen. Vermutlich ließen sich mit geeignetem exegetischen Rüstzeug noch viele weitere solcher Unterbrechungen der Bildlogik aufzeigen. Ihr Leitthema liegt in der Charakterisierung des Bildes als Vision (Apk 21,10). Das ermöglicht surreale und imposante Gesten: die Stadt, die vom Himmel in Richtung auf den Betrachter herabschwebt. Sie erlaubt aber auch Sprünge in der Perspektive des Betrachters, der gleichzeitig alle vier Seiten der Stadt beschreibt sowie in unmittelbarer Folge das Gesamtbild und einzelne Details. Vor allem inszeniert die literarische Vision das Himmlische Jerusalem als eine Art von Bild im Bild: Die Landschaft der Erzählung bildet den Rahmen für das Erscheinen der Himmelsstadt. Viele Darstellungen der Johannesoffenbarung in der Malerei heben gerade diesen Umstand hervor.

Allgemein haben Bilder des Himmels einen ausgeprägten Hang, sich in inner- und zwischenbildliche Diskurse zu verwickeln, anstatt sich nach außen hin der Entschlüsselung zu öffnen: Betritt man etwa unter dem Bild des Jüngsten Gerichts im Tympanon eines Portals hindurch das Innere einer Kathedrale, gelangt man nicht zu einer schlüssigen Aufklärung über die gesetzlichen Grundlagen dieser Rechtsprechung oder über das Ende der Geschichte, vielmehr öffnet sich ein weiterer, überwältigender Bildraum, der nur höchst behelfsmäßig als Darstellung des Himmlischen Jerusalems bezeichnet werden kann. Er selbst freilich fördert eine solche Entzifferung nicht, ist stattdessen ganz darauf konzentriert, räumliche Anschauungen der unausdenklichen Art zu entfalten.

### 3. Bildwege des Aufstiegs

Ihren Kant haben weder die Architekten der Kathedrale noch der Autor der Johannes-Apokalypse zu Rate ziehen können. Aber das Bewusstsein für ein nahezu notwendiges Verlangen nach Himmelsbildern, die am illustrativen Anspruch stets scheitern, das Ansinnen selbst aber damit keineswegs aufgeben, ist vielleicht nicht erst eine Einsicht der zu sich selbst gekommenen aufgeklärten Vernunft. Jedenfalls lassen sich auch in älteren Himmelsbildern Strategien des Widerstreits zwischen Bildangebot und Bildverweigerung beobachten. Im Rahmen der Projekte der Europäischen Kulturhauptstadt Graz 2003 hat die Ausstellung „Himmelschwer“ solche genuin bildlichen Verfahren zur Sprache gebracht und sie als solche – und nicht in einer Reduktion auf begrifflich fixierte Positionen – zum Gegenstand theologischer Reflexion

erhoben.<sup>10</sup> Dabei spitzte die Ausstellung die Fragestellung noch einmal zu, indem sie Bilder präsentierte, die mit dem Weg zum Himmel befasst sind. Über die Dialektik von Beschreibung und Bestreitung hinaus empfehlen sie sich durch einen methodenreflexiven Aspekt: Der theoretisch prekäre Status der Imaginationen des Himmels spiegelt sich in der anschaulichen Schilderung der Bemühungen, zum Himmel zu gelangen.

Dieser Weg ist in der Kulturgeschichte Europas gekennzeichnet durch die räumliche Spannung zwischen Oben und Unten, mit den philosophischen Weihen ausgerüstet spätestens seit Platons Höhlengleichnis. Der Weg zum Himmel ist ein mühsamer Aufstieg, dessen zahllose Stufen einiges an Beharrlichkeit abverlangen. Und dieses Bild wird schließlich noch überholt von der Vorstellung, dass auch ein noch so ausdauerndes Hinaufsteigen gleichwohl niemals das Ziel erreichen könnte. Es bedarf einer unter den täglichen Existenzbedingungen gar nicht zu bewerkstelligenden Aufhebung der natürlichen Erdschwere, um die Aufwärtsbewegung überhaupt realisieren zu können. So gründlich widerspricht der Weg in den Himmel den natürlichen Fähigkeiten, dass die menschliche Natur dazu in einem nicht erzwingbaren Zugriff von außen suspendiert werden muss, was das Aufstiegsmotiv mit dem der Erlösung verknüpft.

Wie aber ist eine solche Suspendierung der Schwerkraft möglich? Mit der Ausnahme einiger weniger technischer Ansätze der Realisierung in Luft- und Raumfahrt, die aber sämtlich am notorischen Übergewicht der erforderlichen technischen Ausstattung krankten, zielt die Frage nach der Möglichkeit der Schwerelosigkeit auf das Gebiet der Imagination, wo sie bis in die Gegenwart mit Nachdruck und in aller Ausführlichkeit verhandelt wird. Vor allem die Ausdrucksmittel des Films haben darin in den letzten Jahrzehnten Epoche gemacht, zugleich Bildmotive transformierend, die schon die traditionelle Malerei bewegt haben: im Bild der Himmelfahrt Christi etwa oder – noch häufiger – in dem der Aufnahme Mariens in den Himmel respektive ihres Schwebens in den Wolken. Wiewohl sie alle sich vor dem Forum der kritischen Vernunft einem gewissen Mythenverdacht kaum ganz entziehen können, ist ihnen doch wiederum durch Entmythologisierung und durch symbolische Entschlüsselung offenbar nicht beizukommen. Das imaginative Potential überragt jeden begrifflichen oder ideellen Gehalt, der aus ihm zu destillieren wäre.

Die Evidenz der Schwerelosigkeit ist – wie die der Schwere – keine Angelegenheit der Kognition, sondern der anschaulichen Erfahrung. In dieser Disposition besteht eine ungebrochene Übereinkunft zwischen dem in der

---

10 Vgl. Hoeps, Reinhard / Kölbl, Alois / Louis, Eleonora / Rauchenberger, Johannes (Hg.): *Himmelschwer. Transformationen der Schwerkraft*, München: Fink 2003.



Moderne, vor allem aber in der Gegenwart, breit entwickelten Strom der Bildentwürfe und dem christlichen Vorstellungshaushalt der kunstgeschichtlichen Tradition. Die unabsehbare Fülle an Darstellungen der Himmelfahrten Christi und Mariens sowie der Apotheosen diverser Heiliger verhält sich jedenfalls umgekehrt proportional zu ihrer dogmatischen Abstraktion und christologischen Konzentration. Andererseits aber hat die Imagination der Schwerelosigkeit ein Potential entfaltet, das immerhin zur Hervorbringung eines Dogmas in der Lage war: die leibliche Aufnahme Mariens in den Himmel.

Doch haben auch solche Bilder gewöhnlich nicht den Charakter einer apodiktischen Behauptung. Die Evidenz der schwerelosen Erhebung kommt vielmehr in dem Maße zur Geltung, wie sie an das Bewusstsein der auf natürlichem Wege unüberwindbaren Schwerkraft gebunden ist. Die Bilder des von der Schwere entbundenen Aufstiegs zeichnet eine planvolle Inkonsequenz aus, mit der die Darstellungslogik der befreiten Erhebung innerbildlich gebrochen wird.

#### 4. Levitationen, Schwebestände

Die Erhebung aus der Erdschwere in einer einleuchtenden Anschauung zu präsentieren, stellt eine besondere bildnerische Herausforderung dar, die aber auch leicht unterlaufen werden kann. Eine auf Leinwand oder auf eine Holztabelle gemalte Realität unterliegt nicht denselben Gesetzen der Gravitation wie diese Realität selbst, und so lässt sich im Illusionsraum von Malerei und Zeichnung mancherlei behaupten, was nirgends in der physikalisch erschlossenen Welt angetroffen wird. Doch allein auf die ungewisse Überzeugungskraft solcher schieren Kontradiktionen zur Alltagswelt zu setzen, erschien schon bei der Darstellung von Themen der christlichen Überlieferung nicht aussichtsreich.

Als Feld für imaginative Experimente empfiehlt sich nicht so sehr die schlechthinnige Schwerelosigkeit, sondern mehr noch deren erstes Anzeichen: das soeben einsetzende, das eherne Gesetz der Schwere im Augenblick suspendierende Aufwärtstreben. Nur ein wenig sich erheben zu können: Das wäre die Befreiung vom Ausgeliefertsein an die Schwerkraft. Nicht die Himmelfahrt, sondern die Erhebung aus dem Grab; nicht das souveräne Schweben in den Höhen, sondern ihr Vorschein *in nuce* – die Levitation. Deren anschauliche Logik erörtert exemplarisch die Gestalt des hl. Joseph von Cupertino und seine bildliche Darstellung. Der Franziskanerpater (1603–1663)

vermochte sich über den Erdboden zu erheben und dabei auch kürzere Strecken zurückzulegen. Die innige Andacht seines Betens verlieh ihm die Fähigkeit dazu. Durch gesteigerte Frömmigkeit verlor er die Schwere des irdischen Körpers, um sich schon im Erdenleben ein wenig näher zu Gott erheben zu können. Mit Vorliebe galten seine Flügel hoch auf dem Altar aufgerichteten Kreuzifixen und Marienfiguren, die er in Anbetung umarmte. Der über sein menschliches Maß hinausschreitende Geist (*Ekstasis*) äußert sich allen erkennbar in dem die Schwerkraft überwindenden Vermögen des Körpers.

Die bildliche Darstellung einer solchen Levitation ist problematisch zumal dann, wenn sie – wie in der Malerei – den Gesetzen der Schwerkraft physisch gar nicht ausgesetzt ist. Um so leichter trifft sie der Vorwurf abstruser Gaukelei, dem selbst ein recht unbefangenes angelegtes Bild wie das aus dem Umkreis des Joseph Adam Mölck aus der Grazer Grabenpfarre mit den Mitteln der bildlichen Logik zu begegnen sucht. Die schiere Vorstellung eines seinem natürlichen Gewicht trotzens menschlichen Körpers, der sich über den Erdboden erhebt, wäre naiv nicht nur wegen einer möglichen Unterbewertung der Schwerkraft, sondern vor allem, insofern sie das Bild eines schwebenden menschlichen Körpers zumindest als Illusion für schlüssig ausgeben zu können meint. Doch ist diese Menschengestalt im Auge des Betrachters vielleicht schon längst in einen Hohlkörper nach Art eines Ballons mutiert, der sich in die Lüfte erhebt. Bloß weil die Gegenstände in ihrer Darstellung nicht der Schwerkraft ausgesetzt sind, vermag die Malerei noch lange nicht, einen Menschen in der Schwebe vorzustellen; oft wird daraus auch nur ein Luftschiff in Menschenform. Dem levitierenden Joseph von Copertino ist bei Joseph Adam Mölck deshalb eine ohnmächtig hingesunkene Frau im Vordergrund beigegeben. So

*Joseph Adam Mölck (Umkreis):  
Levitation des hl. Joseph von Copertino,  
um 1770/1772, 280 x 140 cm, Öl auf  
Leinwand, Pfarrkirche St. Johann am  
Graben, Graz; vgl. Bildteil, Abb. 4*

ist die Erhebung aus dem kontrastierenden Zusammenhang mit dem Motiv der Schwere entwickelt, an das die Schwerelosigkeit bildstrategisch zurückgebunden wird, beide Zustände als ein vorübergehendes Verlassen der irdischen Welt markierend.

Rembrandt experimentiert mit bildlichen Formulierungen der Erhebung am Thema der Auferweckung. Das übernatürliche, gleichwohl aber physische Geschehen ist tiefer Skepsis ausgesetzt, der mit einer Art von Illustration eines quasi-physikalischen Vorgangs nur schwer entsprochen werden kann. In seiner Auferweckung des Lazarus belässt Rembrandt den Lazarus in seinem Grab und richtet ihn nur leicht auf. Allein die erschrockenen Gesten der umgebenden Gestalten deuten das unmögliche Ereignis an. Das Ereignis selbst aber spiegelt sich im Kontrast zwischen der winzigen Figur des Lazarus und dem von Jesu Hand beherrschten, sich mächtig wölbenden Raumvolumen über dem Grab. Neben der symbolischen Opposition von Hell und Dunkel ist es vor allem die unermessliche Potentialität des leeren Raumes, die diesem Auferweckungswunder die Evidenz einer die Gesetze der Schwerkraft wie der Biologie suspendierenden Erhebung des menschlichen Körpers verleihen.

*Rembrandt Harmensz van Rijn: Die Auferweckung des Lazarus, um 1630, 36,6 x 25,8 cm, Radierung*

Die Kräfte des Emporrichtens und des Lastens, die Rembrandt durch bildliche Imagination evoziert, sind in der Skulptur „Right Angle Prop“ von Richard Serra real, und sie agieren auf demselben Grund, auf dem auch der Betrachter steht: Die an menschlichen Proportionen orientierte Bleiplatte an der Wand wird gegen das Zusammensacken durch ihr Eigengewicht von dem vor sie gelehnten Winkel aus dem gleichen Material aufrecht gehalten. Der aber vermag wiederum diese stützende Kraft nur deshalb auf die größere Platte auszuüben, weil er – ursprünglich selbst eine aufrecht stehende Platte – unter dem eigenen Gewicht bereits halb zusammengesunken ist. Für die

größere Platte ist die Bewegung des Erhebens auf das bescheidene Maß eines Aufrichtens zurückgenommen – immerhin auch dies gegen das Gesetz der Schwerkraft, gleichzeitig jedoch mit dessen Hilfe. Serra verzichtet auf die spektakuläre Illusion einer Levitation, setzt auch die Schwere nicht außer Kraft, sondern arbeitet mit ihren Gesetzen, um den Freiraum auszuloten, den sie übrig lassen. Seine Skulptur ist deshalb auch nicht eigentlich Darstellung, vielmehr „Realfall einer Existenzstruktur“.<sup>11</sup>

Vernimmt man aus einer solchen skulpturalen Konzeption

nicht zuletzt die unterschwellige Kritik an einer allzu leichtgläubigen Levitationseuphorie aus religiösen Gründen, so wird umgekehrt doch wiederum der Blick gelenkt auf christliche Darstellungen, die noch gegen die Dispositionen ihres Sujets auf das Motiv der souveränen Erhebung verzichten: Die Anastasis-Ikone erhebt den Auferstandenen nicht einfach über den Erdboden, wenn er Adam und Eva aus ihren Gräbern zieht. Die den gesamten Körper Christi umfangende Mandorla erlaubt leicht eine Erhöhung über den Erdboden. Stattdessen scheint sie aber beinahe in die Erde gerammt; Christus

*Richard Serra: Right Angle Prop, 1969, 166,7 x 200 x 101 cm, Antimon/Blei, Bochum, Kunstsammlungen der Ruhr-Universität; vgl. Bildteil, Abb. 5*

*Anastasis-Ikone, russisch, Anfang 16. Jh., 131 x 104,2 cm, Eitempera auf Holz, Recklinghausen, Ikonen-Museum; vgl. Bildteil, Abb. 6*

---

11 Max Imdahl: Plastik der Moderne, in: ders., Norbert Kunisch: Plastik, Kassel: Dierichs 1979, 114–133, hier: 132.

tritt aus ihr heraus und balanciert auf den beiden Türflügeln des Höllentores, die gekreuzt über den Abgrund gelegt sind. Das traditionelle Auferstehungsbild der Ostkirche zeigt den Auferstandenen als endgültigen Sieger über den Tod in einer prekären Balance.

Bei Philipp Otto Runge's „Petrus auf dem Meer“ wird diese Balance der Epiphanie zum Naturschauspiel. Dies nicht schon wegen der Szenerie des Sees, sondern erst eigentlich durch den Zusammenhang von Physik und Landschaft. Runge verzichtet auf die Suggestion schwerelosen Schwebens und stellt seinen Jesus auf die Wasseroberfläche, als wenn sie fester Grund wäre. Dicht daneben stützt Petrus sich mit einem Fuß auf dem Wasser ab, während der andere darin versinkt. So zeigt seine Gestalt den Gegensatz zwischen dem Naturgesetz (der Widerstandslosigkeit des Wassers) und seiner Aufhebung – durch ein anderes

*Philipp Otto Runge: Petrus auf dem Meer, 1806/1807, 116 x 157 cm, Öl auf Leinwand, Hamburger Kunsthalle; vgl. Bildteil, Abb. 7*

Naturgesetz (der Belastbarkeit des festen Grundes). Für Jesus, über solche Gegensätzlichkeiten erhaben, liegt die Überlegenheit nicht in der Befähigung des eigenen Körpers zur Balance des Schwebens, sondern in der freien Verfügung über die elementaren Gesetze der Natur: Das Wasser wird zum sicheren Boden, wie es sich auch unter seinen Füßen bis zum Horizont hin zu sanften Wellen glättet, wo rechts und links die Gischt schäumt und das Boot der Jünger in Seenot bringt.

Die schiere Umdisponierung der Naturkräfte behauptet aber nicht einfach das Wunder in der nüchternen Sprache analytischer Wissenschaft. Die umgebende Landschaft fügt sich vielmehr zum kosmologischen Rahmen. Hinter dem Boot der schwarze Himmel des Unwetters, während auf der Bildseite Jesu das Mondlicht strahlt und mild die Wasserfläche des Sees bescheint. Die Gischt der aufbrausenden Wellen rechts und links erscheint als Echo des lockeren Wolkenbandes am Himmel. Mit einer kosmologischen Landschaft interpretiert Runge das Natur- und Rettungswunder im Vordergrund seines Bildes. Die schwebende Balance des souveränen Herrschers über die Naturgewalten aus traditionellen Darstellungen wird transformiert in die Inszenierung einer Epiphanie vor der Natur als Landschaft: Der Bogen der vom Mondlicht durchleuchteten Wolken antwortet dem aufwehenden Gewand

Jesu. Es ist die Landschaft, die den Jesus des Seewandels mit der Evidenz der Epiphanie versieht, ohne dass Runge ihn in der Luft schweben lassen muss. Stattdessen eröffnet seine Landschaft das Wechselspiel zwischen einer den Bildausschnitt überschreitenden Totalität und dem von ihr geforderten Rückzug des Betrachters auf seine innere Erfahrung.

## 5. Wegweisungen

Die Wege des Aufstiegs in den Himmel sind nicht nur vielfältig, sondern oft verworren und auch widersprüchlich. Kants aufgeklärte Selbstbescheidung der theoretischen Vernunft – und der garstige Graben zwischen ihr und den Notwendigkeiten der praktischen Vernunft – fordern ihren Tribut. Aber nicht erst durch diese Vernunftkritik ist Verwirrung gestiftet worden. Bereits die frühe christliche Theologie weist dem Aufstieg Wege, die, wenn schon durch ein hierarchisches Ordnungsgefüge stabilisiert, so doch in eine heillos anmutende Komplikation der geometrischen Figuren münden, wie Pseudo-Dionysios Areopagita ohne Umschweife offenlegt: „Bei der Seele bedeutet die *kreisförmige* Bewegung ihr Eintreten von außen in sich selbst und das einfache Zusammenwirken ihrer intelligenten Kräfte, das ihr gerade wie in einem Kreise die Stetigkeit schenkt und sie von dem vielen Äußeren rückwendet und zuerst in sich selbst sammelt, dann als eingestaltig Gewordene mit den einfach geeinten Kräften eint und so zum Anmutigen und Guten, das über allem Seienden, ein und dasselbe, identisch, ohne Anfang und ohne Ende ist, führt. *Spiralförmig* bewegt sich die Seele insofern, als sie sich im Hinblick auf die heiligen Erkenntnisse charakteristisch auszeichnet, und zwar nicht auf vernunftgemäße und einfache, sondern auf verstandesgemäße und ausführliche Art und gleichwie durch vereinigte und veränderte Vorgehensweisen. *Geradlinig* endlich sehen wir ihre Bewegung, wenn sie nicht in sich selbst eintritt und sich in einfaltiger Vernunft bewegt, denn dieses ist, wie gesagt, die kreisförmige Bewegung, sondern wenn sie in das, was sie selbst umgibt, hervortritt und somit von dem Äußeren wie von manchen bunt ausgeschmückten und vervielfältigten Symbolen zu den einfachen und geeinten geistigen Schauungen emporgeführt wird.“<sup>12</sup>

---

12 Dionysius Areopagita: Die Namen Gottes. Eingeleitet, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Beate Regina Suchla, Stuttgart: Hiersemann 1988 (Bibliothek der griechischen Literatur, Bd. 26), 48 (Hervorhebungen R.H.).