

1. Die von Nicolas Turner¹ El Greco (1541–1614) zugeschriebene Zeichnung² (Abb. 1.) der *Adultera*³ zeigt in eschatologischer Perspektive Jesus Christus zweimal dargestellt: Einmal, genau wie das Johannes-Evangelium duozentrisch erzählt, zum Boden geneigt, im Sand etwas zeichnend⁴ und dann ein zweites Mal, wieder aufge- (oder für die Christen aufer-)standen, die erlösenden Worte deklamierend: „Wer ohne Schuld ist, werfe den ersten Stein.“⁵ El Greco, der sich als kreierender Zeichner mit dem am Boden zeichnenden Jesus und dem schöpfenden Christus identifiziert, ergreift die Möglichkeit der Doppel-Darstellung von Jesus Christus, die das Evangelium bietet. Er kreiert ein *in sich* bewegtes Bild, das *aus sich* heraus die Gläubigen spirituell und seelisch bewegen soll. Jesus, der Jude, wird bei El Greco in der Konfrontation mit den jüdischen Pharisäern im griechischen Wortsinn *ekstatisch*, er tritt *aus sich* heraus und offenbart sich als Christus, der Gott. *Ekstase* im antiken Theater ist erreicht, wenn ein Charakter sich neu zeigt und das Publikum dadurch zur Erkenntnis geleitet. Jesus, der bei Johannes immer schon präexistente und schließlich inkarnierte Sohn Gottes, transfiguriert sich theologisch gesprochen – *in sich, durch sich und aus sich* – zu Christus, dem auferstandenen Gott und zeigt zusätzlich diese seine reine Divinität und dogmatische Wahrheit an Hand der geistigen Wandlung der *Adultera* von der Sünderin zur Rechtgläubigen.
2. Johannes erzählt aus konsequent nachösterlicher Perspektive⁶ die Geschichte einer duozentrischen Doppelanklage, die sich nicht nur gegen die Ehebrecherin richtet, sondern auch und vor allem gegen Christus selbst. Udo Schnelle⁷ schildert die Ausweglosigkeit: „Die Verfänglichkeit der Situation ist offenkundig: Wenn Jesus sich gegen die Steinigung der Frau ausspricht, wendet er sich gegen das Gesetz. Stimmt er zu, dann verleugnet er die Liebe Gottes zu den Sündern und qualifiziert sein eigenes Verhalten am Sabbat als strafwürdig.“⁸ Die duozentrisch-bewegte Darstellung El Grecos von Jesus und Christus begründet sich durch diese Doppelanklage, auf die Jesus Christus deswegen auch mit einer Doppelreaktion antwortet: erstens mit der abstrakten Liebes-Botschaft um Bekenntnis, Buße und Vergebung und zweitens mit einer konkreten Doppelforderung, nämlich der Mäßigung des Verhaltens sowohl der Ehebrecherin als auch der Pharisäer. El Grecos Zeichnung der aristotelischen *Peripatie* in der Jesus- und der platonischen *Periagoge* in der Christus-Darstellung ermöglicht künstlerisch diesen synthetischen Doppel-Zugriff auch formal und unterstreicht die doppelte Frage nach Gerechtigkeit, die zunächst unlösbar scheint.
3. Die *Periagoge* wird von Platon im Höhlengleichnis⁹ der *Politeia* beschrieben, das auf das Linien-¹⁰ und Sonnengleichnis¹¹ folgt und die Herumwendung der Seele (gr. *psyches periagoge*) folgendermaßen schildert: „... wenn einer entfesselt und genötigt wäre, aufzustehen und den Hals herumzudrehen, zu gehen und gegen das Licht zu sehen ...“¹² Literarische Motive, die sich von El Greco bildnerisch exemplarisch übersetzt, auch in seinem Gemälde der *Entkleidung Christi* (Abb. 2) wiederfinden. Die *Periagoge* ermöglicht erst den Aufstieg aus der Höhle, um von den Schatten der Dinge zum wahren Sein zu gelangen. In diesem Akt des Philosophierens und durch die Ausübung dieser Freiheit kann das Individuum in seine *Bestheit* (gr. *Arete*) geraten, wie wir sie in der Konversationsgruppe des Hl. Mauritius und seinen thebanischen

¹ Turner N., Privatgutachten, 2019

² im Eigentum des Autors

³ vgl. Joh. 7,53–8,1–11: „Christus und die Ehebrecherin“

⁴ vgl. Joh. 8,8: καὶ πάλιν κατακύψας ἔγραψεν εἰς τὴν γῆν (gr. *Engraphein* = schreiben, malen, zeichnen). Ich danke Prof. George Karamanolis (Universität Wien, Institut für Philosophie) für den Hinweis.

⁵ vgl. Joh. 8,7

⁶ Ich danke Dr. Veronika Burz-Tropper (Projektleiterin „Gottes-Rede im Johannesevangelium“, Institut für Bibelwissenschaft, Kath.-Theol. Fakultät, Universität Wien) für den Hinweis.

⁷ Schnelle U., Seite 166 ff., 2016

⁸ vgl. Mk. 2,17; Joh. 9,2 f.

⁹ vgl. Platon, *Politeia* 514a ff.

¹⁰ vgl. Platon, *Politeia* 509e ff.

¹¹ vgl. Platon, *Politeia* 508a–509d

¹² vgl. Platon, *Politeia*, 515c

Legionären (Abb.3) sehen. Die *Periagoge* bedingt die *Paideia*,¹³ die höchste Stufe des Bildungsprozesses, die nur von wenigen erreicht wird. Hier gewinnt der Mensch, in unserem Fall die *Adultera*, die Einsicht in die Idee des Guten und damit in die Wirklichkeit an sich. Erkennt man die Wahrheit durch das Licht, das die Idee des Guten selbst ist, so handelt man sowohl gerecht als auch gut¹⁴ und sündigt im christlichen Sinn nicht.

4. Berücksichtigt man lt. David Ambuel¹⁵ die Struktur der Texte Platons, so impliziert die Metaphysik der *Politeia*, dass wir den Dialog selbst bildlich verstehen sollen. Diese innere Evidenz bestätigt sich auch im *Timaios*, der mit einer Zusammenfassung der *Politeia* einsetzt, die den Dialog explizit als Bild etikettiert.¹⁶ Platon will also seine Dialoge, insbesondere die Gleichnisse explizit als Bilder verstanden wissen. Ein solches Bild ist nach Ambuel¹⁷ zunächst statisch, doch wird am Beginn des *Timaios* der Plan gefasst, es in Bewegung zu versetzen, mithin: aus Wörtern ein in sich bewegtes und damit bewegendes Bild zu produzieren. Diese Wörter beschreiben den Kosmos, die gesamte sichtbare Welt, als ein Bild, als ein Abbild (gr. *Eikon*) dessen, was von der Vernunft erfasst werden kann.¹⁸
5. Die Logik der Abfolge der in sich bewegten Bilder des Linien-, Sonnen- und Höhlengleichnisses im Kontext der *Politeia* fasst Phillip Lehmann folgendermaßen zusammen: „Die drei Gleichnisse bauen inhaltlich direkt aufeinander auf, vertiefen jeweils die Zwei-Welten-These der Ideenlehre und konkretisieren den Hintergrund der Gerechtigkeitsbestimmung.“¹⁹ El Greco hat das erkannt und verhandelt das christliche Gleichnis der Liebe und Gerechtigkeit Gottes und die fundamentale Frage, was mit der johanneischen *Ehebrecherin* juristisch zu geschehen hat, vor dem Hintergrund der platonischen Gerechtigkeitsdiskussion, indem er zeichnerisch die drei Gleichnisse aus der *Politeia* in den drei Figuren der vordersten Bildebene assoziativ andeutet. Jesus zeichnet eine Linie in den Sand, die *Adultera* blickt ins Licht der Sonne und erkennt das Gute in Jesus, der derjenige ist, der sich als Christus in der Höhle erhebt und die Mitgefangenen auffordert, sich selbst zu befreien, zu philosophieren und zu glauben. Kurt Zeitler beschreibt diesen immer wieder auftretenden Zug bei El Greco folgendermaßen: „... in andeutender Vergewisserung meidet El Greco Identifikation, stiftet aber Assoziation.“²⁰
6. Die Darstellung der gesamten Männergruppe in der Zeichnung ist stilistisch durchgängig rhythmisiert und erzeugt einen geschlossenen Eindruck, der die gegenreformatorische Mitteilungsqualität der Erzählung steigert. Die markante, durch ihre Nacktheit ausgezeichnete Figur rechts kontrastiert diesen synchronisierten Bewegungsduktus nicht, obwohl sie als einzige ruhig auf einer Plinthe sitzt, als wäre sie eine Skulptur. Zusammen mit den anderen drei Diskutanten dieser rhetorischen Gruppe (Abb. 3) macht die Dynamik dieser Darstellung auch heute noch Eindruck auf uns und muss für die Zeitgenossen um 1585 ein außerordentlich moderner und avantgardistischer Anblick gewesen sein, nimmt der Künstler hier doch die Strukturprinzipien des Barock vorweg, also Offenheit der Form und Entwicklung in die Diagonale, die zu einer narrativen Theatralik und einer Betonung des Ereignishaften führen. Diese Gruppe ist eine Reaktion auf den dominanten Zeichengestus Christi, der sich kompositorisch so in der rechten Gruppe fortsetzt und der eine heftige Reaktion mit den oben erwähnten markanten rhetorischen Gesten bewirkt. Die Gliedmaßen der Protagonisten sind zeichnerisch schnell und schemenhaft ausgeführt, um die körperliche Bewegung zu schildern, die auf eine seelische Erregung zurückgeht, die einerseits die Ehebrecherin durch ihr Verhalten und andererseits Christus bildlich mit seiner wuchtigen Geste und inhaltlich mit seiner neutestamentlichen Botschaft ausgelöst hat. Bildinhalte, die sich formal in komplizierten Bewegungsmotiven manifestieren und als Pathosformel für die Erkenntnis göttlicher Offenbarung stehen,

¹³ vgl. Platon, *Politeia*, 521c

¹⁴ Beierwaltes W., Seite 61–79, 1957

¹⁵ Ambuel D., Seite 27, 2010

¹⁶ vgl. Platon, *Timaios* 19b–c

¹⁷ Ambuel D., Seite 28, 2010

¹⁸ vgl. Platon, *Timaios* 29a–b

¹⁹ Lehmann P., Seite 10, 2000

²⁰ Zeitler K., Seite 24, 2006

zeigen Menschen, die sich im Prozess des ekstatisch Werdens befinden. „For El Greco, everything becomes gesture, *Dynamis*“, stellt Fernando Marias fest.²¹ An den Grenzen und Konturen dieser schnellen Gesten und körperlichen Bewegungen kollidieren Licht und Schatten und komprimieren einerseits und verlängern andererseits die Proportionen der Dargestellten in letzter Konsequenz zu ekstatischen Zuckungen. Dass Darstellungen von Menschen bei El Greco unter diesem Verhältnis von Druck und Gegendruck ihre natürliche Körperhaftigkeit verlieren, ist eine kongeniale Beobachtung von Max Raphael, der das folgendermaßen beschreibt: „Die Menschen sind also nicht Selbstzweck, sondern ein Mittel, an dem die metaphysischen Mächte und Gegensätze ausgetragen werden.“²²

7. Entflammt scheinen die Ankläger also einerseits wegen des Verbrechens der Ehebrecherin als auch wegen der Reaktion Christi darauf. Wie ein züngelnder, inquisitorischer Scheiterhaufen umringen die Pharisäer die Frau in ihrer Mitte, die sie mit ihren flammenden Armen zu verschlingen suchen. Erregung wird zur Ekstase, die Erkenntnis ermöglicht. „Es ist nichts Ruhendes und nichts Statisches in dem Bild, nur springende Bewegung und Transitorisches, scharfer Kontrastwechsel und Verzerrung aller regelmäßigen geometrischen Formen ins Unregelmäßige“, wird Max Raphael über El Grecos Individualstil sagen.²³
8. Im Gegensatz zu den Männern ist die Figur der Ehebrecherin paradoxerweise innerlich äußerst gefasst und schreitet souverän ihrer grausamen Steinigung entgegen. Nicht einmal Christus bestreitet ihre Schuld, doch El Greco erteilt ihr zeichnerisch die Absolution. Durch eine maximal reduzierte *Pathopoeia*, die eigentlich die Affekte der Trauer, des Leidens und des Schmerzens als *Exemplum doloris* ausdrücken soll, ist sie hingegen von einer geradezu jungfräulichen, madonnenhaften Unschuld gekennzeichnet. Der Zeichner schildert die titelgebende weibliche Hauptfigur im absoluten Bildzentrum in fast vollständiger byzantinischer Frontalität, nur der Kopf ist lyrisch zu Seite geneigt, um lakonisch auf Christus zu blicken. Sie ist voller weiblicher Anmut, souverän schreitend dargestellt, auch wenn ihre Arme vor dem Körper unfreiwillig verschränkt, also gefesselt sind. Das Sentiment ist nicht dramatisch, sondern reserviert, es ist nicht sentimental, sondern würdevoll. Beides ist stilistisch ein Hinweis direkt auf El Greco, insbesondere wenn man die Worte von Silvia Ferino-Pagden über die Frauendarstellungen El Grecos auch für die *Adultera* gelten lässt: „Die Grazia als Ausdruck *geistiger* Schönheit manifestiert sich in leichter, müheloser Bewegung und vermittelt Energie. diese gesuchte Schwierigkeit, sollte einfach und selbstverständlich wirken.“²⁴ Die *Adultera* ist also, im Gegensatz zu den Pharisäern, deswegen so ruhig, weil sie durch den Blick ins Licht, das Jesus ist, das Gute in Christus erkannt hat. Formal greift bei der Darstellung der *Adultera* Theotokópoulos auch auf die *Theotokos* zurück, die jungfräuliche Gottesgebärerin der byzantinischen Kunst, die immer den Blick auf Christus gerichtet hat.
9. Ist die *Adultera* noch ganz von der Ruhe der Hochrenaissance erfüllt, erlaubt es der byzantinische, anaturalistische Formenkanon, über den El Greco mit einer natürlichen Eloquenz verfügt, die Darstellung der Männer in einer Art und Weise ins Bild zu setzen, die sich formal schon weit in den Manierismus hineinbewegt hat. Proportionen sind nur mehr Andeutungen, ein Zug zum Anaturalismus – insbesondere bei der Darstellung der Hände und Gliedmaßen – beginnt die naturgetreue Schilderung zu verdrängen. Rationale Perspektive wird ebenso irrelevant, wie eine konkrete Zeitangabe. Diese Wirkung von El Grecos Bilderwelt beschreibt Marias folgendermaßen: „It becomes the function of El Grecos imagery to evoke, in the mind's eye, holy persons who are illuminated, quickened, and elevated in a state of grace, and thus to illuminate the mind ... and inspire its ascent to God.“²⁵

Die einzelnen Posen und manieristischen Gesten sind deswegen deutlich gesuchter und artifizieller als bei Tizian und dem Ideal der Hochrenaissance. Sie weisen uns wörtlich, wie schon erwähnt, durch den Manierismus den Weg in den Barock. El Greco inszeniert damit ein artifizielles, uns heute opernhaft

²¹ Marias F., Seite 173, 1999

²² Raphael M., Seite 31, 2009

²³ Raphael M., Seite 27, 2009

²⁴ Ferino-Pagden S., Seite 23, 2001

²⁵ Marias F., Seite 54, 2003

erscheinendes *Theatrum Sacrum* von mehreren gleichzeitig sprechenden Personen, obwohl es dieses musikalische Genre zur Entstehungszeit des Bildes noch gar nicht gab. Und weil es so fortschrittlich war, ist es wichtig zu erkennen: Vielleicht ein letztes Mal bei El Greco sind die Menschen der Zeichnung noch – wie die Perspektive des Raumes – grundsätzlich proportional korrekt dargestellt. Aber genauso wie die Räumlichkeit an Schärfe und die Rationalität an Klarheit verliert, weisen schon die markant verkleinerten Füße und deutlich verlängerten Hände bzw. Finger auf einen weiteren, kalkulierten Kontrapunkt und den Anaturalismus des Manierismus, den El Greco nach 1582 so eindrucksvoll entwickelt.

10. Christus neigt sich in weitem Ausfallschritt, wie ein aufgespannter Zirkel, fast aus dem Bild in Richtung des Betrachterraumes, aktiviert die ganze Szene und akzentuiert damit gleichzeitig die duozentrische Teilung, organisiert aber auch die Wiedervereinigung der beiden Gruppen von Menschen. Diese außergewöhnliche Körperhaltung ist auch als Präfiguration der demutsvollen Geste der Fußwaschung²⁶ zu lesen, die nur fünf Kapitel nach der *Adultera* erzählt wird, wiederum ausschließlich im Johannes-Evangelium. El Greco verweist so subtil auf den Fortgang der Geschichte und macht das Bildgeschehen komplexer und dynamischer, da die einzelnen Figuren dadurch mehr als nur einen Bedeutungsinhalt erhalten.
11. Stilistisch außergewöhnlich entwickelt El Greco die Figur des Jesus: Winzig ist der Kopf, hypertroph sein Leib, verkümmert sein Fuß, überlang sein Arm. Würde er sich erheben, wäre er um ein Drittel größer als die anderen Figuren. Völlig anaturalistisch und ganz dem Formenkanon El Grecos entsprechend, der hier seine spätere kunsthistorische Weltgeltung entwickelt und vorwegnimmt, tritt uns in dieser Figurendarstellung der künstlerisch reife, endgültig manieristisch gewordene Toledaner seiner frühen spanischen Zeit um 1585 entgegen. El Greco schildert uns kein portraithaftes Gesicht, er diskutiert mit dem Betrachter nicht, *wer* Jesus ist, sondern *was* Christus bedeutet. Die *Idee* des Christentums ist dargestellt, da wir sowohl den Mensch Jesus als auch den Gott Christus gleichzeitig sehen. Es dominiert – für El Greco typisch – das Abstrakte gegenüber dem Wortwörtlichen. Max Dvořák wird über die Darstellung El Grecos des *Hl. Josef* (Abb. 5) von ca. 1600 schreiben, was auch hier schon gilt: „Was wir hier sehen ist unreal, ist Vorstellung, die nicht auf Naturabschrift beruht, sondern in der die innere Stimme zum Beschauer redet.“²⁷
12. Und die größte Pointe überhaupt: Wir wissen gar nicht, was Jesus schreibt, auch wenn sich der Imperativ, mit dem die Perikope endet, anbieten würde und es uns Maler wie Bassano, Tintoretto oder Pieter Aertsen weismachen wollen. Eckhard Nordhofen weiß es besser: „Was er schreibt beansprucht keine Dauer. Wir erfahren es nicht einmal. Von dieser so eindrucksvollen Fähigkeit des Mediums Schrift wird kein Gebrauch gemacht. Der Finger Jesu zerschreibt den Buchstaben ...“²⁸ El Greco belässt es bei der Linie Platons. Bei Johannes ist und bleibt Christus – wie Sokrates – absoluter Schriftskeptiker und er verweigert die Kalligrafie, das *sinnliche* Bild, dass sich aus der Schrift ergibt, denn er setzt ganz auf die geistige *Idee*, im Sinne Platons. Auch der hellenistisch gebildete und sogar Briefe schreibende (!) Apostel Paulus sagt: „Der Buchstabe tötet, der Geist aber macht lebendig.“²⁹ In diesen zwei paradoxen Momenten, in der die – für Christen – *Heilige Schrift* die Schriftlichkeit selbst negiert, liegt eine unglaubliche Energie, tiefe Spiritualität und fundamentale theologisch-philosophische Erkenntnis, nämlich: Die weltliche Sinnlichkeit des profan Körperlichen, des mimetischen Abbildes, wird zugunsten des Transzendent-geistigen, eines abstrakten Urbildes, zurückgedrängt. Das Christentum stützt sich dabei auf Positionen seiner hellenistischen Voraussetzungen, denn schon im platonischen *Symposion* zitiert Sokrates die weise Seherin Diotima: „Auch wird sich ihm das Schöne *nicht* darstellt wie ein Gesicht oder Hände oder sonst etwas, woran der Körper beteiligt ist, noch auch als Rede oder Erkenntnis, noch überhaupt als etwas, was an einem anderen ist, wie zum Beispiel an einem Einzelwesen oder am Himmel.“³⁰
13. Der Grieche Theodokòpulos hat diese Kraft des Paradoxen, im Gegensatz zu den genannten venezianischen

²⁶ vgl. Joh.13,1-20

²⁷ Dvořák M., Seite 273, 1979

²⁸ Nordhofen E., Seite 222, 2018

²⁹ vgl. Paulus, 2. Kor. 3,6

³⁰ vgl. Platon, *Symposion*, 211b

und auch transalpinen Malern, die den Imperativ tatsächlich, aber falsch, nämlich geschrieben malten, vielleicht intuitiv, möglicherweise dank seiner Bildung oder auch nur seines Genies wegen verstanden und richtigerweise *nicht* ins Bild gesetzt und zum assoziativen Hinweis auf das platonische Liniengleichnis sowie der Fusswaschung genutzt. Die Zeichnung selbst wird so, weil sie den statisch-gegenständlichen Buchstaben des ihr zugrunde liegenden Texts grundsätzlich zugunsten der dynamisch-figürlichen Linie einer Zeichnung überwunden hat, zu einem Instrument und einer Gattung der Philosophie.

14. Die Befreiung der Schrift von der Buchstäblichkeit ist die Befreiung des Neuen Testaments von der Aug'-um-Aug'-Zahn-um-Zahn-Forderung³¹ des Alten Testaments, die ja in der *Adultera*-Perikope von Johannes diskutiert und von Jesus Christus zurückgewiesen wird. Es ist auch die Befreiung des Christentums vom und aus dem Judentum und der Beginn des „parting of the ways“, wie die Theologen diesen Prozess heutzutage nennen. Robert König nennt die Selbstbezüglichkeit der Schrift ihren *Geist*, der zwar in der Schrift angelegt ist, diese aber nicht ist.³² Der Buchstabe bleibt deswegen nur statischer Buchstabe, weil er theologisch nicht auferstehen kann und er philosophisch nicht dynamisch nach sich selbst fragen kann.

Der Theologe Paulus und der Evangelist Johannes zeigen sich also in diesen Momenten der verschriftlichten – und damit paradoxen – Schriftskepsis als Autoren, die fest auf dem Fundament der griechischen Philosophie stehen.

15. Was also tut Jesus mit dieser so kraftvollen Geste dann am Boden, wenn er nicht schreibt?

Er macht das, was der Künstler auch gerade tut: Christus kreiert etwas Neues, in dem er seine Absicht (*ipssisima intentio*), die er in weiterer Folge ausspricht (*ipsissima vox*) andeutend durch eine Linie zeichnet! Die Selbstidentifikation El Grecos mit Jesus (man denke zum Vergleich nur an das Münchner Selbstporträt Albrecht Dürers), der sich mit seiner Neuschöpfung auf den Schöpfergott selbst bezieht, grenzt hier an Hybris und Häresie, ist aber begründbar: Dieser Schöpfergott, der nach der alttestamentarischen Erschaffung der Welt mit Adam und Eva mit der neutestamentlichen Fleischwerdung Christi als *neuer Adam* und der sündigen *Adultera* als *neuer Eva* die Schöpfung selbst duozentrisch vollendet, tritt also als kreativer Künstlergeist auf, eine Denkfigur, die schon Basilius der Große von Caesarea (330–379 n. Chr.) in der Spätantike gedacht hat.

Basilius unterschied auch immer die zwei Bestandteile einer Ikone: ihre sichtbare, materielle Form – den *Paragon* – und die ihr zugrunde liegende natürliche, „geborene“ Form – den *Prototyp*. Das *Abbild* der Ikone macht erst durch den Bezug auf das *Urbild* die reale, physische Präsenz Gottes, also das eigentlich Unsichtbare in der Ikone sichtbar, und nur dadurch begründet sich ihre Wirkung und Wundertätigkeit. *Eikōn* bedeutet im Altgriechischen deswegen nicht nur einfach Bild, sondern ist ein aufgeladener, energetischer Begriff, der auch Geschaffenes, *das etwas Anderem gleicht*, bedeutet. Das kann ein Ebenbild sein, das auf Gedanken bezogen ist, genauso wie ein Gedankenbild, das Vorstellung überträgt, beispielsweise ein Gleichnis oder ein Wunder.

16. Wenn der Toledaner im Akt der Zeichnung Christus als Zeichner andeutet, was bzw. wie lässt El Greco Christus die Nachschöpfung der Welt darstellen? Sie entsteht hier simultan aus der geoffenbarten Göttlichkeit Christi und künstlerisch durch die Zeichnung El Grecos, ist also christologisch und künstlerisch selbstbezüglich und philosophisch gedacht *aus sich selbst, gemäß sich selbst* (*gr. auto kath'auto*) und formal zu sich selbst kommend. Diese Nachschöpfung erfolgt deswegen in der *naheliegendsten* Art und Weise: Aus der Linie wird ein Kreis, den der zirkelhaft aufgespannte Jesus assoziativ andeutet. Aus der mittelalterlichen Buchmalerei kennen wir, und wohl auch El Greco, die Ikonographie des zirkelschlagenden Gottes, der den Akt der Weltenschöpfung durch den daraus entstehenden Kreis versinnbildlicht (Abb. 6). Die runden Heiligenscheine in der Malerei und die kreisförmige Hostie in der katholischen Liturgie, die auch in der Doxologie der Eucharistie ihre sprachliche Repräsentation findet: „Durch Ihn und mit Ihm und in Ihm ...“, sind Ausdruck dieser Selbstbezüglichkeit, die sich im Kreis materialisiert. Die Vorstellung, sich die Schöpfung

³¹ vgl. *Exodus*, 21,23–25

³² König R., *Philosophie der Antike* 5: Über das Sein hinaus, entnommen am 22. Dez. 2019 aus: <https://www.youtube.com/watch?v=s4DhGthbPAU>

als Kreis vorzustellen, entstand allerdings lange vor dem Christentum und wurde von Platon in seinem Dialog *Timaios* (ca. 350 v. Chr.) beschrieben: „So entstand die Welt als ein einziges Ganzes, welches selbst wieder aus lauter Ganzen besteht. Die dafür angemessene Gestalt ist die Kugel, die Bewegung ist die Kreisbewegung.“³³

17. El Greco entwickelt die Adultera-Version Tintoretts (von 1548), die in kinematografischer Perspektive, zusätzlich zur Szene der Ehebrecherin,³⁴ zwei weitere körperliche Wunder Christi zeigt – die Lahmenheilung³⁵ und die Lazaruserweckung³⁶ – und somit das geistig-seelische Wunder der moralischen Wandlung der Adultera von der Sünderin zur Gläubigen ins Zentrum der Abfolge dieses Teils des Evangeliums stellt (Abb. 7). Die herausragend schönen Michelangelos *Ignudi* geschuldeten Männerakte Tintoretts sind programmatische Abbilder des sinnlichen Individuums; sie markieren als aristotelische *Peripatie* die jeweilige Wendung des Geschehens. Die bekleidete Adultera steht hingegen, mit ihrem geistig-seelischen Potenzial, sich mit Christi Hilfe von der Sünderin zur Gläubigen zu wandeln, für die Herumwendung der Seele – der *Periagoge* Platons –, die für die geistig-abstrakte Welt des idealen Urbilds steht. Das Motiv der Herumwendung der Seele und schließlich des Körpers ist in Tintoretts Darstellung in der komplizierten Figur Christi eindrucksvoll aufgenommen worden. Das vereinende Meta-Thema bei Johannes in diesen drei *mythologischen* Perikopen ist der *paradigmatische* Logos der Überwindung und von Tintoretto für das Gemälde äußerst klug gewählt. Jesus, der Jude, überwindet das Judentum, da er am Sabbat den Lahmen heilt; Christus, als erster Christ, überwindet das Alte Testament, da er die Steinigung der Ehebrecherin abwendet, und schließlich überwindet Jesus Christus, der auferstandene Gott, auch den Tod, indem er Lazarus wieder auferweckt. Alle diese johanneischen Überwindungen passieren theologisch ebenso *auto kath'auto* – *aus sich selbst, gemäß sich selbst*.
18. Und El Greco überwindet Tintoretto, da seine Darstellung zunächst auch, aber nicht nur horizontal und kinematografisch ist, sondern vor allem vertikal und damit *auto kath'auto* – *aus sich selbst, gemäß sich selbst*. Die Figuren selbst ändern wie in einer Metamorphose ihre Bedeutung und sind damit dynamisch und selbstreferenziell. El Greco erkennt und nutzt die Möglichkeit zur Erhöhung der bildnerischen Komplexität und narrativen Aussagekraft, gleichzeitig vertikal, *in* der Adultera-Perikope mit der separaten Darstellung des zeichnenden Jesus und des deklamierenden Christus, um dann zeitlich nachfolgend, also horizontal die Fußwaschung Jesu³⁷ und die Abschiedsrede Christi³⁸ andeutend zu schildern. Tintoretts Figuren sind unzweifelhaft, eindeutig, dadurch aber nur eindimensional. El Grecos Schilderung hingegen ist mehrdeutig, dynamisch und offen für Interpretation und deswegen philosophisch erstaunlich. Und sie führt paradoxerweise gerade durch diese Vielschichtigkeit und Verunklärung der Darstellung zunächst bildlich und dann theologisch zur Offenbarung. Denn der Gläubige gelangt durch die geistige Gewährwerdung der multiplen Bildfolge zur dogmatischen Erkenntnis, was das duozentrische Wesen des christlichen Gottes ist: wahre Menschwerdung und eschatologische Göttlichkeit. Der Aggregatzustand der Darstellungen Jesu Christi erfährt bei El Greco eine Transformation, er wird durchsichtig und transparent und ermöglicht dadurch apokalyptische Erkenntnis, durch die Christen zur mystischen Versenkung ins Selbst gelangen.
19. Mehrere Deutungshorizonte in einer Darstellung zu verankern ist eine zutiefst venezianische Tradition. Es ist Sabine Engel zu verdanken, die in ihrer Dissertation die Fragestellung untersucht, warum Darstellungen der *Adultera* in Venedig besonders häufig auftreten, während sie hingegen im Rest Italiens äußerst selten sind.³⁹ El Greco erfährt bei seinem Venedig-Aufenthalt (1567–1570), dass es in Venedig eine lebendige Tradition gibt, die eine ikonographische Überblendung von *Adultera* und *Madonna* oder *Venezia*

³³ vgl. Platon, *Timaios*, 31b–34b

³⁴ vgl. Joh. 8

³⁵ vgl. Joh. 3

³⁶ vgl. Joh. 11

³⁷ vgl. Joh. 13,1–11

³⁸ vgl. Joh. 14–17

³⁹ Engel S., Seite 1 ff., 2012