

GRATIA

Mediale und diskursive Konzeptualisierungen
ästhetischer Erfahrung in der Vormoderne

*Herausgegeben von
Anne Eusterschulte und Ulrike Schneider*

HARRASSOWITZ VERLAG

Gratia
Mediale und diskursive Konzeptualisierungen
ästhetischer Erfahrung in der Vormoderne

Episteme in Bewegung

Beiträge zu einer transdisziplinären Wissensgeschichte

Herausgegeben von Gyburg Uhlmann
im Auftrag des Sonderforschungsbereichs 980
„Episteme in Bewegung.
Wissenstransfer von der Alten Welt
bis in die Frühe Neuzeit“

Band 11

2018

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Gratia

Mediale und diskursive Konzeptualisierungen
ästhetischer Erfahrung in der Vormoderne

Herausgegeben von
Anne Eusterschulte und Ulrike Schneider

2018

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Die Reihe „Episteme in Bewegung“ umfasst wissenschaftliche Forschungen mit einem systematischen oder historischen Schwerpunkt in der europäischen und nicht-europäischen Vormoderne. Sie fördert transdisziplinäre Beiträge, die sich mit Fragen der Genese und Dynamik von Wissensbeständen befassen, und trägt dadurch zur Etablierung vormoderner Wissensforschung als einer eigenständigen Forschungsperspektive bei.

Publiziert werden Beiträge, die im Umkreis des an der Freien Universität Berlin angesiedelten Sonderforschungsbereichs 980 „Episteme in Bewegung. Wissenstransfer von der Alten Welt bis in die Frühe Neuzeit“ entstanden sind.

Herausgeberbeirat:

Anne Eusterschulte (Freie Universität Berlin)

Kristiane Hasselmann (Freie Universität Berlin)

Andrew James Johnston (Freie Universität Berlin)

Jochem Kahl (Freie Universität Berlin)

Klaus Krüger (Freie Universität Berlin)

Christoph Marksches (Humboldt-Universität zu Berlin)

Tilo Renz (Freie Universität Berlin)

Wilhelm Schmidt-Biggemann (Freie Universität Berlin)

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG).

Abbildung auf dem Umschlag:

Freigestellter Ausschnitt einer Zeichnung von Sandro Botticelli (1445–1510) aus dem Zyklus der illustrierten Pergamente (ausgehendes 15. Jh.) zu Dantes *Divina Comedia*; hier: *Illustration zu Paradiso XXXVII*, Berlin Kupferstichkabinett, Botticelli/Codex Hamilton 201; Druck nach der Katalogausgabe: Sandro Botticelli, *Der Bilderzyklus zu Dantes Göttlicher Kömpdie, mit einer repräsentativen Auswahl von Zeichnungen Botticellis und illuminierten Comedia-Handschriften der Renaissance*, Konzeption und Redaktion Hein-Th. Schulze Altcapenberg et al., Royal Academy of Arts, London / Hatje Cantz Vlg. Ostfildern-Ruit 2000, S. 275.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the internet at <http://dnb.dnb.de>.

Informationen zum Verlagsprogramm finden Sie unter

<http://www.harrassowitz-verlag.de>

© Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden 2018

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne

Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere

für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und

für die Einspeicherung in elektronische Systeme.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Druck und Verarbeitung: Memminger MedienCentrum AG

Printed in Germany

ISSN 2365-5666

ISBN 978-3-447-10926-0

e-ISBN PDF 978-3-447-19684-0

Zum Geleit

Andrew James Johnston und Gyburg Uhlmann

Der an der Freien Universität Berlin angesiedelte Sonderforschungsbereich 980 „Episteme in Bewegung. Wissenstransfer von der Alten Welt bis in die Frühe Neuzeit“, der im Juli 2012 seine Arbeit aufgenommen hat, untersucht anhand exemplarischer Problemkomplexe aus europäischen und nicht-europäischen Kulturen Prozesse des Wissenswandels vor der Moderne. Dieses Programm zielt auf eine grundsätzliche Neuorientierung wissenschaftsgeschichtlicher Forschung im Bereich der Vormoderne ab. Sowohl in der modernen Forschung als auch in den historischen Selbstbeschreibungen der jeweiligen Kulturen wurde das Wissen der Vormoderne häufig als statisch und stabil, traditionsgebunden und autoritätsabhängig beschrieben. Dabei waren die Stabilitätspostulate moderner Forscherinnen und Forscher nicht selten von der Dominanz wissenschaftsgeschichtlicher Szenarien wie dem Bruch oder der Revolution geprägt sowie von Periodisierungskonzepten, die explizit oder implizit einem Narrativ des Fortschritts verpflichtet waren. Vormodernen Kulturen wurde daher oft nur eine eingeschränkte Fähigkeit zum Wissenswandel und vor allem zur – nicht zuletzt historischen – Reflexion dieses Wandels zugeschrieben. Demgegenüber will dieser SFB zeigen, dass vormoderne Prozesse der Wissensbildung und -entwicklung von ständiger Bewegung und auch ständiger Reflexion geprägt sind, dass diese Bewegungen und Reflexionen aber eigenen Dynamiken unterworfen sind und in komplexeren Mustern verlaufen, als es eine traditionelle Wissensgeschichtsschreibung wahrhaben will.

Um diese Prozesse des Wissenswandels fassen zu können, entwickelte der SFB 980 einen Begriff von ‚Episteme‘, der sich sowohl auf ‚Wissen‘ als auch ‚Wissenschaft‘ bezieht und das Wissen als ‚Wissen von etwas‘ bestimmt, d. h. als mit einem Geltungsanspruch versehenes Wissen. Diese Geltungsansprüche werden allerdings nicht notwendigerweise auf dem Wege einer expliziten Reflexion erhoben, sondern sie konstituieren sich und werden auch reflektiert in Formen der Darstellung, durch bestimmte Institutionen, in besonderen Praktiken oder durch spezifische ästhetische oder performative Strategien.

Zudem bedient sich der SFB 980 eines speziell konturierten Transfer-Begriffs, der im Kern eine Neukontextualisierung von Wissen meint. Transfer wird hier nicht als Transport-Kategorie verstanden, sondern vielmehr im Sinne komplex verflochtener Austauschprozesse, die selbst bei scheinbarem Stillstand iterativ in Bewegung bleiben. Gerade Handlungen, die darauf abzielen, einen erreichten

Wissensstand zu tradieren, zu kanonisieren, zu kodifizieren oder zu fixieren, tragen zum ständigen Wissenswandel bei.

Gemeinsam mit dem Harrassowitz Verlag hat der SFB die Reihe „Episteme in Bewegung. Beiträge zu einer transdisziplinären Wissensgeschichte“ ins Leben gerufen, um die Ergebnisse der Zusammenarbeit zu präsentieren und zugänglich zu machen. Die Bände, die hier erscheinen, werden das breite Spektrum der Disziplinen repräsentieren, die im SFB vertreten sind, von der Altorientalistik bis zur Mediävistik, von der Koreanistik bis zur Arabistik. Publiziert werden sowohl aus der interdisziplinären Zusammenarbeit hervorgegangene Bände als auch Monographien und fachspezifische Sammelbände, die die Ergebnisse einzelner Teilprojekte dokumentieren.

Allen ist gemeinsam, dass sie die Wissensgeschichte der Vormoderne als ein Forschungsgebiet betrachten, dessen Erkenntnisgewinne von grundsätzlichem systematischem Interesse auch für die wissenschaftsgeschichtliche Erforschung der Moderne sind.

Inhalt

<i>Anne Eusterschulte und Ulrike Schneider</i> Gratia in der Vormoderne	1
<i>Nadia J. Koch</i> Die Charis des Apelles – Exitstrategie aus der Techne	7
<i>Melanie Möller</i> Von der Göttin zur Postposition. Ästhetische Transformationen der gratia in antiker Rhetoriktheorie	33
<i>Johann Kreuzer</i> Augustinus' Gnadenlehre als Zäsur	51
<i>Isabelle Mandrella</i> Gnade als Illumination in der mittelalterlichen Erkenntnistheorie. Das Beispiel des Thomas von Aquin	71
<i>Ulrike Schneider</i> Vom Wissen um gratia. Strategien der Diskursivierung elusiven Wissens in der Frühen Neuzeit	89
<i>Anne Eusterschulte</i> „Pulchritudinem esse gratiam quamdam vivacem et spiritalem.“ Theologisch-philosophische Voraussetzungen der gratia-Konzeption bei Marsilio Ficino	107
<i>Klaus Krüger</i> Gratia und ästhetische Immanenz	133

Gratia in der Vormoderne

Anne Eusterschulte / Ulrike Schneider

Der vorliegende Band vereint Beiträge, die, ausgehend vom lateinischen Terminus *gratia*, aus unterschiedlichen disziplinären Perspektiven der Vielschichtigkeit von Aneignungsweisen und Indienstnahmen eines Begriffs nachgehen, der, so unsere Ausgangsthese, in den bildenden Künsten, in Diskursen der Dichtung, Rhetorik und Ästhetik wie in philosophischen und nicht zuletzt theologischen Auseinandersetzungen der Vormoderne eine systematisch zentrale Rolle einnimmt.¹ Wie aber ist es zu verstehen, dass ein und derselbe Terminus in so unterschiedlichen Bezugsfeldern wirksam werden konnte und welche veränderten Bedeutungszuweisungen ergeben sich durch Kontextverschiebungen bzw. die unterschiedlichen Rahmungen, in denen *gratia* thematisch wird, eine Problematisierung erfährt oder reflektiert wird? Um den keineswegs auf eine Darstellungsebene beschränkten Aushandlungsformen gerecht werden zu können und das Augenmerk gerade auf eine Dynamik von Bezugnahmen und semantischen Implementierungen zu richten, sprechen wir von medialen und diskursiven Konzeptualisierungen. Geht es doch nicht zuletzt darum zu zeigen, wie dem Begriff *gratia* von je her eine gleichsam transgressive Potentialität innewohnt, die sich begrifflich nicht einholen oder auf eine fixierende Definition bringen lässt. Vielmehr artikuliert sie sich in unterschiedlichen medialen wie diskursiven Formationen und bedarf zu ihrer Aktualisierung dieser materialen, vielfach prozessualen Vergegenwärtigungsweise. Modalitäten der Produktion oder des In-Erscheinung-Tretens und Rezeptions- bzw. Perzeptionsmodi spielen hier ineinander und lassen sich allenfalls heuristisch von den jeweiligen materialen wie medialen Gegebenheiten, an denen *gratia* aufscheint, unterscheiden. *Gratia* wird vielfach als eine Kategorie gefasst, die, sei es an einem natürlichen Gegenstand oder im Blick auf eine künstlerische Hervorbringung, nicht allein auf Kompositionskriterien oder Struktureigenschaften zurückgeführt oder mittels technischer Materialbeherrschung gezielt evoziert werden kann. Vielmehr *stellt sie sich ein*, wird erfahrbar als ein wie unwillkürlich hinzutretendes Moment

1 Hervorgegangen ist der Band aus einer Tagung, die im Dezember 2014 am Sonderforschungsbereich 980 „Episteme in Bewegung. Wissenstransfer von der Alten Welt bis in die Frühe Neuzeit“ stattgefunden hat. Die Tagung wurde von den Teilprojekten B05 „Theorie und Ästhetik von ‚Nicht-Wissen‘ in der Frühen Neuzeit“ (Schneider) und B03 „*Imaginatio*. Theologische und philosophische Bild- und Geschichtsstrukturen in Mittelalter und Früher Neuzeit“ (Eusterschulte) konzipiert und durchgeführt. – Unser herzlicher Dank gilt Alissa Birle und Sara Ehrentraut für die wertvolle Unterstützung bei der Drucklegung des Bandes.

der Erscheinung, das an dispositionelle Voraussetzungen oder ein künstlerisches Können gebunden ist und doch nicht als produziert wahrgenommen wird (*celare artem*): *gratia* als Beigabe oder Gabe, die hinzukommen *muss* und sich doch einer standardisierbaren Regulierung verweigert. Dieses gewisse Etwas einer gleichsam natürlich wirkenden Kunstfertigkeit greift ebenso auf der Seite der Erfahrung, sei sie ästhetischer oder theologischer Natur. Dem Charakter von Gabe, mit dem *gratia* konnotiert ist, korrespondiert eine Flüchtigkeit oder Augenblicklichkeit der Erscheinung, die wiederum eine besondere Empfänglichkeit oder ein spezifisches Sensorium, mithin eine Urteilsfähigkeit fordert, die für das Erscheinen von *gratia* sensibel ist bzw. über eine rezeptive Disposition verfügt, der sich *gratia* zeigen kann. Aber auch diese dispositionelle Empfänglichkeit geht nicht in einem erlernbaren Verhalten auf. Der Spannung von Gabe und aktivem Gewährwerden haftet etwas Unkalkulierbares an, das nicht unabhängig ist von den Qualitäten eines Gegenstandes der Erfahrung oder den Eigenschaften dessen oder derer, dem oder der diese Erfahrung zuteil wird, gleichsam widerfährt.

Konzeptualisierungen von *gratia* weisen auf diese bewegte, changierende, augenblickliche und sich der Fassbarkeit verweigernde Dimension, die aber vielfach zugleich als eine affizierende Kraft erfahrbar wird, der man sich nicht entziehen kann. Die hier lediglich angedeuteten, nicht zuletzt hinsichtlich ästhetischer Implikationen und Reflexionen relevanten Aspekte vormoderner Konzeptualisierungen von *gratia* speisen sich aus einer Vielzahl von Traditionen und Deutungskontexten. Das Interesse dieses Bandes ist jedoch keineswegs, diese lediglich zu rekonstruieren, sondern vielmehr deutlich werden zu lassen, dass und wie am Phänomen *gratia*, gleich einem Palimpsest, Überlagerungen von Traditionsbeständen wirksam werden und so im wahrsten Sinne des Wortes eine Vielschichtigkeit von Sinnebenen, an der sich in der Vormoderne eine signifikante Veränderungsdynamik manifestiert. Sedimentierungen, Bedeutungseinlagerungen oder auch Imprägnierungen ebenso wie durch den jeweiligen Kontext entstehende Überkreuzungen verschiedener Bezugfelder und punktuelle interne Akzentverlagerungen konzentrieren sich gewissermaßen in Konzepten von *gratia* und schreiben sich in materiale, mediale wie diskursive Konzeptualisierungen ein.

Der breiten Diffusion des Begriffs *gratia* entsprechend, situieren sich die Beiträge des Bandes daher im Gebiet von Rhetorik, Kunsttheorie, Theologie und Philosophie sowie Kunst- und Dichtungspraxis. Sie machen es sich zur Aufgabe, den kontextuellen Verflechtungen und historischen Verschränkungen etwa theologisch-philosophischer Auffassungsweisen von *gratia* im Sinne von Gnade (Lichtmetaphysik / Gnadenlehre) mit rhetorisch-ästhetischen, kunst- und dichtungstheoretischen bzw. künstlerischen Verständnisweisen von *gratia* als einer Kategorie des Schönen nachzugehen. Eine leitende, gemeinsame Untersuchungsperspektive ist dabei die Frage nach Transferbewegungen, die sich am Begriff der *gratia* und seinen Bedeutungskonnotationen in antiken, mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Auseinandersetzungen artikuliert.

Wie die einzelnen Beiträge zeigen, spielen für diesen Zusammenhang Anordnungsweisen antiker Mythen und die Referenz auf rhetorische, philosophische, poetische wie künstlerische Deutungsmuster paganer Traditionen ebenso eine Rolle wie Dynamiken einer theologisch imprägnierten Adaption antiker Modellierungen von *gratia*. Die systematische Bestimmung von *gratia* als eines transgressiven, traditionelle Harmonie- oder Proportionslehren transzendierenden Moments von Schönheit markiert den Transfer theologischer Konzepte eines sinnlich-übersinnlichen Offenbarwerdens einer Wahrheit, die sich begrifflich nicht hinreichend einholen lässt und doch als Form einer instantan erfahrbaren Anschauung einen Geltungsanspruch als unmittelbar gegenwärtiges ‚Wissen‘ erhebt. Neben und in Verflechtung mit der Rekontextualisierung theologischer Bewahrheitsstrategien von *gratia* sind es insbesondere antike bzw. spätantike Auffassungsweisen eines irreduziblen, über die technisch-handwerkliche wie theoretisch-deskriptive Bestimmung des Schönen hinausweisenden Moments von *gratia* aus dem Kontext mythologischer, rhetorischer wie kunsttheoretischer und -praktischer Debatten, deren Re-Konfiguration in mittelalterlichen wie frühneuzeitlichen Aushandlungszusammenhängen zum Angelpunkt von Reflexionen um ein Wissen des Schönen wird. An diesen Transferprozessen wird nachvollziehbar, wie sich neben produktionsästhetischen Debatten eine Akzentsetzung auf rezeptions- und wirkungsästhetische Fragen vollzieht: Hieran wird etwa die Virulenz von Diskussionen um die Instanz einer ästhetischen Urteilsfähigkeit (*iudicium*) sowie um eine diskursive Ausweisbarkeit von Geltungskriterien eines Wissens um Erscheinungsweisen von *gratia* beschreibbar. Zum anderen treten Auseinandersetzungen mit der je medialen wie materialen, objektgebundenen Verfasstheit von *gratia* in den Blick sowie eine Problematisierung von ästhetischen Strategien und Fertigkeiten der Evokation dieses spezifischen Phänomens.

Mit der Frage danach, wie sich Auffassungsweisen und Thematisierungsformen von *gratia* in Rekurs auf Traditionsbestände antiken Wissens in mittelalterlichen wie frühneuzeitlichen Konzeptualisierungen dynamisch verändern und welche Rolle hierbei theologische Implikationen einerseits, Re-Interpretationen antiker Mythologeme in Dichtungs- und Kunsttheorie andererseits einnehmen, greift die Themenstellung zentrale systematische Fragen des SFB 980 „Episteme in Bewegung. Wissenstransfer von der Alten Welt bis in die Frühe Neuzeit“ auf, um diese an einem konkreten Phänomenbereich zur Diskussion zu stellen. So suchen die Beiträge aus je unterschiedlicher disziplinärer Perspektive zu zeigen, wie sich die theologische Fundierung von *gratia* im Bereich des Ästhetischen bzw. der künstlerischen Praxis auswirkt und wie im Gegenzug ästhetische Konzeptionen theologische Auffassungs- und Darstellungsweisen verändern.

Exemplarisch kann so an dem Phänomenbereich der medialen und diskursiven Konzeptualisierungen von *gratia* thematisiert werden, inwiefern bzw. in welcher Weise in vormodernen Kontextualisierungen von Wissensbeständen an der Kategorie der *gratia* Geltungsansprüche eines spezifischen Wissens- oder

Erfahrungsmodus verhandelt werden. Der interdisziplinär angelegte Band fragt diesbezüglich gerade nach Veränderungsdynamiken in Hinsicht auf Prozesse einer epistemischen Validierung von *gratia*. Der Versuch der Herleitung, Begründung und Theoretisierung dessen, was häufig primär als eine Wirkung, als Effekt erfahrbar wird, ist von der Antike bis zur Frühen Neuzeit und noch weit darüber hinaus in ganz unterschiedlichen Wissensbereichen virulent. Die damit einhergehenden epistemologischen Dimensionen werden etwa erkennbar, wenn in der Illuminationstheorie die (gnadenhafte) Erleuchtung als Bedingung der Möglichkeit von Erkenntnis formuliert wird, ohne dass diese konstitutive Bedingung selbst rational einholbar wäre. Handelt es sich doch um ein irreduzibles Gnadengeschehen, das die Reichweite menschlicher Verfügbarkeit qua Vernunft überschreitet und zugleich deren Voraussetzung ist. Durch eine solche Unberechenbarkeit und Unkalkulierbarkeit von *gratia*, wie sie in unterschiedlichen Kontexten in je spezifischer Weise aufscheint, wird einerseits die Bedingtheit menschlichen Handelns und Seins manifest und andererseits und zugleich die Tatsache, dass es sich um eine Referenz auf einen unbedingten, rational nicht einholbaren Grund handelt. Mit dieser Begründungsfigur ist wiederum eine epistemische Dimension von *gratia* gegeben, mithin eine paradoxe Struktur von Bedingtheit und Unbedingtheit.

Aus einer anderen Perspektive kann in dem vielfältigen, iterativen Ringen um eine Diskursivierung dessen, was *gratia* ausmacht, durchaus auch eine sprachkritische Dimension erkannt werden. Vor diesem Hintergrund ist es umso bedeutsamer, in welcher konkreten Gestalt sich dieses Ringen formiert: Das Wissen um *gratia* und dessen Reflexion sind von der jeweiligen konkreten Verfasstheit nicht zu entkoppeln. Damit rückt nicht zuletzt der Geltungsanspruch eines Wissensmodus in den Fokus, der sich in vormodernen Aushandlungsprozessen vielfach als distinkte Kategorie eines sich ästhetisch manifestierenden Wissens etabliert und zu behaupten sucht. Dieser Anspruch kommt etwa in Diskussionen *um* bzw. Reflexion *auf* spezifisch ästhetische Verfahren der Wissensgenerierung zur Geltung. Ein solches Wissen schlicht als ‚nicht-propositional‘ zu fassen, greift zu kurz, insofern derart gerade jenen Verfahren nicht Rechnung getragen würde. Es handelt sich vielmehr um ein als ‚elusiv‘ zu bezeichnendes Wissen, das allererst und nur in der je konkreten Verfasstheit zum Tragen kommt und Wirkung entfaltet. Aus dieser Sicht geraten nun gerade die Diskursivierungsstrategien in den Blick, die nicht nur je gemäß ihrer disziplinären Provenienz, sondern auch individuell variieren. Dies belegen die Beiträge dieses Bandes nachdrücklich. Und dennoch lassen sich auch diverse charakteristische Strategien ausmachen, die den unterschiedlichen Bestimmungsversuchen von *gratia* vielfach gemeinsam sind und die sich auch in allen Beiträgen nachweisen ließen, so etwa der Rekurs auf verwandte, affine Kategorien, näherungsweise Bestimmungen ex negativo oder auch die nahezu ubiquitäre attributive Verwendung des Adjektivs lat. *certus* oder des Pronomens lat. *quaedam* und ihrer Derivate, deren semantisches Changieren zwischen Bestimmtheit und Unbestimmtheit paradigmatisch

für das Phänomen *gratia* zu stehen scheint (und das sich doch nicht darauf allein beschränkt). Fehlende begriffliche Präzision ist aus dieser Sicht keinesfalls als defizitär zu begreifen; sie lenkt den Blick gerade auf das ästhetische Moment der Rede(n) und ihre epistemische Dimension jenseits des Propositionalen. Und so ist auch die Vielzahl von Umschreibungskategorien und Termini, die mit *gratia* in Bezug gesetzt werden (z. B. *levitas, splendor, laetitia, suavitas* etc.) nicht bloßer Ausdruck definitorischer Unschärfe, sondern dient vielmehr der tentativen Explikation von Aspekten und Qualitäten, die für *gratia* kennzeichnend sind und doch nicht auf *einen*, gar *eindeutigen* Begriff gebracht werden können. Insofern sich *gratia* in all ihrer sinnlichen wie intellektuellen Erfahrbarkeit je der begrifflichen Eindeutigkeit entzieht, wird die Frage nach den Transferbewegungen, die diesem Band zugrunde liegt, in besonderer Weise virulent. Und es scheint gerade die Spannung zwischen der Erfahrung einer irreduziblen Präsenz einerseits und deren begrifflicher Ungreifbarkeit andererseits zu sein, die keine Ruhe lässt, sondern zu immer wieder neu ansetzenden Bestimmungsversuchen unter dem Signum von Iteration führt – und dies gilt ebenso für theologisch-philosophische Auffassungsweisen von *gratia* im Sinne von Gnade wie auch für rhetorisch-ästhetische Verständnisweisen von *gratia* als einer Kategorie des Schönen. Produktivkreatives Potential birgt die Kategorie der *gratia* aber auch im Sinne einer Strategie, die aus dem normativen Korsett regelgeleiteter Ästhetik herausführen kann, bzw. als System(leer)stelle, die einen Freiraum im Regelsystem besetzt und ihn zugleich als solchen indiziert.

Am Begriff der *gratia* und seinen kontextuellen Bedeutungsüberlagerungen und -verschiebungen lässt sich phänomenbezogen und in gewisser Hinsicht zugleich beispielhaft konturieren, wie Kategorien elusiven Wissens mit Bezug auf ästhetische, ethische wie theologische Implikationen in unterschiedlichen historischen Phasen je diskursspezifisch konzeptualisiert werden. Die wechselseitigen Transferbewegungen zwischen den verschiedenen Diskursen resp. *artes* und Kunstformen machen dabei zugleich anhand der kontrovers geführten Auseinandersetzungen um Konzeptualisierungen von *gratia* Ein- und Ausschlussbewegungen sichtbar. Sie fügen sich damit in ein Netzwerk von Wissensaushandlungen, weisen auch auf historisch-soziale, institutionelle wie außerinstitutionelle Konstellationen von Akteuren sowie auf das Ringen um Geltungshoheiten. Es sind nicht zuletzt diese konkurrierenden Dynamiken von Geltungszuweisungen, an denen sich Verselbständigungstendenzen im Kontext etwa theologischer, ästhetischer, kunst- und dichtungstheoretischer wie künstlerisch-praktischer Darstellungs- und Diskursformen beobachten lassen. Und schließlich gerät mit dem Wissensstatus auch die Frage von Lehr- und Lernbarkeit in den Fokus: Wie lässt sich ein ‚Wissen um *gratia*‘ vermitteln? Signifikanterweise wird in der Mehrzahl der Beiträge deutlich, dass fast immer ein kenntnisreiches Publikum vorausgesetzt ist: ein Publikum, das die verschiedenen Transferbewegungen nachvollziehen versteht, das die jeweiligen Bedeutungsschichten zu dekodieren weiß, das, allgemein gesprochen, über ein adäquates *iudicium* verfügt – ein Ur-

teilsvermögen, das wiederum zur Voraussetzung nicht nur für die Rezeption, sondern auch umgekehrt für die Produktion wird, und das sich letztlich nur in der Performanz der Texte, der Artefakte wie auch des kreativen künstlerischen Handelns vermittelt. Hier kommt eine weitere Dimension der Bestimmung von *gratia* als Gabe, als Gunst bzw. als Teilhabe zum Tragen, die schon im Mythos der drei Chariten angelegt ist.

Die vorgelegten Beiträge tragen diesem Problemfokus im Blick auf Aushandlungen des epistemischen Anspruchs der Konzeptualisierungen von *gratia* Rechnung, insofern sie sowohl nach generellen konzeptuellen Affinitäten (etwa in Hinsicht auf das Motiv der Gabe, Modi der Bewegung, das Verhältnis von Phänomenalität und Transzendenz etc.) zwischen unterschiedlichen Diskursen und Darstellungsformen fragen als auch nach konkreten Interferenzen von ästhetischer Kategorienbildung und theologisch-philosophischer Diskussion. An dieser Auffächerung von semantischen Verschiebungen, den diskursiven wie darstellerischen Neu-Kontextualisierungen sowie der konkreten Auseinandersetzung mit einzelnen Objekten der Aushandlung wird insbesondere eine Dynamik von Transferbewegungen ausweisbar, die sich über eine Analyse der Verflechtungsstruktur, d. h. unter Berücksichtigung der Komplexität von Austauschverhältnissen zwischen einer Vielzahl von Komponenten erschließen lässt. Kristallisationspunkte einer solchen Dynamisierung von Wissensbeständen sowie einer Problematisierung der Ambiguität ästhetischer Wissensmodi zeigen die hier vereinten Beiträge zu Konzeptualisierungen von *gratia* in Antike, Mittelalter und Früher Neuzeit.

Die *Charis* des Apelles – Exitstrategie aus der *Techne*

Nadia J. Koch

1 Antike Virtuosität

In der antiken Kritik der Künste hat die *gratia* ihren festen Platz als eine Kategorie des ästhetischen Gelingens. Ob in Malerei, Dichtung oder Redekunst, stets beschreibt die *gratia* eine Stufe der Vollendung, die sich in faszinierender Mühe-losigkeit von älteren überkommenen Formen abhebt und so zum Kanon für nachfolgende Meister wird. Ihr griechisches Analogon, die *charis*, ist einer der wenigen kunstkritischen Termini mit mythologischer Konnotation.¹ Die Personifikation *Charis* ist in der früheren Überlieferung als Gattin des Götterschmiedes Hephaistos eine chthonische Gottheit. Später wird sie in der Dreierheit der Chariten im Umfeld der Aphrodite verehrt (Abb. 1).² Der mythologische Bezug der kunstkritischen *charis* lässt sich mit der *peithô* vergleichen, der rhetorischen Kategorie der Überzeugung. Auch die geflügelte Göttin *Peitho* ist Gefährtin der Aphrodite, deren Liebeswerben sie begleitet. Aus dem Mythos lässt sich schließlich eine weitere lateinische Analogie zur *charis* erklären, die *venustas*, wo möglicherweise die ursprüngliche eheliche Verbindung mit dem Schmiedegott erneut aufscheint.³

Gemeinsam mit ihrer Verwandten, der *facilitas*, Leichtigkeit oder Virtuosität, wird die *charis* im 4. Jahrhundert v. Chr. zum Ideal mehrerer *Technai*: Nicht nur in der Malerei, sondern auch bei Stegreifreden schätzte man die Performanz des mühelosen Könnens.⁴ Aber was hat man unter Virtuosität in den antiken Küns-

1 Zur Terminologie in den Künsten siehe Jerome J. Pollitt, *The Ancient View of Greek Art. Criticism, History, and Terminology*, New Haven / London 1974, S. 380f. s. v. *gratia*, S. 297–301 s. v. *χάρις*; Nadia J. Koch, *Techne und Erfindung in der klassischen Malerei*, München 2000, S. 61f., S. 162–166; für die literarische Kritik siehe Johann Christian Gottlieb Ernesti, *Lexicon technologiae Graecorum rhetoricae*, Leipzig 1795, S. 380f. s. v. *χάρις*.

2 Siehe Jakob Escher, „Charites“, in: *Pauly's Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, hg. von Georg Wissowa, Bd. 3.2, München 1899, Sp. 2150–2167; Evelyn B. Harrison, „Charis, Charites“, in: *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, Bd. 3.1, Zürich / München 1986, S. 191–203; Hellmut Sichtermann, „Gratiae“, in: *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, Bd. 3.1, Zürich / München 1986, S. 203–210; Bd. 3.2 (1986), Taf. 153–168. Zum Weihrelief mit Chariten von der Akropolis von Athen ebd., Bd. 3.1, S. 195f., Nr. 20.

3 Siehe Pollitt, *The Ancient View of Greek Art*, S. 447–449 s. v. *venus*, *venustas*; Ernesti, *Lexicon technologiae Latinorum rhetoricae*, S. 415f. s. v. *Venus*, *Venustas*.

4 Zur *facilitas* in der Malerei des Antiphilos Quintilian, *Institutio oratoria* 12.10.6, vgl. Pollitt, *The Ancient View of Greek Art*, S. 369f.; Koch, *Techne und Erfindung*, S. 169, Anm. 45. Eine wichtige Rolle spielt die *facilitas* in der Stegreifrede, vgl. Hans Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Stuttgart 1990, S. 550, § 1151; Quintilian, *Institutio oratoria* 12.5.1 sieht sie als grundlegende Eigenschaft des *artifex* an.

ten eigentlich zu verstehen? Wie ist sie von einem noch vageren ‚je ne sais quoi‘ abzugrenzen⁵ bzw. von einem ‚non so che‘, das im kunsttheoretischen Kontext schon sehr viel früher thematisch wird?⁶ Da eine systematische Untersuchung des Phänomens noch fehlt, behilft man sich zumeist mit Assoziationen aus der musikalischen Aufführungspraxis; wir denken an Liszts Klaviersonaten oder Paganinis Violin-Capricci und übertragen ihre Aura auf verwandte antike Kontexte, etwa die rhetorische *actio*. Eine auch für die Antike treffende Bestimmung bietet, auf Grundlage der Literatur- und Musiktheorie seit dem 18. Jahrhundert, Sven Behrlich, wenn er die Aufgabe des Virtuosen als das souveräne Meistern künstlerischer Hindernisse begreift: „Die hauptsächliche Wirkung des Virtuosen geht von der spielenden Überwindung einer als solcher klar erkennbaren Schwierigkeit aus.“⁷ Ein virtuoser Maler wäre demnach einer, der den Pinsel und die Farbpigmente nicht nur mühelos handhabt, sondern dieser Mühelosigkeit in seinem Malstil auch dauerhaft Sichtbarkeit verleiht. Seine Anstrengungen führten jedoch ins Leere, wenn er nicht ein ebenso raffiniertes Publikum vorfände: Er malt für kenntnisreiche Betrachter, die den eleganten Umgang mit den Herausforderungen der Techne aufmerksam verfolgen.

In der antiken Kultur hat man das Virtuose am ehesten in der Zweiten Sophistik am Werke gesehen, nicht zuletzt angeregt von der Bemerkung Ludwig Radermachers, die kaiserzeitlichen Sophisten seien „Konzertredner“ gewesen.⁸ Der ältere Philostrat (3. Jahrhundert n. Chr.) schildert in seinem ekphrastischen Werk *Eikones* diese Art von Konzertrednerwettbewerb, indem er den Leser zu den Vorübungen des Erzählers zu einer solchen Aufführung einlädt. Insofern liegt es nahe, wie Mario Baumann es unternommen hat, von den *Eikones* ausgehend ein antikes „Konzept von Virtuosität“ zu erarbeiten;⁹ da aber Baumanns begriffliche Überlegungen erst in der retrospektiven sog. Zweiten Sophistik und nicht bei ihren Vorbildern, etwa dem schillernden Platon-Kontrahenten Gorgias ansetzen, bleibt die Frage nach den konzeptuellen Vorläufern der Konzertredner nach wie vor ungeklärt. Die Untersuchung von *facilitas* und *gratia* in der klassischen Kunstproduktion wird daher dazu beitragen, die ideengeschichtlichen Voraussetzungen für Philostrats virtuose ekphrastische Methode zu klären.

Beide Kategorien, *facilitas* und *charis* bzw. *gratia*, kommen freilich nur scheinbar so unbeschwert daher, wie der *artifex* sie inszeniert hat. So wie die Stegreifrede

5 Das Aufkommen der Formel im französischen Schönheitsdiskurs des 17. Jahrhunderts beschreibt Wolfgang Ullrich, *Was war Kunst? Biographien eines Begriffs*, Frankfurt a. M. 2005, S. 9–30.

6 Siehe hierzu den Beitrag von Ulrike Schneider in diesem Band.

7 Sven Behrlich, „Virtuose“, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. von Gert Ueding, Bd. 9, Darmstadt 2009, Sp. 1138–1143, mit weiterer Literatur.

8 Albin Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur*, Bern / München 31971, S. 934: „Das 2. Jahrhundert ist die höchste Blütezeit jener Rhetoren, die Ludwig Radermacher mit einem unübertrefflichen Ausdruck Konzertredner genannt hat.“ Auf welche Referenz er sich bezieht, sagt Lesky nicht. Es könnte sich um eine Wiener Sophistik-Vorlesung gehandelt haben.

9 Mario Baumann, *Bilder schreiben. Virtuose Ekphrasis in Philostrats ‚Eikones‘*, Berlin 2011, S. 9–15.

nur nach mühsamer *exercitatio* ihr Ziel erreicht, kann das Bild nur nach virtuoser Handhabung schwer beherrschbarer Pigmente Anmut ausstrahlen. Obwohl sich ihre Bedeutungsfelder – nach unseren kunstkritischen Belegen zu urteilen – immer wieder überschneiden, beschreiben sie systematisch doch unterschiedliche Perspektiven auf das Virtuose: So bezeichnet die *facilitas* im Gefüge der Kunstproduktion die souveräne Beherrschung des Prozesses, während die *gratia* eine reine Rezeptionskategorie ist. Es schwingt im Urteil der *facilitas* also stets das Bild eines rasch über die Tafel eilenden Pinsels mit, dessen Rhythmus sichtbare Spuren hinterlässt, die *gratia* hingegen entspringt der ästhetischen Erfahrung. Im günstigen Fall stellt sie sich als Gesamteindruck vom gelungenen Zusammenspiel zahlreicher formaler wie ästhetischer Komponenten beim Betrachter oder Hörer ein, im ungünstigen Fall bleibt sie aus. So schwer eine solche Aufgabe zu bewältigen ist, so vielfältig sind auch die Komponenten, die zum Erlebnis der *gratia* zusammenfinden müssen; sie variieren je nach Kunstgattung, Epoche und Stilcode.

Sucht man in der griechischen Kunstkritik nach Exponenten der *charis* oder *gratia*, so werden immer wieder der Maler Apelles und der Redner Lysias genannt.¹⁰ Sie können als zeitspezifische Parallelerscheinungen einer Ästhetik gelten, die im Laufe des 4. Jahrhunderts v. Chr. aufkam. Während die *charis* des Apelles allerdings häufiger gerühmt als erklärt wird, erfahren wir mehr über die *charis* in den Reden des Lysias; so nimmt Quintilian ihn gegen Ciceros Urteil in Schutz: Hätte Lysias seine Wörter so gefügt, wie Cicero es empfehle, dann¹¹

dicendi textum tenue [...] perdidisset enim gratiam, quae in eo maxima est, simplicis adque inadfectati coloris, perdidisset fidem quoque.

hätte das feine Sprachgewebe [...] nämlich an *gratia* verloren, die bei ihm im höchsten Maße ausgeprägt ist, (die Grazie) einer schlichten und ungekünstelten Farbigkeit, und er hätte so auch an Glaubwürdigkeit verloren.

Im Zuge der hellenistischen Historiographie der Kunstlehren und ihrem Streben nach Kanonbildung stiegen Apelles und Lysias zu Exempla auf, an deren Leistung sich alle neuen Anläufe zur *charis* immer wieder zu messen hatten.

Die spätclassische Ästhetik der Leichtigkeit entstand im Rückblick auf eine lange, regelgebundene Tradition der Techne zu einer Zeit, als man die Physis des Künstlers stärker in den Mittelpunkt stellen wollte. „Nicht einen Künstler, son-

10 Für die Schriftquellen zu Apelles siehe Harald Mielsch, „Apelles“, in: *Der Neue Overbeck. Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen*, hg. von Sascha Kansteiner et al., Bd. 4, Berlin 2014, S. 125–205; zu Lysias einfürend George Kennedy, *The Art of Persuasion in Greece*, Princeton 1963, S. 133–140. Seinen anmutigen Stil beschreibt Dionysios von Halikarnassos in „De Lysia“: *Dionysii Halicarnasei opuscula*, hg. von Hermannus Usener und Ludovicus Radermacher, Bd. 1, Leipzig 1899, S. 9–53.

11 Quintilian, *Institutio oratoria* 9.4.17. Für die *gratia* in der klassischen Rhetorik siehe den Beitrag von Melanie Möller in diesem Band. Übersetzungen aus lat. wie griech. Quellen, wenn nicht anders gekennzeichnet, von der Verf.

dern die Natur nachzuahmen“, lautete denn auch die Maxime, die der Bildhauer Lysipp im Gespräch mit dem Maler Eupompos offenbart haben soll.¹² Auch wenn wir nur aus vereinzelt Berichten erschließen können, auf welche Weise die Künstler ihre Physis konkret ins Werk einbrachten, gibt immerhin die Rhetorik nähere Hinweise zum Zusammenspiel zwischen Natur und Kunst. So kann man an den Rat des Aristoteles denken, die Sprache einer Rede möglichst natürlich zu gestalten: „Daher muß der Redner unauffällig ans Werk gehen und keinen gekünstelten, sondern einen natürlichen Eindruck erwecken. Dies nämlich überzeugt, jenes bewirkt das Gegenteil.“¹³

Theoriegeschichtlich kann man die *gratia* somit als eine erste Techne-Kritik betrachten, die angesichts des neuen Interesses am Künstler selbst nicht ausbleiben konnte. Weil aber ihr produktionsästhetischer Bedeutungskern im Laufe der kaiserzeitlichen Rezeption und erneut in der Frühen Neuzeit in verschiedene Richtungen diffundierte, ist es zum tieferen Verständnis erforderlich, die Genese dieses Konzepts stufenweise in den Blick zu nehmen; denn die jüngere Ästhetikgeschichte hat den kunstpraktischen Bezug der antiken *gratia* mittlerweile ganz aus dem Blick verloren.¹⁴ In der Kaiserzeit traten zusätzliche Bedeutungsfacetten hinzu, die in der Neuzeit vielleicht sogar eine bedeutendere Rolle spielen sollten als der theoretische Kern der Klassik. Um diese Wege nachzuzeichnen, möchte ich im Folgenden bei einem neuzeitlichen Autor ansetzen, der im europäischen Klassizismus die kunstsystematische Grundidee der *gratia* neu belebte.

2 *The aire of the picture*

Das künstlerische Ideal der Schönheit, ausgeführt in der ‚Analysis of Beauty‘ von 1753, fasste William Hogarth im Bild einer anmutig geschwungenen Linie zusammen, die *line of beauty and grace* (Abb. 2): Entstanden aus dem Zusammenspiel von Schönheit und Grazie sei die in der Serpentine geschwungene Linie die

12 Plinius, *Naturalis historia* 34.61: *dixisse ... naturam ipsam imitandam esse, non artificem*. Zur Deutung siehe Nadia J. Koch, *Paradeigma. Die antike Kunstschriftstellerei als Grundlage der frühneuzeitlichen Kunsttheorie*, Wiesbaden 2013, S. 104–107. Die Quellen zu Lysipp mit weiterer Literatur siehe Klaus Hallof et al., „Lysipp“, in: *Der Neue Overbeck. Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen*, hg. von Sascha Kansteiner et al., Bd. 3, Berlin 2014, S. 291–392.

13 Aristoteles, *Rhetorik*, übers. und hg. von Gernot Krapinger, Reclams Universal Bibliothek, Stuttgart 2003, 1404b18–20. Auch wenn die technischen Gründe der *ars latens* je verschiedene sind, bleibt doch die Parallelität der Phänomene bemerkenswert: Auch in der Malerei darf die *ars* nicht vor den Kunstgenuss treten.

14 Der Artikel von Helmut Abeler, „Grazie“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. von Joachim Ritter, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel, Bd. 3, Basel 1974, S. 866–871 lässt die antike *gratia* komplett aus; Gerd Kleiner, „Anmut / Grazie“, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. von Karlheinz Barck et al., Bd. 1, Stuttgart / Weimar 2000, S. 193–207, geht im Abschnitt zur antiken Begriffsgeschichte zwar ausführlich auf den Mythos der drei Grazien ein, die rhetorischen und kunstkritischen Implikationen sind ihm aber offenbar unbekannt.

Leitform jeglichen Schaffens; sie versinnbildliche nicht nur die zwei Prinzipien selbst, sondern verbinde sie zu „the whole order of form“.¹⁵

Wie gelangt Hogarth nun im Zeitalter der akademischen Kunstlehren des ausgehenden 18. Jahrhunderts zu einer Theorie, die die *gratia* der Linie zum Maßstab der Kunst erhebt? Seinem Traktat waren Jahrhunderte des Paragone zwischen dem Disegno Florentinischer und dem Colore Venezianischer Provenienz vorangegangen; ein Wettstreit, der – nach Vasaris einstweiliger Schlichtung zugunsten eines internalisierten Disegno – nochmals zwischen den sog. Poussinisten und Rubenisten aufgeflammt war.¹⁶ Indem Hogarth die *gratia* zur Bedingung des Schönen erhob, konnte er eine bewährte Kategorie der klassischen Kunsttheorie in den eingefahrenen Paragone einbringen: Um die These von der „order of form“ in der über jeden Zweifel erhabenen Antike zu gründen, berief sich Hogarth auf den berühmten Linien-Agon zwischen Apelles und Protogenes. Die Anekdote präsentiert die Linie als minimalistisches Kommunikationsmittel zweier Virtuosen:

There is a circumstance in the account Pliny gives of Apelles's visit to Protogenes, which strengthens this supposition. I hope I may have leave to repeat the story. Apelles having heard of the fame of Protogenes, went to Rhodes to pay him a visit, but not finding him at home asked for a board, on which he drew a *line*, telling the servant maid, that line would signify to her master who had been to see him; we are not clearly told what sort of a line it was that could so particularly signify one of the first in his profession; if it was only a stroke (tho' as fine as hair as Pliny seems to think) it could not possibly, by any means, denote the abilities of a great painter. But if we suppose it to be a line of some extraordinary quality, such as the serpentine line will appear to be, Apelles could not have left a more satisfactory signature of the complement he had paid him. Protogenes when he came home took the hint, and drew a finer or rather more expressive line within it, to shew Apelles if he came again, that he understood his meaning. He, soon returning, was well pleased with the answer Protogenes had left for him, by which he was convinced that fame had done him justice, and so correcting the line again, perhaps by making it more precisely elegant, he took his leave.¹⁷

Im Lichte dessen, was wir heute über das antike Verständnis der *gratia* in der Kunst wissen, erweist sich Hogarths Plinius-Lektüre als erhellend. Denn sie rückt zwei Themenfelder in den Vordergrund, die immer schon die Konzeption der *charis* und *gratia* bestimmt haben: Die Malkunst und die Linie. Die Linien-

15 William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, hg. von Ronald Paulson, New Haven / London 1997, S. 11.

16 Zur Übersicht siehe Max Imdahl, *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, München 1987, S. 55–73.

17 Hogarth, *The Analysis of Beauty*, S. 11, nach Plinius, *Naturalis historia* 35, 81–83. Zum Traktat und seinem Nachleben siehe Ullrich, *Was war Kunst?*, S. 31–54.

führung eines Malers zu beobachten, ist in der Tat ein verbreitetes Mittel der antiken Kritiker, um die Anmut oder Leichtigkeit eines Werkes ausfindig zu machen; und so wird sich auch im Folgenden zeigen, dass die Linie in der Geschichte der Kunstkritik als der früheste Indikator der *gratia* angesehen werden kann.

Systematisch schließt Hogarth ganz offensichtlich an den Theoretiker an, der zu seiner Zeit als Hauptreferenz zur *pictura* galt: Franciscus Junius. Sein in Londons Arundel House entstandener Traktat *De pictura veterum* von 1634, ein Jahr später ins Englische übersetzt, stellte die Malerei anhand der antiken Schriftquellen in den Rahmen der klassischen Produktionslehren.¹⁸ Den fünf von Junius angeführten Arbeitsschritten folgend – Erfindung, Proportion, Farbgebung, Affekte, Disposition –, gelangt der Künstler am Ende des Prozesses zu einer *gratia*, die aus dem Bild ‚hervorblühen‘ soll.¹⁹ Hogarth könnte auf Junius' Übersetzung *The Painting of the Ancients* zurückgegriffen haben, denn das Kapitel zur *gratia* hatte der Gelehrte für das barocke Publikum Londons noch erheblich erweitert:

A picture therefore may very well be commended for the excellencie of Invention, Proportion, Colour, Life, Disposition, and yet want that comely gracefulness, which is the life and soule of Art. These five heads, handled immediately before, do not suffer themselves to be served; one alone will not serve; no more will two, or three, or four of them; they must go all jointly hand in hand; if there bee but one wanting, it is to small purpose that wee should busie our selves over-much about the rest. The consummation of a picture consisteth chiefly therin, that these five heads concurring, and lovingly conspiring, should breath forth a certain kinde of grace, most commonly called ‚the aire of the picture‘: which in it selfe is nothing else but a sweet consent of all manner of perfections heaped up in one piece: the best collection of the best things.²⁰

Es stellt sich die Frage, warum Hogarth seinen Überlegungen zur *gratia* gerade den Disput zwischen Apelles und Protogenes voranstellt. Immerhin hätte er ja aus dem reichen Arsenal der Künstleranekdotik auch eine Apelles-Anekdote auswählen können, die von der *charis* seiner Werke handelt. Offenbar war ihm daran

18 Zur Biographie und zum Entstehungskontext siehe Franciscus Junius, *The Literature of Classical Art*, Bd. 1: *The Painting of the Ancients, De pictura veterum*, according to the English Translation (1638); Bd. 2: *A Lexicon of Artists & Their Works, Catalogus architectorum, mechanicorum, sed praecipue pictorum statuariorum, caelatorum, tornatorum, aliorumque artificum, & operum quae fecerunt, quorum index separatim praemittitur, secundum seriem litterarum digestus, numquam antehac editus*, translated from the Original Latin of 1694, hg. und übers. von Keith Aldrich, Philipp Fehl u. Raina Fehl, Berkeley / Los Angeles / Oxford 1991 (California Studies in the History of Art 22), S. xxi–lxxxiii; zum Werk insgesamt Koch, *Paradeigma*, S. 304–368.

19 [...], *sed multiplici singularum partium harum venustate in unum collata efflorescat* (Franciscus Junius, *De pictura veterum libri tres*, Amsterdam 1637, S. 199); der Hauptabschnitt zur *gratia* findet sich im dritten Buch des Traktats (ebd., S. 199–206).

20 Junius, *The Literature of Classical Art*, Bd. 1, S. 283f.

gelegen, einen Grundsatz der antiken Künstlergeschichte zu betonen, nämlich, dass die *aretê* eines Malers besonders in der Zeichnung hervortrete:²¹

Illud perquam rarum ac memoria dignum est, suprema opera artificum imperfectasque tabulas [...] in maiore admiratione esse quam perfecta, quippe in iis lineamenta reliqua ipsaque cogitationes artificum spectantur.

Ein sonderbares und denkwürdiges Phänomen ist es, dass man die Spätwerke der Künstler und ihre unvollendeten Tafeln mehr bewundert als die vollendeten, da ja in der erhaltenen Vorzeichnung die Überlegungen des Künstlers selbst offenbar werden.

Weil also die Linien und die Gedanken des Malers aneinander gekoppelt sind, sagen diejenigen Bilder am meisten über seine Meisterschaft aus, deren untere Schichten freiliegen. Der malerische Fachausdruck *lineamentum* bezeichnet das Liniennetz aller Vorzeichnungen mitsamt Planänderungen, es handelt sich also um ein Phänomen, das nur der kenntnisreiche Blick entschlüsseln kann; die *cogitatio* kann hier analog zur Rhetorik, wo sie auch *intellectio* genannt wird, als die erste Vorüberlegung verstanden werden, die dem eigentlichen Schaffensprozess vorangeht.²² Das später durch Farbschichten wieder verdeckte Linienspiel der Unterzeichnung erlaubt dem Betrachter, den Plan des Werks, d. h. die sich Zug um Zug konkretisierende Anlage der Figuren auf dem Bildgrund, in einer Weise nachzuvollziehen, dass er selbst zum Gestalter wird. Das Virtuositum, so wie es Plinius, und mit ihm Hogarth, versteht, erweist sich demnach als eine performative Kategorie: Das im Zuge der Herstellung zutage tretende Können der Maler wie Apelles und Protogenes gewährt nicht nur reizvolle Einblicke in die *gratia* ihrer Bilder, sondern auch in ihren individuellen künstlerischen Plan – Einblicke, die das vollendete Werk verhüllt.

Dass der Künstler Hogarth der *gratia*-Konzeption der antiken Maler besonders nahe steht, wird augenfällig, wenn man ihn mit dem Zeitgenossen Johann Joachim Winckelmann vergleicht. Folgen wir der *Geschichte der Kunst des Alterthums*, so war nur die griechische Plastik, und auch nur ihre vollkommene Stufe des späteren 4. Jahrhunderts, zur *gratia* fähig; obwohl Winckelmann sicherlich Hogarths Konzept einer alle Künste umfassenden *line of beauty and grace* einiges verdankt, ist seine Entwicklungsdarstellung so sehr auf das Ideal der reinen weißen Form fixiert, dass er nur noch in den Umrissen griechischer Marmorskulpturen Grazie erkennt. Die Theoriegrundlage Hogarths, die Winckelmann womöglich in der

21 Plinius, *Naturalis historia* 35.145. Das persönliche Motto Hogarths, das Apelles' Dictum *„nulla dies sine linea“* provokant ins Gegenteil verkehrt, diskutiert Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, New York 1960, S. 295: „The only way to learn to draw well is never to draw at all.“

22 Siehe Koch, *Techné und Erfindung*, S. 32f., S. 150; weitere Quellen siehe Pollitt, *The Ancient View of Greek Art*, S. 392–397 s. v. *lineamenta, linea*.

Übersetzung des Christlob Mylius kennenlernte,²³ transferiert er also in die neue Leitkunst Skulptur. Als den Gipfel einer Kunst von Grazie sieht Winckelmann bekanntlich den Apoll vom Belvedere an, ein Werk, dessen griechisches Vorbild immerhin in die Zeit des Apelles und Protogenes weist. Die Marmorwerke dieser Epoche erfüllen deshalb sein Ideal von Größe und Schönheit in höchstem Maße, weil ihre Konturen die von den antiken Kritikern beklagten Kantigkeiten, *quadrata*, der älteren Bronzekunst²⁴ hinter sich lassen und so dem Auge nur noch *lines of beauty and grace* bieten: „Dieser (Lysipp) gab also seinen Figuren das Wellenförmige, wo gewisse Theile noch mit Winkeln angedeutet waren.“²⁵

In der Schrift *Von der Grazie in Werken der Kunst* führt Winckelmann näher aus, wie die harmonisch umrissene Statue zum Kulminationspunkt des ästhetischen Erlebens wird: So sei die Grazie Bedingung der Schönheit und eine Macht, die jedem antiken Werk innewohne und aus ihm „mit großer Gewalt“ hervorbreche.²⁶ In anmutigen Kompositionen und Gesten kann der Antikenkenner dann verschiedene Wirkungsformen der Grazie unterscheiden. Winckelmanns Urteil ist deshalb für das Schicksal des antiken *gratia*-Konzepts von Bedeutung, weil die klassizistisch geprägte Altertumswissenschaft daran festhielt, die Grazie im schön konturierten Körper zu suchen; der malerische Ursprung des Konzepts geriet in Vergessenheit.

Nach diesen Vorüberlegungen soll die antike Kunstliteratur mit archäologischen Funden konfrontiert werden, um zu zeigen, wie die griechischen Kunstschriftsteller die *gratia* im Bild ausfindig machten und wie dieses schwer fassbare Phänomen schließlich zum Telos der Malkunst erklärt wurde. Hierbei wird der Maler eine besondere Rolle spielen, den Hogarth zum Exemplum der *line of beauty and grace* erklärt hatte, der spätclassische Apelles. Seine schriftlich fixierte, in knappen Berichten überlieferte Theorie der *charis* bildet den Angelpunkt, an dem klassische Techne und hellenistische Virtuosität ineinandergreifen. Seine Kunsttheorie bereitet dann den Weg für den schrittweisen Aufstieg der Malerei zur Metakunst der kaiserzeitlichen Ekphrastiker; dass die Gedanken des Apelles überhaupt die Antike überdauern konnten, um von neuzeitlichen Theoretikern fortentwickelt zu werden, ist freilich der Bildungsliteratur der Kaiserzeit, besonders der Zweiten Sophistik zu verdanken. Daher soll abschließend nach der *charis* in den *Eikones* des Philostrat gefragt werden; trotz des ekphrastischen Stils, der die etablierte Terminologie der Kunstkritik gern dichterisch verfremdet, weist

23 *Zergliederung der Schönheit, die schwankenden Begriffe von dem Geschmack festzusetzen*, geschrieben von Wilhelm Hogarth, übers. von Christlob Mylius, Berlin / Potsdam 1754.

24 So Varros Urteil zu Polyklet nach Plinius, *Naturalis historia* 34.56.

25 Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums. Schriften und Nachlaß*, Bd. 4.1: *Text*, hg. von Adolf H. Borbein et al., Mainz 2002, S. 451, zit. nach 2. Aufl. 1776.

26 Johann Joachim Winckelmann, *Johann Joachim Winckelmanns kleine Schriften und Briefe*, Bd. 1: *Kleine Schriften zur Geschichte der Kunst des Alterthums*, hg. von Hermann Uhde-Bernays, Leipzig 1925, S. 156. Vgl. zur Abhandlung auch Gert Ueding, *Aufklärung über Rhetorik. Versuche über Beredsamkeit, ihre Theorie und praktische Bewährung*, Tübingen 1992, S. 139–154.

einiges darauf hin, dass der Autor das Prinzip der Anmut als notwendige Bedingung zur Wahrnehmung von Wirklichkeit begreift.

3 Die vorausweisende Linie

Die kaiserzeitlichen Kunstexperten, die viele der heute verlorenen Traktate noch kannten, schrieben die klassische, im Hellenismus weiterhin anerkannte Kunstsystematik fort. In den Grundzügen fixiert wurde sie um 300 v. Chr. durch Xenokrates von Athen, einen Bildhauer aus der Sikyonischen Schule des Lysipp.²⁷ Sowohl für die Malerei als auch für die Bildhauerei entwarf Xenokrates eine Technikgeschichte von den archaischen Anfängen bis zur Alexanderzeit. Die Künstler dieser Epochen selbst spielten nur insofern eine Rolle, als sie einen innovativen Beitrag zur *Techne* geleistet hatten. Am Ende dieses Prozesses stehen der Maler Apelles und der Bildhauer Lysipp: Meister, die auf unterschiedliche Weise das Prinzip des ständigen Fortschritts in Frage stellen.²⁸ Suchen wir in dieser Lehrtradition nach dem Phänomen der *charis*, so werden wir immer wieder bei den Malern fündig, niemals aber bei den Bildhauern.

Um ihre Rolle bei der Bildherstellung zu fassen, sei die etablierte Kunstlehre der klassischen Malerei zunächst rekapituliert: Nach allem, was wir über das *Techne*-Konzept des 5. Jahrhunderts v. Chr. und das sog. systematische Lehrbuch der sophistischen Bewegung wissen, folgten die Künste, ob es sich nun um Malerei, Bildhauerei, Tischlerei, Rhetorik oder Heilkunst handelte, einem Kanon von Aufgaben und Produktionsabläufen.²⁹ So kennzeichnet die *Techne*

1. das Ziel, Nützlichendes zu schaffen, z. B. ein Götterbild;
2. eine spezifische Leistung (*ergon*), etwa die Mimesis in der Malerei;
3. ein Kunstverstand (*sophia*), der nur diesem einen *ergon* dienen darf;
4. ihre Lehrbarkeit.

In diesem Sinne hatte die Malerei einen Herstellungsablauf von der Inventivik, der Disposition und sorgfältigen Ausführung bis hin zur Aufstellung der Bilder tradiert; typischerweise vollzieht sich der Prozess des Entwerfens zeichnerisch auf dem Malgrund selbst, so dass beim fertigen Bild, wie von Plinius vermerkt, *lineamentum* und Farbgestaltung schichtweise übereinander liegen. Zusätzlich verfügt der Künstler im ebenfalls zeichnerischen Gestaltungsmittel der *symmetria* über geometrische Modelle, mit denen er im Werk einen idealen Betrachter anlegen kann. Daher untersteht auch die Rezeption einer gewissen Kontrolle durch den Künstler. Diesen Grundsätzen folgt noch Philostrat, wenn er im Proömium der *Eikones* auf die Themenfindung analog zur Dichtung sowie auf die *symmetria* Wert legt, durch die die Malerei Anteil am Logos habe.³⁰ Für die Qualitätssiche-

²⁷ Siehe Koch, *Paradeigma*, S. 109–143 mit Quellen und Forschungsdiskussion.

²⁸ Siehe ebd., S. 100–109.

²⁹ Nach Felix Heinemann, „Eine vorplatonische Theorie der τέχνη“, in: *Museum Helveticum* 18 (1961), S. 105–130.

³⁰ Siehe Philostrat, *Imagines* 1 Proöm. 1.

rung sorgt das Ideal der *akribeia*, Sorgfalt, und für den Fortbestand der Kunst die schriftliche Fixierung der Lehre.

Das lässt zunächst einen fixen Arbeitsablauf vermuten, der von Generation zu Generation weiterbestand. Dass man schon früh begann, zu diskutieren und wohl auch zu polemisieren, wie das Regelwerk konkret zu handhaben sei, bezeugen die Traktate, die die Maler und Bildhauer des 5. und 4. Jahrhunderts verfassten. Es überwiegt hier das Thema der *symmetria*, Proportion, wo offenbar besonders viele Auffassungen miteinander konkurrierten; außerdem behandelten die Künstler Einzelprobleme zu Figurentypen, Farben und Projektionsverfahren, oder sie erstellten Gemäldekataloge.³¹

Die ersten Bilder, deren *venustas* Aufmerksamkeit erregte, malte im späteren 5. Jahrhundert Parrhasios aus Ephesos. Man wird davon ausgehen können, dass es Malerkollegen waren, die sich zur Wirkung seiner Bilder äußerten. Auch wenn sich keine der Tafeln erhalten hat, wissen wir immerhin, mit welchen Mitteln Parrhasios die *venustas oris*, Anmut des Gesichts, wie es bei Plinius heißt, zustande brachte. Denn Parrhasios brachte die Linienführung, indem sie offenbar sogar das hinter einer Form Liegende errahnen ließ, zur *summa suptilitas*.³²

67. *Parrhasius Ephesi natus et ipse multa contulit. Primus symmetriam picturae dedit, primus argutias voltus, elegantiam capilli, venustatem oris, confessione artificum in liniis extremis palmam adeptus. Haec est picturae summa suptilitas. Corpora enim pingere et media rerum est quidem magni operis, sed in quo multi gloriam tulerint; extrema corporum facere et desinentis picturae modum includere rarum in successu artis invenitur.* 68. *Ambire enim se ipsa debet extremitas et sic desinere, ut promittat alia et post se ostendatque etiam quae occultat. Hanc ei gloriam concessere Antigonus et Xenocrates, qui de pictura scripsere, praedicantes quoque non solum confitentes; et alias multa graphidis vestigia exstant in tabulis ac membranis eius, ex quibus proficere dicuntur artifices.*

67. Parrhasios, geboren zu Ephesos, trug auch selbst vieles [zur Malerei] bei. Er führte als erster die *symmetria* in die malerische Techne ein, [ebenfalls] als erster die fein ausgeführten Gesichtszüge, die verfeinerte Anlage des Haars, die Anmut (*venustas*) des Gesichts; nach dem Urteil der Künstler gebührt ihm in der Umrisszeichnung die Palme. Dies ist die höchstmögliche Verfeinerung der Malerei. Denn Körper zu malen und die Binnenzeichnung von Gegenständen ist sicher eine große Leistung, in der aber viele brillieren mögen; die Umrisse am Körper zu gestalten und das Maß einer Malerei, die ihre Sache schon aufgibt, noch zu berücksichtigen, ist im Fortschreiten der Techne selten erreicht worden. 68. Die Umrisslinie soll sich nämlich umbiegen und so auslaufen, dass sie auf anderes hinter

31 Siehe Koch, *Paradeigma*, S. 67–98.

32 Plinius, *Naturalis historia* 35.67–68. Zu dieser aus der Malereigeschichte des Xenokrates kompilierten Passage siehe Koch, *Paradeigma*, S. 117f. Zum maltechnischen Kontext und der Forschungsdiskussion Koch, *Techne und Erfindung*, S. 147–150.

sich [Liegendes] vorausweist und so auch das zeigt, was sie verbirgt. Diese Ruhmestat schrieben Antigonos und Xenokrates, die von der Malerei handelten, ihm zu, sogar rühmend, nicht nur als Zugeständnis. Und auch sonst fallen noch zahlreiche Spuren seines Griffels auf seinen Tafelbildern und Handzeichnungen ins Auge, aus denen die Künstler ihren Berichten zufolge Nutzen ziehen.

Das künstlerische Verfahren, bei Kennern das Empfinden von *venustas* auszulösen, ist in dieser Phase des ausgehenden 5. Jahrhunderts erstmals deutlich zu greifen: Der Maler zieht die Linie so subtil, dass sie dem Betrachter bei ihrem Ausklingen eine beseelte Plastizität zu suggerieren vermag. Diesem wächst nun, nach einer langen Ära des Decodierens klar umrissener Figuren, eine neue Rolle zu: Er wird zu einer ergänzenden Instanz, die mit ihrem kundigen Auge das in der Kunst nur Angedeutete vollendet. Die wahrnehmungsgeschichtliche Tragweite dieser Zeichentechnik erkannte als Erster Ernst H. Gombrich:

It is a passage that has aroused much puzzled comment. But I believe that when we compare any conceptual figure of pre-Greek or early Greek art with the miracles of freely moving figures as we know them from classical wall paintings, we may gather wherein the triumph of Parrhasios lay. His figures suggest what they can no longer show. [...] The figure in space can be conceived only when we have learned to see it as a sign referring to an outer, imagined reality.³³

Damit ist der Weg für eine zweite, rein auf das visuelle Faszinosum gerichtete Rezeptionsebene bereitet; der Betrachter lässt sich von seiner eigentlichen Aufgabe, Gegenstände und Thema eines Bildes zu erschließen, ablenken und erfreut sich an der Performanz des künstlerischen Könnens, das Plinius *summa suptilitas*, die *Techne sophisma* nennt.

Aus einigen besonders qualitätvollen Vasenbildern können wir uns eine Vorstellung bilden, was hier gemeint ist (Abb. 3). Man erkennt, wie die rückwärtige Schulter der Dargestellten durch die zum Hals hin auslaufende Brustlinie angedeutet wird; ebenso ist der Gesichtsausdruck durch wenige, dafür aber sichere Pinselschwünge wesentlich lieblicher gestaltet als die Mienen der älteren Vasenbilder.

Der Linienmeister Parrhasios war es auch, der in den Agon mit seinem berühmten Zeitgenossen Zeuxis trat. Die Anekdote, in der es ihm mit einem gemalten Vorhang gelang, sogar den berühmten Konkurrenten Zeuxis zu täuschen, könnte auf die besondere Überzeugungskraft seiner Linienkunst zurückzuführen sein.³⁴ Im Kontext der *gratia*-Konzeption der klassischen Malerei ist in diesem Künstleragon der Unterschied der eingesetzten Mittel von Bedeutung. Während

³³ Gombrich, *Art and Illusion*, S. 119.

³⁴ Siehe Plinius, *Naturalis historia* 35.65–66. Gombrich, *Art and Illusion*, S. 172f.; Koch, *Techne und Erfindung*, S. 147–150.

Parrhasios ja als unübertroffener Linienmaler galt, ging Zeuxis als *skiagraphos*, Schattenmaler, in die Malereigeschichte ein,³⁵ Zeuxis soll dann mit seiner Kunst der plastischen Modellierung die Techne sogar entführt haben:³⁶

Apollodoros [...] versum fecit, artem ipsis ablatam Zeuxim ferre secum.

Apollodoros schrieb ein Epigramm, Zeuxis habe ihnen die Techne entrisen und mit sich fortgetragen.

Mit dem Bild vom Raub der Techne drückt der Maler Apollodoros seine Fassungslösigkeit angesichts einer neuen Ästhetik aus. Die persuasive Kraft der neu erfundenen Schattierung wertet er als Akt der visuellen Grenzüberschreitung; die neue Technik setzt im Kunstwerk eine *dynamis* frei, die sich nicht mehr mit der tradierten Produktionstheorie fassen lässt. Das bisherige agonistische Bestreben, die Grenzen der Techne immer wieder aufs Neue auszureizen und so den Konkurrenten zu überbieten,³⁷ lässt Zeuxis hinter sich.

Wir sehen also, dass die Idee der *gratia* zu einer Zeit an Bedeutung gewann, als die malerische Techne eine Art Autoritätsverlust erlitt, für den man einzelne Künstler als ‚Entführer‘ verantwortlich machte. Die Zweifel an der Techne verfestigten sich bei solchen Bildern, in denen die Maler die Aufmerksamkeit des Betrachters im Modus der *venustas* auf ihre *sophia* zu lenken suchten. Dass die Maler in ein und derselben Epoche zu verschiedenen Mitteln greifen konnten, um den Blick des Betrachters einzufangen, kann ein Vasen-Fragment der Zeit um 400 v. Chr. dokumentieren (Abb. 4). Dort entsprechen den zwei Seinsweisen der Gottheit zwei verschiedene Techniken: Links erscheint das Kultbild in Zeuxis-Manier plastisch modelliert, rechts gibt der Maler wie Parrhasios in gekonnter Linienführung die Epiphanie des Gottes wieder. Die Leitmittel des Zeuxis und Parrhasios, Schattierung bzw. Linie, können also auch eine Hierarchie materieller Zustände bilden, wobei die eingesetzten Techniken des Vasenmalers der Linie eine Semantik des Metaphysischen verleihen.

In beiden Fällen können wir jedoch konstatieren, dass sich *gratia* am ehesten dort einstellt, wo das Werk auf den rekreativen Anteil des Betrachters angelegt ist, um mit Gombrich zu sprechen, „the beholder’s share“.³⁸

35 Siehe Quintilian, *Institutio oratoria* 12.10.4.

36 Plinius, *Naturalis historia* 35.62.

37 Wie die klassischen Künstler innerhalb der Techne immer wieder aufs Neue die Grenzen, *termata*, auszuweiten suchen, demonstriert Tonio Hölscher an der marmornen Nike des Paionios in Olympia: „Die Nike der Messenier und Naupaktier in Olympia“, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 89 (1974), S. 70–111.

38 So das Thema des dritten Teils von Gombrich, *Art and Illusion*. Letztlich gehen Gombrichs Überlegungen auf Franciscus Junius, *De pictura veterum libri tres* zurück, eine Malereitheorie, die den Anteil der *phantasia* bei der Betrachtung von Bildern systematisch einbindet. Gombrich stützte sich besonders auf die dort analysierten Philostrat-Passagen sowie weitere antike Quellen zur Vorstellungskraft; sie werden dann Gombrich, *Art and Illusion*, S. 154f., 162

4 Die Exit-Strategie des Apelles

Systematisch verknüpft wurden die verschiedenen Momente der *charis* offenbar erstmals von Apelles im späteren 4. Jahrhundert.³⁹

[Apelles] picturae solus prope quam ceteri omnes contulit, voluminibus etiam editis, quae doctrinam eam continent. Praecipua eius in arte venustas fuit, cum eadem aetate maximi pictores essent; quorum opera cum admiraretur, omnibus conlaudatis deesse illam suam venerem dicebat, quam Graeci χάριτα vocant; cetera omnia contigisse, sed hac sola sibi neminem parem.

[Apelles] trug allein beinahe mehr zur Malerei bei als so gut wie alle anderen zusammen, auch indem er Abhandlungen verfasste, die diese Lehre enthielten. Unübertroffen war in seiner Kunst die Anmut (*venustas*), während doch zu seiner Zeit die bedeutendsten Maler wirkten; immer wenn er deren Werke würdigte, sagte er, all diesen vielgepriesenen [Bildern] fehle seine Anmut, die die Griechen *charis* nennen. Alle anderen Dinge seien durchaus gelungen, aber in der *charis* komme ihm niemand gleich.

Apelles verfasste demnach eine Programmschrift über die *charis* in der Malerei, in der er auch die Bilder seiner Konkurrenten beurteilte. Wie viele andere Maleitratate ist sie freilich nicht überliefert, sondern kann nur aus einigen zentralen Lehrsätzen konstruiert werden. Während Teile seiner Farblehre von einer raffinierten Schichtenmalerei zeugen, bleibt die *charis* des Apelles eine Leerstelle. Denn statt Anweisungen zu geben, wie man sie herstellen könne, belässt er es lediglich dabei, ihr Fehlen selbst bei den allergefragtesten Kollegen zu bedauern:⁴⁰

Et aliam gloriam usurpavit, cum Protogenis opus immensi laboris ac curae supra modum anxiae miraretur; dixit enim omnia sibi cum illo paria esse aut illi meliora, sed uno se praestare, quod manum de tabula sciret tollere, memorabili praecepto nocere saepe nimiam diligentiam.

Auch eine andere Ruhmestat schrieb er sich zu, als er ein Werk des Protogenes von höchster Ausarbeitung und übermäßiger Sorgfalt bewunderte: Er sagte nämlich, er sei in allem mit jenem gleichrangig, oder dessen [Können] sei noch bedeutender, nur in einem sei er, Apelles, überlegen: er wisse [den rechten Zeitpunkt], die Hand von der Tafel zu nehmen; ein denkwürdiger Rat, da ein Zuviel an Sorgfalt ja oft der Sache schade.

Die zentrale Forderung des Techne-Konzeptes, dass das Werk mit Sorgfalt für den dauerhaften Gebrauch zu fertigen sei, erfüllt Protogenes also meisterlich

und 170 zu Fixpunkten des jüngeren bildtheoretischen Diskurses. Zur schöpferischen *phantasia* bei Junius vgl. Koch, *Paradeigma*, S. 315–327.

39 Plinius, *Naturalis historia* 35.79–80. Zur Einbettung des Apelles in die allgemeine kunstkritische Diskussion seiner Zeit vgl. Koch, *Paradeigma*, S. 100–109.

40 Plinius, *Naturalis historia* 35.80.

und, nach Urteil des Virtuosen, sogar im Übermaß. Apelles' Überlegenheit über den Techniten erweist sich darin, dass er souverän über den Ablauf des Prozesses wacht, um ihn im rechten Moment aufzuhalten. Ähnlich fallen die Urteile über Melanthios und Asklepiodoros aus: So sei Melanthios besser in der Disposition (*dispositio*, gr. διάθεσις, *diathesis*) und Asklepiodoros besser in der *symmetria* als er selbst.⁴¹ Und nach späteren Quellen soll Apelles sogar gesagt haben, dass seine Werke mit ihrer *charis* den Himmel berührten.⁴²

Fasst man die Urteile zusammen, die der große Virtuose über andere Maler gefällt haben soll, so gelangt man zur Einschätzung, dass er die bisherige, nach Meinung der Alten bis nach Ägypten zurückreichende Lehre ironisch oder gar polemisch wenden wollte, um letztlich den *artifex* als neuen archimedischen Punkt der Kunsttheorie zu installieren; die Kühnheit dieses Vorstoßes lässt sich nur ermessen, wenn man bedenkt, dass nun eine Lehrtradition an ihr Ende gelangte, die zwei Jahrhunderte lang verbindlich gewesen war.

Der Traktat des Apelles brachte eine neue Kunstauffassung ins Spiel; sie scheint weniger die bekannten lehrbaren Phänomene als das eigene künstlerische Credo ins Zentrum gestellt zu haben. Das, was Apelles bei den anderen Zeitgenossen lobt, erweist sich nach Einführung der *charis* als überholte Tradition. Die angebliche Bescheidenheit des Künstlers, die Plinius so lobt, zeigt sich bei genauerer Betrachtung als eine zuvor nicht gekannte Selbstapotheose des Malers.⁴³

Man merkt sogleich, dass Apelles mit *akribeia*, *diathesis*, *symmetria* die Grundfesten des Techne-Konzepts benennt, um sie schließlich mit seiner *charis* zu unterwandern. Damit riskiert er das Ende der Techne, denn seine *charis* lässt sich ja im kanonischen Werkprozess gerade nicht gewinnen. Als neues Korrektiv gilt nun das Prinzip *Manum de tabula*, durch Unterlassen der Prozessualität der Techne Einhalt zu gebieten. Hat sich der Künstler die Lizenz erstmal gewährt, so setzt er auch die Forderung außer Kraft, seine *sophia* dem *ergon* unterzuordnen; zudem ist solch eine Lizenz auch nicht mehr lehrbar. Wie sollte man denn auch das ‚Nichtmehrmalen‘ für die nächste Schülergeneration systematisch darlegen? Von den vier bisherigen Grundsätzen des Techne-Konzepts bleibt also keiner mehr unverändert bestehen: An die Stelle des *ergon*, dem sich der Technit unterzuordnen hatte, ist, sozusagen als systematische Leerstelle, eine neue Instanz getreten, das *iudicium* des Künstlers. Nur der kann letztlich entscheiden, wie die *gratia* im Verzicht auf fixe Abläufe entstehen soll. Statt ein Rezept zur Herstellung der *gratia* zu geben, demonstriert der Künstler das Innehalten des Pinsels.

Zum Verständnis der malerischen Tendenzen des späteren 4. Jahrhunderts kann man an die Innovationen erinnern, die die Fachschriftsteller als Charakteristika der Alexanderzeit loben: Das sind zum einen die sog. *compendiariae*, ‚Abkürzungen‘, wie man das Stehenlassen des Malgrundes nannte; die systematische Leer-

41 Siehe Plinius, *Naturalis historia* 35.80: *Melanthio dispositione cedebat, Asclepiodoro de mensuris*.

42 Siehe Plutarch, *Demetrius* 22.3, ähnlich bei Aelian, *Varia Historia* 12.41.

43 Über die *simplicitas* des Apelles berichtet Plinius, *Naturalis historia* 35.80.

stelle der *charis* schlägt sich im ausgesparten, leeren Grund nieder, dem als Licht (gr. φῶς, *phôs*; lat. *lumen*) die erste Aufmerksamkeit zuteil wird und den der Blick zu einem plastischen Körper vervollständigt. Ebenso schätzte man die Leichtigkeit (*facilitas*) des Pinselstrichs und eine angenehme, unaufdringliche Farbgebung. All diese Kennzeichen finden sich in der Wandmalerei der Zeit, zum Beispiel auf dem Jagdfries von Vergina, der den jungen Alexander und andere Reiter bei der Bärenjagd zeigt.⁴⁴ Auffällig sind in den Gesichtern die gekonnt kalkulierten Ausparungen des Malgrundes und die schnellen, kurzen Pinselstriche (Abb. 5).

In der klassischen Malerei folgen also zwei Arten der malerischen *gratia* aufeinander:

1. Zunächst die Techne-inhärente Form, wie sie im *lineamentum* des Parrhasios zum Ausdruck kommt. Sie zielt auf das *iudicium* des Betrachters und performiert die *sophia* des *artifex*, den Kunstverstand, mit dem sich der künstlerische Prozess vollzieht. Hierzu gehören in der Malerei solche Phänomene der Linienführung und Farbgebung, die mit dem Anteil des Kenners an der Betrachtung kalkulieren und ihn gern auf eine zweite Ebene jenseits der Hermeneutik der Bildinhalte führen, nämlich zur Bewunderung der künstlerischen Darbietung.
2. Sodann die *gratia*, die einem befreiten Künstlertum entspringt. Hier geht es nicht mehr um punktuellles Innehalten der Techne, sondern darum, den *artifex* an die oberste Systemstelle der *ars* zu stellen, um nicht weniger als einen Umsturz der Künste. Was die spezifische Leistung, das *ergon*, der Kunst ist, entscheidet nicht mehr die Lehre, sondern das Künstlersubjekt. Mit dieser *gratia* treten Apelles und seine Nachfolger als Strategen der Techne vor ein ästhetisch verfeinertes Publikum und nutzen oder verwerfen die Doktrin nach Maßgabe ihres *iudicium*. Sie verlassen den Kanon von Maßen und Mischungen, um sich ganz auf eine Kategorie zu verlassen, die nur als Leer- oder Fehlstelle beschreibbar ist.

In der Alexanderzeit, an der Schwelle zum Hellenismus, formuliert Apelles mit seiner *charis* einen zukunftsweisenden Kunstbegriff, der die Techne um eine Dimension erweitert. Der Künstler nimmt im Werkprozess nun eine doppelte Perspektive ein, indem er seine Aufmerksamkeit zugleich auf den Werkprozess wie auf die zu erwartende Wirkung richtet; in allen Phasen von der Vorzeichnung bis zum letzten Firnis agiert er als Technit und Betrachter zugleich. Das selbst vorweggenommene Betrachterurteil eröffnet dem Künstler nicht nur gestalterische Alternativen und Raffinessen, sondern es lockert die gesamte Kunstlehre. Im Grunde wäre nun jeder Moment des Prozesses offen für Darbietungen des Neuartigen, Ungewöhnlichen, aber auch hier gilt das Prinzip der Angemessen-

⁴⁴ Der stark zerstörte Fries gibt dennoch Einblick in die Lasurentchnik der Zeit. Zu den Malverfahren in Vergina vgl. Hariclia Brécoulaki, *La peinture funéraire de Macédoine. Emplois et fonctions de la couleur IVe–IIe s. av. J.-C.*, 2 Bde., Paris 2006; zu den Stiltendenzen der Zeit vgl. Koch, *Techne und Erfindung*, S. 168–171, S. 175–203.

heit, so dass der Künstler darauf achten muss, das Unkanonische nur im rechten Augenblick und nicht im Übermaß zu performieren. Um den Kairos, den Lysipp auch mit einer programmatischen Statue bedacht hat, als solchen zu erkennen, kann sich der *artifex* allerdings nur auf seine Natur verlassen, die *physis*. Die Idee der *charis* lässt sich vor diesem Hintergrund als eine Tür im Systemgebäude der Kunst beschreiben, aus der der *artifex* jederzeit entweichen kann, um sogleich wieder überraschend aufzutauchen.

Ob der Künstler mit dieser riskanten, ganz auf die Rezeptionsästhetik setzenden Strategie immer Erfolg haben kann, ist eine andere Frage. Der stellt sich nur ein, wenn sich der *artifex* immer wieder aus der Werkstatt herausbegibt und den Dialog mit dem Publikum sucht. Dessen *iudicium* freilich, so soll Apelles gesagt haben, sei schließlich präziser als sein eigenes.⁴⁵

5 *Charis als Ausweis der sophia*

Als habe er das Dictum des Apelles zum Ausgang seines Werkes genommen, wendet sich der kaiserzeitliche Sophist Philostrat d. Ä. in seinen *Eikones* an ein Publikum von scharfem Kunstverstand.⁴⁶ Denn die Beschreibungen der imaginären Gemäldegalerie am Golf von Neapel bilden den Leser nicht in dem Sinne, dass sie bekannte Maler und ihre reichlich bekannten Erfindungen aufrufen. Vielmehr erschließen sie sich nur demjenigen, der derlei Präliminaria bereits hinter sich gelassen hat; der implizite Leser der *Eikones* kann die angesprochenen Mythen und maltechnischen Finessen mit eigenen Seh- und Leseerfahrungen verbinden, da er, wie es in Philostrats *Vita des Apollonios von Tyana* heißt, fähig ist, auch unvollständige figürliche Darstellungen im Geiste zu ergänzen.⁴⁷ Die Ekphrasis-Sammlung richtet sich also an einen Leser, der seine *phantasia* üben und bereichern will; sie stellt ihm im Wechsel von ikonischen und literarischen Anspielungen, durch Visualisierung des malerischen Prozesses zu einem Ganzen verwoben, die Aufgabe, nur der Beschreibung folgend zu einprägsamen inneren Bildern zu gelangen.⁴⁸ Die Leistung des klassischen Betrachters, das durch eine Linie Umrissene oder im Bild Ausgesparte zu einem plastischen Ganzen zu ergänzen, treibt die Ekphrasis also derart auf die Spitze, dass er nun das gesamte

45 Vgl. Plinius, *Naturalis historia* 35.85.

46 Vgl. zu Philostrat zusammenfassend den Band von Ewen Bowie / Jas Elsner (Hgg.), *Philostratus. Greek Culture in the Roman World*, Cambridge 2009; das Setting der *Eikones* im Kontext der kampanischen Villenkultur diskutiert Michael Squire, *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity*, Cambridge 2009, S. 340–356.

47 Die einschlägigen Passagen sind Philostrat, *Vita Apollonii* 2.22 und 6.19. Maßgeblich für den modernen Diskurs ist ihre Interpretation durch Gombrich, *Art and Illusion*, Teil 3.

48 Mit welchen rhetorischen Mitteln Philostrat dies erreicht, zeigt Thomas Schirren, „Bewegte Bilder“. Die rhetoriktheoretischen Grundlagen der Ekphrasis in den *Eikones* des älteren Philostrat“, in: *Aiakeion. Beiträge zur klassischen Altertumswissenschaft zu Ehren von Florens Felten*, hg. von Claus Reinholdt, Peter Scherrer und Wolfgang Wohlmayr, Wien 2009, S. 129–142. Die kunsttheoretische *phantasia*-Diskussion und ihre Forschungsgeschichte bei Koch, *Paradeigma*, S. 45–53.

Bild im Geiste zu fertigen hat. Es ist klar, dass all die Gebildeten, die von der *summa suptilitas* in der Malerei des Parrhasios wussten, mit dieser literarischen Technik eines Besseren belehrt werden sollten. Nicht der klassische Künstler führt die Malerei zu ihrer raffiniertesten Form, sondern der kaiserzeitliche Literat.

Angesichts einer derart vielschichtigen Kunstkritik ist zu erwarten, dass die *Eikones* auch zum Phänomen der *charis* Stellung beziehen. Aber Philostrat wäre nicht der raffinierte Ekphrastiker, der er ist, wenn wir gleich auf Anhieb eine scharfe Bestimmung erhielten. Mit dem programmatischen Beginn seines Werkes: „Wer die Malerei nicht liebt, tut der Wahrheit und der *sophia* unrecht“, stellt er sich gegen jegliche leichtfertige Mimesis-Kritik seit Platon und fordert, wie es Erwin Panofsky formulierte, „die Autonomie der Kunst gegenüber der scheinhaften und unvollkommenen Wirklichkeit“.⁴⁹ Wie bei den Malern Parrhasios und Apelles scheint er eine gewisse Verbindung zwischen *sophia* und *charis* zu erkennen. Denn ebenfalls im Proömium führt er ‚das Charishafte‘ als eine malerische Kategorie ein, die Ausweis des *sophisma* ist: Der Erzähler präsentiert sich dort als Maler, der die *charis* selbst erfahren habe, als er beim Kunstschriftsteller Aristodemos das Handwerk lernte. Ganze vier Jahre habe er bei diesem Meister vom überaus Anmutigen (πολὺ τὸ ἐπίχαρι, *poly to epichari*) seines Kunstverstands profitiert. Auf die Weise überzeugt uns der Erzähler, dass er bestens gerüstet ist, um mit seinen Beschreibungen nicht nur Bilder, sondern gar Ideen der Malerei (εἶδη ζωγραφίας, *eidê zôgraphias*) zu entwickeln. Aber was sind diese *eidê*? Sind es beispielhafte Bilder oder aber ästhetische Kriterien zu ihrer Beurteilung? Jedenfalls Richtlinien, um der Jugend den Weg zur Bildhermeneutik und zum Kunsturteil zu weisen.⁵⁰ Die anfängliche Unterweisung in der *charis* lässt vermuten, dass sie ebenfalls zu den *eidê* gehört.

49 Siehe Philostrat, *Imagines* 1 Proöm. 1: Ὅστις μὴ ἀσπάζεται τὴν ζωγραφίαν, ἀδικεῖ τὴν ἀλήθειαν, ἀδικεῖ τὴν σοφίαν. Die Tragweite der Passage entfaltet Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig / Berlin 1924, S. 6–8, das Zitat ebd., S. 7. Zu Platons Malereikritik vgl. Koch, *Techne und Erfindung*, S. 51–55.

50 Siehe Philostrat, *Imagines* 1 Proöm. 3: εἰρηται καὶ Ἀριστοδήμῳ τῷ ἐκ Καρίας [...] ἔγραφε δὲ κατὰ τὴν Εὐμήλου σοφίαν πολὺ τὸ ἐπίχαρι ἐς αὐτὴν φέρων, ὁ λόγος δὲ οὐ περὶ ζωγράφων οὐδ' ἱστορίας αὐτῶν νῦν, ἀλλ' εἶδη ζωγραφίας ἀπαγγέλλομεν ὁμίλιας αὐτὰ τοῖς νέοις ξυντιθέντες, ἀφ' ὧν ἐρμηνεύσουσι τε καὶ τοῦ δοκίμου ἐπιμελήσονται. Zum hermeneutischen Aspekt des Proömium vgl. Thomas Schirren, *Philosophos Bios. Die antike Philosophenbiographie als symbolische Form*, Heidelberg 2005. Widersprüchlich sind die Übersetzungen des Terminus σοφία bei Oliver Primavesi und Luca Giuliani, „Bild und Rede. Zum Proömium der *Eikones* des zweiten Philostrat“, in: *Poetica* 44 (2012), S. 25–79, hier S. 61: Hier übersetzen sie die *sophia* des Eumelos mit ‚Stil des Eumelos‘, andererseits ebd. S. 50 die in *Imagines* Proöm. 1 genannte *sophia* mit ‚schöpferischer Geist‘, ein Ausdruck, der m. E. dem Geniebegriff des 18. Jahrhunderts zu nahe kommt. Zur *sophia* und verwandten Ausdrücken in den *Eikones* vgl. die ausführliche Zusammenstellung bei Michael Squire, „Apparitions Apparent. Ekphrasis and the Parameters of Vision in the Elder Philostratus's *Imagines*“, in: *Helios* 44 (2013), S. 97–140, hier S. 110, Anm. 86. Er leitet hieraus ein Verständnis der *sophia* ab, das sie als Rückverweis des Bildes auf die kunstvolle intellektuelle Darbietung („artifice“) des Erzählers begreift.

Was die Malerei der Konkurrenzgattung Plastik voraus hat, legt nicht nur das Proömium programmatisch fest, sondern das führt im Verlauf des Werkes jede einzelne Ekphrasis an vielfältigen Detailbeobachtungen vor. Mit dem einfachen Zusammenstellen von Farben, so im zweiten Abschnitt des Proömium, leistet die *zôgraphia* also weit mehr als die Bildhauerei mit ihrer Bearbeitung von Ton, Bronze oder Steinsorten: Dabei vermag sie nicht nur die Augenstrahlen der Figuren wiederzugeben, sondern sogar das, was die Gegenstände der Welt umgibt, nämlich den *aithêr*.⁵¹ Während also die Bildhauerei der Mimesis der Dinge verhaftet bleibt, kann die Malerei auch das Immaterielle umsetzen wie die Strahlen der Augen;⁵² sie kann also weit mehr als die Bildhauerei, weil sie statt nur Dinge nachzubilden auch die atmosphärischen Räume zwischen den Dingen und das kommunikative Potential der Personen gestaltet.

Diese Spannweite zwischen den eingesetzten kunsttechnischen Mitteln und dem ästhetischen Effekt zu maximieren, im Falle der Malerei also nur mit einfachen Farben alles zu bewältigen bis hin zum Ausdruck des Blicks und zum Immateriellen – das ist nach Philostrat das, worin die Aufgabe des *sophizesthai* oder *sophisma* besteht. Der Ekphrastiker fügt all dem eine zusätzliche Dimension hinzu; denn als Literat verfügt er ja über die Mittel, selbst einen gemalten Hauch wie den *aithêr* mit der Sprache noch weiter zu entmaterialisieren. Auf die Weise vergrößert er die partiellen Aussparungen der klassischen Maler ins Unermessliche, denn ganz ohne Pinsel, in der totalen Aussparung der Ekphrasis kann er mit literarischen Bezügen und Anspielungen mehr als nur ein Bild in der Vorstellung des Betrachters generieren; es können sogar, wie das folgende Beispiel zeigen wird, gleichermaßen Werke der Kunst und der Literatur aufgerufen werden.

Philostrats malerische *sophismata* lassen also das Terrain der Mimesis weit hinter sich, weil sie sich nicht allein der Darstellung von Dingen, sondern vor allem dem Zusammenspiel verschiedener Strategien der ästhetischen Persuasion widmen wollen: zunächst den Betrachter vom Gegenstand, dann auch noch von der Kunst zu überzeugen, die sich im Dialog zwischen Künstler und Publikum entfaltet; ein Gedanke, der an Aristoteles anknüpft, wenn er auch die Freude am Betrachten des Artifiziiellen für naturgegeben hält.⁵³ Als Drittes kommt schließlich der Agon des Sophisten mit der Bildkunst hinzu, aus dem er natürlich als Sieger hervorgehen will.

Die verschiedenen Ebenen des ergänzenden Betrachtens und Semantisierens macht Philostrat besonders dort augenfällig, wo der Erzähler seinen jungen Begleiter ermahnt, endlich auf das Bildthema zu achten und nicht schon wieder zum Malerischen abzuschweifen: „Hast Du, Knabe“, so fragt er zu Beginn des Bildes

51 Mit diesem Element ist freilich ein besonders ehrwürdiges gemeint, das bereits über Irdisches hinausgeht und das göttliche feurige Seelenelement bezeichnen konnte. Das *ἐν αὐτῷ* bezeichnet so das Allumfassende im Sinne des aristotelischen *περιέχον*. Dazu siehe auch Schirren, *Philosophos Bios*, S. 311.

52 Siehe Philostrat, *Imagines* 1 Proöm. 2

53 Siehe Aristoteles, *Poetik* 1448b15–19.

vom Fluss Skamander, „nicht erkannt, daß alles von Homer stammt, oder hast du es nicht gemerkt, weil du vom Staunen gefangen bist, wie sich Feuer auf dem Wasser befinden kann?“⁵⁴ Die erste Ebene der traditionellen Bildbetrachtung, nämlich das Decodieren des Gegenstandes, ist hier durch die Bezugnahme auf die Homerische *Ilias* um die literarische Dimension erweitert. Der Erzähler stellt das Beschriebene in einen weit größeren Bezugsrahmen als eine wissenschaftliche *descriptio* es vermöchte, so dass die Bildgegenstände der Kenntnis des Epos entsprechend wiederum in neue Bildwelten eingebettet werden können.

Auf welche Weise in einem so komplex gewebten *sophisma* die *charis* wirkt, ja dass es ohne sie nicht seine volle Wirkung entfalten kann, wird in der ersten Eikon des zweiten Buches deutlich, beim Bild der ‚Singenden‘.⁵⁵ Ein Reigen von Mädchen mit blumengeschmückten Gewändern, barfuß auf weichem Gras vor einem Elfenbeinbild der Aphrodite; aus dem inneren Bildthesaurus des Lesers tauchen sogleich die Chariten hervor, wie sie auf Weihreliefs erscheinen (Abb. 1). Erst im weiteren Verlauf verdichtet sich das Bild zu einer Darstellung der Sappho und ihrer Schülerinnen.⁵⁶ Das Götterbild und der Reigen treten so plastisch aus dem Bild hervor, dass die Malerei wieder einmal die Skulptur überflüssig macht.

Die Anmut der Szene täuscht geschickt darüber hinweg, dass sie die kunsttheoretische Grundlegung des Proömium wiederaufgreift: Wer nicht male, was sich zusammenfüge, könne in seinen Bildern nicht die Wahrheit erreichen.⁵⁷ Der harmonische Rhythmus des Reigenes wird so zum Sinnbild einer Malerei von *charis*, die die schwerfällige Materialität der *Techné* in einen göttlichen Klang überführt.

Die *Eikones* führen also folgende Aspekte der *charis* vor Augen: Kunstsystematisch wirkt sie weiterhin als rezeptionsästhetisches Kriterium des Virtuosen, wie es bei Apelles exemplarisch wurde; das heißt, am *iudicium* des Betrachters entscheidet sich, ob sich die *gratia* im Bild einstellt oder auch nicht. Philostrats multimodales Beziehungsgeflecht zielt aber noch einen Schritt weiter, denn er stellt sich im reflektierten Rückblick auf die klassischen Kritiker die Frage nach den Voraussetzungen der Harmonie zwischen Kunstwerk und Betrachter: Auf welche Weise und in welchen Medien greifen diese beiden Parameter überhaupt ineinander?⁵⁸ Als Antwort führt er die Fähigkeit des Künstlers zur *sophia* an. Nach

54 Philostrat, *Imagines* 1.1.1.

55 Siehe Philostrat, *Imagines* 2.1. Vgl. zur inhaltlich verwandten Eikon 2.34 der Horen Jas Elsner, „Making Myth Visual. The Horae of Philostratus and the Dance of the Text“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 107 (2000), S. 253–276. Auch archäologisch lassen sich die Chariten und die Horen nicht immer klar voneinander sondern, da ja beide tanzende Begleiterinnen der Aphrodite sind.

56 Vgl. zuletzt Cordula Bachmann, *Wenn man die Welt als Gemälde betrachtet. Studien zu den Eikones Philostrats des Älteren*, Heidelberg 2015, S. 69–83 mit Forschungsdiskussion.

57 Siehe Philostrat, *Imagines* 2.1.4: τὰ γὰρ συμβαίνοντα οἱ μὴ γράφοντες οὐκ ἀληθεύουσιν ἐν ταῖς γραφαῖς.

58 Zum Begriff der Multimodalität siehe Hartmut Stöckl, „Sprache-Bild-Texte lesen. Bausteine zur Methodik einer Grundkompetenz“, in: *Bildlinguistik. Theorien – Methoden – Fallbeispiele*,

seinem Verständnis dieses Ausdrucks weist er über den Begriff des technischen Sachverstands der klassischen Mimesis-Konzeption hinaus und zielt stattdessen auf einen Metadiskurs der Bildbetrachtung, der das Kunstwerk nicht lediglich als Darstellung eines Dinges, sondern als komplexes Verweissystem zwischen den virtuellen Welten von Bild und Text, und sogar, im Falle der Singenden, der Musik versteht. Setzt das *sophizesthai* des Künstlers den Dialog all dieser Künste mit dem Betrachter in Gang, so wird die *charis* zum Ausweis eines mühelosen Zusammenspiels, zur Bedingung des Gesamtkunstwerks.

Literaturverzeichnis

Quellen

- Aristoteles, *Rhetorik*, übers. und hg. von Gernot Krapinger, Reclams Universal Bibliothek, Stuttgart 2003.
- Aristoteles, *Poetik, Aristotelis de arte poetica liber*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit Rudolphus Kassel, Oxford 1965.
- Aristoteles, *Rhetorik, Aristotelis ars rhetorica*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit William David Ross, Oxford 1959.
- Dionysius von Halicarnassus, *Dionysii Halicarnasei opuscula*, hg. von Hermannus Usener und Ludovicus Radermacher, Bd. 1, Leipzig 1899.
- Ernesti, Johann Christian Gottlieb, *Lexicon technologiae Graecorum rhetoricae*, Leipzig 1795.
- Ernesti, Johann Christian Gottlieb, *Lexicon technologiae Latinorum rhetoricae*, Leipzig 1797.
- Hogarth, William, *Zergliederung der Schönheit, die schwankenden Begriffe von dem Geschmack festzusetzen*, geschrieben von Wilhelm Hogarth, übers. von Christlob Mylius, Berlin / Potsdam 1754.
- Hogarth, William, *The Analysis of Beauty*, hg. von Ronald Paulson, New Haven / London 1997.
- Junius, Franciscus, *De pictura veterum libri tres*, Amsterdam 1637.
- Junius, Franciscus, *The Literature of Classical Art*, Bd. 1: *The Painting of the Ancients, De pictura veterum*, according to the English Translation (1638); Bd. 2: *A Lexicon of Artists & Their Works. Catalogus architectorum, mechanicorum, sed praecipue pictorum statuariorum, caelatorum, tornatorum, aliorumque artificum, & operum quae fecerunt, quorum index separatim praemittitur, secundum seriem litterarum digestus, numquam antehac editus*, translated from the Original Latin of 1694, hg. und übers. von Keith Aldrich, Philipp Fehl und Raina Fehl, Berkeley / Los Angeles / Oxford 1991 (California Studies in the History of Art 22).
- Philostrat, *Imagines*, in: *Flavii Philostrati opera*, auctiora edidit Carolus Ludovicus Kayser, Bd. 2, Leipzig 1871, S. 294–389.
- Philostrat, *Vita Apollonii*, in: *Flavii Philostrati opera*, auctiora edidit Carolus Ludovicus Kayser, Bd. 1, Leipzig 1870, S. 1–344.

hg. von Hajo Diekmannshenke, Michael Klemm und Hartmut Stöckl, Berlin 2010 (Philologische Studien und Quellen 228), S. 43–70, hier S. 45f.; in seiner Anwendung auf die Philostratische Ekphrasen vgl. Nadia J. Koch und Thomas Schirren, „Verbal-visuelle Rhetorik“, in: *Handbuch Sprache im multimodalen Kontext*, hg. von Nina-Maria Klug und Hartmut Stöckl, Berlin 2016, S. 217–240.

- Plinius, *Naturalis historia*, C. Plini Secundi naturalis historia libri XXXVII, edidit Carolus Mayhoff, Bd. 1–4, Leipzig 1897.
- Plutarch, *Plutarchi Vitae Parallelae*, edidit Konrat Ziegler, Bd. 1–4, Leipzig 1960–1980.
- Quintilian, *Institutio oratoria*, Marcus Fabius Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, zwölf Bücher, hg. und übers. von Helmut Rahn, Bd. 1–2, Darmstadt 1988.
- Winckelmann, Johann Joachim, *Johann Joachim Winckelmanns kleine Schriften und Briefe*, Bd. 1: *Kleine Schriften zur Geschichte der Kunst des Altertums*, hg. von Hermann Uhde-Bernays, Leipzig 1925.
- Winckelmann, Johann Joachim, *Geschichte der Kunst des Alterthums, Schriften und Nachlaß*, Bd. 4.1: *Text*, hg. von Adolf H. Borbein et al., Mainz 2002.

Sekundärliteratur

- Abeler, Helmut, „Grazie“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. von Joachim Ritter, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel, Bd. 3, Basel 1974, S. 866–871.
- Bachmann, Cordula, *Wenn man die Welt als Gemälde betrachtet. Studien zu den Eikones Philostrats des Älteren*, Heidelberg 2015.
- Baumann, Mario, *Bilder schreiben. Virtuose Ekphrasis in Philostrats ‚Eikones‘*, Berlin 2011.
- Behrlich, Sven, „Virtuose“, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. von Gert Ueding, Bd. 9, Darmstadt 2009, Sp. 1138–1143.
- Bowie, Ewen / Elsner, Jas (Hgg.), *Philostratus. Greek Culture in the Roman World*, Cambridge 2009.
- Elsner, Jas, „Making Myth Visual. The Horae of Philostratus and the Dance of the Text“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 107 (2000), S. 253–276.
- Escher, Jakob, „Charites“, in: *Pauly's Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, hg. von Georg Wissowa, Bd. 3.2, München 1899, Sp. 2150–2167.
- Gombrich, Ernst H., *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, New York 1960.
- Hallof, Klaus et al., „Lysipp“, in: *Der Neue Overbeck. Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen*, hg. von Sascha Kansteiner et al., Bd. 3, Berlin 2014, S. 291–392.
- Harrison, Evelyn B., „Charis, Charites“, in: *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, Bd. 3.1, Zürich / München 1986, S. 191–203.
- Heinimann, Felix, „Eine vorplatonische Theorie der τέχνη“, in: *Museum Helveticum* 18 (1961), S. 105–130.
- Hölscher, Tonio, „Die Nike der Messenier und Naupaktier in Olympia“, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 89 (1974), S. 70–111.
- Imdahl, Max, *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, München 1987.
- Kennedy, George, *The Art of Persuasion in Greece*, Princeton 1963.
- Kleiner, Gerd, „Anmut / Grazie“, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. von Karlheinz Barck et al., Bd. 1, Stuttgart / Weimar 2000, S. 193–207.
- Koch, Nadia J., *Techne und Erfindung in der klassischen Malerei*, München 2000.
- Koch, Nadia J., *Paradeigma. Die antike Kunstschriftstellerei als Grundlage der frühneuzeitlichen Kunsttheorie*, Wiesbaden 2013.

- Koch, Nadia J. / Schirren, Thomas, „Verbal-visuelle Rhetorik“, in: *Handbuch Sprache im multimodalen Kontext*, hg. von Nina-Maria Klug und Hartmut Stöckl, Berlin 2016, S. 217–240.
- Lausberg, Hans, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Stuttgart ³1990.
- Lesky, Albin, *Geschichte der griechischen Literatur*, Bern / München ³1971.
- Mielsch, Harald, „Apelles“, in: *Der Neue Overbeck. Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen*, hg. von Sascha Kansteiner et al., Bd. 4, Berlin 2014, S. 125–205.
- Panofsky, Erwin, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig / Berlin 1924.
- Pollitt, Jerome J., *The Ancient View of Greek Art. Criticism, History, and Terminology*, New Haven / London 1974.
- Primavesi, Oliver / Giuliani, Luca, „Bild und Rede. Zum Proömium der *Eikones* des zweiten Philostrat“, in: *Poetica* 44 (2012), S. 25–79.
- Schirren, Thomas, *Philosophos Bios. Die antike Philosophenbiographie als symbolische Form*, Heidelberg 2005.
- Schirren, Thomas, „Bewegte Bilder“. Die rhetoriktheoretischen Grundlagen der Ekphrasis in den *Eikones* des älteren Philostrat“, in: *Aiakeion. Beiträge zur klassischen Altertumswissenschaft zu Ehren von Florens Felten*, hg. von Claus Reinholdt, Peter Scherrer und Wolfgang Wohlmayr, Wien 2009, S. 129–142.
- Sichtermann, Hellmut, „Gratiae“, in: *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, Bd. 3.1, Zürich / München 1986, S. 203–210.
- Squire, Michael, *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity*, Cambridge 2009.
- Squire, Michael, „Apparitions Apparent. Ekphrasis and the Parameters of Vision in the Elder Philostratus's *Imagines*“, in: *Helios* 44 (2013), S. 97–140.
- Stöckl, Hartmut, „Sprache-Bild-Texte lesen. Bausteine zur Methodik einer Grundkompetenz“, in: *Bildlinguistik. Theorien – Methoden – Fallbeispiele*, hg. von Hajo Diekmannshenke, Michael Klemm und Hartmut Stöckl, Berlin 2010 (Philologische Studien und Quellen 228), S. 43–70.
- Ueding, Gert, *Aufklärung über Rhetorik. Versuche über Beredsamkeit, ihre Theorie und praktische Bewährung*, Tübingen 1992.
- Ullrich, Wolfgang, *Was war Kunst? Biographien eines Begriffs*, Frankfurt a. M. 2005.

Abbildungen



Abb. 1: Weihrelief mit Chariten, Athen, Akropolismuseum 702
Foto Deutsches Archäologisches Institut Neg. D-DAI-ATH-Akropolis-1746

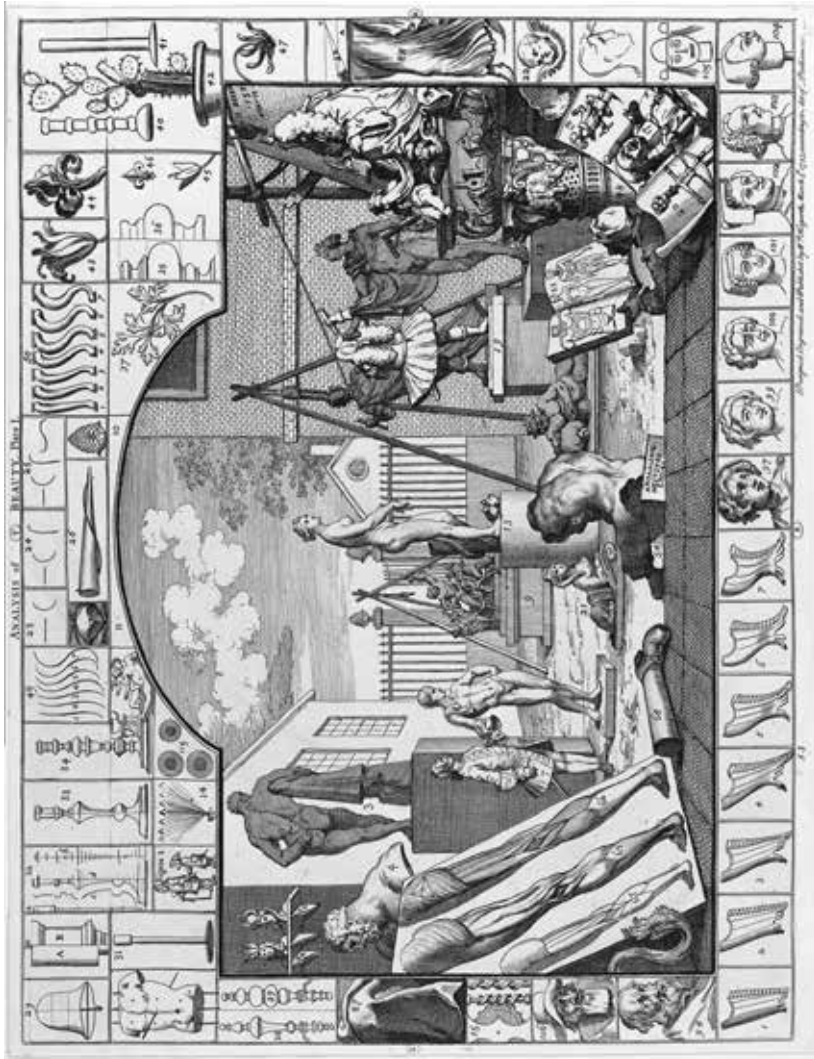


Abb. 2: Line of Beauty and Grace. Aus William Hogarth,
The Analysis of Beauty, London 1753, Taf. 1
 Foto Creative Commons: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/365314>



Abb. 3: Attische Lekythos des Achilleus-Malers
Antikemuseum Basel BS 454. Nach Olga Tzachou-Alexandri,
*Leukes Lekythoi tou Zôgraphou tou Achilleôs sto Ethniko Archaïologiko
Mouseio*, Athen 1998, S. 69, Abb. 9



Abb. 4: Kraterfragment des Malers der Dionysosgeburt
Amsterdam, Allard Pierson Museum 2579 / Gids 1486
Nach Jean Charbonneaux u. a., *Das klassische Griechenland*, München 1971, S. 311, Abb. 361



Abb. 5: Kopf eines Jägers vom Jagdfries im sog. Philipps-Grab von Vergina, Detail
Nach Hariclia Brécoulaki, *La peinture funéraire de Macédoine. Emplois et fonctions de la couleur IVe–IIe s. av. J.-C.*, 2 Bde., Bd. 2, Paris 2006, Taf. 35, Abb. 2

Von der Göttin zur Postposition Ästhetische Transformationen der *gratia* in antiker Rhetoriktheorie

Melanie Möller

Wer auf der Suche nach einer griffigen Definition der *gratia* in antiker Rhetorik zu den einschlägigen Monographien und Aufsätzen greift, muss eine herbe Enttäuschung verkraften können: Bestenfalls wird er auf verstreute Bemerkungen stoßen. In den entsprechenden Handbüchern und Lexika sind weiterführende Informationen überdies mehrheitlich unter dem Lemma „Anmut“ versammelt, was schon eine erste Weichenstellung bedeutet: „Anmut“ macht ja allenfalls einen Teilaspekt der *gratia* aus, der noch dazu das Stigma trägt, dass er wissenschaftlich kaum eindeutig zu definieren ist bzw. seine Relevanz für die moderne Ästhetik verloren zu haben scheint. So heißt es etwa in Gerd Kleiners Artikel „Anmut / Grazie“ in Karlheinz Barcks *Ästhetischen Grundbegriffen*:

Die Antike hat sich gegenüber Deutungen der ästhetischen Gestalt der Anmut weise abtinent verhalten. [...] Anmut, weder ein kunstgeschichtlicher noch -wissenschaftlicher Begriff, ist auch ohne Bedeutung für die gegenwärtige ästhetische Theorie.¹

Zu einem ähnlichen Urteil sind freilich schon philologische Untersuchungen älteren Datums gekommen; ich zitiere aus Karl Deichgräbers Studie *Charis und Chariten. Grazie und Grazien*:

Charis, Grazie, will ihrem Wesen gemäß etwas Seltenes bleiben. Die Chariten scheuen das grelle Licht der Wissenschaft, die, wenn auch in bester Absicht, den anmutig verhüllenden Schleier durchdringt und die Gestalt den Blicken aller preisgibt.²

1 Gerd Kleiner, „Anmut / Grazie“, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hg. von Karlheinz Barck et al., Bd. 1: *Absenz – Darstellung*, Stuttgart / Weimar 2000, S. 3–208, hier S. 196, S. 206.

2 Karl Deichgräber, *Charis und Chariten. Grazie und Grazien*, München 1971, S. 6. Ähnlich die Einschätzung Pierre Grimals in seiner Rezension zur Studie von Erkingen Schwarzenberg (*Die Grazien*, Bonn 1966), in: *Gnomon* 41 (1969), S. 520f., hier S. 521: „[...] tout bien considéré, la grâce n'est-elle pas, avant tout, l'ineffable?“.

Beide Zitate zeigen die Tendenz, „Anmut“ aus epistemischen Diskursen heraushalten zu wollen. Und die Reihe ließe sich beliebig fortsetzen.³ Stärker noch als der griechische oder deutsche Begriff (also *charis* und dt. „Anmut“, neben „Reiz“, „Grazie“ oder „Charme“) ist der lateinische Terminus *gratia* von diesem Desinteresse betroffen. Wo seine antiken Erscheinungsformen überhaupt der Diskussion für würdig befunden werden, steht die soziokulturelle Bedeutung im Mittelpunkt (als Dank im Prozess wechselseitiger Gunstbezeugung). Seine ästhetischen Qualitäten sollen sich bestenfalls der Affinität zu seinem griechischen Komplementärbegriff *charis* verdanken, da „l’acception de ‚charme, agrément‘, qui est totalement étrangère aux valeurs fondamentales de la famille de *gratia*, a été empruntée au substantif grec“.⁴ Infolgedessen tritt uns die ästhetische *gratia* auch im Blick auf den historischen Transfer bzw. die Kontextualisierungen des Begriffs in ästhetischen Debatten hauptsächlich als eine *charis rediviva* entgegen (so u. a. bei Winckelmann⁵). Worin aber besteht eigentlich diese ästhetische Qualität? Sie scheint auf eine primär äußerliche Schönheit zu deuten, die sich im Laufe der Zeit von den namenspendenden Göttinnen auf die Voraussetzungen und Ergebnisse künstlerischen Schaffens übertragen hat. Die Abhängigkeit von externen Größen oder internen Zuständen wird dabei offenbar ähnlich unterschiedlich gewichtet wie die Maßstäbe, nach denen diese ‚anmutige Schönheit‘ beurteilt wird: ob den Gesetzen der Angemessenheit oder nonkonformistischen Vorstellungen entsprechend. Für eine bloß ornative, oberflächlich gefasste *gratia* scheinen nun wieder hauptsächlich die Römer verantwortlich zu sein, unter deren Zugriff sie zum bloßen „Zierat [sic]“ verkommen sei, während „die echten Chariten [...] sich aus der Welt zurückgezogen [hätten]“.⁶

Die Kritik an dieser ästhetischen römischen *gratia* sowie überhaupt die Scheu vor dem epistemologischen Zugriff auf das Konzept in literaturwissenschaftlichen Kontexten dürften wesentlich mit der Schwierigkeit zusammenhängen, das Phänomen als solches zu bestimmen. Wo eine Kategorie sich nicht eindeutig fixieren lässt, wo sich im Vorhinein abzeichnet, dass sie noch am Ende der Untersuchung im Ungefähren verbleiben werde, da droht ihre Ausgrenzung aus dem Wissensdiskurs.⁷ Wenn man sich jedoch auf das Wagnis einlässt, die Grauzonen des Ästhetischen wissenschaftlich zu erschließen, und derlei Vagheiten gelassen

3 Auch Christian Meiers Studie *Politik und Anmut. Eine wenig zeitgemäße Betrachtung*, München 2000, kokettiert im Untertitel mit dieser vermeintlichen Wissenschaftsferne der *gratia*.

4 Claude Moussy, *Gratia et sa famille*, Paris 1966, S. 479.

5 Vgl. Johann Joachim Winckelmann, „Von der Grazie in den Werken der Kunst“ (1759), in: ders., *Kleine Schriften und Briefe*, 2 Bde., hg. von Hermann Uhde-Bernays, Leipzig 1925, Bd. 1, S. 136–142.

6 Deichgräber, *Charis und Chariten*, S. 60.

7 Diese Diagnose gipfelt in Kleists *Marionettentheater* (1810), wo Grazie sich nur als organische, durch Schwerkraft evozierte Bewegung einstellen kann: So wird die Unmöglichkeit ihres szientifischen Potentials grotesk verzerrt (vgl. dazu u. a. Sabine Mainberger, „Lässig – subtil – lakonisch. Zur Ästhetik der Grazie“, in: *Arcadia* 47 (2012), S. 251–271, hier S. 265f.; und Kleiner, *Anmut / Grazie*, S. 204–206).

in Kauf nimmt, dann stellt *gratia* ein denkbar geeignetes Forschungsobjekt dar. Nicht nur lässt sich an ihrem Beispiel veranschaulichen, wie komplexe kunst- und literarästhetische Oppositionen (z. B. Kunst und Natur oder *ars* und *ingenium*) ineinandergreifen; nein, an ihrer Phänomenologie kann man trefflich studieren, auf welche Weise(n) die dem Mythos entsprungenen Göttinnen zugleich zu einem wesentlichen Element theologischer und soziologischer Theoriebildung, ästhetischer Debatten und grammatischer Dispositionen transformiert wurden.

Wie ist diese große Spannweite zu erklären, und inwieweit hängen ihre einzelnen Komponenten miteinander zusammen? Überzeugende Antworten dürften vor allem die in der Rhetorik zu beobachtenden Adaptionen des Konzepts der *gratia* bieten, schon deswegen, weil wir es hier mit seinen scheinbar ‚technischsten‘ Versionen zu tun haben. Zugleich ist die Rhetorik als Disziplin durchlässig: Sie durchwirkt alle zeitgenössischen Diskurse von der Politik über die Philosophie und Theologie bis hin zur Poetik und Grammatik und ermöglicht es uns, epistemische Transfer- und Transformationsprozesse nachzuvollziehen. Ist *gratia* in ihren verschiedenen Konfigurationen aber tatsächlich Teil des *rhetorischen* Wissenskanons? Und handelt es sich bei ihrer ästhetischen Lesart überhaupt um ein vermittelbares Phänomen? Rhetorische Handbücher wie Johann Christian Gottlieb Ernestis häufig konsultiertes *Lexicon technologiae* (1795) halten sie für ein sinnlich-affektiv erfahrbares, jedoch begrifflich nicht definierbares Kriterium:⁸ *charis: venustas, decor per omnem orationem ita fusus, ut facilius sentiri quam explicari possit* („*charis* [ist] eine Schönheit, eine Zier, die derart über die ganze Rede verteilt ist, dass sie leichter empfunden als erklärt werden kann“). Diese Unschärfe konstatieren auch die antiken Rhetoriker; nicht alle jedoch kapitulieren vor ihr: So gab es immer wieder Versuche, sie als Gegenstand wissenschaftlicher Reflexion ernst zu nehmen.

Es ist der erste staatlich besoldete antike Rhetorik-*Lehrer*, Marcus Fabius Quintilianus, der das vielseitigste und zugleich subversivste Konzept rhetorischer *gratia* bietet. In epistemologischer Hinsicht besonders interessant: Was hat *gratia* überhaupt in einem systematischen Lehrbuch wie den *Institutiones oratoriae* zu suchen? Versteht Quintilian unter ihr eine individuelle Haltung oder ein erlernbares Wissen? Und inwiefern könnte es dem Gegenstand *eo ipso* geschuldet sein, dass Quintilian aus dessen Ideengeschichte gleichsam hinauskatapultiert wurde? Bevor wir uns diesen Fragen widmen können, muss die Entwicklung des die antike Rhetorik betreffenden Teils der Begriffsverwendung in historisch variierenden Kontextualisierungen in groben Zügen nachgezeichnet werden, da diese gleichsam das wissenschaftliche Fundament der bei Quintilian nachweisbaren Vorstellungen von *gratia* bildet und belegt, dass er uns eine eigenwillig konzipierte Schnittmenge der verschiedenen geläufigen Diskurse präsentiert.

8 Es gibt nur einen Eintrag zur griechischen *charis*, die römische *gratia* führt kein eigenes Lemma, vgl. Johann Christian Gottlieb Ernesti, *Lexicon technologiae Graecorum rhetoricae*, Leipzig 1795.

1 Phänomenologie: rhetorische *gratia*

a) *charis / gratia im sozialen Gefüge*

Dass *gratia* von Beginn an auch eine rhetorisch relevante Größe ist, zeigen schon die frühesten Belege in ganz unterschiedlichen Textsorten (zunächst in ihrer griechischen Entsprechung *charis*). Die Göttinnen selbst, die Chariten oder Grazien, werden für Qualitäten gerühmt, die vornehmlich auf ihre stimmliche Begabung, ihre anmutige Sprache und ihren Gesang zurückzuführen sind (so bereits bei Hesiod und Demokrit). Auch in der homerischen *Odyssee* ist *charis* konkret auf die Beschaffenheit der Rede bezogen. In *Od.* 8.175 etwa versinnbildlicht sie die Möglichkeit, die von den Göttinnen empfangene Redegabe zu technischer Vollendung zu bringen.⁹ In den epischen und philosophischen Darstellungen basiert *charis* als rhetorischer Effekt primär auf einer sozialen Tugend: Die Chariten verleihen die Macht der überzeugend-anmutigen Rede auch nach Maßgabe der Vorzüge, die sie bei einzelnen Menschen beobachten – sozusagen als Belohnung für soziokulturell angemessenes Verhalten. In diesen Zusammenhängen werden die Chariten auch in ihrer Funktion als Stadtgöttinnen aufgerufen, die die Freude an Gemeinschaft und Diskussion garantieren.¹⁰ Dieser Aspekt spielt auch in den römischen *gratia*-Debatten eine eminente Rolle: Der Lyriker Laevius (2./ 1. Jh.) assoziiert *gratia* mit *decor* und beschreibt damit eine extern konturierte, dem gesellschaftlichen Konsens genügende schickliche Haltung: *fulgens decore et gratia (puella; frg. 18 Morel)*. Auch populäre römische Redetheorien wie die *Herennius-Rhetorik* und Ciceros *Rhetorika* sind vor allem an dieser sozialen *gratia* interessiert: Dem Redner soll es gelingen, sein gesellschaftliches Ansehen über soziale Verlässlichkeit zu etablieren. Wenn er *gratia* erfährt, hat er sich erkenntlich zu zeigen, und umgekehrt. Auch wo der *Auctor ad Herennium* die ‚Natürlichkeit‘ der *gratia* hervorhebt, bemisst er sie nach gesellschaftlichen Normen (z. B. *Her.* 3.21).

b) *gratia im Gefolge zwielichtiger Mächte*

Ob durch Götter vermittelt oder eigenständig entwickelt: *gratia* wird primär als natürliche Eigenschaft eingestuft. Deshalb kann sie in der Redekunst bevorzugt dort erwirkt werden, wo man ihr ihre technische Zurüstung, ihre Künstlichkeit also, nicht ansieht.¹¹ Sie verkörpert in besonderer Weise das Prinzip des *celare artem*

⁹ Das erhellt aus der Definition des Odysseus, der diese Gabe seinem Gegenüber, dem Phaiaken Euryalos, abspricht: Dessen gottgleiches Äußeres stehe in einem eklatanten Missverhältnis zu seinem Mangel an rhetorischer Anmut (*ἀλλ' οὐ οἱ χάρις ἀμφὶ περιστέφεται ἐπέεσσιν*). Bei Odysseus selbst hingegen herrscht Einklang zwischen seiner gottgegebenen Redekunst und seinem äußeren Erscheinungsbild, wie uns der Text immer wieder eindrucksvoll vorführt.

¹⁰ In diesem Sinne werden auch einzelne Redner für ihre (demokratisch wirksame) *charis* gepriesen: Lysias etwa erscheint als Prototyp der rhetorischen *charis* bei Dionysios von Halikarnass und bei *Ps.-Longin* (bei Lysias sei das einzelne Wort durch die Blüte der *charis* ausgezeichnet), und auch Andokides wird für seine rednerische Anmut gerühmt.

¹¹ Vgl. dazu Mainberger, „Lässig – subtil – lakonisch“, bes. S. 253, S. 256.

oder *ars latet arte sua*¹² und scheint sich schon dadurch regulierenden oder wertenden Zugriffen zu entziehen. Diese Neigung rührt wahrscheinlich von der negativen Disposition der *charis / gratia* her, von ihrer „dualistische[n] Nachtseite“.¹³ Auch diese lässt sich quer durch alle Epochen und Gattungen beobachten: Sie gewinnt Kontur in ihrer räumlich konkret gedachten Nachbarschaft zu in sich selbst ambivalenten Gestalten wie Peitho und Pandora, die schon in Hesiods Werken erwähnt wird (*Erga* 73; *Th.* 65). Aischylos kennt die Gegenüberstellung von *charis* und Gewalt (*bia*), Theognis jene von *charis* und Zwang (*anagke*);¹⁴ in lateinischen Texten ist ihre Affinität zum (rhetorisch bedingten) Betrug (v.a. *fraus*) mehrfach verbürgt (z. B. Cic. *nat.* 3.44).¹⁵

c) *charis / gratia als Gegenstand rhetorischer Lehre*

Der erste, der *charis* wissenschaftlich gewürdigt hat, dürfte der Grieche Demetrios von Phaleron gewesen sein (3. Jh.). Im dritten Buch der unter seinem Namen überlieferten stil- und hermeneutiktheoretischen Schrift *De elocutione* sind diesem Thema immerhin 61 Kapitel gewidmet (*de eloc.* 3.128–189). Unter *charis* begreift Demetrios eine Art geistreichen, urbanen Scherzes, ja eine „Witzrede“ (*Asteismos*).¹⁶ Er kennt aber auch die Schattenseite der *charis*, wenn er aus Homer Beispiele für ihre furchtbare, grauenerweckende (*deinos*, *phoberoteros*) Erscheinungsweise (z. B. beim Zyklopen) zitiert. *Charis* kann man laut Demetrios durch Stil, Stoff oder Klang bewirken (diese Unterscheidung werden der *Auctor ad Herennium: gratia rei ac verbi*, *Her.* 4.36, und Cicero, *fam.* 3.1.1, übernehmen¹⁷). Der bloße Stoff kann bereits *charis* in sich bergen; doch lässt sie sich durch entsprechende stilistische Durchformung beträchtlich steigern – oder überhaupt erst generieren: Darin sieht Demetrios den „mächtigsten Reiz“ (*dynamote charis*) des Redners selbst.¹⁸ Die Evokation der *charis* unterliegt verschiedenen generisch be-

12 Diese primär rhetorische Tugend scheint auch die ‚moderne‘ *gratia* noch wesentlich zu prägen (vgl. Mainberger, „Lässig – subtil – lakonisch“, S. 256).

13 Kleiner, „Anmut / Grazie“, S. 195.

14 So heißt es schon bei dem Vorsokratiker Empedokles über die *charis* (frg. 116 D / K): *στυγέει δὲ σπληνὸν Ἀνάγκην* („[sc.: Anmut] hasst den Zwang“).

15 Vgl. dazu Karl-Heinz Göttert, „Anmut“, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 1, hg. von Gerd Ueding et al., Tübingen 1992, Sp. 610–623, sowie Ulrike Müller-Hofstede, „Grazia“, in: *Metzler Lexikon Literaturwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, hg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart / Weimar 2011, S. 163–167. Tadeusz Zielinski ist der – durchaus verführerischen – Versuchung erlegen, *Charis* unter Berufung auf Pindar etymologisch mit dem Unterweltafährmann Charon zu verbinden, um ihre Schattenseite zu dokumentieren: ders., „Charis and Charites“, in: *The Classical Quarterly* 18 (1924), S. 158–163.

16 Solch einen ‚graziösen‘ Scherz bietet das Auftaktbeispiel des Demetrios, in welchem er von einer alten Dame sinngemäß sagt: „Man hätte leichter ihre Zähne als ihre Finger zählen können.“

17 Umstritten ist der Sinn von *gratia* in *Brut.* 98; *leg. Agr.* 2.1; *Phil.* 1.21.

18 Häufig wird *charis* durch Kürze (*syntomia / brevitatis*) oder durch die Wortstellung evoziert (bevorzugt am Schluss). Auch kunstvolle Verdoppelungen, Anaphern, Metaphern, (dithyrambische) Komposita, ungewöhnliche oder geschickt platzierte gewöhnliche Wörter bewirken stilbedingte *charis*. *Charis* kann in gesuchten Attributen, Gleichnissen, in Para- und

dingten „Kunstregeln“ (*technai*).¹⁹ Es handelt sich also im Ganzen um eine lern- und lehrbare, dem rhetorisch-stilistischen Wissenskanon zugehörige Form der *charis*.

Zusammenfassend lässt sich bis hierhin festhalten, dass *charis / gratia* als soziale Tugend wie auch als ästhetischer Effekt (in ihrer positiven wie negativen Konnotation) weitgehend an ein gesellschaftliches Wertesystem gekoppelt bleibt. Wo sie explizit als rednerische Technik verhandelt wird, kann sie auch didaktischen Zwecken dienen, ist also übertrag- bzw. vermittelbar. Die römische *gratia* übernimmt nahezu all diese Implikationen ihrer griechischen Schwester, schwerpunktmäßig die soziale Komponente; als rhetorischer Terminus etabliert sie sich zunächst nicht, vor allem dort nicht, wo primär ästhetische, szientifischer Beschreibung weniger zugängliche Effekte der Redekunst erörtert werden. Obwohl sie vereinzelt von ihr Gebrauch machen, weichen die bedeutendsten römischen Rhetoriker (*Auctor ad Herennium*, Cicero) auf semantisch verwandte Begriffe wie *venustas*, *suavitas*, *iucunditas* oder *dignitas* aus, um die Möglichkeit des (sozialen wie ästhetischen) *conciliare*, d. h. einer versöhnenden, Einklang stiftenden rhetorischen Wirkintention zu begründen bzw., so im Falle von Capella, einer Bezugnahme auf die Voreinstellung des Publikums.²⁰ Das wird sich erst mit Quintilian ändern.

2 Quintilians *gratia* – ein diskursives Konzept?

Die latinistische Forschung weiß mit dem Profil, das Quintilian der *gratia* verleiht, wenig anzufangen. So heißt es in dem wichtigsten Kommentar zu einer Schlüsselpassage, der Behandlung der *gratia* des Redners in *inst.* 12.5.1, lapidar: „*gratia* [means] ‚charm‘; a sense common in Q[uintilian], otherwise more frequent

Metabole Gestalt gewinnen (hier verweist Demetrios auf Sappho mit ihren spezifischen „Vertauschungen“, § 148). Ähnliche Auswirkungen verzeichnen Hyperbeln, die an Adynata grenzen, fremdartige Verse (überhaupt *allogria*), Überraschungen und Plötzlichkeitseffekte, Zusammenhanglosigkeiten (Griphos-Rätsel), Klangfiguren oder versteckte Anklagen. – In den Stoffen selbst liegt *charis*-Potential, soweit sie generische Erwartungen übertreffen. So können Sprichwörter etwa durch eingefügte Erzählungen oder Verwechslungen überraschende Anmut entfalten. Beispiele für eine materielle, d. h. im bloßen Wortmaterial greifbare *charis* bezieht Demetrios wieder aus Sappho (§ 166). Derlei materielle Anmut tritt entweder visuell (durch Bilder) oder akustisch zu Tage (durch Klangfiguren und -effekte, durch Verse, Rhythmen und Kompositionen): Hier ist die *charis* bisweilen dem Erhabenen (*megaloprepes*) vergleichbar.

19 Die hervorgerufenen Reize sind stets rezeptionsästhetisch-intentional gefasst und werden unterschiedlichen Zwecken zugeordnet: Sie sollen erfreuen und Lob hervorrufen oder Gelächter bewirken.

20 Zum semantisch vielfältigen Gebrauch von *gratia* vgl. Cicero, *inv.* 1.46; 2.65f.; 2.161; *de orat.* 1.198; 1.117; *orat.* 208; *part.* 130; *off.* 1.47; 2.64; 2.66; *Her.* 3.21; 4.19. Dass auch die Haltung der Rezipienten in die Reflexionen auf *gratia* miteinbezogen wurde, belegt spätestens Martianus Capella in seinen *Septem artes liberales (rhet.* 46–52): Er deutet sie sogar explizit als narratologische Kategorie, nämlich als Erzählhaltung des Publikums.

in poetry“.²¹ Schauen wir uns im Folgenden die zentralen Werkstellen an, um uns eine etwas präzisere Vorstellung von Quintilians Konzeption der *gratia* und ihrer Eignung als Gegenstand pädagogischer Forschung zu verschaffen.

Gemäß der geläufigen Konnotation finden sich auch in Quintilians *Institutio* zahlreiche Stellen, in denen *gratia* als soziales Renommee gefasst wird.²² Doch lässt er es dabei nicht bewenden: Obwohl er dem Phänomen kein eigenes Kapitel widmet, diskutiert er es in den unterschiedlichsten Zusammenhängen als wesentlichen Effekt der Redekunst, wobei er im Besonderen an den Bedingungen interessiert ist, auf denen dieser aufruhet. Ich möchte mich im Folgenden auf diejenigen Passagen konzentrieren – und das sind die meisten! –, in denen Quintilian das ästhetische Gepräge der *gratia* ins Visier nimmt.

Bezeichnenderweise gilt eine der ersten konkreten Bemerkungen zum Thema (in der Rubrik ‚musikalische Früherziehung‘ des Redners) den Grazien als Gottheiten (*inst.* 1.10.21): *Denique in proverbium usque Graecorum celebratum est indoctos a Musis atque a Gratiis abesse* („schließlich hat es folgende Feststellung zu einem bekannten Sprichwort der Griechen gebracht: <dass nämlich> Ungebildete den Musen und Grazien fernstünden“). Quintilian erinnert hier nicht nur an den göttlichen Ursprung der *gratia*; indem er die Beobachtung als (nicht weiter ausgewiesenes²³) Sprichwort kennzeichnet, verleiht er ihr zugleich zeitlose Gültigkeit, wobei die Affinität der Grazien zu den Musen, die auch in anderen Texten verbürgt ist, die Autorisierung des Diktums weiter befördert. Schon hier fällt zudem die Eigenheit Quintilians ins Auge, sich dem Phänomen *gratia* vornehmlich *ex negativo* zu nähern: Er vermutet die Bedingungen für den Mangel an Grazie in fehlender Bildung. Wer sollen diese „Ungebildeten“ (*indocti*) sein? Aus dem Kontext erhellt, dass ihre Distanz zu den Göttinnen der schönen Künste nicht nur dem fehlenden Umgang mit dem Gegenstand (hier der Musik), sondern auch einer defizitären natürlichen Disposition entspringt.²⁴

An der zweiten einschlägigen Stelle (*inst.* 2.13.8f.) erörtert Quintilian unter dem Blickwinkel der Wissenschaftlichkeit der Rhetorik eine populäre kunstästhetische Konstante der *gratia*: die Dynamik, genauer die graziösen Bewegungen, die Statuen suggerieren können:

21 *Quintiliani institutionis oratoriae liber XII*, hg. von Roland Gregory Austin, Oxford 1948, S. 100.

22 Vgl. *inst.* 1.2.11 (Verbindung von *gratia*, *pecunia*, *amicitia*); *inst.* 5.11.37 (als soziale Haltung im Vergleich mit *odium*); *inst.* 3.7.14; 2.15.58 (im Verbund mit *potentia* und *dividia*); *inst.* 5.2.3 (Vermehrung der Überzeugungskraft [*persuadere*] durch *auctoritas*, *gratia*, *pecunia dicentis*). Der Quintilian-Text wird zitiert nach: *Quintiliani institutiones oratoriae libri XII*, 2 Bde., hg. von Michael Winterbottom, Oxford 1970; Übersetzungen sind, wenn nicht anders gekennzeichnet, von der Verf. Vgl. auch Text und Übersetzung von Helmut Rahn, *Marcus Fabius Quintilianus. Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, 2 Bde., Darmstadt 1972.

23 Im Hintergrund steht vielleicht Theokrit, *Id.* 16.109; vgl. auch Aelian, *de nat. an.* 12.6.

24 Dieses Problem offenbart sich auch in der philologischen Rekonstruktion des Quintilian-Textes an dieser Stelle: Blickt man in den kritischen Apparat, so findet sich neben diversen Kleinschreibungen von *gratiis* sogar die (durch einen Wiederholungsfehler bedingte) Verschreibung *a Graecis*.

Expedit autem saepe mutare ex illo constituto traditoque ordine aliqua [...] *nam recti quidem corporis vel minima gratia est: nempe enim adversa sit facies et demissa brachia et iuncti pedes et a summis ad ima rigens opus. Flexus ille et, ut sic dixerim, motus dat actum quendam et adfectum: ideo nec ad unum modum formatae manus et in vultu mille species [...].*²⁵

Es ist jedoch oftmals förderlich, von der festen überkommenen Ordnung etwas abzuändern [...]. *Beim aufrechten Körper nämlich ist die Anmut sogar am geringsten:* Man stelle sich vor, das Gesicht blickte geradeaus, die Arme wären zu Boden gestreckt, die Füße stünden nebeneinander: Dann wird das Kunstwerk von oben bis unten starr sein. Jene Biegung und – ich möchte so sagen: Bewegung – ermöglicht eine gewisse Handlung und Erregung: Deshalb sind die Hände nicht nur auf eine Art gestaltet, und in der Miene spiegeln sich tausend Ausdrucksweisen.

Auch hier hebt Quintilian *ex negativo* an, beschreibt also, wie sich an der (geraden) Haltung der Statue ein Mangel an *gratia* ablesen lasse (hier sogar superlativisch und mit *vel* noch gesteigert). Hinzu kommen ein stur geradeaus gerichteter, kommunikationsverweigernder Blick sowie bewegungslose Extremitäten: ein im Ganzen statisches Werk (*rigens opus*). Gegen diese Statik setzt Quintilian den Reiz der körperlichen Flexibilität und Mobilität (*flexus, motus*): Eine dynamische Linie sollen die Körper bilden. Diese Dynamik der bewegten Bilder in der Kunst und der mit ihr verglichenen Rhetorik erzeugt wiederum den Eindruck von Lebendigkeit und dadurch – *gratia*. Wird hier womöglich Lebensechtheit zum zentralen Kriterium?²⁶ Vordergründig ja; Quintilians eigentliches Anliegen ist jedoch die gestalterische Vielfalt, mit der der (Rede)Künstler auch gegen die Erwartung der Betrachter operieren kann (*nec ad unum modum, mille species*). Tatsächlich *soll* man sogar möglichst oft von der konventionellen Ordnung abweichen, wie der Text einleitend formuliert (*expedit autem saepe mutare ex illo constituto traditoque ordine aliqua*): Schon bei Quintilian fassen wir also die Tendenz zur Abkehr von einer allzu schlicht gefassten ‚apollinischen Klarheit‘,²⁷ und das ausgerechnet mit Hilfe der notorisch unterbestimmten *gratia*.

In *inst.* 4.5.4, wo die Gliederung der Rede (*partitio*) im Mittelpunkt steht,²⁸ fasst Quintilian eine *gratia* ins Auge, die durch gedankliche Spontaneität bewirkt werden kann:

²⁵ Hervorhebungen im Kursivdruck im Zitat hier und im Folgenden von der Verf.

²⁶ Zum Thema künstlerische ‚Authentizität‘ vgl. Martin Devecka, „Did the Greeks Believe in Their Robots?“, in: *The Cambridge Classical Journal* 59 (2013), S. 52–69.

²⁷ Bei dieser Art von Bewegung als Kriterium der Abweichung vom Geraden handelt es sich gewissermaßen um eine proleptische Verkehrung des Kontraposts, der Perversion des Regelhafte in der (bewegten) Kunst.

²⁸ Diese Stelle ist Hermogenes (S. 359 Rabe) nachempfunden.

Alia sunt magis propter quae partitione non semper sit utendum: primum quia pleraque gratiora sunt si inventa subito nec domo allata sed inter dicendum ex re ipsa nata videantur, unde illa non iniucunda schemata: ‚paene excidit mihi‘ et ‚fugerat me‘ et ‚recte admones‘; propositis enim probationibus omnis in relicum gratia novitatis praecipitur.

Schwerer wiegen andere Gründe, von der Gliederung abzuweichen: zuerst, weil es meistens reizvoller ist, wenn Argumente plötzlich erfunden und nicht schon von zu Hause mitgebracht werden, sondern während der Rede sozusagen aus der Sache selbst hervorzugehen scheinen, woher folgende gelungene Wendungen stammen: ‚beinahe wäre mir entfallen‘, ‚es war mir entgangen‘ und ‚zu Recht ermahnst du mich‘; wenn nämlich die Beweise schon vorgestellt wurden, wird jeder Reiz des Neuen im Hinblick auf das Übrige im Voraus zunichte gemacht.

Der Reiz geht auch hier von der Überraschung aus (*inventa subito; novitatis*), die vor allem den Hörer betrifft, aber auch das Rednersubjekt, das sich selbst dem freien Spiel reizvoller Gedanken überlassen darf, die sich in der Kommunikation erst einstellen (*inter dicendum*) oder gar in der Sache selbst liegen (*ex re ipsa nata*); diese *gratia* beschreibt also ein – über die formelhaften Beispielformulierungen hinaus – schlecht kalkulierbares Reizkapital. Ihr wohnt auch eine spezifische Täuschkraft inne, kann sie doch, wie es im weiteren Textverlauf heißt, den Richter auf die falsche Fährte lenken (*fallendus est iudex*).²⁹

Nicht nur mit dem Neuen, auch mithilfe der Patina des Alters lässt sich *gratia* evozieren, so etwa durch den passenden Einsatz von Archaismen (*inst.* 8.3.25):

‚Olli‘ enim et ‚quianam‘ et ‚moerus‘ et ‚pone‘ et ‚porricere‘ adspergunt illam, quae etiam in picturis est gravissima [coni. Regius], vetustatis inimitabilem arti auctoritatem.

[Wörter wie] ‚olli‘, ‚quianam‘, ‚moerus‘, ‚pone‘ und ‚porricere‘ verleihen der [Rede]Kunst den Eindruck jener unnachahmlichen Ehrwürdigkeit des Alters, die auch bei Bildwerken besonders reizvoll ist.

Die Problematik dieser nur *primo obtutu* einfach zu erzielenden *gratia* erhellt aus der „Unnachahmlichkeit“ (*inimitabilis*) der *auctoritas*; auch sie entzieht sich also kategorialer Erschließung. In ähnlicher Weise werden in *inst.* 9.3.28 Wortfiguren (der Sinnakzentuierung) durch hohes Alter autorisiert:

²⁹ Quintilian setzt den Duktus aus den ersten Büchern fort, demzufolge *gratia* eher durch Unerwartetes erzeugt oder aktualisiert werden kann als durch ebenso konventionelle wie eintönige Strategien. Vgl. auch *inst.* 9, 4, 43 zur Komposition: *Ne verba quidem verbis aut nomina nominibus similiaque his continuari decet, cum virtutes etiam ipsae taedium pariant nisi gratia varietatis adiutae* („es schickt sich nicht einmal, Wörter an Wörter, Namen an Namen oder Ähnliches an Ähnliches ununterbrochen aneinanderzureihen, da auch Stilltugenden selbst Überdross erzeugen können, wenn der Reiz der Abwechslung nicht hinzukommt“).

Illud est acrius genus quod non tantum in ratione positum est loquendi, sed ipsis sensibus tum gratiam tum etiam vires accommodat. Ex quibus primum sit quod fit adiectione. Plura sunt genera.

Eindringlicher ist die Art [Figuren], die sich nicht nur auf die sprachliche Systematik stützt, sondern den Sinnen selbst bald Anmut, bald auch noch Kräfte verleiht. Davon sei zuerst die genannt, die durch Hinzufügung entsteht. Davon gibt es viele Arten.

Hier wird *gratia* also primär sinnlich entfaltet (*ipsis sensibus*). Die Gegenüberstellung von *gratia* und *vires* unterstreicht den Eindruck einer gewissen Schwerelosigkeit und ätherischen Leichtigkeit der *gratia* gegenüber einer physischen Kraft, die eher mess- als spürbar wird. Quintilian denkt hier zunächst an Figuren der *adiectio* (Hinzufügung) wie Steigerung, Wiederholung etc., also an Spielereien mit dem Wortmaterial und seinem pathetischen Potential.

Auch in Bezug auf klangliche Reizeffekte fällt Quintilian die Fehlerdiagnose offenbar leichter als ein positiver Befund (*inst.* 9.4.63): *exordium sumunt + cum ea +*³⁰ *quamlibet sit enim composita ipsa, gratiam perdet si ad eam rupta via venerimus* („[die Anfänge] machen nur den Auftakt, während der Schluss + ... + mag er selbst auch noch so gut komponiert sein, seine Anmut verliert, wenn wir auf einem unterbrochenen Weg zu ihm gelangen“; es folgen Beispiele aus Demosthenes). Im Anfangsteil mag der Redner hier noch ungefährdet agieren, zum Ende der Rede hin ist jedoch umso mehr auf ausgeglichene Komposition zu achten: Die finale Partie einer Rede ist mit dem Vorangegangenen verfigt, und dieser Kontext erfordert außergewöhnliche stilistische Sorgfalt im Hinblick auf die Evokation von *gratia*.³¹

Konstruktive Beispiele gibt Quintilian allerdings auch, z. B. für eine stilgebundene *gratia*; so lasse sich etwa durch die Wiederholung von Wörtern in veränderter Flexion ein eigentümlicher Reiz erzielen (*inst.* 9.3.80: *Accedit et ex illa figura gratia qua nomina dixi mutatis casibus repeti*). Ähnlich funktioniert die *brevitas*, doch bleibt auch sie unbestimmt und an ein gewisses Überraschungspotential gekoppelt: *Sua brevitati(s) gratia* (*inst.* 10.5.8).³² Eine vergleichsweise anschauliche Art von *gratia* ermöglicht das (antithetische) Wortspiel mit Eigennamen (*inst.* 9.3.86³³).

Wie komplex die formalästhetische *gratia* angelegt ist, zeigt sich am deutlichsten an einer Passage des 8. Buches (*inst.* 8.6.49):

³⁰ Der Text ist an dieser Stelle verderbt.

³¹ *Gratia* steht hier im Gegensatz zu *severitas*, verkörpert also eine mildere Klangform.

³² Vgl. auch *inst.* 9.3.58: *at quae per detractionem fiunt figurae brevitatis novitatisque gratiam petunt* („Die Figuren jedoch, die durch Auslassungsverfahren zustandekommen, entfalten ihren Reiz der [sc.: durch] Kürze und Neuheit“).

³³ *Est et in nominibus ex diverso conlocatis sua gratia: ,si consul Antonius, Brutus hostis, <si conservator rei publicae Brutus, hostis> Antonius‘* („Es liegt ein ganz eigener Reiz in entgegengesetzten Eigennamen: ‚Wenn Antonius Konsul, dann Brutus Staatsfeind, wenn Brutus der Bewahrer des Staates, dann Antonius der Staatsfeind“). Vgl. auch *Cic. Phil.* 4.8.

Illud vero longe speciosissimum genus orationis in quo trium permixta est gratia, similitudinis allegoriae tralationis.

Bei weitem am schönsten aber ist die Art der Rede, in der der Reiz aus drei Ausdrucksmitteln zusammengewachsen ist, [aus] Gleichnis, Allegorie und Metapher.

Diese *gratia* befindet sich nicht nur auf der Schwelle vom eigentlichen zum uneigentlichen Ausdruck, sondern verkörpert sozusagen den Schmelzpunkt dieser besonders wirkmächtigen und am stärksten mit Übertragungsleistungen und Abweichungen vom gewohnten Wortmaterial operierenden Redefiguren. Die Beispiele, die Quintilian im Anschluss gibt, sind kaum mehr als die abstrakte Definition dazu angetan, die Technik dieser *gratia* ernsthaft für die Nachahmung zu vermitteln. Sie dienen nur mehr der Intensivierung des Effekts in der *Beschreibung*.

Für die Klärung des römischen *gratia*-Konzepts dürfte indes die von Quintilian avisierte *gratia* des Künstlers am aufschlussreichsten sein. Zwei Passagen sind hier besonders relevant: Die erste befindet sich in der integrierten Literaturgeschichte in Buch 10, wo Quintilian einen Lektüre-Kanon für angehende Redner aufstellt. Unter die ästhetischen Kriterien rechnet auch die spezifische *gratia* der vorgestellten Autoren, die bisweilen an das Erhabene zu rühren scheint.³⁴ Für diese *gratia* lobt Quintilian u. a. die Historiker Xenophon und Julius Secundus sowie den römischen Lyriker Horaz. Zunächst zu Xenophon (*inst.* 10.1.82):

Quid ego commemorem Xenophontis *illam iucunditatem inadfectatam*, sed quam nulla consequi adfectatio possit? – *ut ipsae sermonem finxisse Gratiae videantur*, et quod de Pericle veteris comoediae testimonium est in hunc transferri iustissime possit, *in labris eius sedisse quandam persuadendi deam*.

Was soll ich *jene Lieblichkeit* des Xenophon erwähnen, *die gar nicht gesucht wirkt*, die aber (auch) keine noch so angestrengte Suche bewirken könnte? *Es hat den Eindruck, als hätten die Grazien selbst seinen Stil gebildet*, und was die Alte Komödie von Perikles bezeugt, könnte mit größtem Recht auf ihn übertragen werden: *dass auf seinen Lippen die Göttin der Beredsamkeit ihren Wohnsitz genommen habe*.

Unter *iucunditas* haben wir uns eine Art von rhetorischer Anmut vorzustellen, die durch die *gratia* des Autors hervorgerufen wird; schließlich werden die Göttinnen selbst als diese herausragende Gabe verleihende Größen aufgerufen. Bezeichnenderweise werden die Grazien, wie aus der Ideengeschichte bekannt, direkt mit der Peitho (*dea persuadendi*) assoziiert. Besonders deutlich wird die fehlende Gesuchtheit (*inadfectatam*) dieser Anmut hervorgehoben: Es ist die „kunstlos“ schein-

34 Vgl. dazu Alain Michel, „La persuasion, le pathétique et la beauté. Quintilien éducateur (institution oratoire XII)“, in: *Revue des Études Latines* [REL] 75 (1997), S. 192–199.

nende Kunst,³⁵ die Quintilian für *graziös* hält und zu einer spezifischen, explizit rhetorisch-künstlerischen (*sermonem finxisse videantur*) Qualität Xenophons (v) erklärt, welche auch bei größter Anstrengung von niemand anderem erreicht werden könne (*nulla consequi adfectatio possit*); sie ist einzigartig und markiert unter pädagogischem Gesichtspunkt ein Adynaton. Indem Quintilian sein Lob mit einer *praeteritio* einleitet und die Genregrenzen (Rede, Historiographie, Komödie) überschreitet, erschwert er den Zugang zum Gegenstand zusätzlich; noch dazu führt er keine Charakteristika für die gerühmte Anmut an.

Horaz wird wenig später (*inst.* 10.1.96) etwas konkreter wegen seiner mit *gratia* einhergehenden *iucunditas* und *varietas* gepriesen:

At lyricorum idem Horatius fere solus legi dignus: *nam et insurgit aliquando et plenus est iucunditatis et gratiae* et varius figuris et verbis felicissime audax.

Aber von den Lyrikern ist derselbe Horaz [von ihm war kurz zuvor schon die Rede] beinahe alleine wert, gelesen zu werden: *denn bisweilen erhebt er sich und ist voll von Anmut und Grazie* sowie auch abwechslungsreich im Gebrauch der Figuren, und er hat ein äußerst glückliches Händchen in seiner Kühnheit bei der Wortwahl.

Hier wird *iucunditas*, in einer Art Hendiadyoin-Konstellation, zum eigenständigen Komplement der *gratia*.³⁶ Bei Horaz ist beides gekoppelt an die glückliche – ja, superlativisch: glücklichste (*felicissime*) – Hand im Gebrauch von Figuren und Einzelwörtern, also einer ganz bestimmten kreativen Wortfindungstechnik, die allerdings wieder nicht näher spezifiziert wird. Im Gegenteil: Die Bewegung, die Horazens Ästhetik beigelegt wird, ist die der Erhebung – *insurgit* – aus der Masse heraus und über sie hinweg; die zeiträumliche Bestimmung verbleibt im Vagen (*aliquando*), und die Qualifizierung als beinahe einzig lesenswerten Lyriker (*fere solus legi dignus*) entrückt Horaz weiter in eine unfasslich-erhabene, quasi-divine,

35 Es ist ja vor allem diese verschleierte *gratia*, die ein reiches Fortleben zeitigt, unter anderem in dem Hofmann der Renaissance, z. B. in Castigliones *Cortegiano*, der für die Haltung seiner *gratia* nicht nur *ingenium* und *iudicium* benötigt, sondern vor allem auch die Technik, Affektiertheit zu verschleiern. Dieser Cortegiano mutiert idealerweise zum „Mann ohne Eigenschaften“: „Er verkörpert die Suspension von allen existentiellen Anliegen in einer Sphäre des Künstlichen, der Fiktion, des Als-ob; er ist ein reines Kunstprodukt, und eben das wirkt in seinem Ambiente überzeugend, denn das Hofleben und seine Akteure sind durch und durch ästhetisiert“ (Mainberger, „Lässig – subtil – lakonisch“, S. 256).

36 Im ganzen Werk sind *venustas* und *iucunditas* rein ästhetisch konnotiert, wohingegen *gratia* an der Mehrzahl der Stellen eine größere semantische Offenheit zeigt. Das erhellt am deutlichsten aus einer mit *venustas* enggeführten Definition der *gratia* in *inst.* 6.3.18: *venustum esse quod cum gratia quadam et venere dicatur apparet* („lieblich ist, was mit einem gewissen Reiz und Anmut gesagt wird“). Was auch hier wie eine Unterordnung aussieht, erweist sich auf den zweiten Blick als verbindliche Funktionsstelle der *gratia*, die wiederum relativiert wird (*quadam*). Bisweilen ist allerdings auch Gleichrangigkeit oder Identität zwischen den semantisch verwandten Größen zu beobachten (vgl. *inst.* 4.2.116: *gratia* und *venustas* als narrative Mittel der Rede).

gewöhnlichen Rednern nicht zugängliche Sphäre. Ähnlich verhält es sich mit der *gratia* des Historikers Julius Secundus (1. Jh. n. Chr.), die sich primär über sein Ausdrucksvermögen vermittelt und eine voluntaristische Färbung trägt (*inst.* 10.1.121): *ea est facundia, tanta in explicando quod velit gratia* („derart ist seine Redegewandtheit, so groß seine Anmut, wenn er erklärt, was er will“). Andere, wie der Maler Theon von Samos (3. Jh. v. Chr.), zeichnen sich gerade durch das ausgewogene Zusammenspiel von *ingenium* und *gratia* aus: Beide Größen werden als gleichwertige Gegenstücke der Phantasie beigegeben und scheinen zu den natürlichen Vermögen zu rechnen (*inst.* 12.10.6).

Der eigentlichen *gratia* des Redners im engeren Sinne widmet sich Quintilian schließlich zu Beginn des letzten Buches (*inst.* 12.5.1):

Haec sunt quae me redditurum promiseram instrumenta, non artis, ut quidam putaverunt, sed ipsius oratoris: haec arma habere ad manum, horum scientia debet esse succinctus, accedente verborum figurarumque facili copia et inventionis ratione et disponendi usu et memoriae firmitate et actionis gratia. Sed plurimum ex his valet animi praestantia quam nec metus frangat nec adclamatio terreat nec audientium auctoritas ultra debitam reverentiam tardet.

Dieses Rüstzeug, das bereitzustellen ich versprochen hatte, gehört nicht zur künstlerischen Technik, wie mancher gemeint hat, sondern zum Redner selbst: Diese Waffen muss er zur Hand haben, mit ihrer Kenntnis gegürtet sein, wobei dann die leicht zugängliche Fülle an Wörtern und Figuren, die Lehre von der Auffindung, der Gebrauch der Gliederung, ein zuverlässiges Gedächtnis und die *Anmut des Vortrages* hinzukommen. Am meisten aber vermag bei dieser Ausrüstung die Beständigkeit des Geistes, die keine Angst bricht und kein Aufruhr schreckt noch die Autorität der Zuhörer über den geschuldeten Respekt hinaus hemmen soll.

Explizit werden alle aufgerufenen Aspekte unter die *instrumenta* resp. *arma* des Redners gezählt, nicht etwa (unter die) der Kunst(lehre / *ars*): Es bleibt wohl weitgehend dem angehenden Redner überlassen, wie er sich diese zugänglich macht. Was Quintilian dann aufzählt, sind immerhin die fünf *officia oratoris*, wovon nun tatsächlich das 5. *officium*, die *actio* oder *pronuntiatio*, am stärksten den flexiblen situativen Bedingungen der Rede *coram publico* ausgesetzt ist, während alle anderen – Stofffindung, Gliederung, stilistische Ausformung und Gedächtnis – einige Übungsmaterialien und Ausgleichsstrategien für naturbedingte Defizite zu bieten haben, die im Vorhinein einstudiert werden können. Und ausgerechnet in die ‚untechnische‘ *actio* fällt die *gratia* als performative Anmut (*actionis gratia*). Sie verbleibt damit auch am Ende, in der eigentlichen Domäne des Redners, im Ungenauen, auf den schwer zugänglichen Rändern des didaktischen Raumes. Das ließe sich mit Blick auf die Rolle der *gratia* im ganzen Werk auch als zusammenfassendes Urteil verstehen.

3 Schluss: Postpositionen

Als eine zentrale ästhetische Disposition des Redners ist *gratia* in der *Institutio oratoria* aufs Ganze besehen höchst widersprüchlich konturiert. Sie oszilliert zwischen einem durch rednerische Begabung hervorgerufenen Effekt und einer operationalisierbaren Größe, zwischen immanenter ästhetischer Attitüde und interdiskursivem Erfahrungswissen. Souverän macht sich der Redelehrer die Vielgestaltigkeit der *gratia* zunutze, indem er ihr verschiedenste ästhetische Unwägbarkeiten zuschreibt: So liegt sie einmal in der Dynamik, die von überkommenen Ordnungsvorstellungen abweicht, dann wieder in überzeugenden Argumenten, die inhaltlich oder in ihrer formalen Ausgestaltung überraschen. Immer wieder verkörpert sie ein spezifisches Moment in der Kunst herausragender Dichter, Maler oder Redner, das sich performativ entfaltet und auf einem nicht näher zu bestimmenden Einverständnis zwischen dem Träger (oder Sender) der *gratia* und dem Rezipienten beruht. *Gratia* tritt als eigenständige Größe – eine in der Rede oder im Redner liegende Schönheit – in Erscheinung, wirkt aber zugleich als *commendatio virtutum*. Sie macht, dass uns die Vorzüge (der Glanz) der Rede (oder des Redners) angenehm und willkommen sind. Durch sie erst werden auch andere rhetorische Tugenden sicht- und vermittelbar. Die Erinnerung an ihre göttliche Abkunft bleibt dabei stets präsent; darüber hinaus nimmt Quintilian je nach Kontext die verschiedenen Aspekte ihrer Semantik auf, ohne sich auf einen einzelnen festzulegen. So wird Quintilian der Polymorphie und Flüchtigkeit der *gratia*, die sich jeder Vereindeutigung durch begriffliche Definition entzieht, auf seine Weise gerecht. Die jeweiligen Erscheinungsformen sind wie Momentaufnahmen gestaltet: Das zeigt sich besonders an solchen Passagen, in denen Quintilian den Gründen für den Verlust der *gratia* nachgeht.

Wäre es darüber hinaus denkbar, dass sich die schillernde Gestalt der *gratia* in der *Institutio oratoria* auch im sprachlichen Ausdruck bemerkbar macht? Diesen Eindruck könnte das außergewöhnlich häufige Vorkommen der gleichnamigen Prä- bzw. Postposition entstehen lassen.³⁷ Als Postposition ist *gratia* ein erstarrter Ablativ, der schon im altlateinischen Drama belegt ist.³⁸ Der semantische Sinn des Nomens bleibt gewahrt, wie man an der finalen Grundbedeutung „zugunsten, zuliebe“ ablesen kann. Verkörpert sie, die postpositionale *gratia*, vielleicht die Hoffnung, die Flüchtigkeit der „Anmut“ sprachlich – im Gestus des Nachtrags – einfangen zu können?

Es ist augenfällig, dass *gratia* als Postposition bevorzugt dann im Text erscheint, wenn der Eindruck des Gesuchten und Gewollten, die Künstlichkeit der

37 Vergleichende Untersuchungen zum Gebrauch der bedeutungsverwandten Postpositionen *gratia* und *causa* bei verschiedenen lateinischen Autoren haben immerhin den Nachweis erbracht, dass Quintilian am häufigsten von allen Verglichenen (darunter Cicero und andere Rhetoriktheoretiker) auf *gratia* zurückgreift, wenn er ein finales Bezugsverhältnis zum Ausdruck bringen will, nämlich ganze 79 Mal. Andere bevorzugen die bei Quintilian weitaus seltener belegte rationalere *causa*. Vgl. die Übersichten bei Moussy, *Gratia et sa famille*, S. 303f. 38 U. a. bei Plautus: Die Belege hat Moussy, *Gratia et sa famille*, S. 308f., versammelt.

Kunst also, problematisiert wird. Die Postposition fungiert dabei als eine Art grammatikalischen Vehikels der Unvermeidlichkeit des Künstlichen, steht also im Dienste einer nüchternen Vermittlung zwischen Sprache und Sache, zwischen Kunst und Natur. Ob das in Quintilians Absicht lag, mag dahingestellt bleiben; aussagekräftige Beispiele finden sich jedenfalls reichlich,³⁹ vor allem in solchen Junktoren, die Fragen der technisch-methodischen Verarbeitung der Sach- oder Sinnbasis (*res*) oder des Wortmaterials betreffen; so lesen wir prägnante Formeln wie *significandi gratia* (*inst.* 8.6.3; 8.6.7; 8.6.40); *significationis gratia* (8.6.2); *quaerendi gratia* (2.17.14); *explicandae rei gratia* (9.1.24); *exponendi gratia* (6.3.44); *veritatis gratia* (3.5.11); *ingenii gratia* (3.1.3); *detractationis gratia* (9.3.64); *compositionis gratia* (9.4.58); *componendi gratia* (9.4.60); *operis huius gratia* (12.11.8); *augendi gratia* (8.4.13); *transseundi gratia* (9.2.54); *ornandi orationis gratia* (9.1.4); *varietatis gratia* (8.3.52). Der erstarrte Ablativ scheint immerhin besonders geeignet, die ästhetischen Spielräume der *gratia* instrumentell zu binden und ihre Dynamik bis zu einem gewissen Grade zu sistieren.

Dass diese möglicherweise unfreiwillige Verlagerung der ästhetischen Implikationen der *gratia* auf die grammatikalische Ebene bisher nicht bemerkt worden ist, kann nicht weiter überraschen. Zu bedauern ist vielmehr, dass Quintilians komplexer Beitrag zur Erforschung der *gratia* weitgehend unbeachtet geblieben ist. Wie ist das zu erklären? Es dürfte wohl vor allem an Quintilians Methode liegen: die Bedeutung des (erhabenen) Gegenstandes, hier: der *gratia*, aus exemplarischen Lektüren hervorzutreiben, die gerade nicht auf eine *verallgemeinerbare Erkenntnis*, sondern einen *situativ* bezogenen *Eindruck* hinauslaufen. Das mag gleichermaßen nüchtern wie befremdlich klingen: Doch ist diese Methode dem Objekt geradezu kongenial, spiegelt sie doch die allenfalls punktuelle Fixierbarkeit der *gratia*, dieser delikat-schwierigen Gottheit, passgenau wider. Es ist an der Zeit, Quintilians Lesarten der *gratia* wenigstens in solche Studien wieder aufzu-

39 Vgl. auch folgende Stellen: *inst.* 8 pr. 18 (die Klangschönheit des Redetextes: *gratia decoris*). In *inst.* 9.4.144 ist *gratia* Teil einer Empfehlung, den Eindruck zu vermeiden, man habe sich allzu sehr auf gelungene Wortfügungen konzentriert. In ähnlichem Sinne fordert *inst.* 8 pr. 32 die Unterordnung der Form unter den Inhalt, *cum verba ipsa rerum gratia sint reperta* („weil die Worte selbst den Gedanken zuliebe erfunden worden sind“). In *inst.* 12.10.40 wendet Quintilian dieses Argument allerdings gerade gegen allzu nachhaltige Kritiker der Redekunst (in indirekter Wiedergabe): *quidquid huc sit adiectum, id esse adfectionis et ambitiosae in loquendo iactantiae, remotum a veritate fictumque ipsorum gratia verborum, quibus solum natura sit officium attributum servire sensibus* („was immer hierzu noch angefügt worden sei, sei im Zeichen der Künstelei und des ehrgeizigen Hochmutes beim Reden geschehen, von der Wahrheit entfernt und nur um der Worte selbst willen erfunden, denen aber doch von der Natur die Aufgabe zugewiesen worden sei, den Gedanken zu dienen“). Er changiert also je nach Kontext zwischen der Dienstbarkeit der Sprache und einer gewissen ästhetischen Freiheit (analog dazu werden auch Mängel in der nominalen *gratia verborum* bisweilen als durch andere Mittel kompensierbar beschrieben, z. B. durch die aktionale Präsentation: *inst.* 12.10.38). Besonders häufig sind die Verbindungen *decoris gratia* und *venustatis gratia* (Zu 1: z. B. *inst.* 4.2.19; 8.6.65; zu 2: *inst.* 9.2.66).

nehmen, die an der raumzeitlichen Breite(nwirkung) und Subversion auch der ästhetischen Lesart der rhetorischen *gratia* ernsthaft interessiert sind.

Literaturverzeichnis

Quellen

- Aelianus, Claudius, *Claudius Aelianus. De natura animalium, Varia historia, Epistulae, Fragmenta*, hg. von Rudolf Hercher, Leipzig 1864–1866 (ND Graz 1971).
- Capella, Martianus, *Martianus Capella. De Nuptiis Philologiae et Mercuri*, hg. von James Willis, Leipzig 1983.
- Cicero, Marcus Tullius, *De Officiis*, hg. von Michael Winterbottom, Oxford / New York 1994.
- Cicero, Marcus Tullius, *M. Tullii Ciceronis Orationes*, hg. von Albertus Curtis Clark und William Peterson, 6 Bde., Oxford 1905–1918 (u. ö.).
- Cicero, Marcus Tullius, *M. Tullii Ciceronis Rhetorica*, 2 Bde., hg. von August S. Wilkins, Oxford 1963.
- Demetrius von Phaleron, *Demetrius v. Phaleron. Libellus qui dicitur De elocutione*, hg. von Ludwig Radermacher, Leipzig 1901.
- Diels, Hermann / Kranz, Walther (Hgg.), *Die Fragmente der Vorsokratiker*, 3 Bde., Berlin ¹⁰1961.
- Ernesti, Johann Christian Gottlieb, *Lexicon technologiae Graecorum rhetoricae*, Leipzig 1795.
- Hermogenes, *Hermogenis Opera*, hg. von Hugo Rabe, Stuttgart 1985.
- Homer, *Homeri opera*, Bd. 3, hg. von Thomas W. Allen, Oxford 1922.
- Marx, Fridericus (Hg.), *Incerti auctoris de ratione dicendi ad C. Herennium lib. IV*, Leipzig 1923 (ND Stuttgart 1993).
- Morel, Willy (Hg.), *Fragmenta poetarum Latinorum et lyricorum praeter Ennium et Luciliium*, Leipzig ²1927 (ND Stuttgart 1975).
- Quintilian, *Quintiliani institutionis oratoriae liber XII*, hg. von Roland Gregory Austin, Oxford 1948.
- Quintilian, *Quintiliani institutionis oratoriae liber XII*, 2 Bde., hg. von Michael Winterbottom, Oxford 1970.
- Theokritos, *Bucolici Graeci*, hg. von Andrew Sydenham Farrar Gow, Oxford 1952.

Sekundärliteratur

- Deichgräber, Karl, *Charis und Chariten. Grazie und Grazien*, München 1971.
- Devecka, Martin, „Did the Greeks Believe in Their Robots?“, in: *The Cambridge Classical Journal* 59 (2013), S. 52–69.
- Göttert, Karl-Heinz, „Anmut“, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 1, hg. von Gerd Ueding et al., Tübingen 1992, Sp. 610–632.
- Grimal, Pierre, Rezension zu: Erkinger Schwarzenberg, *Die Grazien*, Bonn 1966, in: *Gnomon* 41 (1969), S. 520f.
- Kleiner, Gerd, „Anmut / Grazie“, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hg. von Karlheinz Barck et al., Bd. 1: *Absenz – Darstellung*, Stuttgart / Weimar 2000, S. 193–208.
- Mainberger, Sabine, „Lässig – subtil – lakonisch. Zur Ästhetik der Grazie“, in: *Aradia* 47 (2012), S. 251–271.

- Meier, Christian, *Politik und Anmut. Eine wenig zeitgemäße Betrachtung*, München 2000.
- Michel, Alain, „La persuasion, le pathétique et la beauté. Quintilien éducateur (institution oratoire XII)“, in: *Revue des Études Latines [REL]* 75 (1997), S. 192–199.
- Moussy, Claude, *Gratia et sa famille*, Paris 1966.
- Müller-Hofstede, Ulrike, „Grazia“, in: *Metzler Lexikon Literaturwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, hg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart / Weimar 2011, S. 163–167.
- Rahn, Helmut, *Marcus Fabius Quintilianus. Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, 2 Bde., Darmstadt 1972.
- Winckelmann, Johann Joachim, „Von der Grazie in den Werken der Kunst“ (1759), in: ders., *Kleine Schriften und Briefe*, 2 Bde., hg. von Hermann Uhde-Bernays, Leipzig 1925, Bd. 1, S. 136–142.
- Zielinski, Tadeusz, „Charis and Charites“, in: *The Classical Quarterly* 18 (1924), S. 158–163.

Augustinus' Gnadenlehre als Zäsur

Johann Kreuzer

1

Die Überlegungen, die im Folgenden Augustinus' Gnadenlehre als Zäsur gelten, stehen quer zu einer Auffassung der *gratia*, der sie als harmonieverleihende Aura, als präserter Schein eines wesenhaft Fernen, das heißt als jene *Grazie* gilt, die sich im Reigen der Sublimierung zeigt, den etwa Botticellis *Primavera* bis in die Zehenspitzen hinein beispielhaft vor Augen führt.¹ Zu diskutieren wird sein, welche Harmonisierungen durch die Zäsur, die Augustinus' Gnadenlehre markiert, ihre Glaubwürdigkeit einbüßen und was an ihre Stelle tritt. Denn in Frage gestellt wird durch sie nicht die Gnade der Harmonie oder Harmonie als sublimen Gnade, sondern deren Funktionalisierung.

Glückhaftes Gefügtsein, in dem sich Harmonie bezeugt, kennt Augustinus selbstredend auch nach der zu skizzierenden Zäsur – ‚selbstredend‘, weil dies jenes (neuplatonisch-)plotinische Erbe ist, auf dessen Boden er sich gleichsam bewegt. Am ungebrochensten vielleicht wird das in *De vera religione* deutlich – etwa, wenn es heißt, dass es nichts gebe,

was nicht die Seele an ihre verlorene ursprüngliche Schönheit erinnern könnte. Sogar ihre eigenen Gebrechen können es. [...] So sinnvoll hat der höchste Künstler durch sie seine Werke geordnet, daß sie gleichsam ein schönes Gewebe bilden. So wenig mißgönnt seine Güte irgendwelcher Schönheit von der höchsten bis zur niedersten ihr Dasein, welche sie nur ihm verdankt, daß niemand von der Wahrheit abgedrängt werden kann, ohne wenigstens noch einen Schimmer von ihr wahrzunehmen.²

Die Schönheit, von der Augustinus hier – im Gefolge Plotins – spricht, glättet jedes Unebenmaß. Da gibt es nichts, was nicht *gratia* wäre oder ihrer noch bedürfte.

1 Vgl. hierzu auch Botticellis Beatrice auf dem Cover dieses Bandes.

2 Siehe *De vera religione*: „Quid igitur restat unde non posit anima recordari primam pulchritudinem quam reliquit, quando de ipsis suis vitiis potest. [...] Ita enim sapientia dei pertendit usque in finem fortiter; ita per hanc summus ille artifex opera sua in unum finem decoris ordinata contexit, ita illa bonitas a summo ad extremum nulli pulchritudini, quae ab ipso solo esse posset, invidit, ut nemo ab ipsa veritate deiciatur qui non excipiat ab aliqua effigie veritatis.“ (*De vera rel.* 39.72, zit. nach: Augustinus, *De vera religione*, hg. von William M. Green, in: ders., *Theologische Frühschriften*, übers. und erl. von Wilhelm Thimme, Zürich 1962 (Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum / CSEL 77, Wien 1961), S. 365–553, hier S. 484f.).

Im Zusammenhang des Bekenntnisses zur *pulchritudo*, die Augustinus zur Antwort auf die Frage wird, was er liebe, wenn er Gott liebt – eine Antwort, die sich als eine Zentralperspektive der *Confessiones* ansehen lässt³ –, wird das ein wenig anders. Der Grund ästhetischer Urteilskraft (würde man vielleicht heute sagen) wird hier zur singulären Antwort auf die Frage, was sich mit der Rede von Gott erinnert zeigt. Um dieser singulären Antwort willen finden sich dann – in den *Confessiones*, aber auch in anderen Schriften – Analysen von Sinn und Vermögen der Erinnerung, unserer Erfahrung von Zeit und nicht zuletzt der Zusammengehörigkeit von Sprache und Schweigen, die nichts von ihrer Aktualität und Erschließungskraft verloren haben.⁴ Könnte es sein, dass ihnen Aktualität und Erschließungskraft gerade deshalb zukommen, weil sie die Zäsur zur Voraussetzung haben, um die es im Folgenden gehen soll?

Was hier Zäsur meint, wird anhand zweier Auskünfte (oder: methodischer Selbstkommentare) deutlich. „Wer seine wahren Verdienste“ aufzähle, was zähle der „[...] anderes vor als deine Gaben“, notiert Augustinus gegen Ende der fiktionalen Autobiographie in Buch IX. Und nach der Bewusstseinsanalyse in Buch X und dem Bekenntnis zur *pulchritudo* als deren Zielpunkt beginnt er Buch XI quasi unmittelbar damit, dass er alle „Zusprachen, Schrecken, Tröstungen und Leitungen Gottes“ bekennen wolle: „omnes hortamenta tua et omnes terrores tuos et consolationes et gubernationes“.⁵ Gnade – *gratia* – hat in der Systemlogik der *Confessiones* nicht die ‚Steigbügelhalter-Funktion‘, die sie in einem rein neuplatonischen Kontext in analogischer Weise vielleicht hätte. Der Gott, dem die ‚Bekenntnisse‘ gelten, entzieht sich mit seiner Gnade der Berechenbarkeit: ‚Gnade‘ taugt nicht mehr zum ordnungsstabilisierenden Harmoniegaranten.⁶ Sie wird vielmehr zum integralen Moment eines – der Kontingenz faktischen Daseins ausgesetzten – Lebensführungsanspruchs. Man kann sich auf sie seit Augustinus nicht mehr hinausreden. Von daher könnte man sagen, dass sich in seiner Gnadenlehre – mag sein *contre cœur* – ein Modernitätsschub artikuliert. Ein Theologumenon implodiert in die Erfahrungsdaten, als deren Erbe sich Säkularisierung erweist.⁷

3 „Sero te amaui, pulchritudo tam antiqua et tam noua, sero te amaui!“ (Augustinus, *Confessiones* X. 27.38, hg. von Lucas Verheijen, Turnhout 1981 (Corpus Christianorum Series Latina / CCSL 27), S. 175). Vgl. als Einsatzpunkt vorher: „Non dubia, sed certa conscientia, domine, amo te. [...] Quid autem amo, cum te amo?“ (Conf. X. 6.8, S. 158f.).

4 Vgl. ausführlich Johann Kreuzer, *Pulchritudo. Vom Erkennen Gottes bei Augustin. Bemerkungen zu den Büchern IX, X und XI der Confessiones*, München 1995.

5 Vgl. zu „merita sua=munera tua“ Conf. IX. 13.34, S. 152; zu „hortamenta, terrores“ usw. Conf. XI.2.2, S. 194.

6 Die Konsequenzen, die aus dem Kern des Gedankens folgen, dass Gnade immer „unverdient gegeben“ sei, da sie sonst nicht Gnade wäre, hat Augustinus „in vorher nicht gekannter Schärfe vollzogen“ (Volker Henning Drecoll, „Gratia“, in: *Augustinus-Lexikon*, hg. von Cornelius Mayer, Bd. 3, Basel 2004, S. 182–242, hier S. 197f.).

7 Die Anamnese, zu der diese Gnadenlehre aufruft, gehört in den Kontext jener originären „Geste“, mit der Augustinus in „einer ebenso rührenden wie verhängnisvollen [...] [Weise] für den Menschen und auf den Menschen die Verantwortung für das, was an der Welt drückende Last war, [übernahm]“ (Hans Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, ern. Ausga-

2

Die Zumutungen dieser Implosion gilt es an der Gnadenlehre als einer auf den ersten Blick sehr dunklen Seite in Augustinus' Werk sich allererst klar zu machen. Diese Zumutungen scheinen – ebenfalls auf den ersten Blick – auch wenig mit den ästhetischen Konnotationen in der Frage der Gotteserkenntnis zu tun zu haben. Harmonisierende Abschwächungen würden der Härte der augustini-schen Gnadenlehre – genauer: dem Theoremkomplex von Erbsünde, Gnade und Prädestination – nicht nur nicht gerecht. Sie würden auch die bewusstseinsge-schichtliche Zäsur nicht erkennen bzw. übersehen lassen, die in ihr zur Sprache kommt. Diese Zäsur öffnet den Blick auf die, wenn man so will, Nachtseite jenes Vermögens, dessen Tagseite Augustinus insbesondere in Buch X der *Confessiones* im Bekenntnis zur *pulchritudo* kulminieren lässt: die *memoria* – das Vermögen der Erinnerung bzw. die Erinnerung als Vermögen. Dem Schönen – dem göttlich Schönen, dem *erasmiotaton* – gilt (seit Platon) das begeisterte und deshalb produktiv machende Erinnern: der *enthousiasmos* einer *theia mania*. Das ist sozu-sagen kernplatonisches Traditionsgut.⁸ Augustinus hat es in wesentlicher Weise weiterentwickelt. Platons Gedanken, es sei nur der Schönheit zu teil geworden, dass sie uns das ‚Hervorleuchtendste und Liebreizendste‘ ist, weil der Glanz ih-res sinnlichen Scheinens ihrem Wahrheitsgehalt entspricht, wird bei Augustinus zu einem Konzept des sich in seiner Endlichkeit (Kreatürlichkeit) begreifenden Geistes erweitert. ‚Schönheit‘ steht für die Erfahrung sinnerfüllter Endlichkeit.⁹

Nun gibt es aber auch die angedeutete ‚andere‘ („nächtliche, dunkle“) Seite der Erinnerung. Das ist das Erinnern einer Schuld, dem man aus eigener Kraft nicht – auch nicht durch die Münchhausentricks der Theorie – zu entkommen vermag. Denn dann müsste man dem eigenen Erinnern entkommen (können). Dass das nicht geht, macht Augustinus in einer Sequenz von Buch IV der *Confessiones* deutlich, die durch die Frage eingeleitet wird: „Wohin nämlich sollte mein Herz vor meinem Herzen fliehen? Wohin könnte ich vor mir selbst fliehen? Wohin würde ich mir nicht folgen?“ Vor dem entzweiten, erzürnten Grund der Erinnerung lässt sich nur zu versöhnter Erinnerung ‚fliehen‘. Deshalb heißt es in *Conf. IV.9.14*: „Dich verliert niemand, außer der dich verläßt, und wer dich verläßt, wohin geht er oder flieht er, wenn nicht von dir Versöhntem zu Dir Erzürntem.“¹⁰ Die Frage nach dem versöhnten Gott ist die Frage nach der Versöhnung

be, Frankfurt a. M. 1996, S. 145). Ob diese Geste verhängnisvoll war, kann man dahingestellt sein lassen: Dem, was Säkularisierung heißt, liegt sie in jedem Fall zu Grunde, vgl. Johann Kreuzer, *Augustinus zur Einführung*, Hamburg 2013 (2005).

8 Vgl. Platon, *Phaidros*, 244a, 249d–250d. – Vgl. Ludger Oeing-Hanhoff, „Zur Wirkungsgeschichte der platonischen Anamnesislehre“, in: Ernst-Wolfgang Böckenförde et al., *Collegium Philosophicum. Studien. Joachim Ritter zum 60. Geburtstag*, Basel / Stuttgart 1965, S. 240–271, insbes. S. 240–251; Werner Beierwaltes, „*Aequalitas numerosa*. Zu Augustins Begriff des Schönen“, in: *Wissenschaft und Weisheit* 38 (1975), S. 140–157, insbes. S. 154–157.

9 Vgl. Kreuzer, *Pulchritudo*.

10 Siehe. *Conf. IV.7.12*; 9.14, S. 46f. – In Buch IV der *Confessiones* benennt Augustinus zudem, was ihn (und seine intellektuelle Sozialisation) zutiefst bewegte: die Frage „Quid est pulchrum?“

des Erinnerungsvermögens mit sich selbst. Gelingt dies nicht, wird Schuld zur Erfahrung eines mit sich selbst entzweiten Erinnerens. Mit sich selbst entzweites Erinnern ist der Grund der Vorstellung eines unversöhnten Gottes. Aus dieser Vorstellung kann man nicht beliebig in eine andere – etwa die eines gnädig sich erbarmt habenden Gottes – fliehen. Das Erinnern Gottes lässt sich nicht ‚von außen‘ versöhnen. Seine Versöhnung kann sich nur in der Aufhebung der ‚Selbstentzweigung des Herzens‘ vollziehen.

Das verdeutlicht die Erläuterung, die Augustinus Psalm 74.9 gegeben hat. Deren Gegenstand ist das Theorem, dass Gott ‚überall gegenwärtig‘ ist. Überall gegenwärtig sind uns die Urteile, die wir in uns über uns gesprochen und inwendig mit uns gegenwärtig haben. „Der Richter deiner Unrechte ist Gott“. Den „Augen dieses Richters, der von keinem Ort urteilt, der überall verborgen und überall öffentlich ist, kann sich niemand entziehen“. Es sind jeweils Urteile, die wir in der Erinnerung über uns selbst sprechen. Sie sind nicht an irgendwelchen Orten, sondern überall, wo wir sind, (mit uns) gegenwärtig.

Gott ist so mit dir, wie du gewesen sein wirst. Er ist gut, wirst du gut gewesen sein; er scheint dir übel, wirst du schlecht gewesen sein. In deinem Verborgenen hast du den Richter. Er ist innerlicher deinem Herz. Wohin immer du fliehst, dort ist er. Wohin fliehst du vor dir selbst? Folgst du dir nicht immer dahin, wohin du fliehst? Solange er aber dir innerlicher ist als du selbst, gibt es nichts, wohin du fliehen könntest vom erzürnten Gott, wenn nicht zum versöhnten Gott: Nichts ist, wohin du fliehen könntest.¹¹

Et quid est pulchritudo?“ Diese Überlegung sei aus dem „Innersten seines Herzens gesprudelt“, weshalb er die (verlorenen) Bücher *De Pulchro et Apto* (Über das Schöne und Fragen des Designs‘, würde man heute wohl sagen) geschrieben habe: „Et ista consideratio scaturiuit in animo meo ex intimo corde meo, et scripsi libros *De Pulchro et Apto* [...]; [...] excidit mihi.“ (*Conf.* IV.13.20, S. 50f.). Buch IV markiert den Tiefpunkt in Augustinus‘ Selberlebensbeschreibung – insbesondere, was die manichäische Phase angeht, aber auch z. B. wegen des inszenierten Selbstmitleids angesichts des Todes eines Freundes (vgl. *Conf.* IV.6.11): eine Inszenierung, von der sich Augustinus in den „*Retractationes*“ als „unsinnige Redeweise“ („ineptia“: vgl. Augustinus, *Retractationes* VI. 1.2, hg. von Almut Mutzenbecher, Turnhout 1984 (Corpus Christianorum Series Latina / CCSL 57)) distanziert (Nietzsche wird die Inszenierung als „ekelhaft verlogen“ quittieren, vgl. Friedrich Nietzsche, „An Franz Overbeck in Basel [31.3.1885]“, in: ders., *Sämtliche Briefe*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin / New York 1986, S. 33–35, hier S. 34). Wegen dieses Kontextes wird leicht übersehen, dass Augustinus in Buch IV entscheidende Wegweiser in seinem intellektuellen Werdegang benennt. Das gilt für die Frage danach, was das Schöne vom funktional ‚Angemessenen‘ unterscheidet, wie der nach der Nachtseite mit sich entzweiten Erinnerens.

11 „[Deus] tecum est talis, qualis fueris. Bonus, si bonus fueris; et malus tibi uidebitur, si malus fueris [...]. Ibi habes iudicem in secreto tuo. [...] ille corde tuo interior est. Quocumque ergo fugeris, ibi est. Teipsum quo fugies? Nonne quocumque fugeris, te sequeris? Quando autem et teipso interior est, non est quo fugias in Deo irato, nisi ad Deum placatum: prorsus non est quo fugias.“ (*En. in Ps.* 74.9, in: Augustinus, *Enarrationes in Psalmos*, Bd. 2: LI–C, (CCSL 39), hg. von Eligius Dekkers und Johannes Fraipont, Turnhout 1990 (Corpus Christianorum Series Latina / CCSL 39), S. 1031).

Was gibt es, was das Erinnern mit sich selbst versöhnen könnte, wenn nicht die Erinnerung von Versöhnung selbst?

Damit sind wir beim ‚grammatischen‘ Kern der Gnadenlehre bzw. des Theoremkomplexes Erbsünde-Gnade-Prädestination. Denn diese ‚Versöhnung‘ betrifft das Erinnern selbst – nicht das ‚Was‘ eines zu Erinnernden oder eine Sinnordnung, in die es (und ‚wie‘) einzufügen wäre. Bleibt Erinnern mit sich – bleiben wir in unserem Erinnern mit uns – hingegen entzweit, entsteht ein unversöhnter ‚Rest‘. Erfahren wird er als Schuld. Schuld ist das Bewusstsein unversöhnten, mit sich entzweiten Erinnerns. Das ist der springende Punkt, den es als Erfahrung des Bewusstseins zu lesen gilt.¹² Dabei kann es nicht darum gehen, die Zumutungen abzuschwächen bzw. zu verschleiern, die diesen Komplex – versteht man manche Formulierung insbesondere in der Schrift an Simplizian, in der sie in originärer Weise formuliert wird, buchstäblich – als „Logik des Schreckens“ haben lesen lassen.¹³ Gerade weil es Zumutungen sind, kommt es darauf an, sich zu überlegen, was sich darin ausdrückt, wenn (und dass) jemand wie Augustinus, der wie kein anderer in seiner Epoche abergläubische Wahngelüste und Projektionsmechanismen zu kritisieren wusste, ein solch gnadenloses Schreckensszenario entwirft.¹⁴

Wenn im Folgenden Hinweise gegeben werden, die das Ineinander von Erbsünde, Gnade und Prädestination als Erfahrung des Bewusstseins lesen, so dienen diese Hinweise auch der Rekonstruktion einer nicht nur bewusstseinsgeschichtlichen Zäsur, die sich darin ausdrückt. Scharf, einem Schlussakkord gleich, kommt sie in dem Satz zur Sprache, den Augustinus ans Ende von Buch VII der *Confessiones* – in dem er seine Rezeption der ‚Neuplatoniker‘ und darin eingeschlossen berühmte Beispiele der Möglichkeit intellegiblen Aufstiegens wie der ästhetischen Konnotationen der Berührung des Göttlichen darstellt – gesetzt hat: „Ich betrachtete Deine Werke und erschrak.“¹⁵

Etwas pathetisch formuliert könnte man sagen, dass das, was für die Interessen eines harmonisierenden Theorieverständnisses ein Rückschritt ist, einen zentralen Modernitätsschub bedeutet bzw. enthält.¹⁶

12 Vgl. dazu Kreuzer, *Augustinus zur Einführung*, S. 39–52.

13 Vgl. Kurt Flasch, *Logik des Schreckens. Augustinus von Hippo: Die Gnadenlehre von 397. De diversis quaestionibus ad Simplicianum I. 2. Lat.-Deutsch*, übers. von Walter Schäfer, hg. und verkl. von Kurt Flasch, Mainz 1990.

14 Vgl. z. B. nur das Referat der kosmischen Projektionen der Angst bei den Manichäern, beispielhaft in Buch IV und V der *Confessiones* formuliert (z. B.: *Conf.* IV.15.24 / 25; V.7.12–10.18), und die Kritik am Selbstbetrug („excusare me amabam et accusare nescio quid aliud [...]“, *Conf.* V.10.18, S. 67), dem solche gnostischen Selbsterlösungsphantasien dienen.

15 „[...] consideraurem opera tua et expaueram.“ (*Conf.* VII. 21.27, S. 112; zu den ‚Aufstiegen‘ vgl. *Conf.* VII. 10.16–17.23, S. 103–107).

16 Vgl. Walter Benjamins (in einer seiner letzten Rezensionen getroffene) Feststellung, Augustinus „sei der erste Kirchenvater gewesen, dem der Niedergang der antiken Kultur als geschichtliches Phänomen gegenwärtig gewesen [...] sei; der erste, der sich trotz aller technischen Abhängigkeit von dieser Kultur [...] desolidarisiert habe.“ (Walter Benjamin, „Rezension von Henri-Irénée Marrou, *Augustin et la fin de la culture antique* (Paris 1938)“, in:

3

Zum Befund von Augustinus' Erbsünden-, Gnaden- und Prädestinationslehre: Der Anlass – oder Stein des Anstoßes – für sie sind vor allem die Stellen *Röm.* 9.13 / 14; 9.18; 9.20 / 21:

Jakob habe ich geliebt, Esau aber gehaßt. Heißt das nun, daß Gott ungerecht handelt? Keineswegs! [...] Er erbarmt sich also, wessen er will, und macht verstockt, wen er will. [...] Wer bist du denn, daß du als Mensch mit Gott rechten willst? Sagt etwa das Werk zu dem, der es geschaffen hat: Warum hast du mich so gemacht? Ist nicht vielmehr der Töpfer Herr über den Ton? Kann er nicht aus derselben Masse ein Gefäß herstellen für Reines (zur Ehre), ein anderes für Unreines (zur Schande)?¹⁷

Im Folgenden wird es darum gehen, die argumentativen Scharniere zu skizzieren, anhand derer Augustinus die durch nichts begründete Ungerechtigkeit gegenüber Esau – der Hass auf Esau ist ohne ungerechte Tat ungerecht, hält Augustin fest: Was ‚rechtfertigt‘ ihn? – zu einer ‚gerechten Strafe‘ göttlicher Vorsehung umdeutet. Diese Umdeutung ist der Versuch, der im primären Mythos unausweichlich benannten Ungerechtigkeit einen Grund zu geben, der sie rechtfertigt. Es ist der Versuch einer Rechtfertigung Gottes.

Warum hat sich Gott Esaus nicht nur nicht erbarmt, sondern ihn gehasst, wenn er der Gott ist, der alles zum Gutsein gemacht hat, und sieht, dass alles gut ist – wenn er zu denken ist als sich erbarmender Gott? „Das bewegt ja am meisten“, schreibt Augustinus: „Wenn er sich erbarmt, dem er sich erbarmt hat, und Barmherzigkeit gewähren wird, dem er barmherzig war, warum blieb Esau diese Barmherzigkeit versagt, so daß auch er durch sie gut gewesen wäre, so wie Jakob durch sie gut geworden ist.“¹⁸ Wie lässt sich von einer Vorsehung Gottes her denken, dass Esau zu einem Demonstrationsobjekt der Rache und Verdammung geschaffen ist? Gibt es einen Grund dafür, dass Gott nicht nur Instanz der Barmherzigkeit ist, sondern auch – und gerade – das ewige Symbol der Verdammung, Strafe und willkürlichen Rache? Was, wenn göttliche Vorsehung nicht nur für das Versprechen der Errettung steht, sondern eine Phantasmagorie des Unheils bedeutet? Was ist der Sinn der durch nichts gerechtfertigten Verdammung Esaus, die ohne jeden Grund ‚schon im Mutterleib‘ erfolgte? Diese Frage wird um so ‚lästiger‘, je mehr sich ihre Wiederholung aufdrängt.¹⁹ Als Referenzrahmen dient ein Konkurrenzmodell zwischen menschlichem Tun (und der Willensfrei-

ders., *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 13.1: *Kritiken und Rezensionen*, hg. von Heinrich Kaulen, Berlin 2011, S. 599–601, hier S. 601).

17 *Röm.* 9.13–21, Einheitsübersetzung zit. nach: *Neue Jerusalemer Bibel. Einheitsübersetzung mit dem Kommentar der Jerusalemer Bibel. Neu bearbeitete und erweiterte Ausgabe*. Deutsch hg. von Alfons Deissler und Anton Vögtle in Verb. mit Johannes M. Nützel, Freiburg 1985.

18 Augustinus, *De diversis quaestionibus ad Simplicianum* I. 2.9, zit. nach: Augustinus von Hippo, „Die Gnadenlehre von 397. De diversis quaestionibus ad Simplicianum I. 2.“, in: Flasch, *Logik des Schreckens*, S. 147–239, hier S. 176–178.

19 „[...] difficultates [...] nostra tam multa repetitione molestiores [...]“ (*Ad Simpl.* I. 2.10, S. 182).

heit, die es hat) und göttlichem (das als Strafe oder Barmherzigkeit gedacht wird). *Entweder* ist etwas durch menschliches Tun verursacht *oder* (im ausschließenden Sinn) durch göttliches: dazu gehört Gnade. Gilt dieses Konkurrenzmodell vor dem neuplatonischen Hintergrund der Unveränderlichkeit des intellegiblen Einen, als das Gott gedacht wird, so folgt der Sieg der Gnade über die Willensfreiheit unausweichlich. Was als unveränderliche Instanz gedacht wird, wäre nicht in jeder Hinsicht und jederzeit allmächtig, sollte es als nicht-willkürlich gedacht werden können.

Aber (wie) ist es zu rechtfertigen, was als Ergebnis willkürlicher Allmacht unlegbar nicht gerecht erscheint? Ab Kap. 16 der *Quaestio* I. 2 an Simplizian bringt Augustinus eine Erklärung dafür vor, die zugleich von der Voraussetzung ausgeht, dass Gott nicht nicht-gerecht gedacht werden kann. Kann das mit Willkür zusammengebracht wie zusammengedacht werden? Die Willkür göttlichen Erbarmens ist dann zu rechtfertigen und zu erklären, wenn sie einen generellen und unaufhebbar radikalen Grund hat. Als diesen Grund, als den (selbstverschuldeten) Ursprung der Verdammung des Menschengeschlechts denkt Augustinus die Erbsünde. Der „sekundäre Mythos“ des Erbsündentheorems soll der Grundlosigkeit göttlicher Willkür eine Begründung und einen Sinn geben. „Es sind also die Menschen – da ja, wie der Apostel sagt, in Adam alle Menschen sterben, von dem sich in das ganze menschliche Geschlecht der Ursprung der Beleidigung Gottes fortpflanzt – gleichsam ein Dreckhaufen der Sünde, der von der göttlichen und höchsten Gerechtigkeit die Todesstrafe verdient hat, wobei es keinerlei Ungerechtigkeit ist, wird sie eingefordert oder erlassen.“²⁰ Niemand könne von sich sagen, nicht schuldig zu sein: „nemo se recte diceret non debere“²¹ Für die Schuld, die man nicht aus eigener Kraft zu tilgen bzw. abzutragen vermag – die dergestalt unversöhnt erinnert bleibt –, steht der Mythos des *peccatum originale*. Durch den Akt der Fortpflanzung ist die menschliche Gattung seit Adam verdammt durch die fleischliche Begierde, die als „Strafe der Sünde herrscht und, der ursprünglichen Schuld wegen [*originali reatu*], die in alle fort dauert [*in omnia permanente*], das ganze Menschengeschlecht wie zu einem ganzen und einheitlichen Dreckhaufen [*tamquam totam et unam conspersionem*] durcheinandergemischt hat.“²² Nicht die Verdammung ist erklärungsbedürftig – dient doch das Erbsündentheorem gerade der Festlegung, dass menschliche Existenz unaufhebbar als der Schuld verfallen zu gelten habe. Erklärungsbedürftig ist vielmehr, dass es nicht nur Verdammung, Schuld und Unglück gibt.

20 „Sunt igitur omnes homines – quando quidem, ut apostulus ait, in Adam omnes moriuntur, a quo in uniuersum genus humanum origo ducitur offensionis dei – una quaedam massa peccati supplicium debens diuinae summaeque iustitiae, quod siue exigatur siue donetur, nulla est iniquitas.“ (*Ad Simpl.* I. 2.16, S. 200–202) – Zum Terminus „sekundärer Mythos“ vgl. Flasch, *Logik des Schreckens*, S. 262.

21 *Ad Simpl.* I. 2.18, S. 216.

22 *Ad Simpl.* I. 2.20, S. 226.

In der Logik der Schuld ist nicht die Verdammung, sondern die Möglichkeit der Errettung ‚irrational‘. Darin besteht *Gnade*, dass es auch Errettung und Glück gibt. Diese Gnade als die Errettung aus dem Schuldzusammenhang menschlicher Existenz lässt sich nicht als Vorsehung konstruieren. Sie lässt sich in überhaupt keine theoretisch zu konstruierende ‚Ordnung‘ einbauen – denn das würde bedeuten, dass das göttlich Eine Teil dieser Ordnung und ihr damit auch unterworfen wäre. Die Wahl zum ‚Gefäß der Ehre oder der Schande‘ muss deshalb – soll ihr ein ‚Grund‘ gegeben werden – außerhalb jeder Ordnung oder ‚vor aller Zeit geschehen‘ sein. Das meint Prädestination. Sie lässt das Erbsündentheorem zu einer ausweglosen Logik selbstverschuldeter Verdammnis werden. Gott zwingt niemanden zu sündigen – nur könne als göttliche Vorsehung weder die Verhinderung solcher Selbstverschuldung gedacht werden noch, dass das Erbarmen der Rechtfertigung allen geschenkt werde. Der Sinn göttlicher Vorsehung ist nicht der einer Erlassung dieser Schuld. Vorsehung wird vielmehr die Vorstellung eines geschlossenen und auch nicht – es sei denn willkürlich – zu durchbrechenden Regelwerks der Schuld selbst. Was als göttliche Vorsehung gedacht wird, ist keine Appellationsinstanz in einem Verfahren, in dem das Urteil noch ausstünde. Das Urteil ist – denkt sich das menschliche Denken als in radikalem Sinne verschuldet – von Anbeginn gesprochen und jede Möglichkeit einer Berufung verworfen.²³

Das menschliche Geschlecht ist eine selbstverschuldeter Verdammung überlieferte Masse. Wenn sich bei Gott keine Ungerechtigkeit denken lässt, dann muss jede Strafe als gerecht und jede Ausnahme von der Bestrafung als Gnade unverdient und willkürlich sein. Wird Schuld eingefordert – im Erleiden von Strafe –, lässt sich keine Ungerechtigkeit beklagen. Wird sie erlassen – in der Gnade der Nicht-Bestrafung –, solle niemand sich eigener Verdienste rühmen. Ist Gott unveränderlich und keiner Einwirkung ausgesetzt und das höchste und transzendente ‚Eine und Gute‘ – und denken wir uns als in radikalem Sinne verschuldet –, dann lässt sich im Rahmen einer ‚Vorsehung‘ kein Erlass von Schuld konstruieren. Im Konkurrenzmodell zwischen göttlichem und menschlichem Tun bleibt kein Ausweg.

Gilt – an die oben erwähnte Voraussetzung sei noch einmal erinnert – vom neuplatonischen Hintergrund her die Unveränderlichkeit des intellegiblen Einen, als das Gott gedacht wird, als Prämisse, so folgt unausweichlich, dass die Gnade dieses Einen ebenso monarchisch ist, wie sie sich unberechenbar zeigt. Was als unveränderliche Instanz gedacht wird, wäre nicht in jeder Hinsicht und jederzeit allmächtig, sollte es als nicht-willkürlich gedacht werden können. Das ist, wie erwähnt, das neuplatonische Dispositiv, das Augustinus im prüfenden Rückblick auf die in der Schrift an Simplician gefundene Gnadenlehre sagen lässt, dass

²³ Bei diesem durch das Ineinander von Erbsünde, Gnade und Prädestination gekennzeichneten Imaginationskomplex drängt es sich auf, an die Figuren Kafkas – insbesondere im *Prozess* – zu denken: Das Urteil ist nichts, was aussteht, sondern das, was vollzogen wird.

in dieser Frage viel für die Freiheit des menschlichen Willens vorgebracht worden sei, doch habe die Gnade Gottes „gesiegt“.²⁴ Willensfreiheit wie Gnade fungieren nicht mehr als systemstabilisierende Scharniere in einem harmonischen Ordnungsganzen, das man als gegeben voraussetzen könne. Willensfreiheit wird stattdessen Verantwortung zur Schuld – eine Verantwortung, von der einem durch göttliche Gnade nichts abgenommen wird. Und Gnade? – von ihr lässt sich nichts mehr wissen, als dass sie unverdient ist.

4

Man reibt sich die Augen. – Was geht in dieser Gnadenlehre zu Bruch, welche Glaubwürdigkeitsverluste werden hier registriert?

Die geschlossene Logik von Erbsünde, Gnade und Prädestination widerruft 1) die Vorstellung (oder den Wunsch), es ließe sich das Insgesamt der Erfahrungswirklichkeit als ein geschlossener Zusammenhang denken, der in sich harmonisch ist und in dem so etwas wie Unbehagen, Scheitern, Schuld nicht vorkommt.²⁵ Die Transzendenz des göttlich Einen hat keine (weltordnungs)stabilisierende Funktion, sie beruhigt nicht mehr. Widerrufen wird damit 2) auch das ‚antike‘ Ideal, es gebe ein prästabilisiertes Ineinander von theoretischem Wissens- und praktischem Lebensführungsanspruch, so dass Theorie so etwas wie gelingendes Leben garantieren könne. In soziokultureller Hinsicht konnte dieser Widerruf – die Entbindung des göttlich Einen aus verpflichtenden Verhaltensregeln – als ein Plädoyer für autoritäre, dezisionistische Herrschaft und für Gewalt und Intoleranz gedeutet werden und ist so gedeutet worden.²⁶ Er kann aber auch so verstanden werden, dass der Transzendenzanspruch des sich der Berechenbarkeit entziehenden Gottes zum unhintergehbaren Grund der Kritik wie der Kritikbedürftigkeit des innergeschichtlich Vorfindlichen wird. Dafür braucht es freilich die Freiheit der innergeschichtlich Agierenden, um Verantwortliche zu haben und um zur Verantwortung ziehen zu können. In dieser Perspektive kann 3) die Revision gedeutet werden, der Augustinus die Lehre von der Willensfrei-

24 „In cuius quaestionis solutione laboratum est quidem pro libero arbitrio voluntatis humanae; sed vicit Dei gratia“ (*Retract.* II.1.1).

25 Unbehagen, Scheitern, Schuld – das ist die Frage des „unde malum“, die Augustinus von Beginn an bewegte. Eine Stufe der Antworten bot die harmonisierende Anverwandlung des Neuplatonismus. So reduziert er in *De vera religione* das *malum* auf einen bloßen Hintergrund, der der Verdeutlichung der Schönheit des Intelligiblen und der Rechtfertigung der Welt als eines ästhetischen Phänomens dient. Diese Harmonisierung nimmt die Wirklichkeit des *malum* – das durch nichts zu rechtfertigende Leid, die Faktizität von Scheitern, Unglück wie der Selbsterfahrung der Schuld – nicht ernst. Stattdessen ist von einer ‚unaussprechlichen Heilkunst‘ die Rede, die das ‚Schändliche‘ in eine, wie Augustinus sagt, „ich weiß nicht welche Schönheit eigener Art wandelt [*nescio quam sui generis pulchritudinem vertat*]“; s. *De vera religione* 28.52, S. 450. Was hier ästhetisierend verdrängt wird, kehrt in der Gnadenlehre sozusagen mit Schrecken wieder.

26 Vgl. Flasch, *Logik des Schreckens*, S. 119.

heit unterzieht.²⁷ Zwar hält er die Freiheit des Willens aufrecht. Aber er benutzt sie nur noch als Erklärungsgrund von Verschuldung. Ursprüngliche Verschuldung wird zum unhintergehbaren Datum menschlicher Existenz. Es gibt die Freiheit des Willens – aber was vermag sie unter der Voraussetzung unvordenklicher Schuld?²⁸ Augustinus destruiert die Willensfreiheit nicht. Er funktionalisiert sie. Sie macht für das eigene Tun verantwortlich. Die Freiheit des Willens wird zum Grund des Bewusstseins eigener Schuldhaftigkeit. Augustinus versucht damit 4), was er als göttliche Vorsehung denkt, gewissermaßen vor dem menschlichen Tun zu schützen, um von dieser Vorsehung her (‘im Prinzip’) denkbar bleiben zu lassen, dass nicht nur in Verdammung und Unglück die Geschichte des menschlichen Geschlechts besteht. Das Glück der Errettung aus dem Schuldzusammenhang ist möglich. Aber es lässt sich durch keine Vorsehung begründen oder einfordern. Vor der Instanz, die als Gott gedacht wird, kann mit Grund keine Rechtfertigung oder Verzeihung von Schuld erwartet werden. Wenn es ein Entrinnen aus dem Zusammenhang der Schuld gibt – und es gibt die Erfahrung der Augenblicke der Berührung des Göttlichen, die des Glücks: gerade Augustinus beruft sich mehrfach auf sie²⁹ –, so ist es Gnade. Es ist unverdient und auch nicht, etwa in einer intellegiblen Ordnung göttlicher Vorsehung, konstruierbar – es sei denn durch Willkür: Ihrer Denkfigur nach ist Gnade immer unverdient, sonst wäre sie nicht Gnade.

Was dokumentiert sich in der skizzierten Erfahrung des Bewusstseins, der Gott nicht mehr (nur) das zuhöchst Eine und das Prinzip gütiger Rechtfertigung ist, sondern Zeichen dafür, dass ein das eigene Tun entlastender und freisprechender Grund von Rechtfertigung nicht zu denken ist? Welches Selbstverhältnis des Denkens drückt sich in der Denkfigur aus, dass die Transzendenz dessen, was der Willkür endlicher Wesen entzogen bleibt, nicht als Rückversicherungsinanz des geschichtlich Missglückten taugt?

Registriert wird ohne Zweifel ein Vakuum. Der Gott, dessen Gnade Augustinus durch die Erbsündenlehre rechtfertigt, ist keine Instanz, zu der man zutraulich fliehen könnte.³⁰ In einem prinzipiellen Sinn wird damit die Säkularisierungstheorieproduzierter Ordnungssysteme wie der mit ihnen verbundenen religiösen Erwartungen initiiert. Wenn *ordo* einen geschlossenen Kosmos meint, in dem das göttlich Eine verlässlich funktioniert, implodiert mit dessen Unverlässlichwerden die Basis für jede harmonisierende Affirmation eines Sinnzusammenhangs, in dem menschliches Tun, d. h. geschichtlich produzierte Ordnungen, ihre Rechtfertigung finden sollen. Erinnerung sei an das Fazit, mit dem Augustinus Buch VII der *Confessiones*, in dem er seine Lektüre der Neuplatoniker referiert

27 Zu den Hintergründen des Willensfreiheitstheorems, mit dem sich Augustinus vom Manichäismus löst, vgl. Kreuzer, *Augustinus zur Einführung*, S. 16–23 und 137–144.

28 Vgl. *Ad Simpl.* I. 2.21, S. 230.

29 Vgl. in den *Confessiones* z. B. *Conf.* VII. 17.23; IX. 10.24–26; X. 27.38.

30 Vgl. Anm. 11.

hatte, schließt: „Ich betrachtete Deine Werke und erschrak.“³¹ Denn auf das Vertrauen auf Gnade kann man sich nicht hinausreden, da das hieße, das göttlich Eine zu endlichen Zwecken zu ge- bzw. zu missbrauchen.

Was damit in der Grammatik der Rede von Gnade zurechtgerückt wird, ist Ausdruck wie Index eines kulturgeschichtlichen Paradigmenwechsels. Wenn die Transzendenz des göttlich Einen nicht mehr Teil einer Ordnung ist, die zu (re) konstruieren Aufgabe der Philosophie (bzw. von Theorie) sei, dann verändern sich Sinn und Funktion jener lebensweltlichen Selbstverständigung, die Theorie meint, von Grund auf. Der Bruch mit dem antiken Ideal einer in Gott als dem zuhöchst Einen und Gütigen ihren Schlussstein findenden intelligiblen Ordnung, in der die Antagonismen gelebter Existenz aufgehoben seien, entlastet Theorie von ihrer (neuzeitlich gesprochen) ideologischen Funktion, die erklärt, dass ‚im Prinzip alles gut und gerechtfertigt ist‘. Nicht mehr Rechtfertigung, sondern Kritik wird ihr Sinn. Das wird insbesondere für Augustinus' Thematisierung von Geschichte bedeutsam.³²

5

Eingangs dieser Überlegungen hatten wir gefragt, ob sich die Bedeutung von Augustinus' Gnadenlehre in der ideologiekritischen Funktion (würde man wohl heute sagen) erschöpft oder ob sie auch etwas an die Stelle der harmonisierenden Ordnungssysteme, die sie destruiert, treten lässt.

Deshalb noch einmal zurück zum ‚grammatischen‘ Kern der Gnadenlehre bzw. des Theoremkomplexes Erbsünde-Gnade-Prädestination. Er betrifft die Rückbindung des Erinnerns an ein Bewusstsein ursprünglicher Schuld: an Schuld als Erfahrung unversöhnten, mit sich entzweiten Erinnerns. Gibt es ein Erinnern, das keine solche Rückbindung an einen Ursprung und eine Schuld impliziert, sondern selbst ursprünglich ist: ‚ursprünglich‘ in dem Sinn, dass es der Ordnung der Schuld entspringen lässt? Als Gnade wird es erfahren. Wäre sie als Erfahrungsdatum Teil einer abgeschlossenen bzw. fertigen Ordnung, müsste man sich darauf berufen und das an ihr erfahrene Glück gleichsam einklagen können. „Das geht aber / Nicht.“ – ist man versucht mit Hölderlin zu antworten.³³ Dass das mit der Gnade nicht geht, macht Augustinus' Gnadenlehre deutlich. Sie entzieht dem Behaupten solcher Ordnungen den Boden, weil diese darauf beruhen, a) die Grenzen unserer Erfahrung zu übersteigen, wie b) die Instanz, die

31 Vgl. Anm. 15.

32 Bei ihm steht, wie „auf der Höhe der säkularen Geschichtsphilosophie seit Kant, der Antagonismus im Zentrum [...]“ (Theodor W. Adorno, „Fortschritt“, in: ders., *Stichworte. Kritische Modelle 2*, Frankfurt a. M. 1969, S. 29–50, hier S. 33); vgl. Kreuzer, *Augustinus zur Einführung*, S. 123–158.

33 Friedrich Hölderlin, „Patmos. Dem Landgrafen von Homburg“, Rest einer Reinschrift, zit. als: *Patmos*, 3. Fassung, V. 57f., nach: F. Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. von Michael Knaupp, München 1992, Bd. 1, S. 462. Hölderlin fährt fort: „Begreifen müssen / Diß wir zuvor. Wie Morgenluft sind nemlich die Nahmen / Seit Christus. Werden Träume. Fallen, wie Irrtum / Auf das Herz [...]“ (V. 64–67, ebd.).

der Willkür endlicher Wesen entzogen sein soll, den Ordnungsphantasmagorien eben dieser endlichen Wesen unterwerfen zu wollen. Die Versuchung, die Evidenz, dass Glück (die Gnade, dem Zusammenhang der Schuld für Augenblicke entronnen zu sein) unverdient ist – wäre es verdient, müsste es kalkuliert werden können –, durch intelligible Ordnungen oder ontologische Zusatzhypothesen ‚erklären‘ oder ‚rückversichern‘ zu wollen, tendiert in die Anathematisierung des zu Erklärenden und des in ihm erfahrenen Transzendierens. Solchen Anathematisierungen der Gnade des Glücks als eines Erfahrungsdatums wird Augustinus – um die Lehre von der ‚steten Wiederkehr des Gleichen‘ zu widerlegen – die Einzigartigkeit seiner Erfahrung entgegenhalten. Im Gelangen zum Glück geschehe der Seele „etwas Neues in der Zeit, das kein zeitliches Ende hat“.³⁴ Der mythischen Vorstellung der ‚ewigen Wiederkehr des Gleichen‘ – wie der Einsicht von Kohelet 1.9ff., dass ‚nichts Neues unter der Sonne‘ geschehe – wird Glück nicht als erst noch zu erreichendes Ziel oder gar Instrument entgegengehalten, sondern die Einzigartigkeit dessen, dass es ein Entspringen bedeutet.

Findet sich hier ein Anhaltspunkt für die Frage, ob es eine Versöhnung des Erinnerungsvermögens mit sich und in sich selbst gibt? Macht das Erfahrungsdatum des Glücks auf jenes ‚Plus‘ aufmerksam, das aus dem geschlossenen Ordnungszusammenhang von Schuld und Strafe herausführt? Als diese ‚Gnade‘ erfahren wir die Innerzeitlichkeit des glückseligen Lebens. Wie hätten wir es sonst erinnert?³⁵ Nun lässt sich die jeweilige Einzigartigkeit solcher Erfahrungsdaten weder festhalten noch gar ‚verbuchen‘. Was hier – in der oder als Evidenz des Glücks – jeweils von Neuem entspringt, lässt sich alleine erinnern. Es ist das, was erinnert – und innerhalb der Grenzen der Erfahrung wiederholt – werden will: Dem Glück der Gnade gilt der Dank des Erinnerns.³⁶ Und es ist der Maßstab, der eine entfremdete Realität als entfremdete beurteilen lässt.

Nimmt man das ernst, wird im bereits angedeuteten Sinn neu situiert, was Theorie heißt. Diesen veränderten Status führen gerade die *Confessiones*, die die frisch erarbeitete Gnadenlehre vor aller Öffentlichkeit demonstrieren sollen, implizit vor. Die Selbstreflexion lebensweltlicher Erfahrung stellt sich als Erinnerungsarbeit in beiden Hinsichten (der ‚Tag-‘ wie der ‚Nachtseite‘) dar. Dies erfolgt in den ersten neun Büchern in einem mehr oder minder autobiographischen Bericht. Er kommt zum Abschluss mit der Schilderung des Gesprächs in Ostia, mit dem Augustinus seiner Mutter ein literarisches Denkmal gesetzt hat und in dem in Buch IX von der Selbsteinsicht der Berührung des Göttlichen wie vom

34 „[...] fit ergo aliquid noui in tempore, quod finem non habet temporis“ (Augustinus, *De ciuitate dei* 12.14, hg. von Bernhard Dombart und Alfons Kalb, Turnhout 1955 (Corpus Christianorum Series Latina / CCSL 47–48), S. 368).

35 Vgl. *Conf.* X. 21.30–23.33.

36 In *De ciuitate dei* kann Augustinus deshalb sagen, dass der Anspruch des Glücks der „einzige Grund des Philosophierens“ und „Gott das glückselige Leben des Menschen“ sei: vgl. *De ci. dei* 19.1 und 19.26.

Schweigen die Rede ist.³⁷ In exemplarischer Weise kommt hier zur Sprache, was für endliche Wesen die Berührung des Göttlichen als Gnade mit sich versöhnten Erinnerens und als präsender Schein eines wesenhaft Fernen meint.

Augustinus holt dies Berühren in die Erinnerung zurück, indem er es in die Sprache mit ihren Worten zurückholt. Der Aufstieg vollzog sich, von der Erwägung der „delectatio carnalium sensuum“ ausgehend, in ‚glühenderem Affekt‘, mit dem sich Augustinus und seine Mutter in das „id ipsum“ erhoben, stufenweise. ‚Denkend und sprechend und deine Werke bewundernd‘ gelangten sie im Gespräch „in mentes nostras“. Auch diese wurden überschritten, um der Berührung der Gegenwärtigkeit der schöpferischen Ewigkeit Gottes willen, durch die alles und die selbst nicht (etwas) werde. Dabei wurde während des Redens, was als und wessen als schöpferische(r) Ewigkeit Gottes gedacht wird, in ihrer Gegenwärtigkeit berührt – wenn auch nicht mit den (selben) Worten, mit denen Augustinus das Gespräch in Buch IX in Erinnerung ruft.³⁸ Es braucht Worte, um in Erinnerung zu rufen, was kein eigenes Wort hat. In Worten, in Formen der Äußerung – z. B. der Sprache, aber auch in anderen Formen der ‚Äußerung‘: in der Musik oder in Bildern – wird das Wortlose erinnert. Ohne diese Formen der Äußerungen bleibt es in sich verschlossen. Nur in Formen der Äußerungen kann sich, was kein eigenes Wort hat, mitteilen. Hätte es ein eigenes Wort (oder einen eigenen Ton ...), ließe es sich selbst sagen.³⁹ Weil das Wortlose als das, was sich

37 *Conf. IX. 10.23–11.27* ist ein Musterbeispiel der Schilderung intelligibler Aufstiege, als deren Grundmuster das Herzstück der Rede der Diotima gelten kann, die Platon im *Symposion* Sokrates referieren lässt: vgl. *Symposion* 208b–212a.

38 „Cumque ad eum finem sermo perduceretur, ut carnalium sensuum delectatio quantalibet in quantalibet luce corporea prae illius uitae iucunditate non comparatione, sed ne commemoratione quidem digna uideretur, erigentes nos ardentiore affectu in id ipsum perambulauimus gradatim cuncta corporalia et ipsum caelum, unde sol et luna et stellae lucent super terram. Et adhuc ascendebamus interius cogitando et loquendo et mirando opera tua et uenimus in mentes nostras et transcendimus eas, ut attingeremus regionem ubertatis indeficientis, ubi [...] vita sapientia est, per quam fiunt omnia [...] et ipsa non fit. Quin potius fuisse et futurum esse non est in ea, sed esse solum, quoniam aeterna est: nam fuisse et futurum esse non est aeternum. Et dum loquimur et inhiamus illi, attingimus eam modice toto ictu cordis [...]. 25. Dicebamus ergo: ‚Si cui sileat [...] omnis lingua et omne signum [...] omnino [...] et loquatur ipse solus [...] et rapida cogitatione attingimus aeternam sapientiam [...], si continetur hoc [...] ut talis sit sempiterna uita, quale fuit hoc momentum intellegentiae [...]‘ – 26. Dicebam talia, etsi non isto modo et his uerbis, tamen, domine, tu scis [...]“ (*Conf. IX. 10.24–26, S. 147f.*) – Zur Interpretation des Gesprächs in Ostia vgl. Kreuzer, *Pulchritudo*, S. 255–273.

39 Zur sich daraus ergebenden Dialektik des Ineffablen vgl. Augustinus in *De doctrina christiana*: „Wenn ich aber etwas gesagt habe, so ist es nicht das, was ich sagen wollte. Woher weiß ich das, wenn nicht daher, daß Gott unaussprechlich ist? Was aber von mir gesagt wurde, wäre, wenn er unaussprechlich wäre, nicht gesagt. Und deshalb ist Gott nicht unaussprechlich zu nennen, weil, auch wenn er so genannt wird, etwas gesagt wird, und es entsteht dadurch ein, ich weiß nicht welcher Streit der Worte, weil dann, wenn dasjenige unaussprechlich ist, was nicht gesagt werden kann, es nicht das Unaussprechliche ist, was auch nur unaussprechlich genannt werden kann.“ – „[S]i autem dixi, non hoc est quod dicere uolui. Hoc unde scio, nisi quia deus ineffabilis est? Quod autem a me dictum est, si ineffabi-

unmittelbar selbst bedeutet, kein eigenes Wort hat, ruft Augustinus das Ostia-Gespräch in der Sprache in die Erinnerung zurück. Wie das Glück der Berührung des Göttlichen als Augenblick der Selbsteinsicht nicht ohne Sprache möglich war, braucht es die Worte, um den Dank des Erinnerens für die Gnade dieses Augenblicks zu bringen. Das Glück der Gnade wird dadurch Teil des Ganzen einer Lebensgeschichte.⁴⁰ Es ist der Dank des Erinnerens, der gebracht werden will.

Das Gespräch, das das Herz mit Gott führt, ist ein Gespräch der Erinnerung: „Coram te cor meum et recordatio mea.“⁴¹ Die Beziehung des Erinnerens auf sich selbst bedarf der Übersetzung in Formen der Äußerung, um nicht gleichsam in sich selbst zusammenzustürzen. Stürzt es in sich zusammen, ergibt sich jene ausweglose Verstrickung in Schuld, die sich als ‚Nachtseite‘ unverzöhnten, mit sich selbst entzweiten Erinnerens zeigt. Der Geist ist zu eng, um sich selbst zu haben, notiert Augustinus.⁴² Das ist in den *Confessiones* der Einsatzpunkt für die Analysen, die eindrücklich plausibel machen, dass ‚Geist‘ als bloße (mentale) Selbstbeziehung nicht begriffen werden kann. Angst ist die Enge des Geistes, wird er sich seiner Endlichkeit bewusst.⁴³ Ein Standpunkt außerhalb der Grenzen der Erfahrung steht ihrer Endlichkeit sich bewusst werdenden Wesen nicht zur Verfügung. Einen solchen Standpunkt einnehmen und mit ihm einen ‚Geist‘ behaupten zu wollen, aus dem sich eine Ordnung ableiten lässt, in der alles gehalten ist, sich harmonisch zu fügen, gilt Augustinus (wie ein solcher ‚Geist‘ selbst) als „Schrecken machend erstaunlich“: „ad horrorem stupendus“.⁴⁴ Wenn das so ist, dann wird virulent, dass die Frage nach dem verzöhnten Gott die nach der Verzöhnung des Erinnerungsvermögens mit sich selbst ist. Soll mit solcher Verzöhnung ein Mit-sich-Übereinstimmen gemeint sein, so kann die Instanz, die mit sich übereinstimmen soll, nicht sich selbst verordnen, dass sie übereinstimmt. Sie muss sich vielmehr als Beziehung – sich sozusagen von ihrer natürlichen Verfasstheit her als Relation – begreifen lernen. Das *momentum intellegentiae*, das dies

le esset, dictum non esset. Ac per hoc ne ineffabilis quidem dicendus est deus, quia et cum hoc dicitur, aliquid dicitur et fit nescio qua pugna uerborum, quoniam si illud est ineffabile, quod dici non potest, non est ineffabile, quod uel ineffabile dici potest.“ (Augustinus, *De doctrina christiana* I. 6.6, hg. von Joseph Martin, Turnhout 1962 (Corpus Christianorum Series Latina / CCSL 32), S. 9).

40 Die „[...] augustinischen Meditationen über Macht und Grenzen der *memoria* [...] bot[en] den Anreiz, [...] aus den ‚Bruchstücken einer großen Konfession‘ das Ganze einer Selbstdarstellung des *individuum ineffabile* zu machen“ (Hans Robert Jauß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a. M. 1984 (1982), S. 238).

41 *Conf.* V.6.11, S. 62.

42 „Ergo animus ad habendum se ipsum angustus est [...]“ (*Conf.* X. 8.15, S. 162f.).

43 Enge („angustus, angustiae“) ist die etymologische Wurzel des Wortes ‚Angst‘: vgl. Jakob Grimm / Wilhelm Grimm, „Angst“, in: dies., *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 1: *A–Biermolke*, Leipzig 1854, Sp. 358f. ‚Karriere‘ hat Augustinus‘ Entdeckung der Angst vor der Gegenwart vor allem in der Krisenzeit des 14. Jahrhunderts gemacht, etwa bei J. Tauler. Vgl. Johann Kreuzer, „Radikale Diesseitigkeit: Denken und Mystik bei Tauler“, in: ders., *Gestalten mittelalterlicher Philosophie*, München 2000, S. 117–142.

44 *Conf.* XI. 31.41, S. 215. Vgl. Kreuzer, *Augustinus zur Einführung*, S. 85–88.

ermöglicht, beschreibt Augustinus mit der Rekonstruktion des Ostia-Gesprächs. Dieses *momentum* ermöglicht die Analysen wie die Beantwortung der Frage, woran wir die *memoria* als ‚Kraft des Lebens im sterblich lebenden Menschen‘ (vgl. *Conf.* X. 17.26) begreifen. Erfahrbar und begriffen wird sie an dem, was *pulchritudo* heißt.⁴⁵ Diesem Erfahrungsmoment einer schöpferischen Ursprünglichkeit gilt die ‚liebende und wiederbegehrende Erinnerung‘.⁴⁶ Das aber heißt, dass es Teil der Erinnerungsarbeit ist, die die *Confessiones* paradigmatisch zur Darstellung bringen. Es ist Teil einer Erinnerungsarbeit, für die die Zäsur der Gnadenlehre integraler Bestandteil ist.

6

Fassen wir zusammen. – Augustinus entzieht mit seiner Gnadenlehre den Gott, der als ihr Garant fungieren soll, jeder Berechenbarkeit. Das mag für die Interessen eines harmonisierenden Theorieverständnisses ein Rückschritt sein. In Rücksicht darauf, dass faktisches Dasein wie das Gelingen von Lebensführungsansprüchen aus vorgegebenen Rahmungen, in die sie sich zu fügen haben, entbunden werden, bedeutet bzw. signalisiert das aber einen zentralen Modernitätsschub. Das auf sich selbst zurückgeworfene Gespräch der Seele mit sich selbst, das Bewusstsein (*conscientia*) heißt, wird ‚frei‘.

Dieses ‚Freiwerden‘ hat freilich seinen Preis. Ebenso wenig wie Gnade fungiert das In-Freiheit-Entlassensein nun nicht mehr als systemstabilisierendes Scharnier in einem harmonischen Ordnungsganzen, das man als gegeben voraussetzen könne. Was Willensfreiheit heißt, wird stattdessen Verantwortung zur Schuld – eine Verantwortung, von der einem durch göttliche Gnade nichts abgenommen wird.

Damit markiert die Augustin'sche Gnadenlehre in paradigmatischer Weise eine „Sollbruchstelle“.⁴⁷ Ihr Gott erfüllt nicht mehr den Wunsch oder das Anlehnungsbedürfnis, dass man zutraulich zu ihm fliehen könne. Mit dem Unverlässlichwerden des göttlichen Einen wird der Affirmation von Sinnzusammenhängen, in denen menschliches Tun und mit ihm geschichtlich produzierte Ordnungen ihre Rechtfertigung finden sollen, der Boden entzogen. Die Transzendenz des göttlich Einen lässt sich nicht mehr zur Rechtfertigung endlicher Zwecke gebrauchen. Augustinus entzaubert damit Versuche, die Transzendenz des göttlich Einen – ihren Gedanken hat in originärer Weise Platon mit dem „*epekeina tēs usias*“ formuliert⁴⁸ – doch in irgendeiner Weise endlichen (und sei es theoretischen Ordnungs-)Zwecken an- bzw. einbequemen zu wollen.

45 Vgl. Kreuzer, *Pulchritudo*.

46 Zur „*memoria amans et desiderans*“ vgl. *Conf.* VII. 17.23, S. 107.

47 Vgl. den Beitrag von Ulrike Schneider in diesem Band.

48 ‚[D]as Wesen des Guten ist [seiner Bestimmung nach] [...] noch jenseits des als Wesen Bestimmbaren (*ἐπέκεινα τῆς οὐσίας*), dieses an Würde und Kraft überragend.‘ (Platon, *Politeia*, 509b).

Das hat einige Konsequenzen:

- Theorie, philosophische Reflexion steht nicht mehr für ein Sich-Einfügen in einen Ordnungszusammenhang, den sie zugleich selbst generiert. Dies ist auch nicht mehr ihr lebenspraktischer Zweck.
- Sie verliert damit ihre (neuzeitlich würde man sagen) ideologische Funktion und wird frei zur Kritik. Gnade ist nicht mehr der Fluchtpunkt endlicher Ordnungen, sondern wird zum Maßstab von deren Kritik.
- Rückbezüglich religiöser Codierungen lässt sich aus der Zäsur der Gnadenlehre die radikale Kritik an allen Formen von Aberglauben folgern. Wenn man in religiösen Überzeugungen oder Erwartungen nicht Wünschen oder Projektionen folgen bzw. aufsitzen will, dann sollte man sich die geschilderten ‚Impllosionen‘ deutlich machen, auf Grund derer Augustinus’ Gnadenlehre eine Zäsur bedeutet.
- Das hilft vielleicht auch, dem Einwand zu begegnen, dass mit dem Pochen auf die Unberechenbarkeit des *sola gratia* der Einbruch dezisionistischer Irrationalismen drohe. Ein solcher droht nur, wenn man *gratia* doch wieder zur Rechtfertigung endlicher Ordnungen einbaut. Dann mag die zu Herrschaftszwecken domestizierte Gnade autoritären wie dezisionistischen Regimen (seien sie *ancien* oder jeweils *à la mode*) dienen. Solchen Domestizierungen hatte Augustinus schon in der Fundierung geschichtsphilosophischer Überlegungen entgegengehalten, dass die geschichtlichen ‚Reiche‘, fehlt ihnen Gerechtigkeit, nichts anderes seien als große Räuberbanden. Die profane Geschichte stelle sich als eine „Kette des Unglücks“, eine „series calamitatis“ dar. Es habe noch keinen Staat gegeben, der dem Anspruch der Gerechtigkeit entsprochen hätte, woraus folgt, dass es eine wirkliche „res publica“ auch noch nicht gegeben habe. Göttliche Gnade rechtfertigt hier nichts (mehr).⁴⁹

Was solche – geschichtlichen wie individuellen – Schuldverhältnisse transzendiert, wird erfahren als Glück. Hier hat Augustinus nun eine Einsicht formuliert, hinter die man nicht zurück kann: Die Gnade des Glücks ist immer unverdient, sonst wäre es nicht Gnade.

Man mag dieser zuletzt genannten Einsicht Widerstand leisten wollen, aber es hilft nichts: Dass Gnade unverdient ist, da sie sonst Gnade nicht wäre, ist eine semantische Evidenz. Sie wird an der eben benutzten paraphrasierenden Verschiebung deutlich, die das theologisch vielleicht belastete Wort ‚Gnade‘ durch das Wort für das Erfahrungsdatum ersetzt, das sich mit ihr bezeichnet findet: das ist das Wort ‚Glück‘. Glück zu einem Gegenstand des Verdienstes machen zu wollen, belegt die Einsicht, die Augustinus in originärer Weise formuliert hat: Gnade ist unverdient, sonst wäre sie nicht Gnade.

⁴⁹ Zu den Räuberbanden vgl. *De civ. dei* 4.4: „Remota itaque iustitia quid sunt regna nisi magna latrocinia?“, zur „series calamitatis“ vgl. *De civ. dei* 13.14; zum Insistieren auf dem realen Anspruch einer „res publica“ vgl. *De civ. dei* 19.21. – Zum Ganzen vgl. Kreuzer, *Augustinus zur Einführung*, S. 130–143.

Schließen sollen diese Überlegungen zur Zäsur, die sich in Augustinus' Gnadenlehre artikuliert, mit einer Frage. Könnte es sein, dass das, was Augustinus mit der Unberechenbarkeit göttlicher Gnade beschreibt, auch noch für ein anderes Erfahrungsdatum einschlägig ist? Diese andere Unberechenbarkeit ist die Irreduzibilität von Kreativität (sofern man sie als Vermögen versteht). Sie erschöpft sich nicht darin, gegebene Ordnungen zu reproduzieren. Kreativität dürfte vielmehr ein Vermögen bedeuten, das neues Ordnen – und damit neue Ordnungen – erzeugt oder ersichtlich werden lässt. Das ist kein willkürliches Tun – Kreativität auf Willkür zurückzuführen, redet Ästhetizismen das Wort. Kreativität ist vielmehr ein erfinderisches Tun, es ist die Kunst der Invention: ein Erfinden durch Finden.

Im Zuge der Überlegungen, was die menschliche *mens* in ihrem Tätigsein – und sofern sie als Tätigsein verstanden wird – zum erscheinenden Bild jener Trinität werden lässt, die wir als göttliche denken (und in der *mens* finden), kommt Augustinus auf diesen findend-erfindenden Sinn von Invention zu sprechen: Finden (*inventio*) bedeute, so seine etymologische Explikation in *De trinitate*, „nichts anderes als ein Gehen in das, was gefragt oder gesucht wird“: ein „in id venire quod quaeritur“.⁵⁰ ‚Gehen in das, was gesucht wird‘: als Kunst der Invention ist das ein Tätigsein, das selbst ursprünglich ist und ‚entspringen‘ lässt.⁵¹ Ist das Gelingen solch erfinderischen Tuns nicht – wie die Gnade – eine ‚Gunst‘? Wenn diese Frage zu bejahen ist, dann sind diese Überlegungen vielleicht doch bei jenem Glück der Gnade angekommen, das dem Reigen der Sublimierung *Grazie* verleiht.

Literaturverzeichnis

Quellen

- Augustinus, *De vera religione*, hg. von William M. Green, in: ders., *Theologische Früh-schriften*, übers. und erl. von Wilhelm Thimme, Zürich 1962 (Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum / CSEL 77, Wien 1961), S. 365–553.
- Augustinus, *Confessiones*, hg. von Lucas Verheijen, Turnhout 1981 (Corpus Christianorum Series Latina / CCSL 27).
- Augustinus, *Retractationes*, hg. von Almut Mutzenbecher, Turnhout 1984 (Corpus Christianorum Series Latina / CCSL 57).
- Augustinus, *Enarrationes in Psalmos*, Bd. 2: LI–C, hg. von Eligius Dekkers und Johannes Fraipont, Turnhout 1990 (Corpus Christianorum Series Latina / CCSL 39).
- Augustinus, *De civitate dei*, hg. von Bernhard Dombart und Alfons Kalb, Turnhout 1955 (Corpus Christianorum Series Latina / CCSL 47–48).

50 *De trinitate* X. 7.10, zit. nach: Aurelius Augustinus, *De trinitate* (Bücher VIII–XI, XIV–XV, Anhang: Buch V). Lateinisch-deutsch, neu übers. und mit einer Einl. hg. von Johann Kreuzer, Hamburg 2001, S. 110f.; vgl. auch ebd., „Einleitung“, S. VII–LXXVII, hier S. XXXI.

51 Noch (und gerade) in Kants Definition des Genies – „Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt.“ (*Kritik der Urteilskraft*, § 46, B 181, zit. nach: Immanuel Kant, *Werke in zwölf Bänden*, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a. M. 1968, Bd. 10, S. 405) – kehrt dieser inventive Sinn von Kreativität wieder.

- Augustinus, *De doctrina christiana*, hg. von Joseph Martin, Turnhout 1962 (Corpus Christianorum Series Latina / CCL 32).
- Augustinus, Aurelius, *De trinitate* (Bücher VIII-XI, XIV-XV, Anhang: Buch V). *Lateinisch-deutsch*, neu übers. und mit einer Einleitung hg. von Johann Kreuzer, Hamburg 2001.
- Augustinus von Hippo, „Die Gnadenlehre von 397. De diversis quaestionibus ad Simplicianum I. 2.“, in: Kurt Flasch, *Logik des Schreckens. Augustinus von Hippo: Die Gnadenlehre von 397. De diversis quaestionibus ad Simplicianum I. 2. Lat.-Deutsch*, übers. von Walter Schäfer, hg. und erkl. von Kurt Flasch, Mainz 1990, S. 147–239.
- Hölderlin, Friedrich, „Patmos. Dem Landgrafen von Homburg (Dritte Fassung)“, in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. von Michael Knaupp, München 1992, Bd. 1, S. 460–463.
- Kant, Immanuel, *Werke in zwölf Bänden*, Bd. 10: *Kritik der Urteilkraft*, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a. M. 1968.
- Neue Jerusalem Bibel. Einheitsübersetzung mit dem Kommentar der Jerusalem Bibel. Neu bearbeitete und erweiterte Ausgabe.* Deutsch hg. von Alfons Deissler und Anton Vögtle in Verb. mit Johannes M. Nützel, Freiburg 1985.
- Nietzsche, Friedrich, „An Franz Overbeck in Basel [31.3.1885]“, in: ders., *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe*, Bd. 7: *Januar 1885 – Dezember 1886*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin / New York 1986, S. 33–35.
- Platon, *Politeia*, griech.-dt., übers. von Friedrich Schleiermacher, hg. von Gunther Eigler, Darmstadt 1970.

Sekundärliteratur

- Adorno, Theodor W., „Fortschritt“, in: ders., *Stichworte. Kritische Modelle 2*, Frankfurt a. M. 1969, S. 29–50.
- Beierwaltes, Werner, „*Aequalitas numerosa*. Zu Augustins Begriff des Schönen“, in: *Wissenschaft und Weisheit* 38 (1975), S. 140–157.
- Benjamin, Walter, „Rezension von Henri-Irénée Marrou, *Augustin et la fin de la culture antique* (Paris 1938)“, in: ders., *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*. Bd. 13.1: *Kritiken und Rezensionen*, hg. von Heinrich Kaulen, Berlin 2011, S. 599–601.
- Blumenberg, Hans, *Die Legitimität der Neuzeit*, ern. Ausgabe, Frankfurt a. M. 1996.
- Drecoll, Volker Henning, „*Gratia*“, in: *Augustinus-Lexikon*, hg. von Cornelius Mayer, Bd. 3, Basel 2004, S. 182–242.
- Flasch, Kurt, *Logik des Schreckens. Augustinus von Hippo: Die Gnadenlehre von 397. De diversis quaestionibus ad Simplicianum I. 2. Lat.-Deutsch*, übers. von Walter Schäfer, hg. und erkl. von Kurt Flasch, Mainz 1990.
- Grimm, Jakob / Grimm, Wilhelm, „Angst“, in: dies., *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 1: *A–Biermolke*, Leipzig 1854, Sp. 358f.
- Jauß, Hans Robert, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a. M. 1984 (1982).
- Kreuzer, Johann, *Pulchritudo. Vom Erkennen Gottes bei Augustin. Bemerkungen zu den Büchern IX, X und XI der Confessiones*, München 1995.
- Kreuzer, Johann, „Radikale Diesseitigkeit: Denken und Mystik bei Tauler“, in: ders., *Gestalten mittelalterlicher Philosophie*, München 2000, S. 117–142.

- Kreuzer, Johann, „Einleitung“, in: Aurelius Augustinus, *De trinitate (Bücher VIII–XI, XIV–XV, Anhang: Buch V). Lateinisch-deutsch*, neu übers. und mit einer Einleitung hg. von Johann Kreuzer, Hamburg 2001, S. VII–LXXVII.
- Kreuzer, Johann, *Augustinus zur Einführung*, Hamburg ²2013 (¹2005).
- Oeing-Hanhoff, Ludger, „Zur Wirkungsgeschichte der platonischen Anamnesislehre“, in: Ernst-Wolfgang Böckenförde et al., *Collegium Philosophicum. Studien. Joachim Ritter zum 60. Geburtstag*, Basel / Stuttgart 1965, S. 240–271.

Gnade als Illumination in der mittelalterlichen Erkenntnistheorie Das Beispiel des Thomas von Aquin

Isabelle Mandrella

1 Einleitung

Wer heute in der Philosophie nach Gnade fragt, erhält in der Regel erstaunte Blicke. Dies liegt zum einen daran, dass heute die wenigsten überhaupt etwas mit diesem Begriff anzufangen wissen, der in unseren Ohren sehr unzeitgemäß, ja sogar rückständig und angestaubt klingt. Sobald allerdings in etwa geklärt ist, was es mit dem Begriff der Gnade auf sich hat, wird das Verständnis noch geringer. Zu sehr haben wir uns an die Vorstellung gewöhnt, in unserem Leben und Tun nur von dem auszugehen, was wir selbst zu verantworten haben, und alle hinzutretenden Kontingenzen höchstens als Glück oder Schicksal abzutun, ganz sicher jedoch nicht als die unverdiente, freie und liebende Zuwendung eines personal gedachten höchsten Wesens. Auf den Tiefpunkt gelangt das Verständnis jedoch, wenn wir uns im Rahmen erkenntnistheoretischer Fragestellungen bewegen. Davon auszugehen, dass wir in unserem Erkennen von eben einer solchen gnadenhaften Zuwendung abhängig sind, erscheint uns geradezu als Bankrotterklärung einer philosophischen Erkenntnistheorie, die sich nicht auf ein übersinnliches Eingreifen zurückzuziehen hat, sondern rational zu begründen versuchen sollte, was Erkenntnis ist und wie sie zustande kommt. Und doch gibt es in der Geschichte der Epistemologie eine Theorie, die mit einer solchen Zuwendung operiert: die sog. Illuminationstheorie, die davon ausgeht, dass wir in unserer Erkenntnis einer Erleuchtung bedürfen, die insofern gnadenhaft zu nennen wäre, als sie aktiv von etwas außerhalb unseres Erkenntnisvermögens ermöglicht wird. Sie ist vor allem mit den Namen Augustinus, Bonaventura und Heinrich von Gent verknüpft und wird in philosophiegeschichtlichen Darstellungen in der Regel als ein höchstens aus historisch-musealem Interesse erwähnenswertes Phänomen beschrieben, das als Resultat eines theologischen Einflusses auf eine philosophische Problematik interpretiert und demnach als erkenntnistheoretischer Irrläufer disqualifiziert wird. Versuche, dem Ganzen in systematisch-philosophischer Hinsicht eine Qualität abzugewinnen, sind nur spärlich vorhanden.¹

1 Vgl. Christoph Kann, „Skepsis, Wahrheit, Illumination. Bemerkungen zur Erkenntnistheorie Heinrichs von Gent“, in: *Nach der Verurteilung von 1277. Philosophie und Theologie an*

Um eben einen solchen Versuch geht es mir aber hier, d. h. ich möchte fragen, welche philosophische Relevanz eine Theorie von Gnade und Illumination im Kontext der Erkenntnistheorie haben kann bzw. was die mittelalterlichen Philosophen dazu geführt hat, eine solche Position zu vertreten. Ich möchte mich dabei im Folgenden auf eine Position konzentrieren, die mir für die Beantwortung dieser Fragen insofern geeignet scheint, als sie zunächst einmal jedes Verdachts einer Illuminationstheorie enthoben ist, weil sie sich von dieser kritisch distanziert: die Rede ist von Thomas von Aquin. Denn die Erkenntnistheorie des Thomas von Aquin ist dezidiert aristotelisch geprägt (und kommt damit unserem heutigen Verständnis entgegen); sie geht davon aus, dass unsere Erkenntnis immer nur über die Vermittlung der Sinne geschieht und dass dieser aposteriori-sche Prozess hinreichend ist, um Erkenntnis zu erklären, so dass ein von außen kommender Einfluss schlichtweg überflüssig ist. Und dennoch geht Thomas an entscheidenden Stellen davon aus, dass unser erkennender Intellekt erleuchtet ist. Wie ist das zu verstehen?

Bevor wir uns jedoch mit diesen Stellen zu beschäftigen haben, sind ein paar grundsätzliche Differenzierungen erforderlich. Zum einen ist zu fragen, woher eigentlich die Metapher der Illumination stammt, die in die übergeordnete Gattung der Lichtmetaphorik fällt, die zu den wichtigsten Metaphern der Philosophie zählt.² Darüber hinaus ist der Zusammenhang von Illumination und Gnade näher zu beleuchten. Setzt dieser Zusammenhang notwendig ein höchstes personales Wesen voraus, das dem Menschen – ihn erleuchtend – Gnade gewährt? Oder kann auch in einem weiteren, nicht spezifisch theologischen Sinn von Gnade die Rede sein? Schließlich geht es konkret um die Funktion, die die Illumination im Erkenntnisprozess einnimmt. Welcher Art ist die Erleuchtung, von der in der Erkenntnis auszugehen ist? Und wie verhält sie sich zur natürlichen Ausstattung des Menschen?

2 Die Quellen der Illuminationstheorie

Eine wichtige Bedeutung erhält die Licht- und damit verbunden auch die Illuminationsmetapher in der Philosophie Platons. Vor allem das berühmte Sonnengleichnis aus dem sechsten Buch der *Politeia* (506b–509b) spielt dabei die führende Rolle.³ Mittels des Sonnengleichnisses versucht Platon bekanntlich zu zeigen, wie

der Universität von Paris im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts. Studien und Texte, hg. von Jan A. Aertsen, Kent Emery, Jr. und Andreas Speer, Berlin / New York 2001 (Miscellanea Mediaevalia 28), S. 38–58, sowie Wouter Goris, *Absolute Beginners. Der mittelalterliche Beitrag zu einem Ausgang vom Unbedingten*, Leiden / Boston 2007 (Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters 93), insbes. S. 95–159.

- 2 Vgl. Johann Kreuzer, „Licht“, in: *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*, hg. von Ralf Koenersmann, 3., erw. Aufl., Darmstadt 2011, S. 211–227.
- 3 Von den platonischen Schriften waren dem lateinischen Mittelalter zwar nur der *Phaidon*, *Menon* und *Parmenides* sowie ein Teil des *Timaios* als direkte Quellen in einer lateinischen Übersetzung zugänglich, doch lässt sich leicht feststellen, dass die mittelalterlichen Autoren darüber hinaus auf indirektem Weg mit einer hohen Anzahl zentraler Lehrstücke Platons

man vom Guten im Sinne einer höchsten transzendenten Idee sprechen kann, ohne diese bereits näher oder gar inhaltlich zu bestimmen. Es besagt: So wie die Sonne sich zum Sichtbaren und zum Sehvermögen verhält, so verhält sich die Idee des Guten zum Denkbaren und zum Denkvermögen. Dies impliziert zweierlei. Zum einen: Wie die Sonne im Bereich des Sichtbaren die Erkenntnis sinnlich wahrnehmbarer Gegenstände ermöglicht, indem sie das Licht spendet, in dem diese Gegenstände erst gesehen werden können, so ermöglicht die Idee des Guten im Bereich des Denkbaren (Intelligiblen) die Erkenntnis intelligibler Gegenstände, indem sie ihnen Wahrheit verleiht und es dem Erkennenden ermöglicht, diese Gegenstände in ihrem Licht zu sehen. Zum anderen: Wie die Sonne durch ihr Licht Ursache für das Werden und Wachsen sinnlich wahrnehmbarer Dinge ist, so ist die Idee des Guten die Ursache für das Sein und das Wesen der intelligiblen Gegenstände. Die Idee des Guten hat damit zum einen die Funktion eines obersten epistemologischen Prinzips, insofern sie den Denkgegenständen ihre Erkennbarkeit verleiht und der Vernunft deren Erkenntnis vermittelt. Zum anderen hat sie eine ontologische Funktion, insofern die Denkgegenstände ihr Sein und Wesen von der Idee des Guten erhalten. Sie ist also, noch einmal anders gewendet, nicht nur Seinsgrund und ontologisches Prinzip aller daran teilnehmenden Einzeldinge, sondern auch der Erkenntnisgrund einzelner Gegenstände – und in dieser Funktion interessiert sie uns hier: Dass wir verschiedene Einzelgegenstände als so oder so erkennen, setzt voraus, dass es die dazugehörige Idee bereits gibt, denn erst in ihrem Horizont können wir etwas überhaupt erst als so oder so erkennen.⁴

Was die Metapher der Sonne als Lichtquelle, die Erkenntnis gewährt, indem sie die Erkenntnisgegenstände beleuchtet und damit erst erkennbar macht, für die platonischen Zwecke besonders effektiv sein lässt, ist die Tatsache, dass der erkennende Mensch, wie Platon wenig später im Höhlengleichnis ausführt, die Lichtquelle als solche nur unter Mühen wahrnimmt, weil er gar nicht in der Lage ist, die Sonne anzuschauen, deren Helligkeit ihn derart blendet, dass sich vor seinen Augen alles verdunkelt. Damit wird jedoch deutlich: Wenn es nicht um eine direkte gegenständliche Erkenntnis der Quelle unserer Erkenntnis als solcher geht, ist diese nur mehr als Bedingung der Möglichkeit zu interpretieren; ein

vertraut waren; vgl. Joachim R. Söder, „Painfully awkward? Die Übersetzungen Platons ins mittelalterliche Latein“, in: *Edition und Übersetzung. Zur wissenschaftlichen Dokumentation des interkulturellen Texttransfers*, hg. von Bodo Plachta und Winfried Woesler, Tübingen 2002, S. 255–262.

- 4 Damit hängt – dies sei kurz in Erinnerung gerufen – die platonische Lehre von der Wiedererinnerung zusammen, in der Platon davon ausgeht, dass unser Erkenntnisvermögen keine leere Tafel (*tabula rasa*) ist, die wir mittels sinnlicher Wahrnehmungserkenntnisse erst beschreiben müssen, sondern bereits im Besitz apriorischen Ideenwissens ist, an das wir uns beim Erkennen wieder erinnern. Zu Platon vgl. die einschlägigen Einträge in *Platon-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Christoph Horn, Jörn Müller und Joachim Söder, Stuttgart / Weimar 2009.

letzter Erklärungsgrund unserer Erkenntnis kann allenfalls als ein alle Erkenntnis Bedingendes gedacht werden.

In eben diesem Sinne bediente sich auch Augustinus der Lichtmetapher und führte den Begriff der Illumination in die Erkenntnistheorie ein. Ähnlich wie Platon auch ging es Augustinus darum, die Frage nach einer letzten Erklärung bzw. nach einem abschließenden Prinzip unserer Erkenntnis zu beantworten. Leitend dabei war seine Auseinandersetzung mit der akademischen Skepsis, die ihn auf der Suche nach einer höchsten Erkenntnisgewissheit antrieb. In einer berühmten und vielzitierten Textstelle in *De vera religione* hält Augustinus denjenigen, die an der Wahrheit zweifeln, entgegen:

Aber wenn du nicht einsehst, was ich sage, und zweifelst, ob es wahr sei, so sieh zu, ob du auch daran zweifelst, dass du es bezweifelst. Und wenn es gewiss ist, dass du zweifelst, so forsche, woher diese Gewissheit kommt. Da wird dir nicht, ganz gewiss nicht, das Licht dieser unserer Sonne begegnen, sondern das wahre Licht, das alle Menschen erleuchtet, die in diese Welt kommen. Das aber kann nicht mit unseren leiblichen Augen gesehen werden [...]. [...] So ergibt sich folgende Erkenntnisregel: Jeder, der einsieht, dass er zweifelt, sieht etwas Wahres ein und ist dessen, was er einsieht, auch gewiss. Also ist er eines Wahren gewiss. Jeder also, der daran zweifelt, ob es eine Wahrheit gibt, hat in sich selbst etwas Wahres, woran er nicht zweifelt. Da nun alles Wahre nur durch die Wahrheit wahr ist, kann niemand an der Wahrheit zweifeln, der überhaupt zweifeln kann. Wo man dies sieht, glänzt jenes Licht, das nichts von Raum- und Zeitgrößen, auch nichts von räumlich oder zeitlich gedachten Phantasiebildern weiß.⁵

Wahrheitserkenntnis wird also allererst durch das Licht der absoluten Wahrheit ermöglicht, die Augustinus mit der ewigen Vernunft bzw. Gott identifiziert. Die Illuminationstheorie klärt somit die Frage, wie ein Mensch an unveränderlichem, ewigem Wissen teilhaben kann, dadurch, dass erst eine Präsenz des Lichtes der ewigen Vernunft es erlaubte, unveränderlich Wahres zu begreifen.⁶

5 „Aut si non cernis quae dico, et an vera sint dubitas, cerne saltem utrum te de his dubitare non dubites; et si certum est te esse dubitantem, quaere unde sit certum. Non illic tibi, non omnino solis huius lumen occurret, sed ‚lumen verum quod inluminat omnem hominem venientem in hunc mundum.‘ Quod his oculis videri non potest [...]. [...] Deinde regulam ipsam quam vides concipe hoc modo: Omnis qui se dubitantem intelligit, verum intelligit, et de hac re quam intelligit certus est; de vero igitur certus est. Omnis ergo qui utrum sit veritas dubitat, in se ipso habet verum unde non dubitet; nec ullum verum nisi veritate verum est. Non itaque oportet eum de veritate dubitare qui potuit undecumque dubitare. Ubi videntur haec, ibi est lumen sine spatio locorum et temporum et sine ullo spatorum talium phantasmate.“ Augustinus, *De vera religione* XXXIX. 73, hg. von Klaus-Dieter Daur, Turnhout 1962 (Corpus Christianorum Series Latina XXXII), S. 234f. (Übersetzung: Augustinus, *Von der wahren Religion*, übers. von Wilhelm Thimme, Zürich 1962, S. 486–489). Ähnliche Ausführungen finden sich in *Confessiones* VII, X. 16 und XVII. 23, sowie in *De civitate Dei* XI, 26.

6 Vgl. hierzu und zum Folgenden Christoph Horn, *Augustinus*, München 1995, S. 76–81.

Drei Punkte sind zunächst festzuhalten: Erstens denkt Augustinus diese Erleuchtung nicht als vorübergehend oder gelegentlich. Der Mensch wird vielmehr ständig von der Wahrheit erleuchtet, freilich ohne sich jedes Mal dieser Quelle bewusst zu sein. Unwissenheit oder Falschheit der Erkenntnis beruhen demnach nicht auf dem Fehlen dieses Lichtes, sondern werden auf die eigene Dunkelheit zurückgeführt. Die göttliche Illumination bildet zwar die notwendige, nicht aber die hinreichende Bedingung der Erkenntnis. Gott und Mensch müssen im Erkenntnisakt zusammenwirken. Illumination meint also nicht etwas, das dem Menschen die bessere oder schlechtere Erkenntnis eines Gegenstandes ermöglicht und ihn demnach von der eigenen Erkenntnisleistung dispensiert.

Augustinus' Illuminationslehre hat, damit zusammenhängend, zweitens nichts damit zu tun, dass Gott gnadenweise dem einen mehr, dem anderen weniger Erkenntnis schenkt. Das göttliche Licht wird vielmehr allen Vernunftwesen zugestanden, obwohl nur wenige diese Zusammenhänge erfassen. Drittens ist die Einsicht in diese Zusammenhänge, so sie denn stattfindet, nicht einfach mit der Erkenntnis Gottes identisch. Hier geht es also nicht primär um einen Gottesbeweis, obwohl man gelegentlich vom noologischen Gottesbeweis gesprochen hat.⁷ Gott ist im Erkenntnisakt nur indirekt präsent und bleibt fast vollkommen verborgen. „Obwohl somit für jeden Erkenntnisakt konstitutiv, ist die Präsenz Gottes im Denken nur selten und unter größten Schwierigkeiten erfassbar. [...] Gott ist also nicht der Erkenntnisgegenstand, sondern bildet eine verborgene Erkenntnisbedingung.“⁸

Damit wird ein weiteres wichtiges, viertes Kennzeichen der Illuminationstheorie deutlich: Als verborgene Erkenntnisbedingung ist sie nicht unbedingt an eine personale Gottesvorstellung gebunden. Dass die in erkenntnistheoretischer Analyse gewonnene Vorstellung einer höchsten Wahrheit und ewigen Vernunft mit Gott identifiziert wurde, lag nahe, weil es sich dabei um klassische Zuschreibungen an Gott handelt. Doch wie der platonische Gedanke der Idee des Guten, die als eine letzte nicht nur ontologische, sondern auch epistemologische und finale, abschließende Idee gedacht wird, zeigt, muss das Verständnis nicht zwangsläufig ein personales sein, sondern kann auch im Sinne eines Prinzips oder einer Ursache gedacht werden, die als Ermöglichungsgrund zu denken ist.

Akzeptiert man dieses vierte Merkmal der Illuminationstheorie, dann wird deutlich, dass auch der Begriff der Gnade weiter gefasst werden kann. Gnade ist dann nicht mehr unbedingt mit dem Wirken und Handeln eines personalen Gottes verbunden, sondern ist der Versuch, das Phänomen auf einen Begriff zu bringen, dass wir in unserem Sein und Erkennen von etwas abhängig sind, das uns nicht obliegt, das wir nicht selbst herstellen können, das uns aus der Hand genommen ist, auf das wir keinen Zugriff haben, kurzum: das uns als grundsätzlich bedingte Wesen kennzeichnet.

7 Vgl. Richard Heinzmann, *Philosophie des Mittelalters*, Stuttgart/Berlin/Köln 1992 (Grundkurs Philosophie 7), S. 70–79.

8 Horn, *Augustinus*, S. 80f.

3 Illumination bei Thomas von Aquin

In der Erkenntnistheorie des Mittelalters ist die Illuminationstheorie jedoch sehr viel normativ-inhaltlicher interpretiert und – in Folge der für den streng erkenntnistheoretischen Bereich daraus resultierenden Konsequenzen – stark kritisiert worden. Diese Konsequenzen betreffen zweierlei: Zum einen droht der Anspruch der Illuminationstheorie, die Möglichkeit von Wahrheitserkenntnis zu erklären, ausgeweitet zu werden: von einer letzten abschließenden Begründung unseres Erkennens auf generell alle Erkenntnisgegenstände. Dies wird möglich durch eine Verquickung mit der platonischen Konzeption eines apriorisch gegebenen Ideenwissens. Nach diesem Verständnis setzt die Erkenntnis von Gegenständen das apriorische Wissen um die diesen Gegenständen Urbildhaft zugrundeliegende Idee voraus – ein Wissen, dessen Vorhandensein im menschlichen Geist durch Illumination erklärt werden könnte. Meines Erachtens hat es zwar im Mittelalter niemanden gegeben, der diese Position wirklich vertreten hat, doch offensichtlich reicht die möglicherweise davon ausgehende Gefahr für eine Kritik an der Illuminationstheorie aus.

Zum anderen ergibt sich das Problem, dass die Vertreter der Illuminationstheorie so stark auf einen personalen Gott setzen, um die oben angesprochene Bedingtheit auch in Bezug auf die menschliche Erkenntnis zu begründen, dass daraus insbesondere für diejenigen Autoren, die einer aposteriorischen Epistemologie aristotelischer Couleur folgen, die Gefahr einer unzulässigen, weil erkenntnistheoretisch höchst problematischen Theologisierung droht; dergestalt nämlich, dass die Erkenntnis der Gegenstände in der Welt von der Erkenntnis Gottes abhängig wäre. Diese Diskussion findet ihren deutlichsten Niederschlag in der Debatte um Gott als das Ersterkannte (*primum cognitum*).⁹ Beschäftigt man sich jedoch näher mit den Textzeugnissen typischer Illuminationstheoretiker wie Bonaventura¹⁰ oder Heinrich von Gent,¹¹ lässt sich meines Erachtens durchaus eine sehr viel philosophischere Lesart im oben beschriebenen Sinne vertreten, sofern es auch diesen Autoren nicht um eine naive gegenständliche Ersterkenntnis Gottes geht, sondern um eine begriffliche im Sinne einer Bedingung der Möglichkeit menschlichen Erkennens überhaupt.

Doch möchte ich diese Theorien hier nicht weiter verfolgen, sondern, wie bereits angekündigt, zu Thomas von Aquin kommen, der in seinen erkenntnistheoretischen Quaestiones 84–88 der *prima pars* der *Summa Theologiae*, wie auch in den einschlägigen Paralleltexten im Kommentar zu *De trinitate* des Boethius oder

9 Vgl. hierzu die Arbeiten von Wouter Goris, z. B.: „Die Anfänge der Auseinandersetzung um das Ersterkannte im 13. Jahrhundert: Guibert von Tournai, Bonaventura und Thomas von Aquin“, in: *Documenti e studi sulla tradizione filosofica medievale* 10 (1999), S. 355–369; *Absolute Beginners*.

10 Vgl. Bonaventura, *Quaestiones disputatae de scientia Christi* IV (*Opera omnia* V, Quaracchi 1891, S. 17–27); *Sermo theol. IV „Christus unus omnium magister“* (*Opera omnia* V, Quaracchi 1891, S. 567–574).

11 Vgl. Heinrich von Gent, *Summa quaestionum ordinariarum* art. 1 (hg. von Raymond Macken und Gordon A. Wilson, *Opera omnia*, Bd. 21, Leuven 2005, S. 5–199).

in der *Quaestio disputata de veritate* beide aus der Illuminationstheorie drohenden Konsequenzen – die platonische Konzeption eines apriorisch gegebenen Ideenwissens¹² und die These von Gott als dem Ersterkannten¹³ – ausdrücklich ablehnt. Doch sollte man den feinen Unterschied beachten: dass Thomas damit keineswegs die Illuminationstheorie als solche ablehnt, sondern sich im Gegenteil konstruktiv damit auseinandersetzt. Dies geschieht im fünften Artikel der *Quaestio* 84 unter der Frage, ob die Verstandesseele die materiellen Gegenstände in den *rationes aeternae* erkennt, also in jenen ewigen Urbildern, als die Augustinus die Ideen im Geist Gottes benannt hatte. Ein solches unmittelbares Erkennen gesteht Thomas höchstens den Seligen zu, die Gott und folglich alles in ihm zu schauen vermögen; unter diesseitigen Bedingungen ist eine solche Erkenntnis unmöglich. Thomas räumt jedoch ein, dass die der Frage zugrundeliegende Struktur „etwas in etwas erkennen“ (*aliquid in aliquo cognosci*) auch anders begriffen werden könne, nämlich so, wie „etwas in einem andern als in seinem Erkenntnisprinzip erkannt“ werde (*aliquid in aliquo sicut in cognitionis principio cognosci*). Das Beispiel des Thomas kennen wir bereits von einem anderen Autor: „wie wenn wir sagen, in der Sonne werde gesehen, was durch die Sonne gesehen wird“ (*sicut si dicamus quod in sole videntur ea quae videntur per solem*). In der Anwendung dieses Beispiels auf die Ausgangsfrage fährt Thomas fort:

Und so muss man sagen, erkennt die menschliche Seele alles in den ewigen Urbildern, weil wir alles durch Teilhabe an ihnen erkennen. Denn das Verstandeslicht (*lumen intellectuale*), das in uns ist, ist nichts anderes als eine gewisse uns zuteil gewordene Ähnlichkeit des ungeschaffenen Lichtes, in dem die ewigen Urbilder enthalten sind. Daher heißt es im Ps (4, 6f.): ‚Viele sagen: wer lässt uns Gutes schauen?‘, eine Frage, auf die der Psalmist antwortet: ‚Uns ist aufgeprägt das Licht Deines Antlitzes, o Herr‘; als wollte er sagen: eben dadurch, dass das göttliche Licht uns sein Siegel aufprägt, wird uns alles gezeigt. Weil jedoch, außer dem Verstandeslicht in uns, zur Erwerbung des Wissens von den stofflichen Dingen die von den Dingen empfangenen geistigen Erkenntnisbilder (*species intelligibiles*) erforderlich sind, deshalb haben wir Kenntnis von den stofflichen Dingen nicht durch bloße Teilhabe an den ewigen Urbildern, wie die Platoniker behauptet haben, dass die bloße Teilhabe an den Ideen zur Erwerbung des Wissens genüge. [...] Dass aber Augustinus seine Lehren, alles werde ‚in den ewigen Urbildern‘ oder ‚in der unwandelbaren Wahrheit‘ erkannt, nicht so verstanden hat, als ob die ewigen Urbilder selbst geschaut würden, erhellt aus dem, was er an anderer Stelle sagt: ‚Nicht von jeder beliebigen vernünftigen Seele, sondern von der, die heilig und rein gewesen ist, lässt sich

12 In *Summa Theologiae* I 84 wird in nahezu jedem Artikel die Position Platons verworfen.

13 Vgl. Thomas von Aquin, *Super Boethii De trinitate* I, 3; *Summa Theologiae* I 88, 3.

behaupten, sie sei für jene Schau – der ewigen Urbilder – ‚geeignet‘, wie es die Seelen der Seligen sind.¹⁴

In dieser Textpassage macht Thomas darauf aufmerksam, dass das platonische Modell von Erkenntnis als einer Schau der ewigen Ideen selbst nicht haltbar ist. Inwiefern diese Kritik sich auch auf Augustinus bezieht, ist umstritten. Während die einen hier eine „Pazifikationsstrategie“ am Zuge sehen,¹⁵ die Thomas dazu diene, eine direkte Kritik an Augustinus zu vermeiden, nehmen andere die Stellungnahme des Thomas zum Anlass, seinen expliziten Augustinismus¹⁶ oder zumindest den hohen Stellenwert, den Augustinus im Denken des Thomas einnimmt, zu betonen.¹⁷ Unumstritten ist jedoch, dass sich laut Thomas zumindest in einem ungenauen Sprachgebrauch sagen lässt, dass wir alles in den ewigen Ideen erkennen, „weil wir alles durch Teilhabe an ihnen erkennen“.¹⁸ Diese Teilhabe basiert auf der Ähnlichkeit, die den göttlichen Intellekt, in dem diese Urbilder eigentlich erhalten sind, mit dem unsrigen verbindet. Das Vorhandensein der ewigen Ideen in Gott ist demnach der Ermöglichungsgrund unserer Erkenntnis; die ewigen Urbilder werden zwar nicht selbst geschaut, aber dennoch hat der Mensch – vermittelt über seine an der göttlichen Vernunft teilhabende Vernunft – eine gewisse apriorische Kenntnis, die als Präsenz des göttlichen Vernunftlichtes zu deuten ist. Freilich ist das gewissermaßen nur ein Teil der Er-

14 „Et sic necesse est dicere quod anima humana omnia cognoscat in rationibus aeternis, per quarum participationem omnia cognoscimus. Ipsum enim lumen intellectuale quod est in nobis, nihil est aliud quam quaedam participata similitudo luminis increati, in quo continentur rationes aeternae. Unde in Psalmo 4 dicitur: ‚Multi dicunt, Quis ostendit nobis bona?‘ cui quaestioni Psalmista respondet, dicens: ‚Signatum est super nos lumen vultus tui, Domine.‘ Quasi dicat: Per ipsam sigillationem divini luminis in nobis, omnia nobis demonstrantur. Quia tamen praeter lumen intellectuale in nobis, exiguntur species intelligibiles a rebus acceptae, ad scientiam de rebus materialibus habendam; ideo non per solam participationem rationum aeternarum de rebus materialibus notitiam habemus, sicut Platonici posuerunt quod sola idearum participatio sufficit ad scientiam habendam. [...] Quod autem Augustinus non sic intellexerit omnia cognosci ‚in rationibus aeternis‘, vel ‚in incommutabili veritate‘, quasi ipsae rationes aeternae videantur, patet per hoc quod ipse dicit in libro Octoginta trium Quaest., quod ‚rationalis anima non omnis et quaelibet, sed quae sancta et pura fuerit, asseritur illi visioni‘, scilicet rationum aeternarum, ‚esse idonea‘; sicut sunt animae beatorum.“ Thomas von Aquin, *Summa Theologiae* I 84, 5 (Übersetzung: Thomas von Aquin, *Wesen und Ausstattung des Menschen*, in: *Die deutsche Thomas-Ausgabe. Vollständige, ungekürzte dt.-lat. Ausgabe der Summa theologica*, übers. von Dominikanern und Benediktinern Deutschlands und Österreichs, hg. vom Katholischen Akademikerverband, Bd. 6, Salzburg / Leipzig 1937, S. 275f.).

15 Goris, *Absolute Beginners*, S. 99.

16 Vgl. Lydia Schumacher, *Divine Illumination. The History and Future of Augustine’s Theory of Knowledge*, Chichester 2011, S. 154–180.

17 Vgl. Robert Pasnau, „Divine Illumination“, in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2015 Edition), hg. von Edward N. Zalta, URL: <<http://plato.stanford.edu/archives/spr2015/entries/illumination/>> (letzte Einsichtnahme: 27.08.15).

18 Siehe Thomas von Aquin, *Summa Theologiae* I 84, 5 (Übersetzung: Thomas von Aquin, *Wesen und Ausstattung des Menschen*, Bd. 6, Salzburg / Leipzig 1937, S. 275).

klärung; als unverzichtbare zweite Bedingung unseres Erkennens sind die von den stofflichen Dingen empfangenen *species intelligibiles* hinzuzufügen, also jene ‚geistigen Erkenntnisbilder‘, die der Verstand mittels Abstraktion aus den sinnlich wahrgenommenen Gegenständen gewinnt und ohne die überhaupt keine Erkenntnis zustande kommt.

Was meint nun diese apriorische Kenntnis oder Vorstrukturierung unseres Erkenntnisvermögens und damit unsere Abhängigkeit von einem göttlichen Vernunftlicht genauer? In seinen Ausführungen über die Möglichkeit der Erkenntnis Gottes in der *Expositio super librum Boethii De trinitate* (gleiches gilt für die Ausführungen über die Notwendigkeit der göttlichen Gnade in der *Summa Theologiae*) lehnt Thomas ausdrücklich die These ab, dass der menschliche Geist bei der Erkenntnis einer neuen Erleuchtung (*nova illustratio*) durch göttliches Licht bedürfe.¹⁹ Wieder fällt auf: Eine Erleuchtung als solche wird nicht kategorisch abgelehnt. Vielmehr geht es darum, sie in richtiger Weise zu erläutern. Denn das Gegenmodell ist nicht der totale Verzicht auf die Illumination, sondern eine Erleuchtung mit dem natürlichen Licht, das als ausreichend gedacht werden muss und keinerlei zusätzliche Erleuchtung erforderlich macht.²⁰ Thomas kann deshalb in diesem Zusammenhang von einer natürlichen Erleuchtung (*naturalis illustratio*) sprechen.²¹

Damit ist ein wichtiges Missverständnis aus dem Weg geräumt. Wie bereits terminologisch in der Unterscheidung zwischen natürlichem Licht (*lumen naturale*) und Gnadenlicht (*lumen gratiae*) zum Ausdruck kommt, hält Thomas daran fest, dass in der Wahrheitserkenntnis für dasjenige, worauf sich die natürliche Vernunft erstreckt, d. h. das sich der Sinneswahrnehmung verdankt, kein neues Licht erforderlich ist. Hier reicht die natürliche Ausstattung des Menschen vollständig aus. Andere Bedingungen gelten für denjenigen Sonderbereich, der die Fähigkeit der natürlichen Vernunft übersteigt und folglich nicht mehr auf die Sinneswahrnehmung angewiesen ist: der Glaube, das Wissen um die *futura contingentia*, die Prophetie usw. Hier bedarf der Mensch durchaus einer neuen Erleuchtung oder zumindest einer Verstärkung seines Vernunftlichtes; doch betrifft dies keineswegs den Normalfall.

Damit ist die Frage nach der Notwendigkeit einer göttlichen Gnadeneinwirkung jedoch noch nicht abgeschlossen. Denn auch wenn Thomas klarstellt, dass

19 Vgl. Thomas von Aquin, *Super Boethii De trinitate* I, 1 („Utrum mens humana in cognitione veritatis nova illustratione divinae lucis indigeat“). Es fällt auf, dass Thomas die These vom Angewiesensein auf eine neue Erleuchtung hier keineswegs Augustinus, sondern Avicenna und seiner Vorstellung des *intellectus agens* als einer extern auf den Menschen einwirkenden *substantia separata* zuschreibt.

20 „Mens humana illustrata est divinitus lumine naturali [...]“ Thomas von Aquin, *Super Boethii De trinitate* I, 1, *sed contra* 1 (Übersetzung: Thomas von Aquin, *Kommentar zum Trinitäts-traktat des Boethius*, übers. und eingel. von Peter Hoffmann, 2 Bde., Freiburg 2006 / 2007 (Herders Bibliothek der Philosophie des Mittelalters 3 / I und 3 / II), Bd. 1, S. 47).

21 Vgl. den Paralleltext in Thomas von Aquin, *Summa Theologiae* I–II 109, 1 („Utrum homo sine gratia aliquod verum cognoscere possit“).

der natürlichen Erleuchtung keine zweite hinzugefügt werden muss, bleibt die Frage zu klären, woher die natürliche Erleuchtung stammt. An dieser Stelle wird verständlich, warum Thomas nicht völlig auf den Illuminationsgedanken verzichtet. Es gilt nämlich zu zeigen, dass eine gewisse göttliche Tätigkeit (*divina operatio*) durchaus vonnöten ist, und zwar zunächst – philosophisch gesprochen – in der notwendigen Annahme eines ersten Bewegenden schlechthin; schließlich, schöpfungstheologisch gesprochen, in der Annahme der Erschaffung der Welt.²² Darüber hinaus unterliegt die Welt auch in ihrer Bewegung und Lenkung der Einflussnahme Gottes. Diese manifestiert sich allerdings nicht durch unmittelbare Einflussnahme Gottes, sondern – hier folgt Thomas bekanntlich dem aristotelischen Entelechie-Gedanken – durch die Ausstattung jeglicher Natur mit den ihr charakteristischen Zielen und Handlungen, die sich beim Menschen in seinem natürlichen Vernunftlicht äußert.²³

4 Das Licht der natürlichen Vernunft

Diese Tätigkeit beschreibt Thomas als eine innerliche Belehrung: „Gott belehrt uns in diesem Sinne innerlich (*nos interius docet*), weil er das natürliche Licht in uns verursacht und es zur Wahrheit lenkt [...]“²⁴ Oder, wie es an anderer Stelle heißt, wo Thomas ausdrücklich davon spricht, dass der Geist von Gott erleuchtet wird:

Und deshalb verursacht auch das natürliche Licht in der Seele immer Gott, nicht ein immer verschiedenes [Licht], sondern dieses eine und selbe; denn er ist nicht nur dessen Entstehungsgrund (*causa fieri*), sondern auch dessen Seinsgrund (*causa esse*). Also ist Gott dadurch kontinuierlich im Geiste tätig, dass er in ihm das natürliche Licht verursacht und es lenkt. Und so schreitet der Geist in seiner Tätigkeit nicht ohne die Tätigkeit der ersten Ursache voran.²⁵

²² Vgl. Thomas von Aquin, *Summa Theologiae* I–II 109, 1.

²³ Vgl. Thomas von Aquin, *Super Boethii De trinitate* I, 1. Dieser Gedanke eines göttlichen Heilsplans (*lex aeterna*) entfaltet im Bereich der praktischen Vernunft eine ähnliche Bedeutung. Auch im Lex-Traktat der *Summa Theologiae* (STh I–II 90ff.) spricht Thomas nicht von einer unmittelbar handlungsleitenden Funktion der göttlichen Vorsehung, sondern von einer dem Menschen spezifischen Teilhabe am göttlichen Licht in Gestalt des natürlichen Gesetzes (*lex naturalis*), d. h. der praktischen Vernunft. Die über den Begriff der Teilhabe gewährleistete Strukturparallele zwischen theoretischer und praktischer Vernunft ist bemerkenswert.

²⁴ „[...] Deus nos interius docet in naturalibus cognitio, quod lumen naturale in nobis causat et ipsum dirigit in veritatem [...]“ Thomas von Aquin, *Super Boethii De trinitate* I, 1, ad 2.

²⁵ „Et ideo etiam lumen naturale in anima semper Deus causat, non aliud et aliud, sed idem; non enim est causa fieri eius solum, sed etiam esse illius. In hoc ergo continue Deus operatur in mente, quod in ipsa lumen naturale causat et ipsum dirigit, et sic mens non sine operatione causae primae in operationem suam procedit.“ Thomas von Aquin, *Super Boethii De trinitate* I, 1, ad 6. Vgl. hierzu auch Thomas von Aquin, *Summa Theologiae* I 105, 3: „Utrum Deus moveat immediate intellectum creatum“.

Während diese letzte Abhängigkeit, die sich für Thomas darin äußert, dass Gott „in uns das natürliche Licht verursacht, indem er es erhält und zum Sehen leitet“;²⁶ in globaler schöpfungstheologischer Perspektive gedacht zu sein scheint und insofern für den spezifisch erkenntnistheoretischen Bereich wenig Konkretes beizutragen hat, finden wir in der (von Augustinus herrührenden) Vorstellung, dass Gott uns innerlich belehrt, bereits genauere Hinweise. Thomas hat sie an anderer Stelle aufgegriffen und ausführlich diskutiert, und zwar in der elften *Quaestio* seiner *Quaestiones disputatae de veritate*, die in Anlehnung an die gleichnamige Augustinische Schrift mit *De magistro* überschrieben ist und sich der Frage widmet, inwiefern allein Gott lehren kann und es dementsprechend verdient, Lehrer genannt zu werden. Die philosophische Problematik im Hintergrund betrifft die Frage, wie wir eigentlich Wissen erwerben (und vermitteln). Gibt es apriorische Bedingungen, denen wir dabei unterworfen sind? Was wissen wir immer bereits schon, was lernen wir selbst und wann sind wir auf Belehrung angewiesen? Dieser Text ist vor allem deshalb interessant, weil Thomas darin versucht, näher zu beleuchten, worin das von Gott dem Menschen geschenkte natürliche Verstandeslicht inhaltlich besteht – über die bloße Tatsache hinausgehend, dass es dem Menschen als geschaffener Kreatur von Gott her zukommt. Was genau wird dem Menschen darin zuteil?²⁷

Thomas beginnt die Beantwortung der Frage mit der Beschreibung zweier Extremmeinungen, die er ablehnt: Avicenna ging fälschlicher Weise davon aus, dass Wissen uns durch einen externen göttlichen Intellekt direkt eingegeben wird; Platon hingegen vertrat die Meinung, dass wir bereits mit einem apriorischen Wissen ausgestattet sind, an das wir uns, angeregt durch die Sinneswahrnehmung, nur wieder zu erinnern brauchen. Thomas selbst schließt sich der *via media* an, nämlich der Lehrmeinung des Aristoteles:

Die Formen der Naturdinge gibt es zwar zuvor schon in der Materie, aber nicht, wie einige wollen, in Wirklichkeit, sondern nur der Möglichkeit nach. Von hier aus werden sie durch die nächstliegende, äußere Wirkkraft verwirklicht [...]. [...] Ähnlich verhält es sich auch mit der Aneignung von Wissen, welche in uns in bestimmter Weise keimhaft angelegt ist, nämlich in Form erster Inhalte des Intellektes (*primae conceptiones intellectus*), die sofort (*statim*) im Lichte des tätigen Intellektes (*lumine intellectus agentis*) mittels der von den sinnenfälligen Dingen abstrahierten Formen erfasst werden. Dabei kann es sich sowohl um Urteile handeln, nämlich Axiome bzw. selbstevidente Grundsätze, als auch um Begriffe wie ‚Seiendes‘, ‚Eines‘ und

26 „[...] Deus in nobis lumen naturale conservando causat et ipsum dirigit ad videndum [...]“ Thomas von Aquin, *Super Boethii De trinitate* I, 1, ad 8.

27 Zu diesem wichtigen Text und der damit verbundenen Problematik um den Begriff des Seienden vgl. Jan A. Aertsen, *Medieval Philosophy and the Transcendentals. The Case of Thomas Aquinas*, Leiden u. a. 1996 (Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters 52), S. 170–185, sowie Wouter Goris, „*De magistro* – Thomas Aquinas, Henry of Ghent, and John Duns Scotus on Natural Conceptions“, in: *The Review of Metaphysics* 66 (2013), S. 435–468.

dergleichen, welche der Intellekt sofort erfasst. In derartigen, allgemeinen Prinzipien ist alles weitere gleichsam wie im Keim schon einbeschlossen (*sicut in quibusdam rationibus seminalibus*). Gelangt der menschliche Geist aufgrund derartiger allgemeiner Erkenntnis zur wirklichen Erkenntnis von Besonderem, das zuvor schon im allgemeinen und gleichsam der Möglichkeit nach erkannt wurde, so heißt dies, dass man Wissen erwirbt.²⁸

Die natürliche menschliche Vernunft oder das Licht der Vernunft ist demnach mit bestimmten ersten Grundbegriffen bzw. selbstevidenten, immer schon bekannten Prinzipien bestückt, die der Intellekt sofort erfasst und aus denen heraus sich Wissen entwickelt. Diese natürliche Ausstattung ist der Vernunft als jenes innere Wirkprinzip mitgegeben, das in Form eines innewohnenden Ziels – so der aristotelische Entelechie-Gedanke – nach vollendeter Verwirklichung strebt, wobei die Pointe darauf liegt, dass „dieses dem Wirkenden innerliche Wirkprinzip hinreicht, den Zustand der vollendeten Wirklichkeit herbeizuführen“ (*principium intrinsecum sufficienter potest perducere in actum perfectum*);²⁹ Thomas vergleicht es mit den inneren Heilkräften, die wir einem belebten Körper im Prozess der Heilung zusprechen. Am Beispiel der Heilung wird auch deutlich, dass nichts dagegen spricht, diesen Prozess zusätzlich von außen etwa durch die Zufuhr geeigneter Medikamente zu unterstützen. In Analogie dazu folgert Thomas eine doppelte Weise des Wissenserwerbs: entweder durch die Selbsttätigkeit der Vernunft selbst – zum Ausdruck gebracht im auffindenden Erkennen des Unbekannten – oder durch Unterstützung der natürlichen Vernunft von außen – in dem, was wir (Be)Lehren nennen. In diesem Zusammenhang bedient er sich erneut der Lichtmetapher, indem er die Kernaussage des Sonnengleichnisses – die Präsenz einer selbst nicht unmittelbar sichtbaren Lichtquelle als Ermöglichungsgrund unseres Erkennens – auf originelle Weise ergänzt. Denn die Erleuchtung eines Hauses verdanke sich ja auch nicht nur einer Lichtquelle wie der Sonne, sondern auch demjenigen, der die Fensterläden öffnet, die den Einfall des Lichtes verhindern.³⁰

28 „[...] formae enim naturales praeexistunt quidem in materia, non in actu, ut alii dicebant, sed in potentia solum de qua in actum reducuntur per agens extrinsecum proximum, non solum per agens primum, ut alia opinio ponebat; [...] [...] similiter etiam dicendum est de scientiae acquisitione quod praeexistunt in nobis quaedam scientiarum semina, scilicet primae conceptiones intellectus quae statim lumine intellectus agentis cognoscuntur per species a sensibilibus abstractas, sive sint complexa sicut dignitates, sive incomplexa sicut ratio entis et unius et huiusmodi quae statim intellectus apprehendit; in istis autem principiis universalibus omnia sequentia includuntur sicut in quibusdam rationibus seminalibus: quando ergo ex istis universalibus cognitionibus mens educitur ut actu cognoscat particularia quae prius in universali et quasi in potentia cognoscebantur, tunc aliquis dicitur scientiam acquirere.“ Thomas von Aquin, *De veritate* XI, 1 (Übersetzung [leicht modifiziert!]: Thomas von Aquin, *Über den Lehrer / De magistro*, hg., übers. und komm. von Gabriel Jüssen, Gerhard Krieger und Jakob Hans Josef Schneider, Hamburg 1988 (Philosophische Bibliothek 412), S. 17).

29 Thomas von Aquin, *De veritate* XI, 1 (Übersetzung: Thomas von Aquin, *Über den Lehrer / De magistro*, S. 19).

30 Vgl. Thomas von Aquin, *De veritate* XI, 3, *sed contra* 6.

Während in Bezug auf letzteren Zusammenhang durchaus vom menschlichen Lehrer gesprochen werden darf, ist in Bezug auf die als Naturanlage sich äussernde Präsenz der Lichtquelle klar:

Das solcherart wirksame Licht der Vernunft aber, in dem uns die genannten Prinzipien immer schon bekannt sind, ist uns von Gott eingegeben (*nobis a Deo inditum*), gleichsam als ein in uns zum Vorschein kommendes Bild und Gleichnis der ungeschaffenen Wahrheit. Da nun alles menschliche Lehren seine Wirksamkeit nur aus der Kraft dieses Lichtes und seines Wirkens gewinnen kann, steht demnach fest, daß Gott allein es ist, der ursprünglich und im Innern lehrt, wie ja auch das ursprüngliche und von innen Heilende die Natur ist.³¹

In der Beantwortung der Einwände gibt Thomas ein Beispiel, wie er das versteht: „Wenn wir zum Beispiel durch Lehren erfahren, was der Mensch ist, müssen wir darüber irgendetwas schon zuvor wissen (*praesciamus*), zum Beispiel was ‚Lebewesen‘ oder ‚Substanz‘ oder zumindest, was ‚seiend‘ bedeutet – und letzteres kann uns ja unmöglich unbekannt sein.“³² Hier finden wir den Begriff des ‚allgemeinen Seienden‘ (*ens commune*) bzw. des ‚Seienden, insofern es seiend ist‘ (*ens inquantum ens*) wieder, als das Thomas in Anlehnung an Aristoteles den Gegenstand der Metaphysik bestimmt.³³ Mit Avicenna interpretiert er es als das Ersterkannte, d. h. dasjenige, „das der Intellekt zuerst als das ihm Bekannteste begreift und in das er alles Begriffene auflöst“;³⁴ gemeint ist ein Begriff von ‚etwas‘, der gewissermaßen als Bedingung der Möglichkeit vorausgesetzt werden muss, dass wir überhaupt etwas als etwas begreifen. In gleicher apriorischer Weise³⁵ gibt

31 „Huiusmodi autem rationis lumen quo principia huiusmodi nobis sunt nota, est nobis a Deo inditum quasi quaedam similitudo increatae veritatis in nobis resultans. Unde cum omnis doctrina humana efficaciam habere non possit nisi ex virtute illius luminis, constat quod solus Deus est qui interius et principaliter docet, sicut natura interius et principaliter sanat; [...].“ Thomas von Aquin, *De veritate* XI, 1 (Übersetzung: Thomas von Aquin, *Über den Lehrer / De magistro*, S. 23).

32 „[...] utpote si doceamus quid est homo, oportet quod de eo praesciamus aliquid, scilicet rationem animalis vel substantiae aut saltem ipsius entis quae nobis ignota esse non potest; [...].“ Thomas von Aquin, *De veritate* XI, 1, ad 3 (Übersetzung: Thomas von Aquin, *Über den Lehrer / De magistro*, S. 25).

33 Vgl. z. B. Thomas von Aquin, „In XII libros Metaphysicae Aristotelis expositio, prolog.“, in: *Thomas von Aquin. Prologe zu den Aristoteleskommentaren*, übers. von Francis Cheneval und Ruedi Imbach, Frankfurt a. M. 1993, S. 99–105.

34 „Illud autem quod primo intellectus concipit quasi notissimum, et in quod conceptiones omnes resolvit, est ens, ut Avicenna dicit in principio suae metaphysicae.“ Thomas von Aquin, *De veritate* I, 1.

35 Der Begriff ‚a priori‘ ist hier nicht im engeren kantischen Sinn gemeint, bringt aber gleichwohl treffend die in der Natur zu verankernde Vorgeordnetheit zum Ausdruck, die der Analyse des Thomas zu entnehmen ist. Vgl. zur kritischen Auseinandersetzung mit den kantisch inspirierten transzendental-thomistischen Interpretationen Aertsen, *Medieval Philosophy and the Transcendentals*, S. 170–185, der in diesem Zusammenhang auf *Summa contra gentiles* II 83 verweist.

es jene selbstevidenten Prinzipien (*principia per se nota*), die unsere (theoretische) Vernunft in allen Facetten – Denken, Sprechen, Handeln – immer bereits vorstrukturieren: an leitender Stelle das Widerspruchsprinzip (dem der Begriff des *ens* korrespondiert), gefolgt vom Identitätsprinzip und vom Prinzip des ausgeschlossenen Dritten.³⁶ In der Kenntnis dieser ersten Begriffe und Prinzipien besteht also die natürliche Erleuchtung, zu der, wie oben dargestellt, die vom Verstand mittels Abstraktion aus den sinnlich wahrgenommenen Gegenständen gewonnenen *species intelligibiles* hinzutreten.

5 Schluss

Kehren wir zurück zu unserer Ausgangsproblematik. Die Frage nach der Illumination stellt sich für Thomas als erkenntnistheoretisch motivierte Frage nach den apriorischen Bedingungen unseres Erkennens. Das Augustinische Anliegen, die Frage nach der Gewissheit unserer Erkenntnis, bleibt dabei spürbar.³⁷ Denn eben jene Gewissheit resultiert aus der Tatsache, dass uns diese ersten Prinzipien von Gott eingegeben sind. Thomas macht an mehreren Stellen auf die göttliche Urheberschaft dieser Gewissheit aufmerksam, die kein Mensch garantieren kann: „Die Tatsache, dass wir überhaupt etwas mit Gewissheit wissen können, stammt aus dem Licht der Vernunft, das von Gott unserem Inneren mitgegeben wurde und wodurch er in uns spricht.“³⁸

Weil Thomas in Anlehnung an die aristotelische Epistemologie, die den *nous* als Ort der (angeborenen) Prinzipien bestimmte, davon ausgeht, dass unser Erkennen durch Grundbegriffe wie ‚Seiendes‘, ‚Eines‘ oder ‚Etwas‘ (Begriffe, die in seiner Transzendentalienlehre wiederkehren) und durch Prinzipien wie das Widerspruchsprinzip im Bereich der theoretischen Vernunft oder das erste praktische Prinzip („Das Gute ist zu tun, das Böse zu meiden“) im Bereich der praktischen Vernunft vorstrukturiert ist, kann und möchte er den Gedanken einer Illumination, der stets eine Einflussnahme von außen impliziert, nicht völlig fallen lassen. Doch macht er unmissverständlich und unermüdlich deutlich, dass diese Erleuchtung dem Intellekt zukommt, insofern er ein natürliches Vermögen ist – und nicht in Form einer übernatürlichen Zugabe.

Wird der Begriff der Gnade damit nicht überflüssig? Im engeren, terminologischen Sinn ist die Sache klar, denn in der Frage nach der Notwendigkeit einer ‚neuen Erleuchtung‘ hatte Thomas eindeutig die Meinung vertreten, in Bezug

36 Vgl. hierzu Gallus M. Manser O.P., *Das Wesen des Thomismus*, 3., verb. und erw. Aufl., Freiburg/Schweiz 1949, S.291–313. — Auffällig ist auch hier wiederum, wie Thomas für die praktische Vernunft eine parallele Struktur annimmt (vgl. Thomas von Aquin, *Summa Theologiae* I-II 94, 2): Die als natürliches Gesetz bezeichnete, spezifisch dem Menschen vorbehaltene Teilhabe am göttlichen Licht äußert sich im Bereich der praktischen Vernunft als ein diese strukturierendes erstes, d. h. selbstevidentes praktisches Prinzip, nämlich „Das Gute ist zu tun, das Böse zu meiden“ (*bonum est faciendum, malum vitandum*).

37 Ein Punkt, der an dieser Stelle nicht vertieft werden kann, aber der vielleicht mehr als nur eine Harmonisierungsstrategie Augustinus gegenüber erahnen lässt!

38 Thomas von Aquin, *De veritate* XI, 1, ad 13; vgl. auch ad 17 sowie *De veritate* XI, 2, arg. 2.

auf den Glauben, die Prophetie usw. sei ein ‚Licht der Gnade‘ (*lumen gratiae*) erforderlich und dementsprechend auch begrifflich von einem *lumen rationis* / *lumen intelligibile* / *lumen naturalis* zu unterscheiden.³⁹ Welche Konsequenzen für unsere Ausgangsfrage nach der Gnade hat es dann, dass Thomas dennoch nicht darauf verzichtet, auch in Bezug auf die natürliche Erkenntnis des Menschen eine göttliche Wirksamkeit anzunehmen, nämlich dass Gott, wie oben bereits gesagt, der Urheber der Natur bzw. Form des Menschen und der ihr inhärierenden Vernunftbegabung ist und diese bewegt, insofern er die letzte Bewegursache schlechthin repräsentiert – und uns damit nicht nur in unserem Sein, sondern auch in unserem Erkennen als bedingte Wesen bestimmt? Auf unser faktisches Erkennen hat diese Annahme einer Gnade im weiteren Sinn keinen Einfluss. Wohl aber versucht sie, etwas über den letzten Ermöglichungsgrund unseres Erkennens auszusagen. Dass dieser in genau jener apriorischen Vorstrukturierung besteht, die in *De magistro* entfaltet wurde, mündet in die zentrale These des Thomas, dass das Sein der Dinge in der Welt und unser diese Dinge erkennendes Denken als stets aufeinander bezogen gedacht werden müssen und nicht dem Zufall entspringen, sondern sich einem göttlichen Schöpferwillen verdanken, der dies allererst ermöglicht: „Die Erdachtheit der Dinge durch Gott *begründet* ihre Erkennbarkeit für den Menschen. [...] Das bedeutet: die Dinge sind erkennbar für uns dadurch, daß Gott sie erdacht hat; *als* von Gott erdachte haben die Dinge nicht nur *ihr* Wesen (sozusagen ‚für sich allein‘), sondern *als* von Gott erdachte haben die Dinge auch ein Sein ‚für uns‘.“⁴⁰

Auf der einen Seite ermöglicht das eben jenen starken Rationalismus, Realismus und Reliabilismus, der Thomas auch heute noch für die moderne Erkenntnistheorie attraktiv bzw. zu einem ernstzunehmenden Gesprächspartner macht.⁴¹ Freilich geschieht dies zumeist unter Nichtberücksichtigung des Grundgedankens, dass sich diese natürliche Erkenntnisfähigkeit des Menschen einer göttlichen Illumination in Gestalt einer Teilhabe an der göttlichen Vernunft verdankt. Ist diese Vernachlässigung – vorausgesetzt, sie geschieht nicht aus grober Fahrlässigkeit oder aus theologischen Ressentiments heraus – zulässig? Oder zeugt sie von der Unterschätzung eines Gedankens, der keinesfalls allein schöpfungstheologisch von Bedeutung ist, sondern auch weittragende philosophische Konsequenzen hat?

Dies wäre die andere (platonische?) Seite der thomanischen Betonung von Illumination und Gnade im Kontext der Erkenntnistheorie. Sie ließe sich ausformulieren in einem negativen Element, in einer „*philosophia negativa*“ wohlgermerkt

39 Vgl. Thomas von Aquin, *Summa Theologiae* I-II 109, 1.

40 Josef Pieper, „Unaustrinkbares Licht. Das negative Element in der Weltansicht des Thomas von Aquin“, in: ders., *Darstellungen und Interpretationen. Thomas von Aquin und die Scholastik*, hg. von Berthold Wald, Hamburg 2001 (Werke in acht Bänden, Bd. 2), S. 112–152, hier S. 119, Kursiv. im Original.

41 Vgl. hierzu z. B. Dominik Perler, *Theorien der Intentionalität im Mittelalter*, Frankfurt a. M. 2004, S. 31–105.

(Josef Pieper), d. h. in der Betonung der grundsätzlichen Bedingtheit unseres Erkenntnisvermögens, oder anders gewendet der prinzipiellen Nichterkennbarkeit der (geschaffenen) Dinge durch einen (geschaffenen) menschlichen Geist.⁴² Greifbar wird sie in der Problematik um die Nichterkennbarkeit Gottes.⁴³ Die sich der Teilhabe an einem göttlichen Licht verdankende ungeheure Potentialität und Autonomie der Vernunft sehen sich damit nicht in Frage gestellt. Auch an der Analyse des Erkenntnisprozesses als solchen, d. h. an der konstitutiven Abhängigkeit unseres Erkennens von der Sinneswahrnehmung, wie Thomas sie in Anlehnung an Aristoteles präsentiert, würde das nichts ändern. Wohl aber scheint mir die Frage lohnenswert, ob das Bewusstsein um eine natürliche und gleichwohl illuminativ-gnadenhaft gedachte Bedingtheit unseres Erkennens (sei sie personal verankert oder nicht), d. h. das Bewusstsein, dass uns ein *God's eye view* niemals zur Verfügung stehen kann, nicht nur für die damaligen Verhältnisse fruchtbar sein kann, sondern dem Begriff der *gratia* auch bis heute – selbst in Kontexten, in denen man es nicht erwartet! – bleibende Aktualität verleiht.

Literaturverzeichnis

Quellen

- Augustinus, *De vera religione* XXXIX. 73, hg. von Klaus-Dieter Daur, Turnhout 1962 (Corpus Christianorum Series Latina XXXII).
- Augustinus, *Von der wahren Religion*, übers. von Wilhelm Thimme, Zürich 1962.
- Bonaventura, *Quaestiones disputatae de scientia Christi IV*, in: *Doctoris Seraphici S. B. Opera omnia*, 10 Bde., hg. in Quaracchi 1882–1902, Bd. V, 1891, S. 17–27.
- Bonaventura, *Sermo theologicus IV „Christus unus omnium magister“*, in: *Doctoris Seraphici S. B. Opera omnia*, 10 Bde., hg. in Quaracchi 1882–1902, Bd. V, 1891, S. 567–574.
- Heinrich von Gent, *Summa quaestionum ordinariarum* art. 1, in: *Opera omnia*, hg. von Raymond Macken und Gordon A. Wilson, Leuven 1979ff., Bd. 21, 2005, S. 5–199.
- Thomas von Aquin, *Sancti Thomae de Aquino Expositio Super librum Boethii De trinitate*, hg. von Bruno Decker, Leiden 1955 (STGMA IV).
- Thomas von Aquin, *Sancti Thomae de Aquino Summa Theologia*, Textum Leoninum Romae 1888 editum ac automato translatum a Roberto Busa SJ in taenias magneticas denuo recognovit Enrique Alarcón atque instruxit, in: *S. Thomae de Aquino Opera Omnia*, Corpus Thomisticum, subsidia studii ab Enrique Alarcón collecta et edita Pompaelone ad Universitatis Studiorum Navarrensis aedes ab A. D. MM.
- Thomas von Aquin, *Wesen und Ausstattung des Menschen*, in: ders., *Die deutsche Thomas-Ausgabe. Vollständige, ungekürzte dt.-lat. Ausgabe der Summa theologica*, übers. von Dominikanern und Benediktinern Deutschlands und Österreichs, hg. vom Ka-

42 Versucht hat dies auf beeindruckende Weise Josef Pieper („Unaustrinkbares Licht“), der Thomas damit gründlich gegen den (rationalistisch-neuscholastischen) Strich bürstet.

43 Vgl. Carlos Steel, *Der Adler und die Nachtule. Thomas und Albert über die Möglichkeit der Metaphysik*, Münster 2001 (Lectio Albertina 4); vgl. auch Wouter Goris, „Die Vergegenwärtigung des Heils. Thomas von Aquin und die Folgen“, in: *Ende und Vollendung. Eschatologische Perspektiven im Mittelalter*, hg. von Jan A. Aertsens und Martin Pickavé, Berlin / New York 2002 (Miscellanea Mediaevalia 29), S. 417–433.

- tholischen Akademikerverband, Salzburg / Leipzig (Graz / Wien / Köln) 1934ff., Bd. 6, 1937.
- Thomas von Aquin, *Kommentar zum Trinitätstraktat des Boethius*, übers. von Peter Hoffmann, Freiburg 2006 / 2007 (Herders Bibliothek der Philosophie des Mittelalters 3/I und 3/II).
- Thomas von Aquin, „In XII libros Metaphysicae Aristotelis expositio, prol.“, in: *Thomas von Aquin. Prologe zu den Aristoteleskommentaren*, übers. von Francis Cheneval und Ruedi Imbach, Frankfurt a. M. 1993, S. 99–105.
- Thomas von Aquin, *Über den Lehrer / De magistro*, hg. und übers. von Gabriel Jüssen, Gerhard Krieger und Jakob Hans Josef Schneider, Hamburg 1988 (Philosophische Bibliothek 412).

Sekundärliteratur

- Aertsen, Jan A., *Medieval Philosophy and the Transcendentals. The Case of Thomas Aquinas*, Leiden / New York / Köln 1996 (Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters 52).
- Goris, Wouter, „Die Anfänge der Auseinandersetzung um das Ersterkannte im 13. Jahrhundert: Guibert von Tournai, Bonaventura und Thomas von Aquin“, in: *Documenti e studi sulla tradizione filosofica medievale* 10 (1999), S. 355–369.
- Goris, Wouter, „Die Vergegenwärtigung des Heils. Thomas von Aquin und die Folgen“, in: *Ende und Vollendung. Eschatologische Perspektiven im Mittelalter*, hg. von Jan A. Aertsen und Martin Pickavé, Berlin / New York 2002 (Miscellanea Mediaevalia 29), S. 417–433.
- Goris, Wouter, *Absolute Beginners. Der mittelalterliche Beitrag zu einem Ausgang vom Unbedingten*, Leiden / Boston 2007 (Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters 93).
- Goris, Wouter, „De magistro – Thomas Aquinas, Henry of Ghent, and John Duns Scotus on Natural Conceptions“, in: *The Review of Metaphysics* 66 (2013), S. 435–468.
- Heinzmann, Richard, *Philosophie des Mittelalters*, Stuttgart / Berlin / Köln 1992 (Grundkurs Philosophie 7).
- Horn, Christoph, *Augustinus*, München 1995.
- Horn, Christoph / Müller, Jörn / Söder, Joachim (Hgg.), *Platon-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart / Weimar 2009.
- Kann, Christoph, „Skepsis, Wahrheit, Illumination. Bemerkungen zur Erkenntnistheorie Heinrichs von Gent“, in: *Nach der Verurteilung von 1277. Philosophie und Theologie an der Universität von Paris im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts. Studien und Texte*, hg. von Jan A. Aertsen, Kent Emery, Jr. und Andreas Speer, Berlin / New York 2001 (Miscellanea Mediaevalia 28), S. 38–58.
- Kreuzer, Johann, „Licht“, in: *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*, hg. von Ralf Konersmann, Darmstadt ³2011, S. 211–227.
- Manser, Gallus M. O.P., *Das Wesen des Thomismus*, Freiburg / Schweiz ³1949.
- Pasnau, Robert, „Divine Illumination“, in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2015 Edition), hg. von Edward N. Zalta, URL: <http://plato.stanford.edu/archives/spr2015/entries/illumination/> (letzte Einsichtnahme: 27.08.15)
- Perler, Dominik, *Theorien der Intentionalität im Mittelalter*, Frankfurt a. M. ²2004.
- Pieper, Josef, „Unaustrinkbares Licht. Das negative Element in der Weltansicht des Thomas von Aquin“, in: *Darstellungen und Interpretationen. Thomas von Aquin und*

- die Scholastik*, hg. von Berthold Wald und Josef Pieper, Hamburg 2001 (Werke in acht Bänden 2), S. 112–152.
- Schumacher, Lydia, *Divine Illumination. The History and Future of Augustine's Theory of Knowledge*, Chichester 2011.
- Söder, Joachim R., „Painfully awkward? Die Übersetzungen Platons ins mittelalterliche Latein“, in: *Edition und Übersetzung. Zur wissenschaftlichen Dokumentation des interkulturellen Texttransfers*, hg. von Bodo Plachta und Winfried Woesler, Tübingen 2002, S. 255–262.
- Steel, Carlos, *Der Adler und die Nachtule. Thomas und Albert über die Möglichkeit der Metaphysik*, Münster 2001 (Lectio Albertina 4).

Vom Wissen um *gratia* Strategien der Diskursivierung elusiven Wissens in der Frühen Neuzeit

Ulrike Schneider

1 *gratia* als Erfahrungswert

Die folgenden Ausführungen setzen bei der Beobachtung an, dass in frühneuzeitlichen Texten ganz unterschiedlicher Provenienz im Rahmen einer Theorie des Schönen nicht selten eine zweifache empirische Erfahrung thematisch wird: Zum einen werde *gratia* nicht nur bei ‚schönen‘ Menschen und Dingen spürbar, sondern auch bei solchen, die nach den gängigen Kriterien eines an Ordnung, Proportionalität und Symmetrie orientierten Schönheitskonzepts gerade nicht schön seien. Und zum anderen verfügten auch Menschen, die nach denselben Kriterien als ‚schön‘ zu beurteilen seien, gerade nicht über *gratia*. Die Frage, die sich aus dieser Beobachtung ergibt, zielt darauf ab, wie sich diese Erfahrung erklären und gegebenenfalls im Rahmen einer Theorie des Schönen auch begründen lässt. Die jeweiligen Ansätze zu einer Beantwortung der Frage aber versprechen Aufschluss nicht nur über das jeweilige Schönheitskonzept, sondern auch über den Grad an Theoretisierbarkeit empirischer Erfahrung sowie generell über die Möglichkeiten der Diskursivierung dessen, was mit dem Begriff *gratia* (jeweils) zu erfassen ist.

Erklären lässt sich diese empirische Erfahrung zunächst einmal unter Rekurs auf drei ihr zugrunde liegende theoretische Annahmen:¹ Erstens wird jeweils von einem Konzept ausgegangen, das ‚Schönheit‘ primär auf der Basis der Kriterien von Proportionalität, Harmonie und Stimmigkeit fasst – ein Konzept, das seit der Antike unter den Vorzeichen einer aristotelischen Traditionslinie wirkungsmächtig war und dies bis weit in die Frühe Neuzeit und darüber hinaus blieb. Zweitens wird eine grundsätzliche kategoriale Unterscheidung von ‚Schönheit‘ – bzw. *bellezza* im italienischen Kontext, auf den ich mich hier maßgeblich beziehe – einerseits und *gratia* andererseits manifest. Und drittens wird die *gratia* in ihrer Relation zur *bellezza*, zur Schönheit als ein ‚Zusatz‘, eine ‚Beigabe‘ ge-

1 Diese theoretischen Annahmen sind seitens der Forschung breit aufgearbeitet; sie sind hier jedoch vorab zusammenfassend in Erinnerung zu rufen und als Prämissen für die folgenden Ausführungen herauszustellen. – Allgemein und umfassend zu *gratia* vgl. Raymond Bayer, *L'esthétique de la grâce*, Paris 1933, und Patricia Emison, „Grazia“, in: *Renaissance Studies* 5/4 (1991), S. 427–460.

fasst, die der Schönheit allerdings zugleich allererst ihre ‚Würze‘ verleiht; „un condimento suavissimo e dolce“, notiert etwa Romano Alberti.² Dieses Moment der ‚würzenden Zutat‘ tangiert nicht zuletzt eine fundamental elusive, nicht präzise fassbare Facette des Geschmacksurteils, ein ihm inhärentes, irreduzibles *je ne sais quoi* bzw. *non so che*.³ – Aus theoretisch-systematischer Sicht bezeichnet *gratia* vor diesem Hintergrund noch keinen unabdingbaren integrierten Bestandteil von Schönheitskonzeptionen. Zugleich aber ist *gratia* eine eminent relevante Kategorie sowohl zur Erklärung der Wirkung von Schönheit wie auch zu ihrer Legitimation in unterschiedlichen argumentativen Kontexten, seien sie philosophisch-theologischer Provenienz oder seien sie, in je unterschiedlichen Kontexten, dominant säkular ausgerichtet. Beispielhaft hierfür greife ich im Folgenden zunächst zwei Positionen heraus, die je divergente Interessen verfolgen und dementsprechend unterschiedlich argumentieren, jedoch bei derselben, eingangs erwähnten Beobachtung ansetzen: Es sind dies Benedetto Varchi, als Vertreter des Florentiner Neuplatonismus, und Agnolo Firenzuola, als Vertreter einer deutlich stärker säkular ausgerichteten Dichtungskonzeption.

Benedetto Varchi widmet sich um die Mitte des 16. Jahrhunderts in seinem *Libro della beltà e grazia*⁴ folgenden zwei Fragen: 1) Kann es *grazia* ohne *bellezza* geben? und 2) Was ist stärker zu erstreben und zu begehren, die *bellezza* oder die *grazia*?⁵ Die Antwort auf die erste der beiden Fragen sucht er dabei explizit auf der Grundlage eines Wissens („saper“) über beide Phänomene und mittels ihrer jeweiligen Definition („la deffinitione loro“). In Abgrenzung gegenüber der göttlichen Schönheit und jener künstlicher Körper definiert er die Schönheit natürlicher Körper wie folgt: „la bellezza non è altro che una certa grazia, la quale diletta l’animo di chiunque la vede e conosce, e diletta lo muove a desiderare

-
- 2 Romano Alberti, *Decima seconda academia, terza domenica di marzo, a dì 20* [1594], in: *Scritti d'arte del Cinquecento*, hg. von Paola Barocchi, Mailand / Neapel 1973, Bd. 2, S. 1708–1711, hier S. 1709. – Vgl. ferner etwa Vincenzo Danti, der die *grazia* als „una certa aggiunta particolarità“ fasst (*Trattato delle perfette proporzioni* (Florenz 1567), in: *Scritti d'arte del Cinquecento*, hg. von Paola Barocchi, Bd. 2, S. 1682–1690 u. 1760–1798, hier S. 1687); ähnlich auch Castiglione, bei dem von „un condimento d’ogni cosa“ (I, 24) die Rede ist (Baldassar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, hg. von Giulio Carnazzi, mit einer Einführung von Salvatore Battaglia, Mailand 1987, S. 79). – Auch die seit Catull geläufige Metapher des Salzkorns zielt auf das Moment der (würzenden) Zutat ab („nulla [...] mica salis“, Catull 86,4; s. Catull, *Gedichte. Lateinisch-deutsch*, hg. und übers. von Werner Eisenhut, Düsseldorf / Zürich ¹¹2000, S. 166); s. hierzu auch Quintilian VI 3, 19 (Marcus Fabius Quintilian, *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, lat.-dt., hg. und übers. von Helmut Rahn, Darmstadt ⁶2015, S. 720f.).
- 3 Zum *je ne sais quoi* bzw. *non so che* sei auf folgende vergleichsweise rezentere Arbeiten verwiesen: Richard Scholar, *The Je-Ne-Sais-Quoi in Early Modern Europe. Encounters with a Certain Something*, Oxford 2005, und Paolo D’Angelo / Stefano Velotti (Hgg.), *Il „non so che“. Storia di una idea estetica*, Palermo 1997.
- 4 Benedetto Varchi, *Libro della beltà e grazia* [entst. nach 1543; publ. posthum 1590], in: *Scritti d'arte del Cinquecento*, hg. von Paola Barocchi, Bd. 2, S. 1671–1681.
- 5 „[...] se la grazia può stare senza la bellezza“ und „qual più di queste due sia da desiderar, o la bellezza o la grazia“ (ebd., S. 1671).

di goderla con unione, cioè (a dirlo in una parola) lo muove ad amarla“.⁶ In dieser ersten Bestimmung, die in Varianten wieder aufgegriffen wird, sind bereits die zentralen Bestandteile des neuplatonisch fundierten Schönheits- und Liebeskonzepts enthalten, die Varchi im weiteren Verlauf noch näher erläutern wird: Schönheit, *bellezza*, wird hier mit einer *certa grazia* in eins gesetzt und als mit dem Geist – sowie mit den Augen und Ohren – erfahrbar gedacht; wer sie sieht und erkennt, wird dazu bewogen, sie zu lieben und in diesem liebenden Genuss sich Gott zu nähern, in dem ihr Ursprung liegt. Diese Anmut durchdringt den derart schönen Körper ganz und gar und scheint in ihm auf: „La grazia è una certa qualità la quale appare e risprende nelle cose graziose o vero graziate.“⁷ In diesem neuplatonischen Schönheitskonzept verbinden sich mithin ästhetische (*grazioso*) und philosophisch-theologische (*graziato*) Komponenten, und der Bestimmung haftet aufgrund der Ineinssetzung von Schönheit und Anmut / Gnade ein zirkulärer Charakter an. Aufgelöst wird dieses tautologisch anmutende Moment allerdings dadurch, dass, wie Varchi hervorhebt, es durchaus *grazia* auch dort geben könne, wo keine, in diesem Sinne ‚wahre‘ Schönheit sei. Und eben hierauf zielt auch die zweite Frage ab, die ja gerade auf eine Differenz zwischen *bellezza* und *grazia* abhebt. Scheinbare Widersprüche in Fragestellung und Argumentationsgang reflektiert Varchi und löst sie in der Folge durch eine weitere, fundamentale Unterscheidung auf, nämlich diejenige zwischen einer *bellezza corporale* und einer *bellezza spirituale*. Die körperliche Schönheit assoziiert er mit Aristoteles und einer Vorstellung von Maß und Proportion, die geistige Schönheit hingegen mit Platon und dessen Zentralstellung der Seele, die göttlichen Ursprungs ist und dem Menschen Form gibt und als solche Quelle der *grazia* ist. Hier ist *grazia* als *splendor* gefasst, als göttlicher Lichtstrahl, der das Schöne durchdringt, der aber auch allererst erkannt werden will, um zu erfreuen und zur Liebe zu bewegen. Deutlich fassbar ist hier mithin die klassische neuplatonische, transzendente Schönheitskonzeption, für welche *grazia* als Lichtstrahl Gottes konstitutiv ist.

Interessant ist nun aber, dass Varchi gegen Ende seiner Ausführungen auch andere Ausprägungen von *grazia* erwähnt: So gebe es ‚viele andere Eigenschaften‘ („molte altre qualità“), die als *grazia* bezeichnet würden, und es könne etwa auch jemand beim Lesen oder beim Schreiben *grazia* aufweisen.⁸ Das Differenzkriterium gegenüber jener *grazia*, um die es Varchi primär ging, ist darin zu finden, dass solche anderen Formen zwar Freude bereiten und gefallen könnten (*dilettare; piacere*), ohne jedoch zur Liebe zu bewegen. Sie haben ihren Ursprung folglich nicht in der schönen Seele. Dass Handlungen wie Lesen und Schreiben mit *grazia* assoziiert werden können, zeugt in diesem Kontext zum einen von einem umgangssprachlichen Gebrauch des Wortes („come noi diciamo *volgarmente*“⁹) und

6 Ebd., S. 1672.

7 Ebd.

8 Vgl. ebd., S. 1680f.

9 Ebd., S. 1681; m. Herv.

zum anderen einmal mehr davon, dass auch hier Bezeichnungsidentität nicht per se mit Referenzidentität einhergeht.¹⁰ Relevant ist darüber hinaus, dass es um Qualitätsbezeichnungen für Handlungen geht, die in einer dezidiert innerweltlichen Sphäre angesiedelt sind.

Eben dieser Sphäre sind auch die Überlegungen zuzuordnen, die in Agnolo Firenzuolas *Dialogo delle bellezze delle donne* von 1541 zur weiblichen Idealschönheit entfaltet werden, nun freilich im Rahmen der Fiktion einer mündlichen Gesprächssituation. Celso, der dominante Sprecher, unternimmt es in diesem Dialog, einer Gruppe junger Frauen darzulegen, wie eine idealschöne Frau gestaltet zu sein habe. Er beschränkt sich dabei auf die äußere Schönheit, diskutiert diese jedoch in aller Ausführlichkeit. Dabei geht er auch auf einige Schönheitskategorien wie *leggiadria*, *vaghezza*, *aria*, *venustà*, *maestà* sowie *grazia* ein, und nur die Bestimmung letzterer soll uns hier interessieren.¹¹

Or di quella grazia, cioè la quale è parte della bellezza, non di quelle che sono ancille di Venere le quali, misticamente parlando, non importano altro che un guiderdone cumulatamente renduto dalle persone grate, in cambio dei benefici già ricevuti; [...]. Possiamo, anche lasciando l'altre due, pigliare Aglaia, la quale significa splendore, che farà molto al proposito nostro; con ciò sia che la nostra opinione è che la grazia non sia altro che uno splendore, il quale si ecciti per occulta via da una certa particolare unione di alcuni membri che noi non sappiamo dir: ‚E' son questi, e' son quelli'; insieme con ogni consumata bellezza, o vero perfezione, accozati e ristretti e accomodati insieme; il qual splendore si getta agli occhi nostri con tanta lor diligenza, con tanto sodisfacimento del cuore e contento della mente, che subito è lor forza volgere il nostro desio a quei dolci raggi tacitamente.¹²

Die *grazia* wird hier, unter Bezugnahme auf eine der drei antiken Grazien, Aglaia, bestimmt als ein *splendore*, ein Leuchten, das – und darauf kommt es mir hier an – auf unergründliche Weise (*per occulta via*) aus einer bestimmten Konfiguration verschiedener Glieder hervorgeht, die jedoch nicht genauer erfasst werden können. Klingt in der Umschreibung der Wirkung dieses Leuchtens auch durchaus neuplatonisches Gedankengut an, so widerspricht Celso dieser möglichen impliziten Assoziation sofort mit Nachdruck: Ausgehend von der Erfahrung,

10 In einem ganz generellen Sinne macht hierauf etwa auch Ita Mac Carthy aufmerksam, wenn sie – in Abgrenzung gegenüber dem nach wie vor zentralen Beitrag von Samuel H. Monk, „A Grace beyond the Reach of Art“ von 1944 – bezüglich des Begriffs *gratia* die Historizität und Diversität sich damit jeweils verbindender Konzepte betont (vgl. Ita Mac Carthy, „Grace and the ‚Reach of Art‘ in Castiglione and Raphael“, in: *Word & Image* 25 (2009), S. 33–45, hier S. 33f.).

11 Bemerkenswert ist diesbezüglich allerdings, dass bei Firenzuola mithin *grazia* und *leggiadria* differenziert werden, wohingegen andernorts häufig beide Begriffe synonym gesetzt sind.

12 Agnolo Firenzuola, *Dialogo delle bellezze delle donne*, in: ders., *Opere*, hg. von Delmo Maestri, Turin 1977, S. 713–789, hier S. 754f.

dass auch ein Gesicht, das nicht wohlproportioniert sei, jenen *splendore della grazia* haben könne, und dass umgekehrt auch eine Frau, die eben aufgrund der Ebenmäßigkeit ihrer Gesichtszüge verdienstermaßen als ‚schön‘ bezeichnet werden könne, nicht über ‚einen gewissen Reiz‘ („un certo ghiotto“) verfüge,¹³ präzisiert er, man sei genötigt, anzunehmen,

che questo splendor nasca da una occulta proporzione, e da una misura che non è ne' nostri libri, la quale noi non conosciamo, anzi non pure immaginiamo, ed è, come si dice delle cose che noi non sappiamo esprimere, *un non so che*. Il dire che ella è un raggio di amore e altre quinte essenzie, se ben son dotte, sottili e ingegnose, nondimeno elle non reggono della verità.¹⁴

Hier wird letztlich allen Versuchen der Rationalisierung und konkreten semantischen Aufladung, darunter auch dem neuplatonischen Erklärungsmodell (*il dire che ella è un raggio di amore*), explizit eine Absage erteilt. Ursprung und Wesen jenes Leuchtens bleiben im Dunkeln, kein Bücherwissen und keine noch so gelehrte und subtile Herleitung vermögen es aufzuklären – es bleibt ein *non so che*. Die Bezeichnung *grazia* selbst erklärt Celso hingegen durch die Wirkung von Geben, Empfangen und Zurückgeben: Die *grazia* mache diejenige, die sie ausstrahle, *grata*, und jenen, der die empfangenen *grazie* zurückgebe, *grato*.¹⁵ Die etymologisch-zirkulär anmutende Erläuterung geht hier im impliziten Rekurs auf die drei Grazien aus der Antike auf, die ja gerade die dreifache Bewegung von *geben*, *empfangen* und *erwidern* verkörpern.¹⁶

Vergleicht man die Bestimmungsversuche der *grazia* bei Varchi und bei Firenzuola miteinander, so lässt sich festhalten, dass im neuplatonischen Konzept, das Varchi ansetzt, das unerklärliche Moment im göttlichen Ursprung aufgehoben ist, es in diesem Kontext mithin auf eine objektive ästhetische Erfahrung rückführbar ist. Letztlich aber haftet auch diesem Transfer der *gratia* vom ästhetischen in den theologischen Bereich ein genuin unfassbares Moment an, das sich als Überblendung beider Bereiche äußert. Demgegenüber beschwört Firenzuolas lebensweltlich situierter *Dialogo* das irreduzible Moment der individuellen ästhetischen Erfahrung in deren letzlicher Unerklärbarkeit; seinen klarsten Ausdruck erfährt es in der Kategorie des *non so che*, dessen Wirkung bei Firenzuola zugleich fiktionintern vorgeführt wird.¹⁷

13 Beide Erfahrungen belegt Celso am Beispiel ‚realer‘ Frauen, die auch namentlich benannt sind; hier wird demgemäß fiktionintern das Moment empirischer Erfahrung thematisch.

14 Ebd., S. 755; Kursivierung im Original.

15 „E chiamasi *grazia*, perciocché la fa *grata*, cioè cara colei in cui risplende questo raggio, questa occulta proporzione si diffonde; come fanno eziando le rendute *grazie* dei benefici ricevuti, le quali fanno *grato* e caro colui che le rende“ (ebd.; m. Herv.).

16 Zum „Dreischritt der Freigebigkeit“ der Grazien nach Seneca s. Edgar Wind, *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, übers. von C. Münstermann, Frankfurt a. M. 1981, Kap. 2, S. 40.

17 Vgl. zu diesem Aspekt Ulrike Schneider, „Disegnare con parole“. Strategies of Dialogical Portraits of Ideal Female Beauty in the Italian Renaissance“, in: *Inventing Faces. Rhetorics of Portraiture between Renaissance and Modernism*, hg. von M. Körte, R. Rebmann, J. Weiss und

2 *gratia* als Palimpsest

Bereits die Beispiele Varchis und Firenzuolas belegen, dass die Kategorie der *gratia* in zu differenzierenden Bereichen relevant ist, und zwar hier näherhin einem ästhetischen, einem ethischen und einem theologischen Bereich.¹⁸ In ästhetischer Hinsicht ist an die Thematisierung von *gratia* die Frage der Korrespondenz von innerer und äußerer Schönheit gekoppelt, sei es in neuplatonischer Fundierung, sei es in einer dezidiert innerweltlichen Perspektive. Dies betrifft die äußere Erscheinung, aber ebenso das Verhalten, das in enger Korrespondenz zu einem sich darin äußernden Wesen betrachtet wird. Diesbezüglich lässt sich etwa, wie Stephen Jaeger und Martino Monti Rossi gezeigt haben, von einem Transfer der rhetorischen Kategorie des *decorum* in mittelalterliche Verhaltensmanuale im klerikalen Bereich und von dort aus in frühneuzeitliche Verhaltenstraktate im weltlichen Bereich, etwa der Hof- und Salonkultur, sprechen.¹⁹ – Von hier aus lässt sich eine Verbindung zum im engeren Sinne ethischen Bereich ziehen, der sich dadurch abgrenzen lässt, als in ihm konkrete soziale Interaktionsformen relevant werden. Dies betrifft das Moment der *gratia* im Sinne einer Gabe im sozialen Miteinander, wie es im zuletzt angeführten Zitat bei Firenzuola schon anklang, mit einem fließenden Übergang zum Liebeskonzept auf der Basis von *gratia*; auch in

S. Weppelmann, Berlin 2014, S. 84–98. – Daneben gibt es im Italien der Frühen Neuzeit aber auch Ansätze, die die *gratia divina* durchaus mit dem *non so che* vermitteln – ein Faktum, das ein Jahrhundert später in den *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671) des Jesuiten Dominique Bouhours hingegen zum Skandalon wurde und erregte Debatten um die Natur der göttlichen Gnade und was man darüber sagen könne bzw. dürfe nach sich zog (Dominique Bouhours, „Le je ne sais quoi. Cinquième entretien“, in: ders., *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*, hg. und komm. von Bernard Beugnot und Gilles Declercq, Paris 2003, S. 271–297). – Vgl. zu diesbezüglichen Interferenzen auch Alain Michel, „La Grâce et la grâce“, in: *Les grâces*, hg. von Jackie Pigeaud, *Littératures classiques* 60 (2006), S. 13–25.

18 Vgl. hierzu auch Martino Rossi Monti, „Questa arcana e leggera qualità. La grazia come ideale di comportamento tra Medioevo e Rinascimento“, in: *L'antidoto di Mercurio. La civil conversazione tra Rinascimento ed età moderna*, hg. von Nicola Panichi, Florenz 2013, S. 113–129. – Zu einer weiteren Ausdifferenzierung verschiedener Bereiche von der Antike bis in die Moderne hinein, in denen die Kategorie der *gratia* auftritt, vgl. Sabine Mainberger, „Lässig – subtil – lakonisch. Zur Ästhetik der Grazie“, in: *Arcadia* 47 (2012), S. 251–271, hier S. 254f. – Zur These einer „analoge[n] Signatur“ in neuplatonischer Philosophie und Ästhetik s. Thomas Leinkauf, „Der neuplatonische Begriff des ‚Schönen‘ im Kontext von Kunst- und Dichtungstheorie der Renaissance“, in: *Neuplatonismus und Ästhetik. Zur Transformationsgeschichte des Schönen*, hg. von Verena Olejniczak Lobsien und Claudia Olk, Berlin 2007, S. 85–115, hier S. 85. – Zum Begriff der *grazia* in Belloris *Viten* und einer konzeptionell wirksam werdenden Verbindung von Mensch, Natur und Kunst s. Jörn Steigerwald, „Grazia‘ oder die Vollendung menschlicher Natur und Kunst in Giovan Pietro Belloris *Vite*“, in: *Begrifflichkeit, Konzepte, Definitionen. Schreiben über Kunst und ihre Medien in Giovan Pietro Belloris Viten und der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit*, hg. von Elisabeth Oy-Marra, Marieke von Bernstorff und Henry Keazor unter Mitarbeit von Xenia Schramek, Wiesbaden 2014, S. 257–284.

19 Siehe hierzu Stephen C. Jaeger, *The Origins of Courtliness. Civilizing Trends and the Formation of Courtly Ideals, 939–1210*, Philadelphia 1985; Martino Rossi Monti, *Il cielo in terra. La grazia fra teologia ed estetica*, Turin 2008. Vgl. ferner Éric Méchoulan, „Le gracieux et le gratuit. ‚civiliser la grâce‘ dans les traités de savoir-vivre aux XVI^e et XVII^e siècles“, in: *De la grâce et des vertus*, hg. von Marie-France Wagner und Pierre-Louis Vaillancourt, Paris 1998, S. 259–293.

diesem Kontext bleibt das Moment der ‚Gabe‘ klar erkennbar. Ethische Implikationen werden aber vor allem dort aktualisiert, wo es um einen primär symbolischen Tauschprozess geht, der freilich konkrete soziale Folgen hat: Das prominenteste, wirkungsmächtige Beispiel hierfür liefert die Zentralstellung der *grazia* in Baldassar Castigliones *Libro del Cortegiano* von 1528, in dem der Hofmann, der im Besitz von *grazia* ist, auf einer horizontalen Ebene sozialer Interaktion mit Lob und Anerkennung von ihm gleichgestellten Personen rechnen kann – nicht zuletzt auch dadurch, dass er zum *imitatio*-würdigen Modell erhoben wird –, auf einer vertikalen Ebene hingegen mit der Gunst des Fürsten.²⁰ – Und schließlich ist der theologische Bereich zu nennen, in dem, wie gesehen, die Kategorie der *gratia* relevant ist, und zwar im Kontext der Konzeption der menschlichen Seele als göttlichen Ursprungs, aber auch mit Blick auf die göttliche Gnade, die ihrerseits als Gabe gefasst ist. Derart ist im Transfer gerade das unverfügbare Moment des Gnadensakts markiert.²¹

In diesen kurzen Bemerkungen klingt bereits an, dass die aus systematischer Sicht zu trennenden Bereiche des Ästhetischen, Ethischen und Theologischen sich in den konkreten Konfigurationen der *gratia* im Rahmen einer jeweils spezifisch ausgerichteten Theorie des Schönen oftmals zumindest teilweise überlagern. Erkennbar ist dies auch im Wortfeld *gratia* mit seinen unterschiedlichen semantischen Implikationen, die in einer Vielzahl von Bestimmungsversuchen aktualisiert werden, ohne dass sie näher erklärt würden. Wir haben dies bei Varchi und Firenzuola gesehen, aber man kann, beispielhaft, etwa auch Castiglione zitieren, bei dem es heißt, „chi ha *grazia* quello è *grato*“,²² oder Annibale Romei, der davon spricht, „che senza *gratia*, la bellezza nè *gratiosa*, nè *grata* sarebbe“.²³

20 Vgl. nur beispielhaft für die reiche Literatur zum Konzept der *gratia* bei Castiglione: Eduardo Saccone, „*Grazia, Sprezzatura, Affettazione in the Courtier*“, in: *Castiglione: The Ideal and the Real in Renaissance Culture*, hg. von R. W. Hanning und D. Rosand, New Haven 1983, S. 45–67; Peter Werle, „*Grazia*“. Zu Konstituierung und Funktion eines Bildungsideals in Baldassare Castigliones *Libro del Cortegiano*“, in: *Italienische Studien* 8 (1985), S. 39–50; Verena Lobsien Olejniczak / Eckhard Lobsien, *Die unsichtbare Imagination. Literarisches Denken im 16. Jahrhundert*, München 2003, S. 177–202 (u. a. zum Zusammenhang zwischen einem nur vage bestimmten Ideal und frühneuzeitlichen Konzepten von Imagination). – Bekanntermaßen ist Castigliones Hofmann im geographischen und historischen Transfer zum Modell für eine Vielzahl von Verhaltensschriften geworden, darunter besonders maßgeblich, da trotz der Adaptation an die ganz anders konturierte höfische Gesellschaft des *siècle classique* in weiten Teilen sehr eng am Prätext bleibend, für Nicolas Faret's Traktat *L'honnête homme ou l'art de plaire à la Cour* von 1630; auch dort kommt der Kategorie der *gratia* bzw. *grâce* eine ganz entscheidende Bedeutung für das ethisch konzipierte Verhalten des *honnête homme* am Hofe, aber auch in den Salons zu: „[...] le comble de ces choses consiste en une certaine grace naturelle [...]. Ce point est si haut, qu'il est au dessus des preceptes de l'Art, et ne se sçauroit bonnement enseigner“ (Nicolas Faret, *L'honnête homme ou l'art de plaire à la cour*, krit. Ausgabe hg. von M. Magendie, Genf 2011, S. 18f.).

21 Siehe hierzu den Beitrag von Johann Kreuzer in diesem Band.

22 Castiglione, *Cortegiano* (I, 24), S. 79; m. Herv.

23 Annibale Romei, *Discorsi*, Ferrara 1586. Primo discorso „Della bellezza“; m. Herv.

Was zuweilen nahezu tautologisch anmutet, löst sich, so die These, oftmals auf in der Rückbindung an die Ikonographie der drei Grazien aus der Antike, eine Ikonographie, die nicht nur bildnerisch tradiert war, sondern auch in der ekphrastischen Erläuterung von Aussehen, Haltung, Gestik und Attributen der drei Grazien, wie sie von Seneca bis Cesare Ripa präsent war.²⁴ Finden die drei Grazien auch nicht überall explizit Erwähnung, so wird die These von der Rückführung der verschiedenen Bedeutungsschichten des Begriffs *gratia* auf den Mythos und die Ikonographie der drei Chariten doch auch dadurch gestützt, dass sie in der häufiger gebrauchten Pluralbildung *grazie / Grazie* anklingen; neben dem expliziten Verweis bei Firenzuola findet sich Ähnliches beispielsweise bei Romei, der in seiner Erörterung der Bedeutung, die der *gratia* innerhalb einer Bestimmung von Schönheit zukomme, von „le Gratie, di Venere ancille“, den Dienerinnen der Venus spricht. Das Bild der Grazien als Begleiterinnen der Venus indiziert seinerseits die verbreitete Qualifizierung der *gratia* als eines Zusatzes, einer Beigabe zur Schönheit, sei diese nun essentiell für das jeweilige Schönheitskonzept, wie im Neuplatonismus, oder handle es sich um eine grundsätzlich variable, aber stets wirkungsmächtige ‚Begleiterscheinung‘; die begriffliche Differenzierung von *bellezza* und *gratia*, die den Ausgangspunkt meiner Ausführungen bildete, ist in der Ikonographie der drei Grazien mit Venus mithin bereits ebenso angelegt wie ihre begriffliche Korrelierung. Darüber hinaus werden konkret Attribute der drei Grazien aktualisiert und innerhalb eines jeweiligen Argumentationsgangs refunktionalisiert, wobei, und dies ist eine Besonderheit, andere im Mythos tradierte Implikationen desselben Attributs durchaus latent manifest bleiben. Dies gilt etwa für die Lichtmetaphorik des *splendor*, die in den transparenten Gewändern der Grazien (so sie nicht nackt sind) und bildnerischen Lichteffekten angelegt ist. Im Bild des *splendor* überlagern sich zugleich ästhetische und theologische Aspekte. In dem Motiv der Gabe – sei es in der Zweiteilung ‚Geben & Empfangen‘, sei es in der Dreiteilung ‚Geben, Empfangen & Zurückgeben‘²⁵ – überlagern sich hingegen ethische und theologische Implikationen. Und in der Bewegtheit bzw. Bewegung, die gemeinhin als konstitutives Moment von *gratia* konzeptualisiert ist, überlagern sich schließlich ethische und ästhetische Komponenten, ausgeweitet auf Modalitäten des Verhaltens wie auch konkreter Handlungen. Ganz deutlich ist dies bei Castiglione, aber auch etwa bei Romano Alberti, der referiert, „la grazia è un fiore di bellezza, un’operazione singolare, la quale consiste particolarmente nel *moto* più che nella forma di teorica

24 Zu „Senecas Grazien“ und den Folgen nach wie vor maßgeblich: Wind, *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, bes. S. 38–49. Vgl. auch Cesare Ripa, *Iconologia ovvero Descrittione Dell’imagini Universali cavate dall’Antichità et da altri luoghi* (1593), mit den Lemmata „Gratia di Dio“ und „Gratie“; s. ders., *Iconologia*, hg. von P. Buscaroli, Mailand 1992.

25 Vgl. hierzu Wind, *Heidnische Mysterien*, hier bes. S. 40–43.

ordinata, e ch'esso *moto, o gesto o attitudine* che dir vogliamo, è parte principale della *grazia*“.²⁶

Aus dem Gesagten lässt sich ableiten, dass die Kategorie der *gratia* als ein Palimpsest fassbar ist. Die diesem Palimpsest eingeschriebenen Bedeutungsschichten werden je unterschiedlich aktualisiert und im Transfer je spezifisch refunktionalisiert; latent aber bleiben sie alle stets manifest. Als ein erstes Fazit wäre demnach festzuhalten, dass es sich bei der *gratia* um eine nahezu semantisch überdeterminierte Kategorie handelt. Aus dieser Perspektive betrachtet, sollte man also annehmen, dass sie auch theoretisch entsprechend präzise zu konzeptualisieren ist.

3 Diskursivierungsstrategien elusiven Wissens um *gratia*

Das Gegenteil ist jedoch bekanntermaßen der Fall, und das deutete sich auch bei den beiden eingangs zitierten Referenzautoren schon an. Bei Varchi bleibt die Kategorie der *grazia* in ihren unterschiedlichen Verwendungskontexten schwer fassbar, nur wird sie in der neuplatonischen Fundierung eingeholt, insofern der Bezug zum göttlichen Wirken die rationale Erklärbarkeit in gewisser Weise suspendiert. Bei Firenzuola klang in der Koppelung der *grazia* an die Kategorie des *non so che* die Schwierigkeit einer Theoretisierung, ja generell der Diskursivierung an,²⁷ und an anderen Stellen seines *Dialogo* wird denn auch explizit die Unmöglichkeit einer rationalen Erklärung ästhetischer Erfahrung thematisch; diese sei vielmehr in einem Bereich angesiedelt, in den ‚kein Pfeil vom Bogen menschlichen Verstandes dringt‘.²⁸ Die unterschiedlichen Facetten der (hier: idealen weiblichen) Schönheit folgen einem verschwiegenen Gesetz (*una tacita legge*), und kein Bücherwissen vermag dies zu vermitteln.²⁹

Besonders aufschlussreich bezüglich der Vagheit der Kategorie der *gratia* sind daneben ganz konkret rekurrente textstrukturelle Phänomene, genauer eine Reihe diskursiver Verfahren, die sich in Bestimmungsversuchen der *gratia*, grundsätzlich aber auch bei jenen anderer ästhetischer Kategorien identifizieren lassen.

26 Romano Alberti, *Decima seconda academia, terza domenica di marzo, a dì 20* [1594], S. 1710; m. Herv. – Eine ganz ähnliche Überlagerung findet sich bei Vincenzo Danti, der in seinem *Trattato delle perfette proporzioni* (1567) von „molte e diverse qualità d'operazioni e movimenti graziosi“ spricht, in denen Schönheit zum Ausdruck komme (ebd., S. 1687). Dieses letzte Beispiel indiziert bereits, dass sich auch alle drei Bereiche überlagern können, wenn es bei Danti näherhin heißt, die „bellezza dell'animo“ (ebd.) könne in diese Bewegungen ‚diffundieren‘ – ein Beleg dafür, dass Danti aristotelische und platonische Konzepte engführt.

27 Zur Erinnerung: „[...] è, come si dice delle cose che noi non sappiamo esprimere, *un non so che*“ (Firenzuola, *Dialogo*, S. 755).

28 „[...] dove [...] non arriva saetta d'arco d'ingegno umano“ (ebd., S. 730).

29 Vgl. ebd., S. 753. – Es ist die Pointe des *Dialogo*, dass er seinerseits in der literarischen Fiktion einer mündlichen Gesprächssituation diesen *enjeu* zu realisieren vermag. Vgl. hierzu Schneider, „Disegnare con parole“, S. 96f.

„La bellezza non è altro che una certa grazia“, hieß es bei Varchi,³⁰ und die identische Wendung findet sich in zahlreichen weiteren Quellen.³¹ Diese restriktiv-definitivische Formel, deren Gebrauch sich freilich nicht auf die Bestimmung ästhetischer Kategorien beschränkt, zielt generell ab auf eine Begriffskorrelation, die, im Unterschied zur geläufigen Form einer Definition, nicht reversibel ist.³² In der Korrelierung der Begriffe *bellezza* und *grazia* im Syntagma ‚la bellezza non è altro che una certa grazia‘ erlangt damit nun aber gerade, und darauf kommt es mir in diesem Kontext an, das *definiens* ‚grazia‘ – das ja, wie gesehen, zudem häufig als bloße, wenngleich essentielle ‚Zugabe‘ bestimmt wird – den Status eines Oberbegriffs gegenüber dem *definiendum* ‚bellezza‘. Diese Beobachtung unterstreicht einerseits die Bedeutung der *gratia* innerhalb der vormodernen Theorie des Schönen, andererseits markiert sie auch den deutlich *tentativen* Charakter der unterschiedlichen, nur näherungsweise Diskursivierungsversuche und Bestimmungsmodelle.

Der elusive, nicht genau fassbare Charakter der Kategorie *gratia* wird nun noch weit deutlicher darin erkennbar, dass dem Begriff fast immer das Adjektiv-Attribut *certa* vorangestellt ist, in Verbindung mit dem unbestimmten Artikel: *una certa grazia*. Belege hierfür sind zahllos und wiederholt auch bereits in den obigen Ausführungen präsent; sie finden sich in nahezu allen Verwendungskontexten und in Bestimmungsversuchen von *gratia*, aber auch anderer ästhetischer Kategorien.³³ Interessanterweise greift nun Varchi gegen Ende seiner

30 Varchi, *Libro*, S. 1672; m. Herv. Ähnlich auch an weiteren Stellen, vgl. folgende Formulierungen (mit m. Herv.): „la bellezza non è altro che la debita proporzione e corrispondenza di tutte le membra [tra] loro“ (als Referat der Meinung anderer; ebd., S. 1673); „onde la bellezza in questi corpi inferiori, così naturali come artificiali, non è altro che quella grazia e piacenza“ (ebd., S. 1677).

31 Vgl. nur beispielhaft (mit m. Herv.): „[la bellezza] non è altro che una gratia che di proportione et di convenenza nasce et d’harmonia nelle cose“ (Pietro Bembo, *Gli Asolani*, kritische Ausgabe, hg. von Giorgio Dilemmi, Florenz 1991, S. 187); „la bellezza non è altro che una ordinata concordia e quasi una armonia occultamente risultante dalla composizione, unione e commissione di più membri diversi e diversamente da sé e in sé, e secondo la loro propria qualità e bisogno, bene proporzionati e ‘n un certo modo belli [...]“ (Firenzuola, *Dialogo*, S. 730); die Wendung ist selbstredend nicht auf Bestimmungen von *bellezza* und *grazia* beschränkt, vgl. etwa zur *leggiadria*: „La leggiadria non è altro, come vogliono alcuni, e secondo che mostra la forza del vocabolo, che una osservanza d’una tacita legge [...]“ (ebd., S. 753).

32 Man kennt die Formel *non altro che* vor allem aus der französischen Moralistik, wo sie, bzw. ihr französisches Pendant *ne...que*, einen festen Platz in der Maximentradition hat – bezeichnenderweise im Kontext einer negativen Anthropologie und ebenfalls restriktiver Demaskierung von Tugenden und für sicher erachteten Werten (vgl. La Rochefoucauld: „Nos vertus ne sont, le plus souvent, que des vices déguisés.“, Epigraph zu seinen Maximen; m. Herv.). Siehe hierzu etwa Jean-Pierre Beaujot, „Le travail de la définition dans quelques maximes de La Rochefoucauld“, in: *Les formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVI^e–XVII^e siècles)*, hg. von Jean Lafond, Paris 1984, S. 95–100.

33 Auch in Baldassare Castigliones *Libro del Cortegiano* (1528) ist rekurrent die Rede von ‚una certa grazia‘, ‚questa grazia‘; und analog ‚una certa sprezzatura‘. – Das attributive *certo*,- *a* begleitet auch andere Kategorien, vgl. hier nur beispielhaft die Verweise auf alternative Bestimmungsmodelle des Schönen in Firenzuolas *Dialogo*, so in der Paraphrase von Cicero: „la

Ausführungen diese Formulierung im Kontext der Unterscheidung verschiedener Gebrauchsweisen des Begriffs *gratia* nochmals auf und erläutert sie in einem metasprachlichen Kommentar:

E se alcuno mi dimandasse perch'io nella diffinitione della bellezza non ho detto ‚grazia‘ [semplicemente, ma ‚una certa grazia‘], risponderei: ‚Per dichiarar meglio di qual grazia intendea‘, cioè di quella che diletta e muove ad amar, conciossia che noi chiamiamo grazia molte altre qualità che diletano, ma non già muovono ad amare, come quando diciamo: ‚Il tale ha grazia nel leggere, e 'l tale nello scriver‘.³⁴

Varchi legt den Akzent gerade auf eine neuplatonisch konzeptualisierte *gratia*, und insofern lässt sich hier die Formel ‚una certa grazia‘ mit der deutschen Wendung ‚eine bestimmte Anmut‘ übersetzen – wohingegen die übrigen Ausprägungen, auf die er verweist, eher als jene einer *gewissen*, d. h. eben *nicht* näher bestimmmbaren Anmut erscheinen.³⁵

In anderen Fällen ist allerdings noch weit weniger entscheidbar, ob mit *certo* / *certa* eine Gewissheit, Bestimmtheit oder gerade im Gegenteil eine Unbestimmtheit, Vagheit zum Ausdruck gebracht wird und werden soll. Ital. *certo* / *certa* (wie auch frz. *certain* / *certaine*) geht auf lat. *certus* bzw. *certanus* zurück, was in erster Linie eine Gewissheit und Entschiedenheit ausdrückt und erst in einer deutlich weniger verbreiteten Variante eine qualitative oder auch quantitative Unbestimmtheit.³⁶ Andererseits wird mit ital. *certo* / *certa* bereits zeitgenössisch auch lat. *quidam* übersetzt, das bezüglich der Frage der Gewissheit am anderen Ende der Skala gegenüber *certus* und *certanus* anzusetzen ist.³⁷ Und interessanterweise findet sich nun gerade bei Ficino die zentrale Formulierung der *gratia quaedam* / *quedam*, mithin genau das Gegenstück zu Varchis ja ebenfalls neuplatonisch fundierter *certa grazia*, die letztlich ebenso ‚unbestimmbar‘ bleibt, auch wenn sie im Verweis auf ihren göttlichen Ursprung herleitbar ist.³⁸

bellezza è un'atta figura dei membri, con una *certa* soavità di colore“; von Aristoteles: „una *certa* proporzione conveniente, che ridonda da uno accozamento delle membra diverse l'una dall'altre“; von Ficino: „una *certa* grazia, la quale nasce dalla concinnità di più membri“ (ebd.), mit der folgenden Präzisierung: „e dice concinnità, perciòché quel vocabolo importa un *certo* ordine dolce e pieno di garbo e quasi vuol dire un attillato aggregamento“ (für alle Zitate: *Dialogo*, S. 729f.; m. Herv.).

34 Varchi, *Libro*, S. 1680 (die eckige Klammer findet sich bereits ebd.).

35 Es ist gleichwohl anzumerken, dass auch die deutsche Formel ‚eine bestimmte Anmut‘ ein Moment des schwer Fassbaren in sich birgt, insofern sie (auch) nahezu synonym zur Wendung ‚eine gewisse Anmut‘ gebraucht und verstanden werden kann.

36 Vgl. Wartburg / FEW: „*certus* – gewiss, sicher“ (nur einmal angeführt ist: „Ein gewisser – afr. *certain*“); Georges: *certus* – ‚bestimmt‘.

37 Vgl. hierzu etwa das *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, in dem *certo* sowohl für lat. *quidam* wie auch für lat. *certus* gelistet ist (s. unter <http://vocabolario.sns.it/html/index.html>).

38 „Pulchritudo autem gratia quedam est [...]“ (Marsilio Ficino, *Über die Liebe oder Platons Gastmahl*, lat.-dt., übers. von Karl Paul Hasse, hg. und eingel. von Paul Richard Blum, Hamburg 2004, S. 26). Ficino selbst gebrauchte in der italienischen Fassung (vor 1474, 1544 posthum

Worum es mir hier jenseits linguistischer Subtilitäten geht, ist Folgendes: Das Adjektiv *certo/certa*, das rekurrent dem Substantiv *gratia* attributiv zugeordnet ist, oszilliert gewissermaßen zwischen den Polen von Bestimmtheit und Unbestimmtheit. Wo jedoch keine weitere konzeptuelle Präzisierung erfolgt, ist es in semantischer wie funktionaler Hinsicht eher analog zu lat. *quidam* zu klassifizieren.³⁹ Der Begriff *gratia* erhält damit bei aller Aufladung, die er im Sinne einer ‚Palimpsest-Kategorie‘ erfährt, nahezu stets wiederum eine semantische Unschärfe. Dieser Effekt mag auch mit einer diffusen ‚Ortsungebundenheit‘ der *gratia* selbst zusammenhängen. Nicht nur kann *gratia* sich in nahezu allen Körperteilen ebenso wie im gesamten Körper zeigen und zudem in Haltungen, Verhalten, Bewegungen, Bewegtheit und Handlungen manifest werden. Sie wird darüber hinaus auch wiederholt explizit als ‚lokal nicht festmachbar‘ konzeptualisiert; „[la grazia] non ha fermezza di luogo“, heißt es etwa bei Vincenzio Danti.⁴⁰

4 *gratia* als System(leer)stelle in der vormodernen Regelästhetik

Es lässt sich mithin festhalten, dass trotz offensichtlicher Transferbewegungen zwischen und Überlagerungen von ästhetischem, ethischem und theologischem Bereich und trotz einer zumindest latent stets mehr oder weniger präsent gehaltenen Rückkoppelung an den antiken Mythos der drei Grazien die Theoretisierung der *gratia* im Kontext frühneuzeitlicher Theorie(n) des Schönen bemerkenswert vage bleibt – und wohl auch bleiben muss. Die Relevanz der Kategorie wird allerdings allein schon darin manifest, dass es dennoch derart zahlreiche Versuche der Diskursivierung eines letztlich nur näherungsweise, elusiven Wissens um dieses Phänomen überhaupt gibt. Die Schwierigkeiten einer ‚Definition‘ (und dieser Begriff fällt ja immer wieder) werden gleichwohl bereits zeitgenössisch kritisch reflektiert. Wir haben dies bei Firenzuola gesehen, in dessen *Dialogo* eine solche Reflexion implizit wie explizit stark ausgeprägt ist, was die Forschung jedoch bislang weitestgehend übersehen hat. Es ließe sich eine Reihe weiterer Belege dafür anführen, von denen ich hier nur noch einen etwas ausführlicher zitieren möchte, in dem zugleich die Perspektive über die Kategorie der *gratia* hinaus

von Cosimo Bartoli in Florenz publiziert) übrigens das Adjektiv *certo* („La bellezza è un certo splendore, che l'Animo umano a sè rapisce“, und auch: „La bellezza del corpo non è altro, che splendore nell'ornamento de' colori e linee [...]“; meine Herv.). Siehe zu Ficino auch den Beitrag von Anne Eusterschulte in diesem Band. – Vgl. auch Agostino Nifo: „[...] pulchritudinem Plato esse inquit gratiam quandam [...]“ / „[...] Platon dit que la beauté est une certaine grâce [...]“ (*De pulchro et amore. I. De pulchro liber*, krit. Ausgabe, Übers., Einl. und Anm. von Laurence Boulège, Paris 2003, S. 36f.; m. Herv.).

39 Vgl. auch das Lexem *quidpiam* (‚etwas‘), mit dem Leon Battista Alberti in seiner Architekturtheorie auf den Begriff der *concinnitas* hinführt und damit dessen ebenfalls vagen, elusiven Charakter bereits vorwegnimmt (s. *Zehn Bücher über die Baukunst [De re aedificatoria]*, übers., eingl. und mit Anm. und Zeichnungen versehen durch Max Theuer, Darmstadt 2005, S. 491). – Für die klassische Rhetorik s. ferner Quintilian (VI 3, 18), bei dem es heißt: „venustum esse, quod cum gratia quadam et venere dicatur, apparet“ (Quintilian, *Ausbildung des Redners*, S. 720). Vgl. auch den Beitrag von Melanie Möller in diesem Band.

40 Vincenzio Danti, *Trattato delle perfette proporzioni*, S. 1687.

erweitert wird. So heißt es nämlich am Ende des 16. Jahrhunderts bei Romano Alberti:

Né si può questa grazia [...] imparare, né con regole né con misure, né di teorica né di pratica, ma è assolutamente nel buon gusto e nel buon giudizio, il qual bisogna assuefarse da principio a conoscere il bello, il buono et il grazioso, e conoscendolo gustarlo, e gustandolo immitarlo et osservarlo.⁴¹

Kein Regelwissen, keine Maßvorgaben, keine Theorie sind hier gefragt, sondern ausgebildeter Geschmack und gutes Urteilsvermögen. Hier klingt einmal mehr die Relevanz von *ingenium* und *iudicium* im Produktionsprozess wie auch im Rezeptionsvorgang an.⁴²

Der Beobachtung, dass in den unterschiedlichsten Verwendungskontexten der Kategorie *gratia* immer wieder der nur näherungsweise Charakter ihrer jeweiligen Bestimmung manifest wird, steht – davon legen auch alle Beiträge in diesem Band Zeugnis ab – die Tatsache gegenüber, dass dennoch immer wieder versucht wird, sie diskursiv einzuholen und zu definieren. Der Kategorie der *gratia* kommt innerhalb der vormodernen Ästhetik zweifellos eine herausgehobene Bedeutung zu, die nicht zuletzt darauf beruht, dass sie unmittelbar mit (unterschiedlichen Konzepten von) ‚Schönheit‘ assoziiert und dabei zumeist als ‚(Bei-)Gabe‘ gefasst wird, genauer: als ein letztlich irreduzibles, rational-diskursiv uneinholbares *surplus*, das hinzukommen muss, um Schönheit zu ‚würzen‘ und derart zu perfektionieren. – *Gratia* steht aber auch paradigmatisch für andere ästhetische Kategorien, die ihrerseits ein elusives, nicht propositional zu fassendes Wissen um die Verfasstheit des Schönen indizieren, dieses gleichzeitig aber, *qua* Kategorien, im Rahmen einer vormodernen Regelästhetik operationalisierbar machen. Hieraus lässt sich schlussfolgern, dass an ihnen nicht etwa ‚Einbruchstellen‘ einer modernen Ästhetik manifest werden, sondern dass sie als solche gewissermaßen ‚Sollbruchstellen‘ *innerhalb* vormoderner Ästhetik markieren und derart als ein dem Regelsystem inhärentes Moment zu konzeptualisieren sind: In einer paradoxalen Bewegung markieren sie eine Leerstelle im normativen System und füllen sie zugleich aus. Mit und in ihnen eröffnen sich Freiräume, die gleichwohl das Regelsystem nicht sprengen, sondern in ihm verankert sind, gebunden an das *ingenium* des Künstlers und das *iudicium*, über das Künstler wie Rezipienten gleichermaßen verfügen müssen. Es ist wohl das offenkundig paradoxe Moment dieser Konstellation, das bereits zeitgenössisch als intrikat begriffen wurde und dazu anregte, es in immer neu ansetzenden Bestimmungsmodellen rational einholen und stillstellen zu wollen. Und dennoch ist eine gewisse Abweichung von der regelhaft fassbaren Norm für eben diese ganz offenbar gerade als konstitutiv zu erachten.⁴³

41 Romano Alberti, *Decima seconda Academia*, S. 1709f.

42 Vgl. hierzu auch den Beitrag von Nadia J. Koch in diesem Band.

43 Auch hierfür ließen sich vielfältige Belege anführen; für die Kunsttheorie etwa ist besonders prominent eine Formulierung von Vasari im Proöm zum dritten Teil seiner *Vite*: „Mancando-

5 Die Valenz des Indexikalischen im Wissen um *gratia*

Den Ausgangspunkt meiner Überlegungen bildeten zwei empirische Erfahrungen bezüglich des Vorkommens der *gratia*, wie sie häufig im Rahmen einer Theorie des Schönen in der Frühen Neuzeit thematisch werden. Und zur empirischen Erfahrung führt uns eine letzte diskursive Strategie zurück, die wohl in nahezu allen Versuchen einer Konzeptualisierung von *gratia* auszumachen ist: Im Zitat von Romano Alberti war die Rede von *questa grazia*, und ist an dieser Stelle auch nicht ganz ersichtlich, ob das Demonstrativpronomen anaphorischen Charakter hat oder nicht, so ist sein Vorkommen doch als solches aufschlussreich. Es ist nämlich generell eine bemerkenswert hohe Präsenz deiktischer Pronomina in Verbindung mit dem Substantiv *gratia* (wie auch mit anderen ästhetischen Kategorien) zu verzeichnen. Karl Bühler hat in seiner *Sprachtheorie* drei verschiedene Modi des Zeigens unterschieden: Dem „sachlichen Zeigen“ ordnet er die Phänomene „demonstratio ad oculos“ und die „Deixis am Phantasma“ zu, dem „syntaktischen Zeigen“ die „Anaphora“.⁴⁴ Der Gebrauch der deiktischen Pronomina in unserem Zusammenhang oszilliert nun zumeist zwischen dem syntaktischen Zeigen mittels Anaphora und dem sachlichen Zeigen qua *demonstratio ad oculos*. Denn die deiktischen Pronomina haben nicht nur eine rückbezügliche Funktion als Textkonnectoren, sie verweisen auch auf außertextuell anzusiedelnde Phänomene, hier die *gratia*. Mittels der Deixis wird mithin ‚demonstrativ‘ etwas einzuholen versucht, was sich anderen Modi der Diskursivierung entzieht. Es ist die jeweilige *gratia*, auf die derart Bezug genommen wird, und sie ist als solche nicht unter abstrakte Konzepte subsummierbar; das einzelne Phänomen ist nicht auf allgemein gefasste Propositionen rückführbar. Damit wird auch hier eine „Grenze zwischen dem, was beschreibbar und dem, was nur indexikalisch aufweisbar ist“, markiert.⁴⁵

Questa grazia steht nahezu synonym für *una certa grazia*, ließe sich behaupten, und zwar in aller hier angedeuteten Ambivalenz von Bestimmtheit und Unbestimmtheit. Die hohe Rekurrenz deiktischer Elemente aber indiziert eine Kontiguität zwischen theoretischer Reflexion und der Sphäre empirischer Erfahrung und Beobachtung. Dies scheint mir umso bemerkenswerter zu sein, als sich bei so prominenten Autoren wie Cicero und Bembo mitunter gerade ein Abweis der indexikalischen Verweisstruktur mittels Fingerzeig findet: Den Menschen mache

ci ancora *nella regola*, una licenzia, che *non essendo di regola*, fosse ordinata *nella regola* e potesse stare senza fare confusione o guastare l'ordine [...]“ (Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, mit einer Einl. von Maurizio Marini, Rom 1991, S. 553; m. Herv.).

44 Karl Bühler, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion von Sprache*, Stuttgart³1999, S. 123.

45 Helmut Pape, „Indexikalität und die Anwesenheit der Welt in der Sprache“, in: *Indexikalität und sprachlicher Weltbezug*, hg. von M. Kettner und H. Pape, Paderborn 2002, S. 91–119, hier S. 103. Vgl. ferner zum Zusammenhang von Indexikalität und Wissen Helmut Pape, „Indexikalität der Erfahrung oder Objektivität des Wissens?“, in: *Zeitschrift für Semiotik* 21 (1999), S. 3–14; Klaus W. Hempfer / Anita Traninger, „Einleitung“, in: dies. (Hgg.), *Dynamiken des Wissens*, Freiburg / Berlin / Wien 2007, S. 7–21, hier bes. S. 12–15, sowie die Beiträge in jenem Band.

seine Seele aus, nicht die Gestalt, auf die mit dem Finger gezeigt werden könne.⁴⁶ Die Versuche einer Konzeptualisierung der *gratia* legen demgegenüber gerade die fundamentale, ja essentielle Bedeutung einer je konkreten Gestalt bzw. Form nahe, von der sie sich nicht lösen (können). Für ein Wissen um die *gratia* bedarf es mithin offenbar ebenso des diskursiven wie des empirisch-realen Fingerzeigs.

Literaturverzeichnis

Quellen

- Alberti, Romano, *Decima seconda academia, terza domenica di marzo, a dì 20* [1594], in: *Scritti d'arte del Cinquecento*, hg. von Paola Barocchi, Mailand / Neapel 1973, Bd. 2, S. 1708–1711.
- Alberti, Leon Battista, *Zehn Bücher über die Baukunst* [*De re aedificatoria*], übers., eingeleitet und mit Anm. und Zeichnungen versehen durch Max Theuer, Darmstadt 2005.
- Barocchi, Paola (Hg.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, 3 Bde., Mailand / Neapel 1971–1977.
- Bembo, Pietro, *Gli Asolani*, kritische Ausgabe, hg. von Giorgio Dilemmi, Florenz 1991.
- Bouhours, Dominique, *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*, hg. und komm. von Bernard Beugnot und Gilles Declercq, Paris 2003.
- Catull, *Gedichte. Lateinisch-deutsch*, hg. und übers. von Werner Eisenhut, Düsseldorf / Zürich 2000.
- Castiglione, Baldassar, *Il libro del Cortegiano*, hg. von Giulio Carnazzi, mit einer Einführung von Salvatore Battaglia, Mailand 1987.
- Cicero, Marcus Tullius, *Der Staat*, lat.-dt., hg. und übers. von Karl Büchner, München 1993.
- Danti, Vincenzo, *Trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose che imitare, e ritrarre si possano con l'arte del disegno* [Florenz 1567], in: *Scritti d'arte del Cinquecento*, hg. von Paola Barocchi, Mailand / Neapel 1973, Bd. 2, S. 1682–1690 u. 1760–1798 (Auszüge).
- Faret, Nicolas, *L'honnête homme ou l'art de plaire à la Cour*, krit. Ausgabe, hg. von Maurice Magendie, Genf 2011.
- Ficino, Marsilio, *Über die Liebe oder Platons Gastmahl*, lat.-dt., übers. von Karl Paul Hasse, hg. und eingeleitet von Paul Richard Blum, Hamburg 2004.
- Firenzuola, Agnolo, *Dialogo delle bellezze delle donne*, in: ders., *Opere*, hg. von Delmo Maestri, Turin 1977, S. 713–789.
- Nifo, Agostino, *De pulchro et amore. I. De pulchro liber*, krit. Ausgabe, Übers., Einl. und Anm. von Laurence Boulègue, Paris 2003.

46 Cicero, *Somnium Scipionis* (*De re publica*, VI): „[...] nec enim tu is es quem forma ista declarat, sed mens cuiusque is est quisque, non ea figura quae digito demonstrari potest.“ (Marcus Tullius Cicero, *Der Staat*, lat.-dt., hg. und übers. von Karl Büchner, München 1993, S. 274; m. Herv.); „[...] nicht du bist sterblich, sondern dein Körper hier, denn du bist nicht der, den diese Form anzeigt, sondern der Geist eines jeden, das ist er, nicht die Gestalt, die mit den Fingern gezeigt werden kann“ (ebd., S. 275; m. Herv.). – Bembo, *Asolani* (3. Buch), in der Rede des Eremiten an Lavinello: „O pure che bellezza può tra noi questa tua essere, così piacevole et così piena, che proportionate di parti, che in humano ricevimento si ritruovino, che convenenza, che harmonia, che ella empieri giamai possa et compiere alla nostra vera sodisfattione et appagamento? O Lavinello, Lavinello, non sei tu quello che cotesta forma ti dimostra, né sono gli altri huomini ciò che di fuori appare di loro altresì. Ma è l'animo di ciascuno quello che esso è, et non la figura, che col dito si può mostrare“ (Bembo, *Asolani*, S. 203; m. Herv.).

- Quintilian, Marcus Fabius, *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, lat.-dt., hg. und übers. von Helmut Rahn, Darmstadt 2015.
- Ripa, Cesare, *Iconologia*, hg. von Piero Buscaroli, Mailand 1992.
- Romei, Annibale, *Discorsi*, Ferrara 1586.
- Trissino, Gian Giorgio, *Ritratti*, in: Willi Hirdt, *Gian Giorgio Trissinos Porträt der Isabella d'Este. Ein Beitrag zur Lukian-Rezeption in Italien*, Heidelberg 1981, S. 19–28.
- Varchi, Benedetto, *Libro della beltà e grazia* [1590], in: *Scritti d'arte del Cinquecento*, hg. von Paola Barocchi, Mailand / Neapel 1973, Bd. 2, S. 1671–1681.
- Vasari, Giorgio, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, mit einer Einleitung von Maurizio Marini, Rom 1991.

Sekundärliteratur

- Bayer, Raymond, *L'esthétique de la grâce*, Paris 1933.
- Beaujot, Jean-Pierre, „Le travail de la définition dans quelques maximes de La Rochefoucauld“, in: *Les formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVIe–XVIIe siècles)*, hg. von Jean Lafond, Paris 1984, S. 95–100.
- Bühler, Karl, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion von Sprache*, Stuttgart 1999.
- D'Angelo, Paolo / Velotti, Stefano (Hgg.), *Il „non so che“. Storia di una idea estetica*, Palermo 1997.
- Emison, Patricia, „Grazia“, in: *Renaissance Studies* 5 / 4 (1991), S. 427–460.
- Georges, Karl Ernst, *Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, Hannover 1913 (Nachdruck: Darmstadt 1998).
- Hempfer, Klaus W. / Traninger, Anita, „Einleitung“, in: dies. (Hgg.), *Dynamiken des Wissens*, Freiburg / Berlin / Wien 2007, S. 7–21.
- Jaeger, Stephen C., *The Origins of Courtliness. Civilizing Trends and the Formation of Courtly Ideals, 939-1210*, Philadelphia 1985.
- Leinkauf, Thomas, „Der neuplatonische Begriff des ‚Schönen‘ im Kontext von Kunst- und Dichtungstheorie der Renaissance“, in: *Neuplatonismus und Ästhetik. Zur Transformationsgeschichte des Schönen*, hg. von Verena Olejniczak Lobsien und Claudia Olk, Berlin 2007, S. 85–115.
- Lobsien Olejniczak, Verena / Lobsien, Eckhard, *Die unsichtbare Imagination. Literarisches Denken im 16. Jahrhundert*, München 2003.
- Mac Carthy, Ita, „Grace and the ‚Reach of Art‘ in Castiglione and Raphael“, in: *Word & Image* 25 (2009), S. 33–45.
- Mainberger, Sabine, „Lässig – subtil – lakonisch. Zur Ästhetik der Grazie“, in: *Aradia* 47 (2012), S. 251–271.
- Méchoulan, Éric, „Le gracieux et le gratuit: ‚civiliser la grâce‘ dans les traités de savoir-vivre aux XVI^e et XVII^e siècles“, in: *De la grâce et des vertus*, hg. von Marie-France Wagner und Pierre-Louis Vaillancourt, Paris 1998, S. 259–293.
- Michel, Alain, „La Grâce et la grâce“, in: *Les grâces*, hg. von Jackie Pigeaud, *Littératures classiques* 60 (2006), S. 13–25.
- Monk, Samuel H., „A Grace beyond the Reach of Art“, in: *JHI* 5 (1944), S. 131–150.
- Pape, Helmut, „Indexikalität der Erfahrung oder Objektivität des Wissens?“, in: *Zeitschrift für Semiotik* 21 (1999), S. 3–14.
- Pape, Helmut, „Indexikalität und die Anwesenheit der Welt in der Sprache“, in: *Indexikalität und sprachlicher Weltbezug*, hg. von Matthias Kettner und Helmut Pape, Paderborn 2002, S. 91–119.

- Rossi Monti, Martino, *Il cielo in terra. La grazia fra teologia ed estetica*, Turin 2008.
- Rossi Monti, Martino, „Diese arcane und leichte Qualität. Die Grazia als ideale Verhaltensweise zwischen Mittelalter und Renaissance“, in: *L'antidoto di Mercurio. La civile Unterredung zwischen Renaissance und moderner Ära*, hg. von Nicola Panichi, Florenz 2013, S. 113–129.
- Saccone, Eduardo, „Grazia, Spitzfindigkeit, Affektierung in der Courtierin“, in: *Castiglione: The Ideal and the Real in Renaissance Culture*, hg. von Robert W. Hanning und David Rosand, New Haven 1983, S. 45–67.
- Scholar, Richard, *The Je-Ne-Sais-Quoi in Early Modern Europe. Encounters with a Certain Something*, Oxford 2005.
- Schneider, Ulrike, „Disegnare con parole. Strategien von Dialogischen Porträts von Idealweiblichkeit in der italienischen Renaissance“, in: *Inventing Faces. Rhetorics of Portraiture between Renaissance and Modernism*, hg. von Mona Körte, Ruben Rebmann, Judith Elisabeth Weiss und Stefan Weppelmann, Berlin 2014, S. 84–98.
- Steigerwald, Jörn, „Grazia oder die Vollendung menschlicher Natur und Kunst in Giovan Pietro Belloris Vite“, in: *Begrifflichkeit, Konzepte, Definitionen. Schreiben über Kunst und ihre Medien in Giovan Pietro Belloris Viten und der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit*, hg. von Elisabeth Oy-Marra, Marieke von Bernstorff und Henry Keazor unter Mitarbeit von Xenia Schramek, Wiesbaden 2014, S. 257–284.
- Vocabolario degli Accademici della Crusca* (s. unter <http://vocabolario.sns.it/html/index.html>; letzte Einsichtnahme: 21.06.2017).
- Wartburg, Walther von, *Französisches etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, Basel 1928–.
- Werle, Peter, „Grazia. Zu Konstituierung und Funktion eines Bildungsideals in Baldassare Castigliones *Libro del Cortegiano*“, in: *Italienische Studien* 8 (1985), S. 39–50.
- Wind, Edgar, *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, übers. von Christa Münstermann, Frankfurt a. M. 1981.

„Pulchritudinem esse gratiam
quamdam vivacem et spiritalem.“
Theologisch-philosophische Voraussetzungen
der *gratia*-Konzeption bei Marsilio Ficino

Anne Eusterschulte

Dass die Schönheit „ein bestimmter lebensvoller und unkörperlicher Liebreiz“¹ sei, wie es in der vorangestellten Formulierung heißt, oder, übersetzen wir es anders, in ‚einer gewissen lebendigen‘, ‚geistigen‘ bzw. ‚luftartigen Anmut‘ bestehe,² an dieser Bestimmung von *gratia*, die Marsilio Ficino in seiner Schrift *Commentarium in Platonis convivium de amore*, seinem ‚Kommentar‘³ zum Platonischen *Symposium*, vorstellt, wird ein Problemhorizont eröffnet, der zunächst genauer zu konturieren ist. Im Kontext der Schriften Ficanos ist es insbesondere der Symposium-Kommentar und die darin prominent entfaltete Amor-Lehre, die Debatten um die Bestimmung von Grazie im Verhältnis und Unterschied zu Schönheit in der Renaissanceästhetik maßgeblich bestimmt. Um genauer beschreiben zu kön-

-
- 1 Marsilio Ficino, *Über die Liebe oder Platons Gastmahl*, übers. von Karl Paul Hasse, hg. und eingel. von Paul Richard Blum, Hamburg 1984, S. 158f.
 - 2 Zur Ambivalenz, die mit dem Pronomen *quaedam* angezeigt wird, sofern sich hierin gleichsam eine ‚bestimmte Unbestimmtheit‘ artikuliert, vgl. den Beitrag von Ulrike Schneider in diesem Band. An den Möglichkeiten einer Übersetzung von *spiritalis* als geistlicher, geistiger (im Sinne von unkörperlich bzw. einer mentalen Qualität) oder pneumatischer Beschaffenheit (*spiritus* als quasikorpuskular-feinstofflicher Hauch im neuplatonisch-medizinischen Sinne) von Grazie kündigt sich bereits an, dass Transferprozesse bei Ficino nicht zuletzt auf der Ebene der Begriffskonnotationen greifen. Die Überlagerungen von naturphilosophischen, psychologischen und theologischen Dimensionen der Spiritus-Lehre werden uns im Folgenden beschäftigen.
 - 3 Ein solcher ‚Kommentar‘, wie ihn Ficino vorlegt, ist bereits ein aussagekräftiges Beispiel für Wissensbewegungen und -dynamiken (Transfer im Sinne des Forschungsprogramms des SFB 980 „Episteme in Bewegung“). Verfahren der De- und Rekontextualisierung philosophischer wie theologischer Quellenbestände bzw. Theorieansätze greifen bei Marsilio Ficino über Zitationen und ausgreifende Einflechtungen von selektiv aufgerufenen und auf die Grundstruktur des Platonischen Dialoges applizierten Segmenten antiker, spätantiker wie mittelalterlicher Provenienz sowie durch die Einbindung von Passagen aus eigenen Schriften. Ficino führt eine Methode des Philosophierens vor, die über die gezielte Verflechtung und konstellative Neukontextualisierung von fragmentarisch herausgegriffenen Text- bzw. Wissensbeständen semantische Akzentverschiebungen vornimmt. Nicht zuletzt die Titelgebung der italienischen Fassung des Symposium-‚Kommentars‘ (*Sopra lo amore ovvero Convito di Platone*) macht deutlich, dass hier ein Liebeskonzept in den Fokus rückt, das zum Kristallisationspunkt von theologischen und ästhetischen Definitionsansätzen wird. In eben dieser oszillierenden Spannung ist der *gratia*-Begriff zu situieren.

nen, wie diese *gratia*-Konzeption sich formiert, gilt es zu verfolgen, in welcher Weise in Ficinos Reflexionen auf das Erfahrbarwerden von Grazie eine Verflechtung von Ansätzen theologischer Gnadenlehren mit naturphilosophisch-kosmologischen, naturmagischen und psychologischen Ansätzen beobachtbar ist, die zur Grundierung kunsttheoretischer sowie ästhetischer Fragen wird. Eben diese theologische Fundierung von *gratia* im Blick auf eine ästhetische Begriffsbestimmung wirkt zurück auf ästhetische Implementierungen theologischer Auffassungsweisen eines gnadenhaften, spiritualen Geschehens göttlicher Selbstmitteilung. Diese wechselseitige Dynamisierung von theologischen und ästhetischen Konzeptionalisierungen wird im Zentrum der nachfolgenden Überlegungen stehen. Sie führen auf ein *gratia*-Verständnis, das, seine theologischen Implikationen stets wahrend, in mehrfacher Hinsicht eine Problematisierung ästhetischer Erfahrung anstößt: Dies betrifft in produktionsästhetischer Hinsicht die Begründung einer spezifischen Zuständlichkeit desjenigen, für den Schönheit ein Gegenstand der Erfahrung wird, mithin des Künstlers; in phänomenologischer Perspektive die Frage nach der materialen wie medialen Gegebenheit von Schönheit (so auch hinsichtlich des Kunstwerks) und der Weise, wie *gratia* in Erscheinung tritt, und schließlich die rezeptions- und wirkungsästhetischen Bedingungen ihres Erfahrbarwerdens.

Wenn Ficino, vor dem Hintergrund einer kritischen Diskussion von Schönheitsdefinitionen, *gratia* mit Konnotationen von Anmut, einem spezifischen Glanz, einer changierenden Bewegtheit, einem Hauch von Leichtigkeit in der Erscheinung sowie mit einer Lebendigkeit einzufassen sucht, um immer wieder das Ungekünstelte des Kunstvollen, das gleichsam Fliehende in der Erscheinung zum Ausdruck zu bringen, dann bedient er sich nicht zuletzt eines terminologischen Instrumentariums, das auf rhetorische Lehren zurückgreift. Nun ließe sich, angesichts der vage bleibenden, keineswegs auf eine Begrifflichkeit fixierten Versuche, das, was *gratia* ausmacht, definitorisch einzuholen, sowie eingedenk der Vielfalt von Exemplifizierungen der Erscheinungsweisen von Grazie, die Ficino aufruft, der Vorbehalt formulieren, anhand dieser stets tentativen, unscharfen Bestimmungsversuche in einem semantischen Wortfeld von *gratia*, *lepos*, *venustas*, *viriditas*, *laetitia*, *suavitas*, *splendor* etc. manifestiere sich eine mangelnde Präzision philosophischer Begriffsbildung. Doch dem ist entgegenzuhalten, dass sich gerade anhand der mit einer gewissen Vagheit und Vielschichtigkeit von Diskursivierungen operierenden Vorgehensweise Ficinos ein Bewusstsein dafür artikuliert, dass das Phänomen der Grazie selbst durch die Ambiguität einer gewissen Ungreiflichkeit bei gleichzeitig instantan erfahrbarer Präsenz gekennzeichnet ist. Es handelt sich also gerade um ein Phänomen, dessen geistige und zugleich körperliche Erscheinungsweise sich einer begrifflichen Eindeutigkeit entzieht. Es tritt räumlich wie zeitlich in der Bewegung in Erscheinung, zeigt sich als flüchtig, blitzhaft Vergegenwärtigtes oder instantan Gegenwärtiges und ist doch nicht zu halten, zu fixieren oder sprachlich zu determinieren. Eben deshalb evoziert eine Diskursivierung von Grazie konstellierend umschreibende Verfahren einer Ver-

balisierung – und artikuliert damit stets auch Sprachkritik, d. h. verweigert sich einer definitiven begrifflichen Identifikation angesichts eines Phänomens, das durch Momente von Zartheit, Augenblickshaftigkeit und Flüchtigkeit gekennzeichnet sein kann und gerade aus der Anmutung einer bewegten Erscheinung eine rekonstruierbare Bestimmungsgründe übersteigende qualitative Differenz manifestiert. Dies zeigt sich nicht zuletzt in Ficinos kontrastiver Auseinandersetzung mit einschlägigen Schönheitsdefinitionen. Wenn *gratia* Ausdruck einer selbst unberechenbaren, nicht kalkulierbaren, d. h. keineswegs intendiert produzierbaren Anmutung von Schönheit in der Erscheinung ist, dann heißt dies stets auch, dass die Nicht-Erzwingbarkeit, das gleichsam gnadenhaft unverdiente Glänzen des Schönen eine Revision der konstitutiven Rolle produktionsästhetischer Prinzipien wie Maß, Proportion, Gestaltgebung, Ordnung und Harmonie erfordert.

Einerseits nicht intendiert produzierbar oder gar zu erzwingen empfiehlt Ficino aber doch Möglichkeiten einer *praeparatio animae*, einer Zubereitung der Seele des Künstlers / Dichters oder Philosophen wie der Rezipierenden, was keine passivische Seelenhaltung meint, sondern vielmehr eine aktive Empfänglichkeit, aufgrund derer sich die Seele durch die Wahrnehmung des Schönen, seinen strahlenden, anlockend reizenden Lichtglanz hinreißen lässt zu einem übersinnlichen Licht und sich selbst als lichtdurchflutet, als illuminiert erfährt.⁴ Wir werden gleich sehen, wie bereits hier – unter spezifischen Transferbedingungen – gnadentheologische Implikationen von Illumination und geradezu betörender, zur Liebe hinreißender Schönheit greifen, die auf etwas verweisen, das sich plötzlich ‚einstellt‘, ein Moment der Erfüllung, das sich gewissermaßen ‚schenkt‘ und die Seele erfüllt. Es ist geradezu auffällig, dass Ficino immer wieder von einem Hingerissen-Werden (*rapere*) bzw. einem bezaubernden, anlockenden Reiz (*allicere*) des sichtbar Schönen spricht und wie sich gerade hierin ein Transfer theologischer Elemente artikuliert.

Nun kann man fragen, warum es überhaupt von Bedeutung sein sollte, diesen theologischen Verflechtungen nachzugehen. Was gelangt damit über den platonischen Diskurs zur erotisierenden Schönheit hinaus in die Auseinandersetzung um ein Wissen dessen, was die *gratia* als Erscheinungsweise des Schönen konstituiert?

Zunächst einmal erhält das Geheimnisvolle, unverhofft Schimmernde der körperlichen Schönheit Gewicht – vielleicht stärker noch als in der platonischen Dichotomie von körperlicher und irdischer Schönheit –, insofern mit dem theologischen Theophaniekonzept, das Ficino aufruft, eine Anbindung an ein divines Offenbarwerden akzentuiert wird. Dieser Charakter eines Offenbarungsereignisses geht auf die ästhetische Manifestation von Schönheit über und kann sich, so die These, im Ausgang von Ficino in kunsttheoretischen Diskursen zunehmend

4 Siehe zum theologisch-philosophischen Hintergrund von Illuminationstheoremen den Beitrag von Isabelle Mandrella in diesem Band.

verselbständigen. Das aber heißt, das Körperliche, sinnlich Wahrnehmbare des Schönen in seiner ganz spezifischen Präsenz und Wirkweise erfährt eine Nobilitierung. Auf diesem Wege rücken die göttliche Schöpfungstätigkeit und die menschliche Kunsttätigkeit enger zusammen, erweisen sich als zwei Ausdrucksweisen der Veräußerung eines unbegrifflichen und unbegreiflichen intelligiblen Konzepts erscheinender Schönheit, die anhand der Darbietungsweisen reflektiert wird.

Die Vorstellung, dass mit der Wahrnehmung des Schönen in der Erscheinung, der Schönheit mitsamt ihrer Anmutung von Grazie, gleichsam ein Offenbarwerden thematisch wird, das auf einen intelligiblen Geltungsgrund verweist, führt auf erkenntnistheoretische Voraussetzungen und präformiert das Konzept einer ästhetischen Urteilsfähigkeit, die in der platonischen wie der theologischen Tradition stets auch ethisch gefasst ist.⁵

Was aber diese theologisch-ästhetische, innergeistige Schönheitserfahrung ausmacht, wird über Allusionen von Plötzlichkeit, epiphaner Instantaneität, blitzhafter Präsenz und gleichzeitiger flüchtigster Beweglichkeit und Lebendigkeit ausgedrückt, die den divinen Geheimnischarakter eines dynamischen Prozesses akzentuieren, gleichsam die performative Präsenz eines Erscheinens. Es werden im Folgenden insbesondere Konnotationen einer *Raptus*-Erfahrung sein, anhand derer die spezifische Verflechtung eines theologischen und eines ästhetischen Erfahrungsbegriffes nachvollziehbar wird. Und es wird abschließend zu diskutieren sein, welche Konsequenzen das für die Ästhetik wie die Theologie nach sich zieht.

Angesichts dieser Beobachtungen ist daher zu präzisieren, inwiefern die Schönheits- und Gratia-Konzeption Ficinos Ausdruck einer (neu)platonischen Theologie ist, wie es etwa der Titel eines der Hauptwerke, *Theologia platonica*, nahe legt. Dabei wird sich zeigen, dass die lichtmetaphysischen Implikationen einer sich mitteilenden irdischen und zugleich indirekt gegenwärtigen überirdischen Schönheit nicht allein auf Plotin, Proklos oder neuplatonische Konzeptualisierungen platonischer Lehren zurückführen, sondern dass die Selbstmitteilung eines selbst unaussprechlichen Einen insbesondere mit christlich-platonisierenden Ansätzen Augustinus' und Pseudo-Dionysius Areopagitas' verschränkt ist.⁶ Vor

⁵ Augustinus' Überlegungen in *De Trinitate* sind hier ein wichtiger Hintergrund.

⁶ Vgl. hierzu insbesondere die Studien von Thomas Leinkauf, *Cusanus, Ficino, Patrizi. Formen platonischen Denkens in der Renaissance*, Berlin 2014 (Frankfurter kulturwissenschaftliche Beiträge 17), sowie ders., „Platon und der Platonismus bei Marsilio Ficino“, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 40 (1992), S. 735–756; ders., „Der Begriff des Schönen im 15. und 16. Jahrhundert. Seine philosophische Bedeutung und Hinweise auf sein Verhältnis zur Theorie der Poetik und Kunst“, in: *Renaissance Poetik / Renaissance Poetics*, hg. von Heinrich F. Plett, Berlin / New York 1994, S. 53–74; ders., „Philosophie und Religion bei Marsilio Ficino“, in: *Accademia IV* (2002), S. 129–161. Vgl. Stéphane Toussaint (Hg.), *Marsilio Ficino ou les mystères platoniciens*. Actes du XLIIe Colloque International d'Études Humanistes. Centre d'Études supérieures de la Renaissance. Tours 7–10 juillet 1999, Paris 2002; Stéphane Toussaint, *De l'Enfer à la coupole. Dante, Brunelleschi et Ficino*, Rom 1997.

dem Hintergrund dieser offenbarungstheologisch orientierten Ansätze erweist es sich umso mehr als problematisch, von einem emanativen Prozess zu sprechen, vermittels dessen sich das Eine in Allem mitteilt. Denn mit der Eros-Lehre in der von Ficino dargelegten Form kommt eine geradezu reziproke Struktur von Mitteilung *an* und Hinwendung *auf* zum Tragen, die durch die Ambiguität des Schönen in zwei Richtungen vermittelt ist, materiell erscheinend an den schönen Gegenständen und zugleich in ihrer unfasslichen Anmutung von Glanz und Bewegtheit über diese hinausweisend. Die prominente, neuplatonische Figur einer rekursiven, auf sich zurückgewandten ontologischen Entfaltungsbewegung (*moné – próodos – epistrophé*) ist stets zugleich eine Reflexionsfigur, die sich mit christlich-trinitarischen Platonismen deckt. Darüber hinaus verschränken sich hier platonische lichtmetaphysische Ansätze mit christlichen Illuminationstheoremen bzw. einer Deutung des strahlenden Lichtglanzes des Schönen (*splendor*) im Sinne des Ps.-Dionysischen Theophanieverständnisses, einem Lichtwerden Gottes in der Schönheit der Dinge.

1 Rhetorik des Erscheinens von Grazie

Doch zunächst sei an einige rhetorische Voraussetzungen erinnert, die eine Grundlage dafür bieten, den besonderen anmutigen Reiz eines körperlich in Erscheinung tretenden Schönen als eine transgressive Komponente der Erfahrung zu bestimmen. Greifen wir einige Überlegungen aus dem Ciceronischen Kontext heraus, Passagen, über die mit dem Hinweis auf naturanalog geradezu zwingende Kompositionsprinzipien eines quasi körperlichen Aufbaus der Rede – und damit in Hinrichtung auf Hörerfahrungen – eine spezifische Sichtbarkeit evoziert wird, die auf etwas Unsichtbares und Unverfügbares verweist.

„Doch wie es in so vielen Dingen die Natur selbst wunderbar gefügt hat (*ut in plerisque rebus incredibiliter hoc natura est ipsa fabricata*), so fügt es sich auch in der Rede, daß das, was den größten Nutzen in sich trägt, zugleich am meisten Würde (*dignitas*) oder oft auch Schönheit (*venustas*) zeigt“, so Cicero in *De oratore*. Beispielhaft hierfür ist der Aufbau der gesamten physischen Welt, die in ihrer Wohlgeformtheit und angesichts der Rhythmizität der planetaren Konstellationen und Bewegungen eine Ordnung zeigt, die durch das Fehlen auch nur eines kleinsten Teiles eine Einbuße an Kraft erleiden würde, ja die von so großer Schönheit ist, folgen wir Cicero, dass sich überhaupt keine schönere Gestaltgebung denken ließe. Diese kompositorische Durchgestimmtheit der Natur zeigt sich ebenso in der Organisationsstruktur des menschlichen Körpers, denn „Ihr werdet finden, daß kein Teil des Körpers ohne eine zwingende Notwendigkeit gebildet ist und die Gestalt im Ganzen gleichsam ein Kunstwerk (*totanque formam quasi perfectam reperietis arte*), nicht ein Werk des Zufalls ist“. Diese kunstvolle, notwendige Fügung von Teilen zum Ganzen, wie sie die Natur in ihren Hervorbringungen zeigt, wird nun auch auf den ‚Körper‘ der Rede übertragen: „Das trifft dann auch

auf alle Teile der Rede zu, daß Nützlichkeit und fast Notwendigkeit eine gewisse Art von Reiz und Anmut (*suavitas quaedam et lepos*) im Gefolge hat.“⁷

Das heißt nun keineswegs, dass diese gewisse anreizende Süße und Anmutigkeit ein folgenotwendiges Resultat der kompositorischen Kunst sind, sich also gleichsam produzieren ließen. Wohl aber ist die natural analoge kunstvolle Komposition des Gesamtarrangements einer Rede Voraussetzung, damit sich der Eindruck von lebendiger Leichtigkeit einstellen *kann*. Unter diesen Voraussetzungen wirken künstlerische Ausdrucksformen gerade dann ‚natürlich‘, wenn sie mit Kategorien der Formstrenge bzw. einer Stimmigkeit operieren, die Zufälliges wie Überflüssiges ausschließen, gleichzeitig aber eine natürliche ‚Ungezwungenheit‘ und Lebendigkeit zum Ausdruck bringen. Eine Anmut, die auch in der Rede nicht geschminkt wie ein von außen aufgetragener Farbanstrich in Worten wirken darf, sondern gerade darin folgt die Rede der Natur, dass sie ein Gesamtkolorit zeigt, das Ausdruck der Vermitteltheit von Funktion, Form und Ausdruck ist und nur so ‚durchblutet‘ wirkt.

Ich habe damit in großen Zügen, so gut ich konnte, dargelegt, was meiner Meinung nach im wesentlichen dem Schmuck (*ornatus*) der Rede dient. Ich habe nämlich den Vorzug einzelner Worte, ihre Verbindung und die rhythmische, harmonische Gestaltung (*forma*) dargestellt. Wenn ihr euch aber noch nach dem Gesamtcharakter einer Rede und gleichsam ihrem Kolorit (*quasi colorem*) erkundigt, so gibt es einen vollen und doch eleganten Stil, einen, der schlicht, jedoch nicht ohne Kraft und Energie ist, und einen, der von beiden etwas hat und sich durch ein gewisses Mittelmaß auszeichnet. Über dem Bild (*figura*) dieser drei Stilarten sollte ein gewisser Hauch von Anmut liegen, der nicht geschminkt (*insidere quidam venustatis non fuco inlitus*), sondern durchblutet (*sanguine diffusus*) wirkt.⁸

Diese gewisse, wie durchblutet wirkende Schönheit, die sich um den Körper des durchgeformten Werkes legt – wir mögen hier an den liebreizenden Schimmer der Haut denken, die von körperlicher Wohlgestimmtheit im Sinne medizinischer Komplexionslehren zeugt –, ist nicht äußerer Schmuck, sondern Ausdruck einer aus der Komposition hervorscheinenden Lebendigkeit und Natürlichkeit. Das weist uns auf die Vorstellung, dass mit der kompositorischen Formung eine ästhetische, veranschaulichende Wirkung einhergehen kann, die mehr ist als technisch konsequente Fertigung, sondern den Gegenstand gewissermaßen zum Strahlen bringt. Denn erst mit den Glanzlichtern des Gedankens und des Ausdrucks („*quasi luminibus*“) erhält die Rede Leben, und das heißt, sie macht den Gegenstand, den sie darstellt, so lebendig und anschaulich (*movere, illustrare* –

7 Cic. De orat. III 178ff., in: Marcus Tullius Cicero, *De oratore. Über den Redner*, übers. und hg. von Harald Merklin, Stuttgart 1991, S. 556–559.

8 Cic. De orat. III 199, S. 572f.

von Licht durchscheinend),⁹ dass er so vor Augen geführt werden kann, als trüge er sich wirklich zu („sub aspectum paene subiectio“).¹⁰

Diese Evokation einer ästhetisch wirkmächtigen Lebendigkeit und imaginativ gegenwärtig setzenden Kraft des Liebreizes (*lepos*) thematisiert Cicero auch in *De officiis*. Die Überlegungen sind hier eingebettet in moralphilosophische Betrachtungen zum *decorum* (in Rekurs auf das stoische τὸ πρέπον im Sinne des sittlich Schicklichen, ein sozialen Normen entsprechend angemessenes und taktvolles Verhalten) und die Frage nach einem natürlichen Sinn oder Urteilsvermögen für dieses Ehrenhafte (*honestas*). Das Beispiel, um dies zu verdeutlichen, ist wiederum die körperliche Schönheit, eine Angemessenheit der lebendigen Fügung von Teilen zum Ganzen, die eine gewisse Ausstrahlung von Liebreiz begleitet.

Ut enim pulchritudo corporis apat compositione movet oculos et delectat hoc ipso, quod inter se omnes partes cum quodam lepore consentiunt, sic hoc decorum, quod elucet in vita, movet approbationem eorum, quibuscum vivitur, ordine et constantia moderatione dictorum et omnium atque factorum.¹¹

Das Schöne, in seiner sittlich-ästhetischen Dimension, spricht gewissermaßen das Auge an, teilt sich unwillkürlich mit in seiner Wohlgefälligkeit und evoziert Wohlgefallen, auch an einer gewissen Bewegtheit.¹² Was uns hier interessieren soll, ist das ‚gewisse‘ liebreizende Moment einer Erscheinungsweise von Schönheit auf der Grundlage der Zusammenstimmung körperlicher Teile zu einer Ganzheit, die stets mit medizinischen Komplexionsvorstellungen verknüpft ist. In Bezug auf Ficino und seine Theorie der hervorstrahlenden Grazie kehren diese Anmutungen von Lebendigkeit, Lichthaftigkeit, Leichtigkeit, Bewegtheit auf der Basis einer wohlgefügteten Komposition wieder. Und es stellt sich in der Auseinandersetzung mit Ficinios Schönheitslehre bereits in zeitgenössischen Debatten die Frage, ob Schönheit im platonischen Sinne eine geistige Idee ist, die abgelöst von allem Körperlichen zu betrachten ist, so dass die körpergebundene Darbietung allenfalls ein Vehikel oder eine Stufe auf dem Wege zur reinen Anschauung

9 Es sei in diesem Zusammenhang daran erinnert, dass die Rede von einer *illustratio* oder *illuminatio*, wie sie etwa auf die mittelalterliche Buchmalerei Anwendung findet, je auf diesen lichtdurchwirkten Offenbarungscharakter weist.

10 Cic. *De orat.* III 202, S. 574f.

11 Marcus Tullius Cicero, *De officiis. Vom pflichtgemäßen Handeln*, übers., komm. und hg. von Heinz Gunersmann, Stuttgart 2003, I 28 (98). „Wie nämlich die Schönheit des Körpers durch die passende Zueinanderordnung der Glieder das Auge anspricht und schon dadurch erfreut, daß alle Teile in einer gewissen Anmut zusammenstimmen, so ruft dieses Schickliche, das im Benehmen zutage tritt, die Zustimmung derjenigen hervor, mit denen man lebt, durch die Ordnung, Beständigkeit und Einhaltung des Maßes in allen Äußerungen und Taten.“ Ebd., S. 88f.

12 An anderer Stelle konnotiert Cicero die *honestas*, die im *decorum* zur Erscheinung kommt, in Analogie zu Anmut und Schönheit („*venustas et pulchritudo*“), die an einem gesunden Körper erscheinen, mit einer gewissen Bewegtheit in der Erscheinung, die nicht durch den Verstand allein erkennbar werde. Vgl. Cic. *De off.* I 27 (95).

wäre, oder ob Ficino der körperlichen Erscheinungsweise mehr als eine gleichsam anagogische Funktion zuweist. Vor neuplatonischem Hintergrund besitzt jedenfalls die Form der Schönheit, die im Geist (*mens*) als künstlerisches Potential vergegenwärtigt wird – wie auch bei Nicolaus Cusanus – den Vorrang vor allen etwaigen Ausführungen in Werken der Kunst.¹³

Wenn Grazie eine Erscheinungsweise des Schönen ist, die weder dekorierender Zusatz oder Aufputz noch bloße Äußerlichkeit ist, sondern die ganz von Lebendigkeit durchdrungen, lichtdurchwirkt, leuchtend von einer selbst rätselhaften Kraft zeugt, die mit der Fügung zu tun hat und doch nicht bloß deren Resultat ist, dann scheint sie zumindest nicht unabhängig vom Gegenstand, an dem sie erscheint, und ebenso wenig von der sinnlichen affizierenden Auffassung dessen, der sie wahrnimmt. Verfolgen wir die rhetorisch-ästhetische und zugleich ethisch konnotierte Bestimmung von Schönheit aus der stoisch-ciceronischen Tradition in Applikation auf einen lebendigen Körper im christlichen Kontext weiter, dann ließe sich eine berühmte Stelle in der *Summa Theologica* des Thomas von Aquin aufrufen – ihrerseits bestimmt von Thomas' Lesart des Pseudo-Areopagiten, auf dessen Bedeutung in der Theoriebildung Ficinos gleich ausführlicher zurückzukommen sein wird:

Dicendum quod, sicut accipi potest ex verbis Dionysii, 4 cap. *De divinis nominibus*, ad rationem pulchri, sive decori, concurrunt et claritas et debita proportio. [...] Unde pulchritudo corporis in hoc consistit quod homo habeat membra corporis bene proportionata cum quadam debiti coloris claritate.¹⁴

Wiederum ist es der wohlproportionierte Körperbau einerseits, eine gewisse *claritas* der Farbe andererseits, wodurch Schönheit bestimmt wird. Die *claritas* und die *debita proportio* laufen in der Schönheit gewissermaßen zusammen. Thomas differenziert an anderer Stelle drei Momente:

Nam pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem *integritas* sive perfectio. Et *debita proportio* sive consonantia. Et iterum *claritas*: unde quae colorem nitidum, pulchra esse dicuntur.¹⁵

13 Vgl. Verena Lobsien / Claudia Olk (Hgg.), *Neuplatonismus und Ästhetik. Zur Transformationsgeschichte des Schönen (Transformationen der Antike)*, Berlin 2008, darin: Thomas Leinkauf, „Der neuplatonische Begriff des ‚Schönen‘, IV. Ficino“, S. 96–107; s. S. 99 in Bezug auf Plotin, Enn. I 6 und 106 in Rekurs auf Plotin, Enn. V 8.

14 Thomas von Aquin, *Summa theologica* II–II, 145, 2.

15 Ebd., I, 39, 8c; m. Herv. Umberto Eco hat darauf hingewiesen, dass der Terminus *claritas* bei Thomas eine Reihe von Bedeutungskonnotationen umfasst, die vom physischen Licht über rationale Einsicht bis hin zu einer geradezu metaphysischen Sicht auf den verklärten Leib reichen. Vgl. Umberto Eco, „The Formal Criteria of Beauty“, in: ders., *The Aesthetics of Thomas Aquinas*, übers. von Hugh Bredin, Cambridge Mass. 1988, S. 104f. Die Feststellung allerdings, die Freude an Licht und Farbe sei im Mittelalter eine „unreflective expression of ordinary taste“ (ebd., S. 105), greift m. E. zu kurz.

Was zunächst einmal ganz nach einer Proportionslehre (auch im Sinne der medizinischen Vorstellung von ausgewogener, wohltemperierter Komplexion) klingt, weist jedoch mit der Betonung der *claritas*, der Strahlkraft, die am Glanz der Farben in Erscheinung tritt, über eine proportionierte Strukturierung und die Integrität oder Vollkommenheit hinaus. Woher rühren aber dieser Lichtglanz, dieses Strahlen und Schimmern der Farbe als Brechung eines divinen Lichtes, die über die Kompositionsbedingungen stets noch hinausweisen? Es ist richtungsweisend, dass Thomas explizit auf Dionysius Areopagitas' *De divinis nominibus* verweist, dessen Bestimmung von Anmut und Schönheit, eingebettet in ein Konzept göttlichen Lichtwirkens, das in den Dingen theophan erscheint, für Ficino eine wesentliche Grundlage wird, um den spezifischen Lichtglanz des Schönen theologisch mit einer Illuminationslehre zu unterlegen. Durch diese Spiritualisierung des Schönen wird der theologische Theophaniegedanke, das Durch- und Vorscheinende einer göttlichen Lichtwirkung, mit dem Platonischen Eroskonzept bzw. mit neuplatonischen Ansätzen eines Zusammenspiels von kosmisch-spiritualen Kraftwirkungen verschränkt.

2 *Gratia plena* – voll der Gnade und ausstrahlender Grazie

Der heilige Geist, die göttliche Liebe (*Il santo spirito, Amore divino*), welcher Diotima begeisterte, *erleuchte* unseren Geist (*il qual spirò Diotima, ci allumina la mente*) und *entflamme* unser Wollen so (*e accenda la volonta in modo*), daß wir ihn lieben mögen in allen seinen herrlichen Werken (*che amiamo lui in tutte le sue opere belle*) und seine Werke in ihm (*e poi amiamo le opere sue in lui*) und unendlich uns erfreuen mögen seiner unendlichen Schönheit (*e infinitamente godiamo la infinita sua bellezza*).¹⁶

Ficinos *De amore* sind zwei Widmungsreden vorangestellt. Die zweite dieser Dedikationen gilt Repräsentanten des politischen Lebens in Florenz (Andrea Manetti und Bernardo del Nero). Letzterem widmete Ficino auch seine Schriften *De vera religione* und *De raptu Pauli*, was für die Frage der theologisch-platonischen *gratia*-Konzeption noch bedeutsam werden wird. Diese zweite Widmung schließt mit den zitierten Worten einer Anrufung des Heiligen Geistes, der mit dem Platonischen Eros und seiner Wirkung auf Diotima parallelisiert wird. Das mag zunächst unbedeutsam erscheinen, ist aber doch ein programmatischer Indikator für eine theologische Spiritualisierung des Platonischen Liebesphilosophems bzw. eine gleichzeitige Platonisierung eines an den Heiligen Geist gebundenen Gnadengeschehens, das im Weiteren mit naturmagischen Elementen einer kosmischen Selbstmitteilung des Göttlichen im Lichtschein des Schönen gleichsam aufgefächert wird. Diese stets mehrdeutige *Spiritualisierung* der Schönheitslehre greift auf theologische Bestimmungen des Heiligen Geistes als göttlicher Liebe (*caritas*) aus und deutet damit über die von Ficino im Weiteren dargelegten Gna-

¹⁶ Ficino, *Über die Liebe*, *Dedicatio*, S. 8f.; m. Herv.

dengaben (*charismata*) des Heiligen Geistes eine semantische Nähe zu den Gaben der Chariten (*charis*) an.¹⁷ Von *gratia* ist hier noch nicht die Rede.¹⁸

Die Widmungsepistel nimmt einen theologisch imprägnierten Erleuchtungsgedanken auf, ein illuminatives Geschehen – *illuminare* im Italienischen – als Voraussetzung der Willenslenkung oder einer Entzündung oder Befuerung des Wollens – *accendere* – und Auslöser einer Liebe – *amare* – zur Schönheit, die als voluntative Hinwendung eine Erleuchtung, ein attrahierendes Lichtwerden des Schönen voraussetzt. Dieser Liebreiz ist die systematische Stelle einer Liebenswürdigkeit (*gratia*), die sich zunächst auf die schönen Werke bezieht, dann aber eine Freude – *godiare* – zur unendlichen Schönheit (eben des Heiligen Geistes selbst) auslöst. Hier schließt sich gewissermaßen ein theologischer Kreis von Geben-Empfangen-Zurückerstatten, der im Folgenden, wie wir sehen werden, mit den mythologischen Chariten konnotiert wird. Wie stark bei Ficino die theologisch-illuminative Grundierung mit Elementen der Platonischen Licht- und Erosthorie verwoben ist, zeigt ein Rekurs auf die diesem Beitrag vorangestellte Bestimmung von Schönheit und *gratia*, wenn wir sie in ihrer Kontextualisierung aufrufen: Über die Verflechtung artikuliert sich die erkenntnistheoretische Konzeptualisierung einer spiritualen, geistigen und zugleich geistlichen / spirituellen Schönheit („*pulchritudo est spiritalis donum*“). Dieser Transfer, d. h. die Weise, wie Ficino den theologischen Begriff eines Gnadengeschehens und den platonischen Ansatz einer sich lichthaft mitteilenden, in Schönheit aufstrahlenden Wahrheit ineinander überführt, bringt erst die semantisch vielschichtig aufgeladene Dynamik, die Ficino mit dem *gratia*-Begriff anlegt, zum Ausdruck. Eingebettet in einen Passus zur Frage, was die Schönheit des Körpers (*corporis pulchritudo*) ausmache, wird bereits mit der ersten Bestimmung, wonach Schönheit die Aktualisierung, lebendige Erscheinung und das Hervorstrahlen eines gewissen Liebreizes der Schönheit an einem Körper sei – „*Actus, vivacitas et gratia quedam idee sue influxu in ipso refulgens*“ –, auf eine doppelte Bewegung hingeführt. Einerseits ist es eine göttliche Lichteinstrahlung (*fulgor* im Sinne von Blitz, Wetterleuchten, aber auch Glanz), ein *influxus*, kraft eines göttlichen Lichtes, durch den erst die Idee (hier des Menschen), die der menschlichen Seele je schon innewohnt, in ihrer körperlichen Schönheit sich verwirklichen, lebendig hervortreten und Strahlkraft entwickeln

17 Ficino führt, dies wird insbesondere in seiner Predigt zur göttlichen *charitas* deutlich, Konnotationen zusammen, die für den griechischen Begriff von *χάρις* nicht in Anschlag gebracht werden können. „Obwohl auch etwa Platon von der ‚Gunst‘ (*χάρις*) der Götter reden kann und schon Augustin in der Schrift *De regressu animae* des – hier einer *Platonis sententia* folgenden – Porphyrios mindestens Spuren einer Idee von ‚göttlicher Gnade‘ wahrzunehmen glaubte [...], ist *χάρις* (bzw. *gratia*) im Platonismus nicht anders als in der Antike überhaupt, bei Griechen ebenso wie Lateinern, nirgends ein zentraler religiöser“ Terminus, so Adolf Ritter, „Die Gnadenlehre Gregors von Nyssa nach seiner Schrift ‚Über das Leben des Mose‘“ [1976], in: ders., *Charisma und Caritas. Aufsätze zur Geschichte der Alten Kirche*, hg. von Angelika Dörfler-Dierken, Ralph Hennings und Wolfram Kinzig, Göttingen 1993, S. 31–68, hier S. 33.

18 Vgl. Thomas von Aquin, *Summa theologica* I 37; Augustinus, *De trinitate* XV.

kann. Andererseits aber erfordert dies eine gewisse dispositionelle Vorbereitung, die Ficino auf der Ebene der sinnfälligen Körper, der akustisch aufscheinenden Klanglichkeit der Musik und schließlich der Tugendhaftigkeit der Geistseele expliziert, um schließlich drittens das Zurückstrahlen, den *refluxus* oder die Refulguration als ein Rückspiegelungsphänomen zu bestimmen. Eben dieses Oszillieren von Hervorstrahlen und reflexivem Zurückstrahlen kennzeichnet die *gratia* in der Erscheinung.

Dies lässt sich zunächst anhand der Voraussetzungen einer materiellen Disposition eines sichtbaren Körpers entwickeln, der gleichsam zu lebendiger Strahlkraft entfacht werden kann, wie wir es bereits in Rekurs auf die stoisch-medizinischen Implemente einer ausgewogenen körperlichen Komplexion bzw. auf die Proportionalität des körperlichen Baus und die Wohlabgemessenheit einer vollkommenen, zur Einheit gebildeten Gestalt (*integritas*) kennengelernt haben. Ficino zieht diese Kriterien einer wohlabgestimmten Anordnung (*ordo* im Sinne der wohlproportionierten Binnenstruktur), Abmessung (*modus* im Sinne musikalischer Harmonielehre als maßvoll stimmige Fügung der Größenverhältnisse von Teilen einer Ganzheit) und Gestalt (*speties* im Sinne einer äußeren Gestaltgebung in Linie und Farbe) zusammen, betont aber zugleich, dass dies die Voraussetzungen dafür sind, dass Schönheit und damit *gratia* als lebendiger Liebreiz in der Erscheinung entstehen können, denn erst wenn die körperliche Materie sich in dieser Weise disponiert zeigt, dann „wird der himmlische Lichtglanz (*celestis fulgor*) in dem Körper, welcher dem Himmel gleicht [hinsichtlich seiner Wohlausgewogenheit], aufleuchten“.¹⁹ Man könnte hier eingedenk der Konnotationen von *fulgor* das Blitzhafte, also zeitlich plötzlich Hinzutretende noch stärker betonen und damit ein instantanes Aufscheinen und Gegenwärtigwerden von Lichtdurchflutung im Sinne eines Raptus-Geschehens. Was Ficino für den menschlichen Körper – stets eingedenk auch seiner künstlerischen Darstellung – formuliert bzw. im Weiteren auf musikalische Kompositionen wie die Schönheitserfahrung an sichtbaren Objekten überträgt, gilt ihm nun in spezifischer Weise für die menschliche Seele, die je schon Geist ist und gleichsam zum lebendigen Spiegel einer Aus- und Rückstrahlung des göttlichen Lichtwirkens werden kann, sofern auch sie eine Zubereitung (*praeparatio*) erfährt, d. h. sich von Affekten frei macht. Diese Überlegungen führen auf die grundlegende Bestimmung einer geistigen Schönheit und Grazie:

Damit jedoch unsere Rede nicht zu weit von unserem Gegenstande abschweife, wollen wir in Kürze aus dem eben Gesagten den Schluß ziehen: die Schönheit ist ein bestimmter lebensvoller und unkörperlicher Liebreiz (*pulchritudinem esse gratiam quamdam vivacem et spiritalem*), welcher durch den göttlichen Lichtstrahl (*dei radio illustrante*) zuerst dem Engel, dann den Seelen der Menschen und endlich den körperlichen Gestalten und Tönen eingegossen wird (*infusa*). Dieser Liebreiz erregt durch Vermittlung des

¹⁹ Ficino, *Über die Liebe*, S. 156f.

Verstandes (*per rationem*),²⁰ des Gesichts und des Gehörs unsere Seele, reißt sie in der Entzückung fort (*delectando rapit*) und begeistert sie im Hinreißen zu glühender Liebe (*rapiendo ardenti inflamat amore*).²¹

Die Aufmerksamkeit sei im Weiteren vor allem auf das immer wieder aufgerufene semantische Feld von lat. *raptus* bzw. *rapere* gelegt, ein Fort- und Hingerissenwerden, das einerseits gewaltsame Implikationen birgt, d. h. Konnotationen von Raub, plötzlichem Fortgerissenwerden sowie die erotische Bedeutung von leidenschaftlichem Hingerissenwerden,²² im theologischen Kontext aber auf eine ekstatische Erfahrung, einen Entrückungszustand hindeutet, für den paradigmatisch die Entrückung des Paulus, der *Raptus Pauli in tertium coelum* steht, dem Ficino, wie eingangs erwähnt, eine eigene Schrift gewidmet hat. Nun ist diese Erfahrung eines plötzlichen Herausgerissenseins aus der irdisch-leiblichen Existenz bzw. einer instantanen Gottesschau insbesondere in der sogenannten ‚mystischen‘, spirituell-spekulativen Theologie des Mittelalters breit thematisiert – zu verweisen wäre hier auf die Viktoriner sowie die franziskanische Tradition im Ausgang von Bonaventura, bei dem insbesondere der *raptus Pauli* die Figur einer Entrückung aus der leiblichen Existenz bzw. einer unbegreiflichen, bereits im irdischen Leben augenblickshaft zuteil werdenden Gotteserfahrung ist. Das Hingerissenwerden deutet dabei je darauf hin, dass es nicht die intellektuelle Anstrengung des Menschen allein ist, die zur Erkenntnis der höchsten Wahrheit hinreicht. Vielmehr spielt, so etwa auch bei dem für Ficino wichtigen Nicolaus Cusanus, mit dem *raptus* „ein Moment der Unverfügbarkeit herein, ja, es kann von einem gnadenhaften göttlichen Entgegenkommen die Rede sein. Und so heißt es denn in *De visione Dei* [der Cusanischen Schrift zur Gottesschau] auch unmissverständlich: ‚Du – also Gott – reißt mich hin, so daß ich über mich selbst hinaus bin – *rapis me, ut sim supra me ipsum* – und vorschau auf den Ort der Herrlichkeit – *et praevideam locum gloriae*.“²³

20 Dass Ficino hier neben der geistigen, seelischen Schönheit in ihrer aufscheinenden Grazie insbesondere das Sichtbare und Hörbare aufruft, steht wiederum in einer Tradition, die Seh- und Gehörsinn als die verstandesnahen Wahrnehmungsweisen fasst. So etwa Thomas von Aquin; vgl. auch Thomas von Aquin, *Summa theologica* I–II 27, 1 ad 3: „Ad rationem pulchri pertinet quod in eius aspectu seu cognitione quietetur appetitus. Unde et ille sensus respiciunt pulchrum, qui maxime cognoscitivi sunt, scilicet visus et auditus rationi deservientes [...]. Et sic patet quod pulchrum addid supra bonum, quendam ordinem ad vitam cognoscitivam: ita quod bonum dicitur id quod simpliciter placet appetitui; pulchrum autem dicitur id cuius ipsa apprehensio placet.“ Wie eine Vorwegnahme Kants formuliert Thomas, dass das Schöne idealiter in der bloßen Anschauung gefällt, als kontemplative Erfahrung, wie sie das Sehen oder Hören ermöglicht und zwar ohne ein Begehren des schönen Objektes.

21 Ficino, *Über die Liebe*, S. 160f; m. Herv.

22 Im gemeinsprachlichen Sinne kann *raptus* sogar für eine Kongruenz von Ver- und Entführung stehen; vgl. Thomas von Aquin, *Summa theologica* II–II, q 154.

23 Walter Haug, „Gotteserfahrung bei Nicolaus Cusanus“, in: ders., *Positivierung von Negativität. Letzte kleine Schriften*, Tübingen 2008, S. 386f. Haug hat darauf aufmerksam gemacht, dass dieses bei Nicolaus Cusanus aufgerufene *raptus*-Vokabular, das traditionell einen Umschlag

Was uns daher interessieren soll, ist nicht nur die Weise, wie Ficino diese *raptus*-Motivik aufgreift und mit seinem *gratia*-Konzept vermittelt, sondern insbesondere die Frage, inwiefern das Entrücktwerden und -sein in einen ästhetischen Kontext transferiert werden. Denn es ist geradezu auffällig, dass Ficino tradierte Theologeme aufruft, diese aber platonisch reformuliert und damit ästhetisch refigurieren kann. Und dies wird an der *raptus*-Konzeption als Geschehnis einer gnadenhaften Entrückung, die sich aber ihrerseits in poetischen, literarischen oder auch künstlerischen Formen ausdrückt, gewissermaßen zu einem Glänzen in der Erscheinung kommt, verfolgbar. Ficino entwirft zwei Zugangsweisen einer spiritualen Bestimmung von Schönheit, die ineinander fließen. Von der theologischen Seite ist es die Interpretation des *Raptus Pauli in tertium coelum*, ein Entrückungsgeschehen, das zur instantanen Schau einer ineffablen göttlichen Herrlichkeit führt, das Ficino mit Elementen einer visionären Himmelsreise verbindet und das schließlich, im Kontext seines *Phaidros*-Kommentares in der *Theologia Platonica*, d. h. in Auseinandersetzung mit der *furor*-Lehre, zum Angelpunkt der Bestimmung einer produktiven visionären Imaginationstätigkeit wird.

Um dies zu ermöglichen, sind hier je schon neuplatonische, naturmagische Elemente integriert. Ficino überführt in seiner Auslegung des Paulus-Ereignisses die theologische Erleuchtungslehre (*Illumination*) durch den Heiligen Geist (*spiritus sanctus*) als Voraussetzung des *raptus* in eine innerkosmische Strahlenlehre und kann sie so mit seinem naturmagischen Spiritus-Konzept verbinden.

Auf der anderen Seite, gleichsam im Gegenzug, sind es neuplatonische, lichtmetaphysisch vermittelte Ansätze, über die Ficino ein innerkosmisches, durch alle Stufen des Seins vermitteltes In-Erscheinung-Treten des Schönen begründet, das sich über eine alles miteinander vermittelnde Influenz – hier greift das *spiritus*-Konzept – als aus allen Dingen hervorstrahlende Schönheit zeigt. Nach diesem Modell eines höchsten Lichtes, das unkörperlich in allen körperlichen Gestaltwerdungen hervorleuchtet, sich als Liebe affizierende, lockende Schönheit ausstrahlt und zur Rückwendung auf eine intelligible Schönheit hinreißt, wird die selbst unkörperliche Schönheit in dreifacher Gestaltwerdung eines zurückstrahlenden, gleichsam reflexiven Lichtes gegenwärtig (*influxus refulgens*): in und vermittelt der körperlichen Gestalt (*figura*), der musikalischen Harmonie (*concinitas*) und der Seele. Wir haben schon gesehen, dass dies jeweils eine spezifische Vorbereitung der Empfänglichkeit für das unkörperliche Licht erfordert.

Diese Verschränkung von Elementen einer theologischen Illuminations- und Entrückungslehre mit Ansätzen einer platonisch-neuplatonischen Lichtmetaphysik bzw. Schönheits- und Eroslehre und schließlich astral- und naturmagischen Ansätzen einer durch alle Schichten des Seins durch spirituale Kräfte vermittelten, erotisierenden Leuchtkraft erlaubt es, eine durchgängige Vermittlungsstruk-

von einem intellektuellen Aufstieg in einen Gnadenakt bestimmt, bei Cusanus weniger im Sinne einer Bedingung von Ekstasis gefasst wird, sondern vielmehr als Voraussetzung überhaupt der Vernunftkenntnis, die über das göttliche Licht zum Schöpfer hingezogen wird.

tur vom höchsten intelligiblen Schönen zum körperlich in Erscheinung tretenden Schönen zu entwerfen und damit eine dreifache Erscheinungsform von *gratia*.

Wenn wir von Liebe (*amor*) reden, müßt ihr darunter das Verlangen nach Schönheit (*desiderium pulchritudinis*) verstehen [...]. Die Schönheit aber besteht in einem bestimmten Reiz (*pulchritudo autem gratia quedam est*), welcher hauptsächlich und zumeist aus einem harmonischen Zusammenstimmen (*concinntitas*) von mehreren Eigenschaften ‚erwächst‘ oder ‚gezeugt‘ ist. Diese Harmonie ist dreifach: nämlich der Liebreiz des Gemütes (*gratia animi*) besteht in einem harmonischen Beisammensein (*concinntitas*) mehrerer Tugenden; die körperliche Anmut (*gratia corporis*) beruht auf der Harmonie der Farben und Umrisse; ebenso der musikalische Wohlklang (*gratia in sonis*) auf der Harmonie mehrerer Stimmen.²⁴

Und doch ist dieser gewisse Liebreiz nicht gleichzusetzen mit den Kompositionsprinzipien des jeweils Zusammenstimmenden, sondern eine unbegreifliche Anmutung, die aus diesen Voraussetzungen gleichsam geboren wird (*nascor*), ein Theophanwerden des Göttlichen in sinnlich affizierenden, ästhetisch erfahrbaren Erscheinungen.

Was hier ganz in die Interpretation des Platonischen *Phaidros* eingebettet ist, greift zugleich auf die theologische Licht- und Eroslehre aus, wie sie in der Ps.-Dionysischen Auslegung des Schönen und Anmutigen angelegt ist, die ihrerseits stark auf neuplatonischen Elementen beruht. Ficino, der u. a. eine Übersetzung und einen Kommentar zu Ps.-Dionysius' *De divinis nominibus* (*Über die göttlichen Namen*) und zur *Theologia mystica* (*Mystische Theologie*) vorgelegt hat, bezieht sich auf das 4. Kapitel von *De divinis nominibus*, in dem Dionysius Areopagita den überwesentlichen, über alle Begriffe hinausgehenden Gott als das Gute expliziert, das sich im Licht an alles mitteilt. Im Zusammenhang mit diesem Konzept einer sich über alle Regionen des Seins manifestierenden, theophanen Lichtwerdung des unbegreiflichen göttlichen Guten kommt die Frage von göttlicher Schönheit und Anmut im Verhältnis zu den Erscheinungsweisen dieser anmutigen Schönheit in der kreatürlichen Welt zur Sprache. Sie zeigt sich eingebettet in eine Diskussion um den biblisch vielfach bezeugten Erosbegriff, den Ps.-Dionysius keineswegs aufgibt, jedoch im Sinne der christlichen Agape verstanden wissen will, um seine dezidiert spirituelle Eroskonzeption (im Sinne der Gaben des Spiritus Sanctus) von Vorstellungen eines bloß körperlichen Eros abzusetzen.

Wichtiger ist für unseren Zusammenhang, wie Ps.-Dionysius das Verhältnis von Schönheit und Anmut bestimmt und sich hierbei auf die biblischen Schriften berufen kann.

Dieses Gute wird von den ehrwürdigen biblischen Schriftstellern auch als anmutig gepriesen (*καλόν*), weiter als Schönheit (*κάλλος*), als Liebe (*ἀγάπη*), als liebenswürdig (*ἀγαπητόν*) und mit jenen anderen Namen Got-

24 Ficino, *Über die Liebe*, S. 26f.; Modifikation der Übersetzung A. Eu.

tes, welche seiner Schönheit verleihenden und liebreizenden reifen Blüte geziemen (εὐπρεπεῖς εἰσι τῆς καλλοποιοῦ καὶ κεχαριτωμένης ὠραιότητος θεωνυμίαι). (De div. Nom. 701 C)²⁵

Die Differenzierung zwischen dem Schönen (*kallos*) und dem Anmutigen (*kalon*) bzw. der Schönheit verleihenden (*kallopoiesis*) und der Glanz verleihenden (*charizomai*) Wirkung des göttlichen Lichtes wirft die Frage auf, worin der Unterschied besteht. Sie sind, so Ps.-Dionysios,

hinsichtlich der alles in einem zusammenfassenden Ursache nicht trennbar. Denn diese beiden unterscheiden wir nur hinsichtlich alles Seienden in Teilnahme und Teilnehmendes und sagen, daß dasjenige anmutig (*kalon*) ist, was an der Schönheit (*kallos*) Anteil hat, daß Schönheit (*kallos*) dagegen die Teilnahme an jener Ursache ist, die allem Anmutigen Schönheit verleiht (*kallopoiesis*).

Hingegen heißt das überwesentlich Anmutige zum einen eben Schönheit, weil es allem Seienden auf eine jedem angemessene Weise Schönheit mitteilt, und weil es als Ursache der guten Übereinstimmung und Herrlichkeit aller Dinge wie das Licht seine Schönheit verleihenden Mitteilungen des quellhaften Strahls in alle Wesen hineinblitzt,²⁶ alles zu sich ruft, weshalb es auch Schönheit genannt wird, und alles in allem in ein und dasselbe zusammenführt.

Zum anderen aber heißt es auch anmutig, weil es überaus und überragend und in gleicher Hinsicht und auf gleiche Weise immer anmutig ist, weder entstanden noch entschwunden, gewachsen oder vergangen, nicht einmal einerseits zwar anmutig, andererseits aber häßlich noch auch bald anmutig, bald aber nicht, nicht für das eine zwar anmutig, für das andere aber häßlich und nicht an dem einen Ort zwar anmutig, an dem anderen aber nicht, ferner für die einen zwar anmutig, für die anderen aber nicht anmutig, sondern vielmehr, weil es in bezug auf und zugleich mit sich selbst einfach immer anmutig ist und die Schönheit als Quelle für alle Anmutige in sich überweit vorausbesitzt. (De div. Nom. 701C–704A)²⁷

25 Pseudo-Dionysius Areopagita, *Die Namen Gottes*, eingeleitet, übers. und mit Anmerkungen versehen von Beate Regina Suchla, Stuttgart 1988 (Bibliothek der griechischen Literatur, Bd. 26), S. 46f.; Pseudo-Dionysius Areopagita, *De divinis nominibus*, Corpus Dionysiacum I, hg. von Beate Regina Suchla, Berlin / New York 1990 (Patristische Texte und Studien im Auftrag der Patristischen Kommission der Akademien der Wissenschaften in der Bundesrepublik Deutschland), S. 150f.

26 Im Griechischen ist an dieser Stelle eine Anspielung auf *Aglaiä* – den blitzhaften Lichtstrahl – zu lesen und damit zugleich auf den Namen einer der mythologischen Grazien, die Ficino, wie wir sehen werden, mit dem höchsten Lichtglanz (*splendor*) der innerseelischen Schönheitserfahrung eingeführt.

27 Ebd.

Die Präexistenz des Anmutigen und Schönen in der absolut einfachen Natur des Guten verbürgt die Teilhabe aller anderen Weisen von Anmutigsein an diesem über das Sein herausstehenden göttlichen Anmutigen.²⁸ Es sind der selbst unbegreifliche Urgrund, die sich lichthaft ausstrahlende schöpferische Ursache und das Ziel, auf das alles sich hingezogen sieht, denn dieser Lichtquell fokussiert, wie die Sonne, das Echo des Guten (Plotin), alle rückgewandt auf das Gute hinstrebenden, gleichsam rückstrahlenden Erscheinungsweisen. Wir haben hier also wiederum eine Figur von Ausstrahlung, Auf- und Teilnahme und schließlich dadurch ermöglichter Rückwendung auf das Eine hin – die Dynamik einer erotischen, durch die Liebe zur Schönheit reflexiven Kreisbewegung, die sich durch den gesamten Kosmos als dynamische Vermittlungsstruktur zeigt.

Der göttliche Eros (ὁ θεῖος ἔρως) ist aber auch *entrückend* (ἐκστατικός) und läßt nicht zu, daß die Liebenden sich selbst angehören, sondern nur den Geliebten. Und so zeigen die Höherstehenden Fürsorge für die Bedürftigeren, die Gleichrangigen gegenseitigen Zusammenhalt und die Untergeordneten herrlichere Hinwendung zur ersten Rangordnung. Aus diesem Grunde verkündet auch der große Paulus, nachdem er in Verückung zum göttlichen Eros geraten ist und dessen entrückende Kraft erlangt hat (ἐν κατοχῇ τοῦ θεοῦ γεγονώς ἔρωτος καὶ τῆς ἐκστατικῆς αὐτοῦ δυνάμεως), mit gottbegeistertem Munde: *Nicht mehr ich lebe, sondern Christus lebt in mir* (Gal 2,20). So spricht er als wahrer Liebender, der, wie er selbst sagt (2 Kor 5,13), für Gott die Sinne verloren hat und nicht mehr sein eigenes Leben lebt, sondern als überaus liebenswertes das des Liebenden (2 Kor 5,15). (De div. Nom. 712 A 1)²⁹

Es ist in der Forschung weitgehend eingebürgert – denken wir etwa an die Studie von Edgar Wind –, Ficino vor dem Hintergrund der neuplatonischen Philosophie zu lesen. Komplementär dazu läßt sich die Motivik des Raptus, der Entrückung von allen sinnfälligen und sinnesaffizierenden Formen der Wahrnehmung zu Gunsten einer intelligiblen, innerseelischen Schönheitserfahrung als Indiz einer theologischen, nicht zuletzt aus der Theologie des Ps.-Dionysius gespeisten, durch Proklos vermittelten Theologisierung der Platonischen Eros- und Schönheitskonzeption lesen, die beim Areopagiten durch Rekurse auf biblische Zeugnisse wie die Kirchenväter unterstützt wird. Der Areopagite geht so weit, dem göttlichen Selbstoffenbarungswillen ein solches Übermaß an Liebe zur Mitteilung zuzuschreiben, dass Gott selbst, von Güte, Liebe und Agape „überwältigt“, aus dem Überseienden heraus, gleichsam selbst in „entrückender, überwesentli-

28 Die Entscheidung, griech. καλόν mit Anmut, κάλλος mit Schönheit zu übertragen, mag man hier zur Diskussion stellen wollen, doch entscheidend ist, dass Ps.-Dionysius zwei Aspekte unterscheidet, deren erster vor allem das Lichthafte, Durchscheinend-Erscheinen des Guten in seiner Anziehungskraft betont.

29 Ps.-Dionysius, *Die göttlichen Namen*, S. 52; Ps.-Dionysius, *De divinis nominibus*, S. 158f.

cher Kraft (κατ' ἐκστατικὴν ὑπερούσιον δύναμιν)“ in die kreatürliche Welt hinuntergezogen wird.³⁰

Dazu nochmals zurück zunächst zur Gottesvorstellung und lichtmetaphysischen Lehre der Illumination.

Die vielzitierte Stelle aus dem Jakobus-Brief, „Jede gute Gabe und jedes vollkommene Geschenk ist von oben, kommt vom Vater der Lichte herab“ (Jak 1, 17), ist in der Schrift *Über die himmlische Hierarchie (De caelesti hierarchia)* des Areopagiten der Ausgangspunkt, um die Kreisbewegung von göttlicher Offenbarung (Theophanie) im ausstrahlenden Licht und die dadurch angereizte Rückwendung auf den Lichtquell selbst biblisch zu fundieren.

Jedes Hervortreten der vom Vater ausgehenden Lichtausstrahlung, die uns als Gabe des Guten erreicht, nimmt als einende Kraft in der Orientierung nach oben die Scheidung von uns weg und führt uns zur Einheit des Vaters zurück, der alles in sich versammelt, und zur Ungeschiedenheit, die Gott gleich macht. Denn es heißt ‚Aus ihm ist alles und auf ihn hin‘, wie das geheiligte Wort sagt (Röm 11, 36).³¹

Diese göttlichen Manifestationen, das Durchscheinend-Werden des göttlichen Lichtes in seinen Ausstrahlungen, im Strahlenglanz und den Lichtkreisen, die sich radial emergierend als ein gnadenhaft wirksames Licht verbreiten, evozieren zwar die Vorstellung eines emanativen Prozesses, deuten aber in christlicher Kontextualisierung auf eine Gnadenwirkung des Lichtwerdens in allem hin, das über eine hierarchische, eine das Heilige verwaltend-mitteilende Ordnung von Engeln vermittelt wird. Der Areopagite formulierte hiermit die neuplatonische Stufenordnung von vermittelnden Göttern und Dämonen (Proklos, Iamblichos³²) in eine Angelologie um.

Dieses Modell nimmt auch Ficino auf. Er kann damit eine hierarchische Struktur, ein Aus-Sich-Heraustreten und ein in sich ruhendes Moment des Umfangens im Strahlenkreis auf jeder Stufe der sichtbaren, kosmischen Seinsstufen bestimmen. Überall ist der göttliche Lichtgrund ganz gegenwärtig, überall belebt er und vervollkommnet die Dinge.

Wir erhalten auf der Folie der Ps.-Dionysischen Theophanielehre jetzt differenzierter Aufschluss, warum die Schönheit eine *gratia* ist und zwar sowohl eine Lebendigkeit ausstrahlende als auch eine gleichermaßen spirituale bzw. spirituelle *gratia*.

30 Ps.-Dionysius, *Die göttlichen Namen*, S. 52; Ps.-Dionysius, *De divinis nominibus*, S. 159.

31 Ps.-Dionysius Areopagita, *Über die himmlische Hierarchie. Über die kirchliche Hierarchie*, eingeleitet, übers. und mit Anmerkungen versehen von Günter Heil, Stuttgart 1986 (Bibliothek der griechischen Literatur, Bd. 22), S. 28.

32 Neben Proklos, auf dessen Platonische Theologie Ps.-Dionysius, aber auch Ficino sich vielfach stützen, entwirft etwa Iamblichos, dessen *De mysteriis Aegyptiorum* Ficino übersetzt hat, eine vermittelnde Rangordnung von Göttern, Dämonen, Engeln, die „eine Mittlerrolle zwischen dem unsagbaren Ein-und-Allem und dem sinnlichen Sein und Erkennen“ einnehmen. Vgl. hierzu Beate Regina Suchla, „Einleitung“, in: Ps.-Dionysius, *Die göttlichen Namen*, S. 22.

Insofern Gott die Wirklichkeit aller Dinge (*actus omnium*) ist und sie fördert, wird er das Gute (*bonum*) genannt. Insofern er sie ihrer Anlage entsprechend belebt und sie hold und angenehm gestaltet, also soviel als möglich durchgeistigt, heißt er das Schöne (*pulchrum*). Insofern er die drei Erkenntnisvermögen der Seele, den Geist (*mens*), das Gesicht und Gehör (*visum, auditum*) zu den Gegenständen, welche erkannt werden sollen, hinleitet (*allicit*),³³ heißt er die Schönheit (*pulchritudo*). Indem er in dem Erkenntnisvermögen besteht und dieses mit dem erkannten Gegenstande verbindet, heißt er die Wahrheit (*verum*). Endlich, als das Gute erschafft, lenkt und vollendet, als das Schöne erleuchtet er alle Dinge und verleiht ihnen Anmut (*Ut pulchrum, illuminat gratiamque infundit*).³⁴

Es geht hier also stets um eine gegenläufige Bewegung von Einstrahlung (*pulchrum illuminans, gratiam infundens*) und anreizender, auf den Quell der Einstrahlung hin lockender Ausstrahlung in der Schönheit. Erkenntnis wird durch die sich ausstrahlende Schönheit angelockt und ist dann wahr, wenn sie diesem Liebreiz der schön erscheinenden Phänomene auf den Grund geht, d. h. die Ausstrahlungen auf das Schöne, das nichts anderes ist als die Weise, in der sich das Gute mitteilt, in einer innergeistigen Reflexionsbewegung auf die geistige Güte und Schönheit zurückzuführen vermag. Deshalb ist die Schönheit für Ficino ein Strahlenglanz (*splendor*) der göttlichen Güte (*bonitas*) – das Nach-Außen-Treten eines göttlichen Erleuchtungsgeschehens.

„Die Schönheit ist ein Lichtglanz (*splendor*), welcher die menschliche Seele zu sich hinzieht (*humanum animam ad se rapiens*)“³⁵ oder pointierter: hinreißt, sie zu sich entrückt. Schönheit hat eine entrückende Strahlkraft, sie strahlt sich in unterschiedlichen Medien liebreizend, geradezu erotisierend hinreißend aus: in den auditiv wie den optisch verlockenden Reizen wie den mental hinreißenden Äußerungsweisen der Schönheit in ihrer strahlenden Erscheinungsweise. Das Schöne selbst muss daher, so Ficanos Schlussfolgerung, etwas sein, was allen diesen gemeinsam ist, es kann nur unkörperlich sein. Hier kommen wiederum platonisch-neuplatonische und theologische Elemente zusammen und verbinden sich nun mit dem antiken Mythologem der Chariten.

Die *grata corporis spetiosi figura* (die liebliche Gestalt des wohlansehnlichen Körpers) ist für Ficino Ausdruck einer *viriditas* (Jugendfrische), für die die Grazie Thaleia entsteht. Die *grata vocum concinnitas* (das holde Zusammenklingen der Töne) setzt er in Bezug zur Grazie Laetitia (Euphrosyne), der Freudigkeit. Den *gratus mos verus et optimus animi* (den wohlansehnlichen Charakter der wahrhaf-

33 Ficino verwendet hier wie an vielen Parallelstellen das Verb *allicere*, um das Hinreißende, Verzaubernde, Anlockende der sich offenbarenden Schönheit zu pointieren. Dem Schönen wohnt in seinem Erstrahlen eine besondere Verführungskraft, ein anziehender Liebreiz inne.

34 Ficino, *Über die Liebe*, S. 42f.

35 Ebd., S. 74f.; meine Herv.

tigsten, edelsten Seele) verbindet er schließlich mit der Grazia Aglaia bzw. dem Splendor als strahlendem Lichtglanz.

Dieser Liebreiz der Tugend (*virtus*), der Gestalt (*figura*) oder Stimme (*vocis gratia*), welche die Seele durch den Verstand, das Gesicht und Gehör zu sich hinruft und hinzieht (*ad se vocit et rapit*), wird mit Recht Schönheit genannt, dies sind die drei Chariten, welche Orpheus also besingt [...]. *Splendor, viriditas, letitiaque uberima*. Lichtglanz (*splendor*) nennt er den Liebreiz (*gratia*) und die Schönheit der Seele (*pulchritudo animi*), welche in der Klarheit und Reinheit [...] zutage tritt.³⁶

Wir sehen jetzt, wie auch hier das *raptus*-Motiv aufgerufen wird, um Illuminations- und Gnadenlehre kosmisch, als gleichermaßen spirituelle wie spirituale Bewegung zu bestimmen. Damit ist eine Bedingungsstruktur angelegt, die sich sowohl spirituell (in Rekurs auf das Wirken eines Gnadengeschehens göttlicher Erleuchtung kraft des *spiritus sanctus*) als auch spiritual (im Sinne einer naturmagischen *spiritus*-Konzeption astraler Influenzen und innerseelischer Korrespondenzen) lesen lässt.

Diese Reinterpretation der Gnadenlehre – ein reziproker Transfer kraft einer Überlagerung von Kontextualisierungen, die das vielschichtige Bedeutungsspektrum von *gratia, charis, charisma, chariten* zulässt, ermöglicht es Ficino, die theologische Lichtausstrahlung bzw. die gnadenhafte Mitteilung des Heiligen Geistes mit einer kosmischen, astral konnotierten Influenzenlehre zu vermitteln und so das Lichtwerden aus der intelligiblen in eine kosmo- wie psychophysische Dimension zu überführen: Ansatzpunkt eines Übertritts von der spirituellen Illumination in eine spirituale Imagination.

3 Raptus und Procreatio – Hinreißende und produktive Schönheitserfahrung

In der platonisierenden Re-Konfiguration der theologischen Gnaden- bzw. Illuminationslehre wird der Akzent auf drei einander bedingende Momente gelegt: a) auf die dynamische Bewegung des Schönen als Einstrahlung der göttlichen Güte in Gestaltwerdung von Schönheit und Anmut, womit die sichtbaren Dinge vitalisiert, gelenkt und geformt, ausgestaltet oder gleichsam gemalt werden (einer geradezu malerisch reizvollen Ausführung in der *mundi pictura*); b) das Schöne (*pulchrum*) ist Infusion von glanzverleihendem Licht, bedarf aber einer Zubereitung / *praeparatio* der aufnehmenden, rückspiegelnden und erst auf der Grundlage von Maß, Gestalt, Komposition befähigten Gegenstände, das Schöne als in anmutigem Lichte erscheinende Schönheit zu offenbaren; c) die Ausstrahlung der Schönheit als ein Sichtbarwerden, Hörbarwerden und Erkennbarwerden eben dieser Wirkung besitzt einen zurückrufenden, attrahierenden Charakter, etwas Hinreißendes und Entrückendes, das im Sinne der *raptus*-Motivik eine transzendierende, die Gegenstände der Erscheinung übersteigende Bewegung

³⁶ Ebd., S. 134f.; m. Herv.

andeutet. Ficino steht auch hier ganz in der Ps.-Dionysischen Tradition, wenn er aus dem griechischen Wortfeld von τὸ καλόν – καλοῦν – τὸ κάλλος die dynamische Wirkung einer Anrufung, d. h. einer wortwörtlich geradezu akustisch provozierenden Schönheit ableitet. Die erscheinende Schönheit ruft zu sich hin und lenkt den Blick zugleich auf eine Dynamik des hinreißenden Scheins, die über das empirisch-material Vorliegende auf eine Seelenbewegung hinführt, die als Selbsttranszendierung erfahrbar wird. Hier ist bereits theologisch-platonisch eine ästhetische Erfahrung angelegt, deren letzter Grund (theologisch das göttliche, überweltliche Licht) kein Gegenstand einer begrifflichen Explikation werden kann, gleich einer visionären Entrückungserfahrung in die höchste Wahrheit, und doch beansprucht, der erkennenden Seele unmittelbar als Wahrheit präsent zu werden. Im übertragenen Sinne nimmt die Seele in der instantanen Vergegenwärtigung des intelligiblen Schönen, wengleich in seinem Grunde ineffabel, eine Urteilsfunktion ein, insofern sie absolute Gewissheit um das wahrhaft Schöne zu besitzen beanspruchen kann.

Wenn Ficino in diesem Zusammenhang die mythologisch fundierte und mit Platon einschlägige Unterscheidung einer zweifachen Aphrodite aufgreift, so um sie zugleich im Sinne einer neuplatonischen Weltseelenlehre umzuformulieren und dieser Seele eine Art Scharnierstelle zu verleihen.

Während die erste durch den ihr eigentümlichen Liebestrieb zur Betrachtung der Schönheit Gottes hingerissen wird (*illa enim amore ingenito ad intelligendam dei pulchritudinem rapitur*), fühlt sich die andere durch ihren Eros dazu getrieben, die göttliche Schönheit in den Weltkörpern hervorzubringen (*Hec item amore suo a eadem pulchritudinem in corporibus procreandam*). Jene erfaßt zunächst den göttlichen Lichtglanz in sich und strahlt ihn dann in die zweite Aphrodite aus (*illa divinitatis fulgorem in se primum complectitur, deinde hunc in Venerem secundam traducit*); diese überträgt auf die Materie der Welt die Funken des empfangenen Lichtglanzes (*hec fulgoris illius scintillas in materia undi transfundit*). Durch die Einwirkung dieser Lichtfunken werden alle Körper der Welt nach Maßgabe ihrer Empfänglichkeit schön (*Scintillarum huiusmodi presentia singula mundi corpora pro captu nature, spetiosa videntur*). [...]

In beiden Vermögen (so auch in bezug auf die menschliche Seele) ist also der Eros: als Verlangen zum Anschauen, als Drang, Schönheit zu zeugen. Beide Arten der Liebe sind sittlich, sind doch beide auf die göttliche Schönheit gerichtet (*divinam imago*).³⁷

Was hier dargelegt wird, ist nicht nur Begründungselement für ein den Kosmos durchgeistigendes Auf- und Abstiegs geschehen, sondern für eine Reziprozität, die gerade die körperliche Schönheit, die Ausstrahlung in Bewegung, Leichtig-

37 Ebd., S. 62–65; m. Herv. Auch hier sei das Blitzschlagartige im Wechselverhältnis von *fulgor* und *raptus* besonders betont, d. h. der Charakter einer hereinbrechenden Erfahrung.

keit, Liebreiz und Glanz, das Hinreißende des blühend sich Zeigenden, gleichsam die Spetiosen des Sicht- und Hörbaren einerseits als eine Voraussetzung vorstellig macht, sich dem Strahlgrund zuzuwenden, und andererseits diesen Drang nach Ausdruck des Schönen zugleich zu perpetuieren. So etwa in der Dichtung, den Künsten, den musikalischen Darbietungen, einer jeden *Amoris pictura*.

Der Dichter Agathon umkleidet nun den Liebesgott nach dem Brauche altertümlicher Dichter mit einer menschlichen Erscheinung (*vestit imagine pingitque ipsum hominum instar formosum: Iuvenem, tenerum, flexibile sive agilem, apte compositum atque nitidum*).³⁸

Dieser Rekurs auf den Dichter Agathon mag exemplarisch stehen für das, was sich als Doppelbewegung perpetuiert. Das Anschauen der Schönheit als Hinwendung zum Schönen selbst und die Zeugung im Schönen, womit die künstlerischen Werke ihrerseits Einkleidungen und Spetiosen hervorbringen, die anziehen, anrufen und so wiederum die skizzierte Doppelbewegung evozieren. Allerdings macht gerade dieser Hinweis auf die dichterische Malerei abermals deutlich, dass die berückende Kraft in den Gestaltungsqualitäten nicht aufgeht. Das Jugendliche und Zarte, Geschmeidigkeit und Körperbau, insbesondere aber der farbige Glanz („*nitidum, id est, suavi colorum spetie refulgentem*“) weisen auf Vorbedingungen.

Der *gratia*-Begriff bleibt dem Schönheitsbegriff eng verbunden, und es lässt sich kaum genau bestimmen, was dieses Erscheinen des Schönen im Sinne von verzaubernder, erotisierender, auf das Intelligible selbst hinreißender Kraft, die sich in den Erscheinungsweisen manifestiert, ausmacht. Doch so viel wird deutlich: Die körperlichen wie seelischen Kategorien einer proportionalen Disposition, einer Zusammenstimmung oder ausgewogenen Temperierung allein reichen nicht hin, um dieses Glänzen, Schimmern, dieses Moment von Lebendigkeit zu fassen. Deshalb ist gerade die Rückbindung an den theologischen Horizont einer Gnadengabe, eines *donum spiritale*, wie Ficino es ausdrückt, ein Kontext, der das Ineffable, das Berückende des Schönen als geistig erotisierende Kraft akzentuiert.

Nun könnte man festhalten, bei Ficino werde, wie in der platonischen Tradition einerseits, der christlichen, ihrerseits (neu)platonisch refigurierten Schönheitslehre andererseits, das körperliche, irdisch in Erscheinung tretende Schöne in seiner besonderen lichthafter Anmutigkeit zu einem zu überwindenden, als Mittlerinstanz fungierenden Phänomen. Und in der Tat ist die zirkuläre Rückbewegung auf den göttlichen Grund die zentrale Figur. Doch zugleich, und das sei hier besonders betont, ist die nicht zuletzt theologisch unterlegte Ineffabilität dessen, was sich in der liebreizend anmutenden Schönheit als Erscheinung zeigt, ein Ansatzpunkt, um die Diskursivierung und Medialisierung eben dieses unbegreiflichen Phänomens eines Zur-Erscheinung-Kommens des Schönen produktiv zu wenden – nicht nur als Mittel zum Zweck, sondern als material wie medial gebundene Vollzugsform eines *raptus ad dei pulchritudinem*.

³⁸ Ebd., S. 161; m. Herv.

4 Gnadengaben des Furor

Für Ficino wird die Frage entscheidend, wie sich die geistigen Mitteilungen des Spiritus Sanctus an die verkörperte Seele binden, hier wird das Seelengefährt, der *spiritus*, als eine Art *Vehiculum animae* (neuplaton. ὄχημα bzw. stoisches pneuma) eingeführt und damit die Bedingung, um die Spiritus-Sanctus-Lehre kosmisch wie psychologisch zu deuten und mit astralbestimmten Eigenschaften der Individualseele zu verkoppeln.

Der göttliche Geist (*mens divina*) umfaßt die Ideen aller Dinge. Diesen sind die Weltgötter, und den Gaben der Weltgötter sind die Dämonen dienstbar; denn von der höchsten bis zur untersten Stufe geht alles durch die ordnungsmäßigen Zwischenstufen hindurch, so daß demnach die göttlichen Ideen, nämlich die Gedanken des göttlichen Geistes, durch Vermittelung der Götter und Dämonen den Menschen ihre Gaben zukommen lassen. Diese Gaben sind vornehmlich sieben an der Zahl [*contemplationis acumen, gubernandi potestas, animositas, claritas sensuum, amoris ardor, interpretandi subtilitas, fecunditas generandi*].

Die Kraft dieser Gaben trägt Gott urgründlich in sich; dann teilt er sie den sieben Göttern mit, welche die sieben Planeten bewegen – bei uns heißen sie die Engel [...] – derart, daß ein jeder von ihnen gemäß der Eigentümlichkeit seines Wesens eine Gabe in besonderem Maße empfängt.

Jene Götter teilen die Gaben den sieben Ordnungen der ihnen untergebenen Dämonen in dem gleichen Verhältnis mit. Diese lassen sie den Menschen zukommen.

Zweifellos gießt Gott diese Gaben den Seelen im Anbeginn ein, wenn sie aus ihm hervorgehen, und indem die Seelen von der Milchstraße durch das Zeichen des Krebses hindurch herabsinken, hüllen sie sich in ein himmlisches durchsichtiges Gewand (*quodam lucidoque corpore involvuntur*), mit welchem bekleidet sie sich in die irdischen Leiber einschließen. [...] Daher kommt es, daß die Seelen der Planeten unsere Seelen, und ihre Körper unsere Körper in jenen sieben Gaben, welche uns zu Anbeginn von Gott verliehen wurden, bestärken und befestigen.³⁹

Es wurde oben schon daran erinnert, dass neben neuplatonischen Quellen auch auf die Schrift *De coelesti hierarchia* des Ps.-Areopagiten zu verweisen ist. Ficino kann all das zusammenführen: Neuplatonische Ansätze einer absteigenden Folge von Gestirns-Göttern und Dämonen, eine hieraus resultierende astralmagische Lichtlehre und das theologische Theophaniekonzept werden miteinander verschränkt. Dass Ficino hier von sieben Gaben spricht („De septem donis que a deo hominibus per medios spiritus tribuuntur“), ruft abermals einen theologischen Hintergrund auf: die ‚sieben Gaben des Heiligen Geistes‘, die nun kosmisch interpretiert werden und gleichsam prismatisch aufgebrochen durch Gestirns-Götter

³⁹ Ebd., S. 194–197; m. Herv.

und zugehörige Planeten je spezifische Qualitäten vermitteln. Die gottgeschenkten sieben geistigen Gaben (*charismata* von griech. *charis*, Gaben oder Geschenk) sind in den biblischen Schriften sowohl alt- wie neutestamentlich verbürgt (vgl. Jes 11, 1–2; Paulus 1 Kor 12, 8–10), wobei die Bestimmung der Gaben differiert. Neben Geistes-Gaben wie Weisheit, Einsicht, Rat, Stärke und praktischen Gaben wie Urteilsfähigkeit, Glaubensstärke und der Liebe zählen hierzu vielfach Wunderkräfte und das Vermögen der prophetischen Rede bzw. hermeneutische Fähigkeiten. Die Theologie des *spiritus septiformis* wird in der mittelalterlichen Theologie breit interpretiert – etwa in Bonaventuras *Collationes de septem donis spiritus sanctis*. Im *Hortus deliciarum* (um 1180) der Äbtissin Herrard von Landsberg wird die Entstehung der sieben freien Künste auf die Gaben des Heiligen Geistes zurückgeführt. Ficino verbindet die Lehre der Geistesgaben⁴⁰ mit seiner kosmisch-influentiellen, neuplatonischen Theologie. Das ließe sich im Einzelnen sehr eindrucksvoll an der Schrift *De raptu Pauli ad tertium coelum, et animi immortalitate* zeigen, einem fingierten Gespräch zwischen Marsilius und Paulus über die Hoffnung auf ein ewiges Leben der Seelen im Himmel. Unmissverständlich wird hier deutlich, dass nicht der Mensch aus eigener Kraft zu Gott aufsteigt, sondern dass Gott den Menschen entrückt. Es ist die göttliche Liebe, die erst in der Seele die Willenskraft entzünden muss, vermittelt durch die Gnade (*charis*) des Heiligen Geistes. Ficino entwickelt dies an der Trias von *lux* (*deus, pater luminis*) – *lumen* (Christus) – *calor* (Spiritus Sanctus), die einerseits trinitarisch gedeutet wird, andererseits eine Verbindung mit neuplatonischen *spiritus*-Konzeptionen als innerkosmischer Ausstrahlung des göttlichen Lichtwirkens zulässt. Und so entwickelt Ficino in dieser Schrift eine durchgängige Ausstrahlung der göttlichen *Charitas*, die über die Planetensphären bzw. -götter, denen jeweils Qualitäten zugeordnet sind (z. B. *philosophia a Saturnus donatum; leges conditas ab Iove, arguitas a Mercurio* etc.), bis zu den drei supercelestes Sphären – konnotiert mit Glaube, Liebe und Hoffnung – alles durchwirkt und ihre Gaben mitteilt. Auch hier wird deutlich, wie die Vorstellung der himmlischen Hierarchien mit kosmologischen Sphärenordnungen in eine kontinuierliche Mitteilungsstruktur eingebettet wird und allegorisch als Fahrt eines *currus fidei, spes, charitatis*, eines (platonischen) Seelenwagens, bestehend aus den christlichen Tugenden, gedeutet werden kann, die auf siebenfache Weise in den dritten Himmel führt, z. B. *per regionem planetarum, per coelum stelliferum, per crystallinum* oder, als analoger Modus, *per mundum visibilem, per mundum phantasticum, per mundum intelligibilem*, wobei jeder dieser Aufstiegsmodi jeweils wieder triadisch bzw. trinitarisch gedeutet wird und die zirkuläre Bewegung zwischen Einstrahlung und Ausstrahlung, zwischen theophaner Gestaltwerdung im Materiellen und Verklärung ins Lichthafte bestimmt. Es deutet

40 Dass Ficanos theologischer Liebesbegriff – *charitas* [*caritas*] spielt hier stets auf die *charis* / Gnade bzw. die *chariten* an –, wie er etwa in der *Oratio de charitate* gefasst ist, eine enge Beziehung der Paulinischen Theologie mit Elementen eines platonischen Eroskonzepts zulässt, darauf hat Paul Otto Kristeller, *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, Florenz 1953, S. 297f., aufmerksam gemacht.

sich aber längst schon an, was diese Gnaden- und Liebeskonzeption mit *gratia* im Sinne der ästhetischen Kategorie von Schönheit und deren Ausstrahlung zu tun hat. In Ficinos Re-Interpretation der Platonischen *Furor*-Lehre (*Phaidros*) sind es die Philosophen, Poeten, Priester, Weissager und Propheten, die von einer Affektion der Vernunft, einer göttlichen Erleuchtung ergriffen, in besonderer Weise befähigt sind, des göttlichen Lichtes teilhaftig, diese visionäre Erfahrung zum Ausdruck zu bringen, d. h. sie in kunstvollen sprachlichen Formen wiederum manifest werden zu lassen. Unter den Priestern ist das erste von Ficino genannte Beispiel Paulus bzw. die Entrückung in den dritten Himmel, die ihren Niederschlag gefunden hat in einer Gotterfülltheit der Paulinischen Schriften. Nun legt zwar Ficino, an neuplatonische Interpretamente anschließend, den Akzent ganz entschieden auf die Potentialität des menschlichen Geistes, und dies gilt auch für die inspirierte, von Gott erfasste Seele. Gleichwohl zeigt sich diese gottähnliche, schöpfungsmächtige Fähigkeit in den Veräußerungsweisen, d. h. den materialen Darstellungen der Seele, die nicht nur als Reflexionsmodus zu denken sind, sondern, nicht minder wesentlich, einen Glanz zur Erscheinung kommen lassen. Wie anders sollte *gratia* als Grazie wirksam werden und wiederum auf das Göttliche hinführen wenn nicht in Verkörperungen, in Tonalitäten, in sprachlichen oder künstlerischen Einkörperungen, die von einer inneren Bewegung zeugen und wiederum perzeptiv in Bewegung versetzen? Und so nimmt es nicht Wunder, dass die berückende, hinreißende und zugleich der Welt entreißende Dimension der Schönheits- und Gratiadiskussion in die *Furor*-Lehre Eingang findet. Sie rechtfertigt poetische, musikalische wie künstlerische Formen der Ausgestaltung des Visionären in materialen Medien, sofern sich der *splendor* oder das Unbegreifliche, Entrückende, geradezu Blendende einer Schönheitserfahrung, gleich einem Offenbarungsgeschehen, nicht anders als in Diskursivierungen und Medialisierungen zum Ausdruck bringen lässt. Künstlerische Übersetzungen in malerische oder poetische Figurationen weisen damit je auf ein transgressives Geschehen, das sich aber nicht anders als in und mit ihnen erfahren lässt.

Literaturverzeichnis

Quellen

- Augustinus, Aurelius, *De trinitate* (Bücher VIII-XI, XIV-XV, Anhang: Buch V) Lateinisch-deutsch, neu übers. und mit einer Einleitung hg. von Johann Kreuzer, Hamburg 2001.
- Cicero, Marcus Tullius, *De oratore*. Über den Redner, übers. und hg. von Harald Merklin, Stuttgart 1991.
- Cicero, Marcus Tullius, *De officiis*. Vom pflichtgemäßen Handeln, übers., komm. und hg. von Heinz Gunersmann, Stuttgart 2003.
- Marsilii Ficini Florentini, *insignis Philosophi Platonici, Medici, atque Theologi clarissimi, Opera, & quae hactenus extitêre, & quae in lucem nunc primum proditêre omnia: omnium artium & scientiarum, maiorumque facultatum multifaria cognitione refertissima, in duos Tomos digesta, & ab innumeris mendis hac postrema editione castigata: quorum serim uersa pagella reperies, Vna Cum Gnomologia, hoc est, sententiarum ex iisdem ope-*

- ribus collectarum farragine copiosissima, in calce totius uolumines adiecta. Cum Gratia & Priuilegio Caesareae Maiestatis*, Basileae; ex officina Henricpetrina 1576 (= Marsilio Ficino, *Opera Omnia*, Riproduzione in fototipia a cura di M. Sancipriano, con presentazione di P. O. Kristeller, Bottega d'Erasmus, Via Gaudenzio Ferrari, 9, Torino 1959, Vol. I,1 – I,2 – II,1 – II,2).
- Marsilio Ficino, *Théologie Platonicienne de l'immortalité des âmes*, 3 Bde., hg. von Raymond Marcel, Paris 1964–1970.
- Marsilio Ficino and the *Phaedran Charioteer. Introduction, texts, translations*, übers. und hg. von Michael J. B. Allen, Los Angeles 1981.
- Marsilio Ficino, *Commentaries on Plato, I: Argumentum et commentarius in Phaedrum. Argumentum in Ionem*, hg. und übers. von Michael J. B. Allen, Cambridge Mass., London 2008.
- Marsilio Ficino, *Über die Liebe oder Platons Gastmahl*, übersetzt von Karl Paul Hasse, hg. und eingel. von Paul Richard Blum, Hamburg 1984.
- Marsilio Ficino, *Commentaire sur le banquet de Platon*, hg. von Raymond Marcel, Paris 1956.
- Marsilio Ficino, *Über die Liebe oder Platons Gastmahl*, mit einer Einleitung hg. von Paul Richard Blum, Hamburg 2014.
- Pseudo-Dionysius Areopagita, *Die göttlichen Namen*, eingel., übers. und mit Anmerkungen versehen von Beate Regina Suchla, Stuttgart 1988 (Bibliothek der griechischen Literatur, Bd. 26).
- Pseudo-Dionysius Areopagita, *De divinis nominibus*, Corpus Dionysiacum I, hg. von Beate Regina Suchla, Berlin / New York 1990 (Patristische Texte und Studien im Auftrag der Patristischen Kommission der Akademien der Wissenschaften in der Bundesrepublik Deutschland).
- Pseudo-Dionysius Areopagita, *Über die himmlische Hierarchie. Über die kirchliche Hierarchie*, eingel., übers. und mit Anmerkungen versehen von Günter Heil, Stuttgart 1986 (Bibliothek der griechischen Literatur, Bd. 22).
- Thomas von Aquin, *Sancti Thomae de Aquino Summa Theologiae*, Textum Leoninum Romae 1888 editum ac automato translatum a Roberto Busa SJ in taenias magneticas denuo recognovit Enrique Aarcón atque instruxit, in: *S. Thomae Aquino Opera Omnia*, Corpus Thomisticum, subsidia studii ab Enrique Alarcón collecta et edita Pompaelone ad Universitatis Studiorum Navarrensis aedes ab A. D. MM.

Sekundärliteratur

- Chastel, André, *Marsile Ficin et l'art* [1954] Genf 31996.
- Eco, Umberto, *The Aesthetics of Thomas Aquinas*, übers. von Hugh Bredin, Cambridge Mass. 1988.
- Eco, Umberto, „The Formal Criteria of Beauty“, in: ders., *The Aesthetics of Thomas Aquinas*, übers. von Hugh Bredin, Cambridge Mass. 1988, S. 64–162.
- Haug, Walter, „Gottese Erfahrung bei Nicolaus Cusanus“, in: ders., *Positivierung von Negativität. Letzte kleine Schriften*, Tübingen 2008, S. 371–396.
- Kristeller, Paul Otto, *Il pensiero filosofica di Marsilio Ficino*, Florenz 1953.
- Leinkauf, Thomas, *Cusanus, Ficino, Patrizi. Formen platonischen Denkens in der Renaissance*, Berlin 2014 (Frankfurter kulturwissenschaftliche Beiträge 17).
- Leinkauf, Thomas, „Platon und der Platonismus bei Marsilio Ficino“, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 40 (1992), S. 735–756.

- Leinkauf, Thomas, „Der Begriff des Schönen im 15. und 16. Jahrhundert. Seine philosophische Bedeutung und Hinweise auf sein Verhältnis zur Theorie der Poetik und Kunst“, in: *Renaissance Poetik / Renaissance Poetics*, hg. von Heinrich F. Plett, Berlin / New York 1994, S. 53–74.
- Leinkauf, Thomas, „Philosophie und Religion bei Marsilio Ficino“, in: *Accademia IV* (2002), S. 129–161.
- Leinkauf, Thomas, „Der neuplatonische Begriff des ‚Schönen‘ im Kontext von Kunst- und Dichtungstheorie der Renaissance“, in: *Neuplatonismus und Ästhetik. Zur Transformationsgeschichte des Schönen* (Transformationen der Antike 2), hg. von Verena Olejniczak Lobsien und Claudia Olk, Berlin 2007, S. 85–116.
- Ritter, Adolf, „Die Gnadenlehre Gregors von Nyssa nach seiner Schrift ‚Über das Leben des Mose‘“ [1976], in: ders., *Charisma und Caritas. Aufsätze zur Geschichte der Alten Kirche*, hg. von Angelika Dörfler-Dierken, Ralph Hennings und Wolfram Kinzig, Göttingen 1993, S. 31–68.
- Schneider, Steffen, *Kosmos, Seele, Text. Formen der Partizipation und ihre literarische Vermittlung: Marsilio Ficino, Pierre de Ronsard, Giordano Bruno*, Heidelberg 2012.
- Toussaint, Stéphane (Hg.), *Marsile Ficin ou les mystères platoniciens*, Actes du XLIIe Colloque International d’Études Humanistes. Centre d’Études supérieures de la Renaissance. Tours 7–10 juillet 1999, Paris 2002.
- Toussaint, Stéphane, *De l’Enfer à la coupole. Dante, Brunelleschi et Ficin*, Rom 1997.

Gratia und ästhetische Immanenz*

Klaus Krüger

Die Frage nach dem intrinsischen Zusammenhang, der zwischen religiöser Heilserwartung, der Verheißung himmlischer Gnade und Glückserfüllung (*gratia*) einerseits und der ästhetischen Erfahrung irdischer Schönheit, Grazie und Anmut im Erlebnis der Kunst (*grazia*) andererseits besteht, findet als maßgebliches Substrat, wie es scheint, bis in die ästhetischen Theoriebildungen der Moderne und Gegenwart hinein ihren unabsehbaren Niederschlag. „Die Schönheit“, so formuliert etwa Stendhal in einer seither berühmt gewordenen und vielfach diskutierten Bestimmung, „ist nichts als die Verheißung von Glück [ist nur das Versprechen der Glückseligkeit]“.¹ Dass in diese Bestimmung unausgesprochen die Kategorie des Scheins bzw. des Erscheinens der Kunst eingelassen ist, wurde stets gesehen. „Das Schöne ist nach Stendhal“, so hat jüngst Christoph Menke ausgeführt, „darin Schein, dass die Lust, die wir an ihm erfahren, zugleich auf etwas anderes verweist – etwas anderes verheißt oder verspricht. Das ist das Glück. In der Lust am Schönen“, so Menke weiter, „geht es nicht, wie die klassische Poetik geglaubt hatte, um die Vollkommenheit von Formgestalten und auch nicht, so die Alternative der neuzeitlichen Ästhetik, um die Selbsterfahrung und Selbstvergewisserung der Subjektivität; das Schöne ist nicht Schein der Wahrheit. Das Schöne ist nach Stendhal vielmehr Schein, weil in der Lust, die wir gegen-

* Der vorliegende Beitrag folgt nahezu unverändert und nur um einen Grundbestand an Anmerkungen ergänzt der Vortragsfassung des Kolloquiums. Die hier zunächst nur skizzierten Überlegungen und Argumente sind mittlerweile extensiv und in eingehend differenzierter Form in zwei eigenständigen Büchern entfaltet, die das Thema ihrerseits aus komplementärer Perspektive beleuchten: Klaus Krüger, *Grazia. Religiöse Erfahrung und ästhetische Evidenz*, Göttingen 2016; ders., *Heilspräsenz – Bildpräsenz. Ästhetik der Liminalität*, Göttingen (im Druck, erscheint 2018).

1 „La beauté n'est que la promesse du bonheur“; Stendhal (Henri Beyle), *De L'Amour*, hg. von Victor Del Litto, Paris 1980, S. 59 (Kap. XVII); Stendhal, *Über die Liebe*, vollst. Ausgabe, übers. von Walter Hoyer, Frankfurt a. M. 1979, S. 76. Zur raschen, breiten Rezeption vgl. Henri Coulet, „La beauté n'est que la promesse du bonheur“, in: *La quête du bonheur et l'expression de la douleur dans la littérature et la pensée françaises*, Mélanges offerts à Corrado Rosso, hg. von Carminella Biondi et al., Genf 1995, S. 113–123; Pia Claudia Doering, „Die Schönheit – Nur ein Glücksversprechen? Hobbes, Stendhal, Baudelaire“, in: *Charles Baudelaire. Dichter und Kunstkritiker*, hg. von Karin Westerwelle, Würzburg 2007, S. 107–121, bes. S. 112ff. Die nachfolgenden Ausführungen zur soteriologischen Aufladung der Kunst in der Moderne finden sich auch bereits an anderer Stelle: Klaus Krüger, „Postfigurationen religiösen Erlebens? Arnulf Rainers ästhetische Epiphanie“, in: *Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag*, hg. von Margit Kern, Thomas Kirchner und Hubertus Kohle, Berlin 2004, S. 531–547; vgl. ferner Krüger, *Grazia*, S. 127ff.

wärtig an ihm erfahren, diejenigen Freuden und Vergnügen zugleich an- und abwesend sind, als abwesende anwesend und als anwesende abwesend, die unser Glück ausmachen: Der schöne Schein verheißt das Glück des Lebens – der schöne Schein ist ‚Vorschein‘.“²

Es sei dahingestellt, inwieweit Stendhals Bestimmung damit bereits das Ferment jenes Kriteriums der Negativität in sich birgt, das später bei Adorno maßgeblich wird, wenn er formuliert: „Kunst ist das Versprechen des Glücks, das gebrochen wird“, und diese Bestimmung wie folgt präzisiert: „Die ästhetische Erfahrung ist die von etwas, was der Geist weder von der Welt noch von sich selbst schon hätte, Möglichkeit, verheißen von ihrer Unmöglichkeit.“³ Was sich darin in jedem Fall zu manifestieren scheint, ist die Aufhebung der Glücksrealisierung ins Erlebnis der künstlerischen Form, sprich: die Inversion der erfüllten oder erlösenden Glückseligkeit in eine ästhetische Epiphanie. Diese Schönheits- bzw. Kunstbestimmung scheint damit exemplarisch für jenen grundsätzlichen Verschiebungsprozess zu stehen, den bereits Max Weber mit seiner viel zitierten Rede von der Kunst als einer „Surrogatform des ersten religiösen Erlebens“ als ein Spezifikum der säkularisierten Moderne auszumachen suchte: „Die Kunst konstituiert sich nun als ein Kosmos immer bewusster erfasster selbständiger Eigenwerte. Sie übernimmt die Funktion einer, gleichviel wie gedeuteten, innerweltlichen Erlösung [...]. Mit diesem Anspruch aber tritt sie in direkte Konkurrenz zur Erlösungsreligion.“⁴ In der Tat ist die Vorstellung von der soteriologischen Dimension der Kunst und von der strukturellen Äquivalenz, die das Artefakt vermöge seiner Unausschöpfbarkeit und ganzheitlichen Unbedingtheit mit dem Mysterium des Sakralen verbinde, von Anbeginn eine zentrale Denkfigur in der Geistesgeschichte der Moderne. Traditionsgeschichtlich vorgezeichnet im 18. Jahrhundert, allererst in Baumgartens Grundlegung einer im Kunstwerk als begrifflich irreduzibler Ganzheit allein sinnlich, nämlich durch *cognitio sensitiva* erfahrbaren Wahrheit des Kunstschönen, hat sie etwa bei Georg Simmel, bei Rudolf Otto oder Benedetto Croce ebenso ihren festen Ort wie auch späterhin in vielfältig diversifizierter Auslegung. So etwa – wiederum – bei Adorno, der den Werken der Kunst eine direkte Vergleichbarkeit mit der „Himmelserscheinung“, der „apparition“ bescheinigt und sie als „neutralisierte und dadurch qualitativ

2 Christoph Menke, *Die Kraft der Kunst*, Frankfurt a. M. 2013, S. 42.

3 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* [1970], Frankfurt a. M. 2012, S. 204f.; vgl. ebd., S. 128 im expliziten Rekurs auf „die Formel von der promesse du bonheur“: über die durch Kunst generierte „unstillbare Sehnsucht angesichts der Schönheit“, die zu einer „Sehnsucht nach der Erfüllung des Versprochenen“ wird. Zu Adornos Verschiebung von Stendhals Kategorie der „Schönheit“ auf diejenige der „Kunst“ s. zuletzt James Gordon Finlayson, „The Artwork and the Promesse du Bonheur in Adorno“ [2012], in: *European Journal of Philosophy* 3 (2015), S. 392–419.

4 Max Weber, „Die Wirtschaftsethik der Weltreligionen“ [1920], in: ders., *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, hg. von Marianne Weber, Tübingen 1988, S. 237–573, hier S. 536ff. („Zwischenbetrachtung: Theorie der Stufen und Richtungen religiöser Weltablehnung“), hier S. 555f.

veränderte Epiphanien“ ansieht.⁵ Oder noch in jüngerer Zeit in den ästhetischen Entwürfen etwa eines George Steiner;⁶ oder eines Jean-François Lyotard: „Die Präsenz“, so bestimmt dieser die transhistorische Erlebnisfülle im Angesicht der Bilder Barnett Newmans, „ist der Augenblick, der das Chaos der Geschichte unterbricht und daran erinnert oder nur appelliert, dass ‚etwas da ist‘, bevor das, was da ist, irgendeine Bedeutung hat. Das ist eine Vorstellung, die man mystisch nennen kann, da es sich um das Mysterium des Seins handelt.“⁷ Dass Lyotards ontologisierende Sicht auf Newmans Abstraktion, die er als Freilegung und Hypostasierung des eigentlichen Wesens der Malerei begreift und deren Augenblickserlebnis er von daher nachgerade als Erfahrung einer ästhetischen Transsubstantiation apostrophiert, auf ein der Moderne vorgängiges Verständnismuster rekurriert, ist schwerlich zu verkennen. Es sei hier nur an die bekannte Einlassung von Paul Cézanne zu Veroneses „Hochzeit zu Kana“ im Louvre erinnert, bei deren Betrachtung er nichts weniger als das eucharistische Sakrament und das mit ihm verknüpfte Glückserlebnis der Entrückung im Moment der wunderbaren Wandlung assoziierte: „Das Wunder ist da, das Wasser verwandelt sich in Wein, die Welt ist in Malerei verwandelt. Man taucht ein in die Wahrheit der Malerei (*la vérité de la peinture*). Man ist trunken. Man ist glücklich (*On est heureux*).“⁸ Wiederkehrend begegnet hier im Kern die Vorstellung eines ins Erlebnis der „ästhetischen Kunst“ konvertierten, gleichsam „indirekten Glücks“, die Denkfigur einer derivativen, kompensatorischen, intramundan gewordenen Gnade: „Die Ästhetisierung der Kunst: sie ist Entlastung vom Weltgericht und insofern profan in etwa das, was christlich die göttliche Gnade war: ein Gnadenstand unter Bedingungen der nicht mehr eschatologischen Welt.“⁹

Vor dem Hintergrund der hier skizzierten Vorstellung, der zufolge die ästhetische Immanenz des vermeintlich autonom gewordenen, neuzeitlichen Kunstwerks als Erbe der Religion zu begreifen ist und eben von daher selbst wiederum

5 Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 125.

6 Einschlägig v.a.: George Steiner, *Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?*, München 1990, bes. S. 181ff., wo der Kunst „jenseits irgendeiner liturgischen oder theologischen Spezifizierung ein sakramentaler Aussageversuch“ zugeschrieben wird (ebd., S. 283).

7 Jean-François Lyotard, „Der Augenblick. Newman“, in: ders., *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*, Wien 1989, S. 141–157, hier S. 155.

8 Nach Joachim Gasquet, vgl. *Gespräche mit Cézanne*, hg. von Michael Doran, Zürich 1982, S. 166 („Le miracle y est, l'eau changée en vin, le monde changé en peinture. On nage dans la vérité de la peinture. On est saoul. On est heureux“; *Conversations avec Cézanne*, hg. von Michael Doran, Paris 1978, S. 134).

9 Odo Marquard, „Aesthetica und Anaesthetica. Auch als Einleitung“, in: ders., *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, München 1989, S. 11–20, hier S. 13f.; sowie ders., „Glück im Unglück. Zur Theorie des indirekten Glücks zwischen Theodizee und Geschichtsphilosophie“, in: ders., *Glück im Unglück. Philosophische Überlegungen*, München 1995, S. 11–38, hier bes. S. 29ff. zur „Kompensationsfunktion des Ästhetischen“ bzw. der „ästhetischen Kunst“ (S. 34). Vgl. bereits ders., „Kompensation. Überlegungen zu einer Verlaufsfigur historischer Prozesse“, in: *Historische Prozesse* (Theorie und Geschichte, Bd. 2), hg. von Karl-Georg Faber und Christian Meier, München 1978, S. 330–362.

religiös überhöht wird,¹⁰ hat Thomas Rentsch im systematischen Ausblick auf die lange Tradition vormoderner Lehrgedanken und Konzepte der beseligenden „Anschauung Gottes“ oder „*visio Dei beatifica*“ die bemerkenswerte Schlussfolgerung gezogen, dass die

Eigenart und logische Struktur der formalen Qualitäten ästhetischer Erfahrung, wie sie seit den Ästhetiken des 18. Jahrhunderts [...] aufgewiesen werden, [...] aufgrund der terminologischen Bestimmung ihres erkenntnistheoretischen Status [...] der Form der mittelalterlichen kontemplativen und insbesondere visionären Erkenntnis [entsprechen:] Die durch Kunst und schöne Natur vermittelte Erfahrung erhält so diejenigen Genuss- und Heilsqualitäten, die ehemals die Dignität der jenseitigen *visio* konstituierten. Der Glücksanspruch des ästhetischen Blicks und die Art, wie seine Erfüllung angesichts einer auratischen Kunst gedacht wird, postfiguriert die traditionelle eschatologische Glücksverheißung.¹¹

Der Gedanke, dass sich das Erlebnis der jenseits gerichteten Gottesschau im Erlebnis der ästhetischen Erfahrung fortschreibe, hat auch in der Kunst selbst eine vielfältige, durchaus heterogene Thematisierung erfahren. Eine Skulptur von Robin Page von 1972 (Abb. 1) etwa trägt pointiert den hier angesprochenen Zusammenhang von anwesender Abwesenheit und so greifbar zur Erscheinung ge-

10 „Das theologische Erbe der Kunst ist die Säkularisation von Offenbarung“, Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 162. Aus der kaum überschaubaren Literatur zum Thema vgl. u. a.: Werner Hofmann, „Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion“, in: ders. (Hg.), *Luther und die Folgen für die Kunst* (Kat. Ausst. 11. Nov. 1983–8. Jan. 1984, Hamburg, Kunsthalle), München 1983, S. 23–71; Rainer Volp / Günter Wohlfart, „Kunst und Religion, VII: Vom Ausgang des 18. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, VIII: Das 20. Jahrhundert, IX: Philosophisch“, in: *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 12, Berlin / New York 1984, S. 292–337; Alex Stock, *Zwischen Tempel und Museum. Theologische Kunstskritik. Positionen der Moderne*, Paderborn 1991; Walter Lesch (Hg.), *Theologie und ästhetische Erfahrung*, Darmstadt 1994; Wolfgang Braungart / Gotthard Fuchs / Manfred Koch (Hgg.), *Ästhetische und religiöse Erfahrung der Jahrhundertwenden*, 3 Bde., Bd. 1: um 1800, Bd. 2: um 1900, Bd. 3: um 2000, Paderborn 1997–2000; Jörg Herrmann / Andreas Mertin / Eveline Valtink (Hgg.), *Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute*, München 1998; Richard Faber / Volkhard Krech (Hgg.), *Kunst und Religion. Studien zur Kulturosoziologie und Kulturgeschichte*, Würzburg 1999; Ernst Müller, *Kunstreligion und ästhetische Religiosität. In den Philosophien von der Aufklärung bis zum Ausgang des deutschen Idealismus*, Berlin 2004; Reinhard Hoeps (Hg.), *Religion aus Malerei? Kunst der Gegenwart als theologische Aufgabe*, Paderborn 2005; Alex Stock, „Religion und Kunst im Widerstreit. Konfliktzonen des 20. Jahrhunderts“, in: *Handbuch der Bildtheologie*, Bd. 1: *Bild-Konflikte*, hg. von Reinhard Hoeps, Paderborn 2007, S. 339–353; Silvio Vietta / Herbert Uerlings (Hgg.), *Ästhetik – Religion – Säkularisierung*, Bd. 1: *Von der Renaissance zur Romantik*, München 2008; Silvio Vietta / Stephan Porombka (Hgg.), *Ästhetik – Religion – Säkularisierung*, Bd. 2: *Die klassische Moderne*, München 2009; Bernd Auerochs, *Die Entstehung der Kunstreligion*, Göttingen 2009.

11 Thomas Rentsch, „Der Augenblick des Schönen. *Visio beatifica* und Geschichte der ästhetischen Idee“, in: *Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute*, hg. von Jörg Herrmann, Andreas Mertin und Eveline Valtink, München 1998, S. 106–126, hier S. 107 und 120.

langender Nichtfassbarkeit eines verheißenen Heils in und durch die Kunst vor. Wie in einer hölzernen Transportkiste verschlossen und verpackt, bleibt die Erlösungsfigur des Gekreuzigten dem Anblick verwehrt und dieser damit in seiner figuralen Wirklichkeit ebenso wie in seiner transfiguralen Dimension regelrecht uneingelöst. Zur erlösenden Erscheinung kann er erst gelangen, wenn ihn der Betrachter aus seiner spirituellen Bedürftigkeit heraus vollendet, also Erlösung durch Vollendung schafft, wie die Aufschrift verheißt, die eben dort angebracht ist, wo das gnadenreiche Angesicht des Herrn vor Augen stehen sollte. Wie paradox und uneinlösbar diese Verheißung und Vollendungsanmutung ist (als „Möglichkeit, verheißt von ihrer Unmöglichkeit“, wie Adorno formulieren würde), erweist einerseits der Umstand, dass die Kiste keine Kiste und schlechterdings auch nicht zu öffnen ist, sondern in einem gleichsam negativen Akt der Werktilgung nur durch konsequenten Abhub mit einem Stechisen abzutragen ist, und dass andererseits bereits der Vorschein des Kruzifixus in seiner gänzlichen Schwärze so sichtbar das ästhetische Signum der Negativität bekundet.

Gewiss, die Skulptur von Robin Page reduziert, wenn man so will, auf einen bloßen Bildwitz, was als Überbrückung der Kluft zwischen religiöser und ästhetischer Erfahrung eine künstlerische und konzeptuelle Gestaltungsaufgabe im kategorialen Sinn bildet und seit je als eine Herausforderung an die Ansprüche und Kapazitäten, aber auch an die Grenzen und Beschränkungen der bildproduktiven Imagination wirksam wurde (auf der Produzenten- ebenso wie auf der Rezipientenseite).

Eine Ölskizze von Louis de Silvestre von 1734 etwa zeigt den Kruzifixus als eine aus Wolken gebildete Figuration (Abb. 2). Die Inschrift auf dem monumentalen Leinwandgemälde, dem die Ölskizze als Vorlage diente, erläutert, dass es sich bei dem Sujet um die Wiedergabe einer gnadenhaft gewährten, himmlischen Wolkenerscheinung handelt, die dem Maler persönlich am Abend des 19. Mai 1734 wunderbarerweise widerfuhr, im Beisein des Abtes von Rotschberg und anderer Personen, die als Zeugen aufgeführt werden: „Das was man auf diesem Bilde sieht, stellt einen Christ am Kreuz aus Wolken gebildet inmitten eines blauen Himmels dar; er ist am Himmel auf der Seite des Sonnenuntergangs im Weinberg von Rotschberg um 6:15 Uhr am Abend des 19. Mai 1734 gesehen worden [...]“, und dies vor mehreren Zeugen.¹² Das Bild beansprucht nicht nur

12 „Ce que l'ont voit dans ce tableau, représentant un Christ en Croix formé par des nuées d'un ciel bleu, a esté vu au ciel du coté du Soleil couchant à la vigne de Rotschberg à six heures et un quart du soir le 19 May 1734. Sa durée parfaite a esté d'un quart d'heure. Les spectateurs étoient: / Mr. l'abbé Pirenne. C. [Catholique] / Mr. Bildstein le fils et son valet. L. [Luthériens] / Mr. Favrier. C. / Md. Embry. C. / Md. Richter veuve. L. / Les vigneron, les vigneronnes et le jardinier. L. / Md. Sylvestre et ses deux filles. C. / et moi Louis Sylvestre qui l'ayt peint tel que l'on voit ici. Les personnes cy-dessus nommées dont la plupart l'ont vu peindre sont convenues de la parfaite ressemblance autant que l'art peut représenter une chose aussi admirable et extraordinaire.“ Siehe Harald Marx, „Christus am Kreuz aus Wolken gebildet. Eine Neuerwerbung der Gemäldegalerie Alte Meister“, in: *Dresdner Kunstblätter* 5 (1994), S. 134–140 (dort auch die dt. Übers.); Xavier Salmon, *Louis de Silvestre (1675–1760). Un peintre français*

den Status eines authentischen Dokuments („[als Betrachter am Ort war] ... ich, Louis de Silvestre, der ich es so gemalt habe, wie man hier sieht“). Als Gemälde mit dem besonderen Anspruch künstlerischer Ausgestaltung will es vielmehr einerseits dem Gebot genauester Ähnlichkeit gerecht werden („la parfaite ressemblance“, wie allseits und einmütig beglaubigt wird) und andererseits ebenso sehr der adäquaten Veranschaulichung der übernatürlichen, wunderbaren und durch getreue Kontrafaktur allein nicht einholbaren Dimension der himmlischen Apparition (insofern die Kunst, „l'art“ – und man könnte verdeutlichen: sie allein – eine so wunderbare und außergewöhnliche Sache darstellen kann: „admirable et extraordinaire“).

Um diesen doppelten Effekt zu erzielen, nutzt der Maler die seinem Sujet zugrunde liegende Vorstellung von den Wolken als dem ursächlich figurativen Medium, um durch die malerisch auflösende Einschmelzung des Leibes Christi, seiner Gliedmaßen (vor allem seiner Hände und Füße), des Lententuches und des Kreuzes mitsamt den umgebenden Wolken in eine gemeinsame, lebendig bewegte und dabei kohärente Substanz, gebildet aus Farben und Formen, den Eindruck einer leibhaft ausgeprägten, greifbaren Prägnanz seiner Erscheinung zu erzeugen und doch deren Unfasslichkeit, ihre Flüchtigkeit und nur im Augenblick verklärenden Lichtes vor strahlend blauem Himmel gewährte, recht eigentlich aber transfigurale Wirklichkeit zu demonstrieren. So verschränkt sich die bildliche *Darbietung* der himmlischen Erscheinung also zugleich mit dem ästhetischen Effekt ihres *Entzuges* und bringt ein in der Tat liminales Seherlebnis hervor. Bekräftigt wird dies durch die perspektivische Einrichtung der Szenerie in einer Untersicht, die teleskopische Nähe mit entrückter Ferne, räumliche Unverortbarkeit mit fester Verankerung in einer symmetrisch klar gebauten Anlage und durch die Binnenrahmung der Wolken gefestigten Komposition verknüpft. Und nicht von ungefähr ist es gerade das Antlitz Christi, das sich bei aller dargebotenen Ahnbarkeit durch seine Verschattung den Blickbemühungen um eine ansichtige Verifizierung verwehrt und entzieht. Pointiert gesprochen könnte man sagen, dass die dem Anblick in Aussicht gestellte Gnade der göttlichen Gegenwart (*gratia*) hier als fortgesetzter Augenreiz und als unabschließbarer ästhetischer Effekt eines offenen und doch ineinander abgestimmten, differenziert orchestrierten Gefüges von Farben und Formen erfahren wird, nicht unähnlich zu jener bildlichen Erscheinungsqualität, die bereits von Leonardo in seinem wiederholten Plädoyer für geschmeidige, weich gefügte Formen ohne scharfe Konturen, für

à la Cour de Dresde, Paris 1997, S. 36, Kat. 11; Harald Marx (Hg.), *Nach der Flut. Meisterwerke der Dresdner Gemäldegalerie in Berlin*, Leipzig 2002, S. 116, Kat. 43; Harald Marx, *Sehnsucht und Wirklichkeit. Malerei für Dresden im 18. Jahrhundert*, Köln 2009, S. 328ff., Kat. 136; Roger Diederen / Bernhard Maaz / Ute Christina Koch (Hgg.), *Rembrandt, Tizian, Bellotto. Geist und Glanz der Dresdner Gemäldegalerie*, München 2014, S. 54f., Kat. 10.

zart verfließende Farben, für behutsam angelegte Schatten etc. programmatisch mit dem Begriff der ästhetischen Anmut (*grazia*) belegt wurde.¹³

Es liegt auf der Hand, dass das Gemälde und der auslösende Umstand seiner Entstehung durch die alte, bis auf Mantegna, Leonardo oder Dürer zurückreichende Topik der Wolkenmalerei und ihrer kreativitätsorientierten Behauptung einer besonderen künstlerischen Kraft der projektiven Imagination grundiert ist (vgl. Abb. 3 und 4).¹⁴ In seinem kunsttheoretischen Traktat „Disegno“ von 1549 etwa rekurriert Anton Francesco Doni auf diese für den Malprozess vielfach virulente Vorstellung von figuralen Wolkenscheinungen: „nelle nuvole ho già veduto animalacci fantastichi e castelli, con popoli e figure infinite e diverse“. Auf die Frage nach der Herkunft dieser Bilderwelt jedoch („Credi tu che le sieno in quelle nuvole che tu vedi?“) siedelt er deren eigentlichen Ursprung nicht in himmlisch entfalteten Vorgaben an, sondern entschieden in der produktiven Einbildungskraft des Künstlers: „Nella fantasia e nella mia imaginativa, nel caos del mio cervello“.¹⁵ Hinter dieser klaren Priorisierung der bildgenerierenden Fantasie im Inneren des Künstlers gegenüber einer bildgebenden Instanz, die extern, in den Wolken des Himmels lokalisiert ist, scheint bereits jenes prekäre Verhältnis auf, das auch und gerade im Diskursfeld religiöser Kunst zwischen Vision und Imagination, zwischen gnadenhaft, aus göttlicher *gratia* heraus gewährter Erscheinung und der bildnerischen Selbstermächtigung einer fantasiebegabten Projektion, der Setzungskraft des ästhetischen Scheins besteht.

Maßgebliche Kronzeugen für die diesbezügliche Debatte seit der Renaissance fanden sich für die beteiligten Humanisten und Theoretiker schon in der Antike.

13 „Dell' accompagnare i colori l'uno con l'altro, in modo che l'uno dia grazia all' altro.“ – „Della bellezza de' volti. Non si facciano muscoli con aspra definizione, ma i dolci lumi finiscano insensibilmente nelle piacevoli e dilettevoli ombre, e di questo nasce grazia e formosità.“ – „Della grazia delle membra. Le membra chol corpo debbono essere accomodate con grazia [...] falli dolci, cioè di poca evidenza, con ombre non tinte“. Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, hg. von Ettore Camesasca, Vicenza 2000, S. 110f., Nr. 186; S. 156, Nr. 287; S. 165f., Nr. 316, sowie andere Stellen mehr. Vgl. Raymond Bayer, *Léonard de Vinci. La grâce*, Paris 1933; Patricia Emison, „Grazia“, in: *Renaissance Studies* 5 (1991), S. 427–460, bes. S. 429f., 437f. und 449f.; Martino Rossi Monti, *Il cielo in terra. La grazia fra teologia ed estetica*, Turin 2008, S. 138ff.

14 Vgl. Horst W. Janson, „The ‚Image made by Chance‘ in Renaissance Thought“, in: *De artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, hg. von Edward Meiss, New York 1961, S. 254–266. Zur metapikturalen Grundierung von Mantegnas berühmten Wolkenreiter vgl. bes.: Andreas Hauser, „Andrea Mantegnas ‚Wolkenreiter‘. Manifestation von kunstloser Natur oder Ursprung von vexierbildhafter Kunst?“, in: *Die Unvermeidlichkeit der Bilder*, hg. von Gerhart von Graevenitz, Stefan Rieger und Felix Thürlemann, Tübingen 2001, S. 147–172; Gabriele Helke, „The Artist as Martyr. Mantegna's Vienna St. Sebastian“, in: *Andrea Mantegna Impronta del Genio*, hg. von Rodolfo Signorini, Viviana Ebonato und Sara Tammaccaro, 2 Bde., Bd. 1, Florenz 2010, S. 221–273; zuletzt: Stephen J. Campbell, „Cloud-poiesis: Perception, Allegory, Seeing the Other“, in: *Senses of Sight. Towards a Multisensorial Approach of the Image. Essays in Honor of Victor I. Stochita*, hg. von Henri de Riedmatten, Nicolas Galley, Jean-François Corpataux und Valentin Nussbaum, Rom 2015, S. 7–36, bes. S. 11ff.

15 Anton Francesco Doni, *Disegno: fac simile della edizione del 1549 di Venezia*, eingeleit. und krit. hg. von Mario Pepe, Mailand 1970, S. 22, 82–83.

So führte bereits Philostrat in Hinblick auf die Herstellung von Götterstatuen aus, dass ein Phidias oder ein Praxiteles gewiss nicht in den Himmel emporgestiegen seien, um dort von den Göttern ‚Abbilder‘ anzufertigen; deshalb müsse man ihre Statuen der Schöpfungsleistung ihrer künstlerischen *phantasia* zurechnen: Mimesis allein, so Philostrat, kann nur das Sichtbare wiedergeben, Phantasie hingegen auch das Unsichtbare.¹⁶ Es ist ein Argument, das seit der Renaissance lange fortwirkte und auf das noch Giovan Pietro Bellori in seiner einflussreichen Schrift „Idea“ von 1664 rekurriert. Ausgehend von Philostrat und verwandten Beispielen führt er Guido Reni und sein Gemälde mit dem Erzengel Michael von 1635 (Abb. 5) als einen zeitgenössischen Musterfall für diese Konstellation an und zitiert dessen eigene (briefliche) Erläuterungen zur Entstehung dieses Bildes: „Ich wollte, ich hätte den Pinsel eines Engels (*pennello angelico*) oder die Formen des Paradieses gehabt (*forme di Paradiso*), um den Erzengel zu bilden und ihn im Himmel zu sehen (*vederlo in cielo*); aber so hoch konnte ich nicht steigen, und auf Erden habe ich ihn vergebens gesucht. So habe ich ihn denn in jener Gestalt erblickt, die ich mir in meiner Idee ausgeprägt habe (*ho riguardato in quella forma, che nell'idea mi sono stabilita*).“¹⁷

Der in solchen Fällen virulenten Freisetzung künstlerischer Imagination und dem Anspruch ihrer selbstbestimmten Umsetzung in der ästhetischen Praxis stand auf der anderen Seite, derjenigen der Theologie, das Beharren auf einer Dichotomie zwischen religiöser und ästhetischer Erfahrung gegenüber, einer Dichotomie, die unausweichlich in den Maßgaben eines enggeführten Nachahmungsbegriffs fundiert war. Zumal vor dem Hintergrund von Reformation und Katholischer Reform steht sie im Zeichen einer Revision jener Vorstellungen von der Naturunabhängigkeit und Naturüberbietung der Kunst, wie sie die ästhetische Theorie der Renaissance und des Manierismus hervorgebracht haben, um damit das Künstliche und Künstlerische als eine Wirklichkeit eigenen Rechts gegenüber dem Natürlichen zu behaupten. So fordert etwa Gabriele Paleotti, der Bologneser Kardinal, 1582 in seinem – zumindest theoretisch richtungweisenden – Bildertraktat vom Künstler, dass er sich in seiner Darstellung ausschließlich an den Bereich der Naturwirklichkeit und der Geschichte, also des in Heiliger Schrift und Hagiographie Überlieferten, zu halten habe.¹⁸ Jede Ambition der Maler, im Interesse einer Visualisierung des Göttlichen Entwürfe der eigenen Einbildungskraft („*cose che s'hanno imagnate*“) zur Darstellung zu bringen,

16 „Die Phantasie hat das getan, die eine bessere Künstlerin ist als die Nachahmung, denn die Nachahmung wird darstellen, was sie sah, die Phantasie aber, was sie nicht sah“. Philostrat, *Das Leben des Apollonios von Tyana*, VI.19, zit. nach Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 1924, S. 8; Martin Kemp, „From ‚Mimesis‘ to ‚Fantasia‘: The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts“, in: *Viator* 8 (1977), S. 347–398, hier S. 367.

17 Giovanni Pietro Bellori, *L'Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto*, Rom 1664, S. 17.

18 Dazu ausführlich Paolo Prodi, *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica*, Bologna 1984, S. 55ff.; Anton W. A. Boschloo, *Annibale Carracci in Bologna. Visible Reality in Art after the Council of Trent*, Den Haag 1974, S. 121ff.

weist er entschieden zurück. In den Darstellungsbereich der Kunst fällt dieser Maßgabe zufolge allein das Sichtbare der vorfindlichen Natur. „Altrimente seria un confondere ogni cosa e passare tumultariamente dallo stato della natura a quello della grazia o della gloria.“¹⁹ Der Niederschlag der himmlischen Gnadenwirkung (*grazia*) wird somit ebenso ausdrücklich wie strikt von jeglicher gestalt-schaffenden Tätigkeit des Künstlers selbst geschieden. Kurz: Paleotti vertritt hier ein normatives, geistlich verstandenes und begründetes Nachahmungskonzept, das der ästhetischen Fiktion und der künstlerischen Schönheitskreation eine religiöse Sinngebungskraft und einen Erkenntniswert in Hinblick auf die christliche Heilswahrheit entschieden abspricht.

Wie konkret sich diese Auffassung auch jenseits theoretischer Diskurse in regelrechten Maßgaben zur bildlichen Korrektheit niederschlagen konnte, lässt sich durch ein Beispiel aus den Spanischen Niederlanden beleuchten. Auch dort wenden sich die Theologen strikt gegen „falsi dogmatis imagines“, wie der Erzbischof Matthias Hovius als exponierter Vertreter der Katholischen Reform 1607 in den Statuten des Provinzialkonzils der Erzdiözese von Mechelen formuliert. Er zielt damit in detaillierter Einlassung gegen jede ‚inhoneste‘ Profanierung am „loco sacro“ bzw. „in Ecclesiis“, bis hin zur Anweisung, dass auf Altartafeln keine Bilder lebender Personen, sprich Stifterbildnisse, gemalt werden dürfen („neque in intima altarium tabula vivorum effigies depingantur“).²⁰ In der Tat fand diese Anordnung ihren Niederschlag und führte in der Praxis zu einer klar markierten Separierung der Stifter und *ihrer* Wirklichkeit von derjenigen der heilsgeschichtlichen Szenerie, die gleichsam als Wirklichkeit einer anderen Ordnung wie auf einer Bühne dargeboten wird. Ein anschauliches Beispiel dafür bietet etwa der Kreuzigungsalter mit den Mitgliedern der Antwerpener Schützengilde, den 1620 Hendrick de Clerck schuf (Abb. 6). Fraglos richtete man sich damit gegen jene bildliche Praxis einer fiktionalen Transgression „dallo stato della natura a quello della grazia“ (in den zitierten Worten Paleottis), wie man sie besonders eindrücklich etwa an Colijn de Coters Retabel von ca. 1500 in Brüssel beobachten kann (Abb. 7), in dem der geistliche Stifter auch im Größenmaßstab von den heiligen und himmlischen Figuren nicht unterschieden direkt am Geschehnis der Geburt Christi teilhat und dabei zudem die zentrale Bildposition für sich beansprucht. Die nunmehr, im frühen 17. Jahrhundert, ‚korrekt‘ gemalten Stifterbilder revitalisieren also gegenüber protestantischen Vorgaben einerseits ein spezifisch katholisches Dispositiv, andererseits zielen sie auf eine Bildgestalt der klaren Trennung zwischen heilig und profan, zwischen dem Status der Gnade und dem der irdischen Natur. Und doch entgehen auch sie nicht einer zweideutigen Situation, insofern sich die prominenten Stifter, unter denen etwa Mitglieder des Adels und vorne links der vormalige Bürgermeister von Dordrecht figurieren, nicht nur me-

19 Gabriele Paleotti, „Discorso intorno alle imagini sacre e profane (1582)“, in: *Trattati d'arte del Cinquecento*, hg. von Paola Barocchi, Bd. 2, Bari 1961, S. 117–509, hier S. 406.

20 Matthias Hovius, *Decreta et Statuta Synodi Provincialis Mechliniensis*, Mechelen 1607, S. 58.

taphorisch in den Vordergrund drängen und das sakrale, gnadenreiche Geschehen regelrecht auf eine Hintergrundbühne verschieben und gleichsam zur Staffage machen.

Noch deutlicher wird diese Zwiespältigkeit beim Epitaph des Adriaen van Maeusyenbroeck, der, ein angesehener Rechtsanwalt, das Bild 1618 aus Anlass des Todes seiner ihm gegenüber dargestellten Frau Anna Elant von Jan Anthonisz van Ravensteyn für die Sint-Jans-Kerk im katholischen s'Hertogenbosch malen ließ (Abb. 8).²¹ Das Stifterpaar rückt sich auch hier und eher in Abwendung vom Gekreuzigten in den Vordergrund, um dort ihre Gesellschaft paradoxerweise ganz leibhaftig mit den beiden heiligen Namenspatronen, Hadrian und Anna, zu teilen, die nun ihrerseits und den Stiftern darin im Status gleichgestellt von dem im Figurenmaßstab wie auch qua Bild im Bild behutsam ferngerückten Golgathageschehen geschieden sind.

Fast man, nach der bisherigen Erörterung, die Einlassungen der Katholischen Reform zur Rolle des religiösen Bildes insgesamt ins Auge, dann wird deutlich, dass sie eine aktuelle, produktive Auseinandersetzung mit der zentralen Frage, nämlich der nach dem Relevanzzusammenhang, der zwischen religiöser Erkenntnis und Glaubensfundierung einerseits und ästhetischer Erfahrung andererseits besteht, am Ende schuldig bleiben. Der Rekurs auf einen Nachahmungsbegriff, der auf einer Dualität von vorgegebener Wirklichkeit und nachgestaltetem Werk beharrt, erscheint im Horizont eines neuen, pluralisierten und kontextualisierten Wahrheitsbegriffs, wie ihn die epistemologische, aber auch die künstlerische Situation der frühen Neuzeit prägt, kaum mehr imstande, eine sinnstiftende Verbindlichkeit zu gewährleisten. Denn, in den Worten von Hans Blumenberg,

Wahrheit im strengen Sinne von *adaequatio* bleibt nur noch möglich für das, was der Mensch selbst geschaffen hat und was ihm dadurch vollkommen und ohne symbolische Vermittlung präsent sein kann [...]. Nicht mehr zwischen dem darstellenden Kunstwerk und der Natur kann also jetzt ein Wahrheitsbezug absoluten Ranges gesehen werden, sondern zwischen dem verstehenden, mit Kunst umgehenden Subjekt und dem künstlerischen Gebilde, das es als ein von ihm wenigstens der Möglichkeit nach hervorgebrachtes Stück Wirklichkeit ansieht. Nicht mehr im Verhältnis zur Natur als einer ihm entfremdeten Schöpfung, sondern in seinen Kulturwerken konkurriert der Mensch mit der Unmittelbarkeit, in der Gott mit seinen Werken als Urheber und Betrachter umzugehen vermag. Die nie zuvor gekannte metaphysische Dignität des Kunstwerkes hat in

21 Henri L. M. Defoer, „Volledige memorietafels zelfzaam in museaal bezit“, in: *Bulletin van de Vereniging Rembrandt* 6 / 3 (1996), S. 8–10; Truus van Bueren (Hg.), *Leven na de dood: Gedenken in de late Middeleeuwen*. Mit Beiträgen von Wilhelmina C. M. Wüstefeld (Kat. Ausst. Utrecht, Museum Het Catharijneconvent, 1999), Utrecht 1999, S. 101, Kat. 103; Jeltje Dijkstra / Paul P. W. M. Dirkse / A. E. A. M. Smits (Hgg.), *De schilderijen van Museum Catharijneconvent*, Zwolle 2002, S. 20 und 246–247; Wilhelmina C. M. Wüstefeld / C. J. F. van Schooten (Hgg.), *Godelijk geschilderd: honderd meesterwerken van Museum Catharijneconvent*, Zwolle 2003, S. 138–140.

dieser, Einschränkung und Intensivierung zugleich bedeutenden, Wandlung und Spaltung des Wahrheitsbegriffes ihr Fundament.²²

In der Freisetzung des künstlerischen Schaffens aus den Bindungen an Wahrheit und Wahrscheinlichkeit verwirklicht sich die Vorstellung von der Kunst als einer neuen, anderen Natur. Ihre ‚Wirklichkeit‘ konstituiert sich nicht mehr als Ausweis und Bestätigung einer vorgegebenen Welt, als ‚Vorschein‘ einer jenseitigen Wahrheit, sondern als Selbstwert und Präsenz von immanenter, ästhetischer Konsistenz. An die Stelle einer Wahrheit der Substanz tritt damit die neue Wahrheit einer in der Kunst erscheinenden Wirkung und Geltung ihrer Schönheit.

Dass sich die im Kunstwerk erscheinende Schönheit als eine Wirklichkeit eigenen Rechts bekundet, heißt nichts anderes, als dass ihre Wirkung nicht mehr in einer objektiven Bestimmung gründet, sondern in der Intensität und Eindrucks-macht, mit der sie sich dem wahrnehmenden Subjekt darbietet. Ihre Wirklichkeit ist eine Wirklichkeit der Erfahrung, die sich erst in der Wahrnehmung durch den Betrachter erfüllt. Damit setzt sich zugleich und in letzter Konsequenz das Erfinden gegen das Abbilden, die Fiktion gegen die Historie ins Recht. Indem der Künstler Dinge aus dem Nichts erschafft und dabei Größeres und Schöneres erzeugt, als es die Natur je hervorzubringen vermag, stellt er das Wunderbare (*admirabilia*) her. Dieses Wunderbare bezeichnet nicht mehr eine durch das Werk sich mitteilende göttliche Wahrheit, sondern vielmehr das Wunderbare der Kunst selbst.²³ In dieser elementaren Vorstellung laufen letztlich die vielfältigen und unterschiedlichen ästhetischen Kategorien zusammen, wie sie die Kunsttheorie des Cinquecento unter den Begriffen von *grazia* und *maraviglia*, von *stupore*, *terribilità* und anderen mehr in einem breiten Spektrum hervorgebracht hat.²⁴

Angesichts der neuen Auffassung von einer weltimmanenten Weihe der Kunst ließ sich deren hergebrachte, sakrale Bestimmung nicht einfach durch eine theologische Beschränkung und eine Reduktion ihres Wirklichkeitsbezuges restituieren. Bereits Vasaris Künstlerviten bieten einigen Aufschluss über den klaren Sinn, der für die Notwendigkeit bestand, religiöse und ästhetische Erfahrung

22 Hans Blumenberg, „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“, in: *Nachahmung und Illusion*, hg. von Hans Robert Jauß, München 1969 (Poetik und Hermeneutik I, 2. Aufl.), S. 9–27, hier S. 20f.

23 „[...] poeta [...] paenē ex nihilo configendo admirabilia quaedam producit: neque res gestas historicorum modo pronuntiat, sed divina quadam et singulari ratione novas condit, earumque rerum, quae nusquam sunt, imagines format, et earum quae sunt, pulchriores effingit. Qua propter hoc ipsum nomen adeptus est quod Deo tribuitur“; Giovanni Antonio Viperano, *De Poetica libri tres*, Antwerpen 1579; zit. nach Gerhart Schröder, *Logos und List. Zur Entwicklung der Ästhetik in der frühen Neuzeit*, Königstein (Ts.) 1985, S. 75.

24 Zu diesen Termini und ihrem kunsttheoretischen Kontext: David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1981, S. 171ff. und 234ff.; Jan Białostocki, „Terribilità“, in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes* (Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964), Bd. 3, Berlin 1967, S. 222–225. Sowie zusammenfassend Władysław Tartakiewicz, „Wer waren die Theoretiker des Manierismus?“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 12 (1967), S. 90–103.

aus der Spannung jener Kontradiktion, wie sie in den Kunstlehren der Katholischen Reform (und natürlich auch der Protestanten) zum Vorschein gelangte, zu lösen und die charismatische Autorität einer Verheißung des Unbegreiflichen und Wunderbaren in einem neuen, ästhetischen Wertbegriff der Kunst aufzuheben und zu kompensieren. So zielen Vasaris Beschreibungen immer wieder darauf ab, alte, als wunderwirkend verehrte Gnadenbilder ungeachtet ihrer sakralen Reputation dem Œuvre bekannter Künstler zuzuschreiben und hierdurch das ‚Wunderhafte‘, die Gnadenkraft, die ihnen eignet, in behutsamer Verschiebung als Resultat einer wunderbaren Kunstfertigkeit auszuweisen. Von Pietro Cavallini etwa heißt es, er sei mit fortschreitendem Alter von religiösem Sinn erfüllt gewesen, „menando vita esemplare, che fu quasi tenuto santo“.²⁵ Das ist der alte Topos vom gottergebenen Künstler, aber er bildet in diesem Fall nur die Voraussetzung, um die Glaubhaftigkeit zu stützen, mit der Vasari zwei der überregional bedeutendsten Gnadenbilder Italiens, das Wunderkruzifix in S. Paolo f.l.m. in Rom und das Verkündigungsfresko in SS. Annunziata in Florenz („famosissima in tutta Italia“), aus der Aura einer numinosen Entstehung zu rücken und sie als Werke Cavallinis gewissermaßen kunsthistorisch zu verorten (beide natürlich nicht von Cavallini).²⁶ Schon Giovanni Previtali hat gezeigt, wie die Werke der alten Meister, der ‚*primitivi*‘, auf diese Weise zunehmend in eine historische Perspektive gestellt werden und dabei ihr religiöser Ausdruck dem Vermögen und der Kunstfertigkeit ihrer Schöpfer zugemessen wird.²⁷ Giotto malte, so weiß Vasari zu berichten, in Assisi „un San Francesco che riceve le stimate, tanto affettuoso e devoto, che a me pare la più eccellente pittura che Giotto facesse [...]“.²⁸ Für Spinello Aretino war es laut Vasari „cosa naturale [...] dare alle sue figure una certa grazia semplice che ha del modesto e del santo, [e] pare che le figure ch’egli fece de’Santi, e massimamente della Vergine, spirino un non so che di santo e di divino, che tira gli uomini ad averle in somma reverenza“.²⁹ Es ist der Künstler selbst, der der Bildfigur kraft deren Hervorbringung zugleich ihre *grazia* verleiht, nämlich als eine Eigenschaft, die sich dem Betrachter durch ihre ästhetische Erscheinung und Gegebenheit im und als Bild offenbart.

25 Gaetano Milanesi (Hg.), *Le opere di Giorgio Vasari*, Bd. 1, Florenz 1906, S. 542.

26 Ebd., S. 541f. Zum Kult des Verkündigungsbildes siehe Walter Paatz und Elisabeth Valentin Paatz, *Die Kirchen von Florenz*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1955, S. 97f.; Eugenio M. Casalini, *La SS. Annunziata di Firenze: Studi e documenti sulla chiesa e il convento*, Florenz 1971, S. 51f.; Zygmunt Wazbinski, „L’Annunciazione della Vergine nelle Chiese della SS. Annunziata a Firenze: un contributo al moderno culto dei quadri“, in: *Renaissance Studies in Honor of Craig Hugh Smyth*, Bd. 2, Florenz 1985, S. 533–549; sowie zuletzt Daniel Arasse, *L’Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris 1999, S. 107ff. Zum Typus und zur Tradition des *pictor christianus* siehe Alessandro Zacchi, „La figura dell’ ‚artefice cristiano‘ nel ‚Discorso intorno alle imagini sacre e profane‘ di Gabriele Paleotti“, in: *Carrobbio* 11 (1985), S. 339–347; Gabriele Wimböck, *Guido Reni (1575–1642): Funktion und Wirkung des religiösen Bildes*, Regensburg 2002, S. 17–35.

27 Siehe Giovanni Previtali, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Turin 1964, S. 16ff.

28 Milanesi, *Vasari*, S. 379.

29 Ebd., S. 685.

Das ‚Heilige‘ der Werke ist hier zur innerweltlichen Kategorie geworden, zum historisch wie ästhetisch konstituierten und bewertbaren Ausdruck, der einer künstlerischen *ratio* entspringt. Es ist letztlich jener das Werk in seinem Status definierende Selbstaussdruck des Künstlers, der sich im Verlauf des 16. Jahrhunderts im nachgerade sprichwörtlich gewordenen Motto *Ogni pittore dipinge sé* kristallisiert.³⁰ Der Gedanke von einer unnennbaren, wunderbaren Ausstrahlung, einer in den Bildern liegenden „certa grazia“, einem „non so che di santo“, dessen Vasari sich dabei in seiner Darlegung bedient, steht in Abkunft des in der Tradition mystischen Sprechens verankerten Topos der Unsagbarkeit, des *ineffabile* der Gotteserfahrung. Vasari wendet ihn um in eine Kategorie der ästhetischen Erfahrung. Das „non so che“ steht hier für ein begrifflich und verstandesmäßig nicht erfassbares Geheimnis, welches das Werk durch seine Unerschöpflichkeit in sich trägt, ein „Geheimnis des Gefallens, erkennbar nur an seinen Wirkungen“.³¹

Dabei zeichnet sich ab, dass die ästhetische Distanzsetzung, die den neuen Freiraum für das Erlebnis des religiösen Bildes als eines Werkes der Kunst schafft, einher geht mit einem Prozess seiner Historisierung, wie ihn die ‚kunsthistorische Verortung‘ der alten Gnadenbilder, ihre von Vasari vorgenommene Zuweisung an Künstler und geschichtliche Entstehungskontexte exemplarisch bezeugt. Es versteht sich und sei hier nur am Rande vermerkt, dass diese kunsttheoretische Konzeptualisierung keineswegs nur alte Gnadenbilder betrifft, sondern allererst auf aktuelle Kunst und deren metaphysische Dignität gerichtet ist (Paradigma ist Michelangelo, der *artista divino* par excellence), und dass sie kein spezifisch italienisches Phänomen darstellt. Joachim von Sandrart etwa rühmt sich 1675 seiner sieben, für das Kloster Lambach in Oberösterreich gemalten Altarbilder wenig bescheiden als einer strahlenden Zier des Kirchenraums und berichtet, dass die Kunstliebhaber nur so dorthin strömten, weil er mit seinen religiösen Gemälden,

30 Vgl. Martin Kemp, „Ogni dipintore dipinge sé: A Neoplatonic Echo in Leonardo’s Art Theory?“, in: *Cultural Aspects of the Italian Renaissance. Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*, hg. von Cecil H. Clough, New York 1976, S. 311–323; David Summers, „ARIA II: The Union of Image and Artist as an Aesthetic Ideal in Renaissance Art“, in: *Artibus et historiae* 20 (1989), S. 15–31; Frank Zöllner, „Ogni Pittore Dipinge Sé. Leonardo da Vinci and ‚Automimesis‘“, in: *Der Künstler über sich selbst in seinem Werk: Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana Rom 1989*, hg. von Matthias Winner, Weinheim 1992, S. 137–160; Ulrich Pfisterer, „Künstlerische ‚potestas audendi‘ und ‚licentia‘ im Quattrocento“, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 31 (1996), S. 107–148, hier bes. S. 137–138.

31 Zit. nach: Erich Köhler, „Je ne sais quoi“. Ein Kapitel aus der Begriffsgeschichte des Unbegreiflichen“, in: *Romanistisches Jahrbuch* 6 (1953–54), S. 21–59, hier S. 32. Zu dieser Vorstellungskategorie und ihrer Semantik: ebd.; Giulio Natali, „Storia del ‚non so che‘“, in: ders., *Fronte sparse. Saggi e discorsi (1947–1959)*, Padua 1960, S. 39–49; ders., „Ancora del ‚non so che‘“, in: ebd., S. 49–55; Erich Köhler, „Je ne sais quoi“, in: *HistWbPh* 4 (1976), Sp. 640–644; Paolo D’Angelo und Stefano Velotti, *Il ‚non so che‘. Storia di una idea estetica*, Palermo 1997; Richard Scholar, *The Je-Ne-Sais-Quoi in Early Modern Europe. Encounters with a Certain Something*, Oxford 2005. – Siehe auch den Beitrag von Ulrike Schneider in diesem Band.

die regelrecht wie „Wunderstücke“ leuchten würden, „eine vollkommene Schule der ganzen Malereykunst“ geschaffen habe (vgl. Abb. 9).³²

Die Vielfalt der Spielarten und Ausprägungen dieser diskursiven Formation ist hier nicht aufzufächern. Ein Gemälde des in Flandern gebürtigen, aber seit seiner Jugend in Italien und besonders in Florenz lebenden und arbeitenden Livio Mehus von ca. 1650–55 zeigt den Genius der Malerei (Abb. 10).³³ Der geflügelte und lorbeerbekrönte Genius, der die Malerei allegorisch verkörpert, sitzt mit Pinsel und Palette an der Staffelei, vertieft in die Ausführung seines Gemäldes, während der leibhaftige Maler selbst mit scharfem, den Betrachter unvermittelt adressierenden Blick dessen Aufmerksamkeit für sich als den eigentlichen, sprich: den unallegorischen Protagonisten der hier vorgeführten Kunst beansprucht, mit einem Blick, der von Intellekt, Intensität und *acutezza* zeugt, indessen das Gesicht des Genius verschattet und mithin ohne sonderliche Artikulation bleibt. So selbstbewusst die Malerei sich damit als ein dem Ingenium des Künstlers und seinem inspirierten, wachen Sinn und Auge verdanktes Vermögen inszeniert, so ist sein Metier doch nicht im profanen Atelier, sondern im Sakralraum und direkt vor einem Altar angesiedelt, der mit seiner weißen Altardecke und einem leuchtend roten Antependium deutlich genug ins Licht gesetzt ist. Und mehr noch: Das Gemälde auf der Staffelei, das der Genius gerade malt, entspringt ersichtlich gar nicht seinem eigenen Ingenium, sondern offenbart sich als getreue Kopie nach jenem Bild, das dem Altar als Retabel dient. Damit scheint sich der Darstellung ein anderes, vorderhand aus alter Tradition hergebrachtes Modell vom Künstler einzuschreiben, nämlich dasjenige, das ihn bei der Herstellung religiöser Bilder maßgeblich auf festgelegte Vorgaben und auf die Autorität beglaubigter Vorlagen verpflichtet, das den Anspruch eigener künstlerischer Originalität also dem Postulat religiöser Authentizität unterordnet. Blickt man allerdings genauer auf das in Rede stehende Altarbild und auf seine Kopie, so wird rasch klar, dass hier

32 Christian Klemm, *Joachim von Sandrart. Kunst-Werke und Lebens-Lauf*, Berlin 1986, S. 232–251, Nr. 117–123; Michèle-Caroline Heck, „D'une école de peinture à une académie de papier. Les retables de l'église de Lambach“, in: *Joachim von Sandrart. Ein europäischer Künstler und Theoretiker zwischen Italien und Deutschland*. Akten der internationalen Tagung Rom (Bibliotheca Hertziana), April 2006, hg. von Sybille Ebert-Schifferer und Cecilia Mazzetti di Pietralata, München 2009, S. 85–95; vgl. Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Malereykünste*, Nürnberg 1675: „Wir wollen nun auch anderer seiner vornehmsten Stucke, mit denen Er so manchen Ort bezieret, erwähnen. Unter denselben leuchten insonderheit die sieben Altarblätter, die Er auf Erforderung des Hochlobwürdigen Herrn Praelatus Placidi in das Gotteshaus und Kloster Lambach verfärtiget, worinn Er alte und junge Geist- und Weltliche, hohe und niedere Personen, alter und neuer Weltarten, Historien und Gedichte, Gebäude und Landschaften, Tag und Nacht, Liecht und Dunkel vorgestellt und also eine vollkommene Schule der ganzen Malereykunst damit aufgerichtet. [...] Daher [...] diese sieben Sandrartische Wunderstücke wohl eine vollkommene Malereyschule mögen genennet werden.“ (ebd., „Lebenslauf“, S. 40–42).

33 Mina Gregori, „Livio Mehus o la sconfitta del dissenso“, in: *Livio Mehus. Un pittore barocco alla corte dei Medici 1627–1691* (Catalogo della mostra Firenze, Sala Bianca di Palazzo Pitti, 27 giugno–20 settembre 2000), hg. von Marco Chiarini, Livorno 2000, S. 17–37, hier: S. 19 und 21.

wiederum ein anderer, und neuerlich gegenstrebigem Aspekt zum Tragen kommt, insofern es sich dabei um Tizians „Martyrium des Hl. Petrus Martyr“ von 1530 handelt, seinerseits bekanntlich eines der in der Tat originellsten Werke der Malereigeschichte überhaupt, mit angestammten Traditionen brechend, in ingenieuser künstlerischer Setzung und *inventio* eine langdauernde, überaus weitreichende Rezeption auslösend und von Anbeginn weithin gerühmt und berühmt (das Werk besaß ehemals ein monumentales Format von 515 x 308 cm, es ist 1867 verbrannt und seither am ursprünglichen Standort ersetzt durch die bereits 1691 gefertigte, formatgleiche Kopie von Johann Carl Loth: Abb. 11; die weite Verbreitung des Gemäldes und ihren hohen Bekanntheitsgrad bezeugt im Übrigen etwa die Radierung von Martino Rota von ca. 1581–82: Abb. 12).³⁴

Damit gewinnt das Konzept vom Künstler und seiner Rolle als Instanz der Aushandlung zwischen religiöser und ästhetischer Erfahrung hier zusätzliche Facetten. Denn als Maßgabe und gleichsam als verbindliches Bildungsziel für das *eigene* Bildvermögen figuriert zwar das religiöse Gemälde, und die Staffelei als Ort seiner Entstehung ist deutlich genug dem Altar als Ort seiner höheren, finalen Bestimmung assoziiert, dergestalt dass sogar der Kasten der Staffelei mit seinen Gerätschaften von Gefäß und Pinseln hintergründig die Vorstellung von einer Liturgie des Malaktes in den Sinn rufen mag. Und doch steht diese Maßgabe (des religiösen Gemäldes) hier zugleich und signifikant als Inbegriff des ingenieusen, virtuosen Werkes eines *artista divino* schlechthin und damit als Hervorbringung aus dem Setzungsanspruch von Kriterien der ästhetischen Immanenz vor Augen. Kurz: In die religiöse, transzendenzverpflichtete Sinngebung ist die innerweltlich fundierte Originalität eingeschrieben und vice versa, und beide Pole werden gleichsam als intrinsisch miteinander vermittelt vorgeführt.

Bedenkt man, dass die Praxis des Kopierens von Gemälden selbst für hochrangigste Sammlungen und Auftraggeber seinerzeit überaus verbreitet, ja inflationär war und sich folglich auch der Diskurs um Begriff und Bedeutung des ‚Originals‘ entsprechend vieldimensional gestaltete (prominentes Fallbeispiel ist das Werk Caravaggios); bedenkt man andererseits, dass die Darstellung neben Genius und Religion noch ein weiteres Leitbild bzw. Anleitungsmodell für den Künstler geltend macht, nämlich dasjenige der Natur, die im Ausblick auf die weite, wolkenreich bewegte und in mildem Sonnenlicht erstrahlende Landschaft figuriert und nicht nur dem blickintensiven Maler direkt zugeordnet ist, sondern auch so augenscheinlich ihren Widerhall im gleichfalls rundbogig abgeschlossenen Staffeleibild findet; und bedenkt man ferner, dass der „Genius der Malerei“ ein Pendant im „Genius der Skulptur“ besitzt (Abb. 13), einem Gemälde, das mit der anderen Kunstgattung dem religiösen Bild nunmehr auch ein anderes Paradigma und Vorbild als ästhetische Herausforderung gegenüberstellt, nämlich dasjenige der nicht mehr christlich-religiösen, sondern profanen, ja heidnischen Antike,

³⁴ Zu Tizians Gemälde ausführlich: Patricia Meilman, *Titian and the Altarpiece in Renaissance Venice*, Cambridge 2000, dort auch S. 111ff. zu seiner Rezeption.

mit einem Bronzestandbild der Minerva als Göttin der Weisheit und der Künste, der Trajanssäule und dem Herkules Farnese, dann wird (nach allem) ohne weiteres deutlich, dass sich aus der Betrachtung dieses Beispiels ein noch sehr viel weiterer Radius an Aspekten ergibt, als er hier abgesteckt werden kann (auch etwa mit dem Wechsel vom Augen- zum Tastsinn als alternativen sensuellen wie auch ästhetischen Erfahrungsbedingungen etc.).

Ich berühre nurmehr im Ausblick die Frage nach der historischen Genese und den komplexen Begründungszusammenhängen der hier diskutierten diskursiven Formation. Ist sie bei Vasari und in der Kunsttheorie des Cinquecento als konzeptuelle Modellierung des Künstlerbildes und des Bildes von Kunsterfahrung breit sedimentiert, so ist sie doch auch längst zuvor schon, etwa im frühen Quattrocento und im elitären Umfeld der oberitalienischen Hofkunst angängig, exemplarisch fassbar in der Äußerung von Leonello d'Este, dem Markgrafen von Ferrara, wenn er über ein Marienbild von der Hand des Pisanello ausführt: „Denn jenes Bild, auf wunderbare Weise gemalt (*mirum in modum*), begehre ich zu sehen, sowohl ob der herausragenden Begabung (bzw. schöpferischen Erfindungsgabe) des Malers (*excellenti pictoris ingenio*), als auch wegen der außerordentlichen religiösen Hingabe an die Jungfrau Maria (*precipua Virginis devotione*).“³⁵ Der doppelte Aspekt des Bildes als künstlerische Kreation und als dem religiösen Sinn verpflichtete Darstellung wird hier lakonisch in die sprachliche Formel des „sowohl – als auch“ gefasst und kurzerhand von der Spannung einer Kontradiktion oder Divergenz entlastet. Hingegen hat anders bereits früher Francesco Petrarca den Gegensatz, ja die Dichotomie zwischen religiöser und ästhetischer Erfahrung betont und sie als Folge einer sozialen Schichtung bzw. eines Bildungsgefälles der Kunstrezeption gedeutet. So schreibt er in einer schon von Mommsen und Baxandall diskutierten Passage seines Testamentes von 1370 über ein Tafelbild der Hl. Jungfrau Maria, ein Werk von niemand geringerem als Giotto, dem herausragenden Maler (*operis Iotti pictoris egregii*), das er selbst besaß und das er seinem Freund Francesco da Carrara zu vermachen beabsichtigte, dass die „Schönheit“ (*pulchritudinem*) dieses Bildes von den Unkundigen nicht verstanden würde, dass eben diese Schönheit aber die Kenner der Kunst in Staunen und Bewunderung versetze (*magistri autem artis stupent*).³⁶

Es scheint kein Zufall, dass wir mit Petrarca und weitergehend mit Giotto in einen historischen Kontext geraten, der in der Tat genuine, umfassende Begrün-

35 „Illiam enim mirum in modum videre cupio tum excellenti [sic] pictoris ingenio tum vero precipua Virginis devotione“ (1432): *Documenti e fonti su Pisanello* (ca. 1395–1581), hg. von Dominique Cordellier (= *Verona illustrata* 8, 1995), S. 50–52, doc. 16; Lionello Puppi (Hg.), *Pisanello. Una poetica dell'inatteso*, Mailand 1996, S. 248.

36 „[...] dimitto tabulam meam sive iconam beate Virginis Marie, operis Iotti pictoris egregii, [...] cuius pulchritudinem ignorantes non intelligunt, magistri autem artis stupent [...]“, zit. nach Theodor Ernst Mommsen, „The Last Will: A Personal Document of Petrarch's Old Age“, in: ders., *Medieval and Renaissance Studies*, hg. von Eugene F. Rice, jr., Ithaca (New York) 1959, S. 197–235, hier S. 213f.; Michael Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350–1450*, Oxford 1971, S. 60.

dingsstrukturen für die in Rede stehende diskursive Formation aufweist. Dergestalt lässt sich für eben diesen Kontext vielfältig dingfest machen, dass im Zuge einer ungewöhnlich beschleunigten funktionalen Ausdifferenzierung identitätsstiftender Einheitsideale, Wertbegriffe und Gemeinwohldeideen aus bisherigen kirchlich-religiösen Fundierungszusammenhängen Bildern und Bildprogrammen die sozial wirksame Funktion zuwächst, nicht nur durch neuartige Ikonographien, sondern auch und gerade durch neue medieneigene Sprachformen und innovative Visualisierungspotentiale ein durch diese Entwicklung aufgetretenes, gleichsam charismatisches Vakuum zu besetzen und es, gewissermaßen kompensatorisch, mit einer quasi-religiösen Autorität von ansichtiger, ansprechender Schönheit zu füllen. Der Podestà in Siena „fecit mirabiliter et pulcre pingi salam sive curtem domus comunis“ (heißt es 1316);³⁷ die mächtige Florentiner Kaufmannszunft sorgte 1314 für „figuras et picturas [...], que multum illuminant et dilectant corda et oculos civium et singularum personarum aspicientium“;³⁸ „pro honore comunis [...] et pulchritudine civitatis“ formuliert 1297 der Ratsbeschluss zum Bau des Palazzo Pubblico in Siena.³⁹ So oder ähnlich lauten zahlreiche Formulierungen in Statuten, amtlichen Kundgaben, Notariatsakten usw. Sie zeugen von der programmatisch-diskursiven Sinnzumessung an die ästhetische Erscheinungsweise öffentlicher Ausstattungen, die im Kern nichts anderes bekunden als die Beschwörung eines Glückszustandes der Gegenwart, der sich im Anschauungsbild eines wohlgestalteten Gemeinwesens als dem für alle Bürger augenfälligen Dispositiv der gesellschaftlichen Eintracht und wirtschaftlichen wie politischen Prosperität manifestiert.⁴⁰

37 Gaetano Milanese (Hg.), *Documenti per la storia dell'arte senese*, Bd. 1, Siena 1854, S. 180f., doc. 30; vgl. Helene Wieruszowski, „Art and the Commune in the Time of Dante“, in: *Speculum* 19 (1944), S. 14–33, hier S. 31f.

38 Gaetano Milanese (Hg.), *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana*, Rom 1893, S. 19; vgl. Robert Davidsohn, *Geschichte von Florenz*, 4 Bde., Berlin 1896–1927, Bd. 4.3, S. 224f. mit Anmerkungsapparat S. 59; vgl. Wolfgang Braunfels, *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana*, Berlin 1953, S. 144.

39 Im Finanzierungsbeschluss der Vorsteher der Sieneser Steuerbehörde (*Provveditori della Biccherna*), zit. nach Edna Carter Southard, *The Frescoes in Siena's Palazzo Pubblico, 1289–1539: Studies in Imagery and Relations to other Comunal Palaces in Tuscany*, New York / London 1979, S. 11.

40 Vgl. grundsätzlich zur betreffenden Idee der *civitas* und zur identitätsstiftenden Funktion baulicher und künstlerischer Leistung: Braunfels, *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana*; Hermann Bauer, *Kunst und Utopie. Studien über das Kunst- und Staatsdenken in der Renaissance*, Berlin 1966, S. 1–17 („Zur Säkularisierung des Himmelsbildes in der italienischen Stadt“); Richard A. Goldthwaite, *Wealth and the Demand for Art in Italy 1300–1600*, Baltimore / London 1993, hier bes. S. 69ff.; Klaus Krüger, „Selbstdarstellung im Konflikt. Zur Repräsentation der Bettelorden im Medium der Kunst“, in: *Die Repräsentation der Gruppen. Texte – Bilder – Objekte*, hg. von Otto Gerhard Oexle und Andrea von Hülsen-Esch, Göttingen 1998, S. 127–186; Albert Dietl, „Die reale und die imaginierte Stadt: Kommunales Baugesetz und Städtebild in den ober- und mittelitalienischen Kommunen der Dantezeit“, in: *Stadt-Ansichten*, hg. von Jürgen Lehmann und Eckard Liebau (Bibliotheca academica, I), Würzburg 2000, S. 81–102; Rolando Dondarini, „Lo strumento comunale come strumento di trasmissione dell'immagine politica ed etica della città“, in: *Imago urbis. L'immagine della città nella storia d'Italia*, hg. von Francesca

Was sich hier vollzieht, erscheint als ein ebenso fundamentaler wie folgewirk-samer Prozess einer Re- und Umsemantisierung durch ästhetisch operationalisierte Wertbesetzung. Verkürzt und pointiert gesprochen könnte man sagen, dass in einem innerweltlich zunehmend ausdifferenzierten und rationalisierten Bezugfeld Bildern verstärkt die Aufgabe zuwächst, dieses Bezugfeld charismatisch zu überhöhen und aller Alltäglichkeit institutioneller Verhältnisse zu ent-rücken. Der Begriff des Charismas und seine ästhetische Wendung erscheint für eine derartige Überlegung besonders vielversprechend, wird er doch – im Anschluss an Max Weber und die Fortführung seiner Theorie durch jüngere kultur-soziologische Perspektiven – als Manifestationsform außeralltäglicher Ideen verstanden, die durch die Vorgabe von Sinn Erlösung aus alltäglicher menschlicher Lebensführung, gesellschaftlicher Bedingung und je mit ihr verknüpfter Hand-lungsunsicherheit versprechen. Im hier angesprochenen historischen Rahmen kann der Charisma-Begriff, wie es scheint, auf eine besondere, soziostrukturelle Dimension des Ästhetischen verweisen, das als Medium und Agens einer gesell-schaftlich umfassend wirksamen Zuschreibungsdynamik fungiert, die religiöse (und zugleich auch ideologische und politische) Werte überträgt bzw. neu for-miert. Dergestalt dass allererst dieser Prozess einer genuinen Neusemantisie-rung sozialer, politischer und religiöser Wertbegriffe durch Ästhetisierung ein substantielles Ferment für jene systematische Überhöhung, ja Sakralisierung des Ästhetischen in sich birgt, die erst in einem Folgeschritt seit der Renaissance als eine zunehmende Divinisierung des Kunstschönen und als eine *dann* auch *kunsttheoretisch* institutionalisierte Reklamierung von dessen quasi-religiöser Offenbarungsleistung zutage tritt (etwa durch das Begriffsfeld der *grazia*). Inwie-weit damit eine Konstellation in den Blick rückt, deren Konsequenzen auch lang-fristig, bis hin zur Entfaltung der Kunstreligion im 18. und 19. Jahrhundert vi-ru-lent bleiben und die sich noch in jener Vorstellung von einer ‚Postfiguration‘ reli-giösen Erlebens durch die moderne Kunst manifestieren, der zufolge die äs-thetische Immanenz des autonom gewordenen Kunstwerks als Erbe der Religion zu begreifen ist und eben von daher selbst wiederum religiös überhöht wird, sei freilich dahingestellt.

Bocchi und Rosa Smurra (Atti del Convegno internazionale, Bologna 5.–7. September 2001), Rom 2003, S. 271–284; Rosa Smurra, „Prassi amministrativa e spazi urbani di circolazione come immagine della città: Bologna alla fine del Duecento“, in: ebd., S. 417–439; Michael Stolleis / Ruth Wolff (Hgg.), *La bellezza della città. Stadtrecht und Stadtgestaltung im Italien des Mittelalters und der Renaissance*, Tübingen 2004; Klaus Krüger, *Politik der Evidenz. Öffentliche Bilder als Bilder der Öffentlichkeit im Trecento*, Göttingen 2015, bes. S. 90ff.

Literaturverzeichnis

Quellen

- Bellori, Giovanni Pietro, *L'Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto*, Rom 1664.
- Cordellier, Dominique (Hg.), *Documenti e fonti su Pisanello (1395–1581)*, Verona 1995 (Verona illustrata 8).
- Doni, Anton Francesco, *Disegno: fac simile della edizione del 1549 di Venezia*, eingel. und krit. hg. von Mario Pepe, Mailand 1970.
- Hovius, Matthias, *Decreta et Statuta Synodi Provincialis Mechliniensis*, Mechelen 1607.
- Milanesi, Gaetano (Hg.), *Documenti per la storia dell'arte senese*, Bd. 1, Siena 1854.
- Milanesi, Gaetano (Hg.), *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana*, Rom 1893.
- Milanesi, Gaetano (Hg.), *Le opere di Giorgio Vasari*, Bd. 1, Florenz 1906.
- Paleotti, Gabriele, „Discorso intorno alle immagini sacre e profane (1582)“, in: *Trattati d'arte del Cinquecento*, hg. von Paola Barocchi, Bd. 2, Bari 1961, S. 117–509.
- Sandart, Joachim von, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlereykünste*, Nürnberg 1675.
- da Vinci, Leonardo, *Trattato della pittura*, hg. von Ettore Camesasca, Vicenza 2000.

Sekundärliteratur

- Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie* [1970], Frankfurt a. M. 2012.
- Arasse, Daniel, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris 1999.
- Auerochs, Bernd, *Die Entstehung der Kunstreligion*, Göttingen 2009.
- Bauer, Hermann, *Kunst und Utopie. Studien über das Kunst- und Staatsdenken in der Renaissance*, Berlin 1966.
- Baxandall, Michael, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350–1450*, Oxford 1971.
- Bayer, Raymond, *Léonard de Vinci. La grâce*, Paris 1933.
- Białostocki, Jan, „Terribilità“, in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes* (Aktien des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964), Bd. 3, Berlin 1967, S. 222–225.
- Blumenberg, Hans, „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“, in: *Nachahmung und Illusion*, hg. von Hans Robert Jauß, München 1969 (Poetik und Hermeneutik I, 2. Aufl.), S. 9–27.
- Boschloo, Anton W. A., *Annibale Carracci in Bologna. Visible Reality in Art after the Council of Trent*, Den Haag 1974.
- Braunfels, Wolfgang, *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana*, Berlin 1953.
- Braungart, Wolfgang / Fuchs, Gotthard / Koch, Manfred (Hgg.), *Ästhetische und religiöse Erfahrung der Jahrhunderte*, 3 Bde., Bd. 1: um 1800, Bd. 2: um 1900, Bd. 3: um 2000, Paderborn 1997–2000.
- van Bueren, Truus / Wüstefeld, Wilhelmina C. M. (Hgg.), *Leven na de dood. Gedenken in de late Middeleeuwen* (Kat. Ausst. Utrecht, Museum Het Catharijneconvent, 1999), Utrecht 1999.
- Campbell, Stephen J., „Cloud-poiesis: Perception, Allegory, Seeing the Other“, in: *Senses of Sight. Towards a Multisensorial Approach of the Image. Essays in Honor of Victor I. Stoichita*, hg. von Henri de Riedmatten, Nicolas Galley, Jean-François Corpataux und Valentin Nussbaum, Rom 2015, S. 7–36.
- Casalini, Eugenio M., *La SS. Annunziata di Firenze: Studi e documenti sulla chiesa e il convento*, Florenz 1971.

- Coulet, Henri „La beauté n'est que la promesse du bonheur“, in: *La quête du bonheur et l'expression de la douleur dans la littérature et la pensée françaises*, Mélanges offerts à Corrado Rosso, hg. von Carminella Biondi et al., Genf 1995, S. 113–123.
- D'Angelo, Paolo / Velotti, Stefano, *Il „non so che“. Storia di una idea estetica*, Palermo 1997.
- Davidsohn, Robert, *Geschichte von Florenz*, 4 Bde., Bd. 4, Berlin 1927.
- Defoer, Henry L. M., „Volledige memorietafels zelfzaam in museaal bezit“, in: *Bulletin van de Vereniging Rembrandt* 6 / 3 (1996), S. 8–10.
- Diederer, Roger / Maaz, Bernhard / Koch, Ute Christina (Hgg.), *Rembrandt, Tizian, Bellotto. Geist und Glanz der Dresdner Gemäldegalerie*, München 2014.
- Dietl, Albert, „Die reale und die imaginierte Stadt: Kommunales Baugesetz und Städtebild in den ober- und mittelitalienischen Kommunen der Dantezeit“, in: *Stadt-Ansichten*, hg. von Jürgen Lehmann und Eckard Liebau, Würzburg 2000 (Bibliotheca academica, 1), S. 81–102.
- Dijkstra, Jeltje / Dirkse, Paul P. W. M. / Smits A. E. A. M (Hgg.), *De schilderijen van Museum Catharijneconvent*, Zwolle 2002.
- Doering, Pia Claudia, „Die Schönheit – Nur ein Glücksversprechen? Hobbes, Stendhal, Baudelaire“, in: *Charles Baudelaire. Dichter und Kunstkritiker*, hg. von Karin Westerville, Würzburg 2007, S. 107–121.
- Dondarini, Rolando, „Lo strumento comunale come strumento di trasmissione dell'immagine politica ed etica della città“, in: *Imago urbis. L'immagine della città nella storia d'Italia* (Atti del Convegno internazionale, Bologna, 5.–7. September 2001), hg. von Francesca Bocchi und Rosa Smurra, Rom 2003, S. 271–284.
- Doran, Michael (Hg.), *Conversations avec Cézanne*, Paris 1978.
- Doran, Michael (Hg.), *Gespräche mit Cézanne*, Zürich 1982.
- Emison, Patricia, „Grazia“, in: *Renaissance Studies* 5 (1991), S. 427–460.
- Faber, Richard / Krech, Volkhard (Hgg.), *Kunst und Religion. Studien zur Kultursoziologie und Kulturgeschichte*, Würzburg 1999.
- Finlayson, James Gordon, „The Artwork and the Promise du Bonheur in Adorno“ [2012], in: *European Journal of Philosophy* 3 (2015), S. 392–419.
- Goldthwaite, Richard A., *Wealth and the Demand for Art in Italy 1300–1600*, Baltimore / London 1993.
- Gregori, Mina, „Livio Mehus o la sconfitta del dissenso“, in: *Livio Mehus. Un pittore barocco alla corte dei Medici 1627–1691* (Catalogo della mostra Firenze, Sala Bianca di Palazzo Pitti, 27 giugno–20 settembre 2000), hg. von Marco Chiarini, Livorno 2000, S. 17–37.
- Hauser, Andreas, „Andrea Mantegna ‚Wolkenreiter‘. Manifestation von kunstloser Natur oder Ursprung von vexierbildhafter Kunst?“, in: *Die Unvermeidlichkeit der Bilder*, hg. von Gerhart von Graevenitz, Stefan Rieger und Felix Thürlemann, Tübingen 2001, S. 147–172.
- Heck, Michèle-Caroline, „D'une école de peinture à une académie de papier. Les retables de l'église de Lambach“, in: *Joachim von Sandrart. Ein europäischer Künstler und Theoretiker zwischen Italien und Deutschland*. Akten der internationalen Tagung Rom (Bibliotheca Hertziana), April 2006, hg. von Sybille Ebert-Schifferer und Cecilia Mazzetti di Pietralata, München 2009, S. 85–95.
- Helke, Gabriele, „The Artist as Martyr. Mantegna's Vienna St. Sebastian“, in: *Andrea Mantegna Impronta del Genio*, hg. von Rodolfo Signorini, Viviana Ebonato und Sara Tammaccaro, 2 Bde., Bd. 1, Florenz 2010, S. 221–273.

- Herrmann, Jörg / Mertin, Andreas / Valtink, Eveline (Hgg.), *Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute*, München 1998.
- Hoeps, Reinhard (Hg.), *Religion aus Malerei? Kunst der Gegenwart als theologische Aufgabe*, Paderborn 2005.
- Hofmann, Werner, „Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion“, in: ders. (Hg.), *Luther und die Folgen für die Kunst* (Kat. Ausst. 11. Nov. 1983 – 8. Jan. 1984, Hamburg, Kunsthalle), München 1983, S. 23–71.
- Janson, Horst W., „The ‚Image made by Chance‘ in Renaissance Thought“, in: *De artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, hg. von Edward Meiss, New York 1961, S. 254–266.
- Kemp, Martin, „Ogni dipintore dipinge sé: A Neoplatonic Echo in Leonardo’s Art Theory?“, in: *Cultural Aspects of the Italian Renaissance. Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*, hg. von Cecil H. Clough, New York 1976, S. 311–323.
- Kemp, Martin, „From ‚Mimesis‘ to ‚Fantasia‘: The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts“, in: *Viator* 8 (1977), S. 347–398.
- Klemm, Christian, *Joachim von Sandrart. Kunst-Werke und Lebens-Lauf*, Berlin 1986.
- Köhler, Erich, „Je ne sais quoi“. Ein Kapitel aus der Begriffsgeschichte des Unbegreiflichen“, in: *Romanistisches Jahrbuch* 6 (1953–54), S. 21–59.
- Köhler, Erich, „Je ne sais quoi“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 4 (1976), Sp. 640–644.
- Krüger, Klaus, „Selbstdarstellung im Konflikt. Zur Repräsentation der Bettelorden im Medium der Kunst“, in: *Die Repräsentation der Gruppen. Texte – Bilder – Objekte*, hg. von Otto Gerhard Oexle und Andrea von Hülsen-Esch, Göttingen 1998, S. 127–186.
- Krüger, Klaus, „Postfigurationen religiösen Erlebens? Arnulf Rainers ästhetische Epiphanie“, in: *Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag*, hg. von Margit Kern, Thomas Kirchner und Hubertus Kohle, Berlin 2004, S. 531–547.
- Krüger, Klaus, *Politik der Evidenz. Öffentliche Bilder als Bilder der Öffentlichkeit im Trecento*, Göttingen 2015.
- Krüger, Klaus, *Grazia. Religiöse Erfahrung und ästhetische Evidenz*, Göttingen 2016.
- Krüger, Klaus, *Heilspräsenz – Bildpräsenz. Ästhetik der Liminalität*, Göttingen (im Druck, erscheint 2018).
- Lesch, Walter (Hg.), *Theologie und ästhetische Erfahrung*, Darmstadt 1994.
- Lyotard, Jean-François, „Der Augenblick. Newman“, in: ders., *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*, Wien 1989, S. 141–157.
- Marquard, Odo, „Kompensation. Überlegungen zu einer Verlaufsfigur historischer Prozesse“, in: *Historische Prozesse* (Theorie und Geschichte, Bd. 2), hg. von Karl-Georg Faber und Christian Meier, München 1978, S. 330–362.
- Marquard, Odo, „Aesthetica und Anaesthetica. Auch als Einleitung“, in: ders., *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, München 1989, S. 11–20.
- Marquard, Odo, „Glück im Unglück. Zur Theorie des indirekten Glücks zwischen Theodizee und Geschichtsphilosophie“, in: ders., *Glück im Unglück. Philosophische Überlegungen*, München 1995, S. 11–38.
- Marx, Harald, „Christus am Kreuz aus Wolken gebildet. Eine Neuerwerbung der Gemäldegalerie Alte Meister“, in: *Dresdner Kunstblätter* 5 (1994), S. 134–140.
- Marx, Harald (Hg.), *Meisterwerke der Dresdner Gemäldegalerie in Berlin. Nach der Flut*, Leipzig 2002.

- Marx, Harald, *Sehnsucht und Wirklichkeit. Malerei für Dresden im 18. Jahrhundert*, Köln 2009.
- Meilman, Patricia, *Titian and the Altarpiece in Renaissance Venice*, Cambridge 2000.
- Menke, Christoph, *Die Kraft der Kunst*, Frankfurt a. M. 2013.
- Mommsen, Theodor Ernst, „The Last Will: A Personal Document of Petrarch's Old Age“, in: ders., *Medieval and Renaissance Studies*, hg. von Eugene F. Rice, jr., Ithaca (New York) 1959, S. 197–235.
- Monti, Martino Rossi, *Il cielo in terra. La grazia fra teologia ed estetica*, Turin 2008.
- Müller, Ernst, *Kunstreligion und ästhetische Religiosität. In den Philosophien von der Aufklärung bis zum Ausgang des deutschen Idealismus*, Berlin 2004.
- Natali, Giulio, „Storia del ‚non so che‘“, in: ders., *Fronde sparse. Saggi e discorsi (1947–1959)*, Padua 1960, S. 39–49.
- Natali, Giulio, „Ancora del ‚non so che‘“, in: ders., *Fronde sparse. Saggi e discorsi (1947–1959)*, Padua 1960, S. 49–55.
- Patz, Walter / Patz Elisabeth Valentiner, *Die Kirchen von Florenz*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1955.
- Panofsky, Erwin, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 1924.
- Pfisterer, Ulrich, „Künstlerische ‚potestas audendi‘ und ‚licentia‘ im Quattrocento“, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 31 (1996), S. 107–148.
- Previtali, Giovanni, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Turin 1964.
- Prodi, Paolo, *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica*, Bologna 1984.
- Puppi, Lionello (Hg.), *Pisanello. Una poetica dell'inatteso*, Mailand 1996.
- Rentsch, Thomas, „Der Augenblick des Schönen. Visio beatifica und Geschichte der ästhetischen Idee“, in: *Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute*, hg. von Jörg Hermann, Andreas Mertin und Eveline Valtink, München 1998, S. 106–126.
- Salmon, Xavier, *Louis de Silvestre (1675–1760). Un peintre français à la Cour de Dresde*, Paris 1997.
- Scholar, Richard, *The Je-Ne-Sais-Quoi in Early Modern Europe. Encounters with a Certain Something*, Oxford 2005.
- Schröder, Gerhart, *Logos und List. Zur Entwicklung der Ästhetik in der frühen Neuzeit*, Königstein (Ts.) 1985.
- Smurra, Rosa, „Prassi amministrativa e spazi urbani di circolazione come immagine della città: Bologna alla fine del Duecento“, in: *Imago urbis. L'immagine della città nella storia d'Italia* (Atti del Convegno internazionale, Bologna 5.–7. September 2001), hg. von Francesca Bocchi und Rosa Smurra, Rom 2003, S. 417–439.
- Southard, Edna Carter, *The Frescoes in Siena's Palazzo Pubblico, 1289–1539: Studies in Imagery and Relations to other Communal Palaces in Tuscany*, New York / London 1979.
- Steiner, George, *Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?*, München 1990.
- Stendhal, *Über die Liebe*, vollst. Ausgabe, übers. von Walter Hoyer, Frankfurt a. M. 1979.
- Stendhal, *De L'Amour*, hg. von Victor Del Litto, Paris 1980.
- Stock, Alex, *Zwischen Tempel und Museum. Theologische Kunstkritik. Positionen der Moderne*, Paderborn 1991.
- Stock, Alex, „Religion und Kunst im Widerstreit. Konfliktzonen des 20. Jahrhunderts“, in: *Handbuch der Bildtheologie*, Bd. 1: *Bild-Konflikte*, hg. von Reinhard Hoeps, Paderborn 2007, S. 339–353.

- Stolleis, Michael / Wolff, Ruth (Hgg.), *La bellezza della città. Stadtrecht und Stadtgestaltung im Italien des Mittelalters und der Renaissance*, Tübingen 2004.
- Summers, David, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1981.
- Summers, David, „ARIA II: The Union of Image and Artist as an Aesthetic Ideal in Renaissance Art“, in: *Artibus et historiae* 20 (1989), S. 15–31.
- Tartakiewicz, Władysław, „Wer waren die Theoretiker des Manierismus?“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 12 (1967), S. 90–103.
- Vietta, Silvio / Uerlings, Herbert (Hgg.), *Ästhetik – Religion – Säkularisierung*, Bd. 1: *Von der Renaissance zur Romantik*, München 2008.
- Vietta, Silvio / Porombka, Stephan (Hgg.), *Ästhetik – Religion – Säkularisierung*, Bd. 2: *Die klassische Moderne*, München 2009.
- Volp, Rainer / Wohlfart, Günter, „Kunst und Religion, VII: Vom Ausgang des 18. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, VIII: Das 20. Jahrhundert, IX: Philosophisch“, in: *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 12, Berlin / New York 1984, S. 292–337.
- Wazbinski, Zygmunt „L’Annunciazione della Vergine nelle Chiese della SS. Annunziata a Firenze: un contributo al moderno culto dei quadri“, in: *Renaissance Studies in Honor of Craig Hugh Smyth*, Bd. 2, Florenz 1985, S. 533–549.
- Weber, Max, „Die Wirtschaftsethik der Weltreligionen [1920]“, in: ders., *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, hg. von Marianne Weber, Tübingen 1988, S. 237–573.
- Wieruszowski, Helene, „Art and the Commune in the Time of Dante“, in: *Speculum* 19 (1944), S. 14–33.
- Wimböck, Gabriele, *Guido Reni (1575–1642): Funktion und Wirkung des religiösen Bildes*, Regensburg 2002.
- Wüstefeld, Wilhelmina C. M. / van Schooten, C. J. F. (Hgg.), *Goddelijk geschilderd: honderd meesterwerken van Museum Catharijneconvent*, Zwolle 2003.
- Zacchi, Alessandro, „La figura dell’artefice cristiano‘ nel ‚Discorso intorno alle immagini sacre e profane‘ di Gabriele Paleotti“, in: *Carobbio* 11 (1985), S. 339–347.
- Zöllner, Frank, „Ogni Pittore Dipinge Sé. Leonardo da Vinci und ‚Automimesis‘“, in: *Der Künstler über sich selbst in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana Rom 1989*, hg. von Matthias Winner, Weinheim 1992, S. 137–160.

Abbildungen



Abb. 1: Robin Page, In case of a spiritual crisis complete this sculpture, 1972,
Holz, 142 x 107 x 25 cm, Verbleib unbekannt



Abb. 2: Louis de Silvestre, Christus am Kreuz aus Wolken, 1734,
Öl auf Leinwand, 73 x 52 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister



Abb. 3: Andrea Mantegna, Hl. Sebastian, ca. 1456–59, Öl auf Holz, 68 x 30 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum



Abb. 4: Detail aus Andrea Mantegna, Hl. Sebastian, ca. 1456–59,
Öl auf Holz, 68 x 30 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum



Abb. 5: Guido Reni, Erzengel Michael, ca. 1635,
Öl auf Seide, 293 x 202 cm, Rom, Santa Maria della Concezione



Abb. 6 (s/w): Hendrick de Clerck (zugeschrieben), Kreuzigungsalter mit den Mitgliedern der Antwerpener Schützengilde, 1620, Öl auf Holz, 191,5 x 264 cm, Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts



Abb. 7: Colijn de Coter (Umkreis), Retabel, ca. 1470–1500,
Öl auf Holz, 153,3 x 143,6 cm, Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts

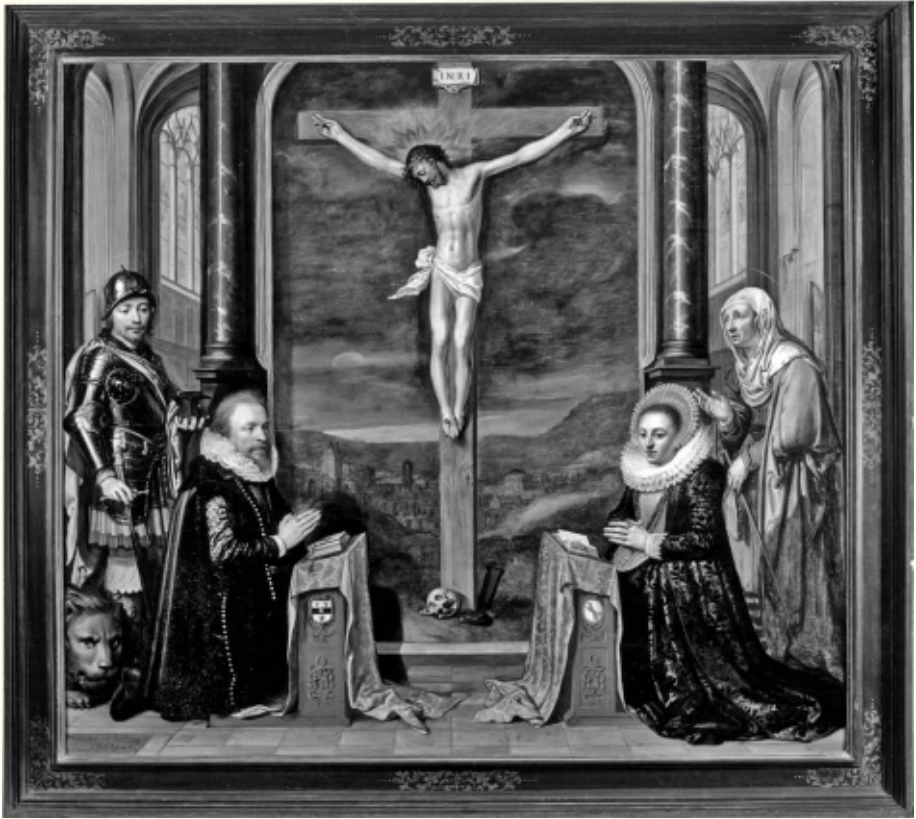


Abb. 8: Jan Anthonisz van Ravensteyn,
Epitaph des Adriaen van Maeusyenbroeck und seiner Frau Anna Elant, 1618,
Öl auf Holz, 128 x 144,5 cm, Utrecht, Museum het Catharijneconvent



Abb. 9: Joachim von Sandrart, Himmelfahrt Mariens, 1656, Öl/Lw., ca. 700 x 350 cm, Lambach, Benediktinerstiftskirche, Hauptaltar



Abb. 10: Livio Mehus, Der Genius der Malerei, ca. 1650-55,
Öl/Lw., 70 x 80 cm, Madrid, Prado



Abb. 11: Johann Carl Loth, Kopie nach Tizian, Martyrium des Hl. Petrus Martyr, 1691, Öl / Lw., 500 x 306 cm, Venedig, SS. Giovanni e Paolo



Abb. 12: Martino Rota, Kopie nach Tizian, Martyrium des Hl. Petrus Martyr, 1581–82, Radierung, 8,6 x 12,5 cm



Abb. 13: Livio Mehus, Der Genius der Skulptur, ca. 1655,
Öl/Lw., 79 x 70 cm, Florenz, Galleria Palatina, Palazzo Pitti