

**PHILOSOPHIE DER KUNST
ODER DIE SOGENANNT E ÄSTHETIK**

III. Teil:

**III. Zur Geschichte der Kunstphilosophie
B. Die Kunstphilosophie im Mittelalter**

Lehrmaterial aus dem Institut für Philosophie
ehemals Philosophisches Institut
der HHU Düsseldorf

Lutz Geldsetzer

© L. Geldsetzer Düsseldorf 2010
Kopien zum persönlichen Gebrauch erlaubt

Inhaltsverzeichnis des III. Teils

B. Die Kunstphilosophie im Mittelalter

§ 16. Die Lage der Künste.....	58
§ 17. Kunstphilosophisches bei den Patristikern	62
1. Allgemeines	62
2. Biblische Grundlagen mittelalterlicher Kunstphilosophie	63
a. Das Schöpfertum Gottes	63
b. Die Symbolizität der Schöpfung	63
c. Die Schönheit der Welt	63
d. Die Zahlenharmonie als Struktur der Schöpfung	64
e. Die Kostbarkeit der Dinge	64
f. Das Bilderverbot.....	64
3. Die griechisch-ostkirchliche Patristik	65
4. Die westlich-lateinische Patristik	66
a. Aurelius Augustinus	66
b. Boethius	68
c. Cassiodor	69
d. Isidor von Sevilla	69
e. Johannes Scotus Eriugena	70
§ 18. Die Kunstphilosophie der Scholastik	71
1. Die neuplatonischen Ordensschulen	72
2. Der Neuaristotelismus der Dominikaner	77

B. Die Philosophie der Kunst im Mittelalter

§ 16. Die Lage der Künste

In diesem Zeitraum von runden tausend Jahren vom 4. bis 14. nachchristlichen Jahrhundert entwickeln sich die Künste relativ unabhängig von ihrer „Theorie“ fort. Die Exempel der griechisch-römischen Antike waren bis in die entferntesten Winkel der zivilisierten Welt anschauliche und erlebbare Muster, die für eine fast naturwüchsige Tradition des Könnens und der Kunstpraxis sorgten. Neuerungen und Veränderungen resultierten eher aus dem Zuzug und der Vermischung von Elementen der Randkulturen des römischen Reiches als aus theoretischen Innovationen.

Dabei wird man im allgemeinen sagen können, daß die germanische Invasion im weströmischen Teil für schnelleren Wandel sorgte, während das intakte Staatsgebilde des oströmischen Reiches um die Hauptstadt Byzanz die antiken Zustände über das ganze Mittelalter hinweg bis zu seiner Überwältigung durch die Osmanen konservierte. Der Fall von Byzanz (Konstantinopel) vom Jahre 1453 löste bekanntlich einen verstärkten Exodus der byzantinischen Intelligenz nach Italien aus. Viele Gelehrte, die auch vorher schon Beziehungen zu den lateinischen Kollegen gepflegt hatten, brachten ihre Gelehrsamkeit und ihre Bücherschätze mit und richteten griechische Sprachschulen in Italien ein. Was im Westen das ideologische Klima nachhaltig veränderte und der „Renaissance“ – dem Wiedererwachen eines vertieften Bewußtseins der Verwurzelung des Abendlandes in der altgriechischen Kultur und Zivilisation – den Boden bereitete.

Auch in diesem Zeitraum treten die Künste nicht als eigener Kultur- und Zivilisationssektor hervor, und die Künstler bilden keinen irgendwie abgrenzbaren gesellschaftlichen Stand. Handwerk, Technik, Kunst und Wissenschaft gehen bruchlos ineinander über. Der spiritualistische Grundzug der Zeit akzentuiert noch mehr als in der Antike alles „Theoretische“, so daß die Nähe zur Theorie und Wissenschaft bzw. der Abstand dazu das alte Rangefälle der Künste und Gewerbe ebenfalls verstärkt.

Die griechische Choreia – die Einheit von Sprache, Musik und theatralisch-tänzerischer Darstellung – hält sich in neuen Formen durch. In kultischem Interesse entwickelt die Kirche in Ost und West liturgische Gesamtkunstwerke: Ihre Aufführung vereinigt die sprachliche Rezitation von Hymnen und Psaltern mit dem altgriechischen homophonen Gesang chormäßiger Präsentation im architektonischen Raume des Kirchengebäudes, welches seinerseits symbolische Darstellung des Weltalls (dies vor allem im byzantinischen Rundbau, vgl. die Hagia Sophia) und der heilsgeschichtlichen Tatsachen wird. Die bildende Kunst (Plastik und Malerei) hat dabei durchweg dienende Funktion als Ausschmückung der architektonischen Vorgaben sowie als „Lehrbuch der Analphabeten“ (biblia pauperum).

An der Frage ihrer Zulässigkeit im kirchlichen Raum entzündete sich zu Beginn des 8. Jahrhunderts der berühmte „Bilderstreit“. In ihm standen sich neuplatonische Extremisten gegenüber. Auf der einen Seite die „Bilderstürmer“ (Ikonoklasten), die das Göttliche für so transzendent hielten, daß eine sinnlich-bildliche

Darstellung als Sakrileg und Götzendienst erschien. Auf der anderen Seite die „Bilderverehrer“, die die sinnlich-bildliche Darstellung des Göttlichen gerade für ein Offenbarungsgeschehen hielten. Für die einen waren die Bildwerke teuflisches Blendwerk und die bildenden Künstler todeswürdige Ketzer und Verbrecher; für die anderen waren sie „Emanationen“ des Göttlichen selbst und die bildenden Künstler mithin gottbegnadete Priester.

Die Ablehnung von Bildern – nicht nur Gottes, sondern aller Lebewesen – war ein Erbe der jüdischen Religiosität (vgl. 2. Moses 20, 4 und 5; 5. Moses 27, 15), welches im Christentum wie auch im Islam fortwirkte. Zuerst erließ der Kalif Yasid II. im Jahre 722 ein Bilderverbot bzw. ein Edikt gegen die Bilderverehrung. Ihm folgte der Kaiser Leon III., der Syrer, in Byzanz im Jahre 725 mit einem Edikt, wonach das Malen und Anbeten von Götter- und Heiligenbildern als Häresie verurteilt wurde. Diese Politik wurde von Kaiser Konstantin V. (741 - 775) verstärkt – er veranlaßte die Vernichtung unschätzbare Bildwerte sowie eine Massenflucht von Mönchen nach dem Westen – und zuletzt von Leon V., dem Armenier (813 - 820), und Theophil (829 - 842) vertreten.

Im Westen schloß sich Kaiser Karl der Große an die Bilderstürmer an, indem er 794 auf einer Synode in Frankfurt ein „Capitulare adversus Synodum“, d. h. gegen die Synode von Nicäa, die den Bildersturm verurteilt hatte, verabschieden ließ. Aber er hatte damit wenig Erfolg. Während der Streit ab 842 im Osten als beendet gelten konnte, und zwar mit dem Sieg der Bilderverehrer, dauerte er im Westen in Auseinandersetzungen verschiedener Ordensrichtungen und schließlich auch in den Meinungsverschiedenheiten zwischen Protestanten und Katholiken an. Die heutigen Meinungskämpfe um die öffentliche Rolle von Fernsehen und Presse (Bild gegen Wort!) sind auch eine aktuelle Fortsetzung.

Daß diese Vorgänge der bildenden Kunst den Nimbus des Magischen verliehen, liegt auf der Hand, und daß dieser sich den bildenden Künstlern – und ihrem Selbstbewußtsein – mitteilte, ebenso. Im Osten wird sich wohl wegen des Bildersturms wenig vom Besten erhalten haben. Und doch zeigt auch das Erhaltene die großartige „Theiosis“ der Ikonen, die sparsame Monumentalität und ihre Konzentration auf den Ausdruck des Geistigen vor allem durch die Darstellung der Augen. Sie werden noch heute als gottesdienstliches Werk hergestellt und mit frommer Andacht angebetet.

Im Westen stand neben dem didaktischen der Schmuckcharakter der Bilder und Plastiken im Vordergrund. Sie fügten sich in den Kirchenbauten den Flächen der Mauern und den Nischen der Pfeiler und Stützen ein. Und wenn auch die Darstellung der göttlichen Personen nur als Sinnbild gemeint war – nicht als Parodie des Göttlichen selber –, so hatte der Aberglaube an böse Geister umso mehr freies Spielfeld in der Darstellung höllischer Wesen, wie man sie vor allem außen an den Wasserspeiern der Kirchen sieht, denen man durchaus magische Wirkung zusprach. Auch trat die Individualität der Künstler nicht hinter ihrem Werk zurück: Wenn sie auch ihre Namen nur selten verewigt haben, so doch oft genug ihr Aussehen und ihre Person in einer der dargestellten Personen der Gemälde oder an oft überraschender Stelle am plastischen Schmuck der Bauwerke.

Die Musik stellte im Mittelalter kein einheitliches Phänomen dar. Sie war ein Mixtum aus Gesang mit sparsamster Instrumentierung und von wissenschaftlicher Theorie, die sie – im altpythagoräischen Sinn – mit kosmischen Strukturen verband. Ihre Theorie wurde als fester Bestand im System der freien Künste, und zwar im Quadrivium neben Mathematik und Physik, geführt, galt also vornehmlich als Wissenschaft. Ihre Grundbegriffe Rhythmus und Modulation verwiesen auf Maß und Zahl. In den Harmonien der griechisch-homophonen Stimmführung sollte die Harmonie der kosmischen Verhältnisse ihre symbolische Darstellung finden. Die „Komposition“ (auch ein Theorie-Begriff: die lateinische Übersetzung von Synthesis bzw. Systematik) als theoretische Befassung mit dem Musikalischen stand bei weitem im Vordergrund; die Praxis galt als

Anwendung. Gleichwohl war sie besonders in der Gestalt des Gregorianischen Chorals (unter Papst Gregor dem Großen, der 590 - 604 regierte, kodifiziert) eine geistige Großmacht des Abendlandes, die die Herzen und Gemüter der Menschen dem Irdischen entriß und auf das Transzendente verwies. In der Gesangsliturgie der Ostkirche, aber auch im Psalmodieren des katholischen Priesters begegnet man noch ihren Spuren.

Hier bedeutete die Einführung des Kontrapunktes, mithin der gegenläufigen, polyphonen Stimmführung, eine gewaltige Neuerung. Diese setzte sich im 12. Jahrhundert durch, soll aber in England nach zeitgenössischen Berichten „seit alters“ üblich gewesen sein, und dies vielleicht in der Form des Kanon-Singens. Ein Zentrum dieser „ars nova“ war zu Beginn des 13. Jahrhunderts Paris unter dem „großen“ Pérotin (Perotinus Magnus genannt, um 1200 Organist und Kapellmeister in Paris). Die Neuerung stellte alle Kompositions- und Hörgewohnheiten auf den Kopf: auch andere als Quart-, Quint- und Oktavakkorde mußten als „Harmonien“ gehört werden. Diese erschienen als „discantus“ (griech. diaphonia). Jetzt erst wurde die musikalische Harmonie im herakliteschen Sinne Zusammenstimmung der Gegensätze. Daß man sich inzwischen in der neuzeitlichen Musik daran gewöhnt hat, gilt den Verfechtern der neuesten Zwölfton- oder gar der Geräuschkunst als Hauptargument dafür, daß man auch diese durch Gewöhnung schön finden müsse.

Die Zeitgenossen jedenfalls hatten dagegen echt platonische Bedenken. Papst Johannes XXII. verurteilte sie in einer Bulle vom Jahre 1324: „Einige Schüler der neuen Schule versuchen ... mit neuen Noten Melodien zu verbreiten, die ausschließlich ihr eigenes Werk sind, zum Schaden der alten Gesänge ... Durch die Einführung des Diskants führen sie auch die Verweichlichung ein ... Das geht so weit, daß sie die grundlegenden Prinzipien des Antiphonars und des Graduals verschmähen ... Die Klänge eilen dahin und kennen keine Ruhe, sie betören die Ohren, die Seele heilen sie nicht ... und sie sind daran schuld, daß die Frömmigkeit verloren geht.“ (nach W. Tatarkiewicz, Geschichte der Ästhetik, Bd. II, S. 155).

Neben dieser gleichsam offiziellen und theoretisch abgestützten Musik entwickelt sich auch die weltliche Folklore der Barden und Bänkelsänger. Um die Jahrtausendwende gab es in Paris eine eigene Zunft der „Goliarden“ (ioculatores, heute: jongleurs), damals wie heute eine Auffangposition wandernder oder verkrachter Studenten (diese konnten nur aus der Artistenfakultät kommen, denn wer weiterstudierte, rückte ziemlich sicher in die höheren Berufe der Kleriker, Ärzte und Juristen ein), die als „Artisten“ akademisches Wissen mit regionalen Bräuchen und Traditionen verschmolzen. Auch hier war die Musik mit Sprache, besonders weltlicher Lyrik, verbunden. Im engen Zusammenhang damit scheint sich regional die Dichtung und musikalische Vortragsart der provenzalischen Troubadours und nordfranzösischen Trouveurs und der deutschen Minnesänger entwickelt zu haben. Für ihre Ausdehnung spricht, daß man heute ca. 2600 altprovenzalische und ca. 4000 nordfranzösische Dichtwerke mit ca. 1400 verschiedenen Melodien kennt (vgl. W. Tatarkiewicz, Bd. II, S. 135).

Und nicht zuletzt entwickelt sich zwischen kirchlicher und weltlicher Musik und Dichtung das Mysterienspiel zu hoher Blüte. Es ist der legitime Erbe der griechischen Tragödie und der Vorläufer der modernen Oper, insofern in ihm Schauspiel, Tanz, Wort, Gesang und Instrumentalmusik vereinigt sind. Erst 1402 gibt es einen Bericht über eine Laiendarstellertruppe in Paris an der Kirche St. Trinité. Vordem waren diese Spiele ausschließlich in der Hand der Kleriker.

Die Wortkunst war in der geschilderten Weise ziemlich fest mit der musikalischen Präsentation verbunden. Soweit sie das nicht war, zählte sie zu den wissenschaftlichen Exempeln der trivialen Wissenschaften Grammatik, Rhetorik und Logik – das bezog sich auf die gesamte Literatur des Altertums – oder sie war direkt Bestandteil der heiligen Schrift und somit eine Weise göttlicher Offenbarung.

In der Hochschätzung des Wortes und der Schrift trafen der Neuplatonismus und die jüdische Religiosität überein, und beides vereint ergab die besondere christliche Hochschätzung des „Buches der Bücher“. Die jüdische Thora genoß und genießt die gleiche Verehrung wie die Ikone: Sie gilt als Emanation des Gottes, und ihre Herstellung ist – jedenfalls für den Juden – eine sakrale Handlung. Selbst fehlerhafte Abschriften nahmen ihr diesen Charakter nicht: Diese wurden in besonderen Räumen der Synagogen bestattet, nicht vernichtet (deshalb tauchen zahlreiche solche Texte heute wieder auf).

Im allgemeinen unterschied das Christentum nach dem Beispiel des Philon zwischen dem Geist und dem Buchstaben der heiligen Schrift. Deswegen konnte sich einerseits die Interpretation des „Geistes“ gelegentlich recht weit vom Buchstaben entfernen, andererseits kam es nicht zu einer dem jüdischen Kultus entsprechenden Verehrung des Buches als solchen, wie es in Parallele zum Bilderstreit nahegelegen hätte. Doch geriet die lutherische Reformation („das Wort sie sollen lassen stahn ...“) recht nahe daran.

Wie dem auch sei, die christliche Einstellung zum Wort und zur Schrift war auf jeden Fall dazu angetan, allem Umgang mit Literatur eine besondere Weihe zu geben, sowohl dem wissenschaftlichen wie dem dichterischen. Und letzteres besonders deshalb, weil die Bibel selber etwa im Hohen Lied und Psalter exemplarische dichterische Kunstwerke enthielt. Das Interesse einer „wissenschaftlichen“ Erforschung des Wortes Gottes mußte auch die Theorie der Dichtung fördern: allgemein die Geisteswissenschaften schlechthin, speziell die Literarästhetik und Poetik. Es ist aber klar, daß damit die Wortkunst bzw. Dichtung an die Spitze der Künste rückte und allenfalls mit der Musik um diese Spitzenposition zu ringen hatte.

Die Baukunst war am weitesten von aller Heiligung durch die Theorie entfernt. Sie galt als Handwerk und erbt sich zünftig in den Bauhütten fort. Genauer gesagt, hatte sie ihre esoterische, ja geheime Theorie, ihren besonders tradierten apokryphen Neuplatonismus und Neupythagoräismus, der alle architektonischen Verhältnisse nach geometrischen Mustern und Zahlenverhältnissen konstruierte und darin einen großartigen Symbolismus der Natur und des Kosmos sah. In der Neuzeit haben sich die Freimaurer – von der Kirche teils verfolgt, teils zwanglos inkorporiert – diese Esoterik zunutze gemacht und diesen Neuplatonismus weitertradiert. Aber erst seit dem 19. Jahrhundert hat man begonnen, in den romanischen und gotischen Bauwerken ihre geometrischen und arithmetischen Konstruktionsmuster zu entdecken. Gewiß ist hier noch vieles verborgen und harret der Erforschung (Beispiele für solche Konstruktionshypothesen bei W. Tatarkiewicz, Bd. II, S. 182-190).

Über die Baukunst reichen die Künste bruchlos in die Gewerbe und Handwerke hinein: Gold-, Silber- und Eisenschmiedekunst, das Schmuckgewerbe, das die verschiedensten Materialien erprobte und verwendete, darin eingeschlossen nicht zuletzt die Schneider (auch die „Bleischneider“ bzw. Panzer- und Waffenschmiede), die Holzbearbeiter, die nicht nur „funktionsfähige“, sondern auch dekorative und schönverzierte Möbel herstellten oder als Zimmerleute und speziell Schiffszimmerleute oder Wagenbauer (Wagner und Stellmacher) hervorragende Funktionalität mit Dauerhaftigkeit und gefälligen Formen zu vereinbaren wußten. Dazu die Glasbläser und Töpfer, Tuchmacher und Teppichknüpfer und Knüpferinnen usw.

Vor allem die oft von den Nonnen hergestellten Prachtgewänder und Wandteppiche gehören noch jetzt zu den vielbewunderten Ausstellungsstücken der großen Kirchen. Ein einzigartiges Beispiel dafür ist die spätmittelalterliche „Rose von Heiningen“, ein Wandteppich mit den Ausmaßen von fast 5 mal 5 Metern aus dem Kloster Heiningen in Niedersachsen, in dessen Mitte die „Philosophie“ tront, umgeben von den personifizierten Disziplinen Theorie, Logik, Praktik, Mechanik und Physik, und diese wiederum umgeben von den personifizierten sieben freien Künsten und ebenso vielen christlichen Tugenden im äußeren Kreis, in den Ecken die Bilder von Ovid, Boethius, Aristoteles und Horaz. Am Rande umlaufend haben sich die 59 Nonnen, die jahrelang an diesem

Teppich gearbeitet haben, mit ihren Namen verewigt. Der Teppich gehört jetzt zum Bestand des Londoner Victoria und Albert-Museum und konnte 2005 im Rahmen der Ausstellung „Krone und Schleier, Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern“ in Bonn besichtigt werden (Vgl. dazu Lucien Braun, *L'image de la philosophie. Méconnaissance et reconnaissance*, Strasbourg 2005, mit einer ausführlichen Beschreibung und vielen Abbildungen).

Es kann hier nicht darauf ankommen, Materialien der Kunstgeschichte und der Technik- und Handwerks-geschichte auszubreiten. Vielmehr ist daran zu erinnern, daß all ihre Produktionen und Gegenstände zu dieser mittelalterlichen Welt und Umwelt gehörten, die in ihrer Kunstphilosophie teils ihre ideelle Grundlage und Verursachung, teils ihre Reflexion und Widerspiegelung enthielt.

Vieles davon gehört auch heute noch zu unserer alltäglichen Umwelt und hat allein durch seine Historizität, d. h. das Bewußtsein, das man von ihrem Alter und ihrer Seltenheit besitzt, einen immer zunehmenden Wert. In der Sammlung und „sakralen“ Präsentation in unseren Museen, in den enormen Summen, die zu ihrer Erhaltung aufgebracht werden, ja auch in der wilden Kommerzialisierung bringt auch die moderne säkularisierte Welt den Meisterwerken noch Opfer und Huldigung dar, die sie früher dem Gotte selbst gewidmet hatte.

§ 17. Kunstphilosophisches bei den Patristikern

1. Allgemeines

Die „Patres Ecclesiae“ besitzen keine eigene Kunstphilosophie, und sie haben kaum neue Beiträge zum kunstphilosophischen Denken beigesteuert. Ihre Wirkung beruht auf der Art und Weise, wie sie das spätantike Denken aufgenommen und überliefert haben. Ihre sog. christliche Philosophie ist – philosophisch gesehen – ein Synkretismus vor allem neuplatonischen und stoischen Denkens, welches sie zur theologisch-wissenschaftlichen Unterlage einer religiösen Haltung machen, die ihrerseits aus griechisch-römischen und orientalischen, besonders jüdischen, Traditionen gespeist wird. Mit der Ausdehnung des römischen Reiches auf die orientalischen Mittelmeerländer werden deren Kulturen in den abendländischen Ideenkommerz einbezogen. Eine schon relativ hochentwickelte Philologie steht bereit, alle schriftlichen Überlieferungen mit gleicher Sorgfalt zu sichten und zu sammeln, durch Übersetzungen in die griechische Gemeinsprache Koiné oder ins Lateinische zu verbreiten und die darin enthaltenen Ideen und Überzeugungen aufzunehmen.

Diese Lage mußte eine so ausschließlich auf heilige Bücher und ihren Kult fixierte Kultur wie die jüdische vor allen anderen privilegieren. Jüdische Gelehrte hatten schon in der ausgehenden Antike den jüdischen Monotheismus neuplatonisch formuliert, ja, einige der bedeutendsten Neuplatoniker waren Juden. So ist es nicht erstaunlich, daß auch die meisten Bücher des jüdischen alten Testaments und erst recht fast alle des neuen Testaments die Handschrift der Neuplatoniker verraten. Erst recht hat die in griechischer Übersetzung als „Septuaginta“ (Siebzigmännerwerk, weil angeblich von 70 griechischen Gelehrten übersetzt) verbreitete Version der alttestamentlichen Schriften, die ja zur jüdischen Überlieferung gehören, durch das Faktum der Übersetzung – die ja immer auch Interpretation ist – den griechisch-neuplatonischen Zug dieser Schriften unterstrichen. Z. B. übersetzt die Septuaginta das hebräische „tov“ (= „gut“, so Luther), mit dem Gott seine eigene Schöpfung (1. Moses 1, 31) bezeichnet, als „kalós“ (= schön), und dies sicher im Einklang mit der schon platonischen Identifikation des Guten mit dem Schönen.

Neben der Septuaginta in griechischer war seit dem Ende des 4. Jahrhunderts die in lateinischer Sprache vom Kirchenvater Hieronymus übersetzte und redigierte (auf älteren Vorgängern wie der „Itala“ beruhende) Fassung der Bibel, die „Vulgata“ (= vulgata versio, gewöhnliche, verbreitete, allgemeine Übersetzung), die Gestalt, in der dieses Gedankengut auch der lateinischen Welt vertraut wurde. Die Vulgata wurde bekanntlich der als authentisch geltende Bibeltext der katholischen Kirche. Sie wird neben den antiken Klassikern auch eine Hauptquelle des kunstphilosophischen Denkens der Patristik und Scholastik.

2. Biblische Grundlagen mittelalterlicher Kunstphilosophie

Die Bibel enthält keine eigentlich kunstphilosophischen Gedanken, wohl aber Motive und Themen, die das kunstphilosophische Denken angeregt und in eine bestimmte Richtung gedrängt haben oder bestimmte antike Sichtweisen nachhaltig verstärkten.

a. Das Schöpfertum Gottes

Die platonische Idee des Demiurgen, in der neuplatonischen Fassung als Emanationsquelle aller Realität und in biblischer Fassung als Schöpfertum durch das Wort („und Gott sprach, es werde ...“), rückt alles Schöpfertum in den Mittelpunkt des kunstphilosophischen Interesses (vgl. 2. Moses 31 über die Berufung des Werkmeisters Bezaleel; er sei „erfüllt mit dem Geist Gottes, mit Weisheit und Verstand und Erkenntnis und mit allerlei Geschicklichkeit kunstreich zu arbeiten an Gold, Silber und Erz, kunstreich Steine zu schneiden und einzusetzen, und kunstreich zu zimmern am Holz, zu machen allerlei Werk“; freundlicher Hinweis von Herrn Hammerath). Und zweifellos gewinnt dabei das Sprachschöpfertum der Dichter nochmals eine potenzierte Beachtlichkeit.

b. Die Symbolizität der Schöpfung

Dies ist ein gleichermaßen neuplatonischer wie stoischer Gedanken: Das Werk verweist auf seinen Schöpfer, es ist Erkenntnisquelle für ihn, der sich in seinem Werk offenbart. Paulus formuliert diesen Gedanken (Römerbrief 1, 20): „Gottes unsichtbares Wesen, das ist seine ewige Kraft und Gottheit, wird ersehen seit der Schöpfung der Welt und wahrgenommen in seinen Werken.“ Dies rückt auch die Individualität des Künstlers ins Zentrum kunstphilosophischer Betrachtung.

c. Die Schönheit der Welt

Dieser ebenfalls neuplatonisch-stoische Gedanken verfestigt die antike Forderung, daß alle Schöpfung der Kunst schön sein müsse. Dazu heißt es 1. Moses 1, 31 nach der griechischen Septuagintaübersetzung: „Und Gott sah,

was er gemacht hatte, und siehe da, es war sehr schön.“ Und im Buch der Weisheit 13, 5 wird gesagt: „Denn aus der Schönheit der Geschöpfe wird in richtiger Schlußfolgerung deren Urheber erkannt.“

d. Zahlenharmonie als Struktur der Schöpfung

Dieser pythagoräisch-platonische Gedanke gibt ebenso wie der allgemeinen wissenschaftlichen Erforschung der Natur auch aller kunstphilosophischen Analyse von Kunstwerken die Richtlinie vor, ihr Wesen mathematisch zu begreifen. Das Buch der Weisheit formuliert: „Alles hast du nach Maß und Zahl und Gewicht geordnet.“ (11, 20). So bleiben auch Maß und zahlenmäßige Harmonie, Symmetrie und Proportion Signatur des schönen Kunstwerkes.

e. Die Kostbarkeit der Dinge

Dies ist ein genuin jüdischer Gedanke, der dem griechischen Denken fremd war. Durch ihn rückt die Materie selbst, die Stofflichkeit, die die antike Kunstphilosophie nur als mehr oder weniger beliebigen Träger der Idee schätzte, in den Vordergrund kunstphilosophischer Beachtung. Der Prophet Hesekiel schwelgt geradezu in der Beschreibung des göttlichen Kleides aus „lauter Edelstein, Karneol, Topas, Jaspis, Chrysolith, Onyx, Beryll, Saphir, Rubin und Smaragd“, und noch Matthäus (6, 29) sagt von den Lilien auf dem Felde, „daß auch Salomo in all seiner Herrlichkeit nicht bekleidet gewesen ist wie derselben eine“. Insbesondere wird alles Glänzende, Leuchtende, die reine Farbe und das Licht hervorgehoben, und Gott erscheint immer wieder den Propheten als „reines Licht“ oder als Feuer. Dadurch richtet sich auch das künstlerische wie das kunstphilosophische Interesse auf die Verwendung kostbaren Materials und die Beschreibung seiner Wirkung beim Betrachter. In Verbindung mit der neuplatonischen Lichtmetaphysik (Gott als Emanationsquelle aller Realität wird nach Platons „Sonnengleichnis“ immer wieder mit einer Lichtquelle verglichen) erhalten alle Licht- und Farbenverhältnisse in ihrem Wechselspiel mit der Materie einen hervorragenden kunstphilosophischen Stellenwert.

f. Das Bilderverbot

Auch dies ist ein genuin jüdisches Motiv: „Du sollst dir kein Bildnis noch irgend ein Gleichnis machen, weder des, das oben im Himmel, noch des, das unten auf der Erde, oder des, das im Wasser unter der Erde ist. Bete sie nicht an und diene ihnen nicht.“ (2. Moses 20, 4). Und: „Verflucht sei, wer einen Götzen oder ein gegossenes Bild macht, einen Greuel des Herrn, ein Werk von den Händen der Werkmeister (Künstler), und stellt es verborgen auf.“ (5. Moses 27, 15). Es steht in diametralem Gegensatz zu aller sonstigen antiken Überlieferung und hat sich niemals gegen diese durchsetzen lassen. Aber der Bilderstreit und seine Folgen zeigen auch, daß es immer wieder ernst genommen worden ist. Und sicher hat es einen wesentlichen Beitrag dazu geleistet, daß in Vermeidung der Bilder gerade mittelalterliche Kunst sich so eindringlich dem Dekorativen, der Allegorie und Metaphorik zuwenden konnte, die ein Gemeintes nur andeutet oder in Symbolen ersetzt.

3. Die griechisch-ostkirchliche Patristik

Wir sagten schon, daß in der griechischen Patristik der Streit der neuplatonischen Extremisten zum Austrag gekommen ist. Die einen – mehr unter orientalischem Einfluß – machten das Göttliche so transzendent, daß es die Verbindung zur Welt und zur geschaffenen Realität zu verlieren drohte (Im 17. und 18. Jahrhundert argumentierten die Deisten in die gleiche Richtung.). Damit verbot sich auch jede bildliche Darstellung des Göttlichen, die es notwendig verfehlt hätte und nur ein Götzenbild hätte sein können. Die anderen – mehr in Übereinstimmung mit dem genuin griechischen Denken – behaupteten den Seinszusammenhang zwischen dem Göttlichen und der aus ihm emanieren Schöpfung. Gott zeigt sich in der geschaffenen Welt, im Menschensohn, also auch in Bildern. Damit erhalten die Bilder einen hohen sakralen Rang, und erst recht der Künstler wirkt bei der Herstellung der Ikone als priesterliches Werkzeug des Gottes selbst; Herstellung und Betrachtung der Ikone ist Andacht und Gottesdienst.

Hören wir dazu *Johannes Damascenus* (Ende des 7. Jhdts – ca. 750), den bedeutendsten Dogmatiker der Ostkirche und Propagator der Bilderverehrung:

„Ein lebendes, natürliches und getreues Bild des unsichtbaren Gottes ist der Sohn ... Es gibt zwei Arten von solchen Bildern: Erinnerung und Mahnung unter Zuhilfenahme des Wortes, d. h. durch Buchtexte, oder allein durch sinnliche Anschauung. Und was das Buch für den Schriftkundigen, das ist für die Analphabeten das Bild. Und was für das Gehör das Wort, das ist für den Gesichtssinn das Bild.“ (De imagine oratio I, 9, in: Migne, Patrologia Graeca, Bd. 94, c. 1240).

Über die Bildbetrachtungen zur denkenden Erfassung des Göttlichen aufzusteigen, wird zum anthropologischen Erfordernis aufgrund der sinnlich-leiblichen Verfaßtheit des Menschen:

„Indem wir aber seine leibliche Gestalt betrachten, bedenken wir, soweit dies möglich ist, auch die Glorie seiner Gottheit. Denn da wir aus zwei Substanzen, aus Seele und Leib zusammengesetzt sind, ist es für uns unmöglich, losgelöst vom Leiblichen in die Welt des Denkens vorzudringen ... Über die Betrachtung des Körperlichen gelangen wir zur Betrachtung des Geistigen.“ (De imagine oratio III, 12, in: Patrologia Graeca, Bd. 94, c. 1336).

Und *Theodoros von Studion*, der eifrigste Bekämpfer der Ikonoklasten (759 - 826, aus Konstantinopel, seit 798 Abt des Klosters Studion, wegen seiner Haltung im Bilderstreit dreimal verbannt), erteilt allen Bilderverehrern endgültig Absolution:

„Wenn also jemand sagen sollte, auch dem Bilde komme Göttlichkeit zu, wenn auch nicht in physischer Einheit, dann wird er sich nicht versündigen.“ (Antirrheticus I, 12, in: Patrologia Graeca, Bd. 99, c. 344).

4. Die westlich-lateinische Patristik

Sie führt in großer Offenheit gegenüber allen antiken Gedankenströmen die lateinische Zivilisation an und fort. Nehmen wir hier „Patristik“ als philosophiegeschichtliche Epochenbezeichnung, so muß und darf man ebenso auch die nichtchristlichen Philosophen des lateinischen Westens als Klassiker erwähnen. Denn es gibt kein spezifisch christliches Kunstdenken; was so heißt, ist im Westen ebenfalls unter dominierendem Einfluß des Neuplatonismus ein Gemenge neuplatonisch-stoischen Denkens und jüdischer religiöser Haltung.

Kunstphilosophische Überlegungen stehen noch ganz im Rahmen allgemein philosophischer oder theologischer Betrachtung über die Welt und über die Stellung der Kunst im Kultus. Daneben erwachsen neue Problembestände aus der Einordnung von Literatur und Musik in die wissenschaftliche Lehre von Trivium und Quadrivium: Die gesamte Literatur (der Antike) wird Exempelsammlung der „trivialen“ oder „sermocinalen“ Wissenschaften (Logik, Rhetorik, Grammatik) und die später sog. schöne Literatur speziell zum Modellvorrat und zur Mustersammlung gelungener Grammatikalität. Ihre hermeneutische Erschließung etabliert auch die Literaturpoetik als Kanonik des Schönen in den Geisteswissenschaften. Die Musik gilt neben Arithmetik und Geometrie sowie Astronomie (welche die ganze Physik umfaßt) als mathematische Realwissenschaft, welche – ebenso wie die Geometrie mathematische Strukturen dem Auge – so mathematische Strukturen dem Ohr (und in der Notation auch dem Auge) „sichtbar“ macht. Die praktische Musikübung steht ganz unter der Leitung dieser theoretischen und kompositorischen Musik und erhält demnach auch nur soweit kunstphilosophische Beachtung, wie sie sich diesen Regeln fügt. Die Kunstpraxis der Gewerbe und alles Handwerkliche pflanzt sich dem gegenüber gleichsam naturwüchsig fort.

a. Aurelius Augustinus

Aurelius Augustinus (354 - 430), aus Nordafrika gebürtig und als wohl der bedeutendste westliche Patristiker anerkannt, hat bei seiner ausgedehnten Kenntnis der antiken philosophischen Schulen, denen er in seiner Jugend nacheinander anhing, einige ihrer Motive in neue Formen gefaßt und für ihre feste Etablierung im kunstphilosophischen Denken der christlichen Welt gesorgt. Er ist schon als junger Mann mit einer (verlorenen) Schrift „De pulchro et apto“ in einem Wettbewerb aufgetreten und hat dafür den Preis einer „corona agnostica“ erlangt. Ansonsten kommt sein kunstphilosophisches Denken am ehesten in der Schrift „De musica“ (von 388 - 91) zum Ausdruck, anderes ist in seinen Schriften bei Gelegenheit der Behandlung anderer Themen verstreut.

Im Mittelpunkt seiner Schöpfungs- und Kunstbetrachtung steht der neuplatonisch-pythagoräische Gedanke der Zahlenharmonie. Seine spezifische Benennung dafür ist „Rhythmus“ (womöglich, weil dies Wort eine Verwandtschaft mit dem griechischen Wort für Zahl: arithmos insinuiert). Den Rhythmus führt er auf die Verbindung von Gleichheit oder Ähnlichkeit zwischen den Dingen und ihren sinnlichen Wahrnehmungen zurück: „In den Empfindungen (Geruch, Geschmack, Tastsinn, Auge) gefällt uns alles nur durch Gleichheit oder Ähnlichkeit. Wo aber Gleichheit oder Ähnlichkeit ist, dort ist auch Rhythmus.“ (De musica VI, 12, 38; vgl. die deutsche Ausgabe von C. J. Perl, 3. Aufl. Paderborn 1962). Und entsprechend sucht er solche Zahlengesetze als Rhythmen überall aufzufinden: Er unterscheidet 5 Arten davon, nämlich urteilende, fortschreitende, darbietende,

erinnerte und tönende Rhythmen (De musica VI, 6, 16). Rhythmus ist so Signatur der ganzen Schöpfung wie auch der Kunstgebilde:

„Betrachte den Himmel und Land und Meer und alles, was darin oder droben leuchtet oder was unten kreucht oder fleucht oder schwimmt. Alles hat Form, weil es Zahlen hat! Nimm ihnen diese, und sie sind nicht mehr. Woher kommen sie also, wenn nicht von dem, von welchem die Zahl herkommt. Haben sie ja das Sein nur insoweit, als sie das zahlenhafte Sein haben! Und die Menschen, die Künstler, die ja alle die stofflichen Formen beherrschen, verwenden die Zahlen in ihren Handwerken (Künsten) und fügen damit ihre Werke zusammen ... Frage alsdann, wer die Hände des Künstlers selbst bewegt? Es ist die Zahl.“ (De libero arbitrio II, 16, 42).

So ist Augustins wesentlicher Beitrag allenfalls die Verallgemeinerung eines genuin musikalischen Prinzips auf alle Kunstwerke (und die Welt selbst), die wir auch heute noch tätigen, wenn wir eine Bewegung, ein Bild oder eine Plastik „rhythmisch“ nennen. Und dabei ist uns meistens mit unserem veränderten Musikverständnis der pythagoräische Sinn, den der Rhythmus bei Augustin hatte, verlorengegangen.

Im übrigen stehen seine Reminiszenzen an Heraklit und Gorgias kaum im Zusammenhang mit dieser Rhythmustheorie, die ja gerade Gleichheit und Ähnlichkeit zum Schönheitsmaß macht. Er betont nämlich gelegentlich auch: „Die Schönheit der Welt entsteht aus der Gegenüberstellung von Gegensätzen.“ (De civitate Dei XI, 18), und er bemerkt (mit Gorgias) zur Wahrheitsambivalenz des Schauspiels, „daß alle diese Dinge in einigen Punkten gerade dadurch wahr sind, wodurch sie unwahr sind, und daß gerade der Umstand zur Offenbarung ihrer Wahrheit am meisten beiträgt, daß sie in anderer Hinsicht unwahr sind“ (Soliloquia II, 10, 18).

Es liegt in der Natur der Sache – und in der Nachfolge des griechischen Choreia-Gedankens –, daß die musikalische Rhythmus- und Zahlenbetrachtung in vorderster Linie auch auf die gebundene Sprache des Dichtwerks bezogen wird: „Was lieben wir eigentlich an der sinnlich wahrnehmbaren Zahlenhaftigkeit (Rhythmus)? Doch wohl nichts anderes als eine gewisse Gleichförmigkeit und gleichmäßig gegliederte Abstände. Würde uns jener Pyrrhichius oder Spondeus oder Anapäst oder Daktylus oder Prokeleusmatikus oder Dispondeus erfreuen können, wenn diese Versfüße nicht ihre eine Hälfte gleichmäßig abgeteilt der anderen gegenüberstellen würden.“ (De musica VI, 10, 26).

Wenn es sonst das große philosophiegeschichtliche Verdienst des Augustinus ist, die „zweite Wende zum Subjekt“ eingeleitet zu haben und den Menschen bzw. sein Denken und Bewußtsein zum Erklärungsgrund der Wirklichkeit gemacht zu haben, so hat er damit sicher auch späterer Kunstphilosophie den Weg gewiesen, die „ästhetischen“ Rezeptionsprozesse des Kunstsinnigen genauer zu analysieren, mithin so etwas wie Kunstpsychologie als „Ästhetik“ im ursprünglichen Sinne des Wortes (aisthesis = sinnliche Wahrnehmung) zu betreiben. Er selber hat sie nicht entwickelt. Aber man wird sagen können, daß im Gedanken des Rhythmus als der zahlenmäßigen „Übereinstimmung“ auch das Moment der rhythmischen Übereinstimmung von Betrachter und Werk mit angesprochen war. Wie die Pythagoräer schon das Mitschwingen der Seele beim Hören der musikalischen Harmonien gelehrt hatten, so betont auch Augustinus, daß das objektiv Schöne an den Dingen durch die Sinne und erst recht im Geiste nur erfaßt wird, sofern die Seele selber schon den Rhythmus hat.

Seine Zeitanalysen, in denen er in so bahnbrechender Weise die Konstitution aller Vergangenheit und Zukunft durch die „subjektive“ Leistung des Gedächtnisses und des antizipierenden Willens aufweist, hätten gewiß schon eine gediegenere Grundlage für eine Konstitutionstheorie des Rhythmus selber abgegeben. Aber diese ist bis heute noch Desiderat geblieben. Denn gegenüber der skeptischen Theorie, die wie vorn gezeigt, die

Realität der Musik leugnete, weil die nur durch eine subjektive Erinnerung eines schon vergangenen Tones und die ebenso subjektive Erwartung eines evtl. folgenden Tones Musik als willkürliches Konstrukt des Hörers abwertete, wendet Augustinus diese subjektiven Konstruktionsleistungen des Bewußtseins ganz ins Positive. Gerade weil die Musik auf diese Weise nur in der Seele existiert, erweist sie sich als rein geistiges Wesen.

Alles Vergangene hat nach Augustin nur eine solche geistige Existenz und ist reine „Idee“ in der menschlichen Erinnerung (im Göttlichen ist es die „Memoria des Vätergottes). Und alles Zukünftige hat ebenso eine rein geistige Existenz. Es verdankt sich gleicherweise dem Streben und Erwarten des menschlichen Willens (im Göttlichen ist es die „Voluntas des Hl. Geistes“). Im je verschwindenden „Jetzt“ aber verwandelt sich alles sinnlich Wahrnehmbare sogleich in eine geistige Existenz (im Göttlichen ist es der „Sohn“ bzw. die „Vernunft“). Und genau dieses geschieht paradigmatisch auch in der Musik. Und deshalb dürfte sie auch für Augustin die höchste aller Künste gewesen sein.

Deshalb ist auch anzunehmen, daß seine Rhythmustheorie des Schönen ein wichtiges Motiv dafür gewesen, daß die Musik, die so wesentlich auf dem Rhythmus, dem Zeitmaß beruht, immer wieder – und in der Moderne ganz besonders - eine hervorragende Stellung in den Überlegungen über das Schöne und somit des kunstphilosophischen Denkens überhaupt eingenommen hat.

b. Boethius

Anicius Manlius Severinus Boethius (ca. 480 - 524), kein Christ, als Übersetzer griechischer Klassiker und Kommentator des Aristoteles und vor allem der Einleitung des Porphyrios ins aristotelische Organon nach Cicero einer der verdienstvollsten Traditoren antiken Wissens, schrieb in diesem Sinne ein musikalisches Lehrbuch „*De institutione musica*“ (es wäre nicht falsch, den Titel mit „Die Lehre des Musischen“ anstatt „Die musikalische Lehre“ zu übersetzen). Hier begründet er die Unterscheidung von theoretischer Wissenschaft und Kunstpraxis (die bis dato immer noch gemeinsam „ars“ genannt wurden) durch die neuen Termini „ars“ (für die theoretische Wissenschaft) und „artificium“ (für die Kunst- und Handwerkspraxis). Und indem er im Sinne der Chorea auch die Dichtung ins Musisch-Musikalische aufnimmt, unterscheidet er innerhalb der Musik das Spielen auf Instrumenten, das Dichten von Liedertexten und das Beurteilen von Musikstücken und Texten. Über die Bewertung ist ihm aber kein Zweifel:

„Wieviel glänzender ist es, die Musik in der verstandesmäßigen Erkenntnis als in der mühevollen Übung, als in einem Tun, zu beherrschen. So viel glänzender ist das nämlich, als der Geist über dem Körper steht. Ein Musiker aber ist der, der auf dem Wege der Theorie sich die Kenntnis der Musik nicht durch knechtige Arbeit, sondern durch die Herrschaft des Denkens erworben hat ... Denn was eben auf den Verstand und das Nachdenken sich stützt, das wird im eigentlichen Sinn der Musik gerecht ... Daher ist der ein Musiker, der die Fähigkeit hat, aufgrund der Theorie oder einer Beweisführung allgemeiner Art, die jedoch das Musikalische berücksichtigt, über Melodien und Rhythmen und die Gattungen der Musikstücke sowie über die Liedertexte zu urteilen.“ (*De institutione musica* I, 34, in: Migne, *Patrologia Latina*, Bd. 63, c. 1195).

c. Cassiodor

Nicht minder dithyrambisch äußert sich *Cassiodorus Senator* (514 römischer Konsul, dann Sekretär des Königs Theoderich, später als Abt eines von ihm gegründeten Klosters maßgeblich um das Abschreiben, Sammeln und Übersetzen antiker Handschriften durch die Mönche bemüht und verdient) in seinem vielgelesenen Lehrbuch der freien Künste: „Die Musik ist die anmutigste und überaus nützliche Erkenntnisweise, denn sie erhebt einerseits unseren Geist zu Höherem und beglückt andererseits durch die Melodie das Gehör.“ (De artibus ac disciplinis V, in: Migne, Patrologia Latina, Bd. 70, c. 1212). Sie ist „eine Wissenschaft, die von den Zahlen handelt, die ein Verhältnis bezeichnen, und zwar zwischen den Tönen“ (ibid., Patrologia Latina, Bd. 70, c. 1299).

Die Hochschätzung der Musik hat zweifellos sehr viel mit der Tatsache zu tun, daß sie gleichsam eigenen Rechts ist: Sie ist nach diesem Verständnis nicht – wie etwa spätere Programm-Musik – an Themen und Gehalte gebunden, die sie nur in ihrem Medium darstellen soll. Was sie darstellt, wenn überhaupt, ist das Wesen der Wirklichkeit selber, und sie erfaßt es überall da, wo ihr die Harmonien gelingen und das Gehör solche bestätigt. Diese Einschätzung wird später Schopenhauer wieder aufnehmen.

So täuscht sie nicht, spiegelt nichts vor, fingiert nicht. Sie ist die reine Sache selbst. Gemessen an dem Erkenntnisanspruch, den sie als Wissenschaft unter den Disziplinen des Quadriviums mit Mathematik und Kosmologie teilt, hat sie jenen gegenüber den absoluten Vorzug der Unmittelbarkeit: Erkennen und Gegenstand, Denken und Sein fallen zusammen und sind (im parmenideischen Sinne) ein und dasselbe, während alle anderen Wissenschaften den Umweg über sinnliche Symbole und die Trennung von Gegenstand und Erfassung zu gehen gezwungen sind. Es ist kein Wunder, daß sie in dieser Tradition immer wieder das große Vorbild einer mystischen Erkenntnis, einer unio mystica von Intellekt und Objekt abgegeben hat.

d. Isidor von Sevilla

Demgegenüber stehen die bildenden Künste und besonders die Malerei immer wieder unter dem gorgianischen Verdikt der Täuschung, so hoch man sie ansonsten bewerten mag zur Gewährleistung von Erbauung und Erinnerung. *Isidor von Sevilla* (570 - 636), ebenfalls einer der großen Traditoren antiken Wissens in dieser Zeit, sagt es in seinen „Etymologien“ (Etymologiae sive origines, ein enzyklopädisches Lexikon antiker Begriffsbestimmungen) sehr deutlich:

„Ein Gemälde ist ein Bild, das den äußeren Eindruck einer Sache wiedergibt und im Betrachter Erinnerungen auslöst. Der Name pictura tönt fast wie fictura, und in der Tat ist ein Bild fingiert, also nicht wahr.“ (Etymologiae XIX, 16, in: Migne, Patrologia Latina, Bd. 82, c. 676).

Ähnlich äußern sich die *Libri Carolini* aus der Zeit Kaiser Karls des Großen, der auch im Westen einen Bilderstreit hervorrief:

„Die vom Künstlerfleiß geschaffenen Bilder führen ihre Verehrer in den Irrtum: Denn sie scheinen Menschen zu sein, sind es aber nicht; sie scheinen zu kämpfen, kämpfen aber nicht; sie scheinen zu sprechen, sprechen aber nicht. Von dieser Art sind die Fiktionen der Künstler, nicht aber so ist die Wahrheit, von der gesagt wird: ‚Die Wahrheit wird euch frei machen.‘ (Joh. VIII). Wahrheit ist

es nämlich, daß die Bilder ohne Verstand und Gefühl sind, daß die Bilder jedoch Menschen seien, ist unwahr.“ (Libri Carolini, I, 2, in: Migne, Patrologia Latina, Bd. 98, c. 1012).

e. Johannes Scotus Eriugena

Das gilt zwar auch grundsätzlich von der Dichtung. Aber in diesem Bereich hatte die alexandrinische Gelehrsamkeit seit langem Mittel bereitgestellt, die Wahrheit hinter der täuschenden Form zu eruieren, und dies nicht zuletzt in Anwendung auf die heilige Schrift selber, die alle poetischen Dichtwerke mit-heiligte. Es war die allegorische Auslegung, die hinter allen Einkleidungen der sprachlichen und motivischen Gestalten immer wieder auf die Offenbarung zurückverwies. Der große Neuplatoniker *Johannes Scotus Eriugena* (ca. 810 - 877) im Übergang von der Patristik zur Scholastik, Lehrer an der Pariser Palastschule Karls des Kahlen, Übersetzer der wirkungsvollen neuplatonischen „Himmlichen Hierarchie“ des Pseudo-Dionysius Areopagita und selber ein Dichter, hat wie kein anderer das Schaffen als Grundcharakter des Göttlichen wie der geschaffenen Welt herausgestellt.

In seiner Schrift über „Die Einteilung der Natur“ (*Peri physeos merismou / De divisione naturae*, hgg. v. Th. Gale 1684, ND Frankfurt a. M. 1964; auch hgg. v. E. A. Jeaneau, 2. Aufl. Hamburg 1984) erklärt er das Göttliche als „Schaffende Natur, die nicht geschaffen wird“ (*natura quae creant et non creatur*). Man kann ihm unterstellen, daß er das, was Aristoteles den göttlichen „unbewegten Beweger“ bzw. den „Actus purus“ genannt hatte, hier neuplatonisch formuliert. Die göttlichen Schöpfungspläne bzw. die Ideen bezeichnet er als „geschaffene Natur, die schafft“ (*natura quae creatur et creat*); die natürlichen Dinge als „geschaffene Natur, die nicht schafft“ (*natura quae creatur et non creat*). Und wenn er schließlich von einer „nicht schaffenden und nicht geschaffenen Natur“ (*natura quae nec creat nec creatur*) spricht, so darf man darin seine neuplatonische Formel für die „reine Materie“ (*materia prima* oder formloses Nicht-Sein) des Aristoteles vermuten.

In dieser Schaffenshierarchie hat auch der Mensch seine Stelle, und Johannes Scotus Eriugena widmet ihm ein eigenes Kapitel „*De homine*“ zwischen der 3. und 4. Hierarchiestufe. Der Mensch gehört hier zu den geschaffenen aber nicht selbst schaffenden („creativen“) Wesen. Daher kann Scotus Eriugena auch seine Kunsterzeugnisse nicht als „Schöpfungen“ bewerten. Sie haben nur didaktischen Wert, indem sie andere geschaffene Gegenstände als allegorische Beispiele für das selbst unerklärliche Wesen des Schaffens und die in der Weltschöpfung sichtbar werdende Schönheit benutzen. Darüber aber sagt Johannes Scotus Eriugena gemäß Philonischer Auslegungslehre:

„Die Dichtkunst bildet durch erfundene Geschichten und Allegorien und Gleichnisse eine moralische oder physikalische Lehre, um die Seelen der Menschen einzuüben.“ (In *Hierarchiam Coelestem Dionysii II*, in: Migne, Patrologia Latina, Bd. 122, c. 146).

„Die sichtbaren Formen ... seien nicht um ihrer selbst willen anzustreben und geoffenbart worden, sondern sie seien Abbilder einer unsichtbaren Schönheit, durch welche die göttliche Vorsehung die Menschen an die reine und unsichtbare Schönheit der Wahrheit erinnert.“ (Joh. Scotus Eriugena, In *Hierarchiam Coelestem Dionysii I*, in: Migne, Patrologia Latina, Bd. 122, c. 138).

§ 18. Die Kunstphilosophie der Scholastik

Sie bleibt zunächst und grundsätzlich der neuplatonischen Grundströmung verpflichtet, die ihr die Patristik in Ost und West vorgezeichnet hatte. Kunst tritt hier nicht als besonderer Wirklichkeitsbereich hervor, der einer eigenen wissenschaftlichen und philosophischen Betrachtung bedurfte. Sie unterliegt wie die Natur und alle Schöpfung vor allem der transzendentalen Bestimmung der Schönheit, und diese wiederum wird vor allem in den mathematischen Bestimmungen gesehen, durch die die Produkte (wie auch die Natur selber) in Proportionen und Harmonien gebracht werden.

Die vorwiegende Artikulationsart scholastischer Wissenschaftlichkeit, die Sic-et-non-Methode bzw. Quaestio-nenmethode (vgl. dazu das klassische Werk von M. Grabmann, *Geschichte der scholastischen Methode*, 2 Bde., 1909 - 11, Neuausgabe 1957), bewirkt eine ungemeine Verfügung über das in Lexika und Enzyklopädien tradierte Wissen der Autoritäten des Altertums wie auch der berühmten Zeitgenossen, so daß in allen einschlägigen Disputen und Erörterungen die schon klassisch gewordenen Grundformeln über das Schöne und die Proportionen variiert und wiederholt werden.

Erst in der Hochscholastik treten weitere Gesichtspunkte hinzu: Es ist vor allem der neben der eigenen abendländischen Aristotelestradition über die arabischen Übersetzungen hereinströmende islamische Aristotelismus, der die Diskussionen bereicherte. Seine metaphysischen Momente werden im großen Stil für die Wissenschaften, die Philosophie und besonders die Theologie rezipiert. Er verstärkt die platonische Tendenz der Erklärung aller Dinge nach ihren Bildungsformen, drängt aber das pythagoräische mathematische Moment zurück (Die Formen lassen sich zwar leicht geometrisieren, aber in dieser Zeit vor der Entwicklung einer „Arithmetisierung der Geometrie“, die erst mit Descartes' „analytischer Geometrie“ möglich wird, schwerlich arithmetisieren.). Vor allem aber verursacht der Aristotelismus in allen Wissenschaften eine „realistische Wende“ zu den sinnlichen Dingen und Erscheinungen. Damit tritt auch die Materialität der Welt und der Kunstprodukte verstärkt ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Zugleich erhält die Sinnlichkeit als zugeordnetes Erkenntnisvermögen erneut Bedeutung. Diese Tendenz zeigt sich in den Werken der großen Dominikaner Albertus Magnus und Thomas von Aquin. Sie wird sich trotz der ungebrochenen Fortwirkung des Neuplatonismus in der Renaissance als tragfähige Unterlage aller modernen Kunstbetrachtung bewähren.

Die Einbindung der Kunstbetrachtung in allgemein-philosophische, d. h. metaphysische und ontologische Theoriebildung läßt die Kunstpraxis relativ selbständig. Diese entwickelt sich vielfach „handwerklich“ aufgrund ihrer eigenen nichtwissenschaftlichen Traditionen in Nachahmung überlieferter Vorbilder und „zünftiger“, oft zur Geheimhaltung und Arkanisierung von Kunstgriffen, Techniken und Methoden neigender Schulbildung.

Ihr Kontakt mit der kunstphilosophischen Theorie ist hauptsächlich vermittelt durch die Anforderungen der Auftraggeber, insbesondere der Kirche und ihrer Orden. Die Vielfalt der Kunstproduktionen zeigt, wie weit entfernt und allgemein die Theorie sich davon hält.

1. Die neuplatonischen Ordensschulen

Die Kirche und ihre Orden sind mit Abstand die potentesten Auftraggeber für alle Kunstproduktion. Die Kirchenbauten, ihre Ausschmückung durch Bildwerke, die sakralen Geräte, die Roben, die musikalisch-theatralische Liturgie und nicht zuletzt das Glockengeläut bilden noch immer das Gesamtkunstwerk, welches zuerst die griechische Choreia modellierte. Es wird nun getragen und erklärt durch das christliche Weltbild, das jedem Bestandteil des Ganzen seinen Ort und seinen symbolischen Bezug zum Ganzen verleiht. Es zu verstehen, setzt die umfassende Bildung des Klerikers voraus, der als Auftraggeber des Künstlers, als Mitagent in diesem Kunstwerk und als Kunstsinniger sein ganzes Leben in den Dienst seines Kultus gestellt hat.

Die klösterliche Lebensweise selbst wird Bestandteil dieses Kunstwerkes, eine sozial höchst privilegierte und daher als Muster weit ausstrahlende Lebensform, die gerade in ihren „ästhetischen“ Zügen auch späteren „Ästhetisierungen“ von weltlicheren Lebensformen das große Vorbild gegeben hat. Gewiß ist sie nicht unabhängig von der griechischen Kalokagathia (Schön-Gutheit), die zuerst die Verschränkung des Ästhetischen mit dem Tugendhaften angezielt und in der „schönen und guten“ ästhetisch-moralischen Durchbildung des Menschen ein Ideal solcher Haltung aufgestellt hatte. Hier vereinigt sich dieses Ideal mit der neuplatonischen „Theosis“ des Menschen, die das ganze Leben als Gottesdienst im Sinne einer Angleichung an das Göttliche (homoiosis to theo) als das schlechthin Schöne und Gute versteht.

Die Extreme möglicher Haltungen spiegeln sich in der Einstellung verschiedener Orden zur Kunst. Verschwenderische Prachtentfaltung, das Schwelgen im Kostbaren, ungeheurer Luxus – dem Schweiß und der Not der armen Bevölkerung abgerungen – legitimiert sich hier ebenso wie strengste Ökonomie und Einfachheit, die nicht minder und vielleicht viel mehr zu großartiger Entfaltung des Gesamtkunstwerks beiträgt.

Man kennt die Angriffe der Zisterzienser, Kartäuser, Minoriten, Franziskaner, kurz der „Bettelorden“, gegen die kirchliche Prachtentfaltung, gegen die „mira sed perversa delectatio“ (Hugo de Fouilloi). Ihre Statuten sprechen es vielfältig aus, und sie selbst verdanken sich ja den Reformbestrebungen zu einer echten „Nachfolge Christi“ in Schlichtheit und Armut:

„Da nun Neugier und der Überfluß (die Sucht, in alles seine Nase zu stecken, und der Hang nach Luxus) mit der Armut unvereinbar sind, bestimmen wir, daß die Sucht nach Neuem und der Hang nach Bildern, ziselierten Gebrauchsgegenständen, nach Fenstern, Säulen oder Ähnlichem rücksichtslos zu bekämpfen sei, daß also der Luxus des Zu-groß, Zu-breit und Zu-hoch-Bauens strikte zu meiden sei. Ein Glockenturm soll nirgends nach einem Turm aussehen. Auch Fensterverglasungen oder gar bunte Glasfenster, die ganze Geschichten erzählen oder sonstwie gemäldeartig sind, soll es nicht geben, ausgenommen, daß in den Hauptfenstern, hinter dem Hauptaltar, Bilder zugelassen seien: Darstellungen des Gekreuzigten, der Gottesmutter, des heiligen Johannes, des seligen Franziskus und schließlich des seligen Antonius.“ (Statut der Minoriten von 1260, zit. nach Tatarkiewicz, Bd. II, S. 200).

Neben asketischen Erwägungen ist es aber vor allem ein psychagogisches Argument, das gegen diesen Kunstaufwand gerichtet wird: er lenkt von der Erhebung der Seele zu Gott ab, indem er sie durch ihre Sinne an das Irdische bindet. *Bernhard von Clairvaux* (1091 – 1153), der berühmte Zisterzienserabt und Mystiker, formuliert es so:

„Wo immer solche höchst merkwürdigen Gebilde und Marmorbilder zu sehen sind, da beschäftigt man sich mehr mit ihnen als mit den heiligen Texten, bewundert den ganzen Tag lang ein solches Werk nach dem anderen, anstatt über die Gebote Gottes nachzudenken.“ (nach I. Venturi, Geschichte der Kunstkritik, deutsch 1972, S. 81).

Aber gerade dies Argument läßt sich auch umkehren: die sinnliche Schau ist der Anfang aller Erhebung, sie initiiert gerade die Bewegung hin zur *Unio mystica* mit dem Göttlichen. Das Kunstwerk und erst recht das kirchliche Gesamtkunstwerk entreißt den Gläubigen seiner gewohnten alltäglichen Welt und stellt ihn in einen Raum, wo das Wunder der Offenbarung geschehen kann. Es „entfremdet“ ihn oder macht ihn – wörtlich – „verrückt“ gegenüber dem Normalen, Gewohnten und Alltäglichen.

Der große Mystiker *Hugo von St. Viktor* (1096 - 1141, als Graf von Blankenburg in Hartingham in Sachsen geboren, aus der Klosterschule St. Victoire in Paris) beschreibt den Vorgang der „Erhebung“ auf die folgende Weise:

„Aus drei Gründen werden wir in die Entfremdung (*alienatio*) versetzt: Wegen der Größe der Verehrung, bald auch wegen der Größe unserer Bewunderung, dann auch wegen der Größe der Verzückung. Durch die Größe der Bewunderung wird die menschliche Seele über sich selbst hinausgeführt, wenn sie, vom göttlichen Licht angestrahlt und durch die Bewunderung der höchsten Schönheit im Schwebestand erhalten, sich erhebt, wie wenn sie über sich selbst hinausgerissen würde. Durch die Größe der Freude und der Verzückung entfremdet sich der menschliche Geist von sich selbst.“ (Benjamin maior V, 5, in: Migne, *Patrologia Latina*, Bd. 196, c. 174).

Und für diesen Zweck erscheint wiederum kein Aufwand zu groß, den auch die vielen Beschreibungen der Kirchen und ihrer Einrichtungen durch ihre Erbauer oder Besucher rühmen und die ja gerade heute die mächtigsten Anziehungspunkte einer verwöhnten Touristenklientel geworden sind. *Theophilus Presbyter* (um 1100 wirkend, vielleicht identisch mit dem Goldschmied Rogerius von Helmarshausen, Verfasser einer „*Schedula diversarum artium*“, des bedeutendsten technischen Handbuchs mittelalterlicher Handwerke und Künste) schlägt schon die Töne eines Konservators und modernen Museumsmannes an:

„Was die sorgfältige Voraussicht unserer Vorgänger bis in unsere Zeit überliefert hat, das darf die fromme Gottesverehrung der Gläubigen nicht verachten ... Wer du also immer bist, mein teurer Sohn, dem Gott die Begierde ins Herz gelegt hat, das unermeßliche Feld der Künste zu erforschen und, was auch immer dein Interesse weckt, sammeln zu können und darauf deinen Verstand zu richten, achte nicht gering, was kostbar und nützlich ist ... was auch immer Griechenland an reinen und gemischten Farben besitzt; was auch immer die Toskana an sorgfältiger Bearbeitung der Bernsteinstücke (*Intarsien*) oder an Nuancen des Schwärzlichen (bei Emailarbeiten) kennt; oder wodurch auch immer Arabien sich durch getriebene oder gegossene oder durchbrochene Arbeiten auszeichnet; oder was Italien in der Mannigfaltigkeit der Töpferwaren oder in der Gemmen- und Elfenbeinschneidekunst hervorbringt; oder was auch immer für farbige Kostbarkeiten Frankreich an den Glasfenstern schätzt; und all das, was das kunstfertige Germanien an Gold, Silber, Kupfer und Eisen, an bunten Hölzern und kostbaren Steinen mit höchster Subtilität verarbeitet.“ (*Schedula diversarum artium*, I, deutsch hg. v. A. Ilg, 1874, S. 5 ff.).

Je näher die Kunst dem Allerheiligsten rückt, desto mehr muß auch ihr Material durch Kostbarkeit (und Seltenheit) dem Alltäglichen und Gewöhnlichen entrückt sein. Das Teuerste ist gerade gut genug, wie der Abt *Suger von St. Denis* bei Paris (1080 - 1151, der Freund König Ludwigs VI. von Frankreich, Verfasser auch eines für die Überlegungen kirchlicher Auftraggeber sehr informativen Libellus de consecratione ecclesiae S. Dionysii) im Rechenschaftsbericht seiner Amtstätigkeit betont:

„Ich gebe zu, daß mir dies Prinzip am meisten Eindruck gemacht hat, daß nämlich das Teurere und vor allem das Teuerste bei der Austeilung des Allerheiligsten dienen soll. Zum Empfang des Blutes Jesu sollen goldene Gefäße, kostbare Gesteine, und was immer bei den Geschöpfen als das Köstlichste gilt, in demütiger Gesinnung und andächtiger Hingabe aufgestellt werden ... Wir halten daran fest, daß auch mit den äußeren Verzierungen der heiligen Gefäße, mit all ihrer inneren Reinheit und mit ihrer äußeren Vornehmheit der Dienst der Diener Gottes geleistet werden müsse.“ (De rebus in administratione sua gestis, XXXIII, nach Tatarkiewicz, II, S. 201).

Sieht man in solchen Ausführungen – für die sich beliebig weitere Belege anhäufen ließen – die Auswirkung des biblischen Motives, die Kostbarkeit der Dinge zu schätzen (vgl. § 17, 1. e), so wird man nicht verkennen, daß seine Praktizierung im Mittelalter auch nachhaltig auf die Kunst zurückschlägt: Die Kostbarkeit des Materials teilt sich dem Werk selber mit, es wird selber kostbar.

Es ist wohl keine Übertreibung, zu behaupten, daß hierdurch eine Denkweise gefördert oder initiiert worden ist, die das als Kunst betrachtet, was kostbar ist, und das heißt im modernen Sinne eben teuer. Die ökonomistisch-kapitalistische Analyse der Preisgestaltung des modernen Kunstmarktes greift entschieden zu kurz, wenn sie diesen Faktor übersieht. Weder Kostbarkeit des Materials, noch Rarität, am wenigsten wohl Ingeniosität des Schöpfers erklären zureichend die Bereitschaft des Publikums, ganze Industrievermögen in Kunst zu investieren. Wohl aber die Ausstattung mit dem Nimbus des Sakralen, die die neuplatonische Tradition dem Kunstwerk verliehen hat. Nicht zuletzt ist es ja gerade die Tatsache, daß der ungeheure Schatz an Kunstwerken, den die Kirche besitzt und verwaltet und in dem sie sich darstellt, dem kapitalistischen Markt entzogen ist – er ist zugleich unschätzbar wertvoll und wertlos und teilt diese Eigenschaft mit der Natur selber –, die diesen Nimbus ständig aufrecht erhält und erneuert.

Aber zurück von dieser kleinen Abschweifung! Es liegt auf der Hand, daß die „Kostbarkeit der Dinge“ nicht nur die Kunst, sondern alle Gewerbe und Handwerke adelt, die sie herstellen.

Hat man im Altertum allenfalls von Banausen und Sklaven gehört, so sind die Handwerke jetzt Zünfte, die sich zu einem mächtigen gesellschaftlichen Stand entwickeln. Der „Meister“ wird zum Ehrentitel des Könners in seinem Fach, und auch die Künstler schmücken sich gerne damit; sie tun es bis heute. Das fakultäre Wissenschaftssystem plänkelt weiter in Abgrenzungsechten: Es läßt den Magistertitel fahren, den es als Abschluß der Studien in der propädeutischen Artistenfakultät verliehen hatte, und unterstreicht im (von den höheren Fakultäten stammenden) Dokortitel akademisch-theoretische Gelehrsamkeit (Der französische Jurist nennt sich aber weiterhin „maître“, und das angelsächsische Universitätssystem perpetuiert auch den akademischen Magisterabschluß, von wo er in unseren Tagen wieder ins Deutsche zurückgekehrt ist).

Das alles macht die Handwerke auch wissenschaftlich beachtlich. Sie heißen noch immer „artes“, ebenso wie die Künste im modernen Sinne und die „freien Wissenschaften“ (septem artes liberales der Philosophischen Fakultät). Abgrenzung von diesen und Reflexion auf evtl. Gemeinsamkeiten werden zum Desiderat.

Hierzu ist der oben genannte *Hugo von St. Viktor* mit einer bemerkenswerten Klassifikation hervorgetreten, die die Lage einigermaßen stabilisiert oder zumindest Konkordienformeln prägt.

Er trägt sie vor in seinem Lehrbuch der theologischen und weltlichen Wissenschaften, dem „*Didascalicon*“ (auch *Didascalion* oder *Eruditionis didascalicae libri VII*), wo er theoretische (Theologie, Mathematik, Physik), praktische (Ethik, Ökonomik, Politik), mechanische und logische Wissenschaften unterscheidet. Hier erscheint nun die aristotelische Klassifikation um eine neue Gruppe der mechanischen „*Artes*“ erweitert, die gleichwohl einen nur unausgeführten Gedanken des Aristoteles aufnimmt. Was dieser mit den „poetischen“ Wissenschaften im Sinne hatte (und nur als Theorie der Tragödie ausführte), wird nun gleichrangig unter die Wissenschaften als „mechanische“ aufgenommen. Und sie werden – genau sieben an der Zahl – den sieben freien Künsten als „sieben unfreie“ (*artes illiberales*) gegenübergestellt. Es sind:

1. *Armatura* (eigentlich Ausrüstung, Schutzgewährendes, einschließlich Architektur),
2. *Lanificium* (Kleiderherstellung),
3. *Agricultura* (Landbau).
4. *Venatio* (Jagd),
5. *Medicina* (Arzneikunde),
6. *Navigatio* (Schifffahrt, Überseehandel) sowie
7. *Theatrica* (= „*scientia ludorum*“, die letzte Reminiszenz an die aristotelische Tragödientheorie in diesem Kanon) (*Didascalicon* II, 2, in: *Migne, Patrologia Latina*, Bd. 176).

Sie sind alle jetzt „*scientiae operativae*“, sie „handeln durch Kunst/Wissenschaft“ (*agunt per artem*), während die freien Künste „von der Kunst/Wissenschaft“ handeln (*agunt de arte*).

Bleiben diese letzteren Bestimmungen auch vage, so verrät das Schema jedenfalls das Bemühen, dieser Praxis systematisch gerecht zu werden. Und als Begründung wird angeführt, daß alles Wissen letztlich aus der Praxis entstehe (*omnes scientiae prius erant in usu quam in arte*) und daß daher alle Künste bzw. Wissenschaften von der Notwendigkeit ausgingen, über das Angenehme zum Zweckmäßigen fortschritten und schließlich – dies die grundsätzlich platonische Orientierung – zum Schönen hinführten.

Man beachte, daß in dieser Klassifikation die Künste noch immer nicht als etwas Eigenständiges auftreten. Die Musik ist fester Bestandteil der Mathematik und somit rein theoretische Wissenschaft. Die bildende Kunst versteckt sich gleichsam in der *Armatura* als Annex des Bauwesens, und die Dichtung hat auch nur als Theaterkunst einen Platz. Doch entspricht gerade das dem mittelalterlichen Platonismus, der – in Fortführung des platonischen *Artismus* – eher alle Tätigkeiten und das Wissen selber zu Künsten erhebt, als einige davon besonders auszuzeichnen. Der antischolastische Affekt der Renaissance ist nicht zuletzt auch ein Aufstand der Künstler gegen diese Einebnung der Kunst ins Handwerk.

Neben den Zisterziensern und Viktorinern erweist sich die Schule von Chartres (bei Paris) als wirkungsmächtiges Studienzentrum neuplatonischen Denkens. Ebenso der Franziskanerorden unter seinem General und Kardinal *Giovanni Fidanza* genannt *Bonaventura* (1221 - 1274). Die Kathedrale von Chartres steht uns allgemein als Beispiel eines perfekt nach strengsten mathematischen Harmonieverhältnissen entworfenen und ausgeführten Bauwerks vor Augen.

Alain de Lille (Alanus ab Insulis, 1120 - 1202), der aus der Schule von Chartres hervorging, preist Gott in Worten, die zeigen, wie sehr er dies Bauwerk vor Augen hat: „Gott, gleichsam ein geschmackvoller Baumeister, ein Goldschmied in seiner Werkstatt, wie ein Meister einer erstaunlichen Kunst, ein Schöpfer höchst

erstaunlicher Kunstwerke, der Bildner von höchst bewundernswerten Werken, hat die wunderbare Schönheit des Weltpalastes errichtet.“ (De planctu naturale, nach Tatarkiewicz, II, 239). Es ist freilich eine Art potenziertes Metaphorik der Gottesbenennung: die altplatonische vom Weltbaumeister zieht erneute Kraft und Plausibilität durch die sinnliche Anschauung des gelungenen Werkes.

Robert Grosseteste (Greathead, 1175 - 1253), nicht nur seinem Namen nach einer der stärksten Köpfe der mittelalterlichen Naturwissenschaft, Franziskaner aus Oxford und Bischof von Lincoln, der maßgeblich an der Mathematisierung der sich anbahnenden modernen Naturwissenschaft mitgewirkt hat, übernimmt auch für den Bereich der Kunst das mathematische Instrumentarium, indem er genauer bestimmen will, was eine Proportion ist:

„Ein gutes Gefüge und die Übereinstimmung in allen zusammengesetzten Dingen rührt von den fünf Proportionen her, die zwischen den ersten vier Zahlen möglich sind: 1, 2, 3, 4. Darum bewirken diese fünf Proportionen die Harmonien der Musik in den Bewegungen und Rhythmen.“ (De luce, in: L. Baur, Die philosophischen Werke Robert Grossetestes, 1912, zit. nach Tatarkiewicz, II, S. 260).

Darüber hinaus wird aber besonders seine Lichtmetaphysik für die Kunst- und Naturbetrachtung bedeutsam. Hier bereitet sich innerhalb neuplatonischen Denkens (das Licht ist schon bei Platon im „Sonnengleichnis“ die Metapher zur Veranschaulichung neuplatonischer „Emanation“ des Geschaffenen aus dem göttlichen Urgrund) schon der Umschwung zu neuer (aristotelischer) Relevanz der Sinnlichkeit vor:

„Die Natur des Lichts ist von der Art, daß es nicht auf der Zahl beruht, nicht auf dem Maß und nicht auf dem Gewicht oder auf einem anderen Wert, sondern sein ganzer Zauber beruht auf dem Schauen.“ Es ist „aus sich schön, weil seine Natur einfach ist und für sich selbst alles zugleich. Deswegen ist es am einheitlichsten und wegen seiner Gleichheit am harmonischsten proportioniert. Harmonie der Proportionen aber ist Schönheit. Deshalb ist auch das Licht selbst ohne Rücksicht auf die harmonischen Proportionen leiblicher Gestaltung schön und überaus angenehm zum Anschauen“. (Hexaameron, in: E. de Bruyne, Etudes d'Esthétique médiévale, Gent 1946, Bd. 3, S. 132 f.).

Als ontologisches Diapason ist das Licht in seinem Sein selbst Zusammenfall von Einheit und proportionierter Vielfalt. Wie die geschaffene Welt nur in der Teilhabe am Licht besteht und ihre Grenzen in die Finsternis des Nichts hineinverlaufen, so muß auch das künstlerisch Geschaffene im Lichte dieser Lichtidee neu gesehen werden – eine Aufgabe, die die Renaissance in Angriff nehmen wird – , denn es ist „schönesschaffend und schönesaufweisend“ (Comm. in divina nomina IV, zit. nach Tatarkiewicz, II, S. 260). Und dem stimmt Bonaventura zu: „Das Licht ist das schönste und erfreulichste und das beste unter den irdischen Dingen.“ (In Sapientiam 7, 10, zit. nach Tatarkiewicz, II, S. 268).

Wie diese geometrische und arithmetische Unterlage in den Kirchenbauten des Mittelalters verwirklicht worden ist, wird an einigen prominenten Beispielen bei Tatarkiewicz, Bd. 2, S. 183 ff., eindrucksvoll gezeigt. Wie die Konstruktion als Mittel der „Arbeiterleichterung“ („pour légèrément ouvrir“) auch den Malern dienen sollte, führt Villard de Honnecourt im 13. Jahrhundert in einem „Album“ vor (vgl. H. R. Hahnloser, Villard de Honnecourt, 1935, Abbildungen ebenfalls bei Tatarkiewicz, Bd. 2, S. 191-193).

2. Der Neuaristotelismus der Dominikaner

Wie wir schon bei Hugo von St. Viktor und seinem Künste-System gesehen haben, sind die aristotelischen Motive nicht gänzlich verschwunden gewesen. Insbesondere die aristotelische Logik und Wissenschaftslehre waren in der Scholastik immer präsent. Jetzt tritt aber Erkenntnistheoretisches, Ontologisches und Anthropologisches hinzu. Der Aristotelismus lenkt die Aufmerksamkeit auf die sinnliche Realität – oder auch umgekehrt: Ein neues Interesse an der sinnlichen Realität der Dinge artikuliert sich in aristotelischer Philosophie. Und dieses Interesse reicht weit über das Kostbare, welches theologisch und ästhetisch privilegiert war, hinaus auf die Materialität schlechthin.

Die erkenntnistheoretische Seite der Tendenz äußert sich in einer neuen Schätzung der Sinnlichkeit. Ist sie für den Neuplatonismus die Einheit der Kräfte, die den Menschen an niedere Materialität, ja Fleischlichkeit (so ja noch heute populärer Wortsinn) bindet, eine Einheit von Triebhaftigkeit und niederer Erkenntniskraft, über die es gerade hinauszuwachsen gilt in der Kultivierung des Geistigen und vernünftiger Erkenntnis, so spricht ihr der Aristotelismus ihr eigenes Recht zu und analysiert ihre Leistungsfähigkeit.

Die erste Unterscheidung ist die zwischen Erkenntnisleistung und Streben bzw. Aneignungstrieb in der Sinnlichkeit. Und dementsprechend wird auch die platonische Konvergenz der Transzendentalien Schönheit und Gut (bzw. Wert) aufgebrochen: Erkenntnis, auch und gerade sinnliche, geht auf das Schöne (und Wahre), Streben und Wollen auf das Gute (und Wertvolle).

Thomas von Aquin (1225-1274), den man gewöhnlich als den großen Wortführer des Neuaristotelismus darstellt, obwohl er so viel neuplatonisches Gedankengut in seine Geistlehren integriert hat, versucht auch die platonische ontologische Einheit von Schönem und Gutem aufrechtzuerhalten, trennt aber schon strikt auf der anthropologischen und erkenntnistheoretischen Seite:

„Das Gute und das Schöne in einem Ding sind sachlich eins, wie sie auch ein und dasselbe zur Grundlage haben, nämlich die Form. Und darum wird das Gute auch als schön gerühmt. Begrifflich aber sind beide verschieden (*ratione differunt*). Das Gute nämlich geht das Strebevermögen an, denn gut ist, wonach alle verlangen. Daher hat es auch die Natur des Zieles; das Verlangen nach etwas ist gewissermaßen eine Bewegung zum Gegenstand des Verlangens hin. Das Schöne aber geht das Erkenntnisvermögen an, denn schön werden die Dinge genannt, deren Anblick Wohlgefallen auslöst (*quae visa placent*).“ (*Summa theologica* I, q. 5, 4 ad 1).

Zwei Punkte sind hier deutlich angesprochen, die nachmals fast ästhetische Selbstverständlichkeiten werden: a. Schönheit wendet sich an die Sinne – *quae visa placent* (was als Gesehenes gefällt!); b. das Schöne reizt nicht das Begehren, vielmehr stellt es dieses ruhig.

a. Das erstere rückt tendenziell die „sinnlichen“ Künste der Malerei und Bildhauerei und Architektur, aber auch die sinnliche Seite der Musik, in den Vordergrund, und es gibt auch bei aller Dichtkunst der äußeren sinnlich-materiellen Gestalt, der Sprachlichkeit selber, erhöhtes Gewicht. Wir sehen dies in *Dantes* Plädoyer für die künstlerische Relevanz der italienischen Volkssprache und seine besondere Aufmerksamkeit für ihre sinnlichen Qualitäten:

„Von einer Vernunft in die andere etwas übertragen werden kann nur im Weg der sinnlichen Vermittlung, so mußte es sinnlich sein. Wenn bloß sinnlich, hätte es weder etwas von der Vernunft

empfangen noch in die Vernunft niederlegen können. Dieses Zeichen ist also der edle Gegenstand (die Sprache), von dem wir sprechen. Denn von Natur sinnlich ist er, insofern er Laut ist. Vernünftig dagegen, insofern er nach Wunsch etwas bezeichnet.“ (Dante, *De vulgari eloquentia*, ca. 1305 entstanden, I, III, 2-3, nach R. Assunto, *Die Theorien des Schönen im Mittelalter*, Köln 1963, S. 185 f.).

Dichtkunst kann daher prinzipiell nicht übersetzt werden, ohne ihre sinnliche Qualität und damit ihren genuinen ästhetischen Charakter einzubüßen:

„Es würde der Inhalt denen erklärt werden, deren Ohr ihre Schönheit nie erreichen könnte. Überhaupt soll ein jeder wissen, daß kein von den Musen harmonisch gefügtes Werk sich von der einen Sprache in die andere übersetzen läßt, ohne all seinen Wohlklang und seine Harmonie zu verlieren.“ (Dante, *Convivio* I, VII, *ibid.*, S. 188).

Die Betonung des Sinnlichen ändert nichts an der Rolle von Proportionalität und Harmonie, die erst recht auch als sinnliche Qualitäten des Kunstwerks gefeiert werden. Aber es tritt ein weiteres sinnliches Moment hinzu und wird integrierender Bestandteil des Schönen: Klarheit als Glanz (*claritas*), wie er vom Lichte und den Farben verliehen wird. Das ist gewiß nicht ohne die neuplatonische Lichtmetaphysik so sehr in den Vordergrund gerückt, wird aber nun rein auf die sinnliche Ebene herabgezogen: „*pulchrum consistit in quadam claritate et proportione*“ (Das Schöne besteht in einer gewissen Klarheit und Proportion.), ist so eine weitere stehende Formel des Thomas von Aquin für dieses Verhältnis.

Aber es fehlt noch ein weiteres Moment, das, neuplatonisch vorgeprägt, nunmehr sinnlich gewendet wird: die Vollkommenheit. Daß nämlich das Schöne (als Gutes und Wahres) auch das Vollkommene *per se* sei, gehört zu den Grundannahmen Platons und des Neuplatonismus. Nunmehr wird es in aristotelischer Denkweise als „*Energiea*“, d. h. Vollendung der Herrschaft von Form über die Materie, bei der keine „Potenz“ als Möglichkeit mehr bleibt, die Materie so oder anders zu gestalten, gefaßt. Das Kunstwerk als Repräsentant des Schönen muß vollkommen sein in dem Sinne, daß es keinen Mangel (*privatio*) aufweist, denn dieser ist das Merkmal des Häßlichen. So formuliert Thomas zusammenfassend:

„Das Schöne verlangt, daß drei Bedingungen erfüllt werden: die erste ist die Vollständigkeit, d. h. die Vollkommenheit, denn das, was Mängel aufweist, ist schon deswegen häßlich; das zweite ist die richtige Proportion oder Harmonie; das dritte ist der helle Glanz (*claritas*), darum nennen wir die Dinge, die eine leuchtende Farbe aufweisen, schön.“ (*Summa theologica* I, q 39, ad 4).

Es wäre nun zu erwarten, daß in diesem neuaristotelischen Denken alle Momente des aristotelischen Kunstbegriffs wieder hervortreten: die strikte Behandlung nach dem Vier-Ursachen-Erklärungsschema und erst recht das Motiv der Naturnachahmung und Naturvollendung. Aber das ist nicht der Fall und bleibt späterer Ausarbeitung in der Neuscholastik überlassen. Nur beiläufig klingt das Motiv der Naturnachahmung an, wenn von Bildern die Rede ist, die etwas (Natürliches) darstellen. So sagt *Meister Eckhart* (ca. 1260-1327, Ordensprovinzial der Dominikaner für Sachsen):

„Zum Bild gehören drei Dinge ... Zuerst soll es vollkommen sein, und nichts soll ihm fehlen, was dem eignet, dessen Abbild es ist. Zweitens soll in ihm nichts enthalten sein, was dem, dessen Abbild es ist, wesensfremd ist. Drittens soll es dessen formaler Ausdruck (*formalis expressio*) sein, nicht nur seine Wirkung.“ (*Expositio libri sapientiae* I, zit. nach R. Assunto, S. 180)

Mit anderen Worten: Im Bild soll die die Naturvorlage gestaltende Form „zum Ausdruck kommen“, nicht nur eine materiell bedingte Wirkung („effectus“), wie sie etwa zu jener Zeit durch Schattenrisse – heute durch Photographie – zu erreichen war.

b. Das zweite Motiv der Stillstellung des Begehrens in der Anschauung des Schönen hat sicher einiges mit der aristotelischen Theorie der „Reinigung der Affekte“ durch die Tragödie zu tun. Aber es reicht weit darüber hinaus.

Man vergegenwärtige sich, daß das Mittelalter die schönsten Bilder des Menschen, und das heißt des Mannes und der Frau, hervorgebracht hat, und diese Bilder stehen in den Kirchen als Symbole des göttlichen Menschensohnes und seiner Jungfrau-Mutter. Es ist wohl nicht zuviel gesagt, daß diese Bilder zusammen mit seinen griechischen und römischen Mustern das abendländische Bild von männlicher und weiblicher Schönheit geradezu geprägt und einheitlich in allen Bevölkerungskreisen befestigt haben. Ein Blick auf andere Kulturen und ihre Schönheitsideale zeigt leicht, daß es hier nichts Natürliches gibt, sondern daß die Geschmacksprägung durchaus den langwirkenden und institutionell gestützten Bildmodellen zu verdanken ist.

Hier hat die Form unter anderem auch die wichtige Funktion einer Legitimation erotischer Bildkunst im sakralen Bereich. Und abgesehen von dieser schlichten Wahrheit, die sie ausspricht: daß das wahre Schöne – auch und gerade das Erotisch-Schöne – nicht reizt und stimuliert, wird sie auch zu einer Norm aller ästhetischen Betrachtung: die Schönheit so anzuschauen, daß sie nicht reizt und beunruhigt. So konnte sie im Abendland die Funktion eines Unterscheidungskriteriums wahrer Kunst von falscher Künstlichkeit erlangen: Das Kunstschöne gefällt den Sinnen, das Künstliche oder Gekünstelte reizt die Sinnlichkeit. Moderne Werbung und alle Pornographie, die sich gerne mit den Insignien der Kunst schmückt, hat es ständig mit diesem Problem zu tun.

