

# Schein und Anschein

Dynamiken ästhetischer Praxis  
in der Vormoderne

Herausgegeben von  
Annette Gerok-Reiter  
Martin Kovacs  
Volker Leppin  
Irmgard Männlein-Robert

ÄSTHETIK  
ANDERE



KOORDINATEN

DE GRUYTER

## SCHEIN UND ANSCHEIN

ANDERE ÄSTHETIK  
|  
KOORDINATEN 3

Schriftenreihe des SFB 1391

Herausgegeben von  
Annette Gerok-Reiter

Beirat

Matthias Bauer  
Sarah Dessi Schmid  
Stefanie Gropper  
Johannes Lipps  
Anna Pawlak  
Jörg Robert  
Jan Stellmann  
Dietmar Till  
Anja Wolkenhauer

# SCHEIN UND ANSCHEIN

Dynamiken ästhetischer Praxis  
in der Vormoderne

Herausgegeben von  
Annette Gerok-Reiter,  
Martin Kovacs, Volker Leppin  
und Irmgard Männlein-Robert

**DE GRUYTER**



Gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft  
(DFG) – SFB 1391 – Projekt-ID 405662736

Für den SFB ist eine geschlechtersensible Sprache ein wichtiges Anliegen. Wir empfehlen daher nachdrücklich die Abbildung faktischer Geschlechtervielfalt in der Sprache. Angesichts der unterschiedlichen Möglichkeiten, dies zu realisieren, schreiben wir den Autor:innen jedoch nicht zwingend vor, welche Form jeweils gewählt wird.

ISBN 978-3-11-069270-9  
e-ISBN (PDF) 978-3-11-072539-1  
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-072544-5  
ISSN 2751-2665  
e-ISSN 2751-2673  
DOI <https://doi.org/10.1515/9783110725391>



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung – Nicht-kommerziell – Keine Bearbeitung 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Die Creative Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für Inhalte (wie Grafiken, Abbildungen, Fotos, Auszüge usw.), die nicht im Original der Open-Access-Publikation enthalten sind. Es kann eine weitere Genehmigung des Rechteinhabers erforderlich sein. Die Verpflichtung zur Recherche und Genehmigung liegt allein bei der Partei, die das Material weiterverwendet.

Library of Congress Control Number: 2023939394

#### **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.

© 2023 bei den Autorinnen und Autoren, Zusammenstellung © 2023 Annette Gerok-Reiter, Martin Kovacs, Volker Leppin und Irmgard Männlein-Robert, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über [www.degruyter.com](http://www.degruyter.com).

Einbandgestaltung und Titelei: P. Florath, Stralsund  
Einbandabbildung: Venedig, Basilica di San Marco, Tonnengewölbe im südlichen Seitenschiff.  
Mosaik mit Darstellung der Versuchung Jesu Christi, 12. Jh. ©2023. Photo Scala, Florenz.  
Satz: Dörlemann Satz, Lemförde  
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck  
[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)

## Vorwort

Was ist Kunst? Was leistet Kunst? Warum bewegt uns Kunst? Diesen Fragen geht der Sonderforschungsbereich 1391 *Andere Ästhetik* anhand von Bildern, Texten, Objekten und musikalischen Zeugnissen der europäischen Vormoderne nach. Die europäische Vormoderne wird dabei als polyzentrisches, regional wie zeitlich offenes Interaktionsfeld kultureller, sozialer und gesellschaftlicher Interessen verstanden. Geklärt werden soll, welches ästhetische Selbstverständnis die zu untersuchenden Akte und Artefakte im Rahmen dieses Interaktionsfeldes aufweisen. Dabei wird von der These ausgegangen, dass Akte und Artefakte unterschiedlicher Zeiten und Kulturen nicht nur in ihre jeweiligen soziokulturellen Entstehungsräume eingelassen sind, sondern dass sie soziokulturelle Prozesse in eminentem Maß durch ihre artifizielle Wirkungsmacht mitprägen, z. T. sogar allererst konstituieren. Um dies zu zeigen, arbeiten im Forschungsverbund in einem breiten interdisziplinären Zugriff verschiedene Fächer von der Archäologie über die Kunst- und Musikwissenschaften, die Alt- und Neuphilologien bis hin zu Linguistik, Rhetorik, Geschichtswissenschaft oder Theologie zusammen.

Die Schriftenreihe der ‚Koordinaten‘ setzt sich zum Ziel, mit jedem Band zentrale Spannungsfelder vormoderner ästhetischer Diskussion in je historischer Differenzierung zu präsentieren. So soll nach und nach in der Reihe ein maßgebliches ‚Koordinatennetz‘ vormoderner ästhetischer Verhandlungen sichtbar werden. Avisiert ist damit weder ein abgeschlossenes System noch eine Theorie vormoderner Ästhetik. Der Begriff der ‚Koordinaten‘ unterstreicht vielmehr umgekehrt die Markierung dynamischer, offener Kriterien und Positionen, die keineswegs für alle Zeiten und Regionen gleichermaßen diskurs- oder praxisbestimmend waren, wohl aber eine hohe produktive Kraft und Ausstrahlung im Rahmen der oben genannten Interaktionsfelder entwickeln konnten. Ebenso zielt das Ensemble der diskutierten Koordinaten nicht auf eine ausgrenzende Gegenüberstellung vormoderner versus moderner ästhetischer Kriterien. Dargelegt werden soll stattdessen, inwiefern die 2000-jährige Kulturgeschichte vor dem 18. Jahrhundert, gerade weil eine funktionale Trennung von Kunst und Lebenswelt hier noch nicht besteht, neue Impulse für ein Verständnis des Ästhetischen bis in unsere Gegenwart hinein eröffnen kann und überkommene kanonische Vorstellungen neu zu justieren vermag.

Im Namen des SFB 1391

Annette Gerok-Reiter



# Dank

Der vorliegende Sammelband ist das Ergebnis einer Tagung, die im Rahmen des Sonderforschungsbereichs 1391 *Andere Ästhetik* vom 30. Juni bis 2. Juli 2022 durchgeführt wurde. Veranstaltet wurde sie von den Teilprojekten A1, C1, C3 und C6, die sich alle – wenn auch auf unterschiedliche Weise – in ihrer Arbeit mit Phänomenen von Schein, Erscheinung, In-Erscheinung-Setzen und Täuschung in Bezug auf Akte und Artefakte der europäischen Vormoderne beschäftigen. Auf dieser Basis widmete sich die Tagung dem diffizilen Spannungsverhältnis von ‚Schein‘ und ‚Anschein‘ als einem seit der Antike theologisch geprägten, zentralen Thema vormoderner ästhetischer Diskussion. Den Ausgangspunkt bildete die vielschichtige Semantik des Begriffs ‚Schein‘, die im Wesentlichen drei Bedeutungsebenen umfasst: Schein als Leuchten, als Erscheinen bzw. Sichtbarwerden und als Täuschung. Mit Bezug auf alle drei Bedeutungsebenen wurden im Verlauf der Tagung die ambigen – und historisch je anders zu kontextualisierenden – Inszenierungen, Konzeptualisierungen und Wertungen von ‚Schein‘ und ‚Anschein‘ als ästhetische Reflexionsfiguren im Rahmen einer 2000-jährigen Kulturgeschichte diskutiert.

Die Tagung fand in der Coronazeit nach zweimaliger Verschiebung statt. Masken und Lüftungskonzepte, Abstandsregeln und digital zugeschaltete Gäste gehörten zum Erscheinungsbild der Konferenz. So hat es uns besonders gefreut, dass wir trotz der widrigen Umstände einen ausgewiesenen Kreis an Expertinnen und Experten für ein Thema gewinnen konnten, das in essenzieller Weise auf zentrale Dynamiken vormoderner Ästhetik hinführen vermag. Unser ganz besonderer Dank gilt daher allen Tagungsteilnehmenden für ihr Kommen oder ihren Online-Vortrag und schließlich für die schriftliche Ausarbeitung der Beiträge.

Ebenso möchten wir Herrn Schipperges (A4) danken, der uns als Hausherr Zutritt zum sogenannten Pflughof gewährte, einem ehemaligen Wirtschaftsgebäude des Klosters Bebenhausen, das seit dem 15. Jahrhundert auch universitär genutzt wird und heute Sitz des musikwissenschaftlichen Instituts ist. In unserem Tagungsraum, der durch die Lichtregie der Spitzbogenfenster besonders beeindruckte, spielten also bereits lange

zuvor weltliche und geistliche Aspekte zusammen. So bot das Ambiente einen besonders passenden Rahmen für die Tagung.

Unser Dank geht zudem an die DFG für die großzügige Förderung sowie an alle, die auf vielfältige Weise die Publikation des Bandes unterstützt haben, vor allem an Marisa Irawan für ihre sachkundige redaktionelle Betreuung, an Mariam Hammami für die Beratung bei Fragen der Abbildungen sowie an die Hilfskräfte Hilkea Blomeyer, Sarah Döser, Isabell Grupp und Sabrina Kremling für die sorgfältigen formalen Arbeiten. Ebenso gilt unser Dank Petra Florath für die Covergestaltung und dem Verlag de Gruyter für die Realisation des Drucks.

Im September 2023

Annette Gerok-Reiter, Martin Kovacs, Volker Leppin und Irmgard Männlein-Robert

# Inhaltsverzeichnis

- v | Vorwort
- vii | Dank
- xI | Annette Gerok-Reiter, Martin Kovacs, Irmgard Männlein-Robert  
unter Mitarbeit von Volker Leppin  
Zur Einführung: Schein und Anschein – ein Problemaufriss
- I. Zugänge
- 3 | Matthias Bauer und Angelika Zirker  
Die Ambiguität des Schein(en)s und ihr Erkenntnispotenzial: *appear – seem – shine*
- 19 | Andreas Speer  
*... quae cum franguntur apparet argentum.*  
Zum Verhältnis ästhetischer Praxis und Theorie
- 51 | Martin Kovacs  
Die scheinbar präsente Göttin. Evokationen göttlicher Präsenz  
in Bildwerken und Monumenten archaischer und klassischer Zeit
- II. Der Schein als (göttliches) Leuchten
- 97 | Barbara Schellewald  
Bildtechnik(en) – Formate – Referenzräume. Vom Monumentalmosaik zu  
Mosaikikonen: Die Durchlässigkeit zum Heiligen und Kunstfertigkeit
- 135 | Verena Olejniczak Lobsien  
*Symphonialis est anima.* Die Evidenz der Stimme und das Erscheinen der  
Sympathie bei Hildegard von Bingen

- 161 | Lukas Steinacher-Wisiolek  
Vom Scheinen der Herrlichkeit Gottes. Offenbarung als Theopoesie im  
*Fließenden Licht der Gottheit*
- 199 | Jutta Eming  
*manic wunder wilde*. Zur epistemischen Verunsicherung zwischen Schein und  
Sein im *Partonopier* Konrads von Würzburg

### III. Der Schein als Sichtbarmachen und Verbergen

- 219 | Graham Zanker  
Lumineszenz und Erscheinung in Theokrits *Idyll 2: Die Hexe Simaitha*
- 231 | Volker Leppin  
Sichtbarkeit und Verborgenheit Gottes im lateinischen Werk Meister Eckharts
- 247 | Beatrice Trínca  
*klebwort* und *übergulde*. Evidenz und *dissimulatio* in Gottfrieds *Tristan* mit  
einem Seitenblick auf Dante
- 265 | Anna Pawlak  
*Figurae Mortis*. Visuelle Rhetorik und die Permeabilität des Todes in  
Juan de Valdés Leals *Hieroglyphen* für die Iglesia de la Caridad in Sevilla

### IV. Der Schein als Provokation und Bedrohung

- 303 | Matthew Chaldekas  
Trügerischer Anschein und Nachdenken im ekphrastischen Epigramm  
und in der hellenistischen Philosophie
- 343 | Tobias Bulang  
„Geplerr vor den Augen“. Zur Ambiguität des Scheins in der publizistischen  
Auseinandersetzung von Johann Weyer und Jean Bodin über das *crimen magicæ*
- 367 | Paula Furrer und Jörg Robert  
Illusion und Narration. Die Dämonie des Erzählens um 1600
- 393 | Susanne Goumegou  
Barocker Schein und dämonische Täuschung. Die Ambiguität der Illusion  
in Frankreich um 1600
- 413 | Abbildungsnachweise
- 417 | Register

Annette Gerok-Reiter, Martin Kovacs, Irmgard Männlein-Robert  
unter Mitarbeit von Volker Leppin

## Zur Einführung: Schein und Anschein – ein Problemaufriss

*[Doch] blieb es für ihn immer noch zweifelhaft,  
ob diesem Schein des Seins, der die Welt war,  
noch etwas so Vergängliches wie echter Schein  
beigefügt werden müsse.*

Cees Nootboom<sup>1</sup>

### 1. Zwischen Schein und Anschein: Das Beispiel *Parzival*

Parzival, der Held des gleichnamigen, um 1200 entstandenen mittelhochdeutschen Romans von Wolfram von Eschenbach, wächst trotz seiner königlichen Abstammung nicht am Hof, sondern in einer Einöde auf. Seine Mutter Herzloyde hält ihn damit fernab jenes höfischen Ausbildungsprogramms, das einem König und Ritter zusteht, denn sie möchte nicht, dass ihr Sohn wie sein Vater in ritterlichem Kampf, der zur höfischen Bewährung zählt, fällt. So durchstreift der junge Parzival vor allem Wald und Wiese, jagt mit Pfeil und Bogen Vögel oder genießt deren Gesang. Als seine Mutter einmal, eher nebenbei, Gott erwähnt, möchte der Junge wissen, was ‚Gott‘ denn sei: ‚*ôwê muoter, waz ist got?*‘ (Pz. 119,17).<sup>2</sup> Die Mutter antwortet zunächst metaphorisch, indem sie auf den Glanz göttlichen Erscheinens verweist: Gott sei noch heller als der Tag (‚*er ist noch liehter denne der tac*‘; Pz. 119,19). Anschließend fügt sie zweierlei hinzu: Gott machte sich selbst zum Ebenbild des Menschen<sup>3</sup> und jeder Mensch möge sich dem helfenden Gott in Not zuwenden, womit sie unter komplementären Aspekten Grundkonstituenten eines christlich gedachten Gott-Mensch-Bezuges aufruft. Die Trias der Hinweise wird durch eine Warnung vor dem Gegenspieler des Lichts, dem ‚Wirt‘ der Hölle, beschlossen (Pz. 119,20–28). Die Mutter habe, so kommentiert der Erzähler

\* Für hilfreiche Anregungen zu dieser Einführung danken wir Anna Pawlak, Jörg Robert und Jan Stellmann.

1 Nootboom: Ein Lied von Schein und Sein, S. 88.

2 Wolfram von Eschenbach: *Parzival*. Im Folgenden unter der Sigle Pz. mit Versangabe im Text zitiert.

3 Der Text formuliert dies ebenso; gemeint ist die Menschwerdung Christi; vgl. Nellmann 1994, Kommentar zur Stelle, S. 520.



lapidar, dem Jungen auf diese Weise den Unterschied zwischen Finsternis und Licht aufgezeigt (Pz. 119,29f.).<sup>4</sup>

Kurz darauf begegnet der Junge, als er erneut allein draußen herumzieht, überraschend drei Rittern: Sie galoppieren auf ihn zu, allesamt hellglänzende Rüstungen tragend. Parzival, der noch niemals Ritter gesehen hat, ist vom Erscheinen wie von der Erscheinung der Ritter überwältigt, denn er glaubt, „allen Ernstes“, wie es in der sprachmächtigen Übersetzung von Dieter Kühn heißt, „sie wären Mann für Mann ein Gott“ (Pz. 120,28). So fällt er auf die Knie und ruft die Ritter mit „Gott“ an. Parzivals Eindruck wird nochmals bestätigt und gesteigert, als der Anführer der Vorhut eintrifft, der Ritter Karnahkarnanz. Sein Pferd ist besonders prächtig, sein Waffenrock reich geschmückt, das Zaumzeug seines Pferdes sowie sein Gewand zieren an manchen Stellen sogar goldene Glöckchen, die bei jeder Bewegung klingeln. Und auch er trägt ein glänzendes Waffenkleid. Infolge dieser synästhetischen Impression erscheint Parzival auch und gerade dieser vierte Ritter als Gott, denn Parzival hatte, wie der Erzähler erläutert, so Lichtvolles, so Glänzendes noch niemals gesehen (*den dûhter als ein got getan: / ern hete sô liehtes niht erkant*; Pz. 121,30–122,1). Da Parzival kaum glauben kann, was er sieht, betastet und befühlt er mit seinen Fingern zudem die kleinen goldenen Eisenringe des Panzerhemdes einzeln, möchte sich also des Glanzes materiell-haptisch versichern, ja mehr noch: Er muss auf diese Weise den Glanz der Ritter als Attribut des Materiellen verstehen.<sup>5</sup>

Die Ritter sind verärgert über dieses eigentümliche Gebaren, das sie aufhält, und klären den Jungen rasch darüber auf, dass sie nicht Gott seien, sondern Ritter, worauf der Junge – im Echoraum der Frage ‚*ôwê muoter, waz ist got?*‘ – nun wissen will, was unter ‚Ritter‘ zu verstehen sei (‚*du nennest ritter: waz ist das?*‘; Pz. 123,4). Aber vor allem will er wissen, wer, wenn nicht Gott, Ritterschaft verleihe. Als er erfährt, dass König Artus zum Ritter ernenne, steht für ihn fest, dass er zu diesem unbekanntem König aufbrechen muss, um am Glanz der Ritterschaft zu partizipieren. Von hier aus nimmt eine fatale Handlungskette ihren Lauf: Seine Mutter bricht aus Leid über sein Fortreiten in die ritterliche Welt tot zusammen, was ihr Sohn in der Aufbruchseuphorie nicht bemerkt. Mehr noch: Vor den Toren des Artushofes tötet Parzival den Ritter Ither, den er als Herausforderer des Artushofes ansieht und der ihn zugleich wegen seiner rot glänzenden Rüstung fasziniert. Dabei erfolgt der Kampf keineswegs ehrenhaft: Des ritterlichen Schwertkampfes unkundig trifft Parzival den Ritter mit seinem Wurfspieß, der ihm zuvor auf der Vogel- und Wildjagd diente, durchs Auge, woran der Gegner unrühmlich zugrunde geht. Da Parzival auch die Technik des Rüstungablegens nicht bekannt ist,

4 Erläuterungen zur Soltane-Episode insgesamt: Schröder 1963; Huber 1981, S. 153–161; Yeandle 1984, S. 23–281; Breyer 1989; Russ 2000, S. 37–48; Schu 2002, S. 235–253. Zur religiösen Lehre der Mutter insbesondere: Schröder 1963, S. 19–79; Yeandle 1984, S. 83–98; Knaeble 2014.

5 Vgl. Trínca 2008, S. 143–151.

schält er seinen Gegner mühsam aus dessen rotfarbener Rüstung heraus, um sie sich selbst anzulegen, denn durch die Einkleidung, so meint er, würde er nun ein Ritter. Dass der getötete Ritter ein hoch geachtetes Mitglied der höfischen Welt, vor allem aber ein Verwandter Parzivals war, wird er erst später erfahren. Als ‚roter Ritter‘ bekannt, zieht der junge Held von da an durchs Land – eine ambige Bezeichnung: Denn einerseits erarbeitet er sich in dieser Rüstung die strahlendste Position in der Tafelrunde, andererseits erinnert die Rüstung beständig an seinen Aufbruch und seine damit verbundene doppelte Schuld am Tod zweier Verwandter.

Eine kurze Geschichte von Glanz, Schein und Anschein, von Wolfram meisterhaft szenisch verdichtet.<sup>6</sup> Worum geht es? Parzival hat offensichtlich weder eine religiöse Erziehung genossen, durch die er die Worte seiner Mutter hätte adäquat verstehen und deuten können, noch hat er die Kulturtechniken ritterlichen Auftretens und Verhaltens erlernt, die es ihm erlaubt hätten, Rüstungen nicht nur als Objekte materialisierten Glanzes zu verstehen, sondern als ideelle Artefakte der Verpflichtung und Verantwortung. Er ist somit auch und vor allem nicht mit den Techniken symbolischer Kommunikation, mit metaphorischer Sprache und den Konventionen performativer Präsenzerzeugung vertraut. Das heißt, die Spielregeln ästhetischer (Re-)Präsentation – und somit die möglichen Relationen von Erscheinung und Anschein, Sichtbarem und Verborgenen, materiellem und ideellem Glanz – sind ihm nicht bekannt. Auch deshalb kann er die Worte seiner Mutter, Gott sei heller als der Tag, nicht verstehen. Und so muss es zu einem mehrfachen hermeneutischen Kurzschluss kommen: zunächst zur Verwechslung der Ritter mit Gott aufgrund des *tertium comparationis*, des Glanzes; dann zur Verwechslung des materiellen Glanzes der Rüstungen mit dem höfisch-versierten Konzept des Rittertums, das im arthurischen Roman mehr ideelles Programm ist als Spiegel der Realität; und schließlich im weiteren Verlauf des Romans zum Irrglauben, von Gott durch herausragende Ritterschaft das Erreichen des Grals, welches das höchste Ziel darstellt, erzwingen zu können.

Das Thema von Glanz und Verblendung, Schein und Anschein modelliert denn auch von der Anfangsszene der *Parzival*-Handlung aus in immer neuen Varianten und Konstellationen den gesamten Roman: Der Heilsbringer Parzival, selbst von glanzvoller Schönheit,<sup>7</sup> wird situiert zwischen dem ‚Versprechen der Schönheit‘,<sup>8</sup> die auf das Heil

6 Zentral für die Thematik von Licht, Glanz und (An-)Schein: Huber 1981; Cessari 2000; Bumke 2001, S. 29–109; Brinker-von der Heyde 2008.

7 Vgl. u. a. Haas 1964; Hahn 1975; Johnson 1978.

8 Winfried Menninghaus wählt diese Formulierung als Titel einer 2003 erschienenen Monographie von ihm, jedoch in anderem Kontext: Er begründet von hier aus sowohl für die Tierwelt als auch für den Menschen Schönheit als evolutionäres Überlebensprogramm. Die Relation seines Ansatzes zur transkulturell anzutreffenden, religiös-heilsgeschichtlichen Perspektive wäre allererst zu erforschen.

verweist,<sup>9</sup> und einer Hybris, die an einem äußeren, einem ‚bloß‘ schönen Schein scheitert.<sup>10</sup> Seine Handlungen, die auf die Erlösung der religiös konnotierten Gralsgemeinschaft zielen, verbinden sich in dieser Ambiguität mit nichts Geringerem als dem Thema des Verwandten- und Brudermordes, präludiert im Kampf mit dem ‚roten Ritter‘ Ither. Bis zuletzt bleibt Parzival deshalb ein ‚gemischter‘ Held,<sup>11</sup> für den sich bereits der Prolog des Romans eingesetzt hat; ein Held, an dem gute und negative Seiten, der verheißungsvolle Glanz des Heilbringers wie der gefährliche Abglanz von Selbsttäuschung, Hybris und Schuld, habituell teilhaben.

Zugleich betrifft diese Mischung, die in verschiedenen Varianten als Disproportion von außen und innen und – oftmals damit verbunden – von Schein und Anschein inszeniert wird, keineswegs nur den Protagonisten. Auch die arthurische Welt und selbst die Gralswelt sind von diesen Disproportionen nicht ausgenommen.<sup>12</sup> Eine solche Disproportion auf allen Ebenen, die immer wieder die Frage aufwirft, ob der Schein des Sichtbaren Wesentliches erhellt oder nur Anschein – und damit Täuschung und Trug – ist,<sup>13</sup> lässt sich denn auch nicht, wie der arthurische Roman es bisher meist propagierte, durch geschickte Handlungsführung und die rhetorische Raffinesse des Erzählers auflösen. So konfrontiert Wolfram nicht nur über die Allusion an das biblische Motiv von Kain und Abel und – im *felix-culpa*-Motiv – an das umfassende Thema der Erbschuld die Gattung des arthurischen Romans mit grundsätzlichen Fragen einer heilsgeschichtlich perspektivierten *conditio humana*, sondern er stellt damit auch die ästhetische Leistungskraft der Gattung und in dieser Hinsicht den ‚schönen Schein‘ literarischen Erzählens von einem exzentrischen, heterologischen Pol aus zur Debatte.<sup>14</sup>

## 2. Schein und Anschein als Gegenstand ästhetischer Aushandlungen

Die Verortung des Themas von Schein und Anschein im Rahmen grundsätzlich angelegter ästhetischer Überlegungen, wie sie der mittelhochdeutsche Roman *Parzival* ebenso

9 Dazu u. a. Hahn 1975, S. 231; Huber 1981, S. 130–143 und 152–161; Cessari 2000, insbes. S. 59–74 und 149–166; Bumke 2001, S. 83 f.; Ridder 2002.

10 Die Gegenposition zu einem heilsgeschichtlichen Versprechen von Schönheit ließe sich zusammenfassen in der noch immer landläufigen Formulierung: ‚zu schön, um wahr zu sein‘. Schönheit oder auch nur die schöne Form können von hier aus zur Versuchung werden; vgl. in Bezug auf mittelalterliche Erzählformen im religiösen Kontext: Köbele / Notz 2019.

11 In kontroverser Diskussion Haug 1995; Knapp 1996; Gerok-Reiter 2006, S. 132–139. Zu ähnlichen Phänomenen in antiker Erzähltradition: Gehrke 2010.

12 Gerok-Reiter 2006, S. 125–131.

13 Grundlegend auf die Frage von Wahrnehmung und Erkenntnis bezogen: Bumke 2001; über den *Parzival* hinausweisend: Bleumer 2003, zugleich anknüpfend an die Soltane-Episode S. 143–145.

14 Vgl. etwa Mohr 1979; Schu 2002; Trínca 2008. Zu Begriff und Verständnis des Heterologischen (und Autologischen) vgl. Gerok-Reiter / Robert 2022, S. 26–29 sowie weiter unten Abschnitt 6.

wie sein altfranzösischer Vorgänger, Chrétien de Troyes *Perceval*, vornehmen,<sup>15</sup> erstaunt nicht: Konzepte des ‚Scheins‘ und der ‚Erscheinung‘, oftmals gebunden an Phänomene des Lichts, des Leuchtens sowie des Glanzes und zugleich in Relation gesetzt zu Fragen von Verblendung, Täuschung und Anschein, sind von der Antike bis heute kultur- und zeitübergreifend für ein Verständnis der *aisthesis* und ihres Erkenntniswertes, für den Umgang mit sinnlicher Affiziertheit bzw. mit dem Faszinosum ‚Schönheit‘, für Techniken der *evidentia* oder für die Wertschätzung von Akten und Artefakten und damit in einem weiten Sinn für Fragen des Ästhetischen von hoher Relevanz. Diese kulturübergreifenden Ansätze mögen einige wenige Beispiele aus dem philosophischen Feld verdeutlichen, die schlaglichtartig und in Epochensprüngen im Folgenden aufgerufen werden.

Für die Antike ist etwa auf den in Platons Dialog *Phaidros* von Sokrates erzählten Mythos zu verweisen, demzufolge die menschliche Seele einem Wagen gleicht, der von einem edlen und einem unedlen Pferd gezogen und von einem Wagenlenker gesteuert wird: Nähert sich dieses Seelengespann bei der Auffahrt im Himmel dem Göttlichen, wachsen ihm Federn. Wer hinreichend Philosoph ist, dem kann es sogar gelingen, bis auf die ‚Rücken des Himmels‘ aufzufahren und momenthaft von dort, darüber hinaus blickend, alles jenseits des Himmels zu schauen: die Wahrheit (ἀλήθεια/*aletheia*) und Schönheit (κάλλος/*kallos*). Vor ihrem Sturz in den Körper waren die Seelen bei dieser jenseitigen, ekstatischen Schau selig und, so wird betont, ‚in reinem Glanz rein‘ (ἐν ἀύγῃ καθαρά καθαρῶ ὄντες/*en auge kathara katharoi ontes*).<sup>16</sup> Während der Glanz

15 In übergreifender Perspektive für Chrétien und Wolfram siehe Baisch 2014. Das Feld ist über die mittelalterlichen Erzählungen hinaus auf die gesamte europäische Erzähltradition hin zu öffnen. Die Beispiele sind kaum zu bündeln. Unter dem Vorzeichen einer problematisch ‚glänzenden‘ Ausstattung sei paradigmatisch auf Homers *Ilias*, Buch 16/17 verwiesen, da sich bereits hier eine ähnlich angelegte Szenerie, wie sie das *Parzival*-Beispiel demonstriert, findet: Hektor nimmt die Waffen Achills, die der soeben getötete Patroklos getragen hatte, an sich und möchte sie am Rande des Schlachtgetümmels selbst anlegen (Homer: *Ilias* 17, V. 188–214), obwohl ihm die Waffen des eigentlichen Kriegshelden Achill gar nicht passen. Zeus ‚oben im Himmel‘ sieht dieses Bemühen, hat Mitleid mit Hektor, der bald sterben wird, und macht die Waffen im Moment für Hektor passend. Bereits als Patroklos diese Waffen anlegte, wurden sie als ‚glänzend‘ charakterisiert (Homer: *Ilias* 16, V. 130) und als am Ende Hektor in diesen Waffen wieder in den Kampf losstürmt, wird er nun auch als in diesen Waffen ‚glänzend‘ (λαμπόμενος/*lampomenos*) beschrieben (Homer: *Ilias* 17, V. 214). Das Anlegen fremder Waffen als vermeintlicher Ausweis einer Heldentat, um damit selbst an besonderem kämpferischen Ruhm und Glanz zu partizipieren, erweist sich *de facto* aber dann als Irrtum, Verblendung und Hybris: bei Hektor ebenso wie bei Parzival. Siehe zur antiken Szenerie Männlein-Robert 2014. – Als Beispiel aus der jüngeren Erzähltradition wäre etwa der 1932 erschienene und in zahlreiche Sprachen übersetzte Roman *Das kunstseidene Mädchen* von Irmgard Keun zu nennen, dessen Protagonistin im Berlin von 1931/32, statt Sekretärin zu sein, ‚ein Glanz‘ auf der Bühne ebenso wie im gesellschaftlichen Leben der Stadt werden möchte. Hierfür stiehlt sie u. a. einen kostbaren, hell schimmernden Pelzmantel, der ihren weiteren Weg zwischen Erfolg und Misserfolg, Sein und Schein begleitet.

16 Platon: *Phaidros*, 250c4–5.

(φέγγος/*phengos*) in den sinnlich wahrnehmbaren Abbildern der eigentlichen Dinge (Ideen) in der Menschenwelt fehlt,<sup>17</sup> wird die an sich transzendente Schönheit selbst als ‚glänzend anzuschauen‘ (κάλλος δὲ τὸτ' ἦν ἰδεῖν λαμπρόν/*kallos da tot' idein lampron*)<sup>18</sup> charakterisiert. So deutlich hier Glanz und Schein in ästhetischer Hinsicht angesprochen werden, so zentral ist ebenso, dass diese nicht ohne das religiöse Konzept der Reinheit zu denken sind, ebenso wie hier primär ontologische Qualitäten verhandelt werden.<sup>19</sup>

In mittelalterlichen Kontexten begegnet das Themenfeld von Glanz, Schein und Licht insbesondere in der Diskussion um *lux* und *lumen*.<sup>20</sup> Vor allem unter Rückgriff auf Ps 35(36),10 in *lumine tuo videbimus lumen* werden die Überlegungen hierzu erkenntnistheoretisch ausgerichtet und in Vorstellungen platonischer Illuminationstheorie eingezeichnet, die den biblischen Text wie den scholastischen Aristotelismus überblenden. Das menschliche Verstehen erscheint demnach als eine ‚Erhellung‘, die aber nur durch die göttliche ‚Helligkeit‘ ermöglicht wird, welche dann auch dem Erkenntnisvorgang *claritas* verleihen kann.<sup>21</sup> Aufgrund der grundsätzlichen Differenz des Göttlichen zum Geschöpflichen und zugleich der basalen Bezogenheit beider aufeinander ist die durch göttliche Erleuchtung ermöglichte Erkenntnis im Diesseits einerseits nur als eine spiegelhafte zu verstehen (1 Kor 13,12), andererseits stellt sie jedoch einen Vorgriff auf die Fülle der Erkenntnis dar – und das heißt: auf die Fülle des göttlichen Lichts im Eschaton. An dieser Ambiguität wiederum partizipiert nicht nur das ‚Buch der Natur‘, sondern auch und vor allem das von menschlicher Hand hergestellte Artefakt.<sup>22</sup> Ermöglichen beide von Fall zu Fall ein lichthaftes Erkennen der göttlichen Ordnung und des Schöpfers im Diesseits der Schöpfung, so hebt dies in der Regel gleichwohl die Gebrochenheit der Erkenntnismöglichkeit nicht auf,<sup>23</sup> sondern macht sie unter Umständen sogar noch deutlicher.

Die Korrelation von Phänomenen des Scheinens und Erscheinens sowie des Anscheins mit Fragen der Ästhetik lassen sich bis in Georg Wilhelm Friedrich Hegels bekannte Definition des Schönen verfolgen: „Das *Schöne* bestimmt sich [...] als das sinnliche *Scheinen* der Idee.“<sup>24</sup> Zentral ist hier, dass Hegel in Absetzung von Kant zum einen

17 Platon: Phaidros, 250b3.

18 Platon: Phaidros, 250b6.

19 Siehe dazu Szlezák 1985; van Ackeren 2003, S. 215–226.

20 Perpeet 1977, insbes. S. 83–109; vgl. auch Hille-Coates 2003.

21 Beierwaltes 2013. Auch infolge der Weitergabe dieser Erkenntnis in Akten und Artefakten wird *claritas* nicht nur zu einem wichtigen ästhetischen Kriterium (Eco 1991, S. 137–139), sondern wird auch als zentrales, wenn auch nicht unumstrittenes Stilideal diskutiert (vgl. etwa Scholz 2009).

22 Wehrli 1984, insbes. S. 143–162; Kiening 2015.

23 Dies ist nach Textsorten zu differenzieren; die Frage stellt sich insbesondere im Bereich der mittelalterlichen Mystik: vgl. etwa Köbele 1993; Gerok-Reiter / Leppin 2022.

24 Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, S. 151.

eine Aufwertung des Scheins an sich vornimmt: Der „*Schein* selbst ist dem *Wesen* wesentlich, die Wahrheit wäre nicht, wenn sie nicht schiene und ersiene“.<sup>25</sup> Zum anderen kann er auf dieser Basis in der Konsequenz demonstrieren, dass die Auffassung von Kunst als bloßer Illustration einer vorgegebenen Wahrheit oder als krude Täuschung zu kurz greift. Vielmehr positioniert er das Kunstwerk, in dem das Sinnliche „zum *Schein*“ erhoben ist, „in der *Mitte* zwischen der unmittelbaren Sinnlichkeit und dem ideellen Gedanken. Es ist *noch nicht* reiner Gedanke, aber seiner Sinnlichkeit zum Trotz auch *nicht mehr* bloßes materielles Dasein“.<sup>26</sup> Die Ambiguität der mittelalterlichen Differenz vom Göttlichen und Sinnlich-Irdischen erhält damit eine andere Form: „Der Schein der Kunst ist [...] insofern ein Unselbständiges, als er auf ein anderes, die Idee, verweist. Doch er ist zugleich auch insofern ein Selbständiges, als er sich nicht auflösen, sich nicht in den Begriff überführen läßt.“<sup>27</sup>

Doch auch mit dieser Position kommt die Diskussion nicht zur Ruhe. Sie zieht sich vielmehr in auffälliger Persistenz bis in Konzeptualisierungen des Ästhetischen in der Gegenwart: Verwiesen sei auf verschiedene jüngere philosophische Abhandlungen wie Arthur Dantos „Transfiguration of the Commonplace“,<sup>28</sup> Dieter Merschs „Ereignis und Aura“<sup>29</sup> oder Martin Seels „Ästhetik des Erscheinens“,<sup>30</sup> die von verschiedenen Seiten aus Phänomene der Verklärung, der Ausstrahlung oder des ‚In-Erscheinung-Setzens‘ mit ästhetischen Grundannahmen korrelieren.

Die Engführung von Fragen der Ästhetik mit Aspekten von Licht und Glanz, Schein und Erscheinung, Wahrnehmung, Erkenntnis und Anschein ist in ihrer diachronen Wiederkehr und Variation über 2500 Jahre Kultur- und Ästhetikgeschichte zweifellos bemerkenswert. Auf einer basalen Ebene mag dies leicht zu begründen sein: Ästhetische Erfahrung ohne sinnliche Wahrnehmung (*aisthesis*) ist nicht denkbar.<sup>31</sup> Die Wahrnehmung wiederum muss sich auf etwas richten, das wahrnehmbar wird, als Wahrnehmbares in Erscheinung tritt. Hierzu bedarf es – bleibt man im Raum visibler Wahrnehmungen – einer Lichtquelle. Diese kann als äußere Ursache gedacht sein, die das Wahrzunehmende anschein, es ‚ins rechte Licht‘ setzt. Die ‚Ausstrahlung‘ kann aber auch auf der Ebene der Darstellung vom betrachteten Gegenstand selbst aus-

25 Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, S. 21.

26 Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, S. 60.

27 Früchtl 2010, S. 374–376, Zitat S. 375. Zum Kontext aus verschiedenen Perspektiven: Bürger 1982; Ghasempour 1995; Brittnacher/Stoermer 2000; Robert 2007.

28 Danto 1981; die deutsche Übersetzung macht die religiös aufgeladene Lichtmetaphorik noch deutlicher: „Die Verklärung des Gewöhnlichen“ (1991).

29 Mersch 2002.

30 Seel 2003.

31 Auch wenn die ästhetische Erfahrung in der sinnlichen Wahrnehmung nicht aufgeht, vgl. Barck/Heininger/Kliche 2000, S. 309–311; grundlegend zur Ausdifferenzierung des Wahrnehmungsansatzes Seel 2003, S. 43–69.

gehen, ebenso wie sie sich als Eindruck aus dem performativen Charakter eines (oft) synästhetisch inszenierten In-Erscheinung-Tretens ergeben kann. Bezogen auf Akte und Artefakte heißt dies, dass der lichthafte Glanz, der immer wieder ihre Präsentation wirkungsästhetisch auszuzeichnen scheint, nicht nur auf spezifischen visuellen Wahrnehmungen im Vorfeld der Produktion beruht oder – etwa bei einer bildlichen Darstellung, einer Plastik oder einer Aufführung – Resultat der Lichtführung ist. Er kann auch – und in diesem Sinne wären dann auch mündlich oder schriftlich tradierte sowie musikalische Artefakte angesprochen – in gradueller Abstufung Signum für die Intensität ästhetisch inszenierter Präsenz ebenso wie Ausdruck selbstreflexiver Spiegelung medialer Bedingungen sein.

So selbstverständlich unter den basalen Vorzeichen der Visibilität und des Wahrnehmens in produktions- wie rezeptionsästhetischen Zusammenhängen der immer wiederkehrende Rekurs auf Phänomene des konkreten Lichts, des Leuchtens, des Scheins und des ‚Zur-Erscheinung-Kommens‘ sowie des Anscheins auch ist, so divers erweist sich jedoch bei näherem Hinsehen die Art und Weise, wie Phänomene des Scheinens, Leuchtens und Glanzes oder auch des trügerischen Anscheins im jeweiligen Akt und Artefakt inszeniert und verstanden werden. Zeigte sich diese Diversität bereits in den geschilderten Szenen aus Wolframs *Parzival* insbesondere in der Spannung von materiellem und metaphorisch zu verstehendem Schein und Anschein, die – von den Figuren unreflektiert – zu einer vom Roman prägnant dargebotenen Kette an Reaktionen des Missverstehens führte, so muss jene Diversität bei den zuvor in diachronem Aufriss aufgerufenen, höchst unterschiedlichen Positionen der Kulturgeschichte in einem Spektrum vom 5. Jahrhundert v. Chr. bis zur Gegenwart umso deutlicher in den Blick treten. Denn diese Positionen, gewagt in ‚Tigersprüngen‘<sup>32</sup> anzitiert, um auf korrespondierende Aspekte zu verweisen, lassen sich bei genauerer Prüfung kaum in kohärenten Einklang bringen.

Hierin mag auch der Grund liegen, dass die Aushandlungen des Spannungsverhältnisses von ‚Schein‘ und ‚Anschein‘, die – wie der Band zeigen möchte – mit kaum zu vergleichender Dynamik die ästhetische Diskussion gerade der Vormoderne bestimmt und vorangetrieben haben, bisher als veritabler Beitrag einer ästhetischen Reflexion kaum systematisch epochen- und gattungsübergreifend erschlossen wurden. So erscheint es bezeichnend, dass im „Historischen Wörterbuch der Philosophie“ von den 14 Spalten, die der Artikel ‚Schein‘ dort umfasst, nur eine den Positionen der über 2000-jährigen europäischen Kulturgeschichte vor 1800 vorbehalten ist,<sup>33</sup> während sich die restlichen Spalten auf die letzten 200 Jahre, insbesondere auf die Zeit des Idealismus, beziehen. Ebenso signifikant ist, dass der Abschnitt zum Schein unter ästhetischen Gesichtspunk-

32 Vgl. Benjamin 1974, S. 701.

33 Santel/Rohs/Liebsch 1992. Vor der Frühen Neuzeit werden nur Platon und Meister Eckhart genannt (Sp. 1230f.).

ten, den der Artikel eigens bietet, erst mit Johann Gottfried Herder einsetzt.<sup>34</sup> Noch deutlicher repräsentiert diese Leerstelle das historische Wörterbuch der „Ästhetischen Grundbegriffe“.<sup>35</sup> Dieser Marginalisierung vormoderner Debatten sowie der damit verbundenen einseitigen Verengung des Blicks auf neuzeitliche autonomieästhetisch geprägte Ansätze,<sup>36</sup> wodurch die entscheidenden ontologischen, theologischen und epistemologischen Tiefenschichten des Spannungsfeldes ebenso wie die sinnlichen Verankerungen ausgeblendet bleiben, möchte der vorliegende Sammelband entgegen-treten. Dabei stellt sich nicht die Aufgabe, eine Kohärenz herzustellen, die den kulturell und historisch differenten Diskussionen und Praktiken von vornherein nicht entsprechen kann. Entscheidend ist es vielmehr, die Ursachen und Ausprägungen der Vielfalt, Vielschichtigkeit wie Diversität, die jene Aushandlungen in historischer Perspektive kennzeichnen, zunächst zu konturieren mit dem Ziel, sie nicht nur als Handicap, sondern ebenso als Chance eines analytischen Zugriffs zu begreifen, der sich diachron wie interdisziplinär den geschilderten Fragen in einer den vormodernen Akten und Artefakten adäquaten Komplexität nähern möchte. In diesem Sinn setzt der folgende dreifache Problemaufriss an. Von hier aus lässt sich denn auch darlegen, inwiefern der Ansatz der *Anderen Ästhetik* des Tübinger Sonderforschungsbereichs 1391 es erlaubt, auf die skizzierten Herausforderungen pointiert zu reagieren bzw. genau in Bezug auf die aufzuzeigende Diversität sein Potenzial zu beweisen.

34 Santel/Rohs/Liebsch 1992, Sp. 1240–1243.

35 Siehe Früchtl 2010. Im Artikel ‚Schein‘ werden zwar Ausführungen zu Platon differenziert gegeben (S. 367–369), rangieren aber unter „I. Zur Vorgeschichte“ (S. 367). Die Überleitung in die Neuzeit, überschrieben mit „II. Entstehung im 18. Jahrhundert: Schein als (durchschaute) Täuschung“ (S. 369) bildet ein einziger Satz: „Die platonische Tradition der in der sinnlich wahrnehmbaren Schönheit aufscheinenden nicht-sinnlichen Schönheit und der Schönheit als ‚splendor veritatis‘, der auf Seite des Subjekts der Erkenntnismodus der Anschauung entspricht, setzt sich in der spätantiken und mittelalterlichen Philosophie, angestoßen durch Plotin, Augustinus und Pseudo-Dionysios, fort“ (S. 369).

36 So heißt es im „Historischen Wörterbuch der Philosophie“ nach knappem Blick auf Platon und Meister Eckhart in Bezug auf den angeführten dritten Gewährsmann, Valentin Weigel (1533–1588), z.B. nur kurz und bündig: „V. Weigels Ansätze zu einer Erkenntnistheorie deuten schon auf den spezifisch neuzeitlichen Begriff des Sch. in der Bedeutung von ‚Erscheinen‘ bzw. ‚bloßem Schein‘“ (Santel/Rohs/Liebsch 1992, Sp. 1231). Bei Friedrich Schiller ist dann sozusagen das autonomie-ästhetische Ziel erreicht: Erstmals nennt Schiller die Kunst allgemein die „Kunst des Scheins“ bzw. des „schönen Scheins“ (Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen, S. 401 und 400). „Der ästhetische Schein“ sei derjenige Schein, der „weder Realität vertreten will, noch von derselben vertreten zu werden braucht“ (Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen, S. 403).



### 3. Problemfeld 1: Vielfalt der Lexeme und Semantiken

Das erste Problemfeld betrifft die Ebene der Lexeme, Wortfelder und Wortfamilien, die für die kulturell übergreifenden Verhandlungen von Schein und Anschein in den jeweiligen Quellen zur Verfügung stehen, aber auch in der wissenschaftlichen Analyse und Beschreibung genutzt werden. Hier ist nicht nur hervorzuheben, dass eine Vielfalt an unterschiedlichen Lexemen für das Aushandlungsfeld zur Verfügung steht, sondern auch ein historisch wie kulturell variables Spektrum an Verwendungsweisen und Semantiken anzutreffen ist, das wiederum differierende Konzepte implizieren kann. Dies zeigt sich bereits in Bezug auf die in der jeweiligen Sprache und Kultur maßgeblichen Wortfamilien, die in den entsprechenden Texten, Kontexten oder Beschreibungen die Verhandlungen um Phänomene von ‚Schein‘ und ‚Anschein‘ prägen. Denn diese Wortfamilien führen, so der Ausgangspunkt, bei aller Ähnlichkeit doch auf zu unterscheidende denotative wie konnotative Bedeutungsschichten zu. Dieses Differenzpotenzial auf lexematischer Ebene kann in den Quellen genutzt werden, um Abgrenzungen gegenüber verwandten Phänomenen in deren Darstellung oder in die Reflexion über sie in die Verhandlungen einzuspielen. Ebenso können jedoch auch Interferenzen in Bezug auf die Semantiken produktiv dazu dienen, auf die Komplexität des zu beschreibenden Phänomens zu verweisen – eine Komplexität, die sich gegebenenfalls über Abschattierungen und leichte Nuancierungen präziser artikulieren lässt als über strikte Abgrenzungen.

Erläutert seien derartige Differenz- und Differenzierungspotenziale, aber auch Anknüpfungspunkte anhand des deutschsprachigen Wortfeldes im Rahmen der Verhandlungen um Schein und Anschein. Hier geraten im Wesentlichen drei zentrale Wortfamilien bzw. untergeordnete Wortfelder in den Blick: Zum einen die Wortfamilie von ‚Schein‘ – ‚Erscheinung‘ – ‚Anschein‘, zum anderen diejenige von ‚Licht‘ – ‚leuchten‘ – ‚Erleuchtung‘, schließlich diejenige von ‚Glanz‘ – ‚glänzen‘ – ‚Glast‘. Auch die Wortfamilie von ‚Strahl‘ – ‚strahlen‘ – ‚Ausstrahlung‘ wäre aufschlussreich ebenso wie ein ganzes Spektrum an Lexemen für konkrete Leuchtmedien, die in engem Kontakt stehen, wie ‚Sonne‘, ‚Gold‘, ‚Edelsteine‘, ‚Spiegel‘, ‚Augen(strahl)‘ etc. Das vielfältige Lexem-Archiv lässt sich keineswegs enumerativ abschließend wiedergeben. So ist die folgende Konzentration auf die genannten drei Hauptfelder, in die vielfach auch die anderen Bezeichnungsmöglichkeiten integriert sind, vor allem paradigmatisch zu verstehen.

(a) Mit dem semantischen Feld von ‚Schein‘<sup>37</sup> – ‚Erscheinung‘ – ‚Anschein‘ ist diejenige Wortfamilie aufgerufen, die im Vergleich zu den beiden anderen Wortfamilien am signifikantesten mit ästhetischen Perspektiven korreliert.<sup>38</sup> Dies mag zum einen damit

37 Vgl. grundlegend Lehmann 1964; Santel/Rohs/Liebsch 1992; Früchtl 2010.

38 Das „Historische Wörterbuch der Philosophie“ widmet dem Begriff in Bezug auf Ästhetik eben deshalb denn auch einen eigenen Artikelabschnitt: Santel/Rohs/Liebsch 1992, Sp. 1241–1243. Entsprechend finden sich im deutschsprachigen Bereich zahlreiche Publikationen zu ästhetischen

zusammenhängen, dass ‚Schein‘ und ‚scheinen‘ sowie deren Derivationen auf Semantiken verweisen, die – wie auch die Lexeme ‚schauen‘ und ‚schön‘<sup>39</sup> – über Prozesse des Wahrnehmens und Urteilens besonders eng Rezeptionsphänomene indizieren. Zum anderen ist der für menschliche Akte und von Menschen gefertigte Artefakte zentrale Aspekt des gestaltenden In-Erscheinung-Setzens aufgerufen. Damit sind jene intrikaten Rechtfertigungs- und schließlich Fiktionalitätsdebatten auf den Plan gerufen, die sich von Platons Ausführungen in der *Politeia*<sup>40</sup> bis zur heutigen Diskussion in Zustimmung wie Ablehnung als unerschöpflicher Antrieb für die Praxis der Produktion von Akten und Artefakten wie für die reflektierende Theorie zu dieser Praxis erwiesen haben. Denn jener inszenierte ‚Schein‘ kann sowohl erhellenden Charakter haben, insofern über ihn Zusammenhänge sichtbar werden, die ohne jenes gestaltende In-Erscheinung-Setzen nicht in derselben Weise fassbar geworden wären;<sup>41</sup> ebenso lässt sich jener inszenierte ‚Schein‘ auch als ein ‚bloß‘ menschengemachter Zugriff zweiter oder dritter Ordnung verstehen, der gegenüber einer priorisierten Wirklichkeit oder Wahrheit nur Anschein, Trug und Täuschung bedeuten kann – eine Spannweite, die nicht erst mit den Illusionsdebatten der Frühen Neuzeit, wenngleich hier besonders intensiv, zum Tragen kommt.<sup>42</sup> Die mit dieser Spannweite einhergehende Ambiguität<sup>43</sup> betrifft in grundsätzlicher Weise das Lexem ‚Schein‘ (vgl. ‚etw. zur Erscheinung bringen‘ im Sinn von ‚etw. erhellen‘ versus ‚etw. zum Schein tun‘ im Sinn von ‚etw. vortäuschen/verdunkeln‘). Die Spannweite wurde jedoch im Titel des Bandes nochmals durch die Gegenüberstellung von ‚Schein und Anschein‘ akzentuiert, wobei auch ‚Anschein‘ mehrdeutig zu lesen ist, insofern das Lexem auf den physikalischen Vorgang des ‚Anscheinens‘ ebenso verweist wie auf die erkenntnistheoretisch oder moralisch aufgeladenen Begriffe von ‚Trug‘ und ‚Täuschung‘.

Fragen, die von dem Lexem ‚Schein‘ ausgehen, u. a. in philosophischer Perspektive: Oelmüller 1982; Seel 1993; Ghasempour 1995; Seel 2003; Rhein 2016; in Bezug auf unterschiedliche Fachdisziplinen in paradigmatischer Auswahl: Stierle 1989; Wenzel 1990; Bolz 1992; Brittnacher/Stoermer 2000; Schnitzler 2002; Müller 2006; Robert 2007; Arburg et al. 2008; Schade 2015; Eusterschulte/Stock 2016; Fuchs 2018. Im englischsprachigen Raum vgl. etwa Bildhauer 2020, S. 1–57.

39 Saran 1975, S. 189, erläutert das mhd. Adjektiv *schoene* auch unter Rückgriff der Etymologie als das „was man deutlich sehen kann“ und führt aus: „Mhd. I. Deutlich zu sehen, weil es leuchtet: 1. hell, klar, glänzend [...]. II. Allg.: was ursprünglich durch Helligkeit, dann übh. angenehm auffällt [...].“

40 Platon: *Politeia*, 595c–597e.

41 Prägnant formuliert in Paul Klees bekanntem Diktum: „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.“ (Klee: *Schöpferische Konfession*, S. 20)

42 Vgl. grundlegend Strube 1976; Halbfass 1998; Wolf 2018; in Bezug auf die Frühe Neuzeit: Dickhaut 2016; Robert 2016.

43 Zum Ambiguitätsbegriff: Bauer et al. 2010; zum Phänomen in Bezug auf die Vormoderne: Auge/Witthöft 2016.

(b) Andere Wortfamilien wie ‚Licht‘<sup>44</sup> – ‚leuchten‘ – ‚Erleuchtung‘ gehören ebenfalls dem Wortfeld an, die Semantik führt hier z.T. jedoch aus dem Bezugsbereich der Ästhetik oder der Künste im engeren Sinn hinaus bzw. ist *per se* nicht in diesem Kontext zu verorten. Dominant sind hier – ausgehend von den Lexemen ‚Licht‘ oder ‚leuchten‘ – auf der denotativen Ebene physikalische Phänomene, seien diese auf Vorgänge in der Natur bzw. kosmische Vorgänge oder auf menschliche Praktiken der Lichterzeugung bezogen.<sup>45</sup> Zugleich sind über die metaphorische Ebene vor allem positiv besetzte, sinn-spendende Zusammenhänge aufgerufen,<sup>46</sup> die häufig auf biologische oder anthropologische Grundbedingungen (z.B. Licht als Quelle des Lebens) verweisen,<sup>47</sup> oftmals aber auch religiösen Charakter annehmen,<sup>48</sup> insbesondere im christlichen Kontext durch die hier zentrale Gleichsetzung von Christus bzw. christlicher Wahrheit und ‚Licht‘.<sup>49</sup> Bei ‚Erleuchtung‘ erweist sich die religiöse Perspektive semantisch nochmals potenziert, insofern ein Erkenntnisvorgang mit diesem Lexem avisiert ist, der nicht nur menschlich rationales Wissen umfasst, sondern eine Einsicht beschreibt, die über dieses weit hinausgeht und meist nur mithilfe einer göttlichen Instanz erlangt werden kann.<sup>50</sup> Dass gleichwohl diese Wortfamilie im ästhetischen Bereich – oft in metaphorischem Sinne – prominent ist, zeigen nicht nur Praktiken „konnotativer Ausbeutung“<sup>51</sup> im Zuge von Strategien, die Produktion von oder den Umgang mit Akten und Artefakten zu legitimieren oder besonders attraktiv zu gestalten. Vor allem schlägt sich hierin ein an die Akte und Artefakte herangetragenener Erkenntnisanspruch nieder, der ihnen, gerade weil ihre Aufschlusskraft ein begriffliches Verstehen übersteigt,<sup>52</sup> eine Bedeutung und Wirkungspotenzialität von quasi religiösem Ausmaß zuordnet.<sup>53</sup>

(c) Wieder anders verhält es sich mit dem Bedeutungsspektrum der Wortfamilie von ‚Glanz‘ – ‚glänzen‘ – ‚Glast‘ etc.<sup>54</sup> Glanz ist wie Licht und Schein auf der denotativen Ebene ein optisches Phänomen, das einer Lichtquelle sowie der Wahrnehmung der Rezipierenden bedarf, vor allem aber – und hier setzen die Unterschiede ein – einer reflektierenden Oberfläche, von der die Glanzeffekte ausgehen. Durch den Bezug zur Oberflächenbeschaffenheit spielen bei dieser Semantik materiale und mediale Aspekte eine

44 Vgl. Beierwaltes / von Bormann 1980.

45 Vgl. Heilmann 2013.

46 Vgl. Blumenberg 1957.

47 Vgl. z.B. Böhme / Böhme 1996; Böhme 2001; Böhme / Olschanski 2004.

48 U.a. Bremer 1973; Gerlitz 1995; Ernst 2009.

49 Exemplarisch Schwankl 1985; Kompa 2002, hier S. 235–276; mit Bezug auch auf die jüdische Tradition: Trembl 2002.

50 Vgl. Casutt 1959; Beierwaltes 1972; siehe auch Wandhoff 2008.

51 Siehe Warning 1979, S. 122, Anm. 2, ausführlicher S. 138–144.

52 Zentral für die Positivierung des Erkenntnisanspruchs durch die Kunst: Baumgarten: Ästhetik, § 1.

53 Vgl. Vietta / Uerlings 2008.

54 Vgl. grundlegend Schlüter 1974.

wesentliche Rolle. Ebenso wichtig ist die übertragene Bedeutung. Hier zielt ‚Glanz‘ auf die Charakterisierung von Außerordentlichkeit. Gemeint ist ein „strahlender, bewunderter Höhepunkt“ in Bezug auf eine Situation oder eine „strahlende, bewunderte Kraft“, bezogen auf menschliches Vermögen.<sup>55</sup> Häufige Kollokationen und Synonymgruppen<sup>56</sup> wie ‚Glanz und Gloria‘ bzw. ‚Glanz‘, ‚Heiligenschein‘ und ‚Strahlenkranz‘ oder ‚Glanz und Glamour‘ bzw. ‚Glanz‘, ‚Herrlichkeit‘, ‚Pracht und Prunk‘ erschließen dabei weitere Sinnschichten, die sowohl in die religiöse Richtung zielen können<sup>57</sup> als auch auf den Bereich von Herrschaft, Herrschaftsrepräsentation und Machtdemonstration, oft in beidseitiger Überlagerung.<sup>58</sup>

Bereits dieser kurze Überblick zeigt, wo Überschneidungen der Wortfamilien vorliegen, aber vor allem auch, wo Differenzierungen durch die jeweilige Lexemverwendung und deren denotative wie konnotative Bedeutungsschichten in Bezug auf ästhetische Fragen möglich werden. Diese Differenzierungen, die analytisch je einzuholen sind, ließen sich weiterverfolgen, zieht man weitere Faktoren, die den jeweiligen Gebrauch beeinflussen, in Betracht. Zu nennen sind neben den verschiedenen Quellenmedien – etwa textuelle, musikalische oder gegenständliche Zeugnisse – die jeweilige Sprache sowie die historische Konstellation bzw. die jeweiligen kulturellen Räume und Kontexte, die die Äußerung funktional bestimmen, d.h. ihre Eingebundenheit etwa in eine religiöse, soziale oder politische Praxis, ihre philosophische oder theologische Situierung oder ihre rhetorische oder kunsttheoretische Kontextualisierung. So ist zu betonen, dass sich die Ambiguität der Lexeme ‚Schein‘ und ‚scheinen‘ in anderen Sprachen durchaus nicht in derselben Form findet. Das Englische der Frühen Neuzeit etwa nutzt für die Semantiken, die im Begriff des Scheins zusammenfallen, vorrangig drei unterschiedliche Lexeme: *to seem*, *to appear* und *to shine*.<sup>59</sup> Im Lateinischen kommen mit Begriffen wie

55 Vgl. den Eintrag im Digitalen Wörterbuch für deutsche Sprache (DWDS), URL: <https://www.dwds.de/wb/Glanz> (letzter Zugriff: 22. September 2023).

56 Siehe die Angabe der zahlreichen ausgewerteten Korpora, die allerdings meist der Neuzeit zuzuordnen sind: Digitales Wörterbuch für deutsche Sprache (DWDS), URL: <https://www.dwds.de/wb/Glanz> (letzter Zugriff: 22. September 2023).

57 Im Überblick: Beierwaltes 2013.

58 Wolfram 1963; Kyrieleis 1986; Bergmann 1998; Wenzel 2002; Kovacs 2014, S. 51–53; Kovacs 2022, S. 159–168 und 406–408. – Neben dem an Materialität und Medialität gebundenen Widerschein bzw. der Reflexion ist das Lexem ‚Glanz‘ sicherlich vor allem durch sein besonderes Ambiguitätspotenzial in der Erscheinung und Wertung mit dem semantischen Feld von Akten und Artefakten verbunden, insofern ‚Glanz‘ einerseits auf positiv bewertete ‚leuchtende‘ Brillanz, andererseits auf negativ einzuschätzenden ‚Pomp‘ und ‚äußere Show‘ abheben kann; vgl. den Eintrag im Digitalen Wörterbuch für deutsche Sprache (DWDS), URL: <https://www.dwds.de/wb/Glanz> (letzter Zugriff: 22. September 2023). In dieser Hinsicht schließt die Wortfamilie eng an die Ambiguität von ‚Schein‘ bzw. die Gegenüberstellung von Schein und Anschein an.

59 Siehe hierzu den Beitrag von Matthias Bauer und Angelika Zirker in diesem Band, S. 3–17. Für das Mittelenglische vgl. Barnickel 1975.

*splendor* und *claritas*, die oft wechselweise für *lux* gebraucht werden, Begriffe ins Spiel, in deren Verwendung im lateinischen Mittelalter sich der durch die Vulgata geformte biblische Gebrauch und das pagane Erbe, insbesondere des Neuplatonismus verbinden. Die Lichtmetaphern der biblischen Sprache werden so für eine grundlegende metaphysische und erkenntnistheoretische Entfaltung geöffnet.<sup>60</sup> Anhand des Lexems ‚Glanz‘ ließen sich schließlich besonders gut sprachhistorische Einschreibungen in Rekurs auf veränderte kulturelle Vorstellungen demonstrieren.<sup>61</sup>

Die Komplexität des Aushandlungsfeldes nimmt nochmals zu, erweitert man das Feld einzubeziehender Lexeme und damit Phänomene über die aufgezeigten Wortfamilien hinaus. Dies wird deutlich, werden etwa Begriffe wie *phantasia* oder *evidentia* herangezogen, die keineswegs an Licht-Effekte gebunden sind, gleichwohl von hoher Aufschlusskraft für Fragen ästhetischen In-Erscheinung-Setzens wie ästhetischen Wahrnehmens. So sind etwa bereits bei Aristoteles Beobachtungen zur Ästhetik des Scheins und der Erscheinung in den Kontext nicht nur psychologischer, sondern auch rhetorischer Ausführungen gestellt: Während Aristoteles die Bedeutung sinnlicher Wahrnehmung (ἄσθησις, *aisthesis*) gegenüber Platon erheblich aufwertet, beschreibt er im Zusammenhang mit Vorstellungen der Imagination (φαντασία, *phantasia*) die innerseelische und kognitive Verarbeitung real gesehener Dinge sowie die neue Kreation von Bildern. Hinzu kommt seine Theorie der Evidenz bzw. Deutlichkeit (ἐνάργεια, *enargeia*), die zusammen mit *phantasia* als Bindeglied zwischen sinnlicher Wahrnehmung (*aisthesis*) und theoretischer Erkenntnis fungiert.<sup>62</sup>

Schließlich sei genannt, dass selbst etymologisch verwandte Lexeme des Wortfeldes in semantische Differenz, ja Opposition münden können: Während eine solche Differenz z. B. bei der Gegenüberstellung von ‚Schein‘ und ‚Anschein‘ durch ein Präfix indiziert wird, ist Luzifer tatsächlich auch dann noch namentlich als Träger der *lux* bestimmt, als er durch den Aufstand gegen Gott seiner Aufgabe, Licht zu bringen, nicht gerecht geworden ist und dadurch von der positiven zur negativen Gestalt pervertiert. Es ist hier allein die Kenntnis des Mythos, aus der sich die Differenz erkennen lässt.

60 Zum theologischen und philosophischen Hintergrund Hille-Coates 2003; Halfwassen 2004, insbes. S. 86–93; Hauskeller 2004; Enders 2008; zur Diskussion in weiteren Fachdisziplinen: Lobsien 2007; Haug 2008; Schellewald 2012; Schellewald 2016.

61 Wird das Lexem im Althochdeutschen zunächst sparsam, vor allem mit religiöser Semantik in religiösen Kontexten greifbar, so steigen die Belege des Lexems im 12. und vor allem 13. Jahrhundert deutlich an; Grund hierfür ist die Entfaltung höfischer Kultur und der mit ihr verbundene Sinn für prachtvolle Repräsentation, wodurch sich eine Semantik durchsetzt, die religiöse Einschreibungen zurückdrängt oder sich ganz von diesen löst; vgl. Haubrichs 2011.

62 Siehe dazu Aristoteles: *De anima* und Aristoteles: *Ars Rhetorica*, 1411b22–1412a3; zum gesamten Komplex sind einschlägig: Watson 1988; Schofield 1992; Watson 1994; Montefusco 2005; Sheppard 2014; Männlein-Robert 2022.

Die Vielfalt der unterschiedlichen Lexeme, Wortfelder und Wortfamilien impliziert somit für eine kulturübergreifende Betrachtung, wie sie der vorliegende Band vornimmt, Gefahr und Gewinn: Gefahr, indem die Vielfalt der Ansatzmöglichkeiten bereits auf Lexemebene den substanziellen Vergleich erschwert; Gewinn, indem Differenzierungen gerade dadurch analytisch erschlossen werden können, dass die Lexeme in ihrer semantischen Qualität und Aussagedimension als Beschreibungs- wie Analysekatgorien je neu befragt werden müssen und ihre sprachliche, historische, kulturelle sowie kontextuelle Prägung dabei grundsätzlich in Rechnung zu stellen ist.

#### 4. Problemfeld 2: Eigentliches und metaphorisches Sprechen

Das zweite Problemfeld steht in enger Relation zu den bisherigen Ausführungen und kann daher – wie auch das dritte – knapper behandelt werden. So ist bereits zuvor deutlich geworden, dass die Semantiken wesentlich davon abhängen, ob konkrete Anschaulichkeit oder abstrakte, gegebenenfalls reflexive Bedeutungsschichten avisiert werden, verbunden meist mit der Frage, ob eine eigentliche oder eine metaphorische Verwendung bzw. Darstellungsweise vorliegt.<sup>63</sup> Auch hier fallen die Konzepte und Positionierungen der angeführten Beispiele sehr unterschiedlich aus. Wenn die von Platon vorgestellte Seelenreise im *Phaidros* zur Anschauung des Schönen in ein überhimmlisches Jenseits führt, so bleibt dieses ‚Vor-Augen-Führen‘ im platonischen Mythos Allegorie, die in der Deutung über die vorgestellte Anschaulichkeit dezidiert hinausführen will: Das höchste Schöne ist im intelligiblen Sinn gerade nicht anschaulich-visibel. Ebenso ist die Sonne im Sonnengleichnis der *Politeia* als komplexe Metapher aufzufassen und zu deuten. Sie verweist auf Erkenntnis, Wahrheit und das Gute und korreliert sie in diesem Verweis mit lichthafter Helligkeit, ohne dass davon abgerückt würde, dass Erkenntnis, Wahrheit und das Gute, zumindest in Hinblick auf die transzendenten Ideen, nur bis zu einem gewissen Grad über Visibilität zu fassen sind.<sup>64</sup>

Ganz anders erweist sich die Relation, wenn etwa Johannes Scotus Eriugena in neuplatonischer Begrifflichkeit von der Vermittlung der *illuminatio* durch das göttliche Licht (*lumen*) in diesem Stein oder Holz spricht.<sup>65</sup> Hier ist durchaus eine konkrete Visibi-

63 Angesprochen ist damit ein quer durch die Disziplinen virulentes Problem: Vgl. etwa in philosophischer Perspektive: Blumenberg 1957; Kreuzer 2016; unter theologischen Vorzeichen Hoeps 2014a; als mediävistische Debatte: Quint 1953; Haug 1986; Köbele 1993; in kunstwissenschaftlicher Hinsicht: Krüger 2023.

64 Platon: *Politeia*, VI 508a4–509b10.

65 Vgl. Eriugena: *Expositiones in Ierarchiam Coelestem* I.107–111, S. 4, hier I.108: *lapis iste uel hoc lignum mihi lumen est* („dieser Stein oder dieses Holz ist für mich Licht“; Übers. Beierwaltes 1994, S. 135). Siehe dazu: Beierwaltes 1994, insbes. S. 115–158; Haug 2008, insbes. S. 279–281.

lität gemeint, die aber zugleich einen transzendenten Charakter aufweist. In den jeweiligen Gegebenheiten der Schöpfung ist das göttliche Licht in abgestufter, aber eben doch noch benennbarer Weise präsent. Gewissermaßen das Urbild für diese Weisen göttlicher Lichtpräsenz im Irdischen sind spezifisch religiöse Repräsentationen wie die Eucharistie oder die Ikone. Die Debatten um Letztere im 8. Jahrhundert haben den Weg dazu eröffnet, das eigentlich nicht darstellbare Göttliche als im sichtbaren Gegenstand wirksam und begreifbar vorzustellen.<sup>66</sup>

Hegels Rede vom ‚sinnlichen Erscheinen‘ wiederum betont zwar dezidiert gegenüber dem zeitgenössischen philosophischen Diskurs die Notwendigkeit der materiellen Rückbindung der Ideen bzw. Begriffe, bindet das materielle Erscheinen aber keineswegs nur an den ‚Sinn des Gesichts‘, sondern auch an den ‚Sinn des Gehörs‘, bewertet diese Art der Sinnlichkeit dann jedoch in der Weise, dass eine Hierarchisierung entsteht, die jene medialen und materiellen Angebote am höchsten bewertet, die sich am meisten der Materialität wieder entziehen.<sup>67</sup> Und bei Seels „Ästhetik des Erscheinens“ schließlich spielen konkrete visuelle Lichteffekte überraschenderweise keine zentrale Rolle, die Rede vom Erscheinen ist primär metaphorisch zu verstehen.

Bereits dieser kurze Abriss macht dreierlei deutlich: Zum einen lässt sich die Geschichte der Aushandlungen zwischen Schein und Anschein nicht teleologisch als Entwicklung verstehen, die von konkreter Anschauung zu abstrakten Vorstellungen ‚voranschreitet‘, ebenso wenig wie eine umgekehrte konstante Veränderung von der Abstraktion zur Konkretion auszumachen ist. Die Relationen sind somit aus den jeweiligen Quellen, Kontexten und zeitgenössischen Diskursen immer von Neuem in ihren diffizilen Gewichtungen zu erschließen. Dabei muss damit gerechnet werden, dass semasiologisch und onomasiologisch zu deutende Befunde auf Darstellungsebene parallel anzutreffen sind, aber – selbst bezogen auf ein- und dieselben Akte und Artefakte – keineswegs korrespondieren müssen. Zudem stellt sich auch und gerade bei einem metaphorischen oder allegorischen Gebrauch von Motiven, die sich auf Phänomene von Schein und Anschein beziehen, dabei aber gerade in ihrer konkreten Bedeutung keine Geltung erlangen sollen, die Frage, warum gleichwohl mit ebenjenen Metaphern

- 66 Grundlage hierfür ist eine im Mittelalter immer wieder – etwa auch bei Meister Eckhart – begegnende intertextuelle Lektüre von Gen 1 im Zusammenhang mit Joh 1. In der Folge erscheint die gesamte Schöpfung als durch das christologisch bestimmte Licht, das „in der Finsternis“ leuchtet (Joh 1,5), durchdrungen und in einer Weise erhellt, die ihr selbst einen Hinweiskarakter auf das Göttliche gibt, dem aber angesichts der bleibenden Differenz zu dieser immer eine Vorläufigkeit oder auch Defizienz eignet. Vgl. hierzu den Beitrag von Volker Leppin in diesem Band, S. 231–246.
- 67 So werden „Geruch, Geschmack und Gefühl“ ausgeschieden, denn diese „haben es mit dem Materiellen als solchem und den unmittelbaren sinnlichen Qualitäten desselben zu tun“, während es doch „bei Gestalten, Tönen und Anschauungen“ darum gehe, auch und gerade den „höheren geistigen Interessen Befriedigung zu gewähren“ (vgl. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, S. 60 f., Zitat S. 61).

und Allegorien, deren suggestiv-plastische Imaginationskraft zurückgedrängt werden soll, gearbeitet wird. Diese Frage führt ins Zentrum ästhetischer Praxis, zugleich aber auch ins Zentrum der theoretischen Diskussion um die Auffassung und Leistung der Metapher. Zumindest angesichts neuerer Theoriebildungen, die Substitution als Erklärung der veränderten Semantik zurückweisen,<sup>68</sup> verschärft sich diese für die ästhetische Praxis nicht unbedeutende Frage. Schließlich ließe sich auf phänomenologischer Ebene an jene Reflexionen anschließen, die Erich Auerbachs *figura*-Begriff ausgelöst hat,<sup>69</sup> indem mit der Schein-Thematik vielfach genau jene paradoxe Überlagerung von Konkretion und Abstraktion in der Imagination aufgerufen ist, deren weitreichende kulturhistorische Relevanz Auerbach in Bezug auf christliche Kontexte und deren typologische Lektürepraxis in seiner wirkmächtigen Studie herausgearbeitet hat. Wenn insgesamt in diesem komplexen Feld auf einer basalen Ebene festzuhalten bleibt, dass die Verhandlungen um Schein und Anschein keineswegs durchgehend Visibilität oder konkrete Leuchtphänomene voraussetzen, gleichwohl die konkrete Rückbindung aber auch nicht gänzlich verabschieden, so stellt sich umso mehr die Aufgabe, jeweils von Fall zu Fall zu prüfen, wo genau zwischen konkretem Schein als Lichteffekt und metaphorischem Übertrag die zu untersuchenden Phänomene anzusiedeln sind bzw. in welcher Relation die jeweiligen Akte und Artefakte beide Möglichkeiten in ihrer Gestaltung ausspielen.

### 5. Problemfeld 3: Kontexte und Diskurse

Noch in einer dritten Hinsicht erweisen sich die am Beginn in ‚Tigersprüngen‘ präsentierten Hinweise als problematisch: Denn so klar in den skizzierten Denktraditionen nach Alexander Gottlieb Baumgarten mit der Auseinandersetzung um Schein und Anschein bzw. den jeweiligen Lichtmetaphoriken der jeweilige Anspruch genuin *ästhetischer* Reflexion verbunden ist, so wenig stringent erscheint genau diese Zuweisung bei den vormodernen Beispielen. So geht es zweifelsohne in den angeführten Passagen von Platons *Phaidros* primär um Epistemologie im Rahmen der Seelenlehre sowie um die ontologische Begründung der (transzendenten) Ideen und erst in zweiter Linie um Fragen der Schönheit – eine Schönheit, die jedoch als letztlich intelligible Wahrheit aufgefasst wird. Noch weniger geht es um Fragen der Kunst im engeren Sinn. Platons Kritik an der Werthaftigkeit sinnlicher Wahrnehmung (*aisthesis*) sowie überhaupt an Artefakten ist bekannt: Im 10. Buch der *Politeia* etwa reduziert er Malerei auf den Status

68 Richtungsweisend: Lakoff/Johnson 1980; Blumenberg 2001. Aus historischer Perspektive: Friedrich 2015.

69 Auerbach 2016 [1938]; zur Diskussion siehe etwa Kiening/Mertens Fleury 2013; Krüger 2023. Vgl. zu diesem Ansatz insbes. den Beitrag von Anna Pawlak in diesem Band, S. 265–299.



einer ontologisch minderwertigen reinen Kopie; ein Maler arbeite, so heißt es hier, wie einer, der mit einem Spiegel in der Hand herumlaufe:<sup>70</sup> Kunst gilt als bloßer Schein, als trügerische Verheißung, die angesichts einer metaphysisch verankerten Wahrheit in die Irre führt, führen muss. Und auch wenn seit Aristoteles im Kontext der Reflexion über Kunstproduktion (von bildender Kunst wie Literatur) der Aspekt der Evidenz, verstanden als ein Vor-Augen-Stellen (πρὸ ὀμμάτων ποιεῖν / *pro ommaton poiein*), zu einem positiven Kriterium avanciert, dann nicht nur deshalb, weil ein ästhetisches Vor-Augen-Stellen Imagination produktiv umsetzt, sondern auch, weil es eben dieses Kriterium in ethischer und epistemologischer Hinsicht erlaubt, Täuschung zu identifizieren.<sup>71</sup>

Auch für mittelalterliche Kontexte eine „Theorie des Schönen“ als ästhetische Theorie festmachen zu wollen – der Versuch Assuntos<sup>72</sup> –, greift aus doppeltem Grund nicht: Weder lässt sich die Systematik einer Theorie rekonstruieren noch lassen sich scholastische Aussagen über das Schöne ohne Weiteres als ästhetischer Diskurs verstehen. Die Auffassung des Thomas von Aquin: *pulchrum autem dicatur id cuius ipsa apprehensio placet*,<sup>73</sup> rekuriert eben nicht – worauf Andreas Speer mit Nachdruck hingewiesen hat<sup>74</sup> – auf eine Theorie der Künste oder eine Definition des Schönen, sondern hat ihren konkreten Ort in der Bestimmung der menschlichen *virtus cognitiva*. Andere Bezugssysteme der mittelalterlichen Vorstellungen von Schönheit sind, insbesondere vor dem Hintergrund der von Augustinus transformierten Illuminationstheorie, die Schöpfungslehre und die Christologie, in welcher die Ambiguität der Schönheit ihre höchste Ausprägung gewinnt: Ist Christus als Schöpfungsmittler auch Miturheber jener in der Welt auffindlichen Schönheit, so ist er zugleich als der Fleisch gewordene Gottesknecht derjenige, der „keine Gestalt und keine Schönheit“ hatte (Jes 53,2). In all diesen Aspekten wird Schönheit von den Kernauffassungen des christlichen Glaubens her bestimmt und

70 Platon: *Politeia*, X 596d8-1. Siehe ausführlicher zur kritischen Reflexion des Spiegelvergleichs Männlein-Robert 2002, hier v.a. S. 18–22 mit weiteren Literaturhinweisen.

71 In diesem Sinn ist seit Aristoteles eine Neubewertung von sinnlicher Wahrnehmung und eine positive Wertigkeit der psychologischen Imaginationskraft für das Feld der Kunst zu diagnostizieren, welche für die Entwicklung ästhetischer Theorien und Konzepte in der Folgezeit maßgeblich werden. Allerdings hatte sich bereits seit dem Sophisten und Rhetoriker Gorgias eine Trendwende angedeutet, welche Schein, Täuschung und Illusion als anerkannten Teil der Kunst, das Sich-Täuschen-Lassen als ebenso intellektuellen wie ästhetischen Genuss würdigte, die Frage nach der Wahrheit devaluierte und erstmals primär künstlerische Kriterien, nicht etwa metaphysische, mit Blick auf (An-)Schein und Illusion ausschlaggebend wurden. Siehe dazu Männlein-Robert 2007, hier S. 89; Grethlein 2021, v.a. S. 1–45.

72 Assunto 1982 [1961].

73 Thomas von Aquin: *Summa theologiae* I–II q. 27 a. 1 ad 3, 192b („schön wird aber das genannt, dessen Wahrnehmung Gefallen hervorruft“; Übers. Volker Leppin).

74 Dazu ausführlich: Speer 1994; vgl. auch Speer 1990; Speer 1993.

gewinnt allein in Relation zu diesen ihre Bedeutung, nicht jedoch im Sinne einer eigenständigen Theorie des Ästhetischen.<sup>75</sup>

Bereits diese zwei Beispiele zeigen unmissverständlich, dass Aushandlungen von Schein und Anschein nur partiell in eine Geschichte der Ästhetik gehören. In weit umfassenderem Sinn sind sie vielmehr in einer Kulturgeschichte des Lichts zu kontextualisieren.<sup>76</sup> Dabei ist über verschiedene Kulturen hinweg festzuhalten, dass dem Phänomen des Lichts eine herausragende Rolle in der symbolischen Kommunikation zukommt. Zentral mag dabei sein, dass es in sehr variablen Formen auftreten bzw. thematisiert werden kann: Als überbordendes Gleißeln oder Strahlen, als verhaltenes (Hervor-)Scheinen und Leuchten, als erlöschendes Glimmen; materialisiert im Widerschein eines Gesichts, im Glanz eines Edelsteins, in der bunten Durchlässigkeit eines Kathedrafensters. Zugleich kann die Wirkung und Wertung des Lichts höchst disparat ausfallen: positiv, aufgerufen z.B. als biologische Grundlage des Lebens, als Metapher der Glücksverheißung, der intellektiven Erkenntnis oder der religiösen Erleuchtung; ebenso kann die Wertung negativ ausfallen: Licht als übermäßige Helligkeit, als Blendung, als gefährdendes Feuer usw.<sup>77</sup>

Entscheidend ist jedoch vor allem, dass das Licht, das sinnlich wahrnehmbar ist und doch zugleich der Materialität entzogen scheint, in zahlreichen Kulturen als Signum des Göttlichen fungiert: Zeus ist der blitzeschleudernde Gott. Apollo trägt den Beinamen Phoebus und wird seit dem 5. Jahrhundert v. Chr. mit dem Sonnengott Helios gleichgesetzt. Die Psalmen beschreiben JHWH immer wieder in Lichtmetaphern, in denen die Hebräische Bibel wiederum Vorstellungen ihrer altorientalischen Umwelt verarbeitet. Vielfach kehrt das Lichtmotiv in christlicher Tradition wieder. Hier wird nicht nur die Vorstellung der *sapientia* als Licht oder Licht als göttliches Partizipationsattribut in der *Corona radiata*, im Nimbus oder als Mandorla aus älteren Traditionen fortgeschrieben, vielmehr wird Christus selbst als Licht, das in die Finsternis der Welt gekommen ist, gedeutet (Joh 1,5),<sup>78</sup> wird ihm die Selbstbeschreibung als Licht zugesprochen: „Ich bin das Licht der Welt“ (Joh 8,12). Diese Selbstzuschreibung dient unmittelbar dem Ruf zur Nachfolge und zielt damit auf eine Art Umkehrung jenes in Joh 1 beschriebenen Weges des göttlichen Lichtes in die Finsternis der Schöpfung. Ihr geht es also nicht um eine Wahrnehmungsdimension, sondern um die auf Christi Erscheinung antwortende Aktivität des gläubigen Menschen.

75 Vgl. aus theologischer Perspektive: von Balthasar 1961; Stoellger/Klie 2011; Hoeps 2014b; Hoeps 2020; Krüger 2017; in bild- und objektwissenschaftlicher Hinsicht: Ganz/Lentes 2004; Krüger 2016; mit literaturwissenschaftlichem Bezug: Wehrli 1984, insbes. S. 143–162; Kiening 2015; Kiening 2016; Köbele/Notz 2019; Scheidel 2022.

76 U.a. Bultmann 1948; Bremer 1974; Gebhard 1990; Bolz 1992; Perkowitz 1998; Böhme 2001; Lechtermann/Wandhoff 2008; Ernst 2009; Thunø 2011; Heilmann 2013; Kreuzer 2016.

77 Zur Bandbreite der Wertung in religiöser Hinsicht vgl. Trembl 2002.

78 Malmede 1986.

Gerade unter christlichen Vorzeichen ist damit in extremer Weise ein axiologisches Feld aufgerufen, verstärkt noch durch den Sachverhalt, dass Gottes Gegenspieler Luzifer als gefallene Lichtgestalt zum göttlichen Licht in komplexer Relation steht, wie das Mosaik der Versuchung Christi des Markusdoms aus dem 12. Jahrhundert, das die Vorlage für das Coverbild des Sammelbandes abgibt, in seinem Spiel von Licht, Glanz und Trug facettenreich in Szene setzt.<sup>79</sup> Eingebettet in leuchtenden, goldenen Mosaikgrund zeigt sich die Versuchung Christi in vier Abschnitten. Christus, gekleidet in farbigen, kostbaren Gewändern und nimbiert, lehnt dabei die immer wieder neu herbeigebrachten Gaben Luzifers ab, der als geradezu winzige, dunkle Gestalt auftritt. Dabei fällt auf, dass er sich in Form eines glänzenden, strahlend weißen Perlendiadems und eines purpurfarbenen (?) Mantels Attribute weltlicher Herrschaft angeeignet hat. Glanz steht hier somit gegen Glanz. Erst infolge der letztlich gescheiterten Versuchung Christi wird Luzifer niedergeworfen und seiner usurpierten Herrschaftszeichen beraubt, wodurch der sich als mächtig präsentierende Luzifer als das erscheint, was er tatsächlich ist: eine dämonische, gleichwohl nur marginale Figur, die sich selbst den Anschein der Macht gab, nun aber der göttlich-strahlenden Herrschaft unterliegen muss. Diese wird in den wiederum nimbierten und mit goldenen Flügeln versehenen Gestalten der drei Engel, welche sich Christus in der Wüste annehmen, in besonderer Konkretion verdeutlicht.

Auf solcherart Axiologien basierend, eröffnen Erscheinungsformen des Lichts bzw. Wertungen von Erscheinungen in der Welt, die an diesem Licht partizipieren, Verhandlungen um Schein und Anschein, die nicht im landläufigen Sinn auf kunstrelevante Perspektivierungen, sondern primär auf ontologische, erkenntnistheoretische und religiöse Fragen in Bezug auf wahrhaftes Erkennen und religiöse Offenbarung oder epistemische Täuschung und sündhaften Trug zielen.

## 6. Autologische und heterologische Dimensionen

Möchte man den dargestellten Problematiken gerecht werden, insbesondere auch die zuletzt skizzierten Axiologien in die ästhetischen Reflexionen einbeziehen, bedarf es eines Ansatzes, der es ermöglicht, auf die diversen Aushandlungsebenen der Relation von Schein und Anschein historisch adäquat, d.h. methodisch reflektiert, einzugehen. Um einen solch breiten und zugleich historisch und kulturell flexiblen Zugriff in grundsätzlicher Weise zu gewährleisten, verfolgt der SFB 1391 bei seiner Arbeit den Ansatz, das Ästhetische nicht allein auf der Darstellungsebene zu suchen und – anachronistisch – vorrangig an selbstreflexive, meist autonomieästhetisch gedachte Vorgaben zu binden.<sup>80</sup> Vielmehr soll eruiert werden, inwiefern das Ästhetische in vormodernen Arte-

79 Demus 1988, S. 43, Taf. 9b und 10.

80 Vgl. zum Programm des SFB 1391 in grundsätzlicher Hinsicht Gerok-Reiter/Robert 2022.

fakten dezidiert aus der spezifischen Spannung zwischen handwerklicher ‚Gemachtheit‘ und sozialer Praxis, zwischen der Eigenlogik der Gestaltung und der funktionalen Gebundenheit an Normen und Wertesysteme der Zeit erfasst werden kann. Um den Blick für die Wechselwirkungen zwischen diesen beiden Polen methodisch zu schulen sowie anzuleiten und zugleich Einseitigkeiten (auch fachdisziplinärer Denk- und Analysetraditionen) zu vermeiden, hat der SFB ein Modell entwickelt, das die Austauschbeziehungen und Verhandlungen zwischen der Eigenlogik artifizierlicher Gestaltung und der Eingelassenheit der Akte und Artefakte in die jeweilige soziale Praxis in den Fokus stellt (Abb. 1).



Abb. 1. Das praxeologische Modell einer Anderen Ästhetik.

Der Verbund verfolgt die These, dass sich gerade an vormodernen Akten und Artefakten der doppelte Bezug von ‚autologischer‘ und ‚heterologischer‘ Dimension besonders gut ablesen lässt, da Texte ‚vor dem Zeitalter der Literatur‘<sup>81</sup> oder Künste ‚vor der Kunst‘<sup>82</sup> bekanntlich in besonders deutlicher Weise in lebensweltliche Zusammenhänge eingelassen sind, ja sich hier gar nicht anders denken lassen.

Beide Dimensionen ins Spiel zu bringen ist sicherlich nicht neu. Doch der SFB versucht, die Dimensionen nicht als Opposition oder in hierarchischem Verhältnis zu sehen, sondern als Relation in gegenseitiger Abhängigkeit, um von hier aus die vielschichtigen

81 Vgl. Kiening 2003.

82 Vgl. Belting 1990.

Dynamiken dieser Relation in ihrer komplexen historischen und kulturellen Varianz beschreibbar zu machen. So arbeitet der SFB daran, diese Austauschdynamiken als Struktur des Ästhetischen selbst offenzulegen und eine solche Sicht in den Forschungsdiskurs zu Fragen der Ästhetik einzuspeisen. Dies ist methodisch umso weitreichender und herausfordernder, als das bisherige Forschungsprogramm es vorsieht, hierbei auch Akte und Artefakte in die Analysen einzubeziehen, die im Sinn der bisherigen fachdisziplinären Kanones weder als ‚Kunst‘ galten noch in Hinblick auf ästhetische Fragen untersucht wurden.

Bezogen auf das Thema von Schein und Anschein eröffnet sich von hier aus in autologischer und heterologischer Dimension ein ganzes Spektrum an Fragen, das in die aufgezeigten Problemfelder zurückführt. In autologischer Hinsicht handelt es sich um Überlegungen, die sich vor allem auf die gestaltenden Logiken beziehen: Mit welchen Darstellungsmitteln werden Licht- und Glanzphänomene in den jeweiligen Quellen benannt, visuell materialisiert oder narrativ imaginiert? Über welche visuelle oder narrative Rhetorik werden Phänomene des In-Erscheinung-Tretens in Szene gesetzt? Geht es auf der Darstellungsebene um konkretes Licht und/oder um ein metaphorisches Transzendieren des konkreten Leuchtens? In heterologischer Perspektive ist auf die soziale Praxis und ihre Wertungsnormen abzuheben: In welchen Kontexten sind die jeweiligen Akte und Artefakte situiert? Welchen Funktionen dienen sie hier? In welchem Ausmaß schreiben sich Axiologien in die Semantiken, in Auswahl, Gestaltungen und Bewertungen, selbst in die Materialität oder in mediale Aspekte von Akten und Artefakten ein?

In diesem Fragenhorizont lässt sich unschwer erkennen, dass das Thema von Schein, Erscheinung und Anschein paradigmatisch dazu anhält, in Bezug auf die zu untersuchenden Akte und Artefakte jene dynamischen Austauschbeziehungen zwischen der autologischen und der heterologischen Dimension zu verfolgen und offenzulegen, wie sie das praxeologische Modell des SFB avisiert. Denn das Thema führt einerseits in den Kernbereich von *techné* und *ars*, Wissen, Gestaltung und Selbstverständnis der Künste, insofern es in direkter Form um die konkreten Mittel des In-Erscheinung-Setzens von Akt oder Artefakt, um deren Machart, deren Materialität, deren Struktur geht, d.h. um dasjenige, was die Inszenierung von Akten und Artefakten in autologischer Dimension ausmacht. Andererseits werden mit diesem Thema, wie oben gezeigt, besonders intensiv axiologische Fragen epistemisch oder göttlich verbürgter Wahrhaftigkeit, Wirklichkeit oder Authentizität verhandelt. Heterologische Dimensionen sind somit nicht nur fakultativ in die Analyse ‚einzubeziehen‘, vielmehr erweist sich hier prägnant, dass ihre Vorgaben für das Verständnis der Akte und Artefakte in ihrem ästhetischen Status essenziell sind. Gerade im Zusammenschluss von autologischen und heterologischen Perspektiven können sich die aufgeworfenen Fragen dann auch über die Ebene von Lexem- oder Motivgebrauch bzw. diskutiertem Sujet hinaus in reflexiver Bewegung auf das Potenzial der *poiesis*, d.h. auf die Akte und Artefakte in ihrer spezifischen ästhetischen Faktur und Leistungskraft, selbst beziehen. So hängt die Entscheidung darüber,

ob Akte und Artefakte etwas ‚wahrhaft‘ zum Vorschein bringen oder ob sie nur den Anschein geben, dies zu tun, d. h. die Entscheidung über ihren gesellschaftlichen Beitrag, ihre Legitimation, ihre Funktion, kurz: ihre Verortung in der sozialen Praxis, angesichts der ambigen Deutungsmöglichkeiten von Schein und Anschein wesentlich vom heterologischen Bezugsfeld ab, insbesondere von historisch varianten epistemologischen, theologischen oder sozialen Referenzen und Normen.

Schein und Anschein, so ist zusammenzufassen, unterliegen somit in grundlegender Weise einer semantischen Doppelkodierung. Thema und Topik von Schein und Anschein, Licht, Glanz und Erscheinung haben sich – kulturhistorisch gesehen – einerseits maßgeblich im Bereich religiöser Wahrnehmung, Offenbarung und Erkenntnis, andererseits im Bereich ästhetischer Evidenz bzw. *illusio* etabliert. Ebendiese semantische Doppelkodierung, die auf eine Interferenz beider Bereiche auf der Ebene der Phänomene verweist, macht das Thema zum Paradefall, um den für den SFB grundlegenden Überlegungen zur Relation von autologischer und heterologischer Dimension der Akte und Artefakte als Konstituens einer (nicht nur) vormodernen Ästhetik zielgerichtet nachgehen zu können.

## 7. Sektionen und Beiträge

Die folgenden Beiträge beleuchten aus unterschiedlichen fachspezifischen Perspektiven, durch welche Semantiken, Strukturen, Funktionen und kontextuelle Normen Inszenierungen von Schein und Anschein in Akten und Artefakten der vormodernen Gesellschaften Europas jeweils geprägt sind, wie sie die dynamischen Austauschprozesse von autologischen und heterologischen Aspekten modellieren und welche Schlussfolgerungen hieraus für ein ästhetisches (Selbst-)Verständnis der thematisierten Texte und Objekte zu ziehen sind. Neben einem breiten zeitlichen und geographischen Spektrum sollen dabei auch signifikante mediale Ausprägungen der Darstellungspraktiken zwischen Schein und Anschein zur Sprache kommen. So stehen textuelle Adaptationen aus unterschiedlichen kulturellen, sprachlichen und generischen Traditionen neben visuellen Präsentationen, die Mosaikdarstellungen, Plastiken oder Malerei umfassen. Musikalische Aspekte werden zumindest punktuell mitaufgerufen.<sup>83</sup> Der Fokus liegt darüber hinaus auf Akten und Artefakten, in denen sich von der Antike über das Mittelalter bis in die Frühe Neuzeit Konjunkturen, Traditionen, aber auch Neukonfigurationen und Neukonzeptualisierungen von Schein und Anschein besonders deutlich manifestieren. Der heuristische Gewinn in fachspezifischer Perspektive ist dabei nicht nur, dass zum Teil neue Quellen(bereiche) erschlossen und diskutiert werden, sondern auch, dass die jeweils diskutierte Rolle der Inszenierungen von Schein und Anschein ungewohnte

83 So etwa im Beitrag von Verena Olejniczak Lobsien in diesem Band, S. 135–159.

Schlaglichter auf bekanntes Material und die damit zusammenhängenden ästhetischen Auffassungen zu werfen vermag.

(I) **Zugänge.** Um die Vielfalt der möglichen Zugänge von vornherein in den Fokus zu rücken, stellt die erste Sektion des Bandes beispielhaft drei methodisch differente, zugleich zentrale Zugriffsweisen vor und präsentiert daneben das zeitliche, materielle und mediale Spektrum, in dem Phänomenen von Schein und Anschein nachgegangen wird. Den Auftakt für jene methodischen Paradigmen bildet der lexematischen und semantischen Fragen gewidmete Beitrag von Matthias Bauer und Angelika Zirker, der verschiedene Ausdrucksmöglichkeiten für Phänomene des Schein(en)s in der frühneuzeitlichen englischen Literatur in den Blick nimmt. Bemerkenswert ist hier der Sachverhalt, dass die drei am häufigsten verwendeten Verben für Ereignisse, die sich dem Konzept des Scheins bzw. Fragen ästhetischen Selbstverständnisses zurechnen lassen, in spezifischer Weise mehrdeutig sind: *appear* bedeutet sowohl ‚auftauchen‘ als auch ‚aussehen‘; *seem* bedeutet sowohl ‚suggerieren‘ als auch ‚aussehen, als ob‘ (während es so nicht ist); *shine* bedeutet sowohl ‚Licht ausstrahlen‘ als auch ‚beleuchten‘ (z. B. in Verbindung mit *upon*). Entscheidend ist, dass diese Ambiguitäten vielfach ontologische Aussagen (es wird etwas darüber gesagt, was etwas ist) mit epistemischen (etwas wird als etwas wahrgenommen, obwohl es vielleicht nicht wahr ist) verbinden und gerade durch diese Verbindung die ästhetische Diskussion bereichern und kennzeichnen.

Einen in grundsätzlicher Weise wissenschaftsheuristisch aufgestellten Zugang präsentiert der Beitrag von Andreas Speer. Speer diskutiert, in welchem Verhältnis ästhetische Praktiken zu Theoriebildungen stehen bzw. wie sich die Wahrnehmung historischer Akteure von entsprechenden Praktiken zu modernen Perspektiven der Ästhetikforschung verhält. Der sich auf der Ebene der Gegenstände wie der Heuristik praxeologisch situierende Beitrag geht dabei zunächst von einer Analyse der unterschiedlichen Semantiken von *apparentia* (Erscheinung) sowie *apparere* auf der Basis der *Cetedoc Library of Latin Texts* aus, um von hier aus die Ergebnisse mit Fallstudien zu den Schriften des Abtes Suger zur Abteikirche von Saint Denis in Paris sowie zur *Schedula diversarum artium* von (Ps.-)Theophilus Presbyter, somit Quellen des 12. Jahrhunderts, abzugleichen. Die in den Quellen der Fallstudien beschriebenen Objekte sind von hier aus, so Speer, durchaus als ‚Kunstwerke‘ zu verstehen, denen z. B. dank ihrer spezifischen Materialität eine besondere Wertschätzung zuteil wird. Zugleich präsentieren sie sich jedoch dezidiert eingebunden in spezifische Praktiken etwa handwerklicher oder liturgischer Vorschriften. So offenbart der historisch differenzierende ‚Nahblick‘ ein ästhetisches Verständnis, das sich mit aller Selbstverständlichkeit auf andere Kontexte hin öffnet, ja primär von ihnen her zu denken ist und keineswegs – wie von theoretischen (modernen) Positionen vielfach suggeriert – mühsam die eigene Autonomie zu verteidigen sucht.

Mit den für die Schein-und-Anschein-Debatten ebenfalls wesentlichen Aspekten der Herstellung des (An-)Scheins von Präsenz wendet sich Martin Kovacs der dem Thema

intrikat eingeschriebenen Fiktionalitätsfrage zu. Entfaltet wird das Problem unter Einbezug medialer Reflexionen nun von primär bildwissenschaftlichem Standpunkt aus. Am Paradefall der ästhetischen Darstellungsmöglichkeiten göttlicher Präsenz und göttlichen Wirkens verfolgt Kovacs im Blick auf Quellen des archaischen und klassischen Griechenlands (6./5. Jahrhundert v. Chr.), inwiefern sich in *visuellen* Darstellungen von Göttern in Handlungszusammenhängen – in deutlichem Kontrast zu den entsprechenden *literarisch* überlieferten Narrativen – eine ganz konkrete Vorstellung darüber widerspiegelt, wie die Götter als aktiv handelnde und eingreifende, anthropomorphisierte Wesen figürlich Gestalt gewinnen. Diese ausschließlich in den Bildwerken thematisierte und suggestiv inszenierte Präsenz des Göttlichen in Handlungszusammenhängen verweist auf eine spezifische Imagination von der potenziellen Handlungsfähigkeit und stets verfügbaren Präsenz der Götter in realen Lebenskontexten. Der Fokus auf mediale Ausprägungen des (An-)Scheins von Präsenz im Bild offenbart darüber hinaus grundsätzlich die Signifikanz visueller Diskurse in kulturhistorischer Perspektive.

Die folgenden drei Sektionen sind nicht methodisch gruppiert, sondern orientieren sich an spezifischen Ausprägungen der zu untersuchenden Relationen auf Phänomenebene. Angesichts des weiten Spektrums an relevanten Perspektivierungen sowie der Spannweite zwischen konkretem Lichteffect und metaphorischem Umgang bietet es sich an, die polyvalente Semantik des Wortfeldes zunächst in drei Bedeutungsfeldern zu bündeln und an den Begriff ‚Schein‘ zurückzubinden.<sup>84</sup> Die Bedeutungsfelder stellen jeweils einen Aspekt der aufgezeigten diversen Konfigurationen von Schein und Anschein ins Zentrum. Hervorzuheben ist, dass die in der jeweiligen Sektion angeführten Beiträge zwar von dem genannten Aspekt prononciert ausgehen, sich in diesem Bezug aber in der Regel nicht erschöpfen. So ist grundsätzlich von fließenden Übergängen zwischen den folgenden Sektionen auszugehen.

(II) **Der Schein als (göttliches) Leuchten.** Die zweite Sektion widmet sich dem ebenso grundlegenden wie vielgestaltigen Phänomen des Scheins als (göttlichem) Leuchten. Hier stehen vielfach konkrete Lichtphänomene im Kontext ästhetischer Gestaltung im Vordergrund. Damit geht es prominent um Akte und Artefakte, die eine ausgefeilte Lichtrhetorik in visuell-bildlicher Darstellung oder über entsprechende textuelle Strategien entfalten, sei es, indem Objekte in besonderer materieller Kostbarkeit mithilfe von Lichtführung und Lichteffecten im Raum inszeniert werden, sei es, indem in literarischen Schilderungen Licht und Glanzphänomene verbal zur Sprache kommen. Insbesondere in christlichen Zusammenhängen erweist sich dabei die Permeabilität auf den göttlichen Ursprung, d. h. auf das göttliche Licht hin, als Grundlage der Einschätzung der ästhetisch

84 In Anlehnung an die Einteilung bei Santel/Rohs/Liebsch 1992, Sp. 1230: Schein als Leuchten (*lumen*), Schein als Sichtbarwerden bzw. -sein (*apparentia*), Schein als Täuschung (*illusio*).



inszenierten Lichteffekte. Die meist ostentativ positiv konnotierten Ausprägungen des ‚schönen Schein(en)s‘ begründen sich dabei in der Regel dadurch, dass göttlicher *splendor* angekündigt, indiziert oder performativ in Erscheinung gesetzt wird. Ohne den Rekurs auf den göttlichen Ursprung kann die Faszination an Licht und Glanz umgekehrt prekär werden, das heißt, die Frage des Scheins wird zur Frage des Anscheins und damit zu einer Frage, die auch in Hinblick auf die Kunstfertigkeit und das ästhetische Selbstverständnis der Akte und Artefakte von Fall zu Fall zur kritischen Reflexion führt.

Barbara Schellewald weist am Beispiel des sog. ‚Baptisteriums der Orthodoxen‘ in Ravenna (Mitte des 5. Jahrhunderts n. Chr.) sowie der Hagia Sophia Kaiser Justinians in Konstantinopel (6. Jahrhundert n. Chr.) anhand von deren Mosaiken mit Goldtesserae die gezielte Nutzung des Lichts im Sinn von choreographisch ausgefeilten Lichtimpressionen nach. Die Rezeptionswirkung dieser monumentalen Mosaikikonen beruht dabei sowohl auf der spezifischen handwerklichen Machart der Goldtesserae wie auf der Einbindung der Bilder in den liturgischen und architektonischen Kontext. Doch auch die intimere Rezeptionssituation von kleineren Mosaikikonen späbyzantinischer Zeit in einem häuslichen Ambiente war an eine subtile Lichtinszenierung gekoppelt. Hier reguliert das individuelle Licht des privaten Raums in sehr flexibler Weise den direkten Bezug zwischen Betrachter:innen und Mosaik, indem sich alle Veränderungen in der Schattierung und Erhellung auf den dargestellten Heiligen und die Betrachtenden unmittelbar auswirken. Artificielle Kunstfertigkeit und ‚Durchlässigkeit zum Heiligen‘ bilden in beiden Fällen keinen Widerspruch, vielmehr zeigt sich hier mit besonderer Prägnanz, inwiefern sie einander bedingen.

Auch Verena Olejniczak Lobsien reflektiert anhand von Hildegards von Bingen im 12. Jahrhundert entwickelten Konzept *symphonialis est anima*, wie die Schöpfung und mit ihr irdische, materiell und medial geprägte Ausdrucksformen in Anlehnung an die neuplatonische Tradition als Erscheinung des Göttlichen durch die Partizipation am göttlichen Licht gelten können. Hierbei geht sie jedoch nicht allein von visuellen Glanzeffekten aus, sondern von der Frage, welcher Zusammenhang in Hildegards Schriften zwischen der Schau der *lux vivens* und der lebendigen Stimme (bzw. dem Ton) als Medien eines Erscheinens des Nichterscheinenden besteht. Nur indem auch das Hören Medium jener *lux vivens* ist, somit Sicht- und Hörbares mit dem Unsichtbaren korrelieren, ist in Hildegards Verteidigung des kirchlichen und monastischen Chorgesangs der hohe Stellenwert des Gesangs zu verstehen. Von einem in diesem Sinn synästhetischen Verständnis aus, in dem Ethik und Ästhetik ununterscheidbar werden, kann dann auch nachvollzogen werden, warum nach Hildegard die menschliche Seele selbst als ‚symphonisch‘ zu gelten hat.

Dem mystischen Text *Das Fließende Licht der Gottheit* (FL), der unter dem Namen Mechthilds von Magdeburg seit dem 13. Jahrhundert tradiert wird, widmet sich Lukas Steinacher-Wisioerek. Im Mittelpunkt der Analyse steht die Beschreibung des himmlischen Thronsaals aus FL III,1 sowie die eschatologische Vision einer himmlischen

Krone in FL VII,1. In beiden Passagen geht es thematisch um die (Selbst-)Verherrlichung Gottes, welche sich in seiner Erscheinung vollzieht. Diese Erscheinung, auf die die durch Lichtphänomene organisierte Darstellung des Thronsaals ebenso wie der Krone zielt, realisiert sich zugleich in der poetischen Faktur des Buches des *Fließenden Lichts* selbst, das sich in analoger Form als Selbststoffbarung Gottes versteht. Die Repräsentation göttlichen Erscheinens im Artefakt und der Vollzug des Erscheinens im Erfahrungsakt der *unio* fallen gleichwohl für die Rezipierenden nicht eins zu eins in der Lektüre zusammen. Vielmehr ruft der Text die Differenz zwischen Repräsentation und Vollzug, Artefakt und Erfahrungsakt immer erneut ins Bewusstsein. Genau dadurch fordert er jedoch umso mehr dazu auf, eben das zu realisieren, was er selbst nur vorführt. In diesem Zusammenspiel erfüllt sich die von Steinacher-Wisiorek herausgearbeitete theologisch-ästhetische Leitvorstellung der ‚Theopoiese‘.

Am Beispiel von Konrads von Würzburg mittelhochdeutschem höfischen Roman *Partonopier und Meliur*, entstanden um 1270, untersucht Jutta Eming eine aufwändig ausgestaltete Stadt- und Burgbeschreibung, die darauf abzielt, ebenso Bewunderung für die Prachtfülle wie Zweifel am Realitätsstatus des Wahrgenommenen hervorzurufen. Denn gerade die im Zuge der Prachtentfaltung intensiv zum Zuge kommenden Darstellungsmittel von Glanz-, Licht- und Leuchteffekten bis hin zum subtil eingesetzten Schein von Kerzen könnten, wie der Protagonist selbst reflektiert, Teil einer suggestiven Inszenierung sein, die als manipulativ-täuschender Anschein auf das Gaukelwerk des Teufels zurückzuführen wäre. Doch stattdessen wird, so akzentuiert Eming, diese Verunsicherung in Bezug auf Gewohntes, die zugleich die Verunsicherung über die Aufschlusskraft der wunderhaften Erscheinungen bzw. ihres Glanzes zwischen Schein und Anschein impliziert, zum Medium einer Prüfung, die emotionale und durchaus auch epistemische Qualitäten nicht nur herausfordert, sondern in besonderer Weise aktiviert. So thematisiert der Roman die ‚Kippfigur‘ von Schein und Anschein nicht nur in anschaulicher Klarheit; die ‚Kippfigur‘ erweist sich zugleich als Zentrum der poetologischen Reflexion über die ästhetischen Verfahren des Romans selbst.

**(III) Der Schein als Sichtbarmachen und Verbergen.** In der folgenden, dritten Sektion werden Phänomene der Ambiguität und Ambivalenz, die sich in der zweiten Sektion im Aushandlungsfeld von Schein und Anschein nur andeuteten, nun eigens fokussiert, indem die Beiträge die vielfältigen Korrespondenzen von Strategien der Sichtbarmachung und Strategien des Verbergens akzentuieren. Zentral sind hier zum einen Phänomene des Zur-Erscheinung-Kommens, ohne dass dabei durchgehend konkrete Lichtphänomene zwingend eine Rolle spielen müssen. Das Interesse verlagert sich somit verstärkt auf den metaphorischen Verweis der Schein-, Licht- und Glanzphänomene. Da zugleich auch die Kehrseiten, d. h. Verfahren und Funktionen von Ausblendungen, in den Blick rücken, steht der inszenatorische Charakter der Erscheinungen und damit die ‚Gemachtheit‘ von Akt oder Artefakt nun ebenso unabweisbar auf dem Prüfstand.

Graham Zanker lenkt mit seiner Studie zum zweiten *Idyll* des Theokrit (3. Jahrhundert v. Chr.) und hier insbesondere zur Hexe Simaitha den Blick auf die Unverbindlichkeit und die sprichwörtlichen Schattenseiten des Schönen und Leuchtenden. In ihrem Monolog, gerichtet an die Mondgöttin, beklagt sich Simaitha bitterlich über ihren ehemaligen Liebhaber Delphis, dessen körperliche Schönheit sie mithilfe von Metaphern des Lichts und des Glanzes hervorhebt – eine Beschreibung, die im schroffen Gegensatz zu seinen charakterlichen Defiziten steht. Denn Delphis sieht in der Verbindung zu Simaitha, auch angesichts ihrer niederen sozialen Stellung, offenkundig nur ein flüchtiges Vergnügen. Das Gedicht offeriert demnach ein Beispiel dafür, wie in der hellenistischen Dichtung die Wirkung von Glanz und schönem Schein als offenkundige Illusion thematisiert, mitunter gar in ironischer Brechung konstruiert wurde. Gerade der schöne, als irreführend entlarvte Schein wirft demnach ein umso klareres Licht auf die kontrastierenden Gegensätze gesellschaftlicher Realitäten und menschlicher Schwächen.

Volker Leppin weist am Beispiel des Kommentars von Joh 1 Meister Eckharts darauf hin, dass im Sinne Eckharts (13./14. Jahrhundert) die sinnliche Wahrnehmung Gottes, wie sie in der Form der Betrachtung oder der Erschaffung eines Gemäldes gefordert sei, nicht der wirklichen Präsenz Gottes nahekommen könne. Die Sichtbarkeit Gottes bedürfe vielmehr der ontologischen wie auch der christologischen Vermittlung. Christologie und Lichtmetaphorik gehören dabei gemäß Joh 1 eng zusammen: Veräußere sich Gott durch das Wort bzw. den Sohn, so beginne er zu ‚leuchten‘. Dies bedeutet letztlich zweierlei: Gott ist seinem Wesen nach aller menschlichen *aisthesis* nicht zugänglich, zugleich aber ist er Ermöglichungsgrund jeder Wahrnehmung und damit letztlich auch jeder Ästhetik. So entsteht einerseits eine scharfe Distanz von Schöpfung und Geschöpf, Finsternis und Licht, andererseits ein partizipatorischer Bezug des Geschöpfes zum Schöpfer über den Intellekt, der am Licht teilhat. Diese Spannung durchzieht auch Eckharts Art der Äußerungen selbst: Ist seine Sprache von sinnlichen Metaphoriken erfüllt (z.B. Licht, schauen), so korreliert er diese mit Beschreibungen, die auf eine Wirklichkeit jenseits der Sinnlichkeit verweisen. Im Versuch, von der Schau Gottes zu sprechen, entwickelt Eckhart damit eine Sprache, die ihr eigenes Vermögen wie ihre Begrenztheit ästhetisch zu realisieren vermag.

Beatrice Trînca analysiert in Gottfrieds von Straßburg Versroman *Tristan* (um 1210) Spielarten der Evokationskraft von Schein und Anschein anhand der Metapher des Goldes. Deren Semantiken dienen bei unterschiedlichen Lexemkombinationen in der gezielten sprachlichen Rhetorik des Textes der anschaulichen Evidenz der Liebesbeziehung zwischen Tristan und Isolde ebenso wie den Versuchen der *dissimulatio*, mit denen das Paar die Ehebruchsmisere zu verbergen sucht. Dabei kann Gottfried mit dem verfeinerten Geschmack literarisch bereits geschulter Hörer:innen rechnen, die die widersprüchliche Funktion der Glanzsemantiken ebenso goutiert haben dürften wie die Widersprüche von wahrer Liebe und Trug, Reinheit und Immoralität. Doch Gottfried thematisiert nicht nur, wie der ‚schöne Schein‘ des Goldes sowohl offenbarende Qualität

besitzen als auch in die Irre führen kann, sondern er legt diese Ambiguität zugleich in Bezug auf die eigene Rede offen. Während Tristan und Isolde durch ihre anhaltenden Täuschungsmanöver in der Meisterschaft der *dissimulatio* aufgehen, verbirgt Gottfried seine Kunstfertigkeit im Sinne einer *dissimulatio artis* gerade nicht. Indem ausgestellt wird, wie Zeichen als Zeichen wirken, werden die Bedingungen einer ästhetisch aufgeladenen Kommunikation prägnant modelliert und reflektiert.

Mit den beiden monumentalen Gemälden *In ictu oculi* („In einem Augenblick“) und *Finis gloriae mundi* („Das Ende des irdischen Ruhms“), die zwischen 1670 und 1672 von dem spanischen Maler Juan de Valdés Leal für die Iglesia de la Caridad in Sevilla geschaffen wurden, beschäftigt sich Anna Pawlak ausgehend vom *Figura*-Begriff. Die ungewöhnlichen Bilder, die von der Hermandad de la Caridad, der Bruderschaft der Nächstenliebe, in Auftrag gegeben wurden, fungieren als zwei unterschiedliche, in ihrer Drastik gleichermaßen radikale wie komplementäre Repräsentationsmodi des Todes. Durch die gezielte Inszenierung von Verwesung und Verfall, auf welche die visuelle Rhetorik ostentativ zielt, und die spezifische Raumdisposition zwingen die Bilder im Rezeptionsakt zu einer religiösen Reflexion, wodurch die Werke ebenso zur *figura* des Todesmysteriums als auch der Erlösung werden. Innerhalb der kunstvollen Ausstattung der Kirche markieren Valdés Leals *Hieroglyphen* sowohl den Anfang als auch das Ende einer komplexen visuellen Predigt, deren theologische und hier insbesondere eschatologische Bedeutung sich erst im performativen Akt einer sukzessiven Wahrnehmung des Kirchenraums erschließt. Im programmatischen Spiel zwischen Sichtbarem und Verborgenen der *mors* vermittelt sich so der Akt des Sterbens als letztes Rätsel der menschlichen Existenz.

(IV) **Der Schein als Provokation und Bedrohung.** In der vierten Sektion sind Beiträge vereint, die sich dem Aushandlungsfeld von Schein und Anschein verstärkt unter der Vorgabe provokanter und bedrohender Aspekte widmen. Der Blick richtet sich damit dezidiert auf das zentrale Feld intendierter Täuschungen. Inszenatorische Praktiken des Anscheins können sich dabei ebenso intradiegetisch auf Figuren wie extradiegetisch auf Rezipierende richten mit dem Ziel, deren Wahrnehmung zu verzerren und/oder den jeweiligen Realitätsstatus in sein Gegenteil zu verkehren. Das Verhandlungsfeld von berechtigter wie unberechtigter Täuschung qua Fiktion umfasst dabei ebenso antike Konzeptionen der *phantasia* wie frühneuzeitliche Verständigungen über die *illuso daemoniaca* und die *praestigiae* des Teufels und seiner Helfershelfer im Rahmen dämonologischen Schrifttums bis hin zu Konzepten artistisch-technischer Illusionserzeugung. Unter dem Vorzeichen von Provokation und Bedrohung werden dabei (Wert-)Vorstellungen auf autologischer wie auch auf heterologischer Ebene nicht nur (gezielt) in Zweifel gezogen, sondern auch neu konfiguriert.

Die Komplexität und Vielgestaltigkeit der hellenistischen Ekphrasis, die zur Reflexion über die Widersprüchlichkeit des Sehens und Verstehens anregen soll, hebt

Matthew Chaldekas in seinem Beitrag hervor. Ausgehend von mehreren hellenistischen Bildbeschreibungen, in denen Bronzestatuen in poetischer Weise scheinbar paradox charakterisiert werden (Aphrodite oder Königin? ‚Lebt‘ die Statue einer Kuh?), nähert sich Chaldekas zeitgenössischen Vorstellungen von Wahrnehmung und Interpretation. Hierbei bezieht er die wesentlichen antiken philosophischen Konzepte von *phantasia*, die sich in den unterschiedlichen geistigen Strömungen des Hellenismus abzeichnen, mit ein. Die ca. zwischen dem 3. Jahrhundert v. Chr. und der Zeitenwende verfassten ekphrastischen Gedichte arbeiten dabei in der Darstellung mit gezielten Provokationen, um die Wahrnehmung der Rezipierenden in der gegenseitigen Reflexion von Text, Objekt und Realität zu hinterfragen. Chaldekas plädiert dafür, dass die scheinbar widersprüchlichen Charakterisierungen in den ekphrastischen Epigrammen den Reflexionsprozess der Betrachtenden konturieren, der mit Blick auf die Betrachtung der Bildwerke bereits während der Produktion des Epigramms diesem eingeschrieben worden war.

Tobias Bulang erörtert die Spannung zwischen produktiver Illusion und dem dämonischen Potenzial des Scheins anhand der im 16. Jahrhundert geführten Auseinandersetzung zwischen Johann Weyer und Jean Bodin über die Realität des Hexenwahns. Dabei spielen Fragen von Schein, Fiktion, Einbildung und schließlich auch Halluzination eine zentrale Rolle. Während Weyer zu beweisen versucht, dass die Hexerei eine Fiktion ist, die sich allein aus den melancholischen Neigungen der Kranken und den Anschuldigungen der Öffentlichkeit speist, beharrt Bodin auf der Realität der Hexereiverbrechen. Besonders aufschlussreich ist hierbei, dass und wie beide Autoren einige der gleichen Fallberichte und literarischen Beispiele verwenden, um ihre gegensätzlichen Standpunkte zu belegen. Deutlich wird im Vergleich, wie Details der Geschichten unterschiedlich ausgelegt, punktuell gar abgeändert werden, um hierdurch die gegensätzlichen Perspektiven zu plausibilisieren. Die Offenlegung teuflischer Praktiken des Anscheins führt somit in geradezu paradoxer Weise dazu, dass die Akteure selbst Verfahren wählen, die den Status von Fakt und Fiktion innerhalb des dämonologischen Diskurses als mehrdeutig konturieren. Damit verlagern sich die Fragen von Schein und Anschein auch auf die Ebene von Hermeneutik und Heuristik.

Die Hexenverfolgungen des späten 15. und 16. Jahrhunderts stehen ebenfalls im Fokus der Untersuchung von Jörg Robert und Paula Furrer. Dabei bildet die Frage nach Vielgestaltigkeit und konzeptueller Entwicklung der diskutierten Illusion den entscheidenden Ausgangspunkt für ihre Überlegungen. Verfolgt wird diese Frage anhand der Schriften *Malleus maleficarum* (1486/87) von Heinrich Kramer sowie *De praestigiis daemonum* (1563) von Johann Weyer. Der Beitrag zeigt, wie sehr das entstehende Konzept der Illusion in die Dämonologie („Hexentheorie“) der Zeit eingelassen ist, sich somit heterologisch konstituiert. Auf dieser Grundlage wird die ambivalente Faszination der *Historia von D. Johann Fausten* (1587) erörtert, in der der Erzähler die dämonische Illusion als fesselnd (z. B. Fausts Höllenfahrt) und zugleich höchst gefährlich (hinsichtlich der Implikationen eines Pakts mit dem Teufel) darstellt. Der Beitrag kommt zu dem Schluss, dass

der Zusammenhang zwischen dämonischer und ästhetischer Illusion in der *Historia* nur verstanden werden kann, wenn man ihn vor dem Hintergrund der dämonologischen Debatte jener Zeit mit ihren abweichenden Aussagen zur Wirklichkeit des dämonischen Scheins bewertet. Entworfen wird so eine neue Genealogie der ästhetischen Illusion, die ihre Entstehung aus dem Verständnis der dämonischen Illusion in der Frühen Neuzeit nachzeichnet.

Abschließend untersucht Susanne Goumegou zwei Aspekte der Illusion im frühen 17. Jahrhundert: zunächst die bedrohliche dämonische Illusion, die in dämonologischen Traktaten als Gefahr diskutiert wird, sowie darauf aufbauend die fortschreitende Umwandlung illusionärer Praktiken in ein ästhetisches Konzept. Der Beitrag befasst sich zum einen mit Pierre Le Loyers Traktat *Discours et histoires des spectres, visions et apparitions des esprits, anges, demons, et ames, se monstrans visibles aux hommes* (1586/1605), der vermeintliche Geistererscheinungen im Alltag von ‚dämonischen‘ Illusionen sowie ‚echten‘ Erscheinungen innerhalb von Träumen zu unterscheiden sucht. Die Analyse zielt darauf ab, die Spannung zwischen diskursiven und narrativen Elementen im Traktat selbst hervorzuheben, um zu zeigen, dass die ‚dämonische‘ Illusion, die als Werk des Teufels ausgewiesen werden soll, in der erzählerischen Inszenierung eine ansprechende Erscheinung erhält, welche die negative Bewertung konterkariert. Dieser Widerspruch kommt auch im fünften Akt von Jean Mairets pastoraler Tragikomödie *La Sylvie* (1626/27) zum Tragen, in dem die Darstellung der dämonischen Illusion zwischen moralischer Abwehr und ästhetischer Faszination oszilliert. Die auf diese Weise entstehende Ästhetik des Grauens ist somit mit einer metatheatralischen Reflexion verbunden, welche die Prinzipien der ästhetischen Illusion deutlich macht.

## 8. Ziele

Bei aller Unterschiedlichkeit in Untersuchungsgegenstand, zeitlicher Einordnung und Perspektivierung ist den Beiträgen gemeinsam, dass sie die Dynamiken zwischen autologisch und heterologisch bestimmten Spannungen von Schein, Erscheinung und Anschein in ihren je historisch differenten Realisationen zu erfassen suchen. Damit steuern sie dazu bei, epochen- und gattungsübergreifend eines der prekärsten wie produktivsten Aushandlungsfelder ästhetischer Praxis in der Vormoderne als solches in den Blick zu rücken. Mit diesem Anliegen zielt der Sammelband im Anschluss an die vorausgegangenen programmatischen Bände des SFB<sup>85</sup> nicht nur darauf, mit der sich je unterschiedlich darbietenden Relation von Schein und Anschein weiteren leitenden ‚Koordinaten‘ einer vormodernen Ästhetik auf die Spur zu kommen. Er setzt sich darüber hinaus die Aufgabe, auch die Ursachen der unvergleichlichen Dynamik

85 Gerok-Reiter et al. 2022; Gropper et al. 2023.

und Produktivität aufzuzeigen, die mit genau dieser Relation und ihren Aushandlungen verbunden sind. Verfolgt wird die These, dass eben das, was auf den ersten Blick für den ästhetischen Diskurs ‚prekär‘ erscheint, d. h. die tiefe Einschreibung der Debatten um Schein und Anschein in theologische, ontologische und epistemologische Diskussionszusammenhänge, gerade in der Vormoderne zur eigentlichen Antriebskraft einer versierten ästhetischen Reflexion und Praxis wird, deren Auswirkungen kaum zu überschätzen sind.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Aristoteles: *Ars Rhetorica* = Aristotelis *Ars Rhetorica recognovit brevique adnotatione critica instruxit* W.D. Ross, hg. von W.D. Ross, 8. Aufl. Oxford 1991.
- Aristoteles: *De anima* = Aristoteles: *Über die Seele (De Anima)*, übers. von Klaus Corcilius, Hamburg 2017 (Philosophische Bibliothek 681).
- Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Ästhetik. Lateinisch/Deutsch*, 2 Bde., übers., mit einer Einf., Anm. und Reg. hg. von Dagmar Mirbach, Hamburg 2007, Bd. 1: §§ 1–613, Hamburg 2007 (Philosophische Bibliothek 572a).
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik I. Auf der Grundlage der Werke von 1832–45 neu edierte Ausgabe*, red. von Eva Moldenhauer/Karl Markus Michel, in: *Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke in zwanzig Bänden*, red. von Eva Moldenhauer, Frankfurt a.M. 1969–1985, Bd. 13, Frankfurt a.M. 1970.
- Homer: *Ilias* = *Homeri Ilias recensuit/Testimonia concessit* M.L. West. *Volumen alterum Rhapsodias XIII–XXIV et indicem nominum continens*, hg. von Martin L. West, Stuttgart/Leipzig 2000.
- Johannes Scotus Eriugena: *Expositiones in Ierarchiam Coelestem*, hg. von Jeanne Barbet, Turnhout 1975 (Corpus Christianorum/Continuatio mediaevalis 31).
- Keun, Irmgard: *Das kunstseidene Mädchen. Roman*, Berlin 1932.
- Klee, Paul: *Schöpferische Konfession*, in: Kasimir Edschmid (Hg.): *Tribüne der Kunst und der Zeit. Eine Schriftensammlung* 13, Berlin 1920, S. 28–40.
- Noteboom, Cees: *Ein Lied von Schein und Sein. Aus dem Niederländischen übers. von Helga von Breuning*, Frankfurt a.M. 1994.
- Platon: *Phaidros* = *Platonis Opera recognovit brevique annotatione critica instruxit* Ioannes Burnet, Tomus II: *Tetralogias III–IV continens*, hg. von Ioannes Burnet, Oxford 1967 [Nachdruck von 1901].
- Platon: *Politeia* = *Platonis Rempublicam recognovit brevique adnotatione critica instruxit* Simon Roelof Slings, hg. von Simon Roelof Slings, Oxford 2003.
- Schiller, Friedrich: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, in: *Friedrich Schiller: Schillers Werke. Nationalausgabe*, 43 Bde., hg. von Norbert Oellers/Siegfried Seidel, Weimar 1943 ff., Bd. 20: *Philosophische Schriften. Erster Teil*, Weimar 1962, S. 309–412.
- Thomas von Aquin: *Summa theologiae* = *Sancti Thomae Aquinatis opera omnia iussu impensaue Leonis XIII P.M. edita* [Editio Leonina], Tomus 6, Rom 1891.

Wolfram von Eschenbach: Parzival, nach der Ausgabe Karl Lachmanns revidiert und kommentiert von Eberhard Nellmann, übertragen von Dieter Kühn, 2 Bde., Frankfurt a.M. 1994 (Bibliothek des Mittelalters 8).

## Sekundärliteratur

- van Ackeren 2003 = Ackeren, Marcel van: Das Wissen vom Guten. Bedeutung und Kontinuität des Tugendwissens in den Dialogen Platons, Amsterdam/Philadelphia 2003 (Bochumer Studien zur Philosophie 39).
- Assunto 1982 [1961] = Assunto, Rosario: Die Theorie des Schönen im Mittelalter, übers. von Christa Baumgarth, Köln 1982 (DuMont-Taschenbücher 117) [zuerst ital. Mailand 1961].
- Auerbach 2016 [1938] = Auerbach, Erich: *Figura*. Neuedition des Textes von 1938, in: Friedrich Balke/Hanna Engelmeier (Hgg.): *Mimesis und Figura*. Mit einer Neuausgabe des *Figura*-Aufsatzes von Erich Auerbach, Paderborn 2016 (Medien und Mimesis 1), S. 121–188.
- Auge/Witthöft 2016 = Auge, Oliver/Witthöft, Christiane: Zur Einführung: Ambiguität in der mittelalterlichen Kultur und Literatur, in: Oliver Auge/Christiane Witthöft (Hgg.): *Ambiguität im Mittelalter. Formen zeitgenössischer Reflexion und interdisziplinärer Rezeption*, unter redaktioneller Mitarbeit von Steve Riedl und Susanne Koch, Berlin/Boston 2016 (Trends in Medieval Philology 30), S. 1–17.
- Baisch 2014 = Baisch, Martin: Ästhetisierung und Unverfügbarkeit. Strategien der Inszenierung von Wissen bei Wolfram und Chrétien, in: Klaus Ridder (Hg.): *Wolframs Parzival-Roman im europäischen Kontext*, Berlin 2014 (Wolfram-Studien 23), S. 207–250.
- von Balthasar 1961 = Balthasar, Hans-Urs von: *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*, 3 Bde. (in vier Halbbänden), Einsiedeln 1961–1969, Bd. 1: *Schau der Gestalt*, Einsiedeln 1961.
- Barck/Heininger/Kliche 2000 = Barck, Karlheinz/Heininger, Jörg/Kliche, Dieter: *Ästhetik/ästhetisch*, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. von Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhard Steinwachs/Friedrich Wolfzettel, Stuttgart/Weimar 2000–2005, Bd. 1: *Absenz – Darstellung*, Stuttgart/Weimar 2000, S. 308–400.
- Barnickel 1975 = Barnickel, Klaus-Dieter: *Farbe, Helligkeit und Glanz im Mittelenglischen. Bedeutungsstruktur und literarische Erscheinungsform eines Wortschatzbereiches*, Düsseldorf 1975.
- Bauer et al. 2010 = Bauer, Matthias/Knape, Joachim/Koch, Peter/Winkler, Susanne: *Dimensionen der Ambiguität*, in: Wolfgang Klein/Susanne Winkler (Hgg.): *Ambiguität*, Stuttgart/Weimar 2010 (Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 158), S. 7–75.
- Beierwaltes 1972 = Beierwaltes, Werner: *Erleuchtung*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 13 Bde., hg. von Joachim Ritter [Bde. 1–3]/Karlfried Gründer [Bde. 4–10]/Gottfried Gabriel [Bde. 11–12]/Margaritta Kranz [Bd. 13], Basel/Stuttgart 1971–2007, Bd. 2: D–F, Basel 1972, Sp. 712–717.
- Beierwaltes 1994 = Beierwaltes, Werner: *Eriugena. Grundzüge seines Denkens*, Frankfurt a.M. 1994.
- Beierwaltes 2013 = Beierwaltes, Werner: „Das Schöne ist der Glanz des Wahren“. Über klassische Paradigmen der Schönheit. Plotin – Augustinus – Schelling, in: Cornelius Petrus Meier/Christof Müller/Guntram Förster (Hgg.): *Das Schöne in Theologie, Philosophie und Musik. Beiträge des 9. Würzburger Augustinus-Studententages vom 16. und 17. Juni 2011*, Würzburg 2013 (Cassiciacum. Forschungen über Augustinus und den Augustinerorden 39.10 = Res et Signa. Augustinus-Studien 10), S. 25–36.
- Beierwaltes/von Bormann 1980 = Beierwaltes, Werner/Bormann, Claus von: *Licht*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 13 Bde., hg. von Joachim Ritter [Bde. 1–3]/Karlfried Gründer



- [Bde. 4–10]/Gottfried Gabriel [Bde. 11–12]/Margaritta Kranz [Bd. 13], Basel/Stuttgart 1971–2007, Bd. 5: L–Mn, Basel 1980, Sp. 282–290.
- Belting 1990 = Belting, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990.
- Benjamin 1974 = Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte, in: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, 14 Bde., hg. von Rolf Tiedemann, Bd. 1.2.: Aufsätze, Essays, Vorträge, Frankfurt a.M. 1974 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 932), S. 691–704.
- Bergmann 1998 = Bergmann, Marianne: Die Strahlen der Herrscher. Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit, Mainz 1998.
- Bildhauer 2020 = Bildhauer, Bettina: Medieval Things. Agency, Materiality, and Narrative of Objects in Medieval German Literature and Beyond, Ohio 2020 (Interventions. New Studies in Medieval Culture).
- Bleumer 2003 = Bleumer, Hartmut: Wahrnehmung literarisch. Ein Versuch über *Parzival* und *Tristan*, in: Das Mittelalter 8.2 (2003), S. 137–155.
- Blumenberg 1957 = Blumenberg, Hans: Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung, in: Studium Generale 10.7 (1957), S. 432–447.
- Blumenberg 2001 = Blumenberg, Hans: Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit (1979), in: Hans Blumenberg: Ästhetische und metaphorologische Schriften. Auswahl und Nachwort von Anselm Haverkamp, Frankfurt a.M. 2001 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1301), S. 193–209.
- Bremer 1973 = Bremer, Dieter: Hinweise zum griechischen Ursprung und zur europäischen Geschichte der Lichtmetaphysik, in: Archiv für Begriffsgeschichte 17 (1973), S. 7–35.
- Bremer 1974 = Bremer, Dieter: Licht als universales Darstellungsmedium. Materialien und Bibliographie, in: Archiv für Begriffsgeschichte 18 (1974), S. 185–206.
- Breyer 1989 = Breyer, Ralph: Darstellung einer Kindheit. Das 3. Buch des *Parzival* Wolframs von Eschenbach, in: Wolfgang Spiewok (Hg.): Ergebnisse der 21. Jahrestagung des Arbeitskreises ‚Deutsche Literatur des Mittelalters‘, Greifswald 1989 (Deutsche Literatur des Mittelalters 4), S. 187–197.
- Brinker-von der Heyde 2008 = Brinker-von der Heyde, Claudia: *Licht, schön, glast und glanz* in Wolframs von Eschenbach *Parzival*, in: Christina Lechtermann/Haiko Wandhoff (Hgg.): Licht, Glanz, Blendung. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Leuchtenden, Bern/Berlin/Brüssel/Frankfurt a.M./New York/Oxford/Wien 2008 (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, N.F. 18), S. 91–103.
- Brittnacher/Stoermer 2000 = Brittnacher, Hans Richard/Stoermer, Fabian: Der schöne Schein der Kunst und seine Schatten. Festschrift für Rolf Peter Janz zum 60. Geburtstag, Bielefeld 2000.
- Böhme 2001 = Böhme, Gernot: Licht und Raum. Zur Phänomenologie des Lichts, in: Roger Behrens/Kai Kresse/Ronnie M. Peplow (Hgg.): Symbolisches Flanieren. Kulturphilosophische Streifzüge. Festschrift für Heinz Paetzold zum 60. Geburtstag, Hannover 2001, S. 142–157.
- Böhme/Böhme 1996 = Böhme, Gernot/Böhme, Hartmut: Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente, München 1996 (Kulturgeschichte der Natur in Einzeldarstellungen).
- Böhme/Olschanski 2004 = Böhme, Gernot/Olschanski, Reinhard (Hgg.): Licht und Zeit, München 2004.
- Bolz 1992 = Bolz, Norbert: Eine kurze Geschichte des Scheins, 2., unveränd. Aufl. München 1992.
- Bürger 1982 = Bürger, Peter: Zum Problem des ästhetischen Scheins in der idealistischen Ästhetik, in: Willi Oelmüller (Hg.): Ästhetischer Schein, Paderborn/München/Wien/Zürich 1982 (Kolloquium Kunst und Philosophie 2), S. 34–50.
- Bultmann 1948 = Bultmann, Rudolf: Zur Geschichte der Lichtsymbolik im Altertum, in: Philologus 97.1 (1948), S. 1–36.
- Bumke 2001 = Bumke, Joachim: Die Blutstropfen im Schnee. Über Wahrnehmung und Erkenntnis im *Parzival* Wolframs von Eschenbach, Tübingen 2001 (Hermaea. Germanistische Forschungen, N.F. 94).

- Casutt 1959 = Casutt, Laurentius: Erleuchtung, in: Lexikon für Theologie und Kirche, 14 Bde., hg. von Josef Höfer/Karl Rahnen, Freiburg i.Br./Basel/Wien 1857–1968, Bd. 3: Colet – Faistenberger, 2., völlig neu bearb. Aufl. Freiburg i.Br. 1959, Sp. 1014.
- Cessari 2000 = Cessari, Michela Fabrizia: Der Erwählte, das Licht und der Teufel. Eine literarhistorisch-philosophische Studie zur Lichtmetaphorik in Wolframs *Parzival*, Heidelberg 2000 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik 32).
- Danto 1981 = Danto, Arthur C.: The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art, Cambridge, MA 1981.
- Demus 1988 = Demus, Otto: The Mosaic Decoration of San Marco, Venice, Chicago/London 1988.
- Dickhaut 2016 = Dickhaut, Kirsten (Hg.): Kunst der Täuschung – Art of Deception. Über Status und Bedeutung von ästhetischer und dämonischer Illusion in der Frühen Neuzeit (1400–1700) in Italien und Frankreich, Wiesbaden 2016 (Culturae 13).
- Eco 1991 = Eco, Umberto: Kunst und Schönheit im Mittelalter. Aus dem Ital. übers. von Günter Memmert, München/Wien 1991.
- Enders 2008 = Enders, Markus: Zur Bedeutung des Lichts in Philosophie, Religion und (monotheistischer) Mystik, in: Jahrbuch für Religionsphilosophie 7 (2008), S. 85–107.
- Ernst 2009 = Ernst, Ulrich: Illumination und Transluzidität: Vom mythischen Palast zur christlichen Kathedrale. Zu Lichtinszenierungen in poetischen Architekturekphrasen, in: Susanne Bürkle/Ursula Peters (Hgg.): Interartifizialität. Die Diskussion der Künste in der mittelalterlichen Literatur, Berlin 2009 (Sonderheft der Zeitschrift für deutsche Philologie 128), S. 221–245.
- Eusterschulte/Stock 2016 = Eusterschulte, Anne/Stock, Wiebke-Marie (Hgg.): Zur Erscheinung kommen. Bildlichkeit als theoretischer Prozess, Hamburg 2016 (Sonderheft der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 14).
- Friedrich 2015 = Friedrich, Udo: Historische Metaphorologie, in: Christiane Ackermann/Michael Egerding (Hgg.): Literatur- und Kulturtheorie in der Germanistischen Mediävistik. Ein Handbuch, Berlin/Bosten 2015, S. 169–211.
- Früchtl 2010 = Früchtl, Josef: Schein, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hg. von Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhard Steinwachs/Friedrich Wolfzettel, Stuttgart/Weimar 2000–2005, Bd. 5: Postmoderne – Synästhesie, Stuttgart/Weimar 2010, S. 365–390.
- Fuchs 2018 = Fuchs, Robert: Goldener Schein – imaginierte und analytische Materialität, in: Patrizia Carmassi/Gia Toussaint (Hgg.): Codex und Material, Wiesbaden 2018 (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien 34), S. 137–157.
- Ganz/Lentes 2004 = Ganz, David/Lentes, Thomas (Hgg.): Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne, Berlin 2004 (KultBild. Visualität und Religion in der Vormoderne 1).
- Gebhard 1990 = Gebhard, Walter (Hg.): Licht. Religiöse und literarische Gebrauchsformen, Frankfurt a.M. u.a. 1990 (Bayreuther Beiträge zur Literaturwissenschaft 14).
- Gehrke 2010 = Gehrke, Hans-Joachim: Der zwiespältige Held. Zur Ambivalenz des Heroismus im antiken Griechenland, in: Marion Meyer/Ralf von den Hoff (Hgg.): Helden wie sie: Übermensch – Vorbild – Kultfigur in der griechischen Antike. Beiträge zu einem altertumswissenschaftlichen Kolloquium in Wien, 2. bis 4. Februar 2007, Freiburg i.Br./Berlin/Wien 2010 (Rombach Wissenschaften. Paradigmata 13), S. 39–54.
- Gerlitz 1995 = Gerlitz, Peter (Hg.): Licht und Paradies, Frankfurt a.M. u.a. 1995 (Symbolon, N.F. 12).
- Gerok-Reiter 2006 = Gerok-Reiter, Annette: Individualität. Studien zu einem umstrittenen Phänomen mittelhochdeutscher Epik, Tübingen/Basel 2006 (Bibliotheca Germanica 51).

- Gerok-Reiter/Leppin 2022 = Gerok-Reiter, Annette/Leppin, Volker: Religiöse Gebrauchstexte als Orte ästhetischer Verhandlungen. Kap. II,25 des *Fließenden Lichts der Gottheit* und Meister Eckharts Predigt 57 im Vergleich, in: Annette Gerok-Reiter/Jörg Robert/Matthias Bauer/Anna Pawlak (Hgg.): *Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven*, Berlin/Boston 2022 (*Andere Ästhetik – Koordinaten 1*), S. 189–242.
- Gerok-Reiter/Robert 2022 = Gerok-Reiter, Annette/Robert, Jörg: *Andere Ästhetik – Akte und Artefakte in der Vormoderne*. Zum Forschungsprogramm des SFB 1391, in: Annette Gerok-Reiter/Jörg Robert/Matthias Bauer/Anna Pawlak (Hgg.): *Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven*, Berlin/Boston 2022 (*Andere Ästhetik – Koordinaten 1*), S. 3–51.
- Gerok-Reiter et al. 2022 = Gerok-Reiter, Annette/Robert, Jörg/Bauer, Matthias/Pawlak, Anna (Hgg.): *Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven*, Berlin/Boston 2022 (*Andere Ästhetik – Koordinaten 1*).
- Ghasempour 1995 = Ghasempour, Morteza: *Die Theorie des ästhetischen Scheins bei Schiller und Hegel*, Köln 1995.
- Grethlein 2021 = Grethlein, Jonas: *The Ancient Aesthetics of Deception. The Ethics of Enchantment from Gorgias to Heliodorus*, Cambridge, UK 2021.
- Gropper et al. 2023 = Gropper, Stefanie/Pawlak, Anna/Wolkenhauer, Anja/Zirker, Angelika (Hgg.): *Plurale Autorschaft. Ästhetik der Co-Kreativität in der Vormoderne*, Berlin/Boston 2023 (*Andere Ästhetik – Koordinaten 2*).
- Haas 1964 = Haas, Alois M.: *Parzivals *tumpheit* bei Wolfram von Eschenbach*, Berlin 1964.
- Hahn 1975 = Hahn, Ingrid: *Parzivals Schönheit. Zum Problem des Erkennens und Verkennens im Parzival*, in: Hans Fromm/Wolfgang Harms/Uwe Ruberg (Hgg.): *Verbum et signum. Beiträge zur mediävistischen Bedeutungsforschung. Studien zur Semantik und Sinntadition im Mittelalter*, 2 Bde., Bd. 2, München 1975, S. 203–232.
- Halbfass 1998 = Halbfass, Wilhelm: *Täuschung*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 13 Bde., hg. von Joachim Ritter [Bde. 1–3]/Karlfried Gründer [Bde. 4–10]/Gottfried Gabriel [Bde. 11–12]/Margaritta Kranz [Bd. 13], Basel/Stuttgart 1971–2007, Bd. 10: St–T, Basel 1998, Sp. 928–930.
- Halfwassen 2004 = Halfwassen, Jens: *Plotin und der Neuplatonismus*, München 2004 (Beck'sche Reihe. Denker 570).
- Haubrichs 2011 = Haubrichs, Wolfgang: *Glanz und Glast. Vom inflationären Wortschatz der Sichtbarkeit*, in: Ricarda Bauschke/Sebastian Coxon/Martin H. Jones (Hgg.): *Sehen und Sichtbarkeit in der Literatur des deutschen Mittelalters (21. Anglo-German Colloquium, London 2009)*, Berlin 2011, S. 47–64.
- Haug 1986 = Haug, Walter: *Zur Grundlegung einer Theorie des mystischen Sprechens*, in: Kurt Ruh (Hg.): *Abendländische Mystik im Mittelalter. Symposium Kloster Engelberg 1984*, Stuttgart 1986, S. 494–508.
- Haug 1995 = Haug, Walter: *Parzival ohne Illusionen*, in: Walter Haug: *Brechungen auf dem Weg zur Individualität. Kleine Schriften zur Literatur des Mittelalters*, Tübingen 1995, S. 125–139.
- Haug 2008 = Haug, Walter: *Das dunkle Licht. Lichtmetaphorik und Lichtmetaphysik bei Dionysius Areopagita, Johannes Scotus Eriugena und Nicolaus Cusanus*, in: Walter Haug: *Positivierung und Negativität. Letzte kleine Schriften*, hg. von Ulrich Barton, Tübingen 2008, S. 271–285.
- Hauskeller 2004 = Hauskeller, Michael: *Das Wesen an sich eines Sonnenstrahls. Mittelalterliche Ästhetik als Metaphysik des Lichts*, in: Gernot Böhme/Reinhard Olschanski (Hgg.): *Licht und Zeit*, München 2004, S. 121–128.
- Heilmann 2013 = Heilmann, Rolf: *Licht. Die faszinierende Geschichte eines Phänomens*, München 2013.
- Hille-Coates 2003 = Hille-Coates, Gabriele: *Lux und lumen in den Bibelkommentaren Meister Eckharts*, Göttingen 2003.

- Hoeps 2014a = Hoeps, Reinhard: Einleitung, in: Reinhard Hoeps (Hg.): Handbuch der Bildtheologie, 4 Bde., Bd. 3: Zwischen Zeichen und Präsenz. Unter Mitwirkung von François Bœspflug et al., Paderborn 2014, S. 7–20.
- Hoeps 2014b = Hoeps, Reinhard: Von der Darstellung zur Gegenwart. Repräsentation und Präsenz in Bild und Sakrament, in: Reinhard Hoeps (Hg.): Handbuch der Bildtheologie, 4 Bde., Bd. 3: Zwischen Zeichen und Präsenz. Unter Mitwirkung von François Bœspflug et al., Paderborn 2014, S. 395–418.
- Hoeps 2020 = Hoeps, Reinhard: Einleitung, in: Reinhard Hoeps (Hg.): Handbuch der Bildtheologie, 4 Bde., Bd. 2: Funktionen des Bildes im Christentum. Unter Mitwirkung von François Bœspflug et al., Paderborn u.a. 2020, S. 7–16.
- Huber 1981 = Huber, Hanspeter M.: Licht und Schönheit in Wolframs ‚Parzival‘, Zürich 1981.
- Johnson 1978 = Johnson, Leslie Peter: Parzival’s Beauty, in: Leslie Peter Johnson / Dennis Howard Green (Hgg.): Approaches to Wolfram von Eschenbach. Five Essays, Bern 1978 (Mikrokosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung 5), S. 273–294.
- Kiening 2003 = Kiening, Christian: Zwischen Körper und Schrift. Texte vor dem Zeitalter der Literatur, Frankfurt a.M. 2003 (Fischer Sozialwissenschaft 15951).
- Kiening 2015 = Kiening, Christian: Literarische Schöpfung im Mittelalter, Göttingen 2015.
- Kiening 2016 = Kiening, Christian: Fülle und Mangel. Medialität im Mittelalter, Zürich 2016.
- Kiening/Mertens Fleury 2013 = Kiening, Christian/Mertens Fleury, Katharina (Hgg.): Figura. Dynamiken der Zeiten und Zeichen im Mittelalter, Würzburg 2013 (Philologie der Kultur 8).
- Knaeble 2014 = Knaeble, Susanne: *sin muoter underschiet im gar/daz vinster unt daz lieht gevar* – Herzeloydes Gottesbild in Wolframs von Eschenbach *Parzival*, in: Thomas Honegger / Gerlinde Huber-Rebenich / Volker Leppin (Hgg.): Gottes Werk und Adams Beitrag. Formen der Interaktion zwischen Mensch und Gott im Mittelalter, Berlin 2014 (Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung. Beiheft 1), S. 368–379.
- Knapp 1996 = Knapp, Fritz Peter: Von Gottes und der Menschen Wirklichkeit. Wolframs fromme Welterzählung *Parzival*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 70.3 (1996), S. 351–368.
- Köbele 1993 = Köbele, Susanne: Bilder der unbegriffenen Wahrheit. Zur Struktur mystischer Rede im Spannungsfeld von Latein und Volkssprache, Tübingen 1993 (Bibliotheca Germanica 30).
- Köbele/Notz 2019 = Köbele, Susanne/Notz, Claudio (Hgg.): Die Versuchung der schönen Form. Spannungen in ‚Erbauungs‘-Konzepten des Mittelalters. Mit 8 Abbildungen, Göttingen 2019 (Historische Semantik 30).
- Kompa 2002 = Kompa, Annette: Fels, Quelle, Baum, Licht / Sonne. Nichtpersonale Metaphern in der Rede vom personalen Gott, Berlin 2002.
- Kovacs 2014 = Kovacs, Martin: Kaiser, Senatoren und Gelehrte. Untersuchungen zum spätantiken männlichen Privatporträt, Wiesbaden 2014 (Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz. Reihe B: Studien und Perspektiven 40).
- Kovacs 2022 = Kovacs, Martin: Vom Herrscher zum Heros. Die Bildnisse Alexanders des Großen und die *Imitatio Alexandri*, Rahden 2022 (Tübinger Archäologische Forschungen 34).
- Kreuzer 2016 = Kreuzer, Johann: Das Licht als Metapher in der Philosophie, in: Óscar Loureda (Hg.): Licht, Heidelberg 2016 (Studium Generale der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg), S. 63–84.
- Krüger 2016 = Krüger, Klaus: Grazia. Religiöse Erfahrung und ästhetische Evidenz, Göttingen 2016 (Figura 5).
- Krüger 2023 = Krüger, Klaus: Giotto’s Figuren. Mimesis und Imagination, Göttingen 2023 (BildEvidenz).
- Krüger 2017 = Krüger, Malte Dominik: Das andere Bild Christi. Spätmoderner Protestantismus als kritische Bildreligion, Tübingen 2017 (Dogmatik in der Moderne 18).

- Kyrieleis 1986 = Kyrieleis, Helmut: θεοί ὁπατοί. Zur Sternsymbolik hellenistischer Herrscherbildnisse, in: Karin Braun (Hg.): Studien zur Klassischen Archäologie. Festschrift für Friedrich Hiller zum 60. Geburtstag, Saarbrücken 1986 (Saarbrücker Studien zur Archäologie und alten Geschichte 1), S. 55–72.
- Lakoff/Johnson 1980 = Lakoff, George/Johnson, Mark: *Metaphors We Live by*, Chicago 1980.
- Lechtermann/Wandhoff 2008 = Lechtermann, Christina/Wandhoff, Haiko (Hgg.): Licht, Glanz, Blendung. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Leuchtenden, Bern u. a. 2008 (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, N.F. 18).
- Lehmann 1964 = Lehmann, Karl: Schein, in: Lexikon für Theologie und Kirche, 14 Bde., hg. von Josef Höfer/Karl Rahnen, Freiburg i.Br./Basel/Wien 1857–1968, Bd. 9: Rom – Tetzels, 2., völlig neu bearb. Aufl. Freiburg i.Br. 1964, Sp. 381–382.
- Lobsien 2007 = Olejniczak Lobsien, Verena: Neuplatonismus und Ästhetik. Eine Einleitung, in: Verena Olejniczak Lobsien/Claudia Olk (Hgg.): Neuplatonismus und Ästhetik. Zur Transformationsgeschichte des Schönen, Berlin/New York 2007 (Transformationen der Antike 2), S. 1–17.
- Männlein-Robert 2002 = Männlein-Robert, Irmgard: ‚Wissen um die göttlichen und die menschlichen Dinge.‘ Eine Philosophiedefinition Platons und ihre Folgen, in: Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft, N.F. 26 (2002), S. 13–38.
- Männlein-Robert 2007 = Männlein-Robert, Irmgard: Stimme, Schrift und Bild. Zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung, Heidelberg 2007 (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften, N.F. 2).
- Männlein-Robert 2014 = Männlein-Robert, Irmgard: Die Waffen *Achills* oder Homers archaische Modernität, in: Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaften, N.F. 38 (2014), S. 183–208.
- Männlein-Robert 2022 = Männlein-Robert, Irmgard: Illusion und Phantasie – Zur Poetologie der Aisthesis in der ekphrastischen Dichtung des Hellenismus, in: Annette Gerok-Reiter/Jörg Robert/Mathias Bauer/Anna Pawlak (Hgg.): *Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven*, Berlin/Boston 2022 (*Andere Ästhetik – Koordinaten* 1), S. 359–391.
- Malmede 1986 = Malmede, Hans H.: Die Lichtsymbolik im neuen Testament, Wiesbaden 1986 (*Studies in Oriental Religions* 15).
- Menninghaus 2003 = Menninghaus, Winfried: Das Versprechen der Schönheit, Frankfurt a.M. 2003 (*suhrkamp taschenbuch wissenschaft* 1816).
- Mersch 2002 = Mersch, Dieter: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Frankfurt a.M. 2002 (edition suhrkamp. *Aesthetica* 2219).
- Mohr 1979 = Mohr, Wolfgang: Parzival und die Ritter. Von einfacher Form zum Ritterepos, in: Wolfgang Mohr: *Wolfram von Eschenbach. Aufsätze von Wolfgang Mohr*, Göppingen 1979 (*Göppinger Arbeiten zur Germanistik* 275), S. 1–13.
- Montefusco 2005 = Montefusco, Lucia Calboli: Ἐνάργεια and ἐπέργεια: l'évidence d'une démonstration qui signifie les choses en acte (Rhet. Her. 4, 68), in: *Pallas* 69 (2005), S. 43–58.
- Müller 2006 = Müller, Jan-Dirk: *schîn* und Verwandtes. Zum Problem der ‚Ästhetisierung‘ in Konrads von Würzburg *Trojanerkrieg* (mit einem Nachwort zu Terminologie-Problemen der Mediävistik), in: Gerd Dicke/Manfred Eikelmann/Burkhard Hasebrink (Hgg.): *Im Wortfeld des Textes. Wort-historische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter*, Berlin/New York 2006 (*Trends in Medieval Philology* 10), S. 287–307.
- Nellmann 1994 = Nellmann, Eberhard: Stellenkommentar, in: *Wolfram von Eschenbach: Parzival*, nach der Ausgabe Karl Lachmanns revidiert und kommentiert von Eberhard Nellmann, übertragen von Dieter Kühn, 2 Bde., Frankfurt a.M. 1994 (Bibliothek des Mittelalters 8), Bd. 2, S. 443–790.
- Oelmüller 1982 = Oelmüller, Willi (Hg.): *Ästhetischer Schein*, Paderborn u. a. 1982 (*Kolloquium Kunst und Philosophie* 2).

- Perkowitz 1998 = Perkowitz, Sidney: Eine kurze Geschichte des Lichts. Die Erforschung eines Mysteriums. Aus dem Amerikan. übers. von Hainer Kober, München 1998 (dtv 33020).
- Perpeet 1977 = Perpeet, Wilhelm: Ästhetik im Mittelalter, Freiburg i.Br./München 1977.
- Quint 1953 = Quint, Josef: Mystik und Sprache. Ihr Verhältnis zueinander, insbesondere in der spekulativen Mystik Meister Eckeharts, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 27.1 (1953), S. 48–76.
- Rhein 2016 = Rhein, Johannes: Widerspiegelung – Vor-Schein – Ausdruck. Modelle ästhetischer Erkenntnis bei Lukács, Bloch und Adorno, in: Marc Grimm/Martin Niederauer (Hgg.): Ästhetisch Aufklärung. Kunst und Kritik in der Theorie Theodor W. Adornos, Weinheim/Basel 2016 (Gesellschaftsforschung und Kritik), S. 89–107.
- Ridder 2002 = Ridder, Klaus: Narrheit und Heiligkeit. Komik im *Parzival* Wolframs von Eschenbach, in: Wolfgang Haubrichs/Eckart C. Lutz/Klaus Ridder (Hgg.): Wolfram von Eschenbach – Bilanzen und Perspektiven. Eichstätter Kolloquium 2000, Berlin 2002 (Wolfram-Studien 17), S. 136–156.
- Robert 2007 = Robert, Jörg: Schein und Erscheinung. Kant-Revision und Semiotik des Schönen in Schillers *Kallias*-Briefen, in: Georg Bollenbeck/Lothar Ehrlich (Hgg.): Friedrich Schiller. Der unterschätzte Theoretiker, Köln/Weimar/Wien 2007, S. 159–175.
- Robert 2016 = Robert, Jörg: Dämonie der Technik – Die Medien des D. Johann Fausten, in: Kirsten Dickhaut (Hg.): Kunst der Täuschung – Art of Deception. Über Status und Bedeutung von ästhetischer und dämonischer Illusion in der Frühen Neuzeit (1400–1700) in Italien und Frankreich, Wiesbaden 2016 (Culturae 13), S. 373–396.
- Russ 2000 = Russ, Anja: Kindheit und Adoleszenz in den deutschen Parzival- und Lancelot-Romanen. Hohes und spätes Mittelalter, Stuttgart 2000.
- Santel/Rohs/Liebsch 1992 = Santel, Gabriele/Rohs, Peter/Liebsch, Dimitri: Schein, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, 13 Bde., hg. von Joachim Ritter [Bde. 1–3]/Karlfried Gründer [Bde. 4–10]/Gottfried Gabriel [Bde. 11–12]/Margaritta Kranz [Bd. 13], Basel/Stuttgart 1971–2007, Bd. 8: R–Sc, Basel 1992, Sp. 1230–1245.
- Saran 1975 = Saran, Franz: Das Übersetzen aus dem Mittelhochdeutschen, neubearbeitet von Bert Nagel, 6., ergänzte Aufl. Tübingen 1975.
- Schade 2015 = Schade, Kathrin: Göttlicher Schein und fabulierendes Beiwerk. Götterstatuen des 2. bis 4. Jahrhunderts n. Chr., in: Dietrich Boschung/Alfred Schäfer (Hgg.): Römische Götterbilder der mittleren und späten Kaiserzeit, Paderborn 2015 (Morphomata 22), S. 159–198.
- Scheidel 2022 = Scheidel, Fabian David: Schönheitsdiskurse in der Literatur des Mittelalters. Die Propädeutik des Fleisches zwischen ‚aisthesis‘ und Ästhetik, Berlin/Boston 2022 (Literatur – Theorie – Geschichte 23).
- Schellewald 2012 = Schellewald, Barbara: Eintauchen in das Licht. Medialität und Bildtheorie, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 42.3 (2012), S. 16–37.
- Schellewald 2016 = Schellewald, Barbara: Gold, Licht und das Potenzial des Mosaiks, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 79.4 (2016), S. 461–480.
- Schlüter 1974 = Schlüter, Dietrich: Glanz, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, 13 Bde., hg. von Joachim Ritter [Bde. 1–3]/Karlfried Gründer [Bde. 4–10]/Gottfried Gabriel [Bde. 11–12]/Margaritta Kranz [Bd. 13], Basel/Stuttgart 1971–2007, Bd. 3: G–H, Basel 1974, Sp. 626.
- Schnitzler 2002 = Schnitzler, Norbert: Illusion, Täuschung und schöner Schein. Probleme der Bildverehrung im späten Mittelalter, in: Klaus Schreiner (Hg.): Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen, München 2002, S. 221–242.
- Schofield 1992 = Schofield, Malcolm: Aristotle on the Imagination, in: Martha C. Nussbaum/Amélie Oksenberg Rorty (Hgg.): Essays on Aristotle's *De Anima*, Oxford 1992 (Clarendon Paperbacks), S. 249–277.

- Scholz 2009 = Scholz, Manfred Günter: *Perspicuitas – Gottfrieds Stilideal?*, in: Thordis Hennings/Manuela Niesner/Christoph Roth/Christian Schneider (Hgg.): *Mittelalterliche Poetik in Theorie und Praxis*. Festschrift für Fritz Peter Knapp zum 65. Geburtstag, Berlin/New York 2009, S. 257–269.
- Schröder 1963 = Schröder, Walter Johannes: *Die Soltane-Erzählung in Wolframs Parzival*. Studien zur Darstellung und Bedeutung der Lebensstufen Parzivals, Heidelberg 1963 (Germanische Bibliothek 3).
- Schu 2002 = Schu, Cornelia: *Vom erzählten Abenteuer zum Abenteuer des Erzählens*. Überlegungen zur Romanhaftigkeit von Wolframs *Parzival*, Frankfurt a.M. 2002 (Kultur, Wissenschaft, Literatur. Beiträge zur Mittelalterforschung 2).
- Schwankl 1985 = Schwankl, Otto: *Licht und Finsternis*. Ein metaphorisches Paradigma in den johanneischen Schriften, Freiburg i.Br. u.a. 1985 (Herders biblische Studien 5).
- Seel 1993 = Seel, Martin: *Vor dem Schein kommt das Erscheinen*. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Medien, in: *Merkur* 47.7 (1993), S. 770–783.
- Seel 2003 = Seel, Martin: *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt a.M. 2003 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1641).
- Sheppard 2014 = Sheppard, Anne: *The Poetics of Phantasia*. Imagination in Ancient Aesthetics, London/New York 2014.
- Speer 1990 = Speer, Andreas: *Thomas von Aquin und die Kunst*. Eine hermeneutische Anfrage zur mittelalterlichen Ästhetik, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 72.2 (1990), S. 323–345.
- Speer 1993 = Speer, Andreas: *Vom Verstehen mittelalterlicher Kunst*, in: Günther Binding/Andreas Speer (Hgg.): *Mittelalterliches Kunsterleben nach Quellen des 11. bis 13. Jahrhunderts*, Stuttgart-Bad Cannstatt 1993, S. 13–52.
- Speer 1994 = Speer, Andreas: *Kunst und Schönheit*. Kritische Überlegungen zur mittelalterlichen Ästhetik, in: Ingrid Craemer-Ruegenberg/Andreas Speer (Hgg.): *Scientia und ars im Hoch- und Spätmittelalter*, 2. Halbbd., Berlin/New York 1994 (Miscellanea Mediaevalia 22/2), S. 945–966.
- Stierle 1989 = Stierle, Karlheinz: *Der Schein der Schönheit und die Schönheit des Scheins in Ariostos Orlando Furioso*, in: Klaus W. Hempfer (Hg.): *Ritterepik der Renaissance*. Akten des deutsch-italienischen Kolloquiums Berlin 30. März bis 2. April 1987, Stuttgart 1989 (Text und Kontext. Romanische Literaturen und allgemeine Literaturwissenschaft 6), S. 243–276.
- Stoellger/Klie 2011 = Stoellger, Philipp/Klie, Thomas (Hgg.): *Präsenz im Entzug*. Ambivalenzen des Bildes, Tübingen 2011 (Hermeneutische Untersuchungen zur Theologie 58).
- Strube 1976 = Strube, Werner: *Illusion, ästhetische; metaphysis- und religionsbezogen*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 13 Bde., hg. von Joachim Ritter [Bde. 1–3]/Karlfried Gründer [Bde. 4–10]/Gottfried Gabriel [Bde. 11–12]/Margaritta Kranz [Bd. 13], Basel/Stuttgart 1971–2007, Bd. 4: I–K, Basel 1976, Sp. 204–215.
- Szlezák 1985 = Szlezák, Thomas Alexander: *Platon und die Schriftlichkeit der Philosophie*, 2 Bde., Bd. 1: *Platon und die Schriftlichkeit der Philosophie*. Interpretationen zu den frühen und mittleren Dialogen, Berlin/New York 1985.
- Thunø 2011 = Thunø, Erik: *Inscriptions on Light and Splendor from Saint Denis to Rome and back*, in: *Acta ad archaeologiam et atrium historiam pertinentia* 24.10 N.S. (2011), S. 139–159.
- Tremel 2002 = Tremel, Martin: *Schöpfungslicht, Erscheinungsfeuer, Gerichtsbrand*. Zum Licht als Medium der Offenbarung in Judentum und Christentum, in: Lorenz Engell/Bernhard Siegert/Joseph Vogl (Hgg.): *Licht und Leitung*, Weimar 2002 (Archiv für Mediengeschichte 2), S. 13–32.
- Trínca 2008 = Trínca, Beatrice: *Parrieren und undersniden*. Wolframs Poetik des Heterogenen, Heidelberg 2008 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik 46).
- Vietta/Uerlings 2008 = Vietta, Silvio/Uerlings, Herbert (Hgg.): *Ästhetik, Religion, Säkularisierung*, 2 Bde., Bd. 1: *Von der Renaissance zur Romantik*, Paderborn/München 2008.

- Wandhoff 2008 = Wandhoff, Haiko: Von der kosmischen Strahlung zur inneren Erleuchtung: Mikrokosmische Perspektiven einer Kulturgeschichte des Lichts, in: Christina Lechtermann/Haiko Wandhoff (Hgg.): Licht, Glanz, Blendung. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Leuchtenden, Bern u. a. 2008 (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, N.F. 18), S. 15–36.
- Warning 1979 = Warning, Rainer: Lyrisches Ich und Öffentlichkeit bei den Trobadors, in: Christoph Cormeau (Hg.): Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Hugo Kuhn zum Gedenken, Stuttgart 1979, S. 120–159.
- Watson 1988 = Watson, Gerard: Phantasia in Classical Thought, Galway 1988.
- Watson 1994 = Watson, Gerard: The Concept of ‚Phantasia‘ from the Late Hellenistic Period to Early Neoplatonism, in: Hildegard Temporini/Wolfgang Haase (Hgg.): Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung. Teil 2, Bd. 36.7, Berlin 1994, S. 4765–4810.
- Wehrli 1984 = Wehrli, Max: Literatur im deutschen Mittelalter. Eine poetologische Einführung, Stuttgart 1984 (Reclams Universal-Bibliothek 8038).
- Wenzel 1990 = Wenzel, Horst: Repräsentation und schöner Schein am Hof und in der höfischen Literatur, in: Hedda Ragotzky/Horst Wenzel (Hgg.): Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen, Tübingen 1990, S. 171–208.
- Wenzel 2002 = Wenzel, Horst: Spiegelungen. Zum schönen Schein des öffentlichen Herrschaftshandelns, in: Brigitte Felderer/Thomas Macho (Hgg.): Höflichkeit. Aktualität und Genese von Umgangsformen, München 2002, S. 25–39.
- Wolf 2018 = Wolf, Werner: Ästhetische Illusion, in: Martin Huber/Wolf Schmid (Hgg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft. Erzählen, Berlin/Boston 2018 (Grundthemen der Literaturwissenschaft), S. 401–417.
- Wolfram 1963 = Wolfram, Herwig: Splendor Imperii. Die Epiphanie von Tugend und Heil in Herrschaft und Reich, Graz/Köln 1963 (Festschrift zur Jahrtausendfeier der Kaiserkrönung Ottos des Großen 3 = Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, Ergänzungsband 20.3).
- Yeandle 1984 = Yeandle, David N.: Commentary on the Soltane and Jeschute Episodes in Book 3 of Wolfram von Eschenbach's *Parzival* (116,5–138,8), Heidelberg 1984.





## I. Zugänge



# Die Ambiguität des Schein(en)s und ihr Erkenntnispotenzial: *appear – seem – shine*

## Abstract

This chapter investigates the ambiguity of appearance by combining a systematic approach with the analysis of relevant phenomena in early modern English literature. The starting point is the remarkable fact that the three most frequently used verbs that denote events belonging to the concept are ambiguous: *appear* means both 'emerge' and 'look'; *seem* means both 'be suggestive of' and 'look as if (while it is not)'; *shine* means both 'emit light' and 'illuminate' (e.g. when used with *upon*). This ambiguity in each case links an ontological statement (something is being said about what something is) with an epistemic one (something is perceived as something even though it may not be true). By analysing some key occurrences of the three verbs we will notice that spatial relationships and dynamics link the ontological and the epistemic aspects: if something *appears* (looks), it does so because it has emerged, i.e. come out of one sphere into another (the one of the perceiver); if it *seems*, it is like something else that does not originally (and perhaps does not at all) occupy the same space; if something *shines*, it emits light, and in so doing casts it on something in a different place and makes it visible.

## Keywords

Appearance, William Shakespeare, *Hamlet*, *Romeo and Juliet*, *Sonnets*, Henry Vaughan, *Silex Scintillans*

## 1. Einleitung

Im Folgenden wird die Ambiguität des Schein(en)s und ihr Erkenntnispotenzial anhand von Beispielen der englischen Literatur der Frühen Neuzeit untersucht und verdeutlicht. Den Ausgangspunkt bildet die Beobachtung, dass im Englischen die drei am häufigsten verwendeten Verben, die das Schein(en) ausdrücken können, ambig sind: *Appear* bedeutet sowohl ‚hervortreten‘ als auch ‚aussehen‘; *seem* bedeutet, dass etwas suggeriert wird und gleichzeitig so aussieht wie etwas (aber nicht so ist), und *shine* hat sowohl die Bedeutung der Lichtabgabe wie auch der Beleuchtung von etwas (vor allem in der Verwendung mit *upon*). Diese Ambiguität verbindet in jedem der Fälle eine ontologische Aussage (es wird etwas darüber ausgesagt, wie und was etwas ist) mit einer epistemischen (es wird etwas wahrgenommen, obwohl es nicht wahr oder existent sein muss). Durch die Analyse einiger Verwendungen der drei Verben kann gezeigt werden, dass räumliche Verhältnisse und Dynamiken diese ontologischen mit den epistemischen Aspekten in Beziehung setzen: Wenn etwas ‚erscheint‘ – im Sinne von *appears* (*looks*) –,

dann tut es das, weil es hervortritt, nämlich von einer Sphäre in eine andere (die des Betrachtenden); wenn es ‚scheint‘ im Sinne von *seems*, dann ist es wie etwas, das nicht ursprünglich (und ggf. überhaupt nicht) den gleichen Raum besetzt; und wenn etwas ‚scheint‘ im Sinne von *shines*, dann strahlt es Licht ab und auf etwas an anderer Stelle, das dadurch sichtbar wird. Die Verwendung der Ausdrücke lässt uns erkennen, wie (implizite) Sprachreflexion zur ästhetischen Selbstreflexion wird und damit zugleich zur Reflexion dessen, was immer nur unter der Prämisse der Mehrdeutigkeit im literarischen Artefakt erscheinen kann.

## 2. Erscheinung und Täuschung: *appear* und *seem* in Shakespeares *Hamlet*

Am Anfang von Shakespeares *Hamlet* werden zwei Szenen miteinander kontrastiert. Die erste Szene des Stücks zeigt die stumme Erscheinung von etwas, das dem alten König, Hamlets verstorbenem Vater, gleicht:

*Horatio.* What, has this thing appear'd again tonight?  
*Barnardo.* I have seen nothing.<sup>1</sup>

Nur Hamlet, niemand sonst, wird dieses „Ding“ später als „ghost“ (Ham. 1.5.4) bezeichnen. Horatio und die anderen sprechen von einer Erscheinung („apparition“; Ham. 1.1.30; 1.2.211), von einer Figur („figure“; Ham. 1.1.44), einem Bild („image“; Ham. 1.1.84) und einer Täuschung („illusion“; Ham. 1.1.130), in jedem Fall von etwas, das jemandem erschienen ist („appeared to us“; Ham. 1.1.84). Die verschiedenen Bezeichnungen bestätigen die sprachliche und epistemische Ambiguität: Der Ausdruck *appear* ist mehrdeutig: Er verbindet das, was hervortritt („Lo, where it comes again“; Ham. 1.1.129), mit dem, was jemandem als etwas vorkommt. „Our last King“, sagt Horatio, „[w]hose image even now appeared to us“ (Ham. 1.1.83–84). Von epistemischer Ambiguität können wir in diesem Fall sprechen, weil das, was erscheint, nicht nur generell unklar ist („Thou com'st in such a questionable shape“, sagt Hamlet später; Ham. 1.4.43), sondern weil es entweder physisch existiert, nur eingebildet ist oder auf eine seltsame Weise beides zugleich. Horatio bringt Letzteres zum Ausdruck, wenn er sagt: „A mote it is to trouble the mind's eye“ (Ham. 1.1.115), ein Staubkorn oder Splitter im geistigen Auge.

Die zweite Szene des Stücks spielt am Hof. Hamlets Mutter Gertrude wundert sich, dass er immer noch Trauerkleidung trägt und fragt ihn, warum ihm der Tod seines Vaters so besonders vorzukommen scheint. In seiner Antwort hören wir:

1 Shakespeare: *Hamlet*, 1.1.24–25. Im Folgenden wird das Stück unter der Sigle Ham. zitiert.

Seems, madam? Nay, it is. I know not ,seems‘.

[...]

These [the forms of grief, M.B. / A.Z.] indeed seem,  
For they are actions that a man might play;  
But I have that within which passes show,  
These are but trappings and the suits of woe. (Ham. 1.2.76, 83–86)

Hier haben wir es mit einem in seiner Bedeutung verwandten, aber nicht identischen Lexem und Phänomen zu tun. Hamlet nutzt die Polysemie von *seem* in Verbindung mit referenzieller und struktureller Ambiguität zu einem inszenierten Missverstehen. „Why seems it so particular with thee?“, fragt seine Mutter und meint damit das Vorkommnis und seine Beurteilung durch Hamlet. Wenn man so will, ist das die zentrale Frage des Stücks, doch Hamlet weicht ihr durch seine Wortverdrehung aus. Statt ‚Warum erscheint Dir der Tod so besonders?‘ versteht er: ‚Warum scheint die Trauer an Dir so besonders?‘. Der Bedeutungsunterschied, den Hamlet ausnutzt, besteht darin, dass „seems“ zum einen die wahrnehmbaren Eigenschaften des Gegenstandes bezeichnet (in diesem Fall die Besonderheit dieses Todes) und zum anderen den bloßen Anschein (und also unterschieden wird von dem, was wirklich ist). „[S]eems“ im letztgenannten Sinn wird damit zur Bezeichnung einer möglichen Täuschung, was Hamlet dann auch gleich ausführt: „For they are actions that a man might play“. „[T]hey“ bezieht sich hier auf die äußeren Formen der Trauer, das tintenschwarze Gewand („inky cloak“; Ham. 1.2.77) und körperliche Merkmale. Die Trauer, so die Aussage, kann auch nur gespielt sein; und während Gertrude in ihrem Verständnis des Satzes den Tod des Vaters und seine Folgen für den Sohn zur Sprache bringt, spricht Hamlet das Verhältnis von Schein und Sein an sowie das später in seinem Monolog über die Kunst des Schauspielers reflektierte Verhältnis von wahren und nur theatralisch scheinbarem Gefühl (Ham. 2.2.543–601).<sup>2</sup>

Wir haben es also in den ersten beiden Szenen des *Hamlet* mit einer doppelten Ambiguität zu tun: zum einen, ausgedrückt in der Verwendung von „appear“, die Ambiguität des Hervortretens einerseits und des bloß subjektiv Wahrgenommenen andererseits; und zum anderen, ausgedrückt in der Verwendung von „seems“, die Ambiguität des Anzeichens einerseits und des täuschenden Anscheins andererseits. Diese doppelte Ambiguität verweist auf einen konzeptionellen Zusammenhang, doch ehe wir näher auf diesen eingehen, wollen wir noch das dritte Lexem betrachten, das wir in unserer Überschrift erwähnen, und das mit dem deutschen Wort ‚scheinen‘ etymologisch verwandt ist.

2 Die Ambiguität von „seems“ entspricht einem gedanklichen Problem, das Shakespeare auch dort immer wieder reflektiert, wo der Ausdruck selbst nicht erwähnt wird. Ein Beispiel dafür ist „the soul’s imaginary sight“ im 27. Sonett (Shakespeare’s Sonnets, S. 165, Z. 9), wo das Bild der Vorstellungskraft als Selbsttäuschung der Psyche oder eine innere Schau der Seele gefasst wird, s. dazu Bauer / Zirker 2017, S. 53.

### 3. Komplexe Bedeutungsverhältnisse: Sprachvergleichende Beobachtungen

*Shine* hat allerdings ein anderes Bedeutungsspektrum als sein deutsches Äquivalent; es drückt ‚scheinen‘ nur im Sinn von ‚leuchten‘ aus. „Sometime too hot the eye of heaven shines“, heißt es im berühmten 18. Sonett,<sup>3</sup> wobei nun diese Zeile, was zunächst überraschen mag, meist gar nicht mit ‚scheinen‘ übersetzt wird. Christa Schuenke etwa übersetzt: „Des Himmels Auge brennt manchmal zu heiß“; sie muss das so übersetzen, weil sie sonst eine Ambiguität produzieren würde, die im Englischen nicht da ist: ‚Des Himmels Auge scheint manchmal zu heiß‘.<sup>4</sup> Umgekehrt geht aber in der Übersetzung etwas verloren, denn die Wortbedeutung von *shine* ist normalerweise (genauso wie beim deutschen ‚scheinen‘) nicht mit Hitze verbunden, sondern nur mit Licht, Helligkeit und Glanz. Shakespeare schreibt aber nicht ‚too hot the eye of heaven burns‘, wie es Schuenkes Übersetzung notgedrungen suggeriert, sondern er erweitert die Semantik von *shine* durch *hot*; dies ist naheliegend, weil das Licht der Sonne Wärme (zu viel Wärme) bringt. Auch die Metapher „eye of heaven“ ist nicht ungewöhnlich; zusammen mit „hot“ and „shines“ ergibt sich im Kontext des Sonetts aber eine Beschreibung des Adressaten; die Aussage über die Sonne ist nur eine Erweiterung des rhetorisch abgelehnten Vergleichs des Adressaten mit einem Sommertag: „Shall I compare thee to a summer’s day? / Thou art more lovely and more temperate.“<sup>5</sup> Nicht zufällig ist also vom Auge des Himmels die Rede; es ist im Vergleich mit denen des Adressaten „too hot“, nicht „temperate“ genug. In *Venus and Adonis* hatte Shakespeare eine Venus präsentiert, die zwischen dem warmen Schein der Sonne hinter ihr („The sun that shines from heaven shines but warm“) und den heißen Augen des begehrt Adonis vor ihr förmlich verglüht: „Thine eye darts forth the fire that burneth me“.<sup>6</sup> Zum Glück erinnert sich Venus daran, dass sie unsterblich ist, sonst wäre sie tot. Im Gegensatz zu einem solchen heißen Augen-Schein ist der Adressat des 18. Sonetts „more lovely and more temperate“.

Für unsere Zwecke ist bemerkenswert, dass *shine* mit einem Effekt, einer Ausstrahlung und Wirkung nicht nur von Licht verbunden wird. So heißt es im 43. Sonett: „When to unseeing eyes thy shade shines so“.<sup>7</sup> „[S]hade“ bezeichnet an dieser Stelle das im Traum erscheinende Bild des Adressaten, und „shine[]“ ist hier Teil eines paradoxen

3 Shakespeare’s Sonnets, S. 147, Z. 5.

4 Shakespeare: Die Sonette (Übers. Schuenke 1999), S. 25. Vgl. „Bald scheint zu heiß des Himmels Auge“ in der Übersetzung von Gottlob Regis (URL: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Shakespeare,+William/Poetische+Werke/Sonette/18>, letzter Zugriff: 11. Mai 2023) und „Bald scheint zu heiß herab des Himmels Licht“ bei Dorothea Tieck (URL: <https://www.projekt-gutenberg.org/shakespr/sonette2/chap018.html>, letzter Zugriff: 11. Mai 2023).

5 Shakespeare’s Sonnets, S. 147, Z. 1f.

6 Shakespeare: *Venus and Adonis*, S. 150, Z. 193 und 196.

7 Shakespeare’s Sonnets, S. 197, Z. 8.

Ausdrucks:<sup>8</sup> Es scheint gerade das, was nicht scheint. Man denkt an den berühmten Satz Varronischer Etymologie: *lucus a non lucendo* – das schattige Wäldchen hat seinen Namen vom Licht, das es dort nicht gibt.<sup>9</sup> Die Ambiguität von *shine* ist auch im Spiel: Das Wort bedeutet ‚leuchten‘ und ‚glänzen‘, also entweder „to give out light so as to illuminate“<sup>10</sup> oder „to gleam, glisten, or glitter with reflected light“,<sup>11</sup> und aus dieser doppelten Bedeutung ergibt sich im Kontext eine unterschiedliche Lichtquelle sowie eine unterschiedliche Richtung des Lichtstrahls: Wenn der Schatten, das Schattenbild des geliebten Adressaten im Traum *leuchtet*, so ist das ein paradoxer Ausdruck, der hervorheben soll, dass die Wirklichkeit, die Präsenz des Adressaten bei Tag unvorstellbar hell strahlen wird – das heißt, wenn schon das Gesehene Irreale (der schattenhafte Traum) leuchtet, wird das nicht Gesehene Reale, „thy shadow’s form“,<sup>12</sup> ein geradezu segensstiftendes („blessed“<sup>13</sup>), klares Licht („clearer light“<sup>14</sup>) ausstrahlen.<sup>15</sup> Wenn wir „shines“ in der Formulierung „When to unseeing eyes thy shade shines so“ aber als „glisten [...] with reflected light“ lesen, dann sind die nichtsehenden Augen des Sprechers selbst die Lichtquelle, die das Bild des Adressaten anstrahlen, so dass es glänzt.<sup>16</sup> In einem einzigen Ausdruck, „shines“, wird also suggeriert, dass der Lichtstrahl vom Gegenstand zum Betrachter und vom Betrachter zum Gegenstand geht.

Im Vergleich zu den deutschen Lexemen ‚erscheinen‘ bzw. ‚scheinen‘ scheint also zum einen eine Präzisierung (und damit Disambiguierung) vorzuliegen: Für das deutsche ‚erscheinen‘ gibt es zwei Ausdrücke, *appear* und *seem*, von denen nur einer das Hervortreten bezeichnen kann. Das gilt auch für das Nomen, die ‚Erscheinung‘, das entweder als *appearance* oder als *semblance* übersetzt werden kann. Und für den deutschen Ausdruck ‚scheinen‘ gibt es ebenfalls zwei Ausdrücke, nämlich *shine* und *seem*.<sup>17</sup>

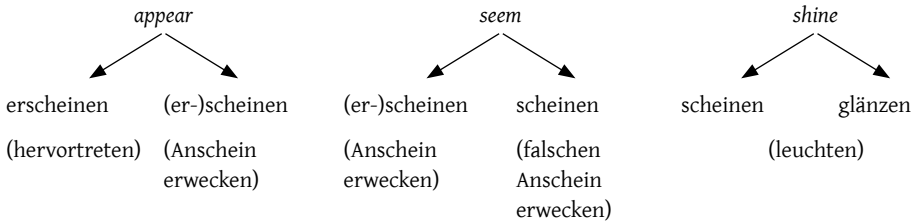
- 8 Zum Schattenmotiv bei Shakespeare s. Wickert 1953. Bei George Puttenham ist von der Allegorie deshalb als „Figure of False Semblant“ die Rede, verbunden mit dem Sprechen „under covert and dark terms“ (Puttenham: *The Art of English Poesy*, 3.18, S. 271).
- 9 Am bekanntesten in der Überlieferung durch Isidor von Sevilla (Isidorus Hispalensis: *Etymologiarum sive originum libri XX*, 1,29,3).
- 10 OED „shine, v.“ 1.
- 11 OED „shine, v.“ 2.
- 12 Shakespeare’s *Sonnets*, S. 197, Z. 6.
- 13 Shakespeare’s *Sonnets*, S. 197, Z. 9.
- 14 Shakespeare’s *Sonnets*, S. 197, Z. 7.
- 15 Die religiöse Dimension des ‚shining shade‘ wird durch die Evokation von 1 Kor 13,12 eröffnet: „For now we see through a glass darkly: but then *shall we see* face to face. Now I know in part: but then shall I know even as I am known.“
- 16 Für die Thematik der Augen als Lichtquelle bei Shakespeare s. den *locus classicus* in *Romeo and Juliet*: „her eyes in heaven / Would through the airy region stream so bright / That birds would sing and think it were not night“ (2.2.20–22); vgl. dazu Leimberg 1968, S. 153.
- 17 Diese Ambiguität von ‚scheinen‘ ist Gegenstand eines zuerst 1951 publizierten Briefwechsels zwischen Emil Staiger und Martin Heidegger über Eduard Mörikes Gedicht *Auf eine Lampe* (vgl. Wild





Im Schaubild sehen wir aber nun zum anderen, dass die Verhältnisse komplizierter sind, denn das englische *seem* präsentiert eine umgekehrte Ambiguität, indem es sowohl ‚erscheinen‘ als auch ‚scheinen‘ bedeuten kann. Es handelt es sich somit um Ausdrücke, mit denen kontrastiv im Deutschen das, was jemandem als etwas erscheint, unterschieden werden kann von dem, was nur scheinbar, also nicht wirklich, begegnet. Und, wie das Beispiel aus dem 43. Sonett gezeigt hat, auch *shine* wird im Deutschen durch Ausdrücke wiedergegeben, die Lichtquelle und Reflexion unterscheiden.

So sehen dann vereinfacht die umgekehrten Verhältnisse aus:



Der Vergleich der Sprachen gibt also Aufschluss über komplexe Bedeutungsverhältnisse.<sup>18</sup>

2007). Das Wort „scheint“ in der letzten Zeile des Gedichts, „Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst“ (zitiert nach Staiger 1971, S. 28) wird von Staiger als ‚*videtur*‘ (S. 29) und von Heidegger als ‚*lucet*‘ (S. 30) interpretiert. Dies entspricht den englischen Ausdrücken ‚*seem*‘ und ‚*shine*‘. Darüber hinaus interpretiert Heidegger Mörikes „scheint“ auch im Sinne von ‚erscheint‘ (also ‚*apparet*‘ bzw. ‚*appears*‘), wenn er sagt, dass „durch die damalige Herrschaft der Hegel’schen Philosophie und seiner Schule die Bedeutung von ‚scheinen‘ im Sinne von ‚leuchtendes sich zeigen des Anwesenden‘ in der Luft lag“ (Staiger 1971, S. 35). Heidegger deutet Mörikes Zeile im Sinne der Autonomie des Schönen, das unabhängig ist „von Gnaden der Menschen, insofern sie das Kunstwerk achten oder nicht“ (Staiger 1971, S. 39). Für Staiger dagegen steht die Betrachterperspektive im Vordergrund: „Es scheint in sich selber selig zu sein und unser gar nicht zu bedürfen. Es scheint! Vermutlich ist es so. Ganz sicher wissen wir das nicht“ (Staiger 1971, S. 41).

18 Wie bei Staiger und Heidegger (vgl. Anm. 17) deutlich wird, können auch andere Sprachen diese heuristische Funktion erfüllen. Heidegger verweist etwa auf das griechische φαίνεσθαι (*faínesthai*), das er von *videtur* unterscheidet (Staiger 1971, S. 35). Für uns erscheint gerade das Englische im Vergleich zum Deutschen aufschlussreich, da es das Begriffsfeld durch Ausdrücke germanischen und romanischen Ursprungs repräsentiert.

#### 4. Scheinen und Strahlen als Mittel der Erkenntnis

Im Hinblick auf die Präzisierung der englischen Ausdrücke im Vergleich zum Deutschen einerseits und ihrer Ambiguität im Englischen andererseits soll noch ein weiteres Beispiel in den Blick genommen werden, in dem durch die Verwendung der Begriffe für das Hervortreten und die Wahrnehmung Gottes auch eine religiöse Dimension der verschiedenen Bedeutungen erkennbar wird. Unser Beispiel hierfür ist *Cock-crowing*,<sup>19</sup> ein Gedicht aus dem zweiten Teil der Gedichtsammlung *Silex Scintillans* (1655) von Henry Vaughan, der zu den sog. ‚Metaphysical Poets‘ gehört und wiederholt auch als mystischer Dichter bezeichnet wurde.<sup>20</sup> In diesem Text vereint der Dichter alle drei Formen von ‚(er-)scheinen‘ im Englischen: Neben je einmal *appear* und *seem* wird *shine* dreimal gebraucht. Die Mehrdeutigkeit aller drei Ausdrücke wird gezielt eingesetzt, um die (erwartete) Präsenz Gottes in der Welt zum Ausdruck zu bringen. Die sprachvergleichende Perspektive hat eine heuristische Funktion, um die konzeptionellen Verbindungen zu erkennen.

Das Scheinen, *shine*, wird hier in Verbindung mit dem göttlichen Licht erwähnt, das die Nacht vertreibt:

[...] Their eyes watch for the morning hue,  
 Their little grain expelling night  
 So shines and sings, as if they knew  
 The path unto the house of light. (CC, Z. 7–10)

Der Sprecher beginnt das Gedicht mit Überlegungen zu dem Licht, das dem krähenenden Hahn wortwörtlich vom „Father of lights“<sup>21</sup> einverleibt wurde, als „sunny seed“ (CC, Z. 1) und „little grain“ (CC, Z. 8), ein organisches und natürliches Element, das es vermag, die Nacht zu vertreiben, da es göttlich gegeben ist. Der Hahn gilt traditionell als „bird of the sun“ und als Symbol des ewigen Lichts, das unter anderem die Seelen der Verstorbenen schützt;<sup>22</sup> er wird damit zum Symbol nicht nur des erwachenden Tages („morning hue“, CC, Z. 7), sondern auch, und insbesondere, zum Wegweiser für den Menschen:<sup>23</sup>

19 Vaughan: *The Complete Poems*, S. 251 f. Im Folgenden wird das Gedicht unter der Sigle CC im Text zitiert.

20 Siehe u. a. Kermode 1950; Oliver 1954; Durr 1962.

21 Siehe Rudrums Verweis auf Jakobus 1,17: „Every good gift, and every perfect gift is from above, and cometh down from the Father of lights“ (Rudrum in Vaughan: *The Complete Poems*, S. 597, Anm. 1).

22 Allen 1954, S. 96.

23 Rudrum in Vaughan: *The Complete Poems*, S. 597, Anm. 10, verweist in diesem Zusammenhang auf Thomas Vaughan’s *Aula lucis*, ‚The House of Light‘.

O thou immortal light and heat!  
 Whose hand so shines through all this frame,  
 That by the beauty of the seat,  
 We plainly see, who made the same.  
     Seeing thy seed abides in me,  
     Dwell thou in it, and I in thee! (CC, Z. 19–24)

Das göttliche Licht ist nur ‚durch‘ etwas sichtbar; die Kreation – und somit auch die Welt insgesamt – wird hier als „frame“ gefasst, und in der Schönheit der Kreatur („by the beauty of the seat“) wird der Schöpfer sichtbar: Seine Hand ‚scheint‘ im Vogel auf bzw. durch ihn hindurch. Vaughan greift hier auf neuplatonische Vorstellungen des Durchscheinens zurück; wie Verena Lobsien in Bezug auf Eriugenas Rezeption des Pseudo-Dionysius Areopagita formuliert: „Alle geschaffenen Dinge sind für Eriugena ‚Lichter‘ und ermöglichen Theophanie.“<sup>24</sup> Gleichzeitig ist die Grundlage biblisch; Rudrum verweist in seiner Kommentierung des Gedichts hier auf Röm 1,20 („For the invisible things of him from the creation of the world are clearly seen, being understood by the things that are made“),<sup>25</sup> und in der Tat wird die göttliche Schöpfung in ihrer Konkretion zum Instrument der Erkenntnis für den Sprecher: „We plainly see“ drückt sowohl das Sehen (perzeptiv) als auch das Erkennen und Verstehen (heuristisch) aus; das Sehen ist bei Vaughan immer sowohl empirisch als auch visionär zu verstehen.<sup>26</sup> Unterstützt wird dieser Vorgang auf der sprachlichen Ebene zudem durch die Paronomasie von *seat* – *seed* und *see*. Im Kontrast zu dieser Erkenntnis ist wenig später von dem Schleier, dem „veil“ (CC, Z. 39) die Rede, „all the cloke, / And cloud which shadows thee from me“ (CC, Z. 39f.). Das göttliche Licht wird durch den Schleier verborgen, der die Erkenntnis Gottes verhindert und nur „gleams and fractions“ (CC, Z. 42) sichtbar macht;<sup>27</sup> Erkenntnis kann nur auf Grundlage des Lichts erfolgen, das in der Welt scheint / ‚shines‘.

Dem Scheinen des göttlichen Lichts gegenüber steht „seems“ im Gedicht als epistemische Unsicherheit des Menschen, die bis hin zur Täuschung geht: Die Erkenntnis bleibt, in Anlehnung an 1 Kor 13,9–10,<sup>28</sup> eben hinter dem „veil“ verborgen: „This veil thy full-ey’d love denies, / And only gleams and fractions spies“ (CC, Z. 41f.; nach Sturrock handelt es sich um den Schleier der Sünde).<sup>29</sup> Der Mensch kann letztlich in dieser Welt nicht hinter den Schleier zum göttlichen Geheimnis vordringen. Er kann es nur

24 Lobsien 2007, S. 11; sie bezieht sich auf Eriugena, *Expositiones in Ierarchiam Coelestem* I 76–77.

25 Rudrum in Vaughan: *The Complete Poems*, S. 598, Anm. 20–22.

26 Vgl. Leimberg 2005, S. 77.

27 Erst mit der Passion Christi „riss der Vorhang im Tempel von oben bis unten entzwei“, wie es in Mt 27,51 heißt (s. dazu Leimberg 2005, S. 67).

28 Siehe dazu auch Rudrum in Vaughan: *The Complete Poems*, S. 599, Anm. 41f.

29 Sturrock 2004, S. 342.

verdunkelt und gleichnishaft erfahren. Genau dies wird durch den Ausdruck „seems“ und seine Ambiguität vermittelt: Der Sprecher fragt sich, „[w]hat glance of day“ dem krähenden Hahn eingesetzt wurde: „It seems their candle, howe’r done, / Was tinned and lighted at the sun.“ (CC, Z. 11 f.) Rudrum fasst dies so zusammen: „The candle in the cock is its God-implanted instinct, analogous to reason in man“.<sup>30</sup> Dieses Licht scheint an der Sonne entzündet, wodurch der Hahn zur Quelle menschlicher Erkenntnis wird, und es scheint, als ob das Tier den Pfad zum Haus des Lichtes kenne („as if it knew / The path unto the house of light“; CC, Z. 9 f.). Der Hahn ist also ‚nur‘ Gleichnis und zugleich ist sein Licht wahrhaft von Gott entfacht. Die durch Sünde unberührte Kreatur hat nicht nur am göttlichen Licht teil, sondern wird mittels des topischen *puns* „sun“ / ‚son‘ hier auch zum Symbol des Göttlichen.<sup>31</sup> Das göttliche Licht ist dem Hahn einverleibt, gleichzeitig gibt er das Strahlen an die Welt ab. Die so gezogene Verbindung zwischen Sonne und Gottessohn wird durch die Symbolik des Hahns für Christus verstärkt.<sup>32</sup>

Der Mangel des Menschen, der nicht scheint (*shine*), sondern dem die Dinge nur erscheinen (*seem*), ohne dass er sie wahrhaft zu erkennen mag, ist bei Vaughan eng mit der Täuschung verbunden und nahezu topisch: In dem Gedicht [*Religion*] / *Fair and Young Light!* etwa heißt es über die „bitter curs’d delights of men“, die zu den Krankheiten der Seele und des Körpers führen, dass sie töten „with smiles and seeming joy!“<sup>33</sup> Die Verbindung zur Ursünde wird auch im weiteren Verlauf des Gedichts deutlich gemacht: „So that famed fruit, which all made die / Seemed fair unto the woman’s eye.“<sup>34</sup> Eine ähnliche Verbindung wird in *St. Mary Magdalen* hergestellt, wenn es über ihre Vergangenheit und die Pflege ihrer Haare heißt, „[w]hich with skilled negligence seemed shed“.<sup>35</sup>

Die entzündete Kerze in *Cock-crowing*, deren Lichtursprung sich der Kenntnis des Menschen entzieht und ihm nur ‚scheint‘, wird durch Alliteration und Assonanz mit dem Ausdruck „tincture“ in der nächsten Zeile (CC, Z. 13) verknüpft; dass es sich hier um eine Strategie des Sprechers handelt, wird insbesondere vor dem Hintergrund des pleonastischen „tinned and lighted“ (CC, Z. 12) deutlich: Der aus der Alchemie entlehnte Begriff „tincture“, der die Infusion einer Quintessenz, hier des göttlichen Lichts, zum

30 Rudrum in Vaughan: *The Complete Poems*, S. 598, Anm. 11. S. auch Rudrums Verweis auf Thomas Vaughans *Lumen de Lumine*: „The great world hath the Sun for his Life and Candle“ (Rudrum 1974, S. 41).

31 Ein Modell dafür bietet George Herberts *The Sonne*; s. Bauer 2015, S. 111, sowie Bauer 1995 zu Herberts Titeln.

32 Siehe Allen 1954, S. 99–102.

33 Vaughan: *The Complete Poems*, S. 279, Z. 11 und 16.

34 Vaughan: *The Complete Poems*, S. 280, Z. 35 f.

35 Vaughan: *The Complete Poems*, S. 273, Z. 19.

Ausdruck bringt, ist explizit an den Licht- bzw. Sonnensamen („sunny seed“, CC, Z. 1) zurückgebunden, der in der ersten Gedichtzeile als göttliche Einpflanzung eingeführt wurde.<sup>36</sup> „[T]incture“ ist zudem mit dem folgenden „touch“ (CC, Z. 13) ebenfalls synonym.<sup>37</sup> Diese tautologische Wendung führt hin zu einem Perspektivwechsel:

If such a tincture, such a touch,  
So firm a longing can impowre,  
Shall thine own image think it much  
To watch for thy appearing hour? (CC, Z. 13–16)

Die Stunde des Er-Scheinens, *appear*, wird von der (menschlichen) Betrachterposition aus erwartet, womit Vaughan sich die Ambiguität dieses Ausdrucks zunutze macht: Der Mensch hält Ausschau nach der Stunde des Kommens Gottes bzw. nach dem Erscheinen der Stunde Gottes, und zugleich kann er in seiner Perspektive immer nur auf die Wahrnehmung, den Anschein hoffen, der auch trügerisch sein kann.<sup>38</sup> Der letzte Gebrauch von *shine* geht wiederum in die andere Richtung, zum „perfect day“ hin:

[...]  
But brush me with Thy light that I  
May shine unto a perfect day,  
And warm me at Thy glorious eye! (CC, Z. 44–46)

Der Mensch selbst ‚scheint‘, nachdem er vom göttlichen Licht gestreift wurde.<sup>39</sup> Hier kommt die Ambiguität von *shine* ins Spiel: Das göttliche Licht lässt den Menschen

- 36 Der Lichtsamen ist als Seele zu deuten (s. Allen 1954); s. dazu auch Rudrum in Vaughan: Complete Poems, S. 597, Anm. 1–5: „it may be remarked that ‚sunny seed‘, ‚glance of day‘, ‚busy ray‘ and ‚magnetism‘ are practically synonymous.“ Bei Vaughan wird die Seele andernorts als a „spark of the first fire“ bezeichnet (*The Character, to Etesia*, Vaughan: Complete Poems, S. 348, Z. 29; s. Leimberg 2005, S. 70). Rudrum in Vaughan: Complete Poems, S. 670, Anm. 29, verweist in diesem Zusammenhang u. a. auf Henry More, *The Pre-existency of the Soul* (More: A Platonick Song of the Soul, S. 429, Z. 19f.): „A spark or ray of the Divinity / Clouded in earthy fogs [...]“.
- 37 Siehe Rudrum in Vaughan: Complete Poems, S. 598, Anm. 13; Verweis auf OED, „touch, n.“ 18. und 19.
- 38 Vgl. z. B. die Formulierung „thy appearing shew of holinesse“ (Böhme: *A Description of the Three Principles of the Divine Essence*, S. 232). Der Adressat ist „thou blind world“ (S. 232).
- 39 In dem Gedicht *They are all gone into a world of light* (Vaughan: Complete Poems, S. 246f.), imaginiert der Sprecher den Tod als „the jewel of the just, / Shining nowhere, but in the dark;“ und fragt sich zugleich: „What mysteries do lie beyond thy dust“ (Z. 17–19); auch hier verbindet der Sprecher seine Überlegungen mit der Vision des „perfect day“ und einem erneuten Verweis auf den Korintherbrief: „Either disperse these mists, which blot and fill / My perspective (still) as they pass, / Or lese remove me hence unto that hill, / Where I shall need not glass“ (Vaughan: Complete Poems, S. 247, Z. 37–40).

glänzen; als Resultat leuchtet er aber auch selbst.<sup>40</sup> Damit erweist er sich als die *imago dei*, die in der dritten Strophe erwähnt wurde. Die Seele ist dann nicht mehr „love-sick“ (CC, Z. 34), sondern wärmt sich am göttlichen Auge, das auf sie strahlt – bzw. an dem göttlichen Ich (klangidentisch mit *eye*). Mit dem wärmenden Auge wird eine Verbindung beider Perspektiven ausgedrückt: Der Sprecher hofft, von jenem Auge als glänzend bzw. leuchtend erblickt zu werden, das ihn wärmt. Hier begegnet uns das wärmende Auge wieder, das im 18. Sonett Shakespeares als „[s]ometime too hot“ beschrieben wird. In der religiösen Wendung bei Vaughan wird es nicht durch den menschlichen Geliebten übertroffen. Trotzdem gibt es Affinitäten zur Liebesdichtung (vgl. „A love-sick soul’s exalted flight“, CC, Z. 34), zumal Leuchten, Glanz und Erblicken bzw. Erblicktwerden in engster Wechselwirkung stehen:<sup>41</sup> Der eingepflanzte Lichtsamen ermöglicht, wenn der Schleier entfernt ist, den ersehnten Anblick dessen, der ihn, weil er selbst Licht ist, eingepflanzt hat.<sup>42</sup> Was bei Shakespeares *Hamlet* also die im Inneren befindliche Wahrheit ist („I have that within which passes show“) wird bei Vaughan als das von Gott dort implantierte, ihm ähnliche Licht aufgefasst. Und ähnlich wie in *Hamlet* gibt es eine Differenz von Erscheinung und Wahrnehmung („appear“), allerdings nicht, wie beim zweifelhaften Geist dort, als epistemische Unsicherheit im Hinblick auf die Natur des Erscheinenden, sondern als Verdunkelung durch eigene Beschränkung. Hamlets „inky cloak“ kann immer auch Täuschung sein, das innere Licht der Trauer nur vorspiegeln, während Vaughans „cloak“ (CC, Z. 39) das Licht Gottes vor der inneren Erkenntnis verbirgt, ebenso wie dieser Mantel, so die Befürchtung des Sprechers, Gottes Blick auf die Seele verhüllt.

Die erstrebte Wechselwirkung, die in der Ambiguität der englischen Ausdrücke angelegt ist, bleibt das Ziel von Vaughans lyrischem Ich: Es sieht sie im Hahn am Morgen und wünscht sie sich für sich selbst: Das, was erscheint, soll hervortreten („thy appearing hour“, CC, Z. 16), das, was den Anschein von Gottes Wirken erweckt („It seems their candle [...]“, CC, Z. 11) soll sich im eigenen Leben bewahrheiten, und das, was leuchtet, soll bestrahlen und glänzend machen, was dann selbst leuchtet („May shine [...]“, CC, Z. 45). Auf diese Weise werden Leuchten und Wahrnehmung eins, so wie es das Auge (des Himmels, Gottes) ist, das zugleich strahlt und wahrnimmt. Vaughan hat dies durch eine weitere sprachliche Ambiguität am Anfang seines Gedichtes ausgedrückt, indem er fragt: „What glance of day hast thou confined / Into this bird?“ (CC, Z. 2f.): Der Hahn

40 Siehe dazu auch Vaughans *The Day of Judgement*: „O come, arise, shine, do not stay / Dearly loved day!“ (Vaughan: *Complete Poems*, S. 299, Z. 11f.).

41 Diese Trias ist für Shakespeares Sonette insgesamt charakteristisch; siehe etwa den Vergleich des in den Gedanken erblickten geliebten Adressaten im 27. Sonett, der mit einem „jewel hung in ghastly night“ verglichen wird: Shakespeare’s *Sonnets*, S. 165, Z. 11; dazu Bauer / Zirker 2017, S. 41–43.

42 Siehe dazu auch *The Incarnation and Passion*: „A God enclosed within your cell“ (Vaughan: *Complete Poems*, S. 168, Z. 10); Leimberg 2005, S. 65.

hat einen inneren Blick („glance“) für den erwarteten Tag und wird damit zum Vorbild für den Sprecher, und gleichzeitig hat er, wie es nicht nur die Etymologie von *glance* (vgl. dt. ‚Glanz‘) nahelegt, sondern auch seine Bedeutung,<sup>43</sup> den Glanz und Schein des Lichtes selbst in sich.

Wenn der Sprecher (und Dichter) sich den Hahn zum Vorbild nimmt, geht es ihm nicht nur darum, die Natur als Quelle religiöser Erkenntnis zu nutzen.<sup>44</sup> Es geht auch um die Dichtung selbst, für die die Natur eine co-kreative Quelle ist. Don Cameron Allen verweist in diesem Zusammenhang auf Properz und Ovid sowie die Analogie von Hahn und Dichter.<sup>45</sup> June Sturrock fasst dieses Verhältnis wie folgt zusammen:

The parallel between the cock's relationship to the sun and the poet's relationship to God is evidently the basis of the poem. The final implication of this parallel, though, is of the extraordinary power of the poet. The bird has within it a ‚sunny seed,‘ which keeps it watching for the sun, but it is also active in calling up the sun, ‚their little grain expelling night‘ (8). The parallel between bird and poet suggests that the ‚love-sick soul‘ (34), the poet, calling on God with the repeated imperatives of the last stanza, as the cockcrow summons the sun, has eventually the power to prevail on God. The poet himself is the ‚Cock-Crowing.‘<sup>46</sup>

Das Gedicht ist damit auch der Weg der Erkenntnis des Dichters, die aus der göttlichen Schöpfung gewonnen wird, indem er das Scheinen und Strahlen des göttlichen Lichts in der Welt deutet und in seinen analogen sprachlichen Manifestationen begreift.<sup>47</sup>

- 43 OED „glance, n.“ 3. „A sudden movement producing a flash or gleam of light; also, the flash or gleam itself.“
- 44 Leimberg 2005, S. 77, führt dazu weiter aus: „Trying to form a mental picture of the speaker of *Silex Scintillans*, one will find him walking about and looking for the *vestigia Dei* manifested in herbs and worms and stones; in other words, reading the book of nature to try to understand the art of the *Deus Poeta*“. Vor einem ähnlichen Hintergrund verbindet Rudrum 1974, S. 131, das Gedicht *Cock-Crowing* mit Vaughans hermetischer Philosophie: „the hermetic philosophy is so organic that we cannot feel any poem as fully ‚hermetic‘ unless it embraces the Trinity of God, Man and Nature. This condition is fulfilled in those poems in which Vaughan is most fully and triumphantly himself such as ‚Cock-Crowing‘ [...]“.
- 45 Siehe Allen 1954, S. 96, Anm. 5: „Propertius makes the cock an author: *Tum queror, in toto non sidere pallia lecto, / lucis et auctores non dare carmen aves* [IV.3.21–2] and Ovid makes the crow ‚auctor aquae‘ [*Amores*, II.6.34]“.
- 46 Sturrock 2004, S. 346.
- 47 Vgl. Lobsien 2007, S. 9f.: „So wie, in einer Wendung des Johannes Scotus Eriugena, alles Erscheinende als ‚Erscheinen des Nichterscheinenden‘ [Eriugena: *Periphyseon* (Über die Einteilung der Natur), III 4, 264] durchscheinend ist auf die höchste Einheit hin, so kann auch das Kunstwerk als etwas aufgefasst werden, das – trotz seiner Materialität und gerade durch sie vermittelt – diese Einheit vergegenwärtigt. Es vermag das Kraft seiner Schönheit, denn in ihr zeigt sich das Eine.“ Bei Vaughan, wie bei den ‚Metaphysical Poets‘ überhaupt, ist es die Sprache selbst, in der sich dieses Erscheinen vollzieht. Vgl. auch Thieme 2008 zur Sprache des Lichts.

Die Ambiguität des Scheinens, ausgedrückt in *appear*, *seem* und *shine* – und damit die Sprache selbst – wird bei Vaughan zum Schlüssel des Erkennens von Gott in der Natur.

Unsere Beispiele haben gezeigt, wie die in der Sprache vorgefundene Ambiguität des Schein(en)s ästhetisch produktiv wird: Sprachverhältnisse bilden das Potenzial, das die Texte ausnutzen und ausstellen. Dieses ästhetische Potenzial von *appear*, *seem* und *shine* ist in hohem Maße eine Reflexion auf die Leistung des sprachlichen Artefakts selbst: Wenn etwa in *Hamlet* die Aufmerksamkeit auf die mehrdeutigen Ausdrücke *appear* und *seem* gelenkt wird, so wird mittels der Sprachreflexion das Verhältnis von innerer Wahrheit und äußerer Erscheinung thematisiert und damit auch das Verhältnis zwischen Wahrheit und dem, was auf der Bühne (un-)sichtbar ist bzw. nur gespielt wird. Dass diese durch die Ambiguität der Lexeme ausgelöste Selbstreflexion gerade nicht nur autologisch auf den Status künstlerischer Darstellung bezogen bleibt, zeigt sich insbesondere in der frühneuzeitlichen geistlichen Dichtung, beispielhaft vertreten durch Henry Vaughan. Die Ambiguität der Ausdrücke des Schein(en)s und Erscheinens wird hier zum Abbild der Präsenz und Wahrnehmbarkeit Gottes, die einerseits erfahren wird und andererseits stets ungewiss bleibt. Sprachreflexion, ästhetische Selbstreflexion und Reflexion der Erkenntnis Gottes bilden also eine unauflöslche Einheit.<sup>48</sup>

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

Böhme, Jakob: A Description of the Three Principles of the Divine Essence Viz.: Of the un-originall Eternall Birth of the Holy Trinity of God [...]: Of Man, of what he was Created and to what End; and how he Fell from his First Glory into the Angry Wrathfulness [...]: What the Anger of God, Sinne, Death, the Devill, and Hell are [...]. Written in the German language, Anno 1619, London: Printed by M. S. for H. Blunden, 1648.

Isidorus Hispalensis: Etymologiarum sive originum libri XX, hg. von W. M. Lindsay, Oxford 1911.

More, Henry: A Platonick Song of the Soul, hg. von Alexander Jacob, Lewisburg, PA 1998.

Puttenham, George: The Art of English Poesy, hg. von Frank Whigham / Wayne A. Rebhorn, Ithaca / London 2007.

Shakespeare, William: Hamlet, hg. von Harold Jenkins, London 1982 (The Arden Edition of Works of William Shakespeare).

48 Die Arbeit an diesem Beitrag erfolgte im Rahmen des Teilprojektes C5: ‚Die Ästhetik gemeinschaftlicher Autorschaft in der englischen Literatur der Frühen Neuzeit‘ des durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Sonderforschungsbereichs 1391 *Andere Ästhetik*, Projektnr. 405662736.



- Shakespeare, William: Die Sonette. Zweisprachige Ausgabe, deutsch von Christa Schuenke, München 1999.
- Shakespeare, William: Shakespeare's Sonnets, hg. von Katherine Duncan-Jones, London 2003 (The Arden Edition of Works of William Shakespeare).
- Shakespeare, William: Venus and Adonis, in: Katherine Duncan-Jones / Henry Ruxton Woudhuysen (Hgg.): Shakespeare's Poems, London 2007 (The Arden Edition of Works of William Shakespeare), S. 125–229.
- Shakespeare, William: Romeo and Juliet, hg. von René Weiss, London 2012 (The Arden Edition of Works of William Shakespeare).
- Vaughan, Henry: The Complete Poems, hg. von Alan Rudrum, New Haven 1976.

## Sekundärliteratur

- Allen 1954 = Allen, Don Cameron: Vaughan's ‚Cock-Crowing‘ and the Tradition, in: English Literary History 21.2 (1954), S. 94–106.
- Bauer 1995 = Bauer, Matthias: ‚A Title Strange, Yet True‘. Toward an Explanation of Herbert's Titles, in: Helen Wilcox / Richard Todd (Hgg.): George Herbert. Sacred and Profane, Amsterdam 1995, S. 103–117.
- Bauer 2015 = Bauer, Matthias: Religious Metaphysical Poetry. George Herbert and Henry Vaughan, in: Sybille Baumbach / Birgit Neumann / Ansgar Nünning (Hgg.): *A History of British Poetry. Genres – Developments – Interpretations*, Trier 2015, S. 107–120.
- Bauer / Zirker 2017 = Bauer, Matthias / Zirker, Angelika: Shakespeare und die Bilder der Vorstellung: „The soul's imaginary sight“ im 27. Sonett, in: Jörg Robert (Hg.): *Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Formen, Funktionen, Konzepte*, Berlin / Boston 2017 (Frühe Neuzeit 209), S. 39–54.
- Durr 1962 = Durr, Robert A.: On the Mystical Poetry of Henry Vaughan, Cambridge, MA 1962.
- Kermode 1950 = Kermode, Frank: The Private Imagery of Henry Vaughan, in: The Review of English Studies 1.3 (1950), S. 206–225.
- Leimberg 1968 = Leimberg, Inge: Shakespeares *Romeo und Julia*. Von der Sonettichtung zur Liebestragödie, München 1968 (Poetica 4).
- Leimberg 2005 = Leimberg, Inge: Stages of Sense in Henry Vaughan's „And do they so?“, in: Norbert Lennartz (Hg.): *The Senses' Festival: Inszenierungen der Sinne und der Sinnlichkeit in der Literatur und Kunst des Barock*. Festschrift zum 65. Geburtstag von Rolf P. Lessenich, Trier 2005, S. 57–82.
- Lobsien 2007 = Olejniczak Lobsien, Verena: Neuplatonismus und Ästhetik. Eine Einleitung, in: Verena Olejniczak Lobsien / Claudia Olk (Hgg.): *Neuplatonismus und Ästhetik. Zur Transformationsgeschichte des Schönen*, Berlin 2007 (Transformationen der Antike 2), S. 1–18.
- OED = Oxford English Dictionary Online, Oxford University Press, März 2022, URL: <https://oed.com> (letzter Zugriff: 11. Mai 2023).
- Oliver 1954 = Oliver, H. J.: The Mysticism of Henry Vaughan. A Reply, in: The Journal of English and Germanic Philology 53.3 (1954), S. 352–360.
- Rudrum 1974 = Rudrum, Alan: An Aspect of Vaughan's Hermeticism. The Doctrine of Cosmic Sympathy, in: Studies in English Literature 1500–1900 14.1 (1974), S. 129–138.
- Staiger 1971 = Staiger, Emil: Ein Briefwechsel mit Martin Heidegger, in: Emil Staiger: *Die Kunst der Interpretation*, München 1971, S. 28–42.
- Sturrock 2004 = Sturrock, June: Lark, Wild Thyme, Crowing Cock, and Waterfall. The Natural, the Moral, and the Political in Blake's *Milton* and Vaughan's *Silex Scintillans*, in: Donald R. Dickson / Holly Faith

Nelson (Hgg.): *Of Paradise and Light. Essays on Henry Vaughan and John Milton in Honor of Alan Rudrum*, Newark, DE 2004, S. 329–350.

Thieme 2008 = Thieme, Klaus: *Worte des Lichts – Licht der Worte. Anmerkungen zur Geschichte des Lichts*, in: Christina Lechtermann / Haiko Wandhoff (Hgg.): *Licht, Glanz, Blendung. Beiträge zur Kulturgeschichte des Leuchtenden*, Frankfurt 2008 (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik 18), S. 37–48.

Wickert 1953 = Wickert, Maria: *Das Schattenmotiv bei Shakespeare*, in: *Anglia – Zeitschrift für englische Philologie* 71 (1953), S. 274–309.

Wild 2007 = Wild, Markus: „Schon unser Briefwechsel hat das Gedicht allzu schwer belastet.“ Staiger und Heidegger über Mörikes „Auf eine Lampe“, in: Ralf Klausnitzer / Carlos Spoerhase (Hgg.): *Kontroversen der Literaturtheorie / Literaturtheorie in der Kontroverse*, Bern 2007 (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik N.F. 19), S. 207–222.



Andreas Speer

## ... quae cum franguntur apparet argentum

### Zum Verhältnis ästhetischer Praxis und Theorie

#### Abstract

The starting point is an investigation into the history of concepts, primarily in Latin sources, and consequent reflections on the key terms of a 'different aesthetics', such as 'apparentia'. To what extent do these have aesthetic connotations and do they form a (not just family-like) conceptual field for measuring the coordinates of practice and theory in the period defined as pre-modern? What distinguishes aesthetic practices from other fields of practice? How is what we perceive as art today perceived, described, and reflected by the contemporaries of those objects or texts? How are aesthetic practices and possible theoretical models related to each other? The answers to these questions are explored through relevant case studies that belong to different theoretical and practical fields: Abbot Suger's writings on the Abbey Church of Saint-Denis and the *Schedula diversarum artium*. Special attention is paid to the connection between aesthetic practices and the theoretical fields assigned to them. Does 'pre-modern' aesthetic practice, including its forms of reflection, differ from later modes of aesthetic perception and theory formation? To what extent does the modern aesthetic view influence and shape the historical reconstruction of a 'different' aesthetic?

#### Keywords

Aesthetics, Aesthetic Practice, Historical Reconstruction, Abbot Sugar, Saint-Denis, *Schedula Diversarum Atrium*, Reconstructive Hermeneutics, Perceiving Art

„Manifestum est enim quod omne quod recipitur in aliquo, recipitur in eo per modum recipientis“.<sup>1</sup> – „Offenbar wird alles, was aufgenommen wird, nach Art des Rezipienten aufgenommen.“<sup>2</sup> So lautet die originale Fassung eines oftmals zitierten Adagiums, das sich im ersten Teil der *Summa theologiae* des Thomas von Aquin im Kontext seiner Ausführungen zur Psychologie und Erkenntnislehre findet. Doch um Psychologie und Erkenntnistheorie im allgemeinen Sinne soll es mir im folgenden Beitrag nicht gehen, auch nicht um Thomas von Aquin, dem mit einer gewissen Hartnäckigkeit eine Ästhetik im engeren Sinne untergeschoben wird, obgleich Thomas in den immer wieder zitierten

1 Thomas von Aquin: *Summa theologiae*, I, q. 75, a. 5 c, S. 202.

2 Soweit nicht anders angegeben, stammen alle in diesem Beitrag enthaltenen Übersetzungen von mir.

Textpassagen von Sinnesphysiologie und Trinitätslehre handelt.<sup>3</sup> Ich mache vielmehr das, was ich jenen kritisch vorhalte, die eine ‚Ästhetik‘ des Thomas aus dekontextualisierten Textfragmenten konstruieren wollen: Ich nehme diesen Satz, dass ‚alles, was aufgenommen wird, nach Art des Rezipienten aufgenommen wird‘, aus seinem eigentlichen Kontext heraus – obgleich dieser durchaus für eine Ästhetik im weiten Sinne des Begriffs interessant wäre, geht es doch dort um *species* und *phantasmata*, um *similitudo* und Reflexion –, nur eben nicht im Sinne der Fragestellung der dem Beitrag zugrundeliegenden Tagung, die Ästhetik nicht als allgemeine Wahrnehmungslehre (wie etwa später bei Alexander Gottlieb Baumgarten), sondern spezifischer als einen besonderen Teil einer Wahrnehmungslehre versteht, die sich auf Texte, Bilder, Objekte und Praktiken sowie deren ästhetischen Status bezieht. ‚Ästhetisch‘ wird mithin im Folgenden als ein Auszeichnungsmodus verstanden, der bei aller Nähe zu Alltagspraktiken doch gegenüber einem alltäglichen Wahrnehmen eine näher zu bestimmende Qualität beinhaltet und als spezifische Differenz einen eigenen epistemischen Raum konstituiert.<sup>4</sup>

Doch das ist schon eine bestimmte Perspektive, ein bestimmter Blick auf Texte, Bilder und Objekte – oder um ein weiteres optisches Bild zu bemühen: Durch welche Brille betrachte ich einen bestimmten Gegenstand: in Nahsicht, Halbdistanz oder Fernsicht? Man muss sich die richtige Brille aufsetzen, um etwas oder überhaupt etwas erkennen zu können. Den Zauber des geschliffenen Augenglases, das zuvor nur schlecht Sichtbares oder gar Unsichtbares sichtbar macht, hat ja bereits Nicolaus Cusanus in seiner Schrift vom Beryll – *De beryllo* – zum hermeneutischen Schlüssel für unsere Versuche gemacht, die Möglichkeiten unserer Erkenntnis auszuloten und zu erweitern. Die Sehschärfe hängt davon ab, dass der Beryll die richtige Form hat, dass er richtig angepasst wird, um die größte und die kleinste Form sichtbar zu machen.<sup>5</sup> Die Lesebrille

3 Hierzu im Überblick Speer 1990; Speer 2012, bes. S. 667–673.

4 Die Ästhetikvorstellung der Tagung knüpft an die des SFB 1391 *Andere Ästhetik* an. Dort werden soziale und künstlerische Praktiken nicht in Opposition, sondern als tendenziell durchlässig angesehen, vgl. Gerok-Reiter / Robert 2022, S. 24. Gleichwohl hebt der dort formulierte „Minimalkonsens“ dessen, was man unter diesen Voraussetzungen als ‚ästhetisch‘ verstehen kann, u.a. eine besondere „Sorgfalt in der Ausgestaltung“ hervor sowie eine eigene Aussageebene, die durch die Art der Gestaltung entsteht (Gerok-Reiter / Robert 2022, S. 19). Die beiden letzten Punkte führen dann wohl auf die Differenz zur Alltagswelt hin, die im vorliegenden Beitrag als zentrales Kriterium des Ästhetischen angesehen wird.

5 Nicolaus Cusanus: *De beryllo*, cap. II, n. 3 (h XI/1, S. 5f.): *Beryllus lapis est lucidus, albus et transparentis. Cui datur forma concava pariter et convexa, et per ipsum videns attingit prius invisibile. Intellectualibus oculis si intellectualis beryllus, qui formam habeat maximam pariter et minimam, adaptatur, per eius medium attingitur indivisibile omnium principium. Quomodo autem hoc fiat, propono quanto clarius possum enodare praemissis quibusdam ad hoc opportunis.* („Der Beryll ist ein glänzender, weißer und durchsichtiger Stein. Ihm wird eine zugleich konkave und konvexe Form verliehen, und wer durch ihn hindurchsieht, berührt zuvor Unsichtbares. Wenn den Augen der Vernunft ein vernunftgemäßer Beryll, der die größte und die kleinste Form zugleich hat, richtig angepasst wird, wird durch seine Vermitt-

ermöglicht eine gute Nahsicht, das Erfassen der Details, die ohne Sehhilfe nicht lesbar wären (man muss sie nur dabei oder auf der Nase sitzen haben); eine Gleitsichtbrille – genauer gesagt: eine Office- oder Bildschirmbrille – ermöglicht den Übergang in die Halbdistanz und zeichnet sich durch ein besonders großes Blickfeld für den mittleren Bereich aus; und schließlich die Fernbrille: Sie unterstützt bzw. ermöglicht die Fernsicht, doch Lesen kann man mit ihr in der Regel nicht. Ich möchte im Folgenden beim Bild der dreifachen Sehhilfe bleiben – das heißt, mein Beitrag hat drei bzw. vier Teile, da die zweite Sichtweise zweigeteilt ist.

## 1. Nahsicht: *apparentia* – oder die Lesebrille der Wortfeldanalyse

Zunächst erfolgt also der Blick durch die Lesebrille. Diese ist auf den Text fokussiert. Ich folge damit dem Programm des Sammelbandes, das ein zentrales Themenfeld ästhetischer Diskussion in der Spannung von Schein und Anschein verortet, insbesondere in der polyvalenten Semantik des Begriffs ‚Schein‘. Leider sind entsprechende Artikel im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* für die genannten Begriffe *apparentia* und *illusio* nicht hilfreich – es werden überhaupt keine mittelalterlichen Quellen genannt.<sup>6</sup> Ich habe daher zunächst für *apparentia* eine begriffsgeschichtliche Untersuchung vorgenommen. Denn dieser Terminus scheint mir im aufgerufenen Themenfeld der Schlüsselbegriff zu sein für die Untersuchungen und Überlegungen zur autologischen und heterologischen Dimension<sup>7</sup> ästhetischer Artefakte. Mein Corpus ist die *Library of Latin Texts* (LLT), die umfangreichste Datenbank lateinischer Texte von der Antike bis in die Neuzeit, die den Anspruch erhebt, die gesamte Latinitas zu repräsentieren.

Das Ergebnis lässt sich wie folgt zusammenfassen: Dem Wortfeld ‚Wahrnehmung‘ am nächsten finden sich Belege in Schriften, die der Psychologie und der Kosmologie zugerechnet werden: Adam of Buckfield spricht in seiner Schrift *De somniis* von Traumbildern, die den Schlafenden erscheinen (*simulacra apparentia vigilantibus*),<sup>8</sup> Thomas von Aquin in seinem Kommentar zu *De sensu et sensato* von Farbwahrnehmung.<sup>9</sup> Für den kosmologischen Kontext wird man in Kommentaren zu Aristoteles’ *De caelo* fündig,

lung der unteilbare Ursprung von allem berührt. Wie das aber geschieht, beabsichtige ich so klar wie nur möglich zu entwickeln, nachdem ich einiges vorausgeschickt habe, was hierzu dienlich ist.“ Nikolaus von Kues: Über den Beryll [Übers. Bormann 1987], S. 5).

- 6 Genannt seien die folgenden Artikel: ‚Illusion‘ (Hist. Wb. Philos., Bd. 4, Sp. 204–215); ‚Schein‘ (Hist. Wb. Philos., Bd. 8, Sp. 1230–1243) und ‚Täuschung‘ (Hist. Wb. Philos., Bd. 10, Sp. 928–930).
- 7 Vgl. zu dieser Begrifflichkeit des SFB 1391 den Beitrag von Gerok-Reiter / Robert 2022, S. 26–29.
- 8 Adam of Buckfield: In Aristotelis *De somniis*, lectio 5, S. 238: *Deinde cum dicit ex his itaque infert corollarie quod aliquid est quod apparet praeter somnium in somno: nam praedicta simulacra apparentia vigilantibus languide non sunt somnia.*
- 9 Thomas von Aquin: In Aristotelis librum *De sensu et sensato*, lectio 7 (n. 96), S. 31: *Primo ponit duos modos generationis et distinctionis mediorum colorum secundum apparentiam.*

etwa bei Albert von Sachsen, der *apparentia* im Sinne von Himmelserscheinungen gebraucht,<sup>10</sup> und nochmals bei Thomas, der in seinem *De caelo*-Kommentar von der *apparentia stellarum* oder *apparentia lunae* spricht.<sup>11</sup> Die meisten Belege finden sich jedoch im Kontext der Logik und Argumentationstheorie. Die Art und Weise des Erscheinens kann – wie bei Nicole Oresme – Evidenz und Zustimmung verursachen oder auch nicht.<sup>12</sup> In diesem Sinne folgt die Evidenz des Wissens bzw. der Wissenschaft aus der Evidenz der Prinzipien, wie Thomas von Aquin in seinem *De Trinitate*-Kommentar unterstreicht.<sup>13</sup> Doch auch sophistische Schlüsse oder Fehlschlüsse haben – so Albertus Magnus – ihre Ursache in der *apparentia*.<sup>14</sup> Der Fehler im Urteil entspringt, wie Franciscus von Marchia betont, einer falschen Evidenz (*falsa apparentia*),<sup>15</sup> jedoch kann die Ursache für diese gemäß Wilhelm von Ockham auch in der Ähnlichkeit einer Aussage mit einer anderen liegen.<sup>16</sup> Raimundus Lullus spricht zudem von der *apparentia* im Sinne der Evidenz im Rahmen seiner *ars inventivae veritatis*, der Kunst, die Wahrheit zu finden.<sup>17</sup> Im Kontext der Theologie gründet sich die Glaubensevidenz, so Petrus Abaelard, nicht auf das Ersichtliche, sondern auf die Prüfung des Nichtersichtlichen.<sup>18</sup> Denn, so abermals Albertus Magnus, der Glaube gründet anders als das Gewusste nicht auf dem Offenkundigen, sondern hat seine ganze Evidenz gerade in dem, was nicht ersichtlich

- 10 Albert von Sachsen: *Quaestiones in Aristotelis De Caelo*, lib. 2, q. 7, S. 281: *ad salvandum apparentia ex motu solis necesse est ponere solem habere excentricum sine epicyclo vel concentricum cum epicyclo vel excentricum cum epicyclo.*
- 11 Thomas von Aquin: *In Aristotelis libros de caelo et mundo, liber 2, lectio 28* (n. 3), S. 226: *ex diversitate apparentiae stellarum apparet quod terra non solum est rotunda.* – Ebd., *lectio 21* (n. 4), S. 204: *Sunt autem quaedam alia apparentai, quae non salvarentur si terra non esset in medio; puta quae accidunt circa eclipsim lunae, per directam oppositionem lunae ad solem.*
- 12 Nicole Oresme: *Expositio et Quaestiones in Aristotelis de anima, liber 3, qu. 16*, S. 434: *si una apparentia intendit assensum, tunc aequalis sibi intendit postea.* – Ebd., S. 438: *si ad utramque partem habeat apparentias aequales, istae apparentiae non causant aliquem assensum, quia illud quod causaretur ab una, destrueretur ab alia.*
- 13 Thomas von Aquin: *Super Boethium De trinitate, qu. 2, art. 2, ad 6*, S. 96, Z. 155–159: *apparentia scientie procedit ex apparentia principiorum; quoniam scientia non facit apparere principia, set ex hoc quod apparent principia facit apparere conclusiones.*
- 14 Albertus Magnus: *De sophisticis elenchis, liber 1, tractatus 2, cap. 2*, S. 542: *quod si causam apparentiae non haberet, non deciperet: decipit autem aliquem: ergo habet causam apparentiae.*
- 15 Franciscus de Marchia: *Quaestiones super Metaphysicam, liber 4, qu. 8, art. 1, § 14*, S. 445: *et ideo in omni falsa apparentia concurrat fallacia secundum quid ad simile.* – Ebd., § 29, S. 449: *defectus iudicii ex falsa apparentia provenit ex duobus.*
- 16 Wilhelm von Ockham: *Expositio super libros Elenchorum, lib. 1, cap. 5, § 1*, S. 43: *Est igitur causa apparentiae istius fallaciae similitudo unius dictionis ad aliam, vel eandem.*
- 17 Raimundus Lullus: *Ars inveniuntia veritatis, Dist. 5.1*, S. 498: *Vtrum sit plus existentiae quam apparentiae.*
- 18 Petrus Abaelardus: *Theologia ‚Scholarium‘*, S. 406, Z. 165–167: *Argumentum non apparentium, hoc est probatio quod sint aliqua non apparentia.* Dem Bezug dieses Zitates auf Hebr 11,1, auf den in der Diskussion hingewiesen wurde, kann an dieser Stelle nicht weiter nachgegangen werden.

ist,<sup>19</sup> besteht doch die Glaubensevidenz, folgt man Bonaventura, eben darin, das Nicht-offensichtliche zu glauben und durch den Spiegel und wie in einem Rätsel zu sehen.<sup>20</sup>

Erstaunlicherweise gibt es keinen einschlägigen Eintrag im *Corpus Dionysiacum*. Oftmals jedoch wird *apparet* ganz und gar unterminologisch als Modalverb gebraucht im Sinne von ‚offensichtlich‘, ‚offenbar‘ oder ‚scheinbar‘. Gerade wenn man die stets in der Datenbank vermerkten Kontexte nicht ignoriert, zeigt sich, dass man über eine reine datenbankgestützte Begriffsanalyse nicht weiterkommt. Denn die Kontexte unserer Textbeispiele verweisen in ganz unterschiedliche Richtungen, nicht jedoch auf einen ‚ästhetischen‘ Gebrauch.<sup>21</sup> Das führt mich zu der Frage, ob mein Corpus trotz seines Umfangs möglicherweise nicht zielführend war. Schauen wir uns daher zwei Textbeispiele an, deren Bezug zu den referierten Objekten unstrittig ist. Es sind Texte, die ich in den letzten Jahren und Jahrzehnten selbst intensiver erforscht habe: Die Schriften des Abtes Suger zur fränkischen Königsabtei Saint-Denis<sup>22</sup> und die *Schedula diversarum artium*.<sup>23</sup> Obgleich ich zunächst bei der Begriffsanalyse und beim Wortfeld ‚*apparentia*‘ bleibe, möchte ich nun meine Brille von Nah- auf Gleitsicht wechseln.

## 2. Von Nahsicht zur Gleitsicht – oder: Sugers Schriften zur Abteikirche Saint-Denis

Auch in Sugers Schriften wird ‚*appareo*‘ oftmals unterminologisch als Modalverb gebraucht. Das erste Beispiel (*cons* 68f.) beschreibt ein Unwetter auf der Baustelle

- 19 Albertus Magnus: *Commentarii in III Sententiarum*, dist. 24 C, art. 9, S. 468: *Supra est habitum, quod fides est de non apparentibus: ergo non est de scitis, quia scita sunt valde apparentia*. – Ebd., dist. 23 H, art. 19, S. 440: *fide enim supposita, necesse est aliquid non apparens esse, cujus sit fides ut causae: quia non apparentia sunt causa fidei exemplaris, et finalis*.
- 20 Bonaventura: *Commentaria in quattuor libros Sententiarum Magistri Petri Lombardi*, Lib. III, dist. 23, art. 2, qu. 4, ad 1, S. 496a: *quidem est credere non apparentia et videre per speculum et in aenigmate*. Bonaventura bezieht sich hier wörtlich auf 1 Kor 13,12.
- 21 Das Absehen von den Kontexten angeführter Textbelege ist bekanntlich das alte Problem vieler Abhandlungen über mittelalterliche Ästhetik, wie das Forschungskonzept des SFB 1391 ebenfalls negativ hervorhebt; vgl. z.B. Assunto 1982 und Eco 1991. Die Hervorhebung des ‚Heterologischen‘ im SFB reagiert auf dieses Defizit: Gerok-Reiter / Robert 2022, S. 26–29.
- 22 Die Schriften Abt Sugers werden zitiert nach der neuen kritischen Edition: Sugerus Abbas: Abt Suger von Saint-Denis. *Ausgewählte Schriften: Ordinatio, De consecratione, De administratione*. In Verbindung mit der Satz- und Zeilenzählung der Edition finden die folgenden Abkürzungen Verwendung: *ord* = *Ordinatio*, *cons* = *De consecratione*, *adm* = *De administratione*. Auch die deutschen Übersetzungen sind dieser Textausgabe entnommen.
- 23 Zur *Schedula diversarum artium* siehe das *Schedula-Portal* (<https://schedula.uni-koeln.de>, letzter Zugriff: 11. Mai 2023), das die drei kritischen Editionen von Albert Ilg, Charles de L'Escalopier und Charles R. Dodwell mit den Übersetzungen auf Deutsch, Französisch und Englisch und den überlieferten Handschriften verknüpft und offen zugänglich ist. Siehe hierzu Speer 2014c.



während einer Messe am Jahrestag des ‚ruhmvollen Königs Dagobert (I.)‘, in dessen Verlauf die noch nicht ausgemauerten Gewölbebögen des neuen Chorumgangs bedenklich ins Wanken geraten. Nur durch das Eingreifen des Hl. Simeon, dessen Armreliquie der Bischof mehrmals in Richtung der schwankenden Bögen ausstreckt, kann das sich anbahnende Desaster abgewendet werden, wobei „er deutlich sichtbar offenkundig [Hervorhebung: A.S.] nicht durch seine Beharrlichkeit, sondern allein durch die Gnade Gottes und das Verdienst der Heiligen den Einsturz verhüten konnte.“<sup>24</sup> Die beiden nächsten Beispiele betreffen zum einen den sogenannten ‚Heiligen Altar‘ – hierbei handelt es sich um den Matutinalaltar, den Abt Hilduin unter Ludwig dem Frommen errichten ließ (*adm* 240) – und um sieben wertvolle Kerzenleuchter, die Karl der Kahle dem heiligen Dionysius gestiftet hatte (*adm* 275). Den Altar lässt Suger wieder instand setzen, „da er [der instand zu setzende ‚Heilige Altar‘, A.S.] zu wenig ehrenvoll gepflegt erschien [Hervorhebung: A.S.]“.<sup>25</sup> Und von den Leuchtern heißt es:

Auch ließen wir sieben Kerzenleuchter in Emailarbeit mit feinsten Vergoldung (wieder) zusammensetzen, da diese, die Kaiser Karl (der Kahle) dem heiligen Dionysius gestiftet hatte, durch ihr Alter zerstört schienen. [Hervorhebung: A.S.]<sup>26</sup>

Es gibt jedoch einen erweiterten Gebrauch von *appareo*, der uns einen Hinweis auf Sugers Verständnis von *apparentia* gibt, obgleich Suger das Abstractum nicht gebraucht. Zwei Textpassagen möchte ich genauer ansehen. Die erste Passage nimmt uns mit zu einem Höhepunkt der in *De consecratione* geschilderten Kirchweihliturgie: der *translatio* der Reliquien des Hl. Dionysius und seiner Gefährten aus der Ringstollenconfessio der Krypta an ihren neuen Platz im neu errichteten Chor der Oberkirche. Sehr anschaulich und präzise schildert Suger die Ausgestaltung dieses Ortes:

Inzwischen, da wir uns vornehmlich um die Überführung unserer Schutzherren, der hochheiligen Märtyrer, und der anderen Heiligen sorgten, die in der Kirche verteilt in verschiedenen Kapellen verehrt wurden, entschlossen wir uns, in der Weise, wie wir es gelobt hatten, ihre Schreine, insbesondere die der Schutzherren, schmücken zu lassen. Und indem wir einen Ort auswählten, wohin sie – für die Blicke der Herantretenden herrlicher und besser sichtbar – überführt werden sollten, wirkten wir mit dem Beistand Gottes darauf hin, dass der Ort durch die Gestaltungsfähigkeit der Goldschmiede oder auch die fleißige Ausübung ihrer Kunstfertigkeit, durch die Fülle des Goldes und der kostbaren Edelsteine sehr strahlend werde. Wir trafen Vorkehrungen, dass er – außen durch diese und derartige Dinge durch seinen Schmuck edel, innen aber durch eine sichere Mauer aus sehr festen Steinen nicht unedel – ringsum befestigt werde, dass er aber, damit nicht

24 *cons* 69,426f.: *ut manifeste nulla sui constantia, sed sola Dei pietate et sanctorum merito ruinam euadere appareret.*

25 *adm* 240,1072 f.: *qui diuersi diuersis, excellentes excellentioribus festis apponuntur, minus honeste comptum apparebat.*

26 *adm* 275,1216f.: *Septem quoque candelabra, quoniam ea que Karolus imperator beato Dyonisio contulerat sua uetustate dissipata apparebant.*

andererseits von außen der Ort durch das Material sichtbarer Steine an Wert verliere [Hervorhebung: A.S.] (*ne lapidum materia apparentium locus uilesceret*), mit aus Kupfer gegossen und vergoldeten Platten – wenn auch nicht so, wie es sich geziemt hätte – geschmückt werde.<sup>27</sup>

Der Gebrauch von *apparentia* ist funktional und technisch. Es geht um das Material der sichtbaren Steine (*materia lapidum apparentium*), das die gemauerte Struktur des Altars umfasste, auf dem die Reliquienschreine der hochheiligen Märtyrer, d. h. des Hl. Dionysius und seiner beiden Gefährten, nunmehr weithin sichtbar aufgestellt werden sollten. Doch so funktional der Sprachgebrauch in Bezug auf die sichtbaren Steine ist, so weiterführend und aussagekräftig ist der Kontext. Suger hatte zuvor geschildert, dass die Arbeiten am Chor seit der Grundsteinlegung drei Jahre zuvor sommers wie winters vorangetrieben wurden (*cons* 57), und nun der Chor so weit fertiggestellt sei, dass die *translatio* der Reliquien erfolgen könne. Suger beschreibt den entstandenen Bau unter Rückgriff auf biblische Analogien. So vergleicht er die Doppelreihe der Säulen des Chorumgangs mit den zwölf Aposteln und den zwölf Propheten. Es geht bei der Errichtung des materiellen Baus nicht nur um die Lösung architektonischer Probleme, sondern vor allem um ein spirituelles Ereignis: um das geistliche Bauen (*spiritualiter aedificare*).<sup>28</sup> Dies fasst Suger in einer langen Paraphrase aus dem Epheserbrief zusammen (Eph 2,19–22):

„Ihr seid nun nicht mehr Gäste und Fremdlinge, sondern Mitbürger der Heiligen und Hausgenossen Gottes, erbaut auf dem Fundament der Apostel und Propheten, mit Christus Jesus selbst als dem vorzüglichsten Eckstein“, der beide Wände verbindet, „in dem das ganze Gebäude“ – sei es geistig oder materiell – „zu einem heiligen Tempel im Herrn wächst“. Je höher und je passender uns wir in ihm bemühen, materiell zu bauen, desto mehr werden wir belehrt, dass wir durch uns selbst geistlich „zu einer Wohnung Gottes im Heiligen Geist auferbaut werden.“<sup>29</sup>

- 27 *cons* 59,361–374: *Interea siquidem potissimum de dominorum nostrorum sanctissimorum martirum et aliorum sanctorum, qui per ecclesiam sparsi diuersis colebantur oratoriis, translatione solliciti sacratissimas eorum lecticas, precipue dominorum, ornatum iri uotiuue animabamur et, ubi gloriosius aduentantium obtutibus et conspicabilius transferrentur, eligentes aurifabrorum elegantia siue artis industria, auri gemmarumque preciosarum copia illustrem ualde fieri Deo cooperante elaborauimus et deforis quidem his et huiusmodi pro ornatu nobilem, pro tuto uero intus fortissimorum lapidum muro non ignobilem circumquaque muniri, extra uero econtra, ne lapidum materia apparentium locus uilesceret, cupreis tabulis fusilibus et deauratis decorari, non tamen sicut deceret, preparamus.*
- 28 *cons* 58,349–353: *Medium quippe duodecim colume duodenarium apostolorum exponentes numerum, secundario uero totidem alarum colume prophetarum numerum significantes altum repente subrigebant edificium iuxta apostolum spiritualiter edificantem: („In der Mitte nun erhoben zwölf Säulen, die die Anzahl der zwölf Apostel vorstellen, in zweiter Linie aber ebenso viele Säulen der Seitenschiffe, die die Zahl der Propheten bezeichnen, den Bau unvermittelt hoch, wie der Apostel sagt, indem er in geistlicher Weise baut:“).*
- 29 *cons* 58,353–361: *„Iam non estis“ inquit, hospites et aduene, sed estis ciues sanctorum et domestici Dei, superedificati super fundamentum apostolorum et prophetarum, ipso summo angulari lapide Christo Iesu, qui utrumque coniungit parietem in quo omnis edificacio siue spiritualis siue materialis*

Das alles verweist auf den Charakter und den Zweck der Schrift, die zur Kirchweihe 1144 verfasst wurde und sich in die Tradition vergleichbarer Schriften einordnet. So wechseln sich beschreibende und exegetische Passagen ab.<sup>30</sup> Das bringt mich zurück zu meiner Beschreibung der Stätte, an der die Reliquienschreine – nunmehr weithin sichtbar – ausgestellt werden sollen. Es geht um die Auszeichnung eines, ja *des* zentralen Ortes in dem zu dem Zweck errichteten neuen Chor, um die zentralen Reliquien nun aus der engen Ringstollenconfessio in der Krypta in die Oberkirche zu holen, damit sie „für die Blicke der Herantretenden herrlicher und besser sichtbar“ (*gloriosius aduentantium obtutibus et conspicabilibus*) würden. Zu dieser Exposition tragen auch die kostbaren Materialien bei, vor allem aber die Gestaltungsfähigkeit der Goldschmiede, deren Kunstfertigkeit erst die Fülle des Goldes und der kostbaren Edelsteine zur Geltung bringt.<sup>31</sup>

Dieses praxeologische Verständnis und ein damit einhergehender funktionaler Gebrauch von *apparere* finden sich auch an anderen Stellen in Sugers Schriften. Ich gebe drei Beispiele aus dem dritten Teil von *De administratione*, der den Schätzen (*thesauri*) der Abteikirche gewidmet ist. In *adm* 214,969–974 beschreibt Suger den Hauptaltar des Hl. Dionysius, für den Karl der Kahle einstmals ein kostbares Antependium gestiftet hatte. Dieses wertet Suger dadurch auf, dass er den Altar durch weitere goldene Tafeln so einfassen lässt, „dass der ganze Altar ringsum golden erschien“ (*ut totum circumquaque altare appareret aureum*). In *adm* 228,1033 hält Suger fest, „dass die Dinge, die hier sicher verwahrt zu sehen sind (*reposita apparent*), bedeutender sind als jene, die wegen der Vorfälle dort ungesichert zurückgelassen und zugänglich waren (*relicta apparuerunt*)“. Suger vergleicht hier die eigenen Schätze und ihre Aufbewahrung mit den Schätzen der Hagia Sophia. In *adm* 258,1150 schließlich geht es um die Umgestaltung des Chores der Brüder in der nun sichtbaren Form (*que nunc apparet formam*).

crescit in templum sanctum in Domino, in quo et nos quanto altius, quanto aptius materialiter edificare instamus, tanto per nos ipsos spiritualiter coedificari in habitaculum dei in Spiritu sancto edocemur.<sup>4</sup>

30 Hierzu ausführlich Speer 2000, bes. S. 23–26 und 38–53.

31 *cons* 59,362–369: *Interea siquidem potissimum de dominorum nostrorum sanctissimorum martirum et aliorum sanctorum, qui per ecclesiam sparsi diuersis colebantur oratoriis, translatione solliciti sacratissimas eorum lecticas, precipue dominorum, ornatum iri uotiuie animabamur et, ubi gloriosius aduentantium obtutibus et conspicabilibus transferrentur, eligentes aurifabrorum elegantia siue artis industria, auri gemmarumque preciosarum copia illustrem ualde fieri Deo cooperante elaborauimus [...].* („Inzwischen, da wir uns vornehmlich um die Überführung unserer Schutzherren, der hochheiligen Märtyrer, und der anderen Heiligen sorgten, die in der Kirche verteilt in verschiedenen Kapellen verehrt wurden, entschlossen wir uns, in der Weise, wie wir es gelobt hatten, ihre Schreine, insbesondere die der Schutzherren, schmücken zu lassen. Und indem wir einen Ort auswählten, wohin sie – für die Blicke der Herantretenden herrlicher und besser sichtbar – überführt werden sollten, wirkten wir mit dem Beistand Gottes darauf hin, dass der Ort durch die Gestaltungsfähigkeit der Goldschmiede oder auch die fleißige Ausübung ihrer Kunstfertigkeit, durch die Fülle des Goldes und der kostbaren Edelsteine sehr strahlend werde [...].“) Zu Sugers Baumaßnahmen siehe Speer 2001, bes. S. 184–187; ferner van der Meulen / Speer 1988, S. 95–106 und 282–298.

Die zweite Stelle (*cons* 85,525–532) führt uns zum morgendlichen Beginn der Kirchweihliturgie. Im Morgengrauen versammeln sich die Erzbischöfe und Bischöfe sowie das gesamte liturgische Personal und schreiten zur Weihe des Weihwassers (*cons* 84,519–524); das Weihwasserbecken war symbolträchtig zwischen den (neuen) Grabstätten der Märtyrer und dem Salvatoraltar aufgestellt.

Man hätte einen Reigen so vieler und so erhabener Bischöfe sehen können – und die zugegen waren, sahen ihn nicht ohne große Andacht –, prächtig in weißen Gewändern, angetan mit ihren bischöflichen, mit kostbaren Goldverbrämungen eingefassten Mitren, wie sie ihre Hirtenstäbe in ihren Händen hielten, rings um das Weihwasserbecken herumschritten, beim Exorzismus den Namen des Herrn anriefen, wie diese Männer – in solcher Herrlichkeit und bewundernswert – die Hochzeit mit dem ewigen Bräutigam so fromm feierten, dass ebenso dem König wie dem anwesenden Adel eher eine himmlische als eine irdische Schar, eher ein göttliches als ein menschliches Werk sich zu offenbaren schien (*opus diuinum quam humanum tam regi quam assistenti nobilitati uideretur apparere*).<sup>32</sup>

Hier sind es nicht so sehr die kostbaren Gewänder und Mitren als vielmehr die liturgische Aktion, die Suger als eine Art von liturgischem Reigentanz beschreibt, die die Vereinigung von himmlischer und irdischer Schar, von göttlichem und menschlichem Werk offenbar macht – so wie in dem abschließenden Gebet, mit dem Suger den Lesern und Leserinnen gleichsam den hermeneutischen Schlüssel seiner ‚Ästhetik‘ oder besser seines ‚Kunsterlebens‘ in die Hand gibt:

In der sakramentalen Salbung mit dem hochheiligen Chrisam und im Empfang der allerheiligsten Eucharistie vereinigst du Materielles mit Immateriellem, Leibliches mit Geistlichem, Menschliches mit Göttlichem in einer einzigen Gestalt, du stellst im Sakrament die Reineren ihrem Ursprung gemäß neu wieder her, du erneuerst durch diese und derartige sichtbare Segenszeichen in unsichtbarer Weise die gegenwärtige Kirche und verwandelst sie auf wunderbare Weise in das himmlische Königreich, um, wenn du das Reich Gott dem Vater dereinst übergeben hast, uns und die Kreatur der Engel, Himmel und Erde mit Macht und Barmherzigkeit zu einem einzigen Gemeinwesen zu vereinigen [...].<sup>33</sup>

32 *cons* 85,525–533: *Videres et qui aderant non sine deuotione magna uidebant tot tantorum choream pontificum uestibus albis decoram, mitris pontificalibus et circinatis aurifrisiis pretiosis admotum comatam pastorales uirgas manibus tenere, circumcirca dolium ambire, nomen Domini exorcizando inuocare, tam gloriosos et admirabiles uiros eterni sponsi nuptias tam pie celebrare, ut potius chorus celestis quam terrenus, opus diuinum quam humanum tam regi quam assistenti nobilitati uideretur apparere.*

33 *cons* 98,614–621: *qui sacramentali sanctissimi crismatis delibutione et sacratissime eucharistie susceptione materialia immaterialibus, corporalia spiritualibus, humana diuinis uniformiter concopulas, sacramentaliter reformas ad suum puriores principium, his et huiusmodi benedictionibus uisibilibus inuisibiliter restauras ecclesiam presentem, in regnum celeste mirabiliter transformas, ut, cum tradideris regnum Deo et patri, nos et angelicam creaturam, celum et terram unam rem publicam potenter et misericorditer efficias.*

Führt man sich vor Augen, dass sämtliche Bauteile noch nicht fertiggestellt waren, als sie zum Zeitpunkt ihrer Weihe wieder ihrer liturgischen Nutzung zugeführt wurden – ein für mittelalterliche Kirchenbauten durchaus nicht unüblicher Umstand –, dass also Saint-Denis nach wie vor eine große Baustelle war, dann wird deutlich, dass erst die liturgischen Beschreibungen die disparaten und häufig in einem provisorischen Zustand befindlichen Bauteile zu einem einheitlich erlebbaren Raum zusammenschließen. Auf diese Weise soll bei den Leserinnen und Lesern der Eindruck eines schon vollendeten Ganzen erweckt werden, als eines Ortes, an dem – wie wir soeben gelesen haben – in der sakramentalen Salbung mit Chrisam und im Empfang der Eucharistie Materielles mit Immateriellem, Leibliches mit Geistlichem, Menschliches mit Göttlichem in einer einzigen Gestalt wiederhergestellt werden und durch diese und derartige sichtbare Segenszeichen in unsichtbarer Weise die gegenwärtige Kirche auf wunderbare Art in das himmlische Königreich verwandelt wird.

Es ist Zeit für eine kurze Bilanz. Wie bereits erwähnt, findet sich bei Suger nicht das Abstractum *apparentia*, sondern allein das Concretum *apparere*. Dort, wo ein terminologischer Gebrauch vorliegt, liegt die praxeologisch-funktionale Bedeutung vor – allerdings ist *apparentia* / *apparere* keine Schlüsselkategorie für eine irgendwie geartete ästhetische Einstellung. Vielmehr ist dieser Begriff Teil der Beschreibung einer vorwiegend liturgischen Praxis und deren Wirkungen. Diese Praxis erfährt eine exegetische Reflexion – jedoch nicht in ästhetischer, sondern in theologischer Hinsicht. Hierbei fungiert die Kirchbau- und Kirchweihexegese nicht als theoretischer, spekulativer Überbau für den Entwurf einer neuen Bautechnik und -ästhetik. Die Entwurfsbedingungen werden vielmehr von den Vorgängerbauten diktiert, die – so Suger wörtlich – wie Reliquien mitgeführt werden, da sie dereinst von Christi Hand selbst geweiht worden seien.<sup>34</sup> Das gilt insbesondere für den Bereich des Chores, der – wie man *in situ* sehen kann – unmittelbar auf der Unterkirche aufsetzt und von deren Entwurfsbedingungen er geprägt ist (Abb. 1).

Ich muss es an dieser Stelle nicht eigens sagen: Aber unsere Textstelle führt uns unmittelbar an den vorgeblichen Geburtsplatz einer neuen Architekturidee, vermeintlich inspiriert durch neuplatonische Lichtmetaphysik. Zu dieser Hypothese, die nach wie vor eine Faszination auszuüben scheint, habe ich mich positioniert.<sup>35</sup> Vor allem die

34 *cons* 47,283–286: *ut propter eam, quam diuina operatio sicut ueneranda scripta testantur propria et manuali extensione ecclesie consecrationi antique inposuit, benedictionem ipsis sacratis lapidibus tamquam reliquiis deferremus [...]*. („dass wir um des Segens willen, den [wie ehrwürdige Schriften bezeugen] das Handeln Gottes – indem er selbst die Hand ausstreckte, um die alte Weihe zu vollziehen – der Kirche erteilt hatte, den geweihten Steinen selbst gleichwie Reliquien unser Bemühen darbringen wollten [...]“). Vgl. *adm* 183,833–837. Suger nimmt hier Bezug auf die sogenannte ‚consecration légendaire‘; siehe hierzu die ausführlichen Belege zu *cons* 47 (Sugerus Abbas: Abt Suger von Saint-Denis. Ausgewählte Schriften: *Ordinatio, De consecratione, De administratione*, S. 223, Anm. 26).

35 Systematisch und zusammenfassend in Speer 2006.

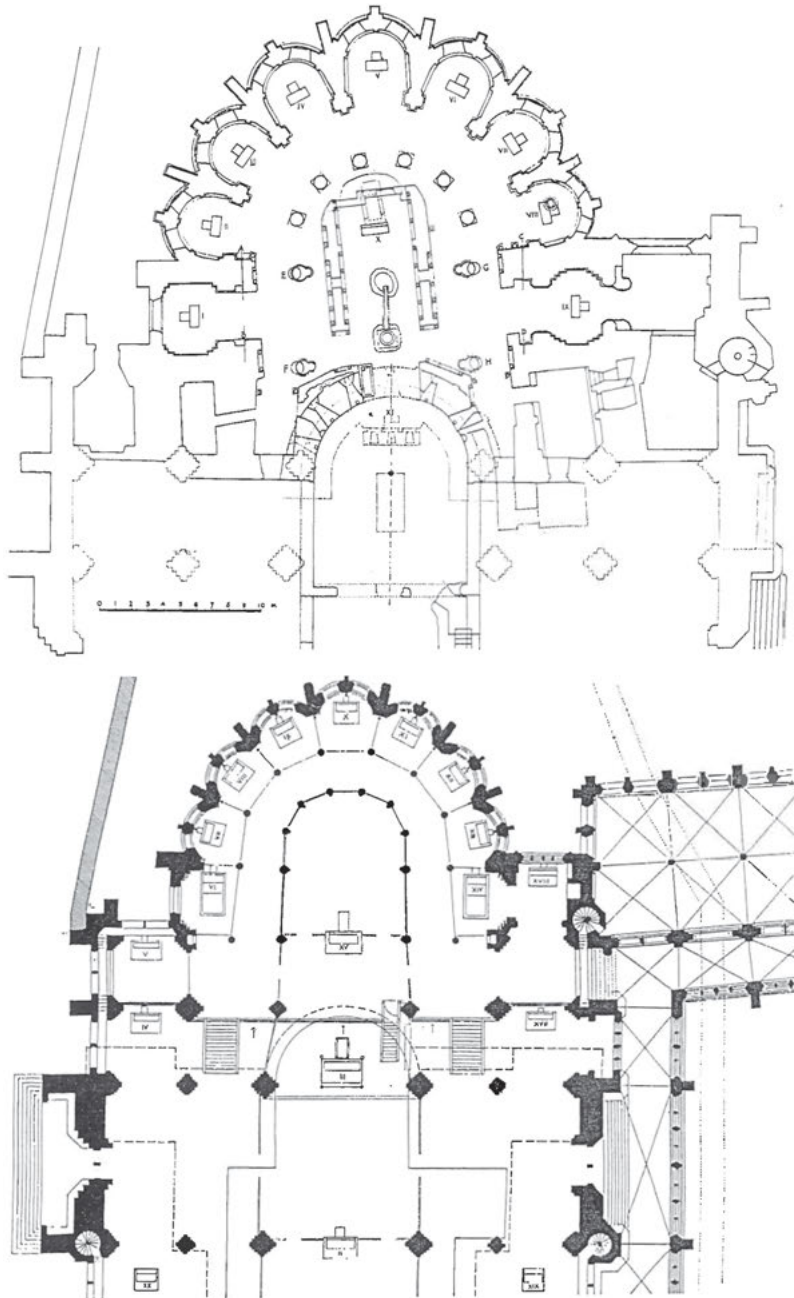


Abb. 1. Abteikirche Saint-Denis: Grundrisse der Ostanlage mit Vierung: Krypta und Oberkirche nach Jules Formigé, *L'Abbaye royale de Saint-Denis. Recherches nouvelles*. Préface de Paul Léon, Paris 1960, S. 154f., Fig. 130: Oberkirche, und S. 180f., Fig. 165: Krypta.

Neuedition der Schriften Sugers entzieht diesem alten Forschungsmythos den Boden der Quellenevidenz. Das möchte ich am Beispiel eines weiteren Schlüsselbegriffs des Sammelbandes zeigen: Licht. Wiederum zeigt sich ein interessanter lexikographischer Befund. Für die Schlüsselbegriffe gibt es nur wenige Belegstellen. Im Grunde sind es genau zwei Belegstellen, die die gesamten Okkurrenzen versammeln.

Bei der ersten handelt es sich um ein Weiheepitaph, das Suger aus Anlass der Chorabschlussweihe vom 11. Juni 1144 anbringen ließ. Hierbei lässt das neue Licht (*noua lux*) die Verbindung von altem und neuem Bauwerk als eine Halle (*aula*) erleben, die – vom Glanz dieses Lichtes erhellt – auf besondere Weise strahlt.

Annus millenus et centenus quadragenus  
 Quartus erat uerbi, quando sacrata fuit.  
 [...]
   
 Pars noua posterior dum iungitur anteriori,  
 Aula micat medio clarificata suo.  
 Claret enim claris quod clare concopulatur,  
 Et quod perfundit lux noua, claret opus  
 Nobile, quod constat auctum sub tempore nostro,  
 Qui Sugerus eram, me duce dum fieret.

Das Jahr tausend einhundert vierzig  
 und vier war dasjenige Jahr des (inkarnierten) Wortes, in dem sie geweiht wurde.  
 [...]
   
 Indem der neue Teil als späterer sich dem früheren verbindet,  
 erstrahlt die Halle, die in ihrer Mitte erhellt ist.  
 Denn es erstrahlt, was sich strahlend Strahlendem vermählt,  
 und weil neues Licht es überströmt, strahlt das edle Werk,  
 welches dasteht, erweitert zu unserer Zeit,  
 ich, Suger, war es, unter dessen Leitung es ausgeführt wurde.<sup>36</sup>

Diese Inschrift gilt Panofsky wegen ihrer reichen Lichtterminologie (*clarus, clarificatus, lux*) als ein besonders einschlägiges Beispiel für die Verbindung frühchristlicher *tituli* mit neuplatonischer Sprache im Stil des Pseudo-Dionysius und des Scotus Eriugena.<sup>37</sup> In einer minutiösen Rekonstruktion hat jedoch Susanne Linscheid-Burdich überzeugend auf einen anderen Quellenhintergrund für Sugers Verse hingewiesen: Zunächst auf die Epigramme des Prosper von Aquitanien, dessen Werke als Schullektüre weithin verbreitet waren. In der Abtei Saint-Denis ist mindestens eine Handschrift seiner Werke entstanden. Dass Suger Prospers Werke gekannt hat, machen auch weitere Parallelen

<sup>36</sup> *adm* 180,813–821.

<sup>37</sup> Hierzu ausführlich Speer 2000, S. 31–35.

deutlich. Weitere Hinweise gibt es auf Venantius Fortunatus und auf Notker von St. Gallen, in dessen Kirchweih-Sequenz *Psallat Ecclesia* sich die Junktur *lumen continuum* als früheste literarische Erwähnung des Ewigen Lichts in der Kirche findet. Die liturgische Verwendung der Sequenzen Notkers war im Übrigen weit verbreitet; auch die Beziehungen zwischen den Skriptorien von Sankt Gallen und Saint-Denis könnten zur Verbreitung der prominenten Kirchweih-Sequenz beigetragen haben.<sup>38</sup> Zudem hat Linscheid-Burdich den offensichtlichen Einfluss mehrerer Carmina des Paulinus von Nola auf Suger hervorgehoben. Gleich diesem hatte Paulinus die Basilika des heiligen Felix einer erheblichen Erweiterung unterzogen, die zugleich größere Helligkeit mit sich brachte. Die Anklänge bei Suger sind deswegen besonders bedeutsam, weil Paulinus in einer vergleichbaren Situation schreibt: Wie Suger erklärt er die Notwendigkeit der Baumaßnahme mit drangvoller Enge und preist die verbesserte Raumgestaltung, um die Lichtfülle infolge der Umgestaltung hervorzuheben, und in ganz ähnlicher Weise betont er die Einheit des Ergebnisses.<sup>39</sup>

Dieser literarische Hintergrund Sugers, in dem sich Schulbildung, monastische Frömmigkeit und eigene Lektüreinteressen miteinander verbinden, zeigt sich auch in jenen berühmten Versen auf den gegossenen und vergoldeten Türen am Haupteingang im Westen:

Portarum quisquis attollere queris honorem,  
 Aurum nec sumptus operis mirare laborem.  
 Nobile claret opus, sed opus, quod nobile claret,  
Clarificet mentes, ut eant per lumina uera  
 Ad uerum lumen, ubi Christus ianua uera.  
 Quale sit intus, in his determinat aurea porta.  
 Mens hebes ad uerum per materialia surgit  
 Et demersa prius hac uisa luce resurgit.

Wer du auch bist, der du die Herrlichkeit dieser Türen rühmen willst:  
 bewundere das Gold – nicht die Kosten! – (und) die Leistung dieses Werkes!  
 Edel erstrahlt das Werk, doch das Werk, das da edel erstrahlt,  
 soll die Herzen erhellen, so dass sie durch wahre Lichter  
 zu dem wahren Licht gelangen, wo Christus die wahre Tür ist.  
 Welcher Art dieses (wahre Licht) innen ist, das gibt die goldene Tür hiermit an.  
 Der schwerfällige Geist erhebt sich mit Hilfe des Materiellen zum Wahren,  
 und obwohl er zuvor niedergesunken war, erhebt er neu, wenn er dieses Licht erblickt hat.<sup>40</sup>

38 Linscheid-Burdich 2000, S. 113–117. Ferner Linscheid-Burdich 2004, mit vielen Hinweisen auf Sugers Bibliothek.

39 Linscheid-Burdich 2000, S. 118–120.

40 *adm* 174,777–783.



In diesen Versen haben Erwin Panofsky und viele mit ihm ein Musterbeispiel für ein anagogisches Kunstverständnis im neuplatonischen Geist gesehen.<sup>41</sup> Doch die Rede vom schwerfälligen Geist, der sich mit Hilfe des Materiellen zum Immateriellen erhebt, findet sich außer bei Venantius und Prosper bereits in zahlreichen Belegen bei Ambrosius von Mailand, vor allem in seinen Psalmenauslegungen. Anders als die *noua lux* auf dem Weiheepitaph, das für eine reale Lichterfahrung steht, ist das *uerum lumen* der Türverse ein Bild für Christus, der wahren Tür, wie Suger mit einer abgewandelten Formulierung der Selbstaussage Jesu *Ego sum ostium* (Joh 10,7) sagt. Die Selbstaussage Jesu hingegen ist verbunden mit dem Wahrheitsanspruch, den Sugers Wendung *ianua uera* reflektiert. Zugleich differenziert Suger damit zwischen der materiellen Kirchentür und dem in ihrem Bildprogramm dargestellten Christus. Das Bildprogramm wiederum belehrt über das Leben Jesu und gibt damit Aufschluss über das *uerum lumen*.<sup>42</sup>

Darüber hinaus weist Suger in den Eingangsversen mögliche Kritik an dem hohen materiellen Aufwand zurück, den er in *adm* 170,759 bereits erwähnt hat; *aurum* und *labor* sollen gleichermaßen Anlass der Bewunderung sein, ihre spirituelle Aufgabe (*clarificet mentes*) rechtfertigt die entstandenen Ausgaben. Hier zeigt sich wie andernorts eine subtile Replik auf den Vorwurf Bernhards von Clairvaux, dass der Kirchenschmuck die Frömmigkeit des Volkes allenfalls durch körperlichen und damit äußerlichen Glanz, nicht aber durch geistlichen und innerlichen Reichtum befördern könne, ja dass die goldenen Reliquienschreine zwar die Augen anziehen, aber vom eigentlichen Glanz der Heiligkeit ablenken: *O vanitas vanitatum, sed non vanior quam insanior!* – so Bernhard.<sup>43</sup> Suger wendet diesen Vorwurf um. Gleichfalls unter Berufung auf Ps 25,8 – einen *locus classicus* in dieser Debatte um die kluniazensische und zisterziensische Auffassung zum Schmuck des Gotteshauses – hebt Suger hervor, wie ihn die vielfarbige Schönheit der Steine von den äußeren Sorgen ablenkte und im Übertragen ihrer verschiedenen Eigenschaften von materiellen zu immateriellen Dingen zu würdigem Nachsinnen führte,<sup>44</sup> zumal doch „alles, was besonders kostbar ist, und alles, was äußerst kostbar ist, vor allem

41 Panofsky 1979, S. 18–26; hierzu der Forschungsüberblick bei Speer 2000, S. 13–18.

42 Zum Quellenhintergrund siehe Linscheid-Burdich 2000, S. 120–125.

43 Bernhard von Clairvaux: *Apologia* XII.28, S. 105,24f.; vgl. auch S. 104,21–105,8 und 105,16–25. Zu Sugers und Bernhards Verständnis der *ornamenta ecclesiae* siehe Linscheid-Burdich 2004, S. 164–176.

44 *adm* 224,1016–1019: *Vnde cum ex dilectione decoris domus Dei aliquando multicolor gemmarum speciositas ab extrinsecis me curis deuocaret, sanctorum etiam diuersitatem uirtutum de materialibus ad immaterialia transferendo honesta meditatio insistere persuaderet, [...].* („Als daher mich einmal aus Liebe zum Schmuck des Gotteshauses die vielfarbige Schönheit der Steine von den äußeren Sorgen ablenkte und würdiges Nachsinnen mich veranlaßte, im Übertragen ihrer verschiedenen heiligen Eigenschaften von materiellen Dingen zu immateriellen zu verharren [...].“)

dem Dienst an der hochheiligen Eucharistie gewidmet sein solle“.<sup>45</sup> In dieser Hinsicht besteht auch mit „denjenigen, die dem nicht uneingeschränkt beipflichten können“, keine Meinungsverschiedenheit, dass für diesen Dienst „ein heiligmäßiger Geist, ein reines Herz, eine gläubige Absicht genügen“.<sup>46</sup> Dies ist in einem guten Sinne traditionelle, soteriologisch geprägte Theologie, die in der Betonung der Eucharistiefrömmigkeit einen durchaus zeittypischen Akzent besitzt.

Bevor man also neuplatonische Ideen zum Nachweis bewusster architektonischer Entwurfsziele bemüht wie Sumner McKnight Crosby<sup>47</sup> oder als „bewegendes, creatives Element“ im Sinne einer Leitidee oder gar „metaphysischen Intention“ wie Erwin Panofsky, Otto von Simson oder Werner Beierwaltes,<sup>48</sup> sollte man die unmittelbare Quellenevidenz nicht übersehen, die den Zugang zu einem nicht weniger faszinierenden und zudem der historischen Realität näheren Erklärungsmodell eröffnet. Dies gilt sogar für die Lichtmetaphorik – das Erleuchten der Dunkelheit, das Erstrahlen des Kirchbaus –, die ihren Sitz im Leben gleichfalls in der Kirchweihliturgie hat und eng mit der Vorstellung der irdischen Liturgie als Abbild des himmlischen Glanzes verbunden ist.<sup>49</sup> Für die Suche nach den Sugers Vorstellungskraft prägenden Leitideen bedeutet dies, dass der tragfähige Ausgangspunkt offensichtlich eher in der primären Evidenz des unmittelbar gegebenen liturgischen Kontextes als in abstrakten philosophischen oder theologischen Ideen liegt.

Die in den Sugerschriften untersuchten Begriffe definieren offensichtlich keinen distinkten, autonomen Raum einer Ästhetik im engeren Sinne, wie das 19. Jahrhundert es sehen wollte, und sind nicht Teil einer gattungsübergreifenden differenzbildenden Fachterminologie, sondern verweisen auf andere Kontexte,<sup>50</sup> die einen spezifischen Erfahrungsraum konstituieren, in dem das geschieht, was wir heuristisch, d.h. vergli-

45 *adm* 231,1040–1043: *michi fateor hoc potissimum placuisse, ut quecumque cariora, quecumque carissima sacrosancte eucharistie amministrationi super omnia deseruire debeant.* („ich sage, daß mir folgendes vornehmlich angemessen schien: daß alles, was besonders kostbar ist, und alles, was äußerst kostbar ist, vor allem dem Dienst an der hochheiligen Eucharistie gewidmet sein solle.“)

46 *adm* 236,1053 f.: *Opponunt etiam qui derogant debere sufficere huic amministracioni mentem sanctam, animum purum, intentionem fidelem.* („Es halten auch diejenigen, die dem nicht uneingeschränkt beipflichten, dagegen, für diesen Dienst müsse ein heiligmäßiger Geist, ein reines Herz, eine gläubige Absicht genügen.“).

47 Crosby 1966. Siehe hierzu van der Meulen / Speer 1988, S. 18–21.

48 Panofsky 1979, S. 18–26; von Simson 1968; zu Saint-Denis bes. Kap. II, S. 93–221; Beierwaltes 1976, hierzu kritisch Speer 1993, bes. S. 40f.

49 *Le Pontifical Romain au Moyen Âge, Pontificale Romanum XII s. (n. XVII), 30, S. 182,18f.): [...]* *ut tenebras ab eo repellat et lumen infundat [...].* – Ebd., 63, S. 191,10–12: *Horum igitur, domine, efflagitatus precibus, dignare hoc altare coelesti sanctificatione perfundere et benedicere. Assistant angeli claritatis et sancti spiritus illustratione praeifulgeat.*

50 Vgl. zur Genese ästhetischer Fragestellungen aus ‚anderen‘ Kontexten Gerok-Reiter / Robert 2022, S. 24 u.ö.

chen mit unserer Erwartungshaltung und Herangehensweise, als Kunsterleben im Sinne einer ästhetischen Praxis beschreiben können: Kirchweihliturgie und Liturgieexegese, monastische Frömmigkeitspraxis, religiöse Dichtung, Theologie.

### 3. Gleitsicht und Nahsicht – oder: die *Schedula diversarum artium*

Ich kommen zu meinem zweiten Fallbeispiel, zur *Schedula diversarum artium*, der Schrift eines anonymen Autors, der gemäß einer Referenz im ersten Prolog der *Schedula* unter dem Pseudonym Theophilus Presbyter bekannt ist. Seit der Entdeckung von Codex Guelph. Gudianus lat. 2°69 durch Gotthold Ephraim Lessing, seinerzeit Bibliothekar der Herzoglichen Bibliothek in Wolfenbüttel, im Jahre 1774, wurde die *Schedula* zu einer zentralen Quelle für ‚künstlerische‘ Entwicklungsprozesse und für das Selbstverständnis der ‚Künstler‘ im 12. Jahrhundert erklärt – was auch immer ‚Künstler‘, d. h. *artifex* in dieser Zeit bedeutete.<sup>51</sup> Das gilt insbesondere für die erstmals von Albert Ilg in der Einleitung zu seiner Edition vorgebrachte Identifikation des Pseudo-Theophilus mit Roger von Helmarshausen unter Rekurs auf die in seiner Edition hauptsächlich zugrunde gelegte Wiener Handschrift, die bei den Eingangsworten *theophilus humilis presbyter* den Zusatz *qui et Rugerus* aufweist, sowie die Verbindung zu einer Gruppe von Werken um den Paderborner Tragaltar.<sup>52</sup> Damit begründete Ilg die wirkmächtige Hypothese, der Autor der *Schedula* sei ein zugleich praktisch arbeitender und literarisch gebildeter Handwerkermonch und als Haupt einer niedersächsischen Werkstatt auch eine Schlüsselfigur für die Entstehung des romanischen Stils in Deutschland gewesen. Wäre damit die *Schedula* nicht ein geeigneter Kandidat für unsere Suche nach dem Verhältnis von ästhetischer Praxis und Theorie?

In der Tat enthalten die drei Bücher zum Teil äußerst detailreiche Anweisungen zu Fertigungsweisen und Werkprozessen sowie Beschreibungen zu Funktion und Wirkung nahezu aller Gattungen mittelalterlicher Artefakte – von der Buch- und Wandmalerei über die Glas- und Goldschmiedekunst bis hin zu Glockenguss und Orgelbau. Der weit über eine bloße Rezeptsammlung hinausgehende Text vermittelt überlieferte und zeitgenössische Praktiken und Techniken an ein literates Publikum. Hierbei reflektiert die *Schedula* die Aufwertung der *artes mechanicae* im Zusammenhang einer umfassenden enzyklopädischen Sicht des Wissens, die für das 12. Jahrhundert charakteristisch ist. Der enzyklopädische Charakter und die systematische Anordnung und Präsentation verweisen darüber hinaus auf den Kontext naturphilosophischer, technischer und medizi-

51 Hierzu Speer 2014b, S. XIII–XV. Siehe auch den Artikel zu Theophilus Presbyter, in: NDB 26, S. 100 f.

52 Theophilus Presbyter: *Schedula*. Siehe vor allem die Einleitung zu dieser (im Grunde der ersten kritischen) Edition; dort deutet Albert Ilg diese Variante des Wiener Codex im Sinne der Rugerus-Lesart und stellt erstmals den Bezug zum Paderborner Domschatz her. Auch die deutschen Übersetzungen sind dieser Textausgabe entnommen.

nischer Texte unter dem Einfluss arabischer Wissenschaften seit der Mitte des 11. Jahrhunderts.

Machen wir also die Probe aufs Exempel – ich wechsele hierzu nochmals ins Lesebrillenregister. Wiederum sollen uns *apparentia / apparere* als Leitbegriffe gelten. Und wiederum – so viel sei bereits gesagt – ist das Abstractum abwesend. Von Bedeutung ist hingegen der Kontext. Alle Belegstellen finden sich im dritten Buch der *Schedula*. Dort werden wir gewissermaßen Zeugen der Errichtung einer Werkstatt (*fabrica*): vom Bau des Hauses, in dem die Werkstatt eingerichtet werden soll (Buch III, Kap. 1–2), über die Errichtung des Werkofens mit Bälgen (Kap. 3–4) und des Ambosses (Kap. 5), die Herstellung der verschiedenen Werkzeuge wie Hämmer, Zangen, Feilen und Grabweisen sowie von Nägeln (Kap. 6–19), sodann das Schmelzen, Veredeln und Härten der verschiedenen Metalle etwa für die Herstellung der liturgischen Gerätschaften wie Kelche, Patenen und Rauchfässer (Kap. 60–61) oder für den Glockenguss (Kap. 85).<sup>53</sup>

Das erste Beispiel findet sich in Kapitel 90, das die Gewinnung von Eisen behandelt. Dieses – so unser Text – wachse in der Erde nach Art der Steine, es werde sodann ausgegraben auf ebendie Weise, wie oben vom Kupfer gesagt worden sei, gebrochen und in Klumpen geschmolzen, dann im Ofen des Schmiedes flüssig gemacht und gehämmert, um zu einem jeden Werke zu taugen.<sup>54</sup> Sodann beschreibt unser Text die Herstellung von Sporen und anderer Gerätschaften für Reiter und die Techniken, wie diese mit Gold und Silber verziert werden können;<sup>55</sup> eine andere Form der Verzierung ist die Schwärzung des Eisens und die folgende Bearbeitung, „bis an allen Stellen, wo das Eisen sicht-

53 Für weiterführende Literatur zu den einzelnen Kapiteln und den dort behandelten Themen siehe Speer 2014b, S. XXIII mit Anm. 50.

54 Theophilus Presbyter: *Schedula*, lib. III, cap. 90, S. 340 (Übers. S. 339): *Ferrum nascitur in terra in modum lapidum, quod, effossum eodem modo quo cuprum superius frangitur et in massas confunditur, deinde in fornace ferrarii liquatur, et percutitur ut aptum fiat unicuique operi.* („Das Eisen wächst in der Erde, nach Art der Steine, es wird ausgegraben auf ebendie Weise, wie oben vom Kupfer gesagt worden, gebrochen und in Klumpen geschmolzen, dann im Ofen des Schmiedes flüssig gemacht und gehämmert, um zu einem jeden Werke zu taugen.“)

Ich zitiere hier und im Folgenden aus Gründen der Kohärenz den lateinischen Text und die deutsche Übersetzung nach der Ausgabe von Albert Ilg (Theophilus Presbyter: *Schedula*). Zugleich lade ich ein, die betreffenden Textstellen im *Schedula*-Portal (<https://schedula.uni-koeln.de>, letzter Zugriff: 11. Mai 2023) mit den Editionen und Übersetzungen von Escalopier und Dodwell und mit den von den Editoren herangezogenen Handschriften zu vergleichen. Alle drei Editionen basieren auf einer unterschiedlichen Handschriftenbasis und spiegeln somit auch Änderungen in der Textüberlieferung wider; siehe Anm. 23 dieses Beitrags.

55 Theophilus Presbyter: *Schedula*, lib. III, cap. 90, S. 340 (Übers. S. 339): *Cum ergo ferrum praeparaveris et inde calcaria, sive caetera equestria utensilia feceris, et ea auro vel argento decorare volueris, sume argentum purissimum, et percutiendo valde attenua.* („Wenn du also das Eisen bearbeitet und daraus Sporen oder andere Geräthschaften für Reiter gemacht hast und sie mit Gold und Silber schmücken willst, so nimm reinstes Silber und mache es durch Hämmern sehr dünn“.)

bar blieb (*donec ubicumque ferrum apparet* [Hervorhebung: A.S.]), alle jene Schnitte des Rades glatt seien und so die Arbeit aussieht, als ob es Niello wäre“.<sup>56</sup> Eine andere Technik bezieht sich auf den Eintrag von Buchstaben auf Messern: zunächst durch Eingravierung und dann durch das Auslegen der Vertiefungen mit Silber, gefolgt von einem Hinweis, ein durch Alter oder Nachlässigkeit gebrochenes Messer zu reparieren.

Wenn etwas von solcher Arbeit aber durch das Alter oder Nachlässigkeit gebrochen wäre und du beabsichtigst Silber anzuwenden, so setze es in's Feuer, bis es glüht, halte es in der Linken mit der Zange, mit der Rechten reibe ein langes Stück Blei an allen Stellen, wo das Silber erscheint (*ubi argentum apparet*); beginnt dann das Blei zu schmelzen, so schmilzt auch das Silber und vermengt sich damit. So wird das Blei verbrannt und man erhält Silber.<sup>57</sup>

*Apparet* wird hier also im literalen Sinn von ‚sichtbar sein‘ gebraucht, ohne dass eine weitere Bedeutung damit verbunden ist. Das gilt auch für die Bearbeitung von Gold, Silber oder vergoldetem Kupfer mit einem entsprechend gebohrten und ausgefeilten Eisenwerkzeug, bis dass sich in den genannten Edelmetallen ein sehr feiner Kreis zeigt (*apparet quasi subtilissimus circulus*).<sup>58</sup> Und noch drastischer zeigt sich diese Semantik bei der Schilderung der Herstellung von spanischem Gold in Kapitel 48, wozu man als Ersatz für Basilisken zwei alte Hähne in einem unterirdischen Verließ hält, mit zwei Fensterchen, die derart klein sind, dass kaum etwas Licht durch sie hineinscheint (*ut vix aliquid appareat per eas*).<sup>59</sup>

- 56 Theophilus Presbyter: *Schedula*, lib. III, cap. 90, S. 342 (Übers. S. 341): *Impleto autem taliter spacio ferri totius, pone super prunas donec nigrescat, atque cum mediocri malleo percute diligenter, donec ubicumque ferrum apparet incisurae illae aequales fiant, et sic opus illud videatur quasi nigellum sit.* („Wenn aber so der ganze Raum des Eisens angefüllt ist, so stelle es auf Kohlen, bis es schwarz ist, schlage es fleissig mit einem mittelgrossen Hammer, bis an allen Stellen, wo das Eisen sichtbar blieb, alle jene Schnitte des Rades glatt seien und so die Arbeit aussieht, als ob es Niello wäre.“)
- 57 Theophilus Presbyter: *Schedula*, lib. III, cap. 90, S. 342 / 344 (Übers. S. 341/343): *Si quid vero hujus operis vetustate seu negligentia fractum fuerit, si argentum quod est volueris acquirere, mitte illud in ignem donec candeat, tenensque sinistra manu cum forcipe, dextera longum plumbum frica super omnia loca ubi argentum apparet, et mox liquescente plumbo ipsum liquescit, et ei commiscetur; sicque plumbum comburitur et argentum acquiritur.*
- 58 Theophilus Presbyter: *Schedula*, lib. III, cap. 13, S. 166 (Übers. S. 165): *Fit vero ferrum eodem modo formatum, sed gracile in fine, in quo est foramen altero ferro graciliore inditum, et in circuito limatum, quod cum percussum fuerit in auro vel argento sive cupro deaurato, apparet quasi subtilissimus circulus.* („Auf dieselbe Weise macht man auch ein so geformtes Eisen, doch fein an dem Ende, woselbst ein mit einem feineren Eisen gebohrtes und ringsausgefeiltes Loch ist. Wird dieses auf Gold, Silber oder vergoldetes Kupfer geschlagen, zeigt sich ein sehr feiner Kreis darauf.“)
- 59 Theophilus Presbyter: *Schedula*, lib. III, cap. 48, S. 220 (Übers. S. 219): *Gentiles enim, quorum peritia in hac arte probabilis est, creant sibi basiliscos hoc modo. Habent sub terra domum superius et inferius et ex omni parte lapideam, cum duabus fenestellis tam brevibus, ut vix aliquid appareat per eas; in quam ponunt duos gallos veteres duodecim aut quindecim annorum, et dant eis sufficienter cibum.* („Die Heidenvölker, deren Erfahrungheit in dieser Kunst anzuerkennen ist, verschaffen sich die Basilisken auf folgende

Das letzte Beispiel in Kapitel 45 beschreibt die Herstellung eines mit einem Kelch verbundenen Saugrohrs.<sup>60</sup> Hierbei wird ein dünnes Silberblech in die Form eines Strohhalmes gebracht und muss schließlich gelötet werden. Dazu muss das Blech immer in das Feuer gegeben und sodann mit dem Hammer „allerorts gleichmäßig solange“ geschlagen werden, „bis keine Verbindungsstelle mehr sichtbar ist“ (*donec junctura non apparet* [Hervorhebung: A.S.]).<sup>61</sup> Besonders diffizil ist sodann aber die Vergoldung. Das gilt nicht nur für das Saugrohr, sondern auch für das Auftragen des Goldes „an einem Kelche, Becher, Schale oder Kännchen“. Während des Hämmerns – so die Beschreibung – bekommt der bearbeitete Gegenstand vom Feuer und Hammer eine Haut, „welche, nicht abgeschabt, wenn nun vergoldet und am Feuer oft und lange gefärbt wird, an einzelnen Stellen leichte Bläschen erzeugt, bei deren Brechen sich das Silber zeigt (*quae cum franguntur apparet argentum*) und das Werk verdorben ist, dass es nicht anders als durch Abkratzen der ganzen Vergoldung gebessert werden kann und wieder vergoldet werden muss.“<sup>62</sup>

Auch an dieser Stelle, die als Zitat im Titel dieses Aufsatzes steht, geht es um die Sichtbarkeit in einem ganz unmittelbaren visuellen Sinn: um die Sichtbarkeit einer Lötnaht sowie um das Silberblech, das unter der gebrochenen Vergoldung wieder sichtbar wird. Was für eine Ästhetik liegt hier vor? Oder vielleicht sollte man fragen: Was für einen Text haben wir eigentlich vor uns? – Wählen wir die Halbdistanz. Wir sehen eine über Jahrhunderte gewachsene Sammlung von Rezepten zur Herstellung von Farben, Glas und Metallen verbunden mit Anleitungen zur Herstellung von Artefakten unterschiedlicher Art und deren Bedeutung, die den Alltagsgebrauch weit übersteigt und in

Art: sie haben unter der Erde ein Haus, welches oben und unten und auf allen Seiten von Stein ist, mit zwei Fensterchen, derart klein, dass kaum etwas Licht durch sie hineinscheine. Darein bringen sie zwei alte Hähne von zwölf oder fünfzehn Jahren, die sie mit Nahrung genügend versehen.“)

60 Theophilus Presbyter: *Schedula*, lib. III, cap. 45, S. 216 (Übers. S. 215): *Fistulam quoque facies in calice hoc modo.* („Mache auch ein Saugrohr an dem Kelch in dieser Weise.“)

61 Theophilus Presbyter: *Schedula*, lib. III, cap. 45, S. 216 (Übers. S. 215): *Rursum imposito ferro percute cum malleo aequaliter per omnia tamdiu, donec junctura non appereat.* („Stecke das Eisen wieder hinein und schlage mit dem Hammer allerorts gleichmäßig solange, bis keine Verbindungsstelle mehr sichtbar ist.“)

62 Theophilus Presbyter: *Schedula*, lib. III, cap. 45, S. 216/218 (Übers. S. 215/217): *Hoc omnino cave, ut omne argentum spissum quod deaurare volueris, sive in calice seu in scypho, vel in scutella aut ampulla, fortiter radas, quia in percutiendo ab igne et malleo cutem ex se trahit, quae si abrasa non fuerit, cum deauratur et super ignem frequenter et diu coloratur, elevantur per loca subtiles vesicae, quae cum franguntur apparet argentum, et opus deturpatur, nec potest emendari nisi deauratura omnino eradatur, et denuo deaurabis.* („Bei diesem sieh besonders, dass du alles dichtere Silber, das du vergolden willst, sei es an einem Kelche, Becher, Schale oder Kännchen, tüchtig schabest, weil es während des Hämmerns vom Feuer und Hammer eine Haut bekommt, welche, nicht abgeschabet, wenn nun vergoldet und am Feuer oft und lange gefärbt wird, an einzelnen Stellen leichte Bläschen erzeugt, bei deren Brechen sich das Silber zeigt und das Werk verdorben ist, dass es nicht anders als durch Abkratzen der ganzen Vergoldung gebessert werden kann und wieder vergoldet werden muss.“)

den liturgischen Raum verweist. Dieses Bedeutungsganze, das in einigen der erhaltenen Handschriften in drei Prologen reflektiert wird, wird zu einem bestimmten Zeitpunkt – offensichtlich von einem Autor oder Kompilator (oder mehreren), der möglicherweise auch der Autor der Prologe ist – in drei Büchern zusammengefügt und geordnet, die in dem offenen Überlieferungszusammenhang des zur *Schedula* gerechneten Textcorpus einen kanonischen Referenzpunkt bilden, der auch rezeptionsgeschichtlich relevant ist, insofern spätere Textzeugen auf diesen Bezug nehmen.<sup>63</sup> Die Bücher I und II enthalten in etwa nur ein Drittel an Beschreibungen von Rezepten oder Handlungsanweisungen im strengen Sinne; im Übrigen erinnern die Bücher gattungsmäßig eher an enzyklopädische Darstellungen im Schnittfeld von *ordo artium* und sakralem Gebrauch. Buch III kann hingegen am ehesten als ein ‚Rezeptbuch‘ für Kunsthandwerker (*artifices*) bezeichnet werden. Zusammen mit den theologisch aufgebauten Prologen ergibt sich so ein komplexes Bild, das nach der Herkunft der einzelnen Bücher und ihrer Komposition zu einem Ganzen fragen lässt, ebenso wie nach den Quellen. Wann aber wurden diese Materialien zusammengefügt und von wem? Etwa von dem Autor der Prologe? Und zu welchem Zeitpunkt geschah dies? Ist die *Schedula* ein Lehr- und Werkstattbuch oder eine klösterliche Quellensammlung für die Anfertigung liturgischer Gegenstände und deren theologische Rechtfertigung?

Sieht man sich die verschiedenen Stränge der Überlieferung an, so gibt es keinen Widerspruch zwischen der Betonung des praktischen Werts der in der *Schedula* geschilderten Techniken zur Gewinnung, Herstellung oder Zubereitung bestimmter Materialien wie Metalle und Farben sowie der mit diesen Materialien befassten handwerklicher Techniken zur Herstellung bestimmter kunsthandwerklicher Gegenstände einerseits und der Beschreibung ihrer Form sowie der Bestimmung ihrer liturgischer Funktion andererseits. Vielmehr integriert die *Schedula*-Tradition verschiedene Darstellungs- und Reflexionsebenen in Hinblick auf den ebenso weit gespannten Gegenstandsraum, der mit *ars* bezeichnet wird und – als Gegenbegriff zu *natura* – alle Formen menschlichen Tätigseins umfasst, die nicht ‚natürlich‘, sondern ‚künstlich‘ hervorgebracht werden. Das gilt – wir erinnern uns – auch für die Gewinnung von Edelmetallen. Ein solches Kunstverständnis umfasst erfahrungsbasierte handwerkliche Tätigkeiten ebenso wie komplexe kunsthandwerkliche Prozesse und deren theoretische Durchdringung und Kontextualisierung, wie sie teils im Rahmen der Gesamtdarstellung eines Werkprozesses, teils in den Prologen der *Schedula* geschieht. Dabei geht es stets auch um das Ziel, was und zu welchem Behufe etwas hergestellt wird.

Diese umfassende Sicht menschlicher Kunstfertigkeit wird in den drei Prologen thematisiert und kommt in den drei Büchern der *Schedula* zur vollen Darstellung. So

63 Hierzu Speer 2014b, S. XVI–XVIII. Was die beiden Varianten des Titels angeht, der sich in der handschriftlichen Überlieferung findet, so sind beide – sowohl die Lesart *Schedula diversarum artium* als auch die alternative Lesart *De diversis artibus* – dem ersten Prolog entnommen.

stellt das große Vorwort zu Beginn die menschliche Kreativität in den Rahmen der Schöpfungsordnung. Diese kommt dem Menschen ungeachtet des Betrugs durch den Teufel ungeschwächt (nur determiniert durch die Sterblichkeit) zu, so dass „jeglicher, welcher Sorgfalt und Mühe dazufügt, aller Kunst und alles Wissens Fähigkeit gleichsam wie durch erbliches Recht erlangen kann“.<sup>64</sup> Der Mensch hat also einen Anspruch auf seine Kreativität und aus dieser Erfindungskraft erwächst ihm die Pflicht, diese auszuüben und so am *opus restorationis* mitzuwirken. Umsonst (*gratis*) hat der Mensch all dies empfangen, um es in rechter Demut auszuüben. Deshalb auch sollen Leserinnen und Leser mit begierigen Blicken diese Aufzeichnungen der verschiedenen Künste (*schedula diversarum artium*) verlangen, sie mit aufmerksamem Gedächtnis durchlesen und mit brennendem Eifer erfassen.<sup>65</sup> In dieses Bild passt das Lob der Arbeit und die Warnung vor dem Müßiggang ebenso wie die Exemplarfiguren David, Salomon und Moses, die im zweiten und dritten Prolog genannt werden sowie die Elevation der *artes* durch ihre Rückführung auf die sieben Gaben des Geistes.<sup>66</sup>

Dieser integrativen Sicht menschlicher Kunstfertigkeit gegenüber steht eine Desintegration, die sich vor allem in den Teilsammlungen der *Schedula*-Überlieferung und -Rezeption findet. Denn oftmals zeugen diese Teilsammlungen – zumal, wenn sie nur aus einem Buch oder aus kurzen Exzerpten bestehen – von einem sehr spezifischen Interesse: etwa für Malerei und für die Herstellung von Farben<sup>67</sup> oder für die Gewinnung und Bearbeitung von Metallen.<sup>68</sup> In diesem Zusammenhang sind die einzelnen Manuskripte aufschlussreich sowohl hinsichtlich ihres Inhalts als auch ihrer Materialität.

64 Theophilus Presbyter: *Schedula*, lib. I, prol., S. 4 (Übers. S. 3): *Qui astu diabolico misere deceptus, licet propter inobedientiae culpam Privilegium immortalitatis amiserit, tarnen scientiae et intelligentiae dignitatem adeo in posteritatis propaginem transtulit, ut quicunque curam sollicitudinemque addiderit, totius artis ingeniique capacitatem quasi haereditario jure adipisci possit.* („Durch List des Teufels elend betrogen, zur Strafe seines Ungehorsams nämlich, der Gabe der Unsterblichkeit verlustig, pflanzte er dennoch die Weisheit und des Verstandes Würde dermassen auf seines Geschlechtes Nachwuchs fort, dass Jeglicher, welcher Sorgfalt und Mühe dazufügt, aller Kunst und alles Wissens Fähigkeit gleichsam wie durch erbliches Recht erlangen kann.“)

65 Theophilus Presbyter: *Schedula*, lib. I, prol., S. 8 (Übers. S. 7): *hanc diversarum artium schedulam avidis obtutibus concupisce, tenaci memoria perlege, ardenti amore complectere.* („deshalb ersehne mit begierigen Blicken diese Aufzeichnung der verschiedenen Künste, durchlies sie mit getreuem Gedächtnis und umfasse sie mit warmem Eifer.“) – Zu dieser Programmatik vgl. auch Reudenbach 2006.

66 Hierzu auch Pahl 2014; Sprigath 2014.

67 Hierzu die Codices Klosterneuburg, Stiftsbibliothek, CCI 331; Amiens, Bibliothèque municipale, Ms. 117; Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 6741; Leipzig, Universitätsbibliothek, Hs. 1157; Cambridge, University Library, MS 1131 (Ee 6 39); London, British Library, Add. 27459; London, British Library, MS Egerton 840 A und MS Harley 3915. Vgl. *Schedula*-Portal: <https://schedula.uni-koeln.de> (letzter Zugriff: 11. Mai 2023).

68 Hierzu die Codices Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Palat. 951 und London, British Library, MS Add. 41486. Siehe auch hierzu das *Schedula*-Portal: <http://schedula.uni-koeln.de>.



Denn Inhalt wie Materialität verweisen auf ganz unterschiedliche Gebrauchskontexte. So sind manche dieser Handschriften ohne Zweifel für gelehrte Bibliotheken geschrieben und dürften eine Werkstatt nie von innen gesehen haben, andere hingegen zeigen deutliche Gebrauchspuren, die auf die Verwendung als Rezeptbuch hinweisen, ferner signifikante Weglassungen, Kürzungen, Änderungen und Hinzufügungen.<sup>69</sup>

Der Primat der Kunstfertigkeit auf der Grundlage eines weiten Kunstbegriffs führt dazu, dass die strikten Unterscheidungen von Materialität und Artifizialität, von Natur und Kunst, und somit auch von Werkstatt und enzyklopädischer Wissenssammlung aufgehoben werden. Im Unterschied zum Lobpreis des Materialwertes kostbarer Edelsteine und anderer Materialien wie Gold und Marmor in den etwa zur selben Zeit entstandenen Schriften des Abtes Suger zur Abteikirche von Saint-Denis, die auf mannigfache Vorbilder zurückblicken kann,<sup>70</sup> erhält in der *Schedula* das Material erst durch die Kunstfertigkeit des Bearbeiters seine eigentümliche Qualität. Denn auch Kupfer, Silber und Gold müssen durch Scheiden und Reinigen zunächst gewonnen und zubereitet, die Edelsteine geschliffen werden etc.<sup>71</sup> Die Verbindung von Materialität und Artifizialität gilt umso mehr für diejenigen Materialien, die allererst das Ergebnis eines technischen Prozesses sind wie Farben, Glas, Email, Niello oder Braunfirnis.<sup>72</sup> Besondere Aufmerksamkeit gilt solchen Materialien, die eine spezielle Qualität oder Bedeutung haben: Transluzidität bei Email und Glasmalerei,<sup>73</sup> die Symbolträchtigkeit der Farbe Blau bei Kirchenfenstern<sup>74</sup> oder die Modellierung des Inkarnats, welches die Gottebenbildlichkeit des Menschen zum Ausdruck bringen soll.<sup>75</sup> Die Kunst scheint hier die Natur nachzuzahlen und mit Blick auf das Material zu vollenden.

Es dürfte deutlich geworden sein, dass wir in diesem Zusammenhang von Kunst nicht im engen Sinn der ‚schönen Kunst‘ sprechen. Dieser Begriff und das damit verbundene Konzept einer Ästhetik, welche die schöne Kunst zu ihrem exklusiven Gegenstand

69 Siehe hierzu einige Beispiele bei Speer 2014b, S. XIII–XV. Ferner der Handschriftenvergleich von Oltrogge 2014, S. 107–111.

70 Siehe etwa *cons* 9,67–71; *cons* 62,385–391 und *cons* 20,136–139; *adm* 222,1009–1012; *adm* 276,1221–1224; *adm* 278,1230–1233 und *adm* 285,1258–1263. – Zur Edelsteinsymbolik siehe das Standardwerk von Meier-Staubach 1977.

71 Hierzu etwa die Kapitel zum Reinigen, Scheiden und Gießen des Silbers (Buch III, Kap. 23–25), zum Kochen und Mahlen des Goldes (Kap. 33–37) und zum Reinigen des Kupfers (Kap. 63–67) sowie zum Schleifen der Edelsteine (Kap. 95).

72 Einen umfassenden Überblick bietet der Sammelband Speer 2014a; zu den angesprochenen Themen siehe darin insbesondere die Beiträge von Oltrogge 2014 (S. 93–122), Fuchs 2014 (S. 123–144), Bol 2014 (S. 145–162), Brepohl 2014 (S. 181–195), Kurmann-Schwarz / Hediger 2014 (S. 256–273), Matos / Urbano de Oliveira Afonso 2014 (S. 305–317) und Westermann-Angerhausen 2014 (S. 312–332); ferner Wolters 1998.

73 Hierzu Bol 2014.

74 Hierzu Kurmann-Schwarz / Hediger 2014.

75 Hierzu Oltrogge 2014.

hat, findet sich in dieser Prononciertheit erst in der Vorrede zu Georg Wilhelm Friedrich Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik*. Damit verbunden ist zugleich der Anspruch eines Ursache-Wirkungszusammenhangs zwischen spekulativer Idee und theoretischem Überbau einerseits und künstlerischer Praxis andererseits. Die *Schedula* hingegen ist ein gutes Beispiel für die Trennung der Einheit von theoretisch-spekulativer und praktisch-technischer Problemlösung. Systematisierungsversuche etwa mit Bezug auf die *ars picturae* im ersten Buch der *Schedula* verbleiben somit im kunsttechnologischen Ordnungsrahmen der *artes mechanicae*.<sup>76</sup> Daher scheinen die Versuche der früheren Forschung, die *Schedula* als ein einheitliches Werk eines Autors zu interpretieren, der zugleich als Theoretiker und Kunstschaffender auftritt, implizit oder explizit von der Annahme inspiriert, dass kreative Prozesse eines theoretisch ausweisbaren Motivs, einer innovativen Leitidee bedürften, welche sich letztlich der Zurückführung auf zugrundeliegende, geschichtlich vermittelte Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsmuster entzieht. Doch diese Prämisse scheint mir fraglich.

Gleichwohl: Die Abwesenheit jener ästhetischen Kategorien oder Begriffe, in deren Schnittfeld wir gewöhnlich den Gegenstand einer Ästhetik suchen, den Hegel auf den Begriff der ‚schönen Kunst‘ gebracht hat, bedeutet nicht, dass die Verfasser und Leser der *Schedula* die Besonderheit eines ausgezeichneten ‚Kunstwerks‘ gegenüber seinem alltäglichen Gegenstück nicht auf mannigfache Weise reflektieren: auf der technischen Ebene und in der Darstellung der Werkprozesse, aber auch mit Bezug auf die einzelnen Gattungen etwa der Malerei oder Schmiedekunst, in Hinblick auf die Einbindung in den liturgischen Gebrauch im Kontext der Beschreibung eines Kelches oder Rauchfasses und schließlich in den theoretischen Überlegungen der Prologe zur menschlichen Kreativität.

#### 4. Fernsicht: Die Ambiguität des Scheins und die Frage einer ‚anderen‘ Ästhetik

Wie passen die Nah- und Halbdistanzbefunde zu der großen Perspektive der (Fern-)Sicht auf die vormoderne Ästhetik im Ganzen? Von welcher Ästhetik sprechen wir? Setzen wir – auch in der Rede von der ‚anderen‘ Ästhetik – nicht bereits ein Ästhetikverständnis voraus, gegenüber dem eine Andersheit allererst ausgewiesen werden soll, also eine andere Form der Ästhetik, deren Gattungsverständnis vorausgesetzt ist, auf dessen Grundlage wir nach Merkmalen suchen, die eine spezifische Differenz begründen? Um dieser Gefahr zu entgehen, erscheint es durchaus nachvollziehbar, dass der SFB 1391 letztlich nur von wenigen basalen Vorgaben dessen, was sich unter dem Ästhetischen

76 Siehe Oltrogge 2014, S. 103–107.

verstehen lässt, im Sinn eines „Minimalkonsens[es]“ ausgeht,<sup>77</sup> von hier seine Suchbewegung startet und sich damit – statt eine monolithische Gegenzählung zu kreieren – auf das vielfältige Angebot der Artefakte aus ganz verschiedenen Zeiten hin öffnet. Mit einer *solchen* Konzeptualisierung des Anderen, die auf plurale Unterschiedenheit setzt, werden dann aber auch starre Vormoderne-Moderne-Oppositionen oder epochale Grenzziehungen unterlaufen.<sup>78</sup> Und dies zu Recht. Denn was ist ‚die Vormoderne‘? Dazu müsste ich wissen, was die Moderne ist. Lebte ich im 12. Jahrhundert, wüsste ich es: Nur auf den Schultern des Riesen sieht der Zwerg weiter als jener – wobei klar ist, wie die Rollen verteilt sind, wer der *antiquus* und wer der *modernus* ist. Vielleicht ist diese Selbstpositionierung des *modernus* als Zwerg auf den Schultern der Riesen, „damit wir mehr und weiter als diese sehen könnten, nicht durch die Schärfe des eigenen Sehvermögens oder die herausragende Gestalt des eigenen Körpers, sondern weil wir durch die Größe der Riesen in die Höhe hinaufgeführt und emporgehoben werden“,<sup>79</sup> vielleicht ist diese Selbstpositionierung des *modernus*, die Johannes von Salisbury dem Bernhard von Chartres zuschreibt, ein solches Differenzmerkmal der sogenannten Vormoderne gegenüber der Moderne – einer Moderne, die sich stattdessen durch das – mitunter penetrante – Pathos der Neuanfänge, die zugleich als Bruch mit dem Vorausliegenden inszeniert werden, auszeichnet.

Auf jeden Fall wird man von solchen Nahsichten aus, wie der Beitrag sie vorführte, mit den großen Epochenbegriffen erhebliche Schwierigkeiten haben. Diese Schwierigkeiten hängen nicht zuletzt auch mit der wachsenden Anzahl an Texten zusammen, die man als interessierter Mensch gewissermaßen zwangsläufig liest, und der Anzahl von Objekten, die man sieht; die Evidenz der großen Zusammenhänge und Thesen zerbröseln. Die offensichtlichen Störungen und Gegenevidenzen in den großen Geschichten lassen sich nicht mehr übersehen, selbst wenn wir diese nicht sogleich als falsifiziert ansehen. Es stellt sich zudem der Effekt ein, dass ich mit meiner Fernbrille nicht (mehr) lesen kann. Ja, ich brauche meine Fernbrille im Grunde immer weniger (zumeist nur beim Autofahren in der Dunkelheit), dafür aber bin ich auf meine Lesebrille verstärkt ange-

77 Gerok-Reiter / Robert 2022, S. 19.

78 Vgl. hierzu Gerok-Reiter / Robert 2022, S. 21: „Entscheidend ist, dass die in dieser Weise anvisierte europäische Vormoderne weder als das absolut ‚Alteritäre‘ noch als die evolutionär überwundene ästhetische ‚Prähistorie‘ der Moderne aufgefasst wird: Sie ist ein in sich widersprüchlicher, polyphoner, dynamischer Traditions-, Zeit- und Reflexionsraum eigenen Rechts.“

79 Johannes von Salisbury: *Metalogicon* III,4, 116,46–50: *Dicebat Bernardus Carnotensis nos esse quasi nanos gigantum umeris insidentes, ut possimus plura eis et remotiora uidere, non utique proprii uisus acumine aut eminentia corporis, sed quia in altum subuehimur et extollimur magnitudine gigantea.* („Bernhard von Chartres sagte, dass wir gleichsam Zwerge sind, die auf den Schultern von Riesen sitzen, damit wir mehr und weiter als diese sehen können, durchaus nicht durch die Schärfe des eigenen Sehens oder durch die hervorragende Größe unseres Körpers, sondern weil wir durch die riesenhafte Größe in die Höhe hinaufgetragen und emporgehoben werden.“) – Hierzu Speer 1995, S. 76–80.

wiesen. Sie eröffnet mir den Blick auf das Konkret-vor-Augen-Liegende.<sup>80</sup> Dieses kann selbstverständlich auf seine größeren Zusammenhänge befragt werden. Diese können auch eine abstraktere Form annehmen, doch Träger dieser abstrakten Formen bleiben die konkreten Objekte. In diesem Punkt bin ich bekennder Nominalist. Daher habe ich mir auch einen Begriff vorgenommen, genauer den Begriff, der für das Thema dieses Bandes und die damit verbundenen Fragen zentral zu sein scheint: *apparentia*. Den Ausgangspunkt bildeten begriffsgeschichtliche Untersuchungen und daran anschließende Überlegungen zu diesem Leitbegriff und einigen anderen Leitbegriffen des Bandes. Inwieweit sind diese ästhetisch konnotiert und formen ein – nicht nur familienähnliches – Begriffsfeld für die Vermessung möglicher Praxis und Theorie bestimmender Koordinaten einer Ästhetik in dem als Vormoderne definierten Zeitraum?

Im Fokus meiner weiteren Untersuchungen standen sodann zwei einschlägige *case studies*: Sugers Schriften zur Abteikirche von Saint-Denis und die *Schedula diversarum artium*, die unterschiedlichen Theorie- und Praxisfeldern zugehören und die in der Forschung zur mittelalterlichen Ästhetik bis heute als sehr aussagekräftige Beispiele herangezogen werden. Besondere Aufmerksamkeit galt der Verbindung ästhetischer Praktiken und diesen zugeordneten Theoriefeldern. Wodurch unterscheidet sich die ‚vormoderne‘ ästhetische Praxis mitsamt ihren Formen der Reflexion von späteren Weisen der ästhetischen Wahrnehmung und Theoriebildung? Unterscheiden sie sich überhaupt? Inwieweit beeinflusst und formt der moderne ästhetische Blick die historische Rekonstruktion einer anderen – vormodernen – Ästhetik?

Der Befund führte uns hinein in die Themenfelder der ‚anderen Ästhetik‘, d. h. einer Ästhetik, die sich frei macht von einem normativen Ästhetikverständnis, wie es insbesondere das 19. Jahrhundert hervorgebracht hat, und seiner teleologischen Grundkonzeption. Was zeichnet ästhetische Praktiken überhaupt aus und unterscheiden sie sich zugleich von anderen Praxisfeldern? Wie wird das, was wir heute als Kunst wahrnehmen, von den Zeitgenossen jener Objekte oder Texte wahrgenommen, beschrieben und reflektiert? Wie sind ästhetische Praktiken und mögliche Theoriemodelle aufeinander bezogen? Die genannten Schriften liefern uns – aus je unterschiedlichen Perspektiven – einen differenzierten Einblick in die komplexen Reflexionsebenen menschlicher Kunstfertigkeit, die sich hinsichtlich der angewandten Techniken wie auch der Funktion und Bedeutung der Kunstgegenstände über alltägliche Fertigkeiten und Gegenstände erheben. Nur mit Blick auf dieses Spannungsfeld von gestalterischer Eigenlogik und

80 Auch das in Koinzidenz mit dem SFB 1391, vgl. Gerok-Reiter / Robert 2022, S. 22: „Der SFB möchte in erster Linie von den konkreten ästhetischen Akten, Akteuren und Artefakten selbst ausgehen. Gesucht wird nach Zeugnissen, Formen und Konstellationen, in denen sich ästhetische Kommentare im Vollzug der Texte und Bilder, der Musik und Objekte, der institutionellen Praktiken und kulturellen Repräsentationen herausbilden.“

funktionaler Gebundenheit<sup>81</sup> erhalten wir einen Einblick in das Kunsterleben jener Zeit, die wir als mittelalterlich (oder vormodern) zu bezeichnen uns angewöhnt haben, obgleich diese Epochenbegriffe mehr verstellen als erschließen.<sup>82</sup>

Auch abseits jener ästhetischen Kategorien oder Begriffe, in deren Schnittfeld wir gewöhnlich den Gegenstand einer Ästhetik suchen, den Hegel auf den Begriff der ‚schönen Kunst‘ gebracht hat, liefern sowohl Abt Sugers Schriften wie auch die *Schedula diversarum artium* mit ihren differenzierten Beschreibungsebenen ein gutes Beispiel dafür, dass und wie die Besonderheit eines ausgezeichneten ‚Kunstwerks‘ gegenüber seinem alltäglichen Gegenstück reflektiert wurde.<sup>83</sup> Denn im Unterschied zu ‚bloßen Dingen‘ besitzen Kunstwerke Darstellungscharakter; sie sind bezogen auf etwas, handeln von etwas, sind auf reziproke Weise empfänglich, sie sind Gegenstand der Wertschätzung und haben selbst einen eigenen Wert, der in ihrer Materialität und Artifizialität zum Ausdruck kommt. Arthur C. Danto hat mit Bezug auf diesen besonderen Auszeichnungs- und Darstellungsmodus eines Kunstwerkes von *aboutness, reference, representationality, appreciation, value, worthiness* und *responsiveness* gesprochen, die zu einer Bedeutungssteigerung und damit zu einer „Verklärung des Gewöhnlichen“ beitragen. Danto spricht im englischen Original von „transfiguration of the commonplace“.<sup>84</sup> Diese Transfiguration ist nicht zuletzt auch Ergebnis der Interpretation, die als künstlerische Identifikation festlegt, welche Teile und Eigenschaften des jeweiligen Gegenstandes zu dem Kunstwerk gehören. Sie setzt eine ästhetische Einstellung voraus, die sich – heterologisch – auf andere Kontexte hin öffnet, anstatt angestrengt die eigene Autonomie zu verteidigen.<sup>85</sup>

Ohne jeden Zweifel sind auch für den mittelalterlichen Betrachter architektonische Elemente, Glasfenster, Bilder oder Skulpturen Gegenstände, denen im Vergleich zu alltäglichen Dingen eine ausgezeichnete Bedeutung eignet. Diesen Bedeutungskontexten nachzugehen ist die Aufgabe einer heuristischen Ästhetik, die nach Art einer rekonstruktiv verfahrenen Hermeneutik zu erfahren sucht, wie bestimmte Gegenstände zu verschiedenen Zeiten wahrgenommen, theoretisch reflektiert und interpretiert worden sind, wie Menschen zu ihrer Zeit diejenigen Gegenstände betrachtet und interpretiert haben, die wir heute – oftmals in musealer Distanz – als ‚Kunstwerke‘ bezeichnen.<sup>86</sup> Hierzu bedarf es einer rekonstruktiv verfahrenen Hermeneutik, die ihren Gegenstand nach Art der *inventio medii* gewinnt. Die Ästhetik unterwirft sich auf diese Weise – so hat

81 Siehe Gerok-Reiter / Robert 2022, insbes. S. 26–29.

82 Zum Mittelalterbegriff siehe Speer 2018, bes. S. 788–795.

83 Ggf. könnte über diesen Weg auch der ästhetische „Minimalkonsens“ (Gerok-Reiter / Robert 2022, S. 19) ausgebaut werden.

84 Danto 1984.

85 Das gilt auch für die ‚Kunst nach dem Ende der Kunst‘, also für die Gegenwart. Hierzu Danto 2000 sowie im Rahmen eines Praxistests Speer 1997.

86 Hierzu meine Überlegungen in Speer 1993.

es Gottfried Boehm zu beschreiben versucht – „der Abhängigkeit zweier Quellen, die dem Werk Präsenz verleihen, seine theoretische Erschließbarkeit aber auch limitieren. Sie muss sich auf Geschichte einlassen (die dem Werk allererst Individualität zuströmen lässt, seinen Kunstcharakter kennzeichnet) und: Sie muss sich auf die fragile Existenz des Werkes einlassen“, das die wissenschaftlichen Rationalitätsansprüche, aber auch die ästhetische Reflexion selbst immer wieder an die Grenzen des Sagbaren führt, an der durch Erkundung der möglichen Fakten bestenfalls sichtbar gemacht werden kann, was sich nicht sagen lässt.<sup>87</sup>

Für eine solche Heuristik bieten sowohl Sugers Kirchweihsschriften als auch die *Schedula* mit ihrem differenzierten *ars*-Verständnis, das alle Ebenen von der erfahrungsbasierten Praxis für Rezepturen und Werkprozesse über Reflexionen auf den Materialwert und die Bedeutung der Gegenstände bis hin zu ihrem Gebrauch und Kontext, der zumeist ein liturgischer ist, viele Anhaltspunkte, ohne dass zwischen den einzelnen Ebenen ein Ableitungsverhältnis bestünde. Dies ist, so scheint mir, auch eine Weise der Ambiguität.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Adam of Buckfield [Adamus de Buckfield]: In Aristotelis De somniis (commentarium Thomae de Aquino in editionibus quibusdam cum Thomae de Aquino operibus impressum) ed. Parmensis, t. 20, Parma 1866, S. 229–238.
- Albert von Sachsen [Albertus de Saxonia]: Quaestiones in Aristotelis De Caelo, hg. von Benoît Patar, Louvain-la-Neuve / Paris 2008 (Philosophes médiévaux 51).
- Albertus Magnus: De sophisticis elenchis (In Aristotelis libros Elenchorum), in: Opera omnia, hg. von Auguste Borgnet, 38 Bde., Bd. 2, Paris 1890, S. 525–754.
- Bernhard von Clairvaux: Apologia, in: S. Bernardi Opera, hg. von Jean Leclercq / Henri M. Rochais, 9 Bde., Rom 1963, Bd. 3: Tractatus et opuscula, S. 61–108.
- Bonaventura: Commentaria in quattuor libros Sententiarum Magistri Petri Lombardi, Florenz 1887.
- Franciscus de Marchia: Quaestiones super Metaphysicam, hg. von Mariani Nazareno, Quaracchi / Florenz 2012 (Spicilegium Bonaventurianum 37).
- Johannes von Salisbury: Metalogicon, hg. von John Barrie Hall, Turnhout 1991 (Corpus Christianorum. Continuatio mediaevalis 98).
- Le Pontifical Romain au Moyen Âge, hg. von Michel Andrieu, 4 Bde., Bd. 1: Le Pontifical Romain du XII<sup>e</sup> siècle, Vatikan 1938 (Studi e testi 86).

87 Boehm 1993, S. 359.

- Magnus: Commentarii in III Sententiarum, in: Opera omnia, hg. von Auguste Borgnet, 38 Bde., Bd. 28, Paris 1894.
- Nicolaus Cusanus: De beryllo, hg. von Karl Bormann / Hans Gerhard Senger, Hamburg 1988 (Nicolai de Cusa Opera omnia 11.1).
- Nicole Oresme [Nicolaus Oresmius]: Expositio et Quaestiones in Aristotelis de anima, hg. von Benoît Patar, Louvain-la-Neuve 1995 (Philosophes médiévaux 32).
- Nikolaus von Kues: Über den Beryll (Nicolai de Cusa: De beryllo). Lateinisch / Deutsch, neu übers., eingeleitet und mit Anm. hg. von Karl Bormann, Hamburg 1987 (Philosophische Bibliothek 295).
- Petrus Abaelardus: Theologia ‚Scholarium‘ (recensiones breuiiores), in: Theologia Summi boni, hg. von Eligius M. Buytaert / Constant J. Mews, Turnhout 1969 (Corpus Christianorum. Continuatio mediaevalis 13).
- Raimundus Lullus: Ars inuentiua ueritatis, in: Raimundi Lulli Opera Latina, hg. von Jorge Uscatescu Barrón, Bd. 44, Turnhout 2014 (Corpus Christianorum. Continuatio mediaevalis 265).
- Sugerus Abbas: Abt Suger von Saint-Denis. Ausgewählte Schriften: *Ordinatio, De consecratione, De administratione*, hg. von Andreas Speer / Günther Binding, Darmstadt 2000 / 2008 [ord = Ordinatio, cons = De consecratione, adm = De administratione].
- Theophilus Presbyter: *Schedula diversarum artium*, hg. von Albert Ilg, Wien 1874 (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance 7).
- Thomas von Aquin: In Aristotelis libros de caelo et mundo, Rom 1886 (Opera omnia iussu impensaue Leonis 13).
- Thomas von Aquin: In Aristotelis librum De sensu et sensato, hg. von Raimondo M. Spiazzi, 3. Aufl. Turin / Rom 1949.
- Thomas von Aquin: *Summa theologiae* 1, Rom 1889 (Opera omnia iussu impensaue Leonis 5).
- Thomas von Aquin: *Super Boethium De trinitate*, Rom / Paris 1992 (Opera omnia iussu impensaue Leonis 50).
- Wilhelm von Ockham [Guillelmus de Ockham]: *Expositio super libros Elenchorum*, hg. von F. del Punta, St. Bonaventure 1979 (Guillelmi de Ockham Opera philosophica et theologica 3).

## Sekundärliteratur

- Assunto 1982 = Assunto, Rosario: *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, übers. von Christa Baumgarth, Köln 1982 (DuMont-Taschenbücher 117) [zuerst ital. Milano 1961].
- Beierwaltes 1976 = Beierwaltes, Werner: *Negati affirmatio: Welt als Metapher. Zur Grundlegung einer mittelalterlichen Ästhetik durch Johannes Scotus Eriugena*, in: *Philosophisches Jahrbuch* 83 (1976), S. 237–265 [wieder abgedruckt und mit einem Postscriptum versehen in: Werner Beierwaltes: *Eriugena. Grundzüge seines Denkens*, Frankfurt a.M. 1994, S. 115–158].
- Boehm 1993 = Boehm, Gottfried: *Der erste Blick, Kunstwerk – Ästhetik – Philosophie*, in: Wolfgang Welsch (Hg.): *Die Aktualität des Ästhetischen*, München 1993, S. 355–369.
- Bol 2014 = Bol, Marjolijn: *Seeing Through the Paint. The Dissemination of Technical Terminology between Three Métiers: Pictura translucida, Enameling and Glass Painting*, in: Andreas Speer (Hg.): *Zwischen Kunsthandwerk und Kunst. Die Schedula diversarum artium*, Berlin / Boston 2014 (Miscellanea Mediaevalia 37), S. 145–162.
- Brepohl 2014 = Brepohl, Erhard: *Die ‚Schedula diversarum artium‘: Lehrbuch und Werkstattbuch mittelalterlicher Klosterhandwerker?*, in: Andreas Speer (Hg.): *Zwischen Kunsthandwerk und Kunst. Die Schedula diversarum artium*, Berlin / Boston 2014 (Miscellanea Mediaevalia 37), S. 181–195.

- Crosby 1966 = Crosby, Sumner McKnight: Crypt and Choir Plans at Saint-Denis, in: *Gesta* 5 (1966), S. 4–8.
- Danto 1984 = Danto, Arthur C.: Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst, übers. von Max Looser, Frankfurt a.M. 1984 [zuerst engl.: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge, MA 1981].
- Danto 2000 = Danto, Arthur C.: Das Fortleben der Kunst, München 2000 [zuerst engl.: *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, NJ 1997 (Bollingen Series 35.44)].
- Eco 1991 = Eco, Umberto: Kunst und Schönheit im Mittelalter. Aus dem Ital. von Günter Memmert, München 1991.
- Formigé 1960 = Formigé, Jules: *L'Abbaye royale de Saint-Denis. Recherches nouvelles*, Préface de Paul Léon, Paris 1960.
- Fuchs 2014 = Fuchs, Robert: Die technischen Rezepte zum Malen bei Theophilus: umsetzbare Anweisungen oder enzyklopädische Wissenssammlung eines Kopisten, in: Andreas Speer (Hg.): *Zwischen Kunsthandwerk und Kunst. Die *Schedula diversarum artium**, Berlin / Boston 2014 (Miscellanea Mediaevalia 37), S. 123–144.
- Gerok-Reiter / Robert 2022 = Gerok-Reiter, Annette / Robert, Jörg: Andere Ästhetik – Akte und Artefakte in der Vormoderne. Zum Forschungsprogramm des SFB 1391, in: Annette Gerok-Reiter / Jörg Robert / Matthias Bauer / Anna Pawlak (Hgg.): *Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven*, Berlin / Boston 2022 (Andere Ästhetik – Koordinaten 1), S. 3–51.
- Hist. Wb. Philos. = Ritter, Joachim / Gründer, Karlfried / Gabriel, Gottfried (Hgg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 13 Bde., Basel 1971–2007.
- Kurmann-Schwarz / Hediger 2014 = Kurmann-Schwartz, Brigitte / Hediger, Christine: [...] *et faciunt inde tabulas saphiri pretiosas ac satis utiles in fenestris*. Die Farbe Blau in der *Schedula* und in der Glasmalerei von 1100–1250, in: Andreas Speer (Hg.): *Zwischen Kunsthandwerk und Kunst. Die *Schedula diversarum artium**, Berlin / Boston 2014 (Miscellanea Mediaevalia 37), S. 256–273.
- Linscheid-Burdich 2000 = Linscheid-Burdich, Susanne: Beobachtungen zu Sugers Versinschriften in *De administratione*, in: Andreas Speer / Günther Binding (Hgg.): *Sugerus Abbas: Abt Suger von Saint-Denis. Ausgewählte Schriften: *Ordinatio*, *De consecratione*, *De administratione**, Darmstadt 2000, S. 112–146.
- Linscheid-Burdich 2004 = Linscheid-Burdich, Susanne: Suger von Saint-Denis. Untersuchungen zu seinen Schriften *Ordinatio* – *De consecratione* – *De administratione*, München / Leipzig 2004 (Beiträge zur Altertumskunde 200).
- Matos / Urbano de Oliveira Afonso 2014 = Matos, Débora / Urbano de Oliveira Afonso, Luís: *The Book of How to Make Colours (O livro de como se fazem as cores) and the *Schedula diversarum artium**, in: Andreas Speer (Hg.): *Zwischen Kunsthandwerk und Kunst. Die *Schedula diversarum artium**, Berlin / Boston 2014 (Miscellanea Mediaevalia 37), S. 305–317.
- Meier-Staubach 1977 = Meier-Staubach, Christel: *Gemma spiritalis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert*, München 1977 (Münstersche Mittelalter-Schriften 34.1).
- van der Meulen / Speer 1988 = van der Meulen, Jan / Speer, Andreas: *Die Fränkische Königsabtei Saint-Denis. Ostanlage und Kultgeschichte*, Darmstadt 1988.
- NDB = *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 26: Tecklenburg – Vocke, hg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 2016.
- Oltrogge 2014 = Oltrogge, Doris: *Ars Picturae. Die Malerei in kunsttechnologischen Quellen des frühen und hohen Mittelalters*, in: Andreas Speer (Hg.): *Zwischen Kunsthandwerk und Kunst. Die *Schedula diversarum artium**, Berlin / Boston 2014 (Miscellanea Mediaevalia 37), S. 93–122.
- Pahl 2014 = Pahl, John Hinnerk: Theophilus, David und Beseleel: Rechtfertigung und Funktionsbestimmung kunsthandwerklicher Gegenstände im Dienste der Liturgie, in: Andreas Speer (Hg.): *Zwi-*



- schen Kunsthandwerk und Kunst. Die *Schedula diversarum artium*, Berlin / Boston 2014 (Miscellanea Mediaevalia 37), S. 423–434.
- Panofsky 1979 = Panofsky, Erwin (Hg.): Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and its Art Treasures, übers. und komm. von Erwin Panofsky, in 2. Aufl. von Gerda Panofsky-Soergel, Princeton, NJ 1979.
- Reudenbach 2006 = Reudenbach, Bruno: Werkkünste und Künstlerkonzept in der *Schedula* des Theophilus, in: Christoph Stiegemann / Hiltrud Westermann-Angerhausen (Hgg.): Schatzkunst am Aufgang der Romanik. Der Paderborner Dom-Tragaltar und sein Umkreis, München 2006, S. 243–248.
- von Simson 1968 = von Simson, Otto: Die gotische Kathedrale. Beiträge zu ihrer Entstehung und Bedeutung, Darmstadt 1968 [zuerst engl.: The Gothic Cathedral. Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order, New York 1956].
- Speer 1990 = Speer, Andreas: Thomas von Aquin und die Kunst. Eine hermeneutische Anfrage zur mittelalterlichen Ästhetik, in: Archiv für Kulturgeschichte 72.2 (1990), S. 199–220.
- Speer 1993 = Speer, Andreas: Vom Verstehen mittelalterlicher Kunst, in: Günther Binding / Andreas Speer (Hgg.): Mittelalterliches Kunsterleben nach Quellen des 11. bis 13. Jahrhunderts, Stuttgart 1993, S. 13–52.
- Speer 1995 = Speer, Andreas: Die entdeckte Natur. Untersuchungen zu Begründungsversuchen einer *scientia naturalis* im 12. Jahrhundert, Leiden / New York / Köln 1995 (Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters 45).
- Speer 1997 = Speer, Andreas: Der erweiterte Kunstbegriff und das mittelalterliche ‚Kunst‘-Verständnis, in: Hiltrud Westermann-Angerhausen (Hg.): Joseph Beuys und das Mittelalter (Katalog der Ausstellung vom 24. Januar bis 27. April 1997 im Schnütgen-Museum), Köln 1997, S. 166–175.
- Speer 2000 = Speer, Andreas: Abt Sugers Schriften zur fränkischen Königsabtei Saint-Denis, in: Andreas Speer / Günther Binding (Hgg.): Sugerus Abbas: Abt Suger von Saint-Denis. Ausgewählte Schriften: *Ordinatio, De consecratione, De administratione*, Darmstadt 2000, S. 13–66.
- Speer 2001 = Speer, Andreas: Sugers Baustelle, in: Stefanie Lieb (Hg.): Form und Stil. Festschrift für Günther Binding zum 65. Geburtstag, Darmstadt 2001, S. 181–193.
- Speer 2006 = Speer, Andreas: Is there a Theology of the Gothic Cathedral? A Re-reading of Abbot Suger's Writings on the Abbey Church of Saint-Denis, in: Anne-Marie Bouché / Jeffrey F. Hamburger (Hgg.): The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages, Princeton, NJ 2006, S. 65–83.
- Speer 2012 = Speer, Andreas: Aesthetics, in: John Marenbon (Hg.): The Oxford Handbook of Medieval Philosophy, Oxford 2012, S. 661–684.
- Speer 2014a = Speer, Andreas (Hg.): Zwischen Kunsthandwerk und Kunst: Die *Schedula diversarum artium*, Berlin / Boston 2014 (Miscellanea Mediaevalia 37).
- Speer 2014b = Speer, Andreas: Zwischen Kunsthandwerk und Kunst. Die *Schedula diversarum artium* als ‚Handbuch‘ mittelalterlicher Kunst?, in: Andreas Speer (Hg.): Zwischen Kunsthandwerk und Kunst: Die *Schedula diversarum artium*, Berlin / Boston 2014 (Miscellanea Mediaevalia 37), S. XI–XXXVII.
- Speer 2014c = Speer, Andreas: Das *Schedula*-Portal – eine digitale Edition der *Schedula diversarum artium*, in: Andreas Speer (Hg.): Zwischen Kunsthandwerk und Kunst: Die *Schedula diversarum artium*, Berlin / Boston 2014 (Miscellanea Mediaevalia 37), S. XXXV–XXXVIII.
- Speer 2018 = Speer, Andreas: ‚qui prius philosophati sunt de veritate ...‘. Mittelalterhistoriographie im Wandel, in: Andreas Speer / Maxime Mauriège (Hgg.): Irrtum – Error – Erreur, Berlin / Boston 2018 (Miscellanea Mediaevalia 40), S. 783–809.
- Sprigath 2014 = Sprigath, Gabriele: Die sakramentale Bestimmung der Kunstfertigkeiten in den drei Prologen der *Schedula diversarum artium* von Theophilus Presbyter, in: Andreas Speer (Hg.): Zwischen Kunsthandwerk und Kunst: Die *Schedula diversarum artium*, Berlin / Boston 2014 (Miscellanea Mediaevalia 37), S. 408–422.

- Westermann-Angerhausen 2014 = Westermann-Angerhausen, Hiltrud: Goldzellenschmelz in der *Schedula*, Buch III, Kap. 53–55. Zur Meistererzählung von Byzanz und zum Gebrauch ‚alter‘ Techniken, in: Andreas Speer (Hg.): Zwischen Kunsthandwerk und Kunst: *Die Schedula diversarum artium*, Berlin / Boston 2014 (*Miscellanea Mediaevalia* 37), S. 312–332.
- Wolters 1998 = Wolters, Jochem: Braunfirnis, in: Uta Lindgren (Hg.): Europäische Technik im Mittelalter 800–1400. Tradition und Innovation, 3. Aufl. Berlin 1998, S. 147–160.



Martin Kovacs

## Die scheinbar präsente Göttin

### Evokationen göttlicher Präsenz in Bildwerken und Monumenten archaischer und klassischer Zeit

#### Abstract

In the epics of Homer, the gods appear as always acting and intervening in the fate of humans. Thus, for example, the hero Diomedes is endowed by Athena with ‘strength and determination’ (μένος καὶ θάρσος<sup>1</sup>) and made known to his comrades-in-arms in the coming battle by a special enlightened radiance, in order to authenticate the divine activity of the goddess in the form of Diomedes. In numerous pictures of Late Archaic and Early Classical vase painting, Athena can often be seen not only as a participant in the events, but also as a figure who seems to intervene in the actions of the hero, especially in connection with depictions of the deeds of the demigod Herakles. Yet this visualisation of the myth clearly runs counter to the widespread narratives. Athena neither helped Herakles kill the Nemean lion, nor did she actively intervene in other actions of the hero. The images thus create an additional discursive level on which a decidedly apparent, imagined presence and activity of the goddess is articulated. In analogy to corresponding parallels in depictions of Theseus, one might at first assume to see in this a kind of Athenian appropriation of the actually ‘Peloponnesian’ hero. However, the widespread use of these images in decidedly non-Athenian contexts as well as the joint staging of gods and mortals, for example in votive offerings as in Olympia, and so-called state monuments, as in the painting of the Battle of Marathon in the Stoa Poikile, point much more fundamentally to a specific conception of the potential agency and ever-available presence of the gods in real-life contexts during the sixth and fifth centuries BCE, which was to change only in the fourth century BCE.

#### Keywords

Epiphany, Divine Presence, Vase Painting, Olympia, Herakles, Athena

## 1. Göttliche Präsenz und Licht: (Vornehmlich) ein Diskurs der Kaiserzeit und Spätantike

Göttliche Präsenz artikuliert sich speziell seit der Spätantike vornehmlich in Gestalt eines gleißenden Leuchtens.<sup>2</sup> Bereits im Alten Testament, im Buch Hiob, spricht der

1 Homer: Ilias 5, 1–3.

2 Für Diskussionen und wertvolle Hinweise danke ich herzlich Alexander Heinemann, Florian Leitmeir, Irmgard Männlein-Robert und insbesondere Matthias Steinhart.

Prophet in seiner Wehklage davon, wie Gott einst mit ihm war, ihm den Weg wies und für sein Wohlergehen sorgte:

Wer gibt mir die vorigen Monate zurück und die Tage, in welchen Gott mich behütete? Als seine Leuchte über meinem Haupte schien und ich in seinem Lichte durch das Dunkel ging; wie ich in den Tagen meines Herbstes vertrauten Umgang mit Gott bei meinem Zelte pflog; als der Allmächtige noch mit mir war und meine Knaben um mich her; da ich meine Tritte in Milch badete und der Fels neben mir Öl in Strömen goss.<sup>3</sup>

Die Anwesenheit und die Protektion Gottes werden demnach in Gestalt eines hellen Lichtes, einer buchstäblichen Lampe (ὁ λύχνος, *o lychnos*) charakterisiert, das gleichzeitig in pragmatischer und gleichermaßen naheliegender Weise dem Menschen den Weg weist. Die Präsenz des Lichtes und des Leuchtens beglaubigt damit nicht nur die sichtbare Präsenz und das Wirken Gottes für Hiob, sondern suggeriert damit zusätzlich, dass durch die gegenständliche Präsenz des Leuchtens dies auch für die Mitmenschen sichtbar und erfahrbar gewesen sein muss. Göttliche Wirkmacht konnte für alle sichtbar werden durch das Licht Gottes. Während der Spätantike und auch im Frühmittelalter werden der gleißende Schein und das Leuchten Gottes ebenfalls als Beleg für dessen Wirkmacht herangezogen.<sup>4</sup> Das Leuchten und der gleißende Schein als Ausweis großer göttlicher Macht lässt sich in Spätantike und Frühmittelalter als eine direkte Folge der Christianisierung und Umdeutung paganer Elemente der Herrscherrepräsentation beschreiben, wie dies anhand des Zeugnisses des Eusebius in der Lebensbeschreibung Konstantins (reg. 306–337) deutlich wird. Darin heißt es über den Kaiser:

Als ob die Sonne aufgeht und alle überreichlich an den Strahlen des Lichts teilhaben lässt, so erschien auch Konstantin zugleich mit der aufgehenden Sonne vor dem Kaiserpalast, als ob er mit dem Himmelstern zusammen aufgehen würde.<sup>5</sup>

In der nur fragmentarisch überlieferten Stiftungsinschrift der Ehrensäule für Konstantin den Großen in Konstantinopel, die einst von einem offenbar nackten Standbild des Kaisers mit Strahlenkrone bekrönt wurde, erscheint das Leuchten als wesentliches

3 AT Hiob 29,2–6: τίς ἄν με θείη κατὰ μῆνα ἔμπροσθεν ἡμερῶν ὧν με ὁ θεὸς ἐφύλαξεν ὡς ὅτε ἠὺγει ὁ λύχνος αὐτοῦ ὑπὲρ κεφαλῆς μου ὅτε τῷ φωτὶ αὐτοῦ ἐπορευόμην ἐν σκότει ὅτε ἤμην ἐπιβρίθων ὁδοῖς ὅτε ὁ θεὸς ἐπισκοπῆν ἐποιεῖτο τοῦ οἴκου μου ὅτε ἤμην ὑλώδης λίαν κύκλω δέ μου οἱ παῖδες ὅτε ἐχέοντό μου αἱ ὁδοὶ βουτύρῳ τὰ δὲ ὄρη μου ἐχέοντο γάλακτι. Zur kontroversen Debatte um die Datierung des Buches Hiob vgl. Hooks 2006, S. 17; Seow 2013, S. 2–16; Wilson 2015, S. 2–5.

4 Vgl. hierzu auch den Beitrag von Barbara Schellewald in diesem Band, S. 97–134.

5 Eusebius: Vita Constantini 1, 43, 3 (Übers. Schneider 2007): ὡσπερ δὲ ἀνίσχων ὑπὲρ γῆς ἥλιος ἀφθόνως τοῖς πᾶσι τῶν τοῦ φωτὸς μεταδίδωσι μαρμαρυγῶν, κατὰ τὰ αὐτὰ δὴ καὶ Κωνσταντῖνος ἅμα ἡλίῳ ἀνίσχοντι τῶν βασιλικῶν οἴκων προφαινόμενος, ὡσανεὶ συνανατέλλων τῷ κατ' οὐρανὸν φωστῆρι, [...]. Vgl. dazu Berrens 2004, S. 226f.

Charakteristikum des Herrschers: „[Dieses Monument ist geweiht] dem Konstantin, der der Sonne gleich leuchtet.“<sup>6</sup>

Die Konjunktur dieser Rhetorik, die einen Herrscher gleichermaßen als sonnen- gleich oder als göttlich Leuchtenden charakterisiert, lässt sich zudem in einer Epoche beobachten, in der die kaiserliche Repräsentation weitgehend christianisiert war und eine etwaige Rückkopplung der Metaphorik auf den Sonnengott, wie dies bei Konstantin noch der Fall gewesen war, kaum mehr eine Rolle gespielt haben kann. Das im Vergleich zur Stiftungsinschrift der Konstantinssäule ca. 60 Jahre jüngere Epigramm einer Reiter- statue Kaisers Theodosius (reg. 379–395), die einst in Konstantinopel aufgestellt war, beschreibt den Kaiser, wie einst Konstantin, dezidiert als zweite Sonne (ἥλιος ἄλλος, *helios allos*) sowie als leuchtend (αἰγυλίεις, *aigyleeis*):

Osther stiegst du herauf, eine zweite Sonne, strahlst im Zenit nun so mild, Theodosius, nieder auf Menschen, und zu Füßen dir liegt hinter Weiten der Erde das Weltmeer. Ganz umfunkelt dich rings, Behelmt, und mühelos hältst du zügelnd dein schimmerndes Ross, Großmütiger, so feurig es schnaube.<sup>7</sup>

Dahinter verbergen sich seit dem Zeitalter des Hellenismus greifbare Vorstellungen von der theomorphen Erscheinung des Herrschers. Ein Herrscher wird mit göttlichen Attributen ausgestattet, um mithilfe einer poetischen Bildsprache dessen divine Quali- täten zu kommunizieren. Die hier für Konstantin greifbare göttliche Referenz lässt sich in Gestalt des Sol Invictus erweisen, dessen entscheidendes Attribut in der das Haupt leuchtend umfangenden Strahlenaureole gesehen werden kann. Die göttliche Strahl- kraft des Herrschers garantiert, so die Vorstellung, dessen Sieghaftigkeit und in letzter Konsequenz die Weltherrschaft, wie dies in dem Epigramm zu Ehren des Theodosius expliziert wird.

Diese Vorstellung, die sich in besonderer Weise Konstantin der Große zu eigen machte, um sich vorrangig vom Herrschaftssystem der Tetrarchie zu emanzipieren, lässt sich insbesondere auf die kaiserliche Repräsentation von Claudius II. Gothicus, Kaiser von 268 bis 270, sowie dessen Nachfolger Aurelian (bis 275) zurückführen, die Sol Invic- tus, die unbesiegte Sonne, zur entscheidenden Gottheit des Reiches erhoben hatten.<sup>8</sup>

6 Leon Grammatikos 87, 17: Κωνσταντίνῳ λάμποντι Ἡλίου δίκην· Vgl. Preger 1901, S. 460–462. Zur Statue Konstantins auf der Porphyrssäule in Konstantinopel vgl. Bergmann 1998, S. 284–287.

7 Anthologia Graeca 16, 65 (Übers. Beckby 1965): Ἐκθροπερ ἀντολίηθε, φαεσφόρος ἥλιος ἄλλος, Θευδόσειε, θνητοῖσι, πόλου μέσον, ἠπιόθυμε, Ὀκεανὸν παρὰ ποσσὶν ἔχων μετ’ ἀπίρονα γαῖαν, πάντοθεν αἰγυλίεις, κεκορυθμένος, ἀγλαὸν ἵππον ῥηιδίως, μεγάθυμε, καὶ ἐσσύμενον κατερύκων. Vgl. dazu Kolb 2001, S. 121 f.; Berrens 2004, S. 232. Zur möglichen topographischen Kontextualisie- rung des Epigramms vgl. Bassett 2004, S. 208–211, Nr. 117, sowie Effenberger 2008, S. 281.

8 Bereits zuvor fungierte der unbesiegte Sonnengott als Verkörperung für die außerordentliche Sieghaftigkeit des Kaisers, vgl. Berrens 2004, S. 184–204.

Da beide Kaiser insbesondere von der Senatsaristokratie in Rom als Garanten für die Wiederherstellung des Reiches nach den krisenreichen Jahren zwischen ca. 260 und 268 n. Chr. gesehen wurden,<sup>9</sup> postulierte Konstantin nicht nur eine (fiktive) genealogische Abkunft von Claudius, den er öffentlich als seinen Großvater proklamierte, sondern eignete sich auch dessen Verehrung für Sol Invictus an.<sup>10</sup> Diesen erklärte Konstantin zu seinem göttlichen *comes*. Politisch stellte dies eine beachtliche, als programmatisch zu bewertende Kehrtwende dar, zumal die Tetrarchen unter Diokletian und Maximian primär Jupiter und Hercules zu ihren Schutzgöttern erhoben hatten.<sup>11</sup>

Ungeachtet der Christianisierung der kaiserlichen Repräsentation – die Darstellungen des Sol Invictus verschwanden bereits in den 320er Jahren aus der kaiserlichen Münzprägung<sup>12</sup> – blieben im 4. Jahrhundert n. Chr. wesentliche Bestandteile theomorpher Rhetorik sowie die Lichtmetaphorik bestehen, insbesondere in der Panegyrik der Spätantike.<sup>13</sup> Das Leuchten des Sonnengottes konnte mit der christlichen Lichtsymbolik korreliert und somit als christliches Herrschaftszeichen umgedeutet werden. Diese Umdeutung lässt sich bereits im Zusammenhang mit der vermeintlichen Vision Konstantins im Vorfeld der Schlacht an der Milvischen Brücke nachweisen.<sup>14</sup> Die zunächst im paganen Sinne gedeutete Vision erscheint bei Eusebius in der *Vita* des Kaisers als christliche Offenbarung.<sup>15</sup> Unabhängig davon, wie man diese Ereignisse im Einzelnen

9 Vgl. zusammenfassend Hartmann 2008.

10 Vgl. insbesondere Lippold 1981; Lippold 1992; Berrens 2004, S. 85–88; Wienand 2012, S. 182–194.

11 Vgl. Berrens 2004, S. 242; Kovacs 2014, S. 51–53.

12 Bruun 1958; Berrens 2004, S. 165–170; Wienand 2012, S. 296–335.

13 Selbst der *praeses Cariae* Leontius konnte während der ersten Hälfte des 5. Jhs. in Gortyn noch in dieser Weise geehrt werden, als „zweite Sonne des Illyricum“ (Ἰλλυριδος δεύτερον ἡέλιον, LSA Nr. 787).

14 Vgl. die Zusammenstellung der Quellen bei Weiß 1993. Weiterführend Weber / Ehling 2011. Bemerkenswert demgegenüber erweist sich die als historische Parallele zur Schlacht an der Milvischen Brücke konstruierte Auseinandersetzung bei Tolbiacum 496 n. Chr. (Schlacht von Zülpich), aus der Frankenkönig Chlodwig siegreich gegen die Alamannen hervorging. Obgleich Chlodwig noch auf dem Schlachtfeld seine Bekehrung zum Christentum im Falle eines Sieges ankündigte, bleiben bei Gregor: *Historia Francorum* 2, 30–31, Hinweise auf Visionen im Vorfeld oder gar ein besonderes göttliches Eingreifen in der Schlacht selbst völlig aus, vielmehr treten die Gegner Chlodwigs unmittelbar nach der Anrufung Gottes unvermittelt den Rückzug an, vgl. hierzu Hennecke 1996; Geuenich 1998.

15 Eusebius: *Vita Constantini* 1, 27–32. Zur Deutung der Vision als Zeichen des Apollon vgl. Girardet 2010, S. 35–40. Ferner Wienand 2012, S. 260–265. Zur christlichen Umdeutung anderer Merkmale, etwa des *dies Solis*, vgl. Wienand 2012, S. 320–324, Zitat S. 321 f.: „Auffällig ist der rhetorische Aufwand, mit dem Eusebius den neuen Heereskult von seinem Bezug zu Sol / Ἥλιος zu entkoppeln sucht: Durch bloße Koinzidenz (συμβαίνει) werde der christliche ‚Herrentag‘ bzw. ‚Erlösertag‘ auch ‚Tag des Lichts‘ bzw. ‚Tag der Sonne‘ genannt. Bereits die Wahl des Wochentages für das neue Heeresritual zeigt jedoch, dass der Sinnbezug zu Sol für den Charakter des Zeremoniells bezeichnend ist.“

bewerten möchte, lässt sich konstatieren, dass zunächst der Sonnengott und auch die Strahlenkrone in der Repräsentation Konstantins eine wichtige Rolle spielten. Göttliche Macht und kaiserliche Sieghaftigkeit ließen sich mithilfe der Lichtmetaphorik in glaubhafter Weise vermitteln. Darüber hinaus garantierte die Verbindung zur imperialen und triumphalen Aura die dauerhafte Konjunktur dieser Konstruktion, so dass fortan göttliche Macht und Präsenz in zahlreichen visuellen Zusammenhängen geradezu bevorzugt durch den Schein und das Leuchten kommunizierbar waren.<sup>16</sup> Besonders prägnant lässt sich dies anhand des Nimbus feststellen, der in der späten Kaiserzeit der Sol-Ikonographie entnommen und für die Darstellung Christi, aber auch rasch für Heiligenbilder adaptiert wurde.<sup>17</sup>

Eine Folge dieser Überblendung der Lichtmetaphorik des Sol Invictus mit der Wirkmacht Gottes bzw. Christi liegt indes darin, dass angesichts der Christianisierung des römischen Reiches die Visualisierbarkeit göttlichen Wirkens und göttlicher Präsenz auf die Lichtmetaphorik reduziert werden konnte.<sup>18</sup> Mit dem Verschwinden der alten Götter und ihrer Attribute in der offiziellen kaiserlichen Repräsentation während des 4. Jahrhunderts n. Chr. war dies eine entscheidende Konsequenz. Die daher insbesondere seit der Spätantike greifbare und bruchlos bis in die Neuzeit hinweg tradierte Vorstellung, die Erscheinung des Göttlichen sei mit Licht und gleißendem Glanz verbunden, stellt jedoch für die Antike eine mögliche Facette innerhalb eines komplexen Feldes dar. Bilder, aber auch literarische Werke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, die göttliches Wirken und göttliches Erscheinen mit Licht, dem Strahlen und dem schönen Schein verknüpfen, lassen sich daher bis zu einem gewissen Grad auf den genannten spätantiken Diskurs um Sol und Christus zurückführen.<sup>19</sup>

- 16 Literarisch lässt sich dies bis in das 6. Jh. hinein und mitunter darüber hinaus verfolgen. Zur Rhetorik der Sonnensymbolik etwa im *Panegyricus* des Corippus auf Justin II. (Corippus: In laudem Iustini Augusti minoris) aus dem Jahr 566 n. Chr. vgl. Stache 1976, S. 206–211.
- 17 Für die Zusammenstellung der Quellen ist nach wie vor Stephani 1859 von Bedeutung. Vgl. zusammenfassend Warland 2013. Daneben existiert zumindest die Tradition, dass berühmte (pagane) Geistesgrößen (θεῖοι ἄνδρες = ‚göttliche Männer‘) der mittleren Kaiserzeit und der Spätantike mit einem Nimbus versehen werden konnten, am Beispiel von Marinos: Vita Procli 23, 25 vgl. Männlein-Robert 2019, S. 88f., 158f., Anm. 213. Zur archäologischen Evidenz vgl. Zanker 1995, S. 296–299; Kovacs 2014, S. 167–169.
- 18 Eine markante Ausnahme bilden in der Spätantike die Darstellung der Hand Gottes etwa beim Isaaksopfer, vgl. Moore Smith 1922; Speyart van Woerden 1961, sowie in der bekannten Ikonographie des *Dominus legem dat* auf Sarkophagen des 4. Jhs. n. Chr., wobei auch hier, insbesondere bei Darstellungen des Themas auf großformatigen Mosaiken, die Lichtmetaphorik eine zusätzliche Rolle spielen kann: Arbeiter 2007, S. 124–147; Couzin 2015.
- 19 Hierzu ferner Wallraff 2001, S. 19–39, der darauf hinweist, dass erst in dem Moment, in dem der Sonnenkult und Sol Invictus für die Herrscherrepräsentation der Kaiser besondere Konjunktur erfahren, auch die entsprechende Symbolik für das frühe Christentum an Bedeutung gewinnt.



Im Folgenden möchte ich jedoch eine spezifische Form göttlicher Präsenzerzeugung in den Blick nehmen, die sich anhand zahlreicher Bildwerke und Monumente speziell zwischen dem 6. und 5. Jahrhundert v. Chr. abzeichnet, und von einer sich etwa mithilfe einer Lichtmetaphorik manifestierenden symbolischen göttlichen Präsenzerzeugung sowohl in der ästhetischen Erscheinung als auch in der Semantik wesentlich unterscheidet. Grundsätzlich handelt es sich um ein Phänomen, in dem vorrangig die figürliche Darstellung der Götter selbst wesentlich ist, um damit die Andeutung ihrer Wirkmacht und potenziellen Präsenz sowohl in mythologischen als auch in lebensweltlichen Zusammenhängen zu kommunizieren. Dies betrifft vorrangig visuelle Kontexte, in denen die figürlich-anthropomorphe göttliche Präsenz entweder vermeintlich redundant erscheint oder gar den zugrundeliegenden Narrativen zunächst ostentativ zuwiderläuft. Die faktische Präsenz der Götter *im Bild* auf der autologischen Ebene vermittelt daher eher ein *Potenzial* von Präsenz und Wirkmacht als einen Hinweis auf konkrete Präsenz im jeweiligen narrativen Zusammenhang. Es handelt sich auf der heterologischen Ebene<sup>20</sup> mithin um eine potenzielle, sich in unterschiedlichen Abstufungen und Ausprägungen abzeichnende, mithilfe bildlicher Gestaltung bewusst erzeugte Scheinbarkeit von göttlicher Präsenz.

## 2. Eine andere Vorstellung von göttlicher Präsenz: Die Anthropomorphisierung der Epiphanie im 6. und 5. Jahrhundert v. Chr.

Die Inszenierung göttlicher Präsenz und göttlicher Wirkmacht in der Bilderwelt griechischer Luxuskeramik des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. offenbart eine Facette, die nicht nur Rückschlüsse darauf zulässt, in welcher formalen Ausprägung göttliche Präsenz und Wirkmacht im Bild inszeniert wurden. Vielmehr enthüllen entsprechende Repräsentationen göttlichen Wirkens grundsätzliche Auffassungen davon, in welcher Weise Götter als Teil der Lebenswelt vorstellbar waren. Ein zunächst scheinbar vertrautes Narrativ mitsamt der zu erwartenden Lichtmetaphorik findet sich in Homers *Ilias*. In der Aristie des Diomedes wird geschildert, wie Athena ihrem griechischen Schützling buchstäblich unter die Arme greift, um im Kampf gegen die Trojaner – und auch gegen andere Götter, die diesen beistehen, wie Aphrodite und Ares – bestehen zu können:

Da wieder gab dem Tydeus-Sohn Diomedes Pallas Athene  
Kampfkraft und Mut, dass er ausgezeichnet würde vor allen  
Den Argeiern und guten Ruhm für sich gewinne.

20 Zur für den SFB 1391 zentralen Begrifflichkeit und zum Verhältnis zwischen Autologie und Heterologie vgl. Gerok-Reiter / Robert 2022, S. 26–29.

Und brennen ließ sie ihm aus Helm und Schild ein unermüdliches Feuer,  
 Dem Stern, dem herbstlichen, ähnlich, der am meisten  
 Leuchtend strahlt, wenn er sich gebadet im Okeanos:  
 Solch ein Feuer ließ sie ihm brennen von Haupt und Schultern  
 Und trieb ihn mitten hinein, wo die meisten sich drängten.<sup>21</sup>

Diomedes muss in diesem Zusammenhang eine beachtliche Erscheinung dargeboten haben. Athena stattet den griechischen Heros, der später das Palladion aus Troja stehlen sollte, mit μένος καὶ θάρσος aus, also mit „Kampfkraft und Mut“. Es mag zunächst wenig zwingend erscheinen, ausgerechnet diese Eigenschaften mithilfe einer aufwendigen Lichtsymbolik zu inszenieren, aber Homer schmückt dies entsprechend wortreich aus. Ähnlich den Gestirnen am Himmel leuchtet Diomedes, um zu verdeutlichen, dass die wehrhafte Göttin der Weisheit dem Griechen beisteht und ihm dafür göttliche Eigenschaften verleiht. Die göttliche Präsenz artikuliert sich damit im Licht, im gleißenden, geradezu unwiderstehlichen Schein, das dem Heros ermöglicht, nicht nur die Trojaner zu bezwingen, sondern sogar auch gegen andere Götter wie Aphrodite und Ares zu bestehen.

Wenn man hingegen entsprechende Umsetzungen der Episode in der attischen Vasenmalerei des späten 6. und frühen 5. Jahrhunderts v. Chr. ansieht, dann fällt rasch auf, dass das betreffende Narrativ auf den entsprechenden Gefäßen völlig anders dargestellt wird. Der bekannte, qualitätvolle Kelchkrater in Boston, der wohl in der Nähe von Vulci gefunden wurde,<sup>22</sup> zeigt auf beiden Seiten jeweils Zweikämpfe. Auf der einen Seite erkennt man Diomedes, der auf den bereits zu Boden Sinkenden, als bezwungen charakterisierten Aineas mit seiner Lanze einsticht (Abb. 1). Auf der anderen Seite erscheint in einer ähnlichen Komposition Achill, der gegen Memnon obsiegt (Abb. 2). Zusätzlich befindet sich der Leichnam des Melanippos zu Füßen der kämpfenden Heroen. Es handelt sich bei dem Kampf des Diomedes gegen Aineas, der bekanntlich später als Überlebender Trojaner und Stammvater der Iulier in die römische Geschichte einging, um die Episode des fünften Gesangs, in der Diomedes Aineas bezwingt, der schließlich von seiner Mutter Aphrodite vom Schlachtfeld gezogen wird. Der Zweikampf

21 Homer: Ilias 5, 1–8 (Übers. Schadewaldt 1975): ἐνθ' αὖ Τυδεΐδῃ Διομήδῃ Παλλὰς Ἀθήνη / δῶκε μένος καὶ θάρσος, ἴν' ἔκδηλος μετὰ πᾶσιν / Ἀργείοισι γένοιτο ἰδὲ κλέος ἔσθλον ἄροιο: / δαίε' οἱ ἐκ κόρυθος τε καὶ ἀσπίδος ἀκάματον πῦρ / ἀστέρ' ὀπωρινῶ ἑναλίγκιον, ὅς τε μάλιστα / λαμπρὸν παμφαίνῃσι λελουμένος ὠκεανοῖο: / τοῖόν οἱ πῦρ δαΐεν ἀπὸ κρατός τε καὶ ὤμων, / ὥρσε δέ μιν κατὰ μέσσοι ὅθι πλεῖστοι κλονέοντο. Vgl. dazu Erbse 1961, S. 184, der konstatiert, dass hier im wesentlichen Athena Diomedes als ihr Instrument einsetzt: „Diomedes steht im Mittelpunkt der gesamten Schlachtschilderung. Athene verleiht ihm Kraft und Mut, damit er unter allen hervorrage und Ruhm gewinne [...]. Aber es ist ihr, nicht sein Plan, der sich entfaltet. Der Held ist, wie wir sahen, ihr Werkzeug und sie, die Göttin, verantwortlich für den Gang der Handlung.“

22 Boston, Museum of Fine Arts, Inv.-Nr. 97.368: Fröhner 1892, S. 15–17, Taf. 17. 18. Zum Bild des Kampfes zwischen Diomedes und Aineas ferner Muth 2008, S. 117, Abb. 68.



Abb. 1. Kelchkrater des Tyszkiewicz-Malers, um 490/480 v. Chr. Diomedes und Aineas im Kampf. Boston, Museum of Fine Arts, Inv.-Nr. 97.368.

ist zwar im vorliegenden Bild im Sinne des Mythos entschieden, jedoch erscheinen die Rollen der beteiligten Göttinnen sowie die spezifische Erscheinung des Heros Diomedes im Vergleich mit der hell leuchtenden Charakterisierung zu Beginn des fünften Gesangs zunächst merkwürdig. Besonders offensichtlich ist, dass Diomedes auf dem Vasenbild nicht leuchtend dargestellt wird. Er ist gekennzeichnet als generischer, kaum distinktiver Hoplit, voll gerüstet, bärtig. Die göttlich verliehenen Eigenschaften des Heros spielen hier zumindest keine unmittelbar sichtbare Rolle. Die Göttinnen erweisen sich zudem als aktive Helferinnen in der Schlacht. Athena scheint die waffentragende Hand des Diomedes zu führen; Aphrodite versucht, offenbar bereits vergeblich, den fallenden Aineas zu stützen. Auf der anderen Seite des Gefäßes (Abb. 2) folgt die Bewegungsrichtung der Athena der offensiven Position des Achill, dessen Sieg durch den Fall des Memnon deutlich erkennbar wird. Entscheidend ist hier, dass die visuelle Narration die Präsenz und die Handlungsmacht der Göttinnen in besonderer Weise unterstreicht. Die göttliche Epiphanie ist damit nicht einem Monument oder einem Bild lediglich indirekt eingeschrieben, etwa durch eine symbolisch zu verstehende Lichtmetaphorik, sondern sie manifestiert sich in einer direkt nachvollziehbaren Handlung.<sup>23</sup> Die Göttinnen werden dabei in figürlicher, anthropomorpher Gestalt als direkt eingreifende Akteurinnen inszeniert.

Wie ist diese Diskrepanz zwischen dem Narrativ des Homer und dem Vasenbild aus Athen zu verstehen? Warum wird nicht das Scheinende und Strahlende im Kampf

23 Dies unterscheidet wesentlich die hier betrachteten Phänomene von denen, die Platt 2011 untersucht hat.



Abb. 2. Kelchkrater des Tyszkiewicz-Malers, um 490/480 v.Chr. Achill und Memnon im Kampf.  
Boston, Museum of Fine Arts, Inv.-Nr. 97.368.

der Helden auf der Seite des Diomedes dargestellt? Zunächst sei hervorgehoben, dass zwischen dem homerischen Text des späten 8. Jahrhunderts v. Chr. und dem spätarchaischen Vasenbild annähernd zweihundert Jahre liegen, wodurch sich Unterschiede zwangsläufig ergeben müssen. Diese Differenz zwischen der Narration des Homer und der Mythenrezeption der späten Archaik wird auch anhand der bei Homer geschilderten, tatsächlichen Erscheinungen der Götter vor Sterblichen deutlich, etwa in Träumen oder Visionen, oder gar in konkreten lebensweltlichen Zusammenhängen. Die Götter offenbarten sich den Menschen dabei in enormer, alles überragender Größe oder gar nur mit mächtiger Stimme.<sup>24</sup> In anderen Fällen können sie auch *incognito* auftreten, indem sie die Gestalt vermeintlich harmloser menschlicher Individuen annehmen.<sup>25</sup> Die homerische Epiphanie ist daher weniger daran interessiert, die Erscheinung von Göttern in lebensweltlichen Zusammenhängen in gegenständlicher, anthropomorpher Gestalt zu skizzieren, bei der die Götter auch klar als solche erkennbar sind.<sup>26</sup> Für das mögliche

24 Zu diesen Formen und Äußerungen der Epiphanie in späterer Zeit vgl. am Beispiel der ekphrasisch formulierten ‚Reaktion‘ der Aphrodite auf die provokante Erscheinung der Darstellung der Göttin durch den berühmten Bildhauer Praxiteles Platt 2002.

25 Vgl. ausführlich zu den unterschiedlichen Erscheinungsformen Kullmann 1956, S. 93–105, sowie Dietrich 1983 und pointiert Pucci 1994, S. 15: „[B]ut I may safely say that the Iliad does not invite it to imagine the shape and the form of the divine bodies and claim to describe them in their visible appearance, but either the divine beings in disguised human figures or covers their presence with extreme reticence.“

26 Vgl. für einen Überblick über die unterschiedlichen Ausprägungen von Epiphaniën insbesondere Petridou 2015, S. 29–106.

Verständnis der spezifischen Charakterisierung auf den Vasenbildern erscheint diese Differenz zu den homerischen Epen daher signifikant.

Die Umsetzung des homerischen Narrativs des Zweikampfs zwischen Diomedes und Aineas auf dem attischen Krater erscheint folglich umso deutlicher als eigenständige Adaption einer alten Sage, die zudem mit eigenen Semantiken versehen wurde. Die Unterschiede in den jeweiligen Darstellungen und Schilderungen mögen zunächst darauf zurückzuführen sein, dass sich innerhalb der jeweiligen historischen Horizonte unterschiedliche Vorstellungen von der jeweiligen Präsenz und Wirkmacht der Götter manifestieren. Zudem ließe sich annehmen, dass unterschiedliche Traditionen in den jeweiligen medialen Feldern, wie hier in der Dichtung sowie in der Vasenmalerei, zu markanten Differenzen in den spezifischen Ausprägungen führten. Diese besondere (Bild-) Praxis zeigt darüber hinaus, dass sich hinter einer spezifischen Ästhetik – demnach in der Art und Weise, wie göttliche Präsenz inszeniert wird – konkrete Inhalte und Vorstellungen verbergen, die sich zwar punktuell auch in anderen medialen Feldern abzeichnen können, in ihrer ästhetischen Präsenz und Bildlichkeit sowie in ihrer pointierten Prägnanz aber ausschließlich im Medium der Malerei formulierbar schienen.

Die Darstellung von Hoplitenzweikämpfen verweist zunächst auf eine grundsätzliche Konvention in der Repräsentation von Kampfgeschehen in der Vasenmalerei seit dem späten 8. Jahrhundert v. Chr.<sup>27</sup> Während in der historischen Realität Schlachten mithilfe der Phalanx-Taktik geschlagen wurden, finden sich in der Bilderwelt der archaischen Vasenmalerei nur vereinzelte Nachweise kämpfender Phalangen.<sup>28</sup> Die offenbar aristokratischen Vorstellungen folgenden visuellen Konventionen verdeutlichen hingegen ein Interesse für die heroische Zuspitzung von Kampfsituationen in Gestalt von Zweikämpfen. Hopliten können im Kampf durch Beischriften als Heroen des homerischen Zeitalters gekennzeichnet werden, allerdings stellt sich in einigen Fällen die Frage, ob entsprechende Bildkompositionen nicht vielmehr einen klaren lebensweltlichen Charakter aufweisen, wie dies etwa für die bekannten Bilder von Bergungen gefallener Krieger gilt.<sup>29</sup> In diesen visuellen Zusammenhängen können demnach einerseits Heroen wie zeitgenössische Hopliten erscheinen sowie andererseits Krieger der Gegenwart potenziell mit einer heroischen Aura versehen werden.

Allerdings bleibt im Zusammenhang mit der Darstellung des Kampfgeschehens auf dem Bostoner Krater nach wie vor unklar, wie das aktive Eingreifen und der Beistand

27 Systematisch hierzu Marconi 2004; Muth 2008, S. 160–182.

28 Vgl. als berühmte Ausnahmen die protokorinthische Olpe (sog. Chigi-Kanne) im Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia in Rom (ca. 650–625 v. Chr.), dazu zuletzt ausführlich Hurwit 2002; Mugione 2012; D'Acunto 2013, S. 71–104, Taf. 1. 11, 12, sowie die Reste von Wandmalereien des 7. Jhs. v. Chr. aus dem Süd-Tempel von Kalapodi: Niemeier / Niemeier / Brysbaert 2012; Niemeier 2013, S. 16–18, Abb. 3, Taf. 6,3.

29 Vgl. hierzu Rühth 2016; von den Hoff 2019.

der Göttinnen konkret zu verstehen ist, und weshalb man hier zugunsten eines konventionellen Zweikampfes auf das so schillernde Narrativ Homers verzichtet hat, den Beistand der Athena für Diomedes durch ein alles überstrahlendes Leuchten des Heroen zu verdeutlichen.<sup>30</sup> Gerade die unmittelbare, präsente Erscheinung der Göttinnen sowie die Teilhabe am Geschehen erweisen sich als hochgradig erklärungsbedürftig. Zwar engagieren sich die Götter in den homerischen Epen in den Kämpfen zwischen Griechen und Trojanern.<sup>31</sup> Jedoch erhält in den Bildern des Bostoner Kraters gerade die göttliche Einflussnahme im konkreten Geschehen einer Schlacht eine gegenständliche, anthropomorphe Präsenz. Eine Göttin kann das menschliche Schicksal lenken und beeinflussen, weil sie selbst in physischer, anthropomorpher Gestalt anwesend ist und im Sinne ihrer menschlichen Schützlinge aktiv handelt.

Athena führt die Hand des Diomedes, Aphrodite stützt Aineas. Diese gegenständliche, physisch präsente Vorstellung vom unmittelbaren Wirken der Götter lässt sich hier eindrücklich nachweisen. Die Präsenz des Göttlichen wird demnach physisch sichtbar und ‚greifbar‘ imaginiert und damit als integraler und kommensurabler Bestandteil lebensweltlicher Realität betont. Der hierfür seit dem Hellenismus gebräuchliche Begriff der göttlichen Epiphanie, der insbesondere in christlichem Zusammenhang mit Lichterscheinungen und strahlendem Glanz verknüpft wird, beschreibt die unmittelbare Gegenständlichkeit göttlicher Präsenz in dezidierter Form.<sup>32</sup> In Gestalt eines Epithetons für hellenistische Herrscher<sup>33</sup> kommuniziert der Begriff die unmittelbare göttliche Präsenz und deren göttliche Qualitäten.<sup>34</sup>

Die Epiphanie, als Begriff und auch als literarisch bezeugtes Konzept erst insbesondere im Hellenismus greifbar und abgeleitet vom medialen (ἐπι-)φαίνομαι (*epi-fainomai*), lässt sich in der primären Bedeutung insbesondere als ‚sichtbar werden‘, ‚sich zeigen‘, ‚erscheinen‘ im ganz gegenständlichen und unmittelbaren Sinne begreifen.<sup>35</sup> Eine

30 Erst in der unteritalischen Vasenmalerei des mittleren 4. Jhs. v.Chr. lassen sich entsprechende Darstellungen nachweisen. Dort handelt es sich jedoch üblicherweise um Bilder des Sonnengottes Helios in seinem Wagen, teilweise in Begleitung der Aphrodite, vgl. Bergmann 1998, S. 41–46, Taf. 6. 7.

31 Grundsätzlich Kullmann 1956. Für eine Diskussion der unterschiedlichen Parteien innerhalb des Pantheons vgl. Hirschberger 2008.

32 Diese Gegenständlichkeit kann sich auch in Form etwa rein akustischer, nichtdestotrotz machtvoller Epiphaniem manifestieren, wie beispielsweise im Sirenen-Abenteuer des Odysseus (Homer: Odyssee 12, 184–200), oder auch in Form von scheinbar kontingenten Naturereignissen. Für diese „amorphous epiphanies“ vgl. Petridou 2015, S. 98–105.

33 Vgl. umfassend Pax 1955, S. 832–909, zusammenfassend Chaniotis 2003, S. 432 f.

34 Als prominentes Beispiel hierfür kann der Seleukidenkönig Antiochos IV. Theos Epiphanes gelten, der als präsent, aktiv handelndes Wesen mit göttlichen Eigenschaften inszeniert wird. Zur ostentativ divinen und heroisierenden Repräsentation Antiochos' IV. vgl. jetzt Kovacs 2022, S. 406–411.

35 Vgl. die ausführliche Diskussion des Bedeutungsspektrums bei Pax 1955, S. 6–17. Zusammenfassend Petridou 2015, S. 2–4.

Bedeutung, die in unmittelbarer Verbindung mit Licht, dem Leuchten oder ähnlichem steht, findet sich vornehmlich in der intransitiven Verwendung (φαίνω, *phaino*).<sup>36</sup> Auch im Rahmen von Kulthandlungen oder im Festgeschehen lassen sich im 6. und 5. Jahrhundert v. Chr. Epiphanien von Göttern, üblicherweise in Form von schauspielerischen Darbietungen, immer wieder nachweisen.<sup>37</sup> Daraus folgt, dass göttliche Erscheinungen in dieser Epoche zunächst und ganz unmittelbar als ausgesprochen gegenständlich verstanden wurden. Es stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, ob die auf dem Bostoner Krater feststellbare, anthropomorphisierende Inszenierung göttlichen Beistands ein singuläres Beispiel darstellt, das etwa mit den Vorlieben eines spezifischen berühmten Malers oder einem abgewandelten mythologischen Narrativ erklärt werden könnte, oder ob, ausgehend vom gegenständlichen Verständnis von Göttererscheinungen, weitere entsprechende Bildzeugnisse angeführt werden können.

### 3. Die scheinbar präsente Göttin. Die gedachte Präsenz der Athena und die Inszenierung göttlicher Wirkmacht

Auch abseits der spezifischen Episode auf dem Bostoner Krater um Diomedes und Aineas sowie Achill und Memnon zeichnet sich eine vergleichbare und offenkundig weit verbreitete Vorstellung von der Präsenz göttlicher Wirkmacht ab, wenn man die mythologischen Bilder in der Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. berücksichtigt. Hierfür bietet sich zunächst ein Blick auf Darstellungen der Taten des Dodekathlos des Halbgottes und Heroen Herakles an. In zahlreichen Darstellungen seit dem 7. Jahrhundert v. Chr. lassen sich die Taten des Helden nachweisen. Im Verlauf des 6. Jahrhunderts findet sich in diesem Zusammenhang eine Fülle von Beispielen, bei denen Athena in unterschiedlicher Weise in das Geschehen eingebunden ist.<sup>38</sup> Dies reicht vom einfachen Dabeistehen, wie etwa bei der bekannten Bauchamphora des Andokides-Malers aus Vulci in Berlin, bei der Athena ihrem Schützling dabei zusieht, wie dieser den Dreifuß des Apollon stiehlt und vor dem ihn hartnäckig verfolgenden Gott flieht (Abb. 3).<sup>39</sup>

36 Vgl. etwa Aristophanes: Wolken 584–586 (Übers. Droysen 1869): ἡ σελήνη δ' ἐξέλειπε τὰς ὁδοὺς, ὁ δ' ἥλιος τὴν θρυαλλίδ' εἰς ἑαυτὸν εὐθέως ξυνελεύσας οὐ φανεῖν ἔφασκεν ὑμῖν, εἰ στρατηγήσει Κλέων. – „Ihre Bahn verließ Selene, Helios auch zog seine Laterne fort vom Firmament und drohte, nimmer mehr, nicht nah noch fern euch zu leuchten, wähltet Kleon ihr zu eurem Staatsfeldherrn.“ Ferner Petridou 2015, S. 3.

37 Umfassend hierzu Steinhart 2004, S. 65–100; Petridou 2015, S. 251–288. Zur gedachten Präsenz etwa der Athena auf zahlreichen Weihreliefs, dezidiert in Gestalt des Kultbildes der Athena Parthenos, vgl. Gaifman 2006; Platt 2011, S. 87–89.

38 Vgl. etwa Knauß 2003, S. 44.

39 Berlin, Antikensammlung, Inv.-Nr. F 2159: Greifenhagen 1966, S. 47, Taf. 36–39; Schwarzmeier 2010; Dietrich 2018, S. 56–59, Abb. 2.4.



Abb. 3. Bauchamphora des Andokides, um 530/520 v.Chr. Herakles raubt den delphischen Dreifuß, verfolgt von Apollon. Berlin, Antikensammlung, Inv.-Nr. F 2159.

Darüber hinaus lässt sich auch eine gestikulierende, geradezu das Geschehen kommentierende Athena nachweisen, wie etwa bei der Darstellung des Kampfes des Herakles mit dem nemeischen Löwen auf der Bauchamphora des Malers von Boulogne 441, auf der die Göttin wie ihr Gegenüber Iolaos, der Gefährte des Herakles, den rechten Arm erhebt (Abb. 4).<sup>40</sup> Ferner legen einige Bilder ein zumindest rudimentäres Eingreifen der Göttin in die Handlung nahe. Auf einer schwarzfigurigen Amphora in Würzburg sind zwei Episoden aus den Taten des Herakles zu sehen.<sup>41</sup> Einerseits ist die Wegführung des Kerberos dargestellt, während auf der anderen Seite Herakles den erymanthischen Eber zu dem Pithos des Eurystheus drängt. Im Bildfeld mit dem Kerberos steht Athena im Hintergrund (Abb. 5) und scheint die Kreatur gemeinsam mit Herakles nach rechts

40 München, Staatliche Antikensammlungen, Inv.-Nr. 1557; Kunze-Götte 1973, S. 50f., Nr. 3, Taf. 395; 397,3, Beil. C7; Kaeser 2003a, S. 69f., Abb. 10.1; S. 400, Nr. 23. Vgl. auch eine Bauchamphora in Rom, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Inv.-Nr. 50406, aus dem Umfeld des Malers Bourgogne 441: Mingazzini 1930, Taf. 65,1; Kaeser 2003a, S. 76, Abb. 10.23.

41 Würzburg, Martin von Wagner Museum der Universität, Inv.-Nr. L 203: Beckel / Froning / Simon 1983, S. 86, Nr. 36, sowie eine Halsamphora desselben Malers ebendort, Inv.-Nr. L 182: Langlotz 1932, S. 31, Nr. 185, Taf. 54; Pipili 1990, S. 690, Nr. 30, Taf. 461.





Abb. 4. Bauchamphora des Malers von Boulogne 441, um 530/520 v.Chr. Herakles im Kampf mit dem Nemäischen Löwen. München, Staatliche Antikensammlung, Inv.-Nr. 1557.

zu führen. Beide Figuren wenden sich mit ihren Blicken zurück, bewegen sich jedoch gemeinsam und in symmetrischem Gleichklang nach rechts.

Die Forschung hat sich in den letzten Jahrzehnten dem Problem der sog. Beistandsfiguren gewidmet, ist allerdings meist kaum über die schlagwortartige, tendenziell assoziative Interpretation des visualisierten ‚Beistandes‘ hinausgekommen.<sup>42</sup> Athena als Unterstützerin und Förderin des Herakles vermag zunächst kaum zu überraschen. Sie ist es, die schließlich nach Vollendung des Dodekathlos die Aufnahme des Heros unter die Götter befürwortet. Folgerichtig steht sie in diesen Szenen dem Heros direkt bei, oder aber sie fährt bereits im frühen 6. Jahrhundert v.Chr. den Wagen, auf dem Herakles zum Olymp gebracht wird.<sup>43</sup> Es stellt sich jedoch die Frage, weshalb man Athena auch in den Szenen darstellt – und überdies auch in unterschiedlichen Ausprägungen in der Aktivität der Göttin –, in denen es eigentlich und vorrangig um die Heldentat des Herakles geht. Handelt es sich hier um eine ‚scheinbare‘, d.h. eine gedachte Präsenz, in der grundsätzlich die göttliche Fürsprache und Unterstützung des Heroen kommuniziert werden soll, oder um die Suggestion einer tatsächlichen Präsenz, in der etwa Athena durch ihr

42 Zusammenfassend Rüth 2021, S. 43f.

43 Vgl. Scheffold 1978, S. 159–163; Moore 1986; Verbanck-Piérard 1987.



Abb. 5. Attisch-schwarzfigurige Bauchamphora, um 540/530 v.Chr. Herakles führt den Kerberos weg. Würzburg, Universität, Martin von Wagner Museum, Inv.-Nr. L 203.

aktives Eingreifen Herakles entscheidend dabei hilft, die Herausforderung zu meistern? Letzteres erweist sich jedoch als grundsätzlich problematisch, zumal Herakles gemäß antiker Vorstellung in letzter Konsequenz seine Taten vorrangig dank seines Geschicks und seiner körperlichen Kraft erfolgreich absolvieren konnte.

Für das Phänomen der sog. Beistandsfiguren hat zuletzt Antonia Rüth eine erhebliche Vertiefung und Differenzierung für das Verständnis dieser Ikonographie erarbeitet und damit die Forschung auf einen neuen Stand gehoben.<sup>44</sup> Rüth hat gezeigt, dass Athena in verschiedenen Konstellationen in der attischen Vasenmalerei, vornehmlich im späten 6. und frühen 5. Jahrhundert v.Chr., in Begleitung bekannter Heroen wie Theseus, Odysseus oder eben auch Herakles auftaucht, und dass diesem Phänomen eine konkrete Semantik innewohnt, die im weitesten Sinne über die im mythologischen Narrativ geschilderten Inhalte hinausgeht und somit eine eigene ‚kommunikative Funktion‘ für sich beanspruchen kann. Die grundlegende Voraussetzung liegt darin, die Präsenz von Athena als narrative Ergänzung und eigenständigen Kommentar zum visualisierten

44 Rüth 2021.

Mythos zu verstehen. Auf diese Weise konnten über den Mythos hinausgehende Inhalte formuliert und weitere Diskurse verhandelt werden. Dies schließt dezidiert auch die aktive Bewertung und die Semantik der dargestellten Handlungen sowie der Figuren in ihrem historischen und praxeologischen Zusammenhang ein. Die Zielrichtung der Interpretation ist dabei eng an der kulturhistorischen Praxis und der Wertewelt Athens des späten 6. und frühen 5. Jahrhunderts v. Chr. orientiert. Mal fungiert Athena legitimierend, mal mahnend, mal affirmativ, wie Rüth überzeugend hervorhebt.<sup>45</sup>

Allerdings stellt sich die Frage, ob sich mithilfe dieser Bilder abseits dieser konkreten sozialen, ethischen und politisch-kulturellen Ebene nicht noch weitere wesentliche Aspekte erschließen lassen, wie man sich, anknüpfend an den Bostoner Krater (Abb. 1 und 2), konkret die Präsenz einer Gottheit in ihrer Wirkmächtigkeit im 6. und 5. Jahrhundert v. Chr. vorgestellt hat. Lässt sich die oft anscheinende, kommentierende, wertende, und daher offenbar nur gedachte Präsenz der Gottheit nicht zusätzlich in einem Sinne verstehen, dass hier ergänzend eine tatsächliche oder gar potenzielle Präsenz und Wirkmacht im religiösen Sinne vorauszusetzen ist? Weshalb wird Athena in einigen Fällen als eher passive, buchstäblich nur dabeistehende Figur am Rand inszeniert, die einen fast rein ornamentalen Charakter aufzuweisen scheint, in anderen Fällen als offenkundig engagierte Mitstreiterin, die den Erfolg ihres Schützlings aktiv sicherstellt? Steht demnach die visuelle, im Sinne der dargestellten Handlung letztlich nicht notwendige Präsenz der Athena für ihre potenzielle Fähigkeit, ihre göttlichen Eigenschaften im Sinne ihres Protegés einzusetzen und sich dann auch tatsächlich zu zeigen?<sup>46</sup> Abgesehen davon bietet sich jedoch zunächst eine andere, möglicherweise naheliegendere Interpretation hierfür an.

So lässt sich Athena als Begleiterin eines Heros nicht nur im Falle der Taten des Herakles nachweisen, sondern sie erscheint bevorzugt, und dabei insbesondere seit der Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr., auf der attischen Vasenmalerei in Zusammenhang mit den Heldentaten des mythischen attischen Königs Theseus.<sup>47</sup> In diesem Fall jedoch fungiert Theseus als dezidiert athenischer Held, der nach dem Ende der Tyrannis und der Einrichtung der attischen Demokratie als politische Identifikationsfigur konstruiert wurde.<sup>48</sup> Besonders eindrücklich zeigt sich dies auf dem Mittelbild einer Schale in Madrid.<sup>49</sup> Die Göttin scheint Theseus dabei zu beobachten, wie dieser den bereits bezwungenen und getöteten Minotauros aus dem Labyrinth zerzt. Die Präsenz der

45 Rüth 2021, S. 52.

46 Vgl. auch Steinhart 2017, der am Beispiel des Weihreliefs der sog. ‚sinnenden Athena‘, Athen, Akropolismuseum, Inv.-Nr. 695, für die Evokation der Präsenz der Göttin vor dem Weihgeschenk plädiert. Athena wird dargestellt, indem sie anerkennend das Motiv betrachtet.

47 Zusammenfassend Calame 1996, S. 410–412.

48 Vgl. insbesondere von den Hoff 2010a; von den Hoff 2010b.

49 Madrid, Museo Arqueológico Nacional, Inv.-Nr. L196: Mérida 1943, S. 3f., Taf. 1–5. 15; Boardman 1989, S. 147, Abb. 292; Heinemann 2016, S. 131, Abb. 72.

Athena, die dem Geschehen lediglich beiwohnt, lässt sich einerseits und zunächst als Unterstützerin des Heroen auffassen, andererseits mag sie auch als Repräsentantin der Polis Athen und ihrer Bürgerschaft fungieren.<sup>50</sup>

Überträgt man dieses Modell für die Präsenz der Athena in Darstellungen des Dodekathlos des Herakles, dann wäre sie als besitzanzeigende Göttin aufzufassen, die Herakles, der üblicherweise allein aufgrund der topographischen Verortung seiner Taten zunächst und traditionell einen Heros der Peloponnes darstellt,<sup>51</sup> in der Konkurrenzsituation der griechischen Stadtstaaten in den dezidiert athenischen Kulturkreis hineinzieht.<sup>52</sup> Die Athener hätten sich demnach offensiv einen fremden Heros angeeignet. Zunächst ließe sich diese These auch vor dem Hintergrund der beachtlichen Präsenz des Herakles auf Bauten, wie einigen Giebeln archaischer Schatzhäuser, sowie Weihgaben des 6. Jahrhunderts v. Chr. auf der Athener Akropolis erhärten.<sup>53</sup> Diese Lesart, welche eine gezielte politische Vereinnahmung des Herakles in Athen voraussetzt, geht allerdings an den Befunden insofern vorbei, als man diese klare gemeinschaftliche Inszenierung von Athena und Herakles sowohl im 6. als auch im 5. Jahrhundert v. Chr. zudem in dezidiert außerattischen Zusammenhängen vorfindet. Dies betrifft nicht nur etwa die möglicherweise in Unteritalien entstandene sog. chalkidische Vasenmalerei des 6. Jahrhunderts v. Chr.,<sup>54</sup> wie die bekannte Hydria des Inschriften-Malers im Cabinet des Médailles (Abb. 6), welche den Kampf des Herakles gegen Geryoneus zeigt, auf der sich die Schlangen der Aegis der Athena in besonders eigentümlicher Weise in Richtung des Kampfes wenden,<sup>55</sup> sondern auch einen frühkorinthischen Aryballos des ersten Viertels des 6. Jahrhunderts v. Chr. in Malibu.<sup>56</sup> Die Präsenz der Athena in den Bildern entzieht sich somit zunächst einer Interpretation, welche vorrangig auf eine politische Vereinnahmung des Herakles in Athen abhebt. Tatsächlich erweisen sich weitere außer-

50 Dies gilt im Besonderen bei Darstellungen der Athena, denen eine Eule hinzugefügt wurde: Kreuzer 2010a; Kreuzer 2010b.

51 Zu den Besonderheiten der Verehrung des Herakles in Elis vgl. neuerdings Pilz 2020, S. 126–132.

52 Vgl. übergreifend Knittlmayer 1997 und dazu von den Hoff 2002.

53 In der baulichen Neukonzeption der Sakraltopographie der Athener Akropolis des mittleren 5. Jhs. v. Chr. spielt hingegen Herakles kaum noch eine Rolle. Die Frage, weshalb Herakles vornehmlich im 6. Jh. v. Chr. geradezu omnipräsent zu sein scheint (vgl. Venit 1989; Santi 2012; Meyer 2017, S. 339–345, sowie zusammenfassend Camp 2001, S. 31–33), um dann aber zu Beginn der Klassik geradezu völlig marginalisiert zu werden, kann an dieser Stelle nicht diskutiert werden.

54 Iozzo 1994; Mannack 2002, S. 129–131.

55 Paris, Cabinet des Médailles et Antiques de la Bibliothèque Nationale, Inv.-Nr. 202: Rumpf 1927, S. 8f., Taf. 6–9; Furtwängler / Hauser / Reichhold 1932, S. 215–218, Taf. 152; Lambrino Flot 1928, S. 19–21, Taf. 24. 25. Vgl. zum Inschriften-Maler Rumpf 1927, S. 54–72; Iozzo 1994, S. 15–31; Steinhart 1997. Ein mittlerweile verschollenes Stück, wohl einst der Sammlung Pembroke-Hope (Deepdene), zeigt eine vergleichbare Athena mit weit ausgreifenden Schlangen neben der Darstellung des Kampfes um den Leichnam des Achill: Rumpf 1927, S. 9f., Taf. 12.

56 Malibu, J. Paul Getty Museum, Inv.-Nr. 92.AE.4: Arvanitaki 2006, S. 75, Abb. 43a–d.



Abb. 6. ‚Chalkidische‘ Hydria des Inschriften-Malers, um 530/520 v. Chr. Herakles im Kampf mit Geryoneus. Paris, Cabinet des Médailles et Antiques de la Bibliothèque Nationale, Inv.-Nr. 202.

attische Beispiele als besonders charakteristisch für das angesprochene Phänomen, wodurch man erneut auf eine übergeordnete Ebene verwiesen wird.

Der Blick auf großformatige Monumente wie einst in Heiligtümern aufgestellte Weihgeschenke oder Bauskulpturen, in denen die Präsenz von Göttern bzw. ihre lebendige Wirkmacht in konkretem Eingreifen geschildert wird, offenbart eine sehr spezifische Ausprägung göttlicher Präsenz, in der weniger das Leuchten, der schöne Schein, sondern vielmehr die Evidenz physischer Handlungsmacht in besonderer Weise betont wird. Als besonders auffällig in diesem Zusammenhang erweisen sich die Metopen des Zeustempels von Olympia, der bekanntlich von der Polis Elis gestiftet worden war.<sup>57</sup> Datiert in die Jahre zwischen 472 und 457 v. Chr., gehört das Monument zu den wenigen fest datierten Bauwerken der frühen Klassik und verrät zudem ein dezidiert lokal konnotiertes Bildprogramm. Athena wird hierbei in einigen Zusammenhängen in die Taten des Herakles integriert. Einerseits wird sie gezeigt, wie sie die Trophäen des Kampfes des Herakles gegen die Stymphalischen Vögel erhält (Abb. 7).<sup>58</sup> In einer anderen Szene

57 Zum Tempel: Dörpfeld 1892; Grunauer 1971; Mallwitz 1972, S. 211–234; Hennemeyer 2012. Zu den Metopen: Ashmole / Yalouris 1967.

58 Westmetope 3: Ashmole / Yalouris 1967, S. 25–26, Taf. 153–161.





Abb. 7. Westmetope 3 des Zeustempels von Olympia. Herakles vor Athena.  
Olympia, Archäologisches Museum.

scheint sie mit Herakles in Kommunikation zu treten, obgleich dieser, erschöpft von seinem Kampf gegen den Nemäischen Löwen, in sich versunken dargestellt wird (Abb. 8).<sup>59</sup> Beide Themen sind in ihrer Umsetzung ungewöhnlich, und verdeutlichen, dass es hier darum ging, Athena als handelnde, präsente Göttin zu inszenieren, die im ständigen Kontakt mit dem Heros steht. Beim Kampf gegen die Stymphalischen Vögel wird Herakles üblicherweise gezeigt, wie er mit dem Bogen bewaffnet sich gegen eine ganze Schar an Vögeln zur Wehr setzt.<sup>60</sup> Der Kampf gegen den Nemäischen Löwen wird hingegen fast immer als Ringkampf inszeniert, in dem Herakles den Löwen bereits in den Schwitzkasten genommen hat.<sup>61</sup> Auch in diesen Szenen zeigt etwa ab und an die Präsenz des Iolaos und der Athena, dass hier nicht nur der tatsächliche Gefährte des Heros, sondern auch die Göttin Athena selbst als stets präsent inszeniert wird.

Auf der bekannten Bauchamphora in München aus den Jahren um 530/520 v. Chr.<sup>62</sup> stehen sich Iolaos und Athena gestikulierend gegenüber und beobachten das Kampfgeschehen zwischen Herakles und dem Nemäischen Löwen (Abb. 4). Auffällig ist hier,

59 Westmetope 1: Ashmole / Yalouris 1967, S. 25, Taf. 143–151.

60 Vgl. Woodford 1990; Kaeser 2003b.

61 Vgl. den Überblick bei Kaeser 2003a, S. 72, Abb. 10.10. Ferner Felten 1990.

62 München, Staatliche Antikensammlungen, Inv.-Nr. 1557: s. o. Anm. 40.



Abb. 8. Westmetope 1 des Zeustempels von Olympia. Herakles und der Nemäische Löwe. Olympia, Archäologisches Museum.

auch im Sinne der Bildkomposition, dass Athena sich mit ihrem Oberkörper dem Kampfgeschehen zu-, jedoch mit ihrer Schrittstellung, erkennbar anhand der Ausrichtung ihrer Füße nach rechts, scheinbar abwendet. Doch sie wendet sich damit eher vom Nemäischen Löwen ab, indem sie vielmehr in die gleiche Richtung strebt wie der den Löwen nach rechts drängende Herakles, der ihn bereits im Schwitzkasten zu halten vermag. Die offensive Schrittstellung der Athena erscheint auch vor dem Hintergrund der Darstellung des Iolaos bemerkenswert, dessen Stand deutlich beruhigter ist. Athena zeigt sich daher nicht nur in der Gestik in ähnlicher Weise wie Iolaos engagiert, sondern unterstützt die Bewegungsdynamik des Herakles, die den Heros zum Sieg verhelfen wird. Athena greift somit zwar nicht direkt in den Kampf ein, deutet jedoch ihr Handlungspotenzial sinnfällig an.

Als dezidiert aktive, handelnde und interagierende Göttin zeigen die Metopen sie mit den Darstellungen der Episoden um Atlas und der Reinigung der Ställe des Augias (Abb. 9).<sup>63</sup> Während einerseits Athena Herakles beim Stemmen der Welt tatkräftig

63 Ostmetope 6: Ashmole / Yalouris 1967, S. 29, Taf. 202–211.

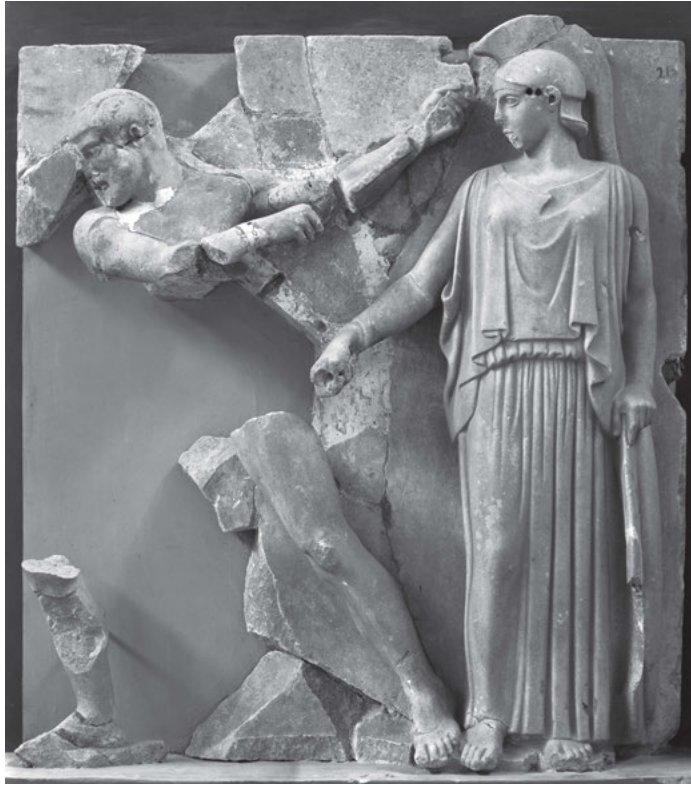


Abb. 9. Ostmetope 6 des Zeustempels von Olympia. Herakles säubert die Ställe des Augias.  
Olympia, Archäologisches Museum.

unterstützt, weist sie bei der berühmten mythischen Putzaktion den Heros darauf hin, wo noch etwas zu tun ist. Speziell aber das Stützen des Himmels, wobei Athena aktiv das Himmelsgewölbe gemeinsam mit Herakles trägt (Abb. 10),<sup>64</sup> scheint widersinnig, denn üblicherweise geht es darum, dass Herakles allein in der Lage ist, das Gewölbe während der kurzen Abwesenheit des Atlas zu tragen. Tatsächlich überwiegen sonst Bildkompositionen, in denen Herakles die Last allein stemmt, deutlich. Eine weißgrundige, schwarzfigurige Lekythos des Athena-Malers<sup>65</sup> aus Eretria, aus den Jahren um 500 v. Chr., zeigt das entsprechende Narrativ in besonderer Form. Während Herakles das Himmelsgewölbe trägt, eilt Atlas von der Seite mit den Äpfeln der Hesperiden heran.

64 Ostmetope 4: Ashmole / Yalouris 1967, S. 28, Taf. 186–193.

65 Athen, Archäologisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. 1132: Brinkmann 2003, S. 159–161, Abb. 21.5; Dietrich 2010, S. 38, Abb. 17.





Abb. 10. Ostmetope 4 des Zeustempels von Olympia. Herakles stützt, gemeinsam mit Athena, vor Atlas das Himmelsgewölbe. Olympia, Archäologisches Museum.

Der weit ausgreifende Schritt des Atlas scheint eine gewisse Eile nahezu legen, als sei anzunehmen, der Heros könne jeden Moment der enormen Last nachgeben.

Daraus folgt zunächst, dass die in den Bildern so prominent inszenierte aktive Präsenz der Athena bei den Taten des Herakles kaum mit einer dezidierten politischen oder kulturellen Vereinnahmung des Heroen durch die Polis Athen zu verbinden ist. Vielmehr legt gerade das Beispiel des Zeustempels von Olympia nahe, dass es sich hier um in der griechischen Welt weit verbreitete Vorstellungen von der Rolle und Präsenz der Athena während der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. handelt.

Durch diesen Befund erscheint jedoch das Phänomen der Präsenz der Göttin Athena in den betreffenden Bildern umso dringlicher als erklärungsbedürftig. Weshalb wird die Göttin nicht nur als zufällig dabeistehende, rudimentär präsenzte Figur präsentiert, sondern auch als aktiv in das Geschehen eingreifend charakterisiert, obgleich dies dem Narrativ des allein siegreichen und stets erfolgreichen Herakles punktuell zuwider zu

laufen scheint? Es stellt sich ferner die Frage, ob das Eingreifen und die Präsenz der Athena vom grundsätzlichen mythologischen Narrativ zu trennen wäre und vielmehr als bild- bzw. medienimmanentes Phänomen betrachtet werden könnte. Die Präsenz der Göttin wäre auf diese Weise als Bestandteil einer weiteren potenziellen Diskursebene in der Betrachtung der betreffenden Mythenbilder zu bewerten, auf der die Frage göttlicher Präsenz und Wirkmacht in lebensweltlichen Zusammenhängen verhandelt wurde.<sup>66</sup> Athena als präsente Göttin erschiene in diesem Zusammenhang vielmehr als zwar konkret sich manifestierende Figur ‚im Bild‘, welches einerseits das grundsätzliche Nahverhältnis zu ihrem Schützling Herakles beschreibt und andererseits ihre potenzielle Wirkmacht in lebensweltlichen Kontexten über einzelne von der Tradition festgelegte Situationen hinaus andeutet. Ihre Präsenz im Rahmen des Narrativs bleibt aber scheinbar. Weitere heterologische Kontextualisierungen lassen sich auch anhand weiterer Beispiele erarbeiten.

#### 4. Die potenzielle Gegenwart der Götter in lebensweltlichen und historischen Kontexten

Der spätere Tyrann Peisistratos kehrte nach mehrjährigem Exil im Jahr 556 v. Chr. auf Einladung des Megakles feierlich nach Athen zurück, um gemeinsam mit diesem die politischen Spannungen und die Uneinigkeit innerhalb der übrigen aristokratischen Familien Athens auszunutzen und sich selbst erneut an die Spitze der Polis stellen zu können. Die Art der Rückkehr dürfte den Zeitgenossen als besonders eindrücklich in Erinnerung geblieben sein. Herodot berichtet davon, dass sich Peisistratos auf einem Wagen in die Stadt bringen ließ, auf dem er gemeinsam mit einer als die Göttin Athena verkleideten Frau, Phye, gleichsam mit seiner Rückkehr auch die Unterstützung der Stadtgöttin für Athen erneut sicherte:

Megakles kam in Bedrängnis und ließ Peisistratos durch einen Herold fragen, ob er mit der Herrschaft seine Tochter zur Frau nehmen wolle. Peisistratos erklärte sich einverstanden. Nun ersannen sie, um seine Rückkehr ins Werk zu setzen, eine, wie ich finde, recht einfältige List. Von jeher hatten sich die Griechen von den Nichtgriechen dadurch unterschieden, dass sie schlaun und törichte Einfällen weniger zugänglich waren. Trotzdem ersannen damals die Leute bei den Athenern, die doch die klügsten Griechen sein sollen, folgendes: In dem Demos Paiania lebte eine Frau namens Phye. Sie war vier Ellen weniger drei Finger groß und sonst wohlgestaltet. Diese Frau steckten sie in eine volle Waffenrüstung, ließen sie auf einen Wagen steigen und fuhren sie in stattlicher Haltung in die Stadt. Herolde mussten vorauslaufen und beim Betreten des Stadtbezirks verkünden: „Athener, nehmt Peisistratos willig und freudig auf; denn Athene ehrt ihn am meisten von

66 Zur Frage der potenziellen bzw. vermeintlichen Lebendigkeit von Darstellungen von Göttern in lebensweltlichen Zusammenhängen vgl. Hölscher 2014.

allen Menschen und führt ihn selbst in ihre Burg zurück.“ So riefen sie auf allen Straßen. Sogleich drang das Gerücht in alle Teile des Landes, dass Athene Peisistratos zurückführe. In der Stadt glaubten alle, die Frau sei wirklich die Göttin; sie beteten sie an und nahmen Peisistratos auf.<sup>67</sup>

Herodot durchschaute mit dem Wissen des Spätgeborenen die Absichten des Peisistratos und tadelte die Athener dafür, dass sie sich von ihrem späteren Tyrannen und einer groß gewachsenen, offenbar auch schönen Darstellerin, nach dem Zeugnis des Aristoteles ursprünglich eine thrakische Blumenverkäuferin,<sup>68</sup> derart zum Narren halten konnten. Bemerkenswert bleibt an dieser Geschichte jedoch einerseits, dass sie als glaubhafte historische Episode Eingang in die Geschichte der Stadt fand, sowie andererseits, und dies erweist sich als entscheidend, dass der Auftritt des Peisistratos gemeinsam mit Athena offenbar für einen beträchtlichen Anteil der Bürgerschaft grundsätzlich als glaubhaft erschienen sein musste, da der Einzug des Peisistratos zunächst erfolgreich verlief.<sup>69</sup> Innerhalb der Vorstellungskraft eines Atheners des mittleren 6. Jahrhunderts war es offenkundig grundsätzlich denkbar, dass sich eine Göttin nicht nur durch äußere Zeichen den Menschen offenbaren konnte, sondern dass ihre Göttlichkeit insbesondere in einer konkreten physischen, anthropomorphen Präsenz in lebensweltlichen Zusammenhängen erscheinen konnte. In Analogie etwa zu Odysseus, Herakles oder Theseus, die immer wieder in der archaischen Vasenmalerei in Gemeinschaft mit Athena dargestellt wurden, war in dem betreffenden Fall nunmehr Peisistratos der Schützling der

67 Herodot: Historien 1, 60, 2–5 (Übers. Feix 2011): περιελαυνόμενος δὲ τῇ στάσι ὁ Μεγακλῆς ἐπεκηρυκεύετο Πεισιστράτῳ, εἰ βούλοιτό οἱ τὴν θυγατέρα ἔχειν γυναῖκα ἐπὶ τῇ τυραννίδι. ἐνδεξαμένου δὲ τὸν λόγον καὶ ὁμολογήσαντος ἐπὶ τούτοις Πεισιστράτου, μηχανῶνται δὴ ἐπὶ τῇ κατόδῳ πρῆγμα εὐθέστατον, ὡς ἐγὼ εὐρίσκω, μακρῶ, ἐπεὶ γε ἀπεκρίθη ἐκ παλαιτέρου τοῦ βαρβάρου ἔθνεος τὸ Ἑλληνικὸν ἐὸν καὶ δεξιώτερον καὶ εὐθεΐης ἡλιθίου ἀππλλαγμένον μάλλον, εἰ καὶ τότε γε οὔτοι ἐν Ἀθηναίοις τοῖσι πρώτοις λεγομένοις εἶναι Ἑλλήνων σοφίην μηχανῶνται τοιάδε. ἐν τῷ δήμῳ τῷ Παιανιῇ ἦν γυνὴ τῇ οὔνομα ἦν Φύη, μέγαθος ἀπὸ τεσσέρων πηχέων ἀπολείπουσα τρεῖς δακτύλους καὶ ἄλλως εὐειδής: ταύτην τὴν γυναῖκα σκευάσαντες πανοπλίη, ἐς ἄρμα ἐσβιάσαντες καὶ προδέξαντες σχῆμα οἷόν τι ἔμελλε εὐπρεπέστατον φανέεσθαι ἔχουσα, ἤλαυνον ἐς τὸ ἄστυ, προδρόμους κήρυκας προπέμψαντες: οἱ τὰ ἐντεταλμένα ἠγόρευον ἀπικόμενοι ἐς τὸ ἄστυ, λέγοντες τοιάδε: ὦ Ἀθηναῖοι, δέκεσθε ἀγαθῷ νόῳ Πεισίστρατον, τὸν αὐτὴ ἡ Ἀθηναίη τιμήσασα ἀνθρώπων μάλιστα κατάγει ἐς τὴν ἐσωτῆς ἀκρόπολιν.’ οἱ μὲν δὴ ταῦτα διαφοιτέοντες ἔλεγον: αὐτίκα δὲ ἔς τε τοὺς δήμους φάτις ἀπῖκετο ὡς Ἀθηναίη Πεισίστρατον κατάγει, καὶ οἱ ἐν τῷ ἄστει πειθόμενοι τὴν γυναῖκα εἶναι αὐτὴν τὴν θεὸν προσεύχοντό τε τὴν ἀνθρωπὸν καὶ ἐδέκοντο Πεισίστρατον.

68 Atheneia Politeia 14, 4.

69 Zur Glaubhaftigkeit der Episode im historischen Zusammenhang insbesondere und mit weiteren Verweisen Steinhart 2004, S. 68–70. Zur hier deutlich anklingenden Religionskritik Herodots, der auf diese Weise die Leichtgläubigkeit der Menschen und ihre Anfälligkeit für Demagogen und Tyrannen anprangert, vgl. allgemein Bichler 2013. Zur Episode um Phye vgl. ferner Petridou 2015, S. 147–169, die die Prozession des Peisistratos und der Athena in einen Zusammenhang mit einem *anodos*-Fest stellt, und dementsprechend den dezidiert religiösen Charakter des Einzugs betont.

Stadtgöttin, wodurch auch er selbst in die Sphären der genannten Heroen gehoben werden konnte.<sup>70</sup>

Eine ebenso enge Verbindung zur konkreten gesellschaftlichen und politischen Sphäre, allerdings nunmehr in Gemeinschaft mit einem politischen Kollektiv – und weniger mit einem Individuum – offenbart sich bei der berühmten Götterversammlung des Ostfrieses des Parthenon.<sup>71</sup> Hier zeigen sich auf der Ostseite, auf welcher der panathenäische Festzug zum Ziel kommt, die olympischen Götter sitzend, als Gesamtheit dem Geschehen beiwohnend, wodurch sie durch ihre billigende Anwesenheit die Unterstützung der Polis Athen artikulieren. Die Darstellung der Götter könnte hier demnach ihre unmittelbare Präsenz suggerieren. Selbst wenn sie nicht unmittelbar Teil des Geschehens des Opferzuges sind, so erscheinen sie doch zumindest als potenziell verfügbar. Ihre Gegenwart könnte, gemäß der suggestiven Kraft der Darstellung, durch Anrufung und fromme Verehrung durch die Bürger Athens jederzeit hergestellt werden.

Das Marathon-Weihgeschenk der Athener, platziert einige Jahre nach der Erbauung des Schatzhauses der Athener im Heiligtum des Apollon in Delphi am Rand der vorgelagerten Terrasse,<sup>72</sup> konkretisiert diesen göttlichen Beistand in monumentaler, statuarischer Form. Auf der langen Basis standen einst nach Ausweis des Pausanias mit Kekrops und Theseus die mythischen Könige sowie die Phylenheroen der Stadt Athens, aber auch, in Begleitung der Athena und des Apollon, der Feldherr Miltiades, einer der Garanten für den Sieg der Griechen bei der Schlacht von Marathon.<sup>73</sup> Hier werden somit nicht nur Geschichte und Mythos der Stadt Athen präsentiert, personifiziert durch Figuren der mythischen Vergangenheit, sondern gerade in der Aufstellung des befehlshabenden Generals, der höchstwahrscheinlich als Hoplit charakterisiert wurde, wird in Kombination mit dem Gott des Heiligtums Apollon und der Stadtgöttin Athena, der sehr gezielte Eindruck vermittelt, dass hier ganz Athen mit Hilfe der Götter siegreich

70 Einleuchtend hierzu Lavelle 2005, S. 103. Ferner Petridou 2015, S. 169: „[...] in the Phye episode it is Athena who makes it possible for Peisistratus to perform his own ‚epiphany‘ in the political scene of Athens.“

71 Vgl. zusammenfassend Neils 2001, S. 161–166. In ähnlicher Weise dürfte auch die Götterversammlung auf dem Fries des Schatzhauses von Siphnos zu verstehen sein. Die Götter sind dabei vom tobenden Kampfgeschehen umgeben, während sie untereinander gestikulierend und diskutierend das Geschehen zu kommentieren scheinen. Vgl. Castriota 1992, S. 216: „There the assembled gods are not the recipients or goal of any procession. But as unseen heavenly witnesses of the heroic self-sacrifice of Antilochos of Troy, depicted to the right, their intention and animated discussion still focus on the achievement and the fate of the heroes in the earthly sphere. Here the divine assembly was included to convey the Olympians’ direct concern and sympathy for illustrious and deserving mortals.“

72 Vgl. zur Datierung und zum chronologischen Verhältnis zum Schatzhaus der Athener von den Hoff 2009. Ferner Stähler 1991; Ioakimidou 1997, S. 66–77, 179–200; Krumeich 1997, S. 93–102; Despina 2001.

73 Pausanias: Graeciae descriptio 10, 10, 1–2.

war. Miltiades wurde sowohl von den Göttern, den Ahnen, als auch den Heroen der Stadt tatkräftig unterstützt. Im nur literarisch in der Beschreibung des Pausanias erhaltenen Gemälde des Panainos, das sich einst in der am nördlichen Rand der Athener Agora um 460 v. Chr. errichteten Stoa Poikile befand und das die Schlacht von Marathon zeigte,<sup>74</sup> finden sich neben dem tobenden Schlachtgeschehen und vereinzelt Individuen wie der erneuten Darstellung des Miltiades auch Darstellungen von Göttern sowie Heroen, die den Kämpfen beiwohnen. Die Rede ist dezidiert von Herakles und Athena, die in der Nähe des Miltiades abgebildet gewesen seien:

Das letzte der Gemälde sind die Marathonkämpfer, von den Boiotern die Plataier und das attische Heer kämpfen mit den Barbaren. Hier ist dargestellt, wie die Schlacht noch unentschieden auf beiden Seiten ist, im inneren Teil des Schlachtgemäldes dann die Barbaren, die fliehen und sich gegenseitig in den Sumpf stoßen. Am äußeren Rande des Bildes sieht man die phoinikischen Schiffe, sieht ebenso, wie die Griechen die Barbaren töten, die in diese Schiffe flüchten wollen. Da ist auch der Heros Marathon gemalt, nach dem die Ebene heißt, und Theseus wie einer, der aus der Erde aufsteigt, sowie Athena und Herakles. Bei den Marathonern wurde nämlich, wie sie selbst sagen, Herakles zuerst als Gott gesehen. Von den Kämpfenden sind in dem Gemälde vor allem kenntlich Kallimachos, der zum athenischen Polemarchen gewählt war, und Miltiades von den Strategen und der Heros Echetlos, den ich später noch erwähnen werde.<sup>75</sup>

Die Komposition, und darauf hat zuletzt erneut Tonio Hölscher hingewiesen, suggeriert punktuell eine Art geschlossene Front der Athener und Plataier, die von Miltiades angeführt und angefeuert sowie von Herakles und Athena in körperlicher Form unterstützt wurden.<sup>76</sup> Sogar Theseus erhebt sich, so die Darstellung, aus der Erde, um die Perser in die Flucht zu schlagen. Auch in der schriftlichen Überlieferung lässt sich ein Beleg für die konkrete Erscheinung eines Gottes anführen. Im Anschluss an die Schlacht von Marathon wurde Pheidippides losgesandt, um Sparta vom Sieg über die Perser zu

74 Zur Stoa Poikile vgl. insbesondere Shoe Meritt 1970. Zu den Gemälden ferner Robert 1895; Harrison 1972; Hölscher 1973, S. 50–84; De Angelis 1996; Krumeich 1997, S. 102–109; Stansbury-O'Donnell 2005.

75 Pausanias: Graeciae descriptio 1, 15, 3 (dt.: Pausanias: Reisen in Griechenland, Übers. Meyer 1986): τελευταῖον δὲ τῆς γραφῆς εἰσὶν οἱ μαχεσάμενοι Μαραθῶνι: Βοιωτῶν δὲ οἱ Πλάταιαι ἔχοντες καὶ ὅσον ἦν Ἀττικὸν ἴασις ἐς χεῖρας τοῖς βαρβάροις, καὶ αὐτῆ μὲν ἐστὶν ἴσα τὰ παρ' ἀμφοτέρων ἐς τὸ ἔργον: τὸ δὲ ἔσω τῆς μάχης φεύγοντες εἰσὶν οἱ βάρβαροι καὶ ἐς τὸ ἔλος ὠθοῦντες ἀλλήλους, ἔσχαται δὲ τῆς γραφῆς νῆες τε αἱ Φοίνισσαι καὶ τῶν βαρβάρων τοὺς ἐπίπτοντας ἐς ταύτας φονεύοντες οἱ Ἕλληνας, ἐνταῦθα καὶ Μαραθῶν γεγραμμένος ἐστὶν ἦρωσ, ἀφ' οὗ τὸ πεδῖον ὠνόμασται, καὶ Θησεὺς ἀνιόντι ἐκ γῆς εἰκασμένος Ἀθηνᾶ τε καὶ Ἡρακλῆς: Μαραθῶνιοις γάρ, ὡς αὐτοὶ λέγουσιν, Ἡρακλῆς ἐνομίσθη θεὸς πρώτοις. τῶν μαχομένων δὲ δῆλοι μάλιστα εἰσὶν ἐν τῇ γραφῇ Καλλίμαχος τε, ὃς Ἀθηναίοις πολεμαρχεῖν ἤρητο, καὶ Μιλτιάδης τῶν στρατηγούντων, ἦρωσ τε Ἐχετλος καλούμενος, οὗ καὶ ὕστερον ποιήσομαι μνήμην.

76 Hölscher 2019, S. 107–110, Abb. 42. Vgl. demgegenüber die fantasievolle, freilich weitgehend hypothetische Rekonstruktion auf der Falttafel in Robert 1895.

berichten. Auf dem Weg dorthin „begegnete“ Pheidippides in den Bergen Arkadiens dem Gott Pan, wie dies Herodot überliefert:

Zuerst nun schickten die Feldherren, als sie noch in der Stadt waren, einen Herold nach Sparta, den Pheidippides, einen Athener, der ein Schnellläufer war und dieses Geschäft betrieb. Diesem Pheidippides begegnete, wie er selbst erzählte und den Athenern meldete, auf dem parthenischen Gebirge, das über Tegea liegt, Pan, der den Pheidippides mit seinem Namen anrief und ihn aufforderte, den Athenern zu melden, warum sie sich denn um ihn gar nicht kümmerten, obgleich er doch so wohlgesinnt für die Athener sei, sich ihnen so oft auch schon nützlich erwiesen habe und in der Folge noch erweisen werde. Daher errichteten die Athener, sobald sich ihre Lage wieder gebessert hatte, weil sie fest glaubten, dass dies wahr sei, ein Heiligtum des Pan unten an der Burg und stimmten ihm infolge dieser Botschaft jedes Jahr zur Sühne mit Opfern und einem Fackellauf gnädig.<sup>77</sup>

Pan, der gemäß der Tradition als Gott der Herden im bergigen Arkadien beheimatet war und dort intensiv verehrt wurde,<sup>78</sup> zeigt durch seine offenbar tatsächliche Erscheinung vor dem Boten Pheidippides nicht nur seine Wirkmacht, sondern veranlasst die Athener genau deshalb dazu, einen Kult und Festspiele einzurichten.<sup>79</sup> Weil von Pan so erzählt wird, dass er in die Geschicke im Sinne der Athener konkret eingreifen kann, erweist er sich als verehrungswürdig.

Das Erscheinen der Götter bzw. die Wirkung göttlicher Macht erhält in den Bildern archaischer und klassischer Zeit eine dezidiert materielle, anthropomorphe Präsenz. Und diese Präsenz wird demnach auch dann in dieser figürlichen Unmittelbarkeit inszeniert, wenn im Einzelfall wegen anderer oder nicht vorhandener Narrative kaum davon ausgegangen werden kann, dass die jeweilige Gottheit sich konkret oder tatsächlich engagierte. Die anscheinende Präsenz der Gottheit offenbart demnach das Potenzial ihrer Wirkmacht, ihre Präsenzfähigkeit in besonderen Situationen, und suggeriert zugleich ihre Verfügbarkeit im Falle ihrer beschworenen Anrufung. In diesem Zusammenhang wird demzufolge eine klar religiöse Perspektive auf die zumindest archaische

77 Herodot: Historien 6, 105 (Übers. Feix 2011): καὶ πρῶτα μὲν ἑόντες ἔτι ἐν τῷ ἄστει οἱ στρατηγοὶ ἀποπέμπουσι ἐς Σπάρτην κήρυκα Φειδιππίδην Ἀθηναῖον μὲν ἄνδρα, ἄλλως δὲ ἡμεροδρόμην τε καὶ τοῦτο μελετῶντα: τῷ δὴ, ὡς αὐτός τε ἔλεγε Φειδιππίδης καὶ Ἀθηναῖοι ἀπήγγελλε, περὶ τὸ Παρθένιον ὄρος τὸ ὑπὲρ Τεγέης ὁ Πάν περιπίπτει: βῶσαντα δὲ τὸ οὖνομα τοῦ Φειδιππίδew τὸν Πᾶνα Ἀθηναῖοισι κελεύσαι ἀπαγγεῖλαι, δι' ὃ τι ἑωυτοῦ οὐδεμίαν ἐπιμελείην ποιεῦνται ἑόντος εὐνόου Ἀθηναῖοισι καὶ πολλαχῆ γενομένου σφι ἤδη χρησίμου, τὰ δ' ἔτι καὶ ἔσομένου. καὶ ταῦτα μὲν Ἀθηναῖοι, καταστάντων σφι εὖ ἤδη τῶν πρηγμάτων, πιστεύσαντες εἶναι ἀληθεῖα ἰδρύσαντο ὑπὸ τῆ ἀκροπόλι Πανὸς ἱρόν, καὶ αὐτὸν ἀπὸ ταύτης τῆς ἀγγελίης θυσίῃσι ἐπετείουσι καὶ λαμπὰδι ἰλάσκονται. Zu dieser Episode vgl. ferner Forehand 1985; Petridou 2015, S. 13–17.

78 Vgl. insbesondere Borgeaud 1988, S. 23–44; Jost 2007, S. 264–267.

79 Borgeaud 1988, S. 94f. Zum Heiligtum des Pan in der Nähe der Akropolis vgl. Camp 2001, S. 50–52. Zur Panhöhle bei Marathon s. Pausanias: Graeciae descriptio 1, 32, 7, und hierzu Orlandos 1958; Lupu 2001; Neumann 2020.



Abb. 11. Nike der Messenier und Naupaktier, gefertigt von Paionios von Mende, um 420 v.Chr. Frontalansicht. Olympia, Archäologisches Museum.

und klassische Wahrnehmung von der Rolle und Wirkmacht der Götterwelt sichtbar. Die konkrete Erscheinung göttlicher Präsenz infolge von menschlichen Handlungen lässt sich ebenfalls anhand weniger Beispiele nachweisen. Dabei kann die göttliche Präsenz entweder direkt von historischen Akteuren herbeigeführt, oder aber als konkrete Folge menschlichen Handelns inszeniert werden, wodurch ein göttlicher Eingriff gewissermaßen provoziert wird.

Der erste Fall lässt sich am Beispiel eines der berühmtesten monumentalen Weihgeschenke in Olympia exemplifizieren. Die Siegesgöttin Nike etwa erscheint auf dem bekannten Weihgeschenk der Messenier und Naupaktier,<sup>80</sup> aufgestellt auf einem ca. 8,5 m hohen, dreiseitigen Sockel vor dem Tempel des Zeus in Olympia um 420 v.Chr. in besonders gegenständlicher Weise (Abb. 11). Während die Stiftungsinschrift nüchtern den Anlass sowie den Umfang der Weihung nennt, darunter etwa Akroteria, die den Tempel des Zeus schmückten, so zeigt sich die Statue selbst, die hoch erhoben über dem Heiligtum schwebt, als die buchstäbliche Siegbringerin. Nike schwebt nicht nur

80 Vgl. insbesondere Hölscher 1974; Schmaltz 1997.



Abb. 12. Nike der Messenier und Naupaktier, gefertigt von Paionios von Mende, um 420 v. Chr. Linkes Profil. Olympia, Archäologisches Museum.

aus schwindelerregenden Höhen auf Adlerschwingen heran, sondern sie landet auf dem Sockel (Abb. 12), einen Siegeskranz in ihrer Linken haltend und diesen offen präsentierend. Auch die intensive Betonung der Körperlichkeit der Göttin, deren weibliche Anatomie aufgrund des sich der Göttin frontal entgegenwerfenden Windes trotz der enormen Stoffmengen ihres Mantels in besonders markanter Weise inszeniert wird,<sup>81</sup> vermag die Evidenz der göttlichen Präsenz noch einmal zu steigern. Die Siegesgöttin erscheint damit nicht nur grundsätzlich als Garantin für den Sieg gegen die Spartaner, sondern als diejenige, die nach dem Sieg der Messenier und Naupaktier vom Himmel herabsteigt und sich in einer geradezu offensiven körperlichen Präsenz den Menschen offenbart.

Die angesprochene gegenständliche, anthropomorphe Dimension göttlicher Wirkmacht wird auch in einem letzten Beispiel deutlich, in dem sich zumindest im Bild selbst eine Göttin manifestiert. Hier veranlasst eine spezifische Situation menschlicher Interaktion den göttlichen Eingriff, um das Schicksal der beteiligten Akteure zu wenden. Ein

81 Vgl. hierzu Neer 2010, S. 138–144.





Abb. 13. Attisch-rotfiguriger Kolonettenkrater (Gruppe der sog. frühen Manieristen), um 490/480 v. Chr. Menelaos verfolgt Helena, dazwischen Aphrodite und Eros. Tübingen, Antikensammlung der Universität, Inv.-Nr. 67.5806.

in der Tübinger Sammlung aufbewahrter Kolonettenkrater des frühen 5. Jahrhunderts v. Chr. zeigt eine bemerkenswerte Szene aus der *Iliupersis* (Abb. 13).<sup>82</sup> Das Bildfeld wird von einer dramatischen Verfolgung bestimmt. Von rechts eilt ein Hoplit heran, auf der linken Seite flieht eine weibliche, zurückblickende Figur. In der Mitte zeigt sich eine weitere weibliche Figur, die mit ihrer Linken einen kleinen Eros hält, der etwas Geheimnisvolles hinter dem hochgehaltenen Schild des Hoplitens zu veranstalten scheint (Abb. 14). Es ist der Moment, in dem Menelaos beim Sturm auf Troja die Gemächer seiner ihm abspenstig gewordenen Ehefrau Helena stürmt, mit dem Vorsatz, diese niederzustrecken und für ihren Verrat zu bestrafen. Der im vollen Lauf befindliche Hoplit lässt jedoch sein Schwert unvermittelt fallen. In Euripides' *Andromache*, verfasst in den 420er Jahren, wird diese mythologische Begebenheit folgendermaßen überliefert. Euripides lässt Peleus in einer Schimpftirade zu Menelaos sagen:

82 Tübingen, Antikensammlung der Universität, Inv.-Nr. 67.5806: Böhr 1984, Taf. 15,1–2. 16,1–7. 17,1–2; Mangold 2000, S. 95; S. 193, Nr. IV 25. Vgl. allgemein Mangold 2000, S. 80–102; S. 184–196; Ritter 2005.



Abb. 14. Attisch-rotfiguriger Kolonettenkrater (Gruppe der sog. frühen Manieristen), um 490/480 v.Chr. Menelaos und Eros. Tübingen, Antikensammlung der Universität, Inv.-Nr. 67.5806.

Nach Trojas Fall – ich folge deiner Spur – schlugst du das gepackte Weib nicht tot: Du sahst den Busen, warfst das Schwert davon, die falsche Hündin küßte, ward geküßt von Kypris' feigstem, allerschwächstem Knecht.<sup>83</sup>

Somit scheint klar, welches grundsätzliche Narrativ das Bild vermitteln sollte. Menelaos stürmt auf Helena zu, im Begriff sie zu töten. Der direkte Blick auf ihren Körper bzw. die erotische Anziehungskraft der Helena vereiteln jedoch die Pläne des spartanischen Heerführers jäh. Die weibliche Figur in der Mitte des Bildes erweist sich folgerichtig als Aphrodite: Der Eros bewirkt in nicht sichtbarer Weise Geheimnisvolles, jedoch offenkundig erfolgreich. Interessanterweise hat der Maler des Tübinger Kraters in Vorzeichnungen ursprünglich im Sinn gehabt, die Handlung des Eros konkret zu zeigen. Der

83 Euripides: *Andromache* 627–631 (Übers. Buschor 1972): ἑλὼν δὲ Τροίαν — εἴμι γὰρ κἀνταῦθά σοι οὐκ ἔκτανες γυναῖκα χειρίαν λαβῶν, ἀλλ', ὡς ἐσεῖδες μαστόν, ἐκβαλὼν ξίφος φίλημ' ἐδέξω, προδότιν αἰκάλλων κύνα, ἥσων πεφυκῶς Κύπριδος, ὦ κάκιστε σύ.



Abb. 15. Attisch-rotfiguriger Kolonettenkrater (Gruppe der sog. frühen Manieristen), um 490/480 v. Chr. Figur des Eros: Umzeichnung der Vorzeichnungen des Malers. Tübingen, Antikensammlung der Universität Inv.-Nr. 67.5806.

Eros hielt ursprünglich eine Phiale in Richtung des Menelaos, suggerierend, dass auf diesem Wege die Macht der Aphrodite auf Menelaos wirken kann (Abb. 15).<sup>84</sup> Offenbar erst im letzten Moment entschloss sich der Maler, dieses Detail durch den überdimensioniert wirkenden Schild des Menelaos zu verbergen. Während die Göttin demnach präsent und handelnd gezeigt wird, erscheint die Art und Weise, wie Aphrodite ihr Ziel erreicht, umso geheimnisvoller.

Die Macht der Aphrodite und des Eros vermag es, dass der Kriegslüsterne von seiner Mordlust geheilt wird. Das bei Euripides genannte Erliegen des Menelaos vor der erotischen Wirkung des entblößten Körpers der liebreizenden Helena – und Kypris meint hier in zweideutiger Weise sowohl die erotische Lust als auch die Göttin Aphrodite selbst – wird in dem rotfigurigen Bild des attischen Kraters als direkter Eingriff der Liebesgöttin Aphrodite mithilfe des Eros dargestellt. Die rezente Forschung zum Thema sieht darin insbesondere einen Diskurs um die mangelnde Selbstbeherrschung

84 Vgl. Böhr 1984, S. 43, Abb. 11. Siehe hierzu auch eine Lekythos in Sankt Petersburg, Eremitage, Inv.-Nr. 4524, um 450/440 v. Chr.: Ritter 2005, S. 272, Abb. 4 a. b. Auch ein Fragment eines Kelchkraters in Tübingen, Antikensammlung der Universität, Inv.-Nr. 5439, vgl. Böhr 1984, Taf. 18, das Eros zeigt, wie dieser über dem Haupt der Ariadne eine Phiale auszugießen scheint, verweist auf die göttliche Wirkmacht der Aphrodite, vgl. Ritter 2005, S. 272–273, Abb. 5. Weit weniger geheimnisvoll zeigt sich das Geschehen auf einer Oinochoe im Vatikan. Dort trägt der herbeieilende Eros einen Zweig: Walter 1971, S. 182, Abb. 164.

des Heroen im Angesicht erotischer Anziehungskraft.<sup>85</sup> Doch der in den Bildern überdeutlich werdende Kontrast zwischen der wehrlosen Helena und dem bis auf die Zähne bewaffneten, eigentlich wild entschlossenen Heroen wird gerade dadurch aufgelöst, dass hier die Göttin Aphrodite mit ihrem Gehilfen spielend in der Lage ist, das drohende Verbrechen zu verhindern. Die Wirkmacht einer Göttin vermag auch den entschlossensten Willen eines Heroen zu brechen.

Bedenkt man aber erneut das dahinterstehende literarische Narrativ, dann realisiert sich die Präsenz der Göttin im Bilde nur dem Anschein nach. Gleichwohl vermag selbst noch dieser Anschein von Präsenz die personifizierte und anthropomorphisierte göttliche Wirkmacht in ihrer unmittelbaren Wirkung im lebensweltlichen Zusammenhang zu verdeutlichen.<sup>86</sup> Der winzige Eros, der in vielen literarischen Quellen als ‚glied-erlösendes‘ Wesen bezeichnet wird,<sup>87</sup> veranlasst im Auftrag der Aphrodite Menelaos, sein Schwert fallenzulassen, wohlgermerkt gegen einen hochgerüsteten Krieger. Die anscheinende Präsenz der Göttin im vorliegenden Fall wird auch dadurch deutlich, dass einige Bilder der betreffenden Episode durchaus ohne die Darstellung des Eros sowie der Aphrodite auskommen. Ein Glockenkrater des Persephone-Malers aus den Jahren um 440/430 v. Chr. in Toledo (Ohio) zeigt lediglich die sich zu einem Altar flüchtende Helena sowie ihren Verfolger Menelaos, der gerade sein Schwert fallen lässt.<sup>88</sup> Diese Bildkomposition bot die Möglichkeit, die konkreten Umstände des Gesinnungswandels des Menelaos zu hinterfragen, den im Bild hier völlig offengelassenen Grad göttlicher Einmischung zu diskutieren, oder, im Sinne des Euripides, den Mangel an Entschlossenheit und Selbstbeherrschung des Heroen abfällig zu kommentieren. Menelaos sieht hier direkt auf die offene Seite des Peplos der Helena, der den Blick auf ihren teilweise entblößten Körper freigibt. Auch die Tatsache, dass sich Helena zu einem Altar flüchtet,

85 In diesem Sinne Ritter 2005.

86 Ein rotfiguriger Skyphos der Jahre um 480/470 v. Chr. in Boston, Museum of Fine Arts, Inv.-Nr. 13.186, zeigt dieses Geschehen noch eigentümlicher: Furtwängler / Hauser / Reichhold 1932, S. 445, Taf. 85. Menelaos zückt gerade das Schwert, unmittelbar vor Helena stehend, während sich Aphrodite an der Frisur der Helena zu schaffen macht. Aphrodite ‚verschönert‘ damit in diesem Augenblick Helena in entscheidender Weise. In diesem Zusammenhang mag auch die bekannte Darstellung der Aphrodite auf dem Schwan auf einer attischen, weißgrundigen Kylix des Pistoxenos-Malers der Jahre um 470/460 v. Chr. und bei weiteren Beispielen von Interesse sein (London, British Museum, Inv.-Nr. 1864,1007.77): Delivorrias / Berger-Doer / Kossatz-Deissmann 1984, S. 96–98. Aphrodite schwebt hier, etwa in Analogie zur Nike des Paionios in Olympia (vgl. Abb. 11 und 12) heran. Handelt es sich um die Darstellung einer Epiphanie der Göttin? Die Inschrift ΓΛΑΥΚΟΝ ΚΑΛΟΣ ΑΦΡΟΔΙΤΗ könnte als Anrufung der Göttin zu verstehen sein, dass sie dem Glaukon erscheinen möge, vgl. Lissarrague 1999; Slater 1999. Zu einer möglichen homosexuellen Konnotation der Inschrift s. Clark / Elston / Hart 2002, S. 100.

87 Vgl. mit den Nachweisen Ritter 2005, S. 277–279.

88 Toledo, Museum of Art, Inv.-Nr. 1967.154; Mangold 2000, S. 98. 194, Nr. IV 34; Ritter 2005, S. 279–280 mit Anm. 41; Albersmeier 2009, S. 206 f., Nr. 26.

erscheint hier wesentlich. Die Tötung der Helena in einem sakralen Bereich wäre einem Sakrileg gleichgekommen.<sup>89</sup>

## 5. Von der Präsenz der Götter zur Präsenz des Göttlichen im Menschen

Die Signifikanz der Beobachtungen wird dadurch erhärtet, dass es sich bei dem hier diskutierten visuellen Diskurs um die potenzielle Präsenz der Götter in unterschiedlichen Kontexten nicht um ein anthropologisch determiniertes, unveränderliches Phänomen handelt. Die Vorstellung von der Wirkmacht und der lebensweltlichen Präsenz der Götter sollte sich spätestens im frühen 4. Jahrhundert v. Chr. deutlich verändern. Während die Bilder und auch die Schriftquellen der Archaik und Klassik jeweils göttliche Wirkmacht in den gezeigten Ausprägungen thematisieren, verlagert sich während des 4. Jahrhunderts die Darstellung göttlicher Handlungsmacht in andere Bereiche. Der nach 374 v. Chr. eingerichtete Kult und die zugehörige Statue der Eirene auf der Athener Agora, die vom Bildhauer Kephisodot geschaffen wurde, scheint in besonderer Weise charakteristisch.<sup>90</sup> Die religiöse Verehrung für die Personifikation des Friedens sowie des in Gestalt des Plutosknaben personifizierten Wohlstandes, der als direkter Abkömmling des Friedens inszeniert wird, verdeutlicht, dass man in diesen Tagen positive Ereignisse und deren Folgen weniger als Ergebnis eines direkten Eingreifens der Götter und ihrer gegenständlichen Präsenz selbst verstand, sondern als Folge dezidiert menschlichen Handelns, das man auf diese Weise in göttliche Sphären erheben und transzendieren konnte. Göttlichkeit manifestierte sich in der Lebenswelt demnach nicht mehr notwendigerweise durch die Götter, deren Präsenz und konkrete Erscheinung man kaum noch erwartete, sondern durch menschliche Handlungen sowie in letzter Konsequenz durch besondere menschliche Individuen, denen Außerordentliches gelingen konnte. Der ithyphallische Hymnus der Athener auf Demetrios Poliorketes aus dem Jahr 291/290 v. Chr. verdeutlicht dies beispielhaft:

Heil Dir, des mächtigsten, des Gottes, Poseidons Sohn, Sohn auch Aphrodites! Die anderen Götter halten sich so weit entfernt oder haben kein Ohr oder sie sind nicht oder nicht uns zugewandt. Dich aber sehen wir da, nicht hölzern und nicht steinern, sondern lebend wahr, beten darum zu dir.<sup>91</sup>

89 Vgl. von den Hoff 2007; Shapiro 2015, S. 229.

90 Vgl. Vierneisel-Schlörb 1979, S. 255–273, Nr. 25; Simon 1988; Knell 2000, S. 73–80; Stafford 2000, S. 173–198; Meyer 2008, S. 61–85.

91 Duris FGrHist 76 F 13 = Athenaios: Deipnosophistai 6, 253F: ὦ τοῦ κρατίστου παῖ Ποσειδῶνος θεοῦ, χαῖρε, κάφροδίτης, ἄλλοι μὲν ἢ μακρὰν γὰρ ἀπέχουσιν θεοὶ ἢ οὐκ ἔχουσιν ὦτα ἢ οὐκ εἰσὶν ἢ οὐ προσέχουσιν ἡμῖν οὐδὲ ἔν, σὲ δὲ παρόνθ' ὀρώμεν, οὐ ξύλινον οὐδὲ λίθινον, ἀλλ' ἀληθινόν. εὐχόμεσθα δὴ σοι. Vgl. grundlegend und zur Übersetzung Ehrenberg 1931. Zur Deutung Bergmann 1997; Green 2003; Platt 2011, S. 143–145; Chaniotis 2011; Holton 2014.

Die Neuerungen in der theomorphen Repräsentation hellenistischer Herrscher stehen im Zeichen dieses Wandels. Die in der statuarischen Repräsentation nachweisbaren zahlreichen Götterattribute, aber auch und insbesondere Epitheta wie Ephiaphanes, Neos Dionysos, Eupator, oder Nikator verlagern die göttliche Wirkmacht und Präsenz hin zu den sterblichen Herrschern.<sup>92</sup> Dass insbesondere seit dem frühen 3. Jahrhundert v. Chr. in der griechischen Philosophie Tendenzen erstarken konnten, die dezidiert die Anwesenheit und Verfügbarkeit der Götter in der menschlichen Sphäre leugneten, erweist sich in diesem Zusammenhang als symptomatisch.<sup>93</sup> Die Götter waren im Vergleich zum 6. und 5. Jahrhundert v. Chr. demnach nunmehr ein geradezu marginalisierter Teil eines Alltags, innerhalb dessen man göttliche Präsenz und göttlichen Eingriff postulieren und konstruieren konnte. Die in der Literatur sowie in der Herrscherrepräsentation des Hellenismus immer wieder thematisierte Präsenz göttlicher Qualitäten in spezifischen Individuen<sup>94</sup> aber artikulierte umgekehrt und nunmehr eine Abwesenheit und Ferne der Götter selbst.<sup>95</sup>

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

Anthologia Graeca. Griechisch – Deutsch. Bd. 4, hg. von Hermann Beckby, 2. Aufl. München 1965 (Sammlung Tusculum).

Aristophanes: Wolken = Des Aristophanes Werke. Bd. 1, hg. von Johann Gustav Droysen, Leipzig 1869, S. 167–252.

- 92 Bergmann 1998, S. 33–38. Zur Konstruktion der Göttlichkeit von Alexander dem Großen im frühen Hellenismus vgl. ausführlich Kovacs 2022, S. 118–149.
- 93 Zusammenfassend am Beispiel der Philosophie Epikurs O’Keefe 2010, S. 155 f.
- 94 Vgl. auch die Einrichtung eines Kultes für Homer im Mouseion in Alexandria. Die besondere Rhetorik dieser Verehrungsform zeigt sich gerade darin, dass Homer deshalb göttliche Ehren erhalten konnte, weil er der bedeutendste aller Dichter war. Die außerordentlichen Qualitäten wurden als Ausdruck göttlicher Eigenschaften verstanden, die sich in einem sterblichen Individuum manifestierten. Das Relief des Archelaos von Priene im British Museum in London, Inv.-Nr. Sc. 2191, wohl aus dem späten 3. Jh. v. Chr., zeigt folgerichtig Homer als thronende Götterfigur, die Ziel von Kult- und Opferhandlungen ist: Watzinger 1903; Pinkwart 1965 (maßgeblich zur Deutung als Weihrelief). Neuerdings Newby 2007; von Reden 2016 sowie Kovacs 2022, S. 404 f.
- 95 Die Arbeit an diesem Beitrag erfolgte im Rahmen des Teilprojektes A1: ‚Ästhetik der Präsenz und soziopolitische Kommunikation im archaischen und klassischen Griechenland (7.–4. Jh. v. Chr.)‘ des durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Sonderforschungsbereichs 1391 *Andere Ästhetik*, Projektnr. 405662736.

- Athenaios: Deipnosophistai = Athenaei Naucraticae Dipnosophistarum libri XV, Vol. II. Libri VI–X, hg. von Georg Kaibel, Leipzig 1887 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- Atheneia Politeia = Aristoteles: Werke in deutscher Übersetzung. Bd. 10,1: Staat der Athener. Übersetzt und erläutert von Mortimer Chambers, hg. von Josef Feix, Berlin 1990.
- Corippus: In laudem Iustini Augusti minoris = Flavius Cresconius Corippus: In laudem Iustini Augusti minoris (In praise of Justin II), hg. von Averil Cameron, London 1976.
- Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments. Unter Berücksichtigung der besten Übersetzungen nach dem Urtext übersetzt von Franz Eugen Schlachter. Neu bearbeitet und herausgegeben durch die Genfer Bibelgesellschaft, Genf 1975.
- Euripides: Andromache = Euripides. Sämtliche Tragödien und Fragmente. Bd. 2: Die Kinder des Herakles. Hekabe. Andromache, übers. von Ernst Buschor, hg. von Gustav Adolf Seeck, München 1972 (Sammlung Tusculum), S. 163–249.
- Eusebius: Vita Constantini = Eusebius von Caesarea: De vita Constantini. Über das Leben Konstantins. Eingel. von Bruno Bleckmann. Übers. und komm. von Horst Schneider, hg. von Horst Schneider, Turnhout 2007 (Fontes Christiani 83).
- FGrHist = Die Fragmente der griechischen Historiker, hg. von Felix Jacoby, Berlin / Leiden 1923 ff.
- Gregor: Historia Francorum = Scriptores rerum Merovingicarum 1,1: Gregorii Turonensis Opera 1: Libri historiarum X, hg. von Bruno Krusch / Wilhelm Levison, Hannover 1937 (Monumenta Germaniae Historica).
- Herodot: Historien, hg. von Josef Feix, Berlin 2011 (Sammlung Tusculum).
- Homer: Ilias = Homeri Opera. Tomus I. Ilias 1–12, hg. von Allen Thomas, Oxford 1902.
- Homer: Ilias. Wolfgang Schadewaldts neue Übertragung, Frankfurt 1975.
- Homer: Odyssee = Homeri Opera. Tomus III. Odysseae 1–12, hg. von Allen Thomas, Oxford 1908.
- Leon Grammatikos = Leonis Grammatici Chronographia, hg. von Immanuel Bekker, Bonn 1842.
- Pausanias: Graeciae descriptio = Graeciae descriptio. Pausanias Periegeta. Vol. I. Libri I–IV, hg. von Maria Helena Rocha-Pereira, Berlin 1989 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- Pausanias: Reisen in Griechenland. Gesamtausgabe. Auf Grund der kommentierten Übersetzung von Ernst Meyer, hg. von Felix Eckstein, Zürich / München 1986–1989 (Die Bibliothek der Alten Welt. Griechische Reihe).
- Septuaginta: Vetus Testamentum Graecum auctoritate Academiae Scientiarum Gottingensis editum 11,4: Iob, hg. von Joseph Ziegler, Göttingen 1982.

## Sekundärliteratur

- Albersmeier 2009 = Albersmeier, Sabine (Hg.): Heroes. Mortals and Myths in Ancient Greece. Mit Essays von Michael J. Anderson. Ausstellungskatalog Baltimore, Baltimore 2009.
- De Angelis 1996 = De Angelis, Francesco: La battaglia di Maratona nella Stoa Poikile, in: Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa 1 (1996), S. 119–171.
- Arbeiter 2007 = Arbeiter, Achim: Die Mosaiken, in: Jürgen Rasch / Achim Arbeiter (Hgg.): Das Mausoleum der Constantina in Rom, Mainz 2007 (Spätantike Zentralbauten in Rom und Latium 4), S. 103–313.
- Arvanitaki 2006 = Arvanitaki, Anna: Ἡρώας και πόλη. Το παράδειγμα του Ηρακλή στην αρχαϊκή εικονογραφία της Κορίνθου, Thessaloniki 2006.
- Ashmole / Yalouris 1967 = Ashmole, Bernard / Yalouris, Nicholas: Olympia. The Sculptures of the Temple of Zeus, with New Photographs by Alison Frantz, London 1967.

- Bassett 2004 = Bassett, Sarah E.: *The Urban Image of Late Antique Constantinople*, Cambridge, UK 2004.
- Beckel / Froning / Simon 1983 = Beckel, Guntram / Froning, Heide / Simon, Erika: *Werke der Antike im Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg*. Mit Beiträgen von Ruth Lindner und Erika Zwierlein-Diehl, Mainz 1983.
- Bergmann 1997 = Bergmann, Marianne: *Hymnos der Athener auf Demetrios Poliorketes*, in: Wilfried Barner (Hg.): *Querlektüren. Weltliteratur zwischen den Disziplinen*, Göttingen 1997, S. 25–47.
- Bergmann 1998 = Bergmann, Marianne: *Die Strahlen der Herrscher. Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*, Mainz 1998.
- Berrens 2004 = Berrens, Stephan: *Sonnenkult und Kaisertum von den Severern bis zu Constantin I. (193–337 n. Chr.)*, Stuttgart 2004 (*Historia Einzelschriften* 185).
- Bichler 2013 = Bichler, Reinhold: *Zur Funktion der Autopsiebehauptungen bei Herodot*, in: Boris Dunsch / Kai Ruffing (Hgg.): *Herodots Quellen. Die Quellen Herodots*, Wiesbaden 2013 (*Classica et Orientalia* 6), S. 135–151.
- Boardman 1989 = Boardman, John: *Athenian Red Figure Vases. The Classical Period. A Handbook*, London 1989 (*World of Art*).
- Böhr 1984 = Böhr, Elke: *Antikensammlung des archäologischen Instituts der Universität, München 1984* (*Corpus Vasorum Antiquorum* 52, Tübingen 4).
- Borgeaud 1988 = Borgeaud, Philippe: *The Cult of Pan in Ancient Greece*, Chicago / London 1988.
- Brinkmann 2003 = Brinkmann, Vinzenz: *Zwölfte Tat. Die Äpfel der Hesperiden*, in: Raimund Wünsche (Hg.): *Herakles – Herkules. Ausstellungskatalog Staatliche Antikensammlungen München*, München 2003, S. 156–161.
- Bruun 1958 = Bruun, Patrick: *The Disappearance of Sol from the Coins of Constantine*, in: *Arctos. Acta Philologica Fennica* 2 (1958), S. 15–37.
- Calame 1996 = Calame, Claude: *Thésée et l'imaginaire athénien. Légende et culte en Grèce antique*, 2., durchges. Aufl. Lausanne 1996 (*Sciences humaines*).
- Camp 2001 = Camp, John McKesson: *The Archaeology of Athens*, New Haven / London 2001.
- Castriota 1992 = Castriota, David: *Myth, Ethos, and Actuality. Official Art in Fifth-Century B.C. Athens*, Madison / London 1992 (*Wisconsin Studies in Classics*).
- Chaniotis 2003 = Chaniotis, Angelos: *The Divinity of Hellenistic Rulers*, in: Andrew Erskine (Hg.): *A Companion to the Hellenistic World*, Oxford 2003, S. 431–445.
- Chaniotis 2011 = Chaniotis, Angelos: *The Ithyphallic Hymn for Demetrios Poliorketes and Hellenistic Religious Mentality*, in: Panagiotis P. Iossif / Andrzej S. Chankowski / Catherine C. Lorber (Hgg.): *More than Men, Less than Gods. Studies on Royal Cult and Imperial Worship. Proceedings of the International Colloquium Organized by the Belgian School at Athens (November 1–2, 2007)*, Leuven / Paris / Walpole, MA 2011 (*Studia Hellenistica* 51), S. 157–195.
- Clark / Elston / Hart 2002 = Clark, Andrew J. / Elston, Maya / Hart, Marie Louise: *Understanding Greek Vases. A Guide to Terms, Styles, and Techniques*, Los Angeles 2002.
- Couzin 2015 = Couzin, Robert: *The Traditio Legis. Anatomy of an Image*, Oxford 2015 (*Archaeopress Archaeology*).
- D'Acunto 2013 = D'Acunto, Matteo: *Il mondo del vaso Chigi. Pittura, guerra e società a Corinto alla metà del VII secolo a. C.*, Berlin 2013 (*Image & Context* 12).
- Delivorrias / Berger-Doer / Kossatz-Deissmann 1984 = Delivorrias, Angelos / Berger-Doer, Gratia / Kossatz-Deissmann, Anneliese: *Aphrodite*, in: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, hg. von Lilly Kahil, 10 Bde., Zürich / München 1981–2009, Bd 2: *Aphrodisias–Athena*, Zürich / München 1984, S. 1–151.
- Despinis 2001 = Despinis, Georgios: *Vermutungen zum Marathon-Weihgeschenk der Athener in Delphi*, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 116 (2001), S. 103–127.



- Dietrich 1983 = Dietrich, Bernard C.: Divine Epiphanies in Homer, in: *Numen. International Review for the History of Religions* 30.1 (1983), S. 53–79.
- Dietrich 2010 = Dietrich, Nikolaus: Figur ohne Raum? Bäume und Felsen in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr., Berlin / Boston 2010 (Image & Context 7).
- Dietrich 2018 = Dietrich, Nikolaus: Das Attribut als Problem. Eine bildwissenschaftliche Untersuchung zur griechischen Kunst, Berlin / München / Boston 2018 (Image & Context 17).
- Dörpfeld 1892 = Dörpfeld, Wilhelm: Der Zeustempel, in: Ernst Curtius / Friedrich Adler (Hgg.): *Olympia. Die Ergebnisse der von dem Deutschen Reich veranstalteten Ausgrabung*, Bd. 2: Die Baudenkmäler, Berlin 1892, S. 4–27.
- Effenberger 2008 = Effenberger, Arne: Zu den beiden Reiterstandbildern auf dem Tauros von Konstantinopel, in: *Millennium. Jahrbuch zu Kultur und Geschichte des ersten Jahrtausends n. Chr.* 5 (2008), S. 261–297.
- Ehrenberg 1931 = Ehrenberg, Viktor: Athenischer Hymnus auf Demetrios Poliorketes, in: *Die Antike* 7 (1931), S. 279–297.
- Erbse 1961 = Erbse, Hartmut: Betrachtungen über das 5. Buch der Ilias, in: *Rheinisches Museum für Philologie* 104.2 (1961), S. 156–189.
- Felten 1990 = Felten, Wassiliki: Herakles, in: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, hg. von Lilly Kahil, 10 Bde., Zürich / München 1981–2009, Bd. 5.1: Herakles–Kenchrias, Zürich / München 1990, S. 16–34.
- Forehand 1985 = Forehand, Walter E.: Pheidippides and Pan. A Modern Perspective on Pan's Epiphany, in: *The Classical Outlook. Journal of the American Classical League* 63 (1985), S. 1–2.
- Furtwängler / Hauser / Reichhold 1932 = Furtwängler, Adolf / Hauser, Friedrich / Reichhold, Karl (Hgg.): *Griechische Vasenmalerei. Auswahl hervorragender Vasenbilder*, Bd. 3, München 1932.
- Fröhner 1892 = Fröhner, Wilhelm: *La Collection Tyszkiewicz. Choix de Monuments Antiques avec texte explicatif*, München 1892.
- Gaifman 2006 = Gaifman, Milette: Statue, Cult and Reproduction, in: *Art History* 29.2 (2006), S. 258–279.
- Gerok-Reiter / Robert 2022 = Gerok-Reiter, Annette / Robert, Jörg: Andere Ästhetik – Akte und Artefakte in der Vormoderne. Zum Forschungsprogramm des SFB 1391, in: Annette Gerok-Reiter / Jörg Robert / Matthias Bauer / Anna Pawlak (Hgg.): *Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven*, Berlin / Boston 2022 (*Andere Ästhetik – Koordinaten* 1), S. 3–51.
- Geuenich 1998 = Geuenich, Dieter: Chlodwigs Alemannenschlacht(en) und Taufe, in: Dieter Geuenich (Hg.): *Die Franken und die Alemannen bis zur ‚Schlacht bei Zülpich‘ (496/497)*, Berlin / New York 1998, S. 423–437 (*Reallexikon der Germanischen Altertumskunde. Ergänzungsband* 19).
- Girardet 2010 = Girardet, Klaus Martin: Der Kaiser und sein Gott. Das Christentum im Denken und in der Religionspolitik Konstantins des Großen, Berlin / New York 2010 (*Millennium-Studien. Zu Kultur und Geschichte des ersten Jahrtausends n. Chr.* 27).
- Green 2003 = Green, Peter: Delivering the Go(o)ds. Demetrius Poliorketes and Hellenistic Divine Kingship, in: Geoffrey W. Bakewell / James P. Sickinger (Hgg.): *Gestures. Essays in Ancient History, Literature, and Philosophy Presented to Alan L. Boegehold on the Occasion of his Retirement and his Seventy-Fifth Birthday*, Oxford 2003, S. 258–277.
- Greifenhagen 1966 = Greifenhagen, Adolf: *Stiftung preussischer Kulturbesitz. Staatliche Museen Berlin. Antikenabteilung. Antike Kunstwerke*, 2., erw. Aufl. Berlin 1966.
- Grunauer 1971 = Grunauer, Peter: Der Zeustempel in Olympia – Neue Aspekte, in: *Bonner Jahrbücher* 171 (1971), S. 114–131.
- Harrison 1972 = Harrison, Evelyn B.: The South Frieze of the Nike Temple and the Marathon Painting in the Painted Stoa, in: *American Journal of Archaeology* 76.4 (1972), S. 353–378.

- Hartmann 2008 = Hartmann, Udo: Claudius Gothicus und Aurelianus, in: Klaus-Peter Johne (Hg.): Die Zeit der Soldatenkaiser. Krise und Transformation des Römischen Reiches im 3. Jahrhundert n. Chr. (235–284), Bd. 1, Berlin 2008, S. 297–323.
- Heinemann 2016 = Heinemann, Alexander: Der Gott des Gelages. Dionysos, Satyrn und Mänaden auf attischem Trinkgeschirr des 5. Jahrhunderts v. Chr., Berlin / Boston 2016 (Image & Context 15).
- Hennecke 1996 = Hennecke, Hans Jörg: Das Ordnen der Wirklichkeit. Gregor von Tours und seine Geschichtsschreibung, in: Dieter Geuenich (Hg.): Chlodwig und die ‚Schlacht bei Zülpich‘. Geschichte und Mythos 496–1996. Begleitbuch zur Ausstellung in Zülpich, 30. August–26. Oktober 1996, Euskirchen 1996 (Geschichte im Kreis Euskirchen 10), S. 76–80.
- Hennemeyer 2012 = Hennemeyer, Arnd: Der Zeustempel von Olympia, in: Wolf-Dieter Heilmeyer / Nikolaos Kaltsas / Hans-Joachim Gehrke / Georgia E. Hatzis / Susanne Bocher (Hgg.): Mythos Olympia. Kult und Spiele in der Antike. Ausstellungskatalog Berlin, Berlin 2012, S. 121–125.
- Hirschberger 2008 = Hirschberger, Martina: Die Parteiungen der Götter in der Ilias. Antike Auslegung und Hintergründe in Kult und epischer Tradition, in: Wiener Studien. Zeitschrift für Klassische Philologie, Patristik und lateinische Tradition 121 (2008), S. 5–28.
- Hölscher 1973 = Hölscher, Tonio: Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr., Würzburg 1973 (Beiträge zur Archäologie 6).
- Hölscher 1974 = Hölscher, Tonio: Die Nike der Messenier und Naupaktier in Olympia, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 89 (1974), S. 70–111.
- Hölscher 2014 = Hölscher, Tonio: Im Bild noch lebendiger als in Wirklichkeit. Bildwerke, Lebewesen und Dinge im antiken Griechenland, in: Ruth Bielfeldt (Hg.): Ding und Mensch in der Antike. Gegenwart der Vergegenwärtigung, Heidelberg 2014 (Akademie-Konferenzen 16), S. 163–195.
- Hölscher 2019 = Hölscher, Tonio: Krieg und Kunst im antiken Griechenland und Rom. Heldentum, Identität, Herrschaft, Ideologie, Berlin / Boston 2019.
- von den Hoff 2002 = von den Hoff, Ralf: Rezension zu: Brigitte Knittlmeyer: Die attische Aristokratie und ihre Helden. Untersuchungen zu Darstellungen des trojanischen Sagenkreises im 6. und frühen 5. Jahrhundert v. Chr., 1997, in: Gnomon 74.1 (2002), S. 36–42.
- von den Hoff 2007 = von den Hoff, Ralf: „Achill, das Vieh“? Zur Problematisierung transgressiver Gewalt in klassischen Vasenbildern, in: Günter Fischer / Susanne Moraw (Hgg.): Die andere Seite der Klassik. Gewalt im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr., Stuttgart 2005 (Altertumswissenschaft), S. 225–246.
- von den Hoff 2009 = von den Hoff, Ralf: Herakles, Theseus and the Athenian Treasury at Delphi, in: Ralf von den Hoff / Peter Schultz (Hgg.): Structure, Image, Ornament. Architectural Sculpture of the Greek World. Proceedings of an International Conference Held at the American School of Classical Studies, 27.–28. November 2004, Oxford 2009, S. 96–104.
- von den Hoff 2010a = von den Hoff, Ralf: Media for Theseus, or the Different Images of the Athenian Polis-Hero, in: Lin Foxhall / Hans-Joachim Gehrke / Nino Luraghi (Hgg.): Intentional History. Spinning Time in Ancient Greece, Stuttgart 2010, S. 161–188.
- von den Hoff 2010b = von den Hoff, Ralf: Theseus – Stadtgründer und Kulturheros, in: Elke Steinhölkesskamp / Karl-Joachim Hölkesskamp (Hgg.): Die griechische Welt. Erinnerungsorte der Antike, München 2010, S. 300–315.
- von den Hoff 2019 = von den Hoff, Ralf: Heldenleichen im Bild. Die Bergung von Gefallenen und der Heroismus der Athener, in: Cornelia Brink / Nicole Falkenhayner / Ralf von den Hoff (Hgg.): Helden müssen sterben. Von Sinn und Fragwürdigkeit des heroischen Todes, Baden-Baden 2019 (Helden – Heroisierungen – Heroismen 10), S. 159–178.
- Holton 2014 = Holton, John Russell: Demetrios Poliorketes, Son of Poseidon, and Aphrodite. Cosmic and Memorial Significance in the Athenian Ithyphallic Hymn, in: Mnemosyne. A Journal of Classical Studies 67.3 (2014), S. 370–390.

- Hooks 2006 = Hooks, Stephen M.: Job. The College Press NIV Commentary, Joplin, MS 2006.
- Hurwit 2002 = Hurwit, Jeffrey M.: Reading the Chigi Vase, in: *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens* 71.1 (2002), S. 1–22.
- Ioakimidou 1997 = Ioakimidou, Chrissula: Die Statuenreihen griechischer Poleis und Bünde aus spätarchaischer und klassischer Zeit, München 1997 (Quellen und Forschungen zur antiken Welt 23).
- Iozzo 1994 = Iozzo, Mario: *Ceramica Calcidese*. Nuovi documenti e problemi riproposti, Rom 1994 (Atti e Memorie della Società Magna Grecia 3.2).
- Jost 2007 = Jost, Madeleine: The Religious System in Arcadia, in: Daniel Ogden (Hg.): *A Companion to Greek Religion*, Malden, MA / Oxford / Melbourne 2007 (Blackwell Companions to the Ancient World. Literature and Culture), S. 264–279.
- Kaeser 2003a = Kaeser, Bert: Erste Tat. Der Löwe von Nemea, in: Raimund Wünsche (Hg.): *Herakles – Herkules*. Ausstellungskatalog Staatliche Antikensammlungen München, München 2003, S. 68–90.
- Kaeser 2003b = Kaeser, Bert: Fünfte Tat. Die stymphalischen Vögel, in: Raimund Wünsche (Hg.): *Herakles – Herkules*. Ausstellungskatalog Staatliche Antikensammlungen München, München 2003, S. 112–117.
- Knauß 2003 = Knauß, Florian: Früh zeigt sich, was ein echter Held sein will. Herakles erdrosselt die Schlangen der Hera, in: Raimund Wünsche (Hg.): *Herakles – Herkules*. Ausstellungskatalog Staatliche Antikensammlungen München, München 2003, S. 43–47.
- Knell 2000 = Knell, Heiner: Athen im 4. Jahrhundert v. Chr. Eine Stadt verändert ihr Gesicht. Archäologisch-kulturgeschichtliche Betrachtungen, Darmstadt 2000.
- Knittlmayer 1997 = Knittlmayer, Brigitte: Die attische Aristokratie und ihre Helden. Untersuchungen zu Darstellungen des trojanischen Sagenkreises im 6. und frühen 5. Jahrhundert v. Chr., Heidelberg 1997 (Archäologie und Geschichte 7).
- Kolb 2001 = Kolb, Frank: *Herrscherideologie in der Spätantike*, Berlin 2001.
- Kovacs 2014 = Kovacs, Martin: Kaiser, Senatoren und Gelehrte. Untersuchungen zum spätantiken männlichen Privatporträt, Wiesbaden 2014 (Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz. Kunst im ersten Jahrtausend. Reihe B: Studien und Perspektiven 40).
- Kovacs 2022 = Kovacs, Martin: Vom Herrscher zum Heros. Die Bildnisse Alexanders des Großen und die *Imitatio Alexandri*, Rahden 2022 (Tübinger Archäologische Forschungen 34).
- Kreuzer 2010a = Kreuzer, Bettina: Eulen aus Athen. 520–480 v. Chr., in: Carina Weiss / Erika Simon (Hgg.): *Folia in memoriam Ruth Lindner collecta*, Dettelbach 2010, S. 66–83.
- Kreuzer 2010b = Kreuzer, Bettina: Eulen in der Bilderwelt Athens, in: *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien* 79 (2010), S. 119–178.
- Krumeich 1997 = Krumeich, Ralf: Bildnisse griechischer Herrscher und Staatsmänner im 5. Jahrhundert v. Chr., München 1997.
- Kullmann 1956 = Kullmann, Wolfgang: Das Wirken der Götter in der Ilias. Untersuchungen zur Frage der Entstehung des Homerischen ‚Götterapparats‘, Berlin 1956 (Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Schriften der Sektion für Altertumswissenschaft 1).
- Kunze-Götte 1973 = Kunze-Götte, Erika: Attisch-Schwarzfigurige Halsamphoren, München 1973 (Corpus Vasorum Antiquorum Deutschland 37, München Antikensammlungen 8).
- Lambrino Flot 1928 = Lambrino Flot, Marcelle: Paris. Bibliothèque Nationale (Cabinet des Médailles), Paris 1928 (Corpus Vasorum Antiquorum Frankreich 7, Cabinet des Médailles 1).
- Langlotz 1932 = Langlotz, Ernst: Griechische Vasen, München 1932 (Bildkataloge. Martin von Wagner-Museum der Universität Würzburg 1).
- Lavelle 2005 = Lavelle, Brian M.: Fame, Money, and Power. The Rise of Peisistratos and ‚Democratic‘ Tyranny at Athens, Ann Arbor 2005.

- Lippold 1981 = Lippold, Adolf: Constantius Caesar, Sieger über die Germanen – Nachfahre des Claudius Gothicus? Der Panegyricus von 297 und die Vita Claudii der HA, in: *Chiron. Mitteilungen der Kommission für Alte Geschichte und Epigraphik des Deutschen Archäologischen Instituts* 11 (1981), S. 347–369.
- Lippold 1992 = Lippold, Adolf: Kaiser Claudius II. (Gothicus), Vorfahr Konstantins d. Gr., und der römische Senat, in: *Klio. Beiträge zur Alten Geschichte* 74 (1992), S. 380–394.
- Lissarrague 1999 = Lissarrague, François: Publicity and Performance. Kalos Inscriptions in Attic Vase-Painting, in: Simon Goldhill / Robin Osborne (Hgg.): *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge, UK 1999, S. 359–373.
- LSA = The Last Statues of Antiquity Database, University of Oxford, URL: <http://laststatues.classics.ox.ac.uk/> (letzter Zugriff: 11. Mai 2023).
- Lupu 2001 = Lupu, Eran: The Sacred Law from the Cave of Pan at Marathon (SEG XXXVI 267), in: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 137 (2001), S. 119–124.
- Männlein-Robert 2019 = Männlein-Robert, Irmgard (Hg.): *Über das Glück. Marinos, Das Leben des Proklos*, Tübingen 2019 (SAPERE 34).
- Mallwitz 1972 = Mallwitz, Alfred: *Olympia und seine Bauten*, München 1972.
- Mangold 2000 = Mangold, Meret: *Kassandra in Athen. Die Eroberung Trojas auf attischen Vasenbildern*, Berlin 2000.
- Mannack 2002 = Mannack, Thomas: *Griechische Vasenmalerei. Eine Einführung*, Stuttgart 2002.
- Marconi 2004 = Marconi, Clemente: Three Images for a Warrior. On a Group of Athenian Vases and Their Public, in: Clemente Marconi (Hg.): *Greek Vases. Images, Contexts and Controversies, Proceedings of the Conference Sponsored by the Center for the Ancient Mediterranean at Columbia University, 23–24 March 2002, Leiden / Boston 2004 (Columbia Studies in the Classical 25)*, S. 27–40.
- Mélida 1943 = Mélida, José Ramón: *Madrid. Museo Arqueológico Nacional, Madrid / Paris 1943 (Corpus Vasorum Antiquorum Spanien 2, Madrid. Museo Arqueológico Nacional 2)*.
- Meyer 2008 = Meyer, Marion: Das Bild des ‚Friedens‘ im Athen des 4. Jahrhunderts v. Chr. Sehnsucht, Hoffnung und Versprechen, in: Marion Meyer (Hg.): *Friede – Eine Spurensuche*, Wien 2008, S. 61–85.
- Meyer 2017 = Meyer, Marion: *Athena. Göttin von Athen. Kult und Mythos auf der Akropolis bis in klassische Zeit*, Wien 2017 (Wiener Forschungen zur Archäologie 16).
- Mingazzini 1930 = Mingazzini, Paolino: *Vasi della Collezione Castellani, 2 Bde.*, Rom 1930.
- Moore 1986 = Moore, Mary B.: Athena and Herakles on Exekias' Calyx-Krater, in: *American Journal of Archaeology* 90 (1986), S. 35–39.
- Moore Smith 1922 = Moore Smith, Alison: The Iconography of the Sacrifice of Isaac in Early Christian Art, in: *American Journal of Archaeology* 26 (1922), S. 159–173.
- Mugione 2012 = Mugione, Eliana (Hg.): *L'Olpe Chigi. Storia di un agalma. Atti del Convegno Salerno, 3–4 giugno 2010, Paestum 2012*.
- Muth 2008 = Muth, Susanne: *Gewalt im Bild. Das Phänomen der medialen Gewalt im Athen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin / New York 2008 (Image & Context 1).
- Neer 2010 = Neer, Richard: *The Emergence of the Classical Style in Greek Sculpture*, Chicago 2010.
- Neils 2001 = Neils, Jenifer: *The Parthenon Frieze*, Cambridge 2001.
- Neumann 2020 = Neumann, Sabine: In den Höhlen des Pan – Eine Untersuchung zu den Kulturen in den attischen Panheiligtümern, in: Helga Bumke (Hg.): *Kulte im Kult. Sakrale Strukturen extraurbaner Heiligtümer. Internationale Tagung des Forschungsprojektes ‚Kulte im Kult‘ der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften und der Künste an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg vom 12.–13. Februar 2016*, Rahden 2020, S. 67–101.
- Newby 2007 = Newby, Zahra: Reading the Allegory of the Archelaos Relief, in: Zahra Newby / Ruth Leader-Newby (Hgg.): *Art and Inscriptions in the Ancient World*, Cambridge, UK u. a. 2007, S. 156–178.

- Niemeier 2013 = Niemeier, Wolf-Dietrich: Das Orakelheiligtum des Apollon von Abai / Kalapodi. Eines der bedeutendsten griechischen Heiligtümer nach den Ergebnissen der neuen Ausgrabungen, Wiesbaden 2013 (Trierer Winckelmannsprogramm 25).
- Niemeier / Niemeier / Brysbaert 2012 = Niemeier, Wolf-Dietrich / Niemeier, Barbara / Brysbaert, Ann: The Olpe Chigi and New Evidence for Early Archaic Greek Wall-Painting from the Oracle Sanctuary of Apollo at Abai (Kalapodi), in: Eliana Mugione (Hg.): L'Olpe Chigi. Storia di un agalma. Atti del Convegno Internazionale, Salerno, 3-4 giugno 2010, Capaccio Paestum 2012 (Ergasteria 2), S. 79-86.
- O'Keefe 2010 = O'Keefe, Tim: Epicureanism, Berkeley / Durham 2010 (Ancient Philosophies 7).
- Orlandos 1958 = Orlandos, Anastasios K.: Μαραθῶν. Στήλαιον Πανός, in: Το Έργον της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας (1958), S. 15-22.
- Pax 1955 = Pax, Wolfgang Elpidius: Ἐπιφάνεια. Ein religionsgeschichtlicher Beitrag zur biblischen Theologie, München 1955 (Münchener theologische Studien 1.10).
- Petridou 2015 = Petridou, Georgia: Divine Epiphany in Greek Literature and Culture, Oxford 2015.
- Pilz 2020 = Pilz, Oliver: Kulte und Heiligtümer in Elis und Triphylien. Untersuchungen zur Sakraltopographie der westlichen Peloponnes, Berlin / Boston 2020.
- Pinkwart 1965 = Pinkwart, Doris: Das Relief des Archelaos von Priene und die *Musen des Philiskos*, Kallmünz 1965.
- Pipili 1990 = Pipili, Maria: Iolaos, in: Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, hg. von Lilly Kahil, 10 Bde., Zürich / München 1981-2009, Bd. 5.1: Herakles-Kenchrías, Zürich / München 1990, S. 686-696.
- Platt 2002 = Platt, Verity: Evasive Epiphanies in Ekphrastic Epigram, in: Ramus. Critical Studies in Greek and Roman Literature 31 (2002), S. 33-50.
- Platt 2011 = Platt, Verity: Facing the Gods. Epiphany and Representation in Graeco-Roman Art, Literature and Religion, Cambridge, UK u. a. 2011 (Greek Culture in the Roman World).
- Preger 1901 = Preger, Theodor: Konstantinos-Helios, in: Hermes. Zeitschrift für klassische Philologie 36 (1901), S. 457-469.
- Pucci 1994 = Pucci, Pietro: Gods' Intervention and Epiphany in Sophocles, in: American Journal of Philology 115.1 (1994), S. 15-46.
- von Reden 2016 = von Reden, Sitta: Neue Helden in der hellenistischen Polis. Der Dichterheros und sein Bild im Archelaosrelief von Priene, in: Achim Aurnhammer / Ulrich Bröckling (Hgg.): Vom Weihegefäß zur Drohne. Kulturen des Heroischen und ihre Objekte, Würzburg 2016 (Helden – Heroisierungen – Heroismen 4), S. 41-57.
- Ritter 2005 = Ritter, Stefan: Eros und Gewalt. Menelaos und Helena in der attischen Vasenmalerei des 5. Jahrhunderts v. Chr., in: Günter Fischer / Susanne Moraw (Hgg.): Die andere Seite der Klassik. Gewalt im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr., Stuttgart 2005 (Altertumswissenschaft), S. 265-286.
- Robert 1895 = Robert, Carl: Die Marathonschlacht in der Poikile und weiteres über Polygnot, Halle 1895 (Hallisches Winckelmannsprogramm 18).
- Rüth 2016 = Rüth, Antonia: Wenn Helden sterben. Über die Bedeutung des Todes für den griechischen Heros und seine Wiedergabe in Vasenbildern aus Athen, in: helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen 4.2 (2016), S. 23-31, DOI: <https://doi.org/10.6094/helden.heroes.heros./2016/02/03>.
- Rüth 2021 = Rüth, Antonia: Die kommunikative Funktion Athenas in Bildern mythischer Heroen in der attischen Vasenmalerei, in: Claudia Lang-Auinger / Elisabeth Trinkl (Hgg.): Griechische Vasen als Medium für Kommunikation. Ausgewählte Aspekte. Akten des internationalen Symposiums im Kunsthistorischen Museum Wien, 5.-7. Oktober 2017, Wien 2021 (Corpus Vasorum Österreich Beihft 3), S. 43-58.

- Rumpf 1927 = Rumpf, Andreas: Chalkidische Vasen. Mit Benutzung der Vorarbeiten von Georg Loeschcke, Berlin / Leipzig 1927.
- Santi 2012 = Santi, Fabrizio: Myth and Images on the Acropolis of Athens in the Archaic Period, in: Marianna Castiglione / Alessandro Poggio (Hgg.): *Arte – Potere. Forme artistiche, istituzioni, paradigmi interpretativi, atti del convegno di studio tenuto a Pisa, Scuola Normale superiore, 25–27 novembre 2010*, Mailand 2012 (*Archeologia e arte antica* 1), S. 87–95.
- Schefold 1978 = Schefold, Karl: *Götter- und Heldensagen in der spätarchaischen Kunst*, München 1978.
- Schmaltz 1997 = Schmaltz, Bernhard: Typus und Stil im historischen Umfeld, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 112 (1997), S. 77–107.
- Schwarzmeier 2010 = Schwarzmeier, Agnes: 37. In der Ringerschule, in: Annika Backe-Dahmen / Ursula Kästner / Agnes Schwarzmeier (Hgg.): *Von Göttern und Menschen. Bilder auf griechischen Vasen. Mit Fotos von Johannes Laurentius und Ingrid Geske*, Berlin / London / Tübingen 2010, S. 72–73.
- Seow 2013 = Seow, Choon-Leong: *Job 1–21. Interpretation and Commentary*, Grand Rapids / Cambridge 2013.
- Shapiro 2015 = Shapiro, Harvey Allan: *Lost Epics and Newly Found Vases. Sources for the Sack of Troy*, in: *Archiv für Religionsgeschichte* 16 (2015), S. 225–242.
- Shoe Meritt 1970 = Shoe Meritt, Lucy: *The Stoa Poikile*, in: *Hesperia. The Journal of the American School of Classical Studies at Athens* 39.4 (1970), S. 233–264.
- Simon 1988 = Simon, Erika: *Eirene und Pax. Friedensgöttinnen in der Antike*, Wiesbaden / Stuttgart 1988 (Sitzungsberichte der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main 24.3).
- Slater 1999 = Slater, Niall W.: *The Vase as Ventriloquist. Kalos-Inscriptions and the Culture of Fame*, in: Anne MacKay (Hg.): *Signs of Orality. The Oral Tradition and Its Influence in the Greek and Roman World*, Leiden / Boston 1999 (*Mnemosyne Supplements* 188), S. 143–161.
- Speyart van Woerden 1961 = Speyart van Woerden, Isabell: *The Iconography of the Sacrifice of Abraham*, in: *Vigiliae Christianae* 15 (1961), S. 214–255.
- Stache 1976 = Stache, Ulrich Justus: *Flavius Cresconius Corippus. In laudem Iustini Augusti Minoris. Ein Kommentar*, Berlin 1976.
- Stähler 1991 = Stähler, Klaus: *Zum sog. Marathon-Anathem in Delphi*, in: *Athenische Mitteilungen* 106 (1991), S. 191–199.
- Stafford 2000 = Stafford, Emma: *Worshipping Virtues. Personification and the Divine in Ancient Greece*, London / Swansea 2000.
- Stansbury-O'Donnell 2005 = Stansbury-O'Donnell, Mark D.: *The Painting Program in the Stoa Poikile*, in: Judith M. Barringer / Jeffrey M. Hurwit (Hgg.): *Periklean Athens and its Legacy. Problems and Perspectives*, Austin 2005, S. 73–87.
- Steinhart 1997 = Steinhart, Matthias: *Inschriften-Maler*, in: *Der Neue Pauly*, hg. von Hubert Cancik / Helmuth Schneider / Manfred Landfester, 16 Bde., Stuttgart / Weimar 1996–2010, Bd. 5: *Gru-lug*, Stuttgart 1998, S. 1017–1018.
- Steinhart 2004 = Steinhart, Matthias: *Die Kunst der Nachahmung. Darstellungen mimetischer Vorführungen in der griechischen Bildkunst archaischer und klassischer Zeit*, Mainz 2004.
- Steinhart 2017 = Steinhart, Matthias: *Die Göttin und das Weihrelief. Über Glaubenswirklichkeit und Bildersprache im frühklassischen Athen. Vorgetragen in der gemeinsamen Sitzung der Sektionen I und II vom 11. November 2016*, München 2017 (Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 2017.3).
- Stephani 1859 = Stephani, Ludolf: *Nimbus und Strahlenkranz in den Werken der alten Kunst*, St. Petersburg 1859 (*Mémoires de l'Académie des Sciences de St.-Pétersbourg* 6.9).

- Venit 1989 = Venit, Marjorie Susan: Herakles and the Hydra in Athens in the First Half of the Sixth Century B.C., in: *Hesperia. The Journal of the American School of Classical Studies at Athens* 58.1 (1989), S. 99–113.
- Verbanck-Piérard 1987 = Verbanck-Piérard, Annie: Image et croyances en Grèce ancienne: représentations de l'apothéose d'Héraclès au VI<sup>e</sup> siècle, in: Claude Bérard / Christiane Bron / Alessandra Pomari (Hgg.): *Images et société en Grèce ancienne. l'iconographie comme méthode d'analyse. Actes du Colloque International, Lausanne 8–11 février 1984, Lausanne 1987* (Cahiers d'archéologie romande de la Bibliothèque historique vaudoise 36), S. 187–199.
- Vierneisel-Schlörb 1979 = Vierneisel-Schlörb, Barbara: *Klassische Skulpturen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, München 1979 (Glyptothek München. Katalog der Skulpturen 2).
- Wallraff 2001 = Wallraff, Martin: *Christus versus Sol. Sonnenverehrung und Christentum in der Spätantike*, Münster 2001 (Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband 32).
- Walter 1971 = Walter, Hans: *Griechische Götter. Ihr Gestaltwandel aus den Bewußtseinsstufen des Menschen dargestellt an den Bildwerken*, München 1971.
- Warland 2013 = Warland, Rainer: *Nimbus*, in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, hg. von Georg Schöllgen, 32 Bde., Stuttgart 1950–2021, Bd. 25: *Mosaik-Nymphaeum*, Stuttgart 2013, S. 915–938.
- Watzinger 1903 = Watzinger, Carl: *Das Relief des Archelaos von Priene*, Berlin 1903 (Programm zum Winkelmannsfeste der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin 63).
- Weber / Ehling 2011 = Weber, Gregor / Ehling, Kay (Hgg.): *Konstantin der Große. Zwischen Sol und Christus*, Darmstadt / Mainz 2011 (Zaberns Bildbände zur Archäologie. Sonderbände der Antiken Welt).
- Weiß 1993 = Weiß, Peter: *Die Vision Constantins*, in: Jochen Bleicken (Hg.): *Colloquium aus Anlass des 80. Geburtstages von Alfred Heuß*, Kallmünz 1993 (Frankfurter Althistorische Studien 13), S. 143–170.
- Wienand 2012 = Wienand, Johannes: *Der Kaiser als Sieger. Metamorphosen triumphaler Herrschaft unter Constantin I.*, Berlin 2012 (Klio. Beiträge zur Alten Geschichte. Beiheft, N.F. 19).
- Wilson 2015 = Wilson, Lindsay: *Job*, Grand Rapids, MI / Cambridge, UK 2015.
- Woodford 1990 = Woodford, Susan: Herakles, in: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, hg. von Lilly Kahil, 10 Bde., Zürich / München 1981–2009, Bd. 5.1: *Herakles-Kenchrias*, Zürich / München 1990, S. 2241–2283.
- Zanker 1995 = Zanker, Paul: *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*, München 1995 (C.H. Beck Kulturwissenschaft).

## II. Der Schein als (göttliches) Leuchten





Barbara Schellewald

## Bildtechnik(en) – Formate – Referenzräume

### Vom Monumentalmosaik zu Mosaikikonen: Die Durchlässigkeit zum Heiligen und Kunstfertigkeit

#### Abstract

This chapter addresses the complex relationship between monumental mosaics and small-format mobile mosaic icons. The focus is on their functional context (staging), the image-theoretical preconditions, the materiality (reflection), and the resulting perceptual options.

These small objects, often preserved in Western collections, seem at first glance to only be derivatives of their 'models' embedded in sacred space. What stands out is their genuine aesthetic and artificiality, which is based on the use and amplification of specific materials. Special attention is paid to the elaborately produced framings, which, due to their content-related occupation and surface aesthetics, function as a kind of transitional space between the 'private' environment and the sacred. The investigation addresses the physical relationship with the viewers, the divergent functional integration (liturgy, 'private' environment), the distant and proximate views, and in particular the appearance of the saint determined by the respective choreography of light.

#### Keywords

Mosaic, Mosaic Icon, Materiality, Artificiality, Perception, Reflection, Light, Frame

## 1. Auftakt – Wahrnehmung im Licht: Mosaiken in Sakralräumen

Das in der Osternacht durch die großen Fenster nach außen dringende, eingefärbte Licht (die Fenster waren mit Buntglas versehen) wies den mit Kerzen ausgestatteten Täuflingen den Weg zum Baptisterium der Basilica Ursiana, dem sog. Baptisterium der Orthodoxen, in Ravenna (Abb. 1 und 2).<sup>1</sup> Der oktagonale Bau, schon zum Ende des 4. Jahrhunderts errichtet, wurde um 450 mit einer Kuppel durch Bischof Neon (451–473) ausgestattet. Im Inneren erwartete die Täuflinge ein vermutlich in Höhe der Fensterabschlüsse (am Ansatz des Kuppelrings) inszenierter künstlicher Lichtkranz. Vladimir Ivanovicis Vorschlag zur Choreographie des Lichts im Baptisterium beruht unter anderem auf den in der zweiten Bildzone der Kuppel (Apostelreihe) zu verifizierenden

1 Erste Überlegungen zum Baptisterium der Orthodoxen in: Schellewald 2012 mit grundlegenden bibliographischen Angaben; ferner: Jäggi 2013, S. 69–71 und 118–129; Ivanovici 2014; Ivanovici / Dennis 2020.



Abb. 1. Innenansicht des Baptisteriums der Kathedrale, Ende 4. Jh. / um 450, Ravenna.

systematisch verteilten Löchern, die zur Befestigung von Leuchtern genutzt werden konnten, wobei die Aufhängung durch die Konstruktion der Kuppel mit Tonröhren eine besondere Lösung erfordert haben dürfte.<sup>2</sup>

Der Raum mit seiner materiellen Vielfalt wird seine Wirkung in der opulenten Lichtregie eindrucksvoll entfaltet haben. Eine Steigerung der räumlichen Konzeption bis in den Zenit der Kuppel liegt insofern vor, als Schritt für Schritt anstelle einer realen Schichtung von Wand die Illusion von Räumlichkeit an deren Stelle tritt. Operieren die Stuckreliefs der Fensterzone noch mit einer realen Haptik, so wird dies in den Kuppelzonen mithilfe der Mosaiken gänzlich aufgelöst. Diese Akzentuierung von Illusion zielt auf eine Entkörperlichung, die mittels einer Entmaterialisierung vollzogen wird.

2 Ivanovici 2014, S. 22–25. Seine Rekonstruktion (vgl. den Grundriss auf S. 26 mit den eingetragenen Lichtquellen) schließt eine Reihe von Vergleichsobjekten ein, bei denen die Verbindung des Taufritus mit Licht eindeutig gesichert ist.



Abb. 2. Taufe Christi, um 450, Mosaik, Kuppel, Baptisterium der Kathedrale, Ravenna.

Die Apostel in der Zone unterhalb des zentralen Taufbildes kennzeichnet eine über die bisherigen Figuren hinausreichende Größe. Ihr Ort wird nicht präzisiert. Ihre wie in einem Tanz figurierte Bewegung vollzieht sich gleichwohl sichtbar auf einem grünen paradiesartigen Boden. Aufgrund ihrer Materialität ist ihre Präsenz im Raum prekär. Sie sind an- und abwesend, je nachdem, wie ihnen das Licht ihr Erscheinen zugesteht oder sie sich im Schatten der Dunkelheit verlieren. Das sich über ihren Köpfen schwingende Tuch indiziert grundsätzlich Ent- und Verhüllung als prominente Themen. Bei der Taufe Christi dominiert das Gold, der Grund wird allein da, wo inhaltliche Referenzen es unabdingbar erscheinen lassen, vom Weiß-Blau des Jordan oder dem Braun des Felsen durchbrochen.<sup>3</sup> Johannes der Täufer wird nahezu ganz vor dem Gold figuriert, während Christi Körper zur Hälfte vom transparenten Blau des Wassers umspült wird. Das Medaillon wird gerahmt von einem kymaartigen Ornament, ein marmornes Relief fingierend. Es gemahnt an die Einfassung eines Opaion in einem antiken Tempel, jene Öffnung, durch die das Licht ins Zentrum des Raumes vordringt.<sup>4</sup> Die Allusion an ein Opaion rekurriert auch auf die im Markusevangelium (1,9–11) zur Sprache kommende Öffnung des Himmels, aus dem heraus Gott seine Stimme erhebt, die Taube des Hl. Geistes hervortritt und Christus in seiner Göttlichkeit offenbart wird (Epiphanie). Epiphanie und Licht sind seit jeher aneinandergesekelt.

Goldgrund und Allusion auf ein Opaion mit ihrer Tendenz zur Entmaterialisierung, als Hinweis auf die Öffnung zur Transzendenz angelegt, entfalten das ihnen inhärente Potenzial im Zuge des Rituals der Taufe. Das hier aus Glastesserae geformte Mosaik ist durch seine Lichtdurchlässigkeit ebenso gekennzeichnet wie eine durch das Flackern des Lichts gesteigerte Reflexion seiner Oberfläche. Es glänzt, es schimmert, Konturen geraten ins Schwanken. Die durch die Beleuchtung vitalisierte Oberfläche des Mosaiks spiegelt sich zugleich im Wasser des Taufbeckens, so dass der Ort des Ritus direkt visuell an das historische Ereignis der Taufe Christi gekoppelt wird. Betritt der Katechumene das Becken, so bewegt er sich bildlich fingiert in einem Wasser, in dem Christus selber seinen Ort hat.<sup>5</sup> Der Täufling tauchte somit nicht nur dreifach in das ihn von der Sünde reinigende Wasser ein, sondern der Akt vollzieht sich in einer Sphäre, die durch das Zusammenwirken der Ingredienzien von Licht, Goldmosaik und Wasserspiegel gezielt

3 Das Mosaik hat durch eine intensive Restaurierung im 19. Jahrhundert Teile des ursprünglichen Eindrucks eingebüßt. Auch in den Details wird das spätantike Bild verfälscht, wenn sich etwa in den Händen von Johannes dem Täufer eine Patene findet. Diese rührt von einer neuzeitlichen ‚Korrektur‘ her.

4 Vgl. Deliyannis 2010, S. 99. Mein Dank gilt Martin Kovacs, der darüber hinaus in Erwägung gezogen hat, dass das Pantheon in Rom als direkte Referenzarchitektur fungiert haben könnte. Diesen Vorschlag hat er mit dem zusätzlichen Hinweis auf die architektonische Gliederung der Wände im Pantheon untermauert, die ebenfalls eine zunehmende räumliche Reduktion bis zu den *Opus sectile*-Paneele in der Attika-Zone aufzeigen.

5 Das heutige Becken ersetzt das ursprüngliche, das einen Durchmesser von ca. 2,70 m hatte.



als Raum von Immersion konzipiert ist.<sup>6</sup> Für die Lichtmetaphorik des Taufritus hat Ivanovici eine Reihe von einschlägigen Autoren angeführt.<sup>7</sup> Der visuelle Charakter des Ritus ist von Geir Hellemo betont worden.<sup>8</sup> In Ravenna treffen Ritus und Bild nicht nur aufeinander, sondern sind dank der durch das Licht initiierten Reflexion des Goldmosaiks und der spiegelnden Wasseroberfläche zusammengeschlossen.

Johannes Chrysostomos akzentuiert in seiner zweiten Taufinstruktion, dass das Sichtbare unmittelbar auf das Unsichtbare verweist.<sup>9</sup> Während Chrysostomos davon ausgehen muss, dass dies nur mit den Augen des Glaubens wahrzunehmen ist, privilegiert das ravennatische Baptisterium die Täuflinge, indem ihnen im Spiegel des Wassers Christus und der Hl. Geist in Form der Geisttaube ansichtig werden. Im heiligen Wasser ‚begraben‘ sie nicht nur den alten Menschen, sondern sie werden aufs Neue erschaffen nach dem *Bild* ihres Schöpfers, das ihnen im Spiegel des Wassers unmittelbar zur Seite steht. In diese Perspektive fügt sich der Begriff *photisterion*, der in einem ganz grundsätzlichen Sinne auf Orte der Erleuchtung oder präziser: solche von Initiationsriten zielt. Stellenweise wurde dieser Begriff auch synonym für Baptisterium eingesetzt.<sup>10</sup>

Die Metamorphosis in der Apsis der Katharinenkirche auf dem Sinai verstärkt unsere Diagnose von der Wirkmacht des Mediums Mosaik. Die Verklärung Christi, die

- 6 Licht spielt in frühen Texten auch für das Verständnis der Taufe Christi eine Rolle. So wird das Ereignis zugleich an eine Lichterscheinung gekoppelt; vgl. Peppard 2019, S. 477–479. Im Rabula Codex (Biblioteca Medicea Laurenziana, Florenz, Plut, 1.56, fol. 4<sup>v</sup>) wird in das Taufbild dementsprechend eine Lichtsäule integriert. Ivanovici / Dennis 2020, S. 98, formulieren treffend: „Nocturnal baptism became, therefore, a visionary as well as a transformative experience. The ritual not only allowed initiates to see the divine light, inside the baptistery, but also the light transformed them accordingly.“ Der Akzent hier liegt allerdings besonders auf der materiellen ‚Aufrüstung‘, die eine genuin eigene Erfahrung begünstigt.
- 7 Ivanovici 2014, S. 20–24. Neben u. a. Cyril von Jerusalem führt er auch Paulinus von Nola an, der in Carm 28, 180–185 (Übersetzung und Textpassage bei Lehmann 2004, S. 219 und 231), das Zusammenspiel von Taufbecken und dem sich oberhalb davon im Gewölbe der Cella befindlichen Bild eines von funkelnden Sternen besetzten Himmels erwähnt. Lehmann 2004, S. 231, hat das Bild als Mosaik identifiziert. Zur Rekonstruktion sei auf das Mosaik in San Giovanni in Fonte, Neapel, hingewiesen.
- 8 Hellemo 1989, S. 236, wobei er sich auf den eucharistischen Ritus bezieht: „The rite itself, by means of its visual character, creates the basis for the eyes’ contemplation which opens the way for an interpretative image of the events reproduced by the ritual. The rite provides the external condition for outer as well inner visual processes in those participating in it.“ Das dürfte aber auch übertragbar auf den Taufritus sein.
- 9 Chrysostomos: Catecheses, S. 138 der griechische Text, S. 139 die französische Übersetzung.
- 10 Peppard 2019 hat ausführlich die linguistische und archäologisch verifizierbare Geschichte dieses Begriffs verfolgt. Die Gleichsetzung des Begriffs mit dem Baptisterium dürfte daher nur partiell zutreffen, in einer deutlich allgemeineren Form wird auf Orte Bezug genommen, an denen Initiationen stattgefunden haben, zu denen auch die Taufe zählt. Er bezeichnet diesen Begriff daher als „master metaphor for initiation“ (ebd., S. 474).

sich in Rekurs auf den Pseudo-Dionysios Areopagita in einer bis in das Dunkel differenzierten Lichtaureole manifestiert, erhält ihre auf die Betrachtenden ausgerichtete Wirkung abermals durch das Zusammenspiel unseres Mediums und die in der Basilika fein austarierte Lichtchoreographie.<sup>11</sup> Grundlegend ist zudem schon hier die Beobachtung, dass die Goldtesserae jeweils so in einem Winkel in ihr tragendes Bett eingesetzt sind, dass sie ihr reflektierendes Potenzial besonders zu entfalten vermögen. Die Oberfläche ist in keiner Weise geschlossen, sondern wird neben der Parzellierung durch die Tesserae aufgebrochen. Dominierend ist die Transparenz, der *see-through effect* scheint uns in das Unsichtbare überzuleiten. Das Bild konstituiert sich im Licht und allein dieses verfügt über das Potenzial, aus den Tausenden von Tesserae ein Bild zu formen. Dieses existiert – zumindest theoretisch – nicht jenseits dieses Prozesses. Unter dieser Prämisse ist auch das Verhältnis zwischen dem Bild und dem Betrachter bzw. der Betrachterin in besonderer Weise durch das Licht geprägt. Das Licht (seien es Öllampen oder Kerzen) befördert die Bildwerdung, so wie es zugleich dieses Licht ist, das die Manifestation des Bildes in den Augen der Gläubigen ermöglicht. Umspülte im Baptisterium das sich im Wasser des Taufbeckens gespiegelte Bild Christi den Täufling, so umhüllt das bildkonstituierende Licht die im Kirchenraum versammelten Menschen. Im Zuge der Enthüllung des Bildes im Licht, einer partiellen Überblendung wie auch des Entschwindens von Licht vermag dem Betrachter oder der Betrachterin eine gewisse Präsenzerfahrung von Transzendenz zuteilzuwerden.

Da Gold nicht als Farbe aufzufassen ist, sondern als Licht, dessen Eigenlicht oder Sendglanz in einzigartiger Weise Gegenständliches transzendiert, wird diese Qualität im östlichen Kontext eindeutig akzentuiert. Das Licht ist dem Bild immanent. Licht und Bild (im Sinne des Erscheinenden) sind miteinander verwoben. Das hier wesentliche Stichwort ist das des *photismos*, der Be- und Erleuchtung, sowie ein daraus resultierender fortwährender Transformationsprozess.<sup>12</sup>

## 2. Byzantinische Bildtheorie, Mosaik und Licht

Inwieweit es eben diese Grundbedingungen sind, die das Medium aus der Perspektive byzantinischer Bildtheorie besonders privilegiert, kann hier nur kurz angesprochen werden.<sup>13</sup> Dennoch kommen wir nicht umhin, uns einige grundlegende Faktoren des Mosaiks, insbesondere des Goldmosaiks, in Erinnerung zu rufen. In nachikonoklastischer Zeit folgt den mit Marmorinkrustation überzogenen Wänden eine Gewölbezone, in der das Goldmosaik die Vorherrschaft innehat (Abb. 3). Durch die Ergebnisse des

11 Andreopoulos 2002, S. 19–29; Westerkamp 2015.

12 Schellewald 2012, S. 25; S. 22 zu *periphotismos*, das Umleuchtete.

13 Schellewald 2012, S. 25–31, zu Pseudo-Dionysios Areopagita und der Relevanz seiner Schriften für das Verständnis von Licht in Byzanz, kurz: Schellewald 2012, S. 23f.



Abb. 3. Verkündigung, um 1100, Mosaik, Katholikon, Daphni.

byzantinischen Bilderstreits wie auch insbesondere seiner bildtheologischen oder auch bildtheoretischen Konzepte sind vielfach schon in der Spätantike aufgespannte Denkmodelle bezüglich der komplexen Koppelung zwischen Gold, Licht und Transzendenz reflektiert, tradiert und gezielt operational in Bezug auf das Bild, die Ikone, ausgerichtet und eingesetzt worden. In exegetischen Schriften der Spätantike niedergelegte Überlegungen bezüglich dieser Themen werden adaptiert und im Sinne bildtheologischer und bildtheoretischer Positionen fruchtbar gemacht.<sup>14</sup>

Licht ist bei Proklos wie auch bei Pseudo-Dionysios Areopagita als einheitsstiftendes Phänomen qualifiziert.<sup>15</sup> Diese Sichtweise können wir durchaus auf das Goldmosaik übertragen. Das natürliche sowie das künstliche Licht sorgen für eine permanente Unruhe. Licht streift nicht nur die Oberfläche, sondern belebt sie, lässt sie erstrahlen oder bei ihrem Weggang der Dunkelheit anheimstellen. Dem Akt des Verhüllens ist zugleich ein Moment der Entmaterialisierung zu eigen. Das auf oder in die Apsis tretende Licht hat

14 Schellewald 2016, insbes. S. 463–467.

15 Schellewald 2012; Schellewald 2016, S. 463–470.



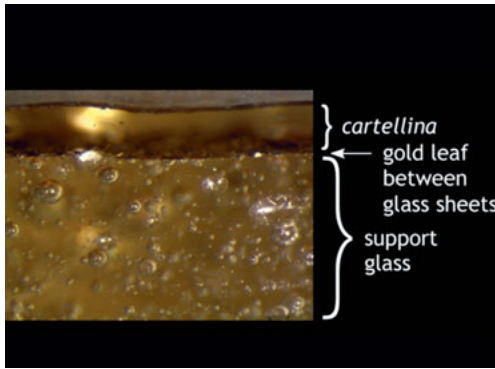


Abb. 4. Goldtessera, Querschnitt eines Blattgoldmosaiks aus dem 7. Jahrhundert.

nicht nur die Eigenschaft der Vitalisierung der Oberfläche, sondern bei einer Überstrahlung kann der Reflexionsgrad eine solche Stärke erreichen, dass die Sicht vollkommen verstellt ist, die Betrachtenden sich vielmehr eingehüllt in ein Licht finden. Josef Bodonyi hat das Mosaik treffend als eine „Verdichtungsfläche“ bezeichnet, „die die eigentliche Raumgrenze aufhebt und den Blick gleichsam in die Tiefe eindringen lässt“.<sup>16</sup> Lichtstudien in der Hagia Sophia bezeugen diesen Effekt, bei dem in einer Annäherung von West nach Ost die Gläubigen gänzlich in Licht eingehüllt werden können.<sup>17</sup> Die Dynamik unseres Mediums besteht in einer permanenten Ver- und Enthüllung. Nehmen wir an dieser Stelle die dem orthodoxen Bild (Ikone) zugrundeliegende Definition als Abbild des Unsichtbaren ins Kalkül, so kann Gold auch als eine Ikone des Lichts erfasst werden, das Licht wiederum als eine Ikone göttlicher Energie, im Sinne des Pseudo-Dionysios. Gold und Licht werden bei ihm gleichsam synonym verwendet. So wie Licht und Gold aneinandergesekelt sind, wird ihnen zugleich eine Qualität unterstellt, die den prozessualen Wandel trefflich markiert: Gold bzw. Licht werden in den exegetischen Schriften schon früh mit dem Fließen, den Eigenschaften des Wassers in Zusammenhang gebracht.<sup>18</sup> Hinzu kommt ein Phänomen, das an dieser Stelle kurz Erwähnung verdient: der spezifische Aufbau der Goldtesserae, die aus ebensolchen Materialien wie die Lampen geformt sind, die dem Raum das Licht spenden (Abb. 4). Anregung hierzu bieten die Schriften aus dem 5. Jahrhundert von Paulinus von Nola, wobei seine Interpretation nur im Ansatz für den hier im Fokus stehenden Zeitraum zutreffen kann.<sup>19</sup> Da ist vor

16 Bodonyi 1932, S. 110.

17 Vgl. Schellewald 2012, S. 16.

18 Schellewald 2016, S. 471f.

19 Es geht hier vor allem um eine *ekphrasis* des Paulinus von Nola, in der er den Aufbau der Glaslampe mit derjenigen des Auges in Beziehung setzt. Das Goldtessera wiederum ähnelt strukturell dem der Glaslampe, wie ich an anderer Stelle ausführlich darstellen werde. Der gesamte Text von Carmen 23 ist von Surmann 2005 kritisch sondiert und kommentiert worden. Die zentralen Passagen finden sich in den V. 128–147 bzw. 174–183.

allem die zwischen den Gläsern eingeschlossene Goldfolie, die mit der Vorstellung des Fluiden des Goldes verbunden werden kann. Byzantinische Quellen schreiben diese Perspektive der Spätantike bis in die Spätzeit weiter.<sup>20</sup> Goldtesserae zeigen einen sogenannten ‚Sandwich‘-Aufbau: Jüngere Untersuchungen von 2015 haben gezeigt, dass das Trägermaterial Glas auf der Unterseite dick ausfallen konnte (max. 10 mm), die sogenannte obere *cartellina* (max. 1 mm) jedoch möglichst dünn gehalten wurde, um den Reflexionsgrad der dünnen Goldfolie nicht zu beeinträchtigen und deren Brillanz zu stärken.<sup>21</sup> Unser Trägermaterial ist per se identisch mit dem der Lampenkelche, einzig die Einfärbung unterblieb zumeist für das Trägerglas der Tesserae.

So wie das Öl erst in der Lampe entzündet werden muss, so entfaltet auch das Gold erst im und mit dem Licht seine Strahlkraft. Während in der Ekphrasis der Lampe bei Paulinus erkennbar der christologische Bezug z.B. durch die unvermischten Flüssigkeiten gesucht wird und sich somit über die sich hier konstituierende Materialität des Lichts der Bezug auf Christus ergibt, vermag das Mosaik zusätzlich mit dem visuellen Angebot des im Licht erscheinenden Bildes eine Konkretisierung zu leisten. Mit dem Text von Paulinus gelingt es, zentrale Momente der Wahrnehmung zusammenzuführen: Lampen und ihr Licht, die Goldtesserae und das ihnen eigene visuelle Angebot münden letztlich im Auge der Rezipierenden.

### 3. Mosaikikonen – Formate und Funktionen

Bevor wir uns im zweiten Schritt den aus dem Medium des Mosaiks geformten Ikonen zuwenden, sei betont, dass Mosaik spätestens nach dem Bilderstreit in Byzanz zu den präferierten Bildtechniken zählt. Die Gläubigen waren durch gezielte, in den Typika deziert festgehaltene Vorschriften auf eine sich im liturgischen Festkalender wandelnde Lichtchoreographie eingestellt, die die im Sakralraum existierenden Bilder (Ikonen) immer wieder neu aufscheinen ließ. Zumindest seit dem 12. Jahrhundert betraf dies zusätzlich in die Ikonostase integrierte Mosaikikonen, die in der Regel mit dem identischen Material, d.h. Glas (u.a. Goldtesserae) sowie Natursteinen, ausgeführt wurden (Abb. 5 und 6). Im Unterschied zu den Wand- und Gewölbemosaiken, die fest mit der Trägerarchitektur verbunden sind, haben die Mosaikikonen einen unabhängigen Bildträger: Holz. Die Tesserae sind in eine Wachsschicht eingedrückt. Der oft beeinträchtigte Erhaltungszustand geht auf dieses Material zurück, da bei allzu großer Wärmeentwicklung das weich werdende Wachs die Tesserae nicht immer halten kann.<sup>22</sup>

20 Schellewald 2016, S. 471 f.

21 Gorin-Rosen 2015.

22 Bei der Christusikone in Berlin z.B. kann man Schäden auch in Form neu eingesetzter (oder wieder eingesetzter) Tesserae etwa im Bereich der linken Hand Christi sehr gut erkennen. Da das Wachs recht wärmeempfindlich ist, wurde es oftmals mit Mastix versetzt.



Abb. 5. Christuskone, 1. Viertel 12. Jh., Mosaik, 74,5 × 52,5 cm, Berlin, Bode-Museum, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Inv.-Nr. 6430.



Abb. 6. Christusikone, Detail, 1. Viertel  
12. Jh., Mosaik, Berlin, Bode-Museum,  
Skulpturensammlung und Museum  
für Byzantinische Kunst, Inv.-Nr. 6430.

Neben diesen noch recht großformatigen Ikonen sind auch die Proskynetarion-Ikonen zu nennen, die auf einem Ständer aufgestellt waren. Zu den ersteren zählen als frühe Beispiele etwa die Christusikone aus dem Bode-Museum in Berlin (Abb. 5 und 6) oder die beiden vermutlich aus der Pammakaristoskirche in Konstantinopel stammenden Exemplare mit einer Hodegetria und einem Johannes dem Täufer, die heute im Ökumenischen Patriarchat (Hagios Georgios) in Istanbul aufbewahrt werden.<sup>23</sup> Die Datierung um 1100 bzw. in das 12. Jahrhundert stellt hingegen wohl nicht unbedingt einen Fixpunkt dar, da etwa bei Alexios I. in seiner auf 1095 datierten *Semeioma* eigens Tesserae als gängiges Material für Ikonen genannt sind.<sup>24</sup> Der Kaiser führt aus, dass diese besonderer Verehrung unterstellt sind, indem sie mittels Weihrauch und Licht inszeniert werden. Dass Mosaikikonen zweifelsfrei durch eine sich im Licht verändernde Oberfläche gekennzeichnet sind und damit einige der Effekte, die Bissera V. Pentcheva für Emailikonen reklamiert hat, auch für Mosaikikonen Geltung gehabt haben können, dürfte kaum anzuzweifeln sein.<sup>25</sup> So wird sich ihre Wahrnehmung unter sich wandeln-

23 Zu den großformatigen Ikone Demus 1991; zur Berliner Ikone: Furlan 1979, Nr. 4, S. 41–43; Krickelberg-Pütz 1982, S. 77 und 103; Demus 1991, Nr. 5, S. 29–33; zu den beiden offenkundig zusammengehörenden Ikonen aus dem Pammakaristoskloster (Fethiye Camii) bzw. der Kirche der Theotokos Pammakaristos: Furlan 1979, Nr. 2 und 3, S. 37–40; Krickelberg-Pütz 1982, S. 57; Demus 1991, Nr. 7 und 8, S. 39–44 (auch zum Erhaltungszustand, ausführliche Bibliographie). Sicher ist, so Demus 1991, S. 39, „daß die beiden Ikonen für das Templon einer bedeutenden Kirche geschaffen wurden“. Die Maße sind wie folgt: Berliner Ikone mit dem Christus Pantokrator Eleemon: 74,5 × 52,5 cm; Ikone mit der Theotokos Hodegetria: 85 × 60 cm; Ikone mit Johannes d.T. 95 × 62 cm (Istanbul, Ökumenisches Patriarchat).

24 Pentcheva 2010, S. 201.

25 Pentcheva 2010, S. 183–208.



den Bedingungen verändert haben.<sup>26</sup> Dies wird auch in gegenwärtigen Experimenten bestätigt, die mit dem Digital Humanities Lab in Basel durchgeführt wurden.<sup>27</sup> Stichworte wie ‚Enthüllung‘ und ‚Verbergen‘ lassen sich ins Spiel bringen und unterstreichen die nun schon mehrfach betonte dynamische Eigenschaft des Mosaiks. Für ein mehr oder minder traditionelles Verständnis auch im 14. Jahrhundert dürfen wir auf Theophanes von Nikaia (1364–1380) zurückgreifen. In seinem Traktat zum Taborlicht formuliert er, dass – auch wenn das Material einer Ikone zerstört ist – das Bild selbst nicht dieses Schicksal teilt. Vielmehr ist es so, dass es „only becomes invisible on account of the fact that we can only see it in the material and not otherwise, like the form in the mirror.“<sup>28</sup> Ersetzen wir an dieser Stelle das Zerstören durch eine Störung, d.h. einen Entzug des Bildes durch Überblendung mit Licht, z.B. durch die Reflexion auf dem metallenen Rahmen (s.u., Abschnitt 5), so wird den Betrachtenden das Phänomen einer sich erst im Mosaik materialisierenden Ikone in einer Zusammenfügung kleinster Bestandteile nachdrücklich kommuniziert. Das Material in diesen minimalen Formen ist somit zugleich ein Indikator für eine Brüchigkeit in kleinste Dimensionen, die das eigentliche Abbild selber nur reflektiert. Wir werden auf diese Frage noch einmal zurückkommen.

Während diese großformatigen Mosaikikonen ihren zugewiesenen Platz im Sakralraum einnehmen, lässt sich vor allem im 14. Jahrhundert eine durchaus ansehnliche Anzahl von kleinformatischen Objekten nachweisen, die sowohl aufgrund ihrer erwünschten Mobilität, ihrer Materialität als auch ihrer Funktionsräume von den zuvor Genannten differieren. Die überwiegende Anzahl dieser Ikonen ist später als Bestandteil größerer antiquarischer Sammlungen überliefert, so die Sammlung von Kardinal Bessarion. Nach einer Liste von Giacomo Grimaldi von 1621 soll er zwischen 1462 und 1467 sieben Mosaikikonen an St. Peter in Rom gegeben haben.<sup>29</sup> Hierzu zählt auch die berühmte Sammlung von Lorenzo de’ Medici, zu der ebenfalls Mosaikikonen gehörten.<sup>30</sup> Piero de’ Medicis Liste umfasste acht Ikonen aus diesem Material, Lorenzo besaß elf Objekte.<sup>31</sup> Ein Inventar von 1457 führt für Kardinal Pietro Barbo, den späteren Papst Paul II., eine Anzahl von 25 Mosaikikonen auf.<sup>32</sup>

26 Weyl Carr 2016, S. 33, hat treffend formuliert: „The sheer visual dynamism of the mosaic suddenly makes the exhibition’s painted icons look rather flat and still.“

27 Fornaro et al. 2016.

28 Textstelle zitiert bei Barber 2021, S. 185.

29 Die Literatur zu den Sammlungen ist recht umfangreich, an dieser Stelle nur wenige Hinweise zu den Objekten von Bessarion: Müntz 1879, S. 298, Anm. 3; Müntz 1886, S. 232–233; Effenberger 2004, S. 211.

30 Müntz 1886; Müntz 1888, S. 63 und 76f.; Chastel 1954, S. 126.

31 Fusco / Corti 2006, S. 74, 110 und 121. Vgl. auch Nagel / Wood 2010, S. 123–133. Sie führen diese Sammlung als Bestandteil des von ihnen entwickelten Konzepts einer „anachronic Renaissance“.

32 Effenberger 2004, S. 211.

Die Inkorporierung eines Objektes in einen neuen, westlichen Kontext konnte zudem durch diverse Maßnahmen sinnfällig gemacht werden. Die kleine Ikone mit der *Eleousa* aus dem Metropolitan Museum in New York zeigt, wie dieser durch einen längeren Text auf einem Pergament auf bzw. an der Rückseite der Ikone eine bravouröse Geschichte unterstellt wird. Der Wortlaut des Textes weist sie zugleich als „relic and souvenir“ aus.<sup>33</sup> So interessant diese Inventare in Bezug auf die Anzahl überlieferter Objekte sind, so wenig sagen sie über die einzelnen Ikonen aus, sowohl was ihre schiere Größe als auch ihre Materialität anbelangt. Auf die aufwendige Rahmenstruktur wird in der Forschung immer wieder hingewiesen. Rahmen sind kaum als Ausnahme zu bezeichnen. Die Kennzeichnung der Bildtechnik wird mit Begriffen wie „musayco parvenissimo“ oder „mosayco minuto“ belegt.<sup>34</sup> Weder kann die Provenienz der Objekte exakt rekonstruiert werden noch ihre Funktionsbestimmung innerhalb von Sakralbauten oder in einem eher ‚privaten‘ Ambiente.

Im Folgenden werde ich mich jedoch vor allem auf Objekte konzentrieren, die aufgrund ihrer Größe und materiellen Beschaffenheit kaum als Tempon- oder Proskyneta-ikonon gedient haben können. Der Fokus liegt bei einer vermutlich zusammenhängenden Gruppe, wobei eine sichere Aussage über die Produktion in einer identischen Werkstatt kaum zu treffen ist.<sup>35</sup> Alle Objekte sind jedoch durch eine spezifische Materialwahl wie auch den Einsatz von Ornamentik etc. gekennzeichnet.<sup>36</sup>

#### 4. Mobile Mosaikikonen im Licht ihrer Materialität

Die kleine, sich heute im Victoria & Albert Museum in London befindende Ikone mit einer Verkündigung wird auf um 1320 datiert (Abb. 7).<sup>37</sup> Im Unterschied zu Mosaiken im Sakralraum sind die bildtechnischen Unterschiede hervorzuheben: Das Material bei dieser Ikone wie auch bei weiteren Objekten besteht in der Regel nicht aus Glastesserae,

33 Harvey 2021, S. 122. Zur Mosaikikone s. Abschnitt 7, zu seiner Geschichte jüngst Harvey 2021 mit einer Reihe von Vergleichsbeispielen.

34 Müntz 1886, S. 229 und 232; in den anderen Inventaren werden teilweise andere Begriffe bemüht, die bisweilen auch nicht ganz eindeutig erscheinen.

35 Die Objekte sind in der Regel durch stilkritische Kriterien datiert. Diese unterliegen spezifischen Konjunkturen, die in diesem Zusammenhang nicht diskutiert werden können. Für den gewählten Fokus spielt die Datierung keine prioritäre Rolle. In den überwiegenden Fällen beziehe ich mich auf neue Forschungen, deren Vorschläge Akzeptanz gefunden haben.

36 Furlan 1979, S. 82, 83 und 85, zählt zu dieser Gruppe nur drei Objekte in Florenz, London und St. Petersburg; er datiert sie in das erste Drittel des 14. Jahrhunderts.

37 Inventar-Nr. 7231-1860: <https://collections.vam.ac.uk/item/O93208/the-annunciation-mosaic-unknown/>.

Furlan 1979, Nr. 31, S. 83f.; Crickelberg-Pütz 1982, S. 65–67 und 91; Kat. Byzantium 1994, Katalog-Nr. 220, S. 203f. (Text Robin Cormack); Ryder 2007, S. 123–125, datiert auf 1310 bis um 1330.



Abb. 7. Verkündigung, um 1320, Mosaik, 15,3 × 10, 2 cm, London, Victoria & Albert Museum, Inv.-Nr. 7231-1860.

sondern aus sehr kleinen Stücken aus Gold,<sup>38</sup> Silber, Lapislazuli und anderen vielfarbigsten Steinsorten. Das Trägermaterial ist wie bei den schon angeführten größeren Exemplaren Holz, die Tesserae sind in einem Wachsbett (zumeist Bienenwachs) fixiert. Die Oberfläche ist meistens glatt, d.h. eine in schrägem Winkel erfolgende Setzung der Goldtesserae, wie wir sie aus der Monumentalkunst zur Steigerung der Reflexion kennen, ist nicht zu beobachten. Im Kern scheint man diesen ‚Mangel‘ insofern auszugleichen, als eine klug eingesetzte Chrysographie (Goldzeichnung) zumindest teilweise diese Funktion übernimmt.<sup>39</sup> Entgegen der Materialität von Gemaltem, in Stein oder Gold Geprägtem wird trotz der minimierten Größe der Tesserae keine geschlossene Oberfläche kreiert.

Im Falle der Verkündigungssikone ist die Materialwahl auch und insbesondere durch die Integration von Lapislazuli signifikant. Es ist kostbar, aufwendig und bedurfte angesichts der Größe von 15,3 × 10,2 cm unserer Tafel (die Dicke beträgt 1,7 cm) einer besonderen Kunstfertigkeit. Die Beischriften sind als kleine Medaillons bzw. Täfelchen abgetrennt, analog zu Verfahren, wie sie aus dem *Email cloisonné* vertraut sind.<sup>40</sup>

Der Einsatz der Goldsteinchen ist sehr gezielt getroffen: Da ist die größere Fläche oberhalb und seitlich der Bildarchitekturen; der Flügel des Erzengels ist durchzogen von Gold, so wie im Nimbus ein eigenes Muster geformt wird. Auch bei Maria dient nicht nur die Goldzeichnung zur Markierung des Nimbus, sondern umrahmt ihr etwas üppig erscheinendes Maphorion, unter dem ihr Gesicht recht zart hervorlugt. Es sind vor allem die fein gewählten Farbnuancierungen, die ins Auge fallen. Das partiell aus Lapislazuli geformte Gewand Mariens z.B. bedurfte keiner Chrysogra-

38 Es bleibt unsicher, ob es sich hier wirklich um Goldsteinchen handelt oder eine Goldfolie, die auf einem Trägermaterial ruht (s. u.). Der Katalogeintrag vermerkt, dass das Material schon immer mit Gold identifiziert wird.

39 Chrysographie ist in der Malerei ein traditionelles Verfahren, um einzelne Figuren besonders auszuzeichnen. Die Goldzeichnung unterstreicht deren Sakralität. Die Beispiele auf Ikonen reichen bis in die vorikonoklastische Zeit zurück. Im Monumentalmosaik mit einem durchgehenden Goldgrund ist ein eher zurückhaltender Einsatz zu konstatieren. Analog zur Chrysographie darf man die Goldstege im Email anführen, die gleiche Effekte produzieren. Die konkrete Funktion der Chrysographie muss im Einzelfall überprüft werden, so zielt sie etwa bei einer Ikone mit dem Hl. Theodoros Teron (Patmos, Kloster Johannes des Theologen, um 1200) auf der Rüstung primär darauf ab, die metallene Oberfläche hervorzuheben und erst in einem zweiten Schritt steht sie in der Funktion, auf die Heiligkeit des Protagonisten aufmerksam zu machen (Kat. *Glory of Byzantium* 1997, Katalog-Nr. 76, Abb. S. 129).

40 Die Werkstätten dürften sich bei einer Reihe von Details an der Emailproduktion orientiert haben, ein Phänomen, auf das schon vielfach hingewiesen worden ist (z.B. Krickelberg-Pütz 1982, S. 72 f.). Dass unterschiedlichste Bildtechniken voneinander gelernt haben, einzelne Elemente der Stegführung für den Einsatz von Chrysographie vorbildlich gewesen sein dürfte u. a. m. ist an den Objekten ablesbar. Dieser mediale Austausch würde auch in Bezug auf die Materialität eine grundlegende Untersuchung lohnen.



phie.<sup>41</sup> Aufmerksame Augen entdecken beim Schein des Lichts unzählige kleinste Sternchen im Stein, Kristalle von Lasurit, Pyrit und Quarz.

Zwei Stichworte bedürfen hier der weiteren Explikation: Material und Licht. Dem Mosaik haftet, wie wir gesehen haben, gleichsam eine doppelte Existenz an: Die Tesserae sind aus spezifischen Materialien gefertigt, gelegt sind sie in ihr tragendes Bett, das Bild jedoch formiert sich aus den Tesserae, anders gesagt aus dem Licht, welches das in der Auslegung der Tesserae intendierte Bild zur Erscheinung bringt. Anders als bei den Monumentalmosaiken wird jedoch nicht auf die durch das eingesetzte Glasmaterial erwirkte Transparenz bzw. Lichtdurchlässigkeit gesetzt. Diese ist indessen bildtheologisch betrachtet nach wie vor von Relevanz, da das byzantinische Bildverständnis prinzipiell mit einer Vorstellung von Durchlässigkeit behaftet ist. Die Ikone kennzeichnet somit immer eine unmittelbare Verbindung zum Heiligen. Das heißt, durch die materielle Differenz zwischen Monumentalmosaiken und Mosaikikonen wird zwar das grundsätzliche Verständnis der Ikone nicht beeinträchtigt, der durch das Glasmaterial bewirkte Vorzug ist jedoch nicht mehr existent.

Anders als in der Monumentalkunst wird auch keine Einbindung des Realraums inszeniert, wie wir dies aus Monumentalmosaiken kennen, wie etwa die Verkündigung aus der Klosterkirche in Daphni aus der Zeit um 1100 (Abb. 3) zeigt. Die zeitliche Distanz können wir in diesem Zusammenhang außer Acht lassen, da es prioritär um bildstrukturelle Eigenheiten geht. In Daphni ist das Mosaik räumlich in einer Trompe verankert. Der Weg des Engels zu Maria erstreckt sich vor der Trompe, seine potenzielle Bewegung wird gerade durch dieses Arrangement inszeniert. Den Figuren haftet jedoch eine zusätzliche, im Grunde vorausliegende Bewegung an, die an einem substanziellen Detail, ihren Nimben, erfahrbar wird. Diese werden allein durch einen schmalen Streifen einzelner Tesserae geformt. Den Goldgrund durchzieht an dieser Stelle gleichsam eine Naht, an der im übertragenen Sinne eine Bewegung markiert wird. Die Naht fügt der Figur, die sich in ihrer Potenzialität den physischen Raum zu eigen macht, einen Status zu, der sie zugleich mit dem Goldgrund verflcht. Ihre Heiligkeit, ihre Herkunft aus der Transzendenz wird indiziert. Die Unruhe der Oberfläche trägt zugleich Sorge dafür, dass diese Statuszuweisung dynamisch angelegt ist. Bei der kleinen Ikone wird die räumliche Rückbindung der Protagonisten durch die Bildarchitektur geleistet, wie dies längst zuvor bei gemalten Ikonen üblich ist.<sup>42</sup>

41 Folda 2015 hat an verschiedenen Stellen seiner Untersuchung betont, dass bei der Theotokos gerade bei Darstellungen, wo sie mit Christus dargestellt bzw. die Inkarnation hervorgehoben werden soll, Chrysographie eher nicht eingesetzt wird, um auch die menschliche Natur Christi indirekt zu veranschaulichen.

42 Die Ikonographie des Bildes ist, wie schon Robin Cormack betont hat (in: *Kat. Byzantium* 1994, S. 203), gänzlich konventionell, an Details vermag man jedoch wahrzunehmen, wie bei der Herstellung bestimmte Akzente so gesetzt worden sind, dass der Vorzug der Materialität auch bei diesem Format noch trägt.

Der opulente Einsatz von Gold ist in der Malerei schon lange erprobt. Ein exzellentes Beispiel ist die Verkündigungssikone aus dem Katharinenkloster auf dem Sinai, bei der das Gewand des Engels vollständig von Chrysographie durchzogen wird, wie auch die gesamte Tafel durch den Einsatz von Gold gekennzeichnet ist.<sup>43</sup> Die Nimben des Engels und der Theotokos sind auf der Londoner Ikone unterschiedlich: Während derjenige des Engels von einem gitterartigen chrysographen Muster durchzogen ist, wird derjenige der Theotokos durch zwei Goldstreifen geformt, die Binnenfläche ist aus Lapislazuli.<sup>44</sup> Die Begründung für diese ästhetische Adaption aus der Buchmalerei scheint weniger plausibel als ein Rekurs auf die Emailproduktion, zumal diese mit analogen Licht- bzw. Reflexionseffekten einhergeht.<sup>45</sup>

In den Nimbus dringt der von oben schräg ins Bild fallende Lichtstrahl aus dem Himmel ein, wodurch der Anfang der Inkarnation Christi indiziert ist. Dass die Chrysographie sehr gezielt eingesetzt wurde, sei mit dem Hinweis auf ein kleines Detail noch betont. Die Füße des Engels werden mit goldenen Linien konturiert, um so einerseits die himmlische Herkunft des Boten anzuzeigen, wie andererseits die Begegnung mit dem Göttlichen bei der Theotokos eigens akzentuiert ist.

In dem oben angeführten Zitat von Alexios I. sind wir schon dem häuslichen Ambiente begegnet: Auch dort wurden kleine Öllampen (oder Kerzen) eingesetzt, die ihr Licht auf die Oberfläche warfen und insbesondere im Bereich der chrysographen Anteile deren Reflexion beförderten. Fingieren wir eine derartige Inszenierung vor der Londoner Verkündigungssikone, so dürfte der eingetretene Effekt durchaus eindrucksvoll gewesen sein: Das Gesicht Mariens wird nicht nur von einem Lichtkranz umsäumt, sondern es scheint gleichsam aus oder – richtiger – durch diesen erst enthüllt worden zu sein.

Die Londoner Ikone gehört ihrer bildtechnischen wie auch ästhetischen Prägung zu einer kleinen Gruppe von Mosaikikonen. Das Mosaikdiptychon mit einem Festbildzyklus

43 Nelson / Collins 2006, Kat. Nr. 13, S. 152f. Die Ikone ist in das späte 12. Jahrhundert datiert. Vgl. auch die Ikone mit dem Erzengel Michael aus dem Katharinenkloster (frühes 13. Jahrhundert); Nelson / Collins 2006, Kat.-Nr. 12, S. 150f.

44 Auch hier konnte man auf die Erfahrung der Emailproduktion zurückgreifen, wo in der Binnenfläche zweier Goldstege beim Nimbus mit Farbe operiert wird. Bei dem Enkolpion mit der sog. Hagiosoritissa aus der Schatzkammer der Onze-Lieve-Vrouwebasiliek, Maastricht, wird z.B. diese Binnenfläche auch ornamentiert (Kat. Glory of Byzantium 1997, Katalog-Nr. 113, Abb. S. 165; Wessel 1967, Abb. Nr. 39). Anführen könnte man auch die ornamentierten Rahmenplättchen des Nimbus bei der Reliefikone im Tesoro von San Marco in Venedig, Wessel 1967, Abb. 28. Vgl. auch die Plättchen der Pala d'Oro in Venedig mit der aufwendigen Stegführung und dem ornamentierten Nimbus von Christus bei einem Teil der Festbilder (z.B. Einzug in Jerusalem, Kreuzigung, vgl. Hahnloser / Polacco 1994, Tav. XLIII und XLIV).

45 Krickelberg-Pütz 1982 hat durchaus betont, dass die Mosaikikonen von anderen Medien profitiert haben und zählt dazu auch die Emailkunst (z.B. ebd., S. 72). Die Muster der Nimben führt sie jedoch auf die Miniaturmalerei zurück (ebd., S. 73f.).

aus dem Museo dell' Opera del Duomo in Florenz ist das größte Exemplar in dieser Gruppe mit den Maßen der einzelnen Tafel von 27 × 17,7 cm.<sup>46</sup> Die Rahmung datiert erst aus dem 15. Jahrhundert. Die goldenen Kuben bestehen aus vergoldetem Kupfer, das Trägermaterial ist Wachs und Harz.<sup>47</sup> Hier findet sich die Form der gitterartigen Nimben wieder, wie auch die Chrysographie ähnlich eingesetzt wurde.<sup>48</sup> In diese Gruppe gehört wahrscheinlich auch die kleine Ikone des Theodoros Stratelates (9 × 7,4 cm) in der Eremitage in St. Petersburg.<sup>49</sup> Die leider nur schlecht erhaltene Ikone des Theodoros Teron (14 × 6,4 cm mit Rahmen) aus den Vatikanischen Museen in Rom dürfte erst später entstanden sein.<sup>50</sup> Der Nimbus wird durch ein Kreuzmuster gefüllt, wie überhaupt die Oberfläche höchst unruhig durch Muster und Chrysographie aufgelöst ist. In den Katalogeinträgen ist nur von Gold die Rede, aber augenscheinlich handelt es sich wohl auch um eine Goldauflage aus Kupfer.<sup>51</sup>

## 5. Steigerungen: Glanz und Reflexion – Mobile Mosaikikonen und Rahmungen

Die bislang vorgestellten Mosaikikonen zeigen nur sehr schmale Holzrahmungen. Anders verhält es sich bei dem Objekt, das heute im Museo Civico in Sassoferrato (Abb. 8) aufbewahrt wird. Die Ikone mit dem ganzfigurigen Bild des Hl. Demetrios ist gegenüber den bisher behandelten Objekten durch ihren breiten Rahmen herausgehoben (ohne Rahmen 12,5 x 5,5 cm, mit Rahmen 24,3 x 16 cm). Am oberen Rand ist in der Achse

46 Furlan 1979, Nr. 30, S. 81f.; Krickelberg-Pütz 1982, S. 58, 67–71 und 91; Kat. Faith and Power 2004, Katalog-Nr. 129, S. 219f. (Text Arne Effenberger). Effenberger betont auch die Nähe zur Londoner Verkündigung. Ryder 2007, S. 119–123.

47 Möglicherweise sind auch die Goldkuben auf der Londoner Ikone aus identischem Material gebildet.

48 So umzieht auch ein zarter Goldstreifen die Füße des Engels bei der Verkündigung. Es sind diese Details, die eine Herkunft aus ein und derselben Werkstatt vermuten lassen.

49 Furlan 1979, Nr. 32, S. 85; Krickelberg-Pütz 1982, S. 74 und 99f.; Kat. Faith and Power 2004, Katalog-Nr. 136, S. 229 (Text Yuri Piatnitsky); Ryder 2007, S. 141, schlägt hier die 20er Jahre des 14. Jahrhunderts als Entstehungszeit vor.

50 Furlan 1979, Nr. 40, S. 95, plädierte für eine Datierung an das Ende des 14. Jahrhunderts; Krickelberg-Pütz 1982, S. 100; Kat. Faith and Power 2004, Katalog-Nr. 138, S. 231 mit Bibliographie (Text Arne Effenberger).

51 Für die Ikone aus St. Petersburg liegen diese Angaben vor, bei der vatikanischen Ikone sieht man vor Ort bei den Kuben die unter dem ursprünglichen Gold liegende Oberfläche mit den Verfärbungen bei Kupfer. Letztlich bedarf es jedoch einer Materialüberprüfung. Yuri Piatnitsky (in: Kat. Faith and Power 2004, Katalog-Nr. 136, S. 229) sieht eine Zusammengehörigkeit mit der Gruppe, Effenberger (ebd., S. 231), wie zuvor schon Krickelberg-Pütz 1982, plädiert jedoch für einen zeitlichen Ansatz im späten 14. Jahrhundert.



Abb. 8. Hl. Demetrios, Anfang 14. Jh., Mosaik, 24,3 × 16 cm, Sassoferrato, Museo Civico.

des Heiligen eine kleine Bleiampulle eingefügt. Inwieweit die Produktion des Mosaiks und des Silberrahmens einem gemeinsamen Zeithorizont angehören, wird im Folgenden ausführlicher darzulegen sein. Sollte der Rahmen originär sein, so würde dadurch bei diesem Objekt wie grundsätzlich auch bei anderen Mosaikikonen eine zusätzliche inhaltliche sowie ästhetische Dimension erzielt. Das Mosaik zeigt den Heiligen mit einem Nimbus, dessen Ornamentik mit unserer ‚Gruppe‘ übereinstimmt. Die Standfläche ist aus wechselnd roten und blauen Quadraten konstruiert, denen goldfarbige über Eck gesetzte Tesserae aufsitzen.<sup>52</sup> Das Material der Goldtesserae besteht wiederum aus vergoldetem Kupfer; Steintesserae, aber auch transluzide Glastesserae in grün und blau sowie Lapislazuli sind als weitere Materialien zu erfassen. Die Steinchen sind sehr dicht gesetzt.<sup>53</sup> Der Holzträger konnte als Pappelholz identifiziert werden.<sup>54</sup>

Der sehr breite Rahmen hat eine vergoldete Silberverkleidung erhalten, die an den Längsseiten rhombenförmig gesetzte Inschriften aufweist bzw. aufwies, rechts heißt es: „Dieses Gefäß birgt das heilige Myron, welches dem Brunnen entnommen ist, in welchem der Körper des Myron spendenden göttlichen Demetrius ruht und Wunder für die ganze Welt und die Gläubigen bewirkt.“ Auf der linken Seite war zu lesen: „Oh Großmartyrer Demetrios, lege Fürbitte bei Gott ein, auf dass er mir deinem frommen Diener, dem sterblichen Kaiser der Römer, Justinian, helfe, meine Feinde zu besiegen und sie zu meinen Füßen niederzuzwingen.“<sup>55</sup> Aufmerksamkeit verdient zumal die zu verifizierende Emblemik der Tafel mit dem doppelköpfigen Adler und der Setzung der vier B in den Ecken griechischer Kreuze, die wohl als Herrschaftszeichen eingesetzt waren.<sup>56</sup>

Die Ampulle, die typisch für das späte 13. und frühe 14. Jahrhundert ist, trägt die Namen von Demetrios auf der Vorderseite, auf der Rückseite Theodora sowie die Inschrift zum heiligen Myron.<sup>57</sup> Während das Mosaik mit den recht eng gelegten Tesserae auf das Ende des 13. oder den Anfang des 14. Jahrhunderts datiert werden kann, ist

52 Furlan 1979, Nr. 41, S. 96 f.; Krickelberg-Pütz 1982, S. 59, 61 f., 73 f., 77, 88 und 98 f.; Aldrovandi et al. 1996; Barucca 1996; Kat. Faith and Power 2004, Nr. 139, S. 231–233 (Text Jannic Durand); Ryder 2007, S. 128–132; Kat. Treasures of Heaven 2010, Nr. 115, S. 201 (Text Kathryn B. Gerry; im Text wird das Mosaik in das 14. Jahrhundert datiert, in der Objektzeile steht 14./15. Jahrhundert); Bauer 2013, S. 453–461; Dennert 2019.

53 14 bis 16 Stück pro Quadratzentimeter.

54 Im Jahr 1995 konnten eine Untersuchung des Opificio delle Pietre Dure in Florenz in einer nicht invasiven Untersuchung sowie eine C14-Analyse grundsätzliche Erkenntnisse erzielen, auf die im Folgenden zurückgegriffen wird: Aldrovandi et al. 1996.

55 Übersetzung nach Bauer 2013, S. 459; weitere Ergänzungen sind bzw. waren: IC XC NI KA (aufgelöst und in Übersetzung: Jesus Christus siegt) war ursprünglich oben mit dem Hinweis auf der Ampulle mit TO ΑΓΙΟΝ ΜΥΡΟΝ (‚das heilige Myron‘) zu lesen, unten folgt etwas unmotiviert ΑΓΙΟΣ ΑΓΙΟΣ (‚heilig, heilig‘). Noch gut zu erkennen ist dies auf der Photographie von 1894.

56 Bauer 2013, S. 459, löst dies auf als: ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΒΑΣΙΛΕΩΝ ΒΑΣΙΛΕΥΩΝ ΒΑΣΙΛΕΥΣΙΝ (‚der Herrscher der Herrscher herrscht über die Herrscher‘). Zum *tetrabasilion* s. Dennert 2019, S. 49.

57 Auf der Vorderseite ist ein skizzenhaftes Brustbild des Heiligen zu erkennen.

die zeitliche Festlegung der Rahmenverkleidung höchst umstritten. Die Untersuchung der durchgehenden Holztafel ergab ein Datum von 1279 plus/minus 26 Jahre.<sup>58</sup> Eine ursprüngliche Provenienz aus Konstantinopel wird für wahrscheinlich gehalten.

Die Kontroverse über den Rahmen ist nicht unerheblich durch die Geschichte des Objekts geprägt. Niccolo Perotti (1430–1480), Sekretär des Kardinals Bessarion, Erzbischof von Siponto, übergab die Ikone 1472 dem Kloster Santa Chiara in Sassoferato. 1894 wurde sie gestohlen, 1895 entdeckt und an die Kommune zurückgegeben.<sup>59</sup> Bei der Wiederauffindung zeigten sich etliche Beschädigungen: So fehlten unter anderem kostbare Steine, ein unten eingesetzter Cameo sowie ein Amethyst.

Nicht allein die Silberverkleidung ist Gegenstand einer bestehenden Kontroverse, sondern auch ein Detail bei der Darstellung des Heiligen hat Fragen aufgeworfen. Das Schild des Heiligen mit dem weißen Löwen auf blauem Grund wurde mit dem Wappen von Perotti in Zusammenhang gebracht. Der dortige Löwe ist jedoch auf einer goldenen Leiter auf rotem Grund platziert.<sup>60</sup>

Die silbervergoldete Rahmenverkleidung mit der kleinen Pilgerampulle wurde von der Forschung weitgehend als eine sekundäre Maßnahme interpretiert, da ein auf antike Schriftmodelle rekurrerendes Erscheinungsbild der Inschriften sich gut in das humanistisch geprägte Ambiente von Perotti einzufügen schien.<sup>61</sup> Auch der Einsatz eines Reliquiars wurde auf die für ihn überlieferte Sammlungstätigkeit zurückgeführt.<sup>62</sup> Bauer hat die Tafel als ein „mixtum compositum“ oder eine „hyperbyzantinische Collage“ bezeichnet, zumal er die neben den langen Inschriften vorhandenen Schriften als „isolierte Zitate“ ansieht, die kaum kohärent seien.<sup>63</sup> Der in der Inschrift genannte Justinian dürfte als Justinian II. identifiziert werden. Die Fokussierung auf den Hl. Demetrios und seine Reliquien wird durch einen Rekurs auf die Geschichte Thessalonikis ergänzt, da Justinian II. 688 in die Stadt eingezogen war, nachdem er die makedonischen Slaven besiegt hatte.<sup>64</sup> Vor der Eroberung Thessalonikis durch die Türken 1430 befand sich die Stadt in einer schwierigen Lage, aus der sie der Hl. Demetrios wie schon im 7. Jahrhundert retten

58 Aldrovandi et al. 1996, S. 16.

59 Dennert 2019, Fig. 2, zeigt auch die publizierte Aufnahme vor dem Diebstahl.

60 Die Annahme von Durand, dass sich in diesem Bereich Überarbeitungen ausmachen lassen, konnte bei der Untersuchung während der Restaurierung nicht bestätigt werden (Dennert 2019, S. 43).

61 Einzig Vasiliev 1950, S. 39, hatte aus historischer Perspektive eine mit dem Mosaik übereinstimmende Datierung in Erwägung gezogen: „[O]ur tablet, which includes a reminiscence of a brilliant page of the past preserved in a Greek inscription and the much later emblems of the Paleologan Age, could have appeared in the fourteenth century“.

62 Vgl. Barucca 1996, S. 22, der auf eine Anzahl von 26 Reliquien hinweist.

63 Bauer 2013, S. 459f. Während er die Formel IC XC NIKA zwar für geläufig hält, scheint ihm ΑΓΙΟΣ ΑΓΙΟΣ wenig plausibel.

64 Vasiliev 1950. Er unterstreicht auch, dass die Paläologen sich wieder dezidiert auf dieses Ereignis bezogen haben. Für das 14. Jahrhundert hebt er zudem hervor, dass Demetrios eine besondere Verehrung genoss, die sogar über diejenige gegenüber Christus hinausreichen konnte (ebd., S. 38).

sollte.<sup>65</sup> Auch mit den substanziellen Erkenntnissen aus der Untersuchung der Tafel blieben zentrale Probleme letztlich ungeklärt, wie die Frage nach dem Erscheinungsbild des Rahmens zum Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts.<sup>66</sup> Einen neuen Lösungsvorschlag hat zuletzt Martin Dennert unterbreitet.<sup>67</sup> Er versteht das gesamte Objekt als einer komplexen Programmatik unterstellt, in der sich eine besondere Verehrung gegenüber dem Hl. Demetrios bei einem Stifter manifestiert. Ausgehend von dem Schild und einer Verortung im byzantinischen Kontext<sup>68</sup> hat er sich dem Rahmen aus einer anderen Perspektive angenähert. Gewichtig ist seine Beobachtung, dass bei genauer Inspektion des Rahmens keinerlei Indizien für die Annahme festzustellen sind, dass der jetzigen Verkleidung eine andere vorausgegangen sei. Alle Befestigungsspuren rühren von der gegenwärtigen Fassung her. Die Tatsache, dass die Ikone zugleich als Reliquiar gedient hat, ist zudem keineswegs so ungewöhnlich, insofern als die Berliner Kreuzigungsikone, die auch zu den Mosaikikonen zählt, im Rahmen runde Vertiefungen besitzt, in denen mutmaßlich Reliquien eingefügt waren.<sup>69</sup> Dennert führt dabei auch das Diptychon von Cuenca an, das Maria Angelina Doukaina gemeinsam mit ihrem Mann Thomas Preljubović 1382–1384 in Auftrag gegeben hat. Dieses ist durch ein Zentrum und durch die Rahmung der einzelnen Tafeln differenzierendes Konzept bestimmt. Mittig steht eine gemalte Hodegetria bzw. eine Christusfigur, die jeweils von einer aufwendig ornamentierten Verkleidung begrenzt ist. Der eigene Rahmen dieser zentralen Personen

65 Dennert 2019, S. 47f., in Rekurs auf Vasiliev 1950.

66 Die Datierung des Mosaiks muss sich zwangsläufig seit 1995 auf die Ergebnisse der Holzuntersuchung stützen und zeigt letztlich nur geringe Abweichungen. Barucca etwa (z.B. 1996) plädiert für einen zeitlichen Ansatz in der Regierungszeit von Andronikos II. Gehen wir allerdings von einer Zugehörigkeit des Mosaiks zu den oben angeführten Exemplaren aus, so müssten auch diese dann zwangsläufig früher datiert werden. Meines Erachtens liegt es nahe, erst einmal für den Entstehungszeitraum vorsichtig im Rahmen des durch die Holzuntersuchung vorgegebenen Zeitfensters zu bleiben. Bauer 2013, S. 458, war der Meinung, dass man einen älteren Rahmen hier wiederverwendet haben könnte. Das ist aber insofern nicht überzeugend, als der Bildträger das gesamte Holz umfasst.

67 Dennert 2019.

68 Auf den Löwen auf dem Schild als durchaus östliches Phänomen hatte auch Bauer 2013, S. 457, schon hingewiesen.

69 Die Ikone, heute im Bode-Museum, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Inv.-Nr. 6431, bzw. ihr Rahmen (Maße der Ikone mit Rahmen 36,5 × 30 cm, ohne Rahmen 26 × 19,5 cm) wirft jedoch Fragen auf: An der oberen und unteren Kante sind Holzleisten später appliziert worden (so Effenberger in: Kat. Faith and Power 2004, Katalog-Nr. 130, S. 220f.). Die Vertiefungen für die Reliquien befinden sich an diesen Stellen nur mit einer Kante auf der großen Holztafel. Nach Effenberger (ebd.) ist die Holztafel im Westen beschnitten und später wieder restauriert worden. Auf der Rückseite des Rahmens stehen die weitaus später geschriebenen Namen lateinischer Heiliger – derjenigen, von denen die Reliquien stammen sollen. Die Provenienz der Ikone aus Nicosia, Sizilien, ist zwar gesichert, nicht aber ihre ursprüngliche Funktion und auch nicht der genaue Ort. Zur Ikone siehe auch Furlan 1979, Nr. 17, S. 63; er spricht von getriebenen und verzierten Silberbeschlägen, die verloren sind. Vgl. auch Krickelberg-Pütz 1982, S. 62 und 71f.; Ryder 2007, S. 105–107.

gemahnt an eine Form, in der ein tradiertes älteres Bild spolienhaft in einen neuen Rahmen integriert wird. Den größeren Rahmen besetzen jeweils 14 Heiligenbüsten; an deren unterer Bildgrenze ist eine für Reliquien vorgesehene Vertiefung eingelassen. Für die Auftraggeberin wird eine Vorliebe für Pracht und auch Innovation herausgestellt. Mit unserem Objekt verbindet sich der hohe materielle Aufwand (Perlen, Edelsteine) und die Integration von Reliquien, die für Byzanz letztlich ungewöhnlich bleibt.<sup>70</sup> Da hier allerdings die Verkleidung bis an die gemalten Figuren reicht, unterscheidet sich das Cuenca-Diptychon von der Mosaikikone.

Auf die Frage nach der Begründung, warum die Inschrift Justinian anführt, vermag Dennert eine ebenso plausible Lösung vorzuschlagen: Geht man davon aus, dass das Objekt einen Auftraggeber in Thessaloniki hatte, dann wäre nicht nur der starke Bezug auf den wichtigsten Heiligen der Stadt einschließlich der Zugabe des heiligen Myrons verständlich, sondern man würde sich, wie schon von Alexander Alexandrovich Vasiliev vorgetragen, auf die militärischen Erfolge Justinians II. beziehen. Als Auftraggeber schlägt er Demetrios Palaiologos Angelos Doukas vor, Sohn von Andronikos II., Despot von Thessaloniki in den Jahren 1322–1328. Die heraldischen Elemente (doppelköpfiger, gekrönter Adler und *tetrabasileion*) vermag er im Umfeld dieses Auftraggebers nachzuweisen. Seine Schlussfolgerung lautet: „The icon of St. Demetrios (including its frame) in Sassoferrato is clearly an extraordinary object of Late Byzantine art. It can be connected to the veneration of St. Demetrios, the city of Thessaloniki and with Demetrios Palaiologos. The ‚display‘ of the icon, the metal frame, serves a special function, turning the icon into a reliquary that demonstrates the miracle-working power of the saint and the outstanding devotion of its imperial patron to St. Demetrios of Thessaloniki.“<sup>71</sup> Dennerts Argumente sind weitgehend überzeugend, zumal die anderen Autor:innen keine Antwort auf die Frage haben, wieso der breite Holzrahmen für mehr als hundert Jahre ohne Schmuck verblieben sein soll und die Datierung des Holzes mit derjenigen des Mosaiks kohärent ist.<sup>72</sup> Der ausführliche Bericht über diese Kontroverse war an dieser Stelle unabdingbar, da die Frage nach der Zugehörigkeit des Rahmens zum Mosaik im Hinblick auf den Status der Mosaikikonen von Belang ist.

70 Kat. Faith and Power 2004, Katalog-Nr. 24 C, S. 52f. (Text Annemarie Weyl Carr). Dort heißt es (ebd., S. 53): „The figures here glitter with highlights and gold in a deliberate response to their gleaming surrounds.“

71 Dennert 2019, S. 5. Im Kern wird der Anspruch, auf den Heiligen zu fokussieren, gerade durch die verschiedenen Elemente des Objekts gestärkt, so wie andererseits etwa in der Demetriosbasilika die visuelle Aufladung in der Funktion stand, den Sakralraum durch den Heiligen zu besetzen (Bauer 2013, S. 189–198).

72 Ungelöst bleibt die von Bauer angemerkte Inkohärenz, was die Gesamtheit der kürzeren Inschriften anbelangt (s.o.).



## 6. Funktionen der Rahmen

Die Frage ist, welche Funktion dem Rahmen im Kontext der Mosaikikonen zuwächst. Glen Peers hat formuliert: „Indeed, it was the zone where the most meaningful contact between viewer and viewed and vice versa, took place.“<sup>73</sup> Der Rahmen ist Kommunikationsraum und Kommentar (siehe die Inschriften), wie er zugleich die Funktion des Heiligen, hier in Bezug auf Thessalonike einschließlich der diese Aufgabe unterstützenden Reliquie, untermalt.

Ryder hat ein Epigramm des Poeten Manuel Philes mit dem oben erwähnten Diptychon mit dem Festbildzyklus aus Florenz in Zusammenhang gebracht. In diesem heißt es: „The icon [...] which is skillfully constructed of fine tesserae, let it become for your sake an appropriate ladder for you to mystically climb through it toward the one who came down for us.“<sup>74</sup> Ein zweites Epigramm desselben Autors ist für eine von Michael Doukas Glabas Tarchaneiotos in Auftrag gegebene Mosaikikone gedichtet worden.<sup>75</sup> Dieser ist mit seiner Frau Maria Dukaina Komnene Branaina Palaiologina Tarchaneiotissa durch eine Reihe von Stiftungen hervorgetreten, unter anderem einem Parekklesion an der Demetrioskirche in Thessaloniki. Beide waren um ihre Memoria bemüht und haben im Zuge ihrer Stiftungstätigkeit für das Pammakaristoskloster ein weiteres Parekklesion anbauen lassen, das mit Mosaiken ausgestattet worden ist.<sup>76</sup> Manuel Philes zählte zu ihren Vertrauten und durfte weitere Epigramme verfassen.<sup>77</sup> Das Beispiel unterstreicht, dass hervorragende Mitglieder der palaiologischen Elite das Medium Mosaik sehr geschätzt haben und dieses sowohl für den offiziellen Auftritt als auch ihre private Devotion eingesetzt haben. Zugleich manifestiert sich in diesen Epigrammen die Funktion des Rahmens, an die profane Welt anzukoppeln.

Aufgrund seiner Materialität kommt dem Rahmen eine darüberhinausgehende Eigenheit zu, die aus dem hohen Reflexionspotenzial des Silbers erwächst.<sup>78</sup>

Auf einer ersten Ebene fungiert jede Verkleidung als ‚Schmuck‘; in byzantinischen Quellen wird von *kekosmeménon* (sic!) (‚geschmückt‘) gesprochen.<sup>79</sup> In dem um 1200 entstandenen Inventar auf Patmos erfolgt eine differenzierte Aufzählung der Ikonen, bei der einige als *holokosmetos* (ὁλοκόσμητος) bezeichnet werden – wohl als ‚überall

73 Peers 2004, S. 134.

74 Ryder 2007, S. 197–200, Übersetzung von Ryder 2007, S. 200.

75 Codex Escuralensis CLXX, vgl. Ryder 2007, S. 214f.

76 Zu Thessalonike: Gouma-Peterson 1976; Bauer 2013, S. 426–437. Zum Pammakaristoskloster und dem Parekklesion: Belting / Mango / Mouriki 1978; Effenberger 2006/2007.

77 Talbot 1999, S. 90, betont, dass ein Teil der ekphrastischen Epigramme, die in Anthologien überliefert sind, originär wohl auf Rahmen zu finden waren.

78 Zum Phänomen der metallenen Rahmen bzw. der Verkleidung: Grabar 1975; Krickelberg-Pütz 1982, S. 104f.; Durand 2004; Peers 2004, S. 101–131.

79 Ševčenko 1992, S. 62.

geschmückt / umfassend geschmückt‘ zu übersetzen –, oder mit einem noch spezifischeren, weil auf das Material zielenden Terminus *holozáptos* (ὁλοζάπτως) operieren, so man diesen wie Nancy Patterson Ševčenko mit „getrieben“ oder „gehämmert“ übersetzt.<sup>80</sup> Gezielt wird hier vor allem auf Verkleidungen, die sich bis an die Grenze der Malerei oder über diese hinaus ziehen und den Blick lediglich auf ausgesuchte Partien des oder der Heiligen erlauben. In der materiellen Wirkmächtigkeit können jedoch auch Rahmen einen ähnlichen Status erreichen, sofern sie im Licht aufscheinen. Erwähnt sei als ein ebenso prominentes Beispiel die sogenannte *Vladmirskaja* (Moskau, Tretjakov-Galerie) bei der mittels einer umfassenden technologischen Untersuchung zuletzt die verschiedenen Stadien der Rahmung bzw. Verkleidung präzise erschlossen werden konnten.<sup>81</sup> Die Marienikone in Freising wäre ebenso zu nennen.

Metallene Rahmen können, müssen aber keine ‚Zustiftungen‘ oder Geschenke darstellen, sondern können bei der Erstfassung initiiert worden sein, wie noch zu zeigen sein wird.<sup>82</sup>

Die metallene Oberfläche der Verkleidung reflektiert das Licht, wodurch ein offenbar kalkulierter Effekt erzielt wird. Das gerahmte Bild kann neben seinem eigenen Reflexionspotenzial, das sich vor allem auf die Chrysographie stützt, noch durch Lichteffekte überstrahlt werden bzw. durch den Rahmen dehnt sich das Glitzern und Funkeln aus. Erst auf diese Weise wird ein vielfältiges Wechselspiel von Sichtbarkeit und ihrem Entzug wirkungsvoll für die dichte Wahrnehmung inszeniert. Das Mosaik bietet hierfür eine ausgezeichnete Ausgangssituation, da ihm durch die starke Lichtabhängigkeit eine besondere Kompetenz inhärent ist. Bei gemalten Ikonen ist zu beobachten, dass man durch die Verkleidung oder durch den Rahmen eine stärkere Rückbindung an das Licht erzielt. Bei den Mosaikikonen wird dementsprechend ein – wenn man so will – doppeltes Lichtspiel inszeniert.

Der subtilen Begegnung von Licht und Material haftet in ihrer Bewegung zugleich eine sich wiederholende Metaphorik des Inkarnierens an. Glenn Peers hat die Funktion einer Verkleidung oder auch nur eines Rahmens präzise mit folgendem Wortlaut beschrieben: „In the case of revetments, the frame bridges the difference between the natural and the divine world.“<sup>83</sup> Der durch Licht oder den Entzug von Licht bedingte dynamische Prozess eines „Aufscheinens“, einer Überblendung oder einer Verschatt-

80 Ševčenko 1992, S. 64 und 65.

81 Vgl. Gladysheva / Suchoverkov 2016.

82 Bei einem Teil der Mosaikikonen mit breiteren Rahmen sind diese beschädigt oder auch gar nicht mehr vorhanden. Furlan 1979, S. 12, hat auf eine Textstelle über Johannes VI. Kantakuzenos (1341–1347) hingewiesen, wo vom Einschmelzen derartiger Verkleidungen für die Münzprägung die Rede ist. Vgl. auch Talbot 1999, S. 90, die ebenfalls auf die Gefährdung von Rahmenverkleidungen durch Einschmelzen aufmerksam macht.

83 Peers 2004, S. 109.



Abb. 9. Johannes der Täufer, 1. Hälfte 14. Jh., Mosaik, 23,5 × 15,6 cm, Venedig, Tesoro di San Marco, Inv.-Nr. 20.

tion ist, wie auch Peers betont, intentional.<sup>84</sup> Damit wird ein für die östliche Bildwelt konstitutives Moment einer labilen und prekären Sichtbarkeit bei diesen Mosaikikonen mit einer derartigen Rahmung augenscheinlich gesteigert.<sup>85</sup> Die durch die Lichtwirkung erzielte Dematerialisierung hat zudem einen zusätzlichen Effekt: „[T]he painted ground becomes difficult to see clearly, and the presence of the divinity is made palpable.“<sup>86</sup>

Die Oberfläche des Metalls kann jedoch ebenso durch eine Gitterstruktur oder divergierende Muster geprägt sein. Die programmatische inhaltliche Aufladung im Rahmen der Ikone aus Sassoferato trifft auf denjenigen der Ikone mit Johannes dem Täufer im Tesoro von San Marco (Abb. 9) nicht zu (15,1 × 17,3 cm, mit Rahmen 23,5 × 15,6 × 1,7 cm).<sup>87</sup> Für den ganzfigurigen Täufer, der nach rechts gewandt ist, scheint ein Gegenüber naheliegend. Die Rekonstruktion einer Deesis bleibt hypothetisch.<sup>88</sup> Grundsätzlich ist denkbar, dass die Figur in ihrer Disposition zwar an eine Deesis gemahnt, hier jedoch als Einzelfigur konzipiert ist. Man denke etwa an die bilaterale Ikone (Natsionalen Arkheologiceski na musej Sofia), die eine Helena, möglicherweise Gattin von Manuel II. Palaiologos an das Kloster Poganavo gestiftet hat.<sup>89</sup> Auf der Vorderseite zeigt sie eine Theotokos Kataphyge<sup>90</sup> an der Seite von Johannes Theologos.<sup>91</sup> Die Theotokos hat ihren

84 Peers 2004, S. 115: „This observation goes to the heart of Byzantine vision because it involves recognizing the possibility that modes of vision (other than the kind of art historians present in glossy photographs), modes that obscured legibility, were possible and desired.“

85 Nicht diskutiert werden kann an dieser Stelle, zu welchem Zeitpunkt der hölzerne Aufbewahrungskasten für die Ikone aus Sassoferato gefertigt worden ist. Bisher geht die Forschung eher von einer in Italien erfolgten Herstellung aus: Bauer 2013 mit Abb. 3 auf S. 455; vgl. auch Buschhausen 1995, S. 60f., der jedoch noch von einer späteren Datierung des Rahmens in das 17. Jahrhundert durch Maria Theocharis ausging – eine Einschätzung, die sich nicht durchsetzen konnte. Die Erzählung von Skylitzes (s. u., Abschnitt 7) belegt auch für Byzanz derartige Aufbewahrungsbehältnisse, denn auch Theoktiste nimmt die Ikonen aus einer Schatulle. Zu westlichen Futteralen etc. s. Trippes 2010; Kobler 2016. Ein Vergleichsbeispiel für die Herstellung eines Behältnisses im Westen ist die Schatulle, die Philippe de Croy im 15. Jahrhundert für seine Mosaikikone anfertigen lässt (Kat. Faith and Power 2004, Kat.-Nr. 132, S. 223).

86 Peers 2004, S. 116.

87 Die Provenienz ist ungeklärt, die erste gesicherte Mitteilung stammt von Leopoldo Cicognara (1816–1820; vgl. Merkel 2004, S. 152). Auch Merkel ordnet das Mosaik dieser Gruppe zu. Über die Frage, wie das Objekt in den Tesoro von San Marco gekommen ist, werden zwar Überlegungen angestellt, gesicherte Erkenntnisse liegen aber nicht vor, vgl. Furlan 1979, Nr. 33, S. 96; Krickelberg-Pütz 1982, S. 73 und 87–89; Ryder 2007, S. 125.

88 Merkel 2004, S. 154.

89 Alternativ Helena, Tochter von Konstantin Dragaš und Ehefrau des Despoten Johannes Ugleša (vgl. Anm. 91).

90 Das Epitheton Kataphyge (Zuflucht) kommt höchst selten vor und rekuriert auf die Leidensfähigkeit der Theotokos, die dadurch als Fürsprecherin prädestiniert ist.

91 Kat. Faith and Power 2004, Kat.-Nr. 117, S. 198f. mit Abb. (Text Maria Vassilaki); Inv.-Nr. 2057, heute ausgestellt in der Nationalen Kunstgalerie, Altbulgarische Kunstsammlung, Kirche des Alexander Nevski, Krypta, Sofia. Siehe auch Subotić 1993; Bakalova 2000.

Kopf leicht zur Seite geneigt, das verhüllte Händepaar ist an die linke Seite des Kinns gelegt, analog zu Darstellungen bei der Kreuzigung Christi. Im 14. Jahrhundert hat es offenkundig diese aus ihrem Kontext entlehnten, inhaltlich aufgeladenen Einzelfiguren gegeben.

Der gesamte Körper des Johannes ist ab der Halspartie leider nicht erhalten, nur der unterste Gewandabschnitt einschließlich der Füße ist überliefert. Die Ornamentik des Nimbus sowie die Ornamentik im unteren Bereich rücken diese Ikone in die Nähe zu den schon diskutierten Objekten, wie auch die Materialwahl analog zu diesen steht. Außergewöhnlich ist aber der breite kastenförmige Rahmen, der durch eine frühere Restaurierung gänzlich falsch montiert worden war.<sup>92</sup> Die jüngste Restaurierung hat hier zwar Abhilfe schaffen können, die Partie oberhalb des Nimbus ist dennoch beschädigt.<sup>93</sup> Das Objekt gibt einige Rätsel auf, die hier nicht zufriedenstellend gelöst werden können. Sollte die Johannesfigur doch Teil eines Ensembles gewesen sein, so wäre der breite Holzrahmen eher merkwürdig.<sup>94</sup>

Das innere Flechtband wird durch vier breite vergoldete Silberbänder oben und seitlich eingefasst, die durch ineinander verflochtene medaillonartige Formen aufscheinen. Bemerkenswert ist die gitterartige Struktur. Einigkeit herrscht über die Datierung des Mosaiks in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts. Die Ornamentik der Rahmenstruktur lässt eine Datierung in dasselbe Zeitfenster durchaus zu.<sup>95</sup> Vergleichsbeispiele wären etwa auf der Metallverkleidung der Ikone mit der Hodegetria aus der Tretjakow-Galerie in Moskau zu finden (Inv.-Nr. 22722 OS 1180), die im späten 13. oder frühen 14. Jahrhundert angesetzt wird.<sup>96</sup> Insbesondere die schmale innere Leiste fällt ins Auge, wobei das Material in Venedig deutlich dicker ist. Das Repertoire der Ornamente der Ränder lässt sich unmittelbar vergleichen mit der Rahmenfassung der Steatit-Ikone aus dem

92 Merkel 2004, Abb. S. 154. Bei der damaligen Montierung verdeckte die obere Rahmenleiste den Abschluss des Nimbus. Ursprünglich war dieser auch in jener Partie ganz ausgeführt. Bei der neuen Montierung ist man vom Mosaik ausgegangen.

93 Zur neuen Montierung sowie zur Abbildung der einzelnen Teile: Merkel 2004, S. 155, mit Abb. Dort heißt es: „In tal modo si è ottenuto un certo ingrandimento della piccola icona, tanto per quanto concerne la superficie visibile a mosaico“. Ryder 2007, S. 176, beurteilt den Rahmen als „somewhat plain in comparison with other examples, nevertheless it still creates a luxurious setting for the micromosaic.“ Es fehlt leider eine genaue Untersuchung der Holztafel und der Befestigungsspuren der Randverkleidung, zumindest treffen die Publikationen dazu keine definitiven Aussagen.

94 Eine Deesis kann grundsätzlich auch nur aus zwei Personen bestehen. In dem Fall wäre eine Christusfigur als Pendant anzunehmen oder Christus und die Theotokos. Es bliebe aber das Problem, dass mindestens eine weitere Ikone existiert haben müsste.

95 Mein herzlicher Dank gilt Antje Bosselmann-Ruickbie, die mit mir die Frage nach der Datierung des Rahmens diskutiert hat und zentrale Hinweise geben konnte. Grabar 1975, S. 73, hat das Objekt unter der Kat.-Nr. 43 aufgenommen, wobei er keine konkreten Vorschläge zum Rahmen in Hinblick auf eine Einbettung in den historischen Kontext anbietet.

96 Kat. Faith and Power 2004 Nr. 4, S. 29f. (Text Ekaterina Gladysheva).

Kreml in Moskau. Die Ähnlichkeit wird noch unterstrichen durch die schmale Leiste an drei Seiten um die Ikone, die mit derjenigen im Tesoro von San Marco nahezu identisch erscheint.<sup>97</sup> Der Einband des Lektionars (Cod. X.IV.I), das sich heute im Complesso Museale di Santa Maria della Scala in Siena befindet, zeigt ein im Ansatz recht ähnliches Repertoire, und wird auf das Ende des 13. oder den Anfang des 14. Jahrhunderts datiert.<sup>98</sup> Das Formenspiel der Medaillons erinnert unter anderem an das mittlere, auf der Seite des Schreins von König Stefan Uroš Dečanski angebrachte Medaillon. Der Schrein wird ca. 1343 entstanden sein.<sup>99</sup> Eine Datierung in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts für unseren Rahmen scheint durchaus vertretbar. Eine endgültige Festlegung kann aber erst nach einer grundlegenden Untersuchung des Trägermaterials vorgenommen werden. Fest steht jedoch, dass das Mosaik auf einem breiten Holzträger ruht, der eine derartige Rahmung prinzipiell vorsieht. Rekonstruiert man die originäre Vergoldung des Silberrahmens, so dürfte auch hier der oben skizzierte Effekt des Glitzerns und Strahlens eingetreten sein. Die Ikone mit dem Hl. Nikolaus aus Kiew (10 × 8 cm ohne Rahmen, 15 × 19 cm mit diesem) hat ebenfalls einen prachtvollen Rahmen aufzuweisen, der eine auffällige Ähnlichkeit zu Rahmen ab der Mitte bis zum Ende des 14. Jahrhunderts aufweist.<sup>100</sup> Charakteristisch ist die Strukturierung der einzelnen Seiten in Kompartimente, in denen Rauten bzw. hochgestellte Quadrate oder plastisch geformte Medaillons sich abwechseln. Die Binnenflächen sind bis auf die Medaillons alle mit einem äußerst feinen Filigran gefüllt. Diese Art von Filigran ist nach derzeitigem Kenntnisstand in Byzanz typisch für die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts, wie etwa bei der Verkleidung des Mandylions in Genua oder den kleinen Reliquiaren im Schatz von Santa Maria della Scala in Siena zu erkennen ist.<sup>101</sup> In der Forschung wird das Mosaik eher in das frühe

97 Inv.-Nr. 16625; Kalavrezou-Maxeiner 1985, Bd. 1, Nr. 124, S. 198–200, Bd. 2, Pl. 59. Der Rahmen ist dort für die Ikone gefertigt worden. Sie datiert das Objekt ohne weitere Differenzierung in das 14. Jahrhundert.

98 Bellosi 1996, S. 90–103.

99 Der Vergleich bezieht sich einzig auf die formale Ausbildung. Die Ornamentik war nicht nur mit Gold, sondern auch farbig gefasst, Kat. Faith and Power 2004, Kat.-Nr. 59, S. 114f. mit Abb. (Text Danica Popović).

100 Der Rahmen ist in einzelnen Teilen nicht im Original erhalten. Die Aufnahmen bei Grabar 1976, Nr. 34, und Krickelberg-Pütz 1982, Abb. 63 sowie S. 95f. und 105, zeigen den Zustand vor der Restaurierung, die Farbabbildung bei Bank 1977, Nr. 246, zeigt den rekonstruierten Rahmen. Zur Restaurierung: Filatov 1969. Furlan 1979, S. 29 und 79, hat für den Rahmen wie für das Mosaik eine Datierung an den Anfang des 14. Jahrhunderts vorgeschlagen. Ryder 2007, S. 95–98, ordnet das Stück nicht überzeugend seiner frühen Gruppe von 1260–1290 zu.

101 Zur Datierung des Filigrans Durand 2004, S. 247. Durand schreibt zu Recht von einem „most sumptuous“ Filigran der genannten Objekte (ebd.). Zur Analyse derartigen Filigrans wie auch den unterschiedlichen ästhetischen Ausprägungen vgl. Bosselmann-Ruickbie 2017, S. 187f. Sie hat sich intensiv mit dem Filigran der Staurothek von Bessarion auseinandergesetzt und dabei grundlegende Beobachtungen zum Filigran angestellt.



14. Jahrhundert gesetzt, der Rahmen wäre nach diesem Entwicklungsmodell erst später appliziert worden. Es liegen bislang keine Hinweise auf eine spätere Verkleidung des Rahmens vor. Augenscheinlich ist in jedem Fall, dass die unglaublich differenzierte, kleinteilige Oberfläche des Rahmens in ihrem Formenspiel schon von ihrer Anlage her ein Licht- und Schattenspiel erzeugt, das im künstlichen Licht sein eigentliches Potenzial entfaltet haben dürfte.<sup>102</sup>

Wie betont, scheinen die produzierenden Werkstätten mit den zur Verfügung stehenden Materialien experimentiert zu haben, um die Wirkmächtigkeit der Ikone zu stärken und sie diesbezüglich den monumentalen Mosaiken anzunähern. Ein letztes Beispiel mag diese Praxis noch einmal unterstreichen.

## 7. Bildtechnik und Kunstfertigkeit

Die kleine, schon erwähnte Ikone der *Eleousa* (Abb. 10) mit den Maßen 11,2 × 8,6 cm (Dicke der Tafel 1,3 cm) ähnelt in der Materialwahl den schon diskutierten Exemplaren.<sup>103</sup> Vergleichbar ist in etwa die Ikone aus dem Historischen Museum in Moskau (9,5 × 7,5 cm), deren Randornamentik mit dem New Yorker Exemplar übereinstimmt.<sup>104</sup> Die Moskauer Ikone hat zudem einen recht breiten Rahmen (mit Rahmen 18 × 13 cm), der originär

Es fällt ins Auge, wie vielfältig das Filigran erscheinen kann: Herzformen unterschiedlichster Art, florale Elemente sowie Blattformen. Das Ornament kennzeichnet eine gewisse Spannung zwischen erkennbaren Formen und freier gelegtem Filigran, so dass die Oberfläche insgesamt sehr bewegt scheint. Das Filigran beim Mandylion in Genua ist recht regelmäßig (Detailabbildung in: Wolf / Bozzo / Calderoni Masetti 2004, S. 154 und 158f., dort auch einzelne Aufsätze zur Verkleidung von Marina Cavana, Francesca Dell'Acqua und Paul Hetherington). Dieses wird um 1370 datiert, jedoch mit dem Hinweis, dass weitere Forschungen notwendig sind, um diese Art von Verkleidung noch genauer datieren zu können. Bezogen auf unser Objekt wären daran ansetzende Forschungen sinnvoll.

- 102 An dieser Stelle möchte ich auf weitere Ausführungen verzichten, jedoch nicht ohne auf den Rahmen der Pantokratorikone im Tesoro della Chiesa der Santa Caterina d'Alessandria in Galatina hinzuweisen (Abb. bei Furlan 1979, Nr. 34; Krickelberg-Pütz 1982, S. 64f.). Der Rahmen zeigt ebenfalls Partien mit Filigran, ist jedoch insgesamt in keinem guten Zustand. Teile sind nicht originär.
- 103 Siehe Abschnitt 3; Kat. Faith and Power 2004, Katalog-Nr. 128, S. 217f. (Text Pete Dandridge / Helen C. Evans); Ryder 2007, S. 91, mit einer recht frühen Datierung 1260–1290, im New Yorker Katalog heißt es noch Anfang 14. Jahrhundert (Harvey 2021). Die intensive Untersuchung des Trägergrundes der Steinchen zeigte, dass „a preexisting image was ‚squared up‘, allowing it to be more easily copied onto a freshly prepared grid of the same size or smaller.“ (Kat. Faith and Power 2004, S. 218, Text Pete Dandridge).
- 104 Ovčinnikova 1968; Krickelberg-Pütz 1982, S. 94 mit Abb., die Mosaiktechnik ist zudem durch Enkaustik ergänzt; Ryder 2007, S. 88–91 (dat. 1290–1310). Dort findet sich der Hinweis auf die metallenen Hacken für die Aufhängung. Ryder 2007, S. 91, gibt „encaustic underpainting“ an.



Abb. 10. Eleousa, Anfang 14. Jh., Mosaik, 11,2 × 8,6 × 1,3 cm, New York, Metropolitan Museum, Inv.-Nr. 2008.352.



jedoch wohl lediglich vergoldet gewesen ist.<sup>105</sup> Der Erhaltungszustand der New Yorker Ikone ist nicht gut, Spuren einer an die Substanz gehenden Restaurierung sind unübersehbar. Die Biographie der Ikone manifestiert sich zugleich an ihrer Rückseite mit einer lateinischen Inschrift, die suggeriert, dass die Ikone nicht nur von erheblichem Alter ist, sondern ehemals bei der Bekehrung der Hl. Katharina eine zentrale Rolle gespielt hat.

Im Zuge ihrer Untersuchung des Objekts hat Maria Harvey formuliert, „micromosaics“ seien ein „substitute for wall-mosaics“, die mittels ihrer technischen Eigenheiten die privaten Eigner:innen an die Mosaiken in Sakralbauten erinnern sollten.<sup>106</sup> Dies mag im Falle der späteren Sammler:innen zutreffen, für die byzantinischen Eigner:innen, die einem überschaubaren Kreis einer aristokratischen Elite angehört haben, hingegen nur partiell. Das kleine Täfelchen bezeugt mit seiner Bildtechnik durchaus, dass es sowohl von Seiten der produzierenden Werkstätten als auch ihrer Adressierten neben der Funktion als Ikone zudem um Artifizialität ging: Die Chrysographie wird bei der *Eleousa* z.B. mit längeren unregelmäßig breiten Streifen umgesetzt, die aus vergoldetem Silber bestehen, die Rede ist von „silver gilt coupons“.<sup>107</sup> Das schon an wenigen Stücken verifizierbare Phänomen eines Experimentierens mit unterschiedlichen Trägermaterialien für das Gold zeigt, wie sehr man die Wirkmächtigkeit der Oberfläche durch die Bildtechnik im Licht zu steigern intendierte. Je kleiner das Format der Ikone, umso erfindungsreicher agieren die Werkstätten.

Einzig die Kreuzigungskrone in Berlin verzichtet auf einen Goldgrund zugunsten eines silberfarbenen Himmels, den Anke-Angelika Krickelberg-Pütz ikonographisch interpretiert.<sup>108</sup> Diese Abweichung könnte durchaus auf den Moment des Todes Christi bezogen sein, was den Himmel anbelangt, da bei Luk 23,44 von der Verfinsterung der Sonne die Rede ist. Der Widerschein des Lichts beim üblichen Goldhintergrund wird dementsprechend zurückgenommen, an dessen Stelle rückt das fahle Licht. Einbezogen werden darüber hinaus auch die Nimben. Die ungewöhnliche Ästhetik dieser Ikone zieht die Betrachtenden an, fordert Aufmerksamkeit und stellt zugleich das Potenzial der Bildtechnik aus. Für den Rahmen wird ein Silberbeschlag angenommen.<sup>109</sup> Ursprünglich wären die Ikone und ihr Rahmen somit in ihrem Erscheinungsbild über die ikono-

105 Inv.-Nr. VIII 4071; Bank 1977, Farbabbildung 262, Text S. 321: Über den Rahmen heißt es dort nur, dass Steine verloren sind und Vergoldung sowie Stuck des Rahmens beschädigt seien. Siehe auch Furlan 1979, Nr. 22, S. 28f. Krickelberg-Pütz 1982, S. 94, spricht von einem „wuchtigen Rahmen“. Dieser hat an allen Seiten Einlassungen. Das Objekt scheint bisher nicht technologisch untersucht worden zu sein.

106 Harvey 2021, S. 122.

107 Präzisiert wird diese Aussage durch: „Coupons were made by hammering flat gilt silver wire, accounting for the rounded edges of the coupons, their variable profile, and the gilding on both sides and edges.“ (Kat. Faith and Power 2004, S. 218, Anm. 4, Text Pete Dandridge).

108 Zur Kreuzigungskrone siehe Anm. 69.

109 Effenberger 2006, S. 53.

graphische Zuspitzung hinaus zusammengeschlossen gewesen. Der Widerschein bleibt jedoch nicht in Gänze aus, sondern wird gezielt reduziert.

Die Kunstfertigkeit der Werkstatt zeigt sowohl in der Fern- wie auch in der Nahsicht ihre Wirkung. Die Möglichkeit zur Nahsicht dürfte bei der Produktion dieser mobilen Objekte für die Materialwahl, ihren jeweiligen Zuschnitt und Einsatz entscheidend gewesen sein. Die Ikone wird zur Hand genommen, an die Augen geführt oder zum Mund, um diese zu küssen. Anthony Cutler hat im Zuge seiner Untersuchung der kleinen Elfenbeintafeln festgestellt, dass die Handhabung Spuren in Form von Verlust der Oberflächensubstanz hinterlassen hat.<sup>110</sup> Darüber hinaus zitiert er eine Passage des Geschichtsschreibers Johannes Skylitzes, in der dieser berichtet, wie die Gattin Theoktiste des Kaisers Theophilos, der ein erklärter Ikonoklast war, ihre Enkeltöchter ebendiesen Umgang mit Ikonen lehrte. Eine Miniatur aus der Skylitzes-Handschrift (Madrid, Biblioteca Nacional, vitr. 26–2, fol. 44<sup>v</sup>) macht dies anschaulich.<sup>111</sup>

Im Kontrast zu den Mosaiken in Sakralbauten, die sich vor allem im Gewölbe fanden, d. h. oberhalb der marmornen Wandinkrustation ansetzten, war die Chance geboten, die kleinen Artefakte in die Hand zu nehmen, ihre genuinen materiellen Eigenheiten zu studieren und sich – auch das können wir an dieser Stelle nicht außer Acht lassen – an der Kunst der Werkstätten zu erfreuen.

## 8. Schlussbemerkungen

Am Ende scheint es angemessen, den Kontext der monumentalen Mosaiken noch einmal in Erinnerung zu rufen: Sie sind unabdingbar in den liturgischen Kontext eingebunden, indem ihre Anordnung, ihre Inszenierung einer im liturgischen Jahr differierenden Lichtchoreographie folgen (gar nicht zu sprechen von Homilien und Hymnen, die ihre thematische Einbindung garantierten). Die Ikonen der Sakralraumes sind über die räumliche Disposition mit dem Körper der Gläubigen verbunden, da beide im gleichen Raum verortet sind. Die Rezeption der Mosaikikonen kann auf eine Vertrautheit mit der Bildtechnik wie auch der Einbindung der Bilder im sakralen Kontext zurückgreifen. Die weitaus intimere Situation in einem häuslichen Ambiente war ebenso an eine Lichtinszenierung gekoppelt. Bei der Mosaikikone steuert das Licht, das im ‚privaten‘ Raum vorherrscht oder eigens entzündet wird, weitaus stärker als bei einer gemalten Ikone die direkte Beziehung zwischen Betrachter:in und Ikone, da jeglicher Wandel, jedes Aufblitzen, jede Verschattung die Körper des Heiligen und der Rezipient:innen unmittelbar

<sup>110</sup> Cutler 1994, S. 23–28.

<sup>111</sup> Bei Skylitzes: *A Synopsis of Byzantine History*, S. 55 f., heißt es: „Whereupon she would thrust some of the icons (which she kept in a chest) into their hands, setting them against their faces and lips, to sanctify the girls and to stir up in them a devotion to the icons.“ Cutler 1994 zitiert ebendiese Passage in einer etwas anderen Übersetzung.

betreffen. Bei der schon mehrfach erwähnten Überblendung und der Reflexion scheint das sakrale Bild geradezu den Kontakt bzw. die Berührung mit dem Heiligen forcieren zu wollen. Wie bei anderen mobilen Ikonen initiieren die Gläubigen die Kommunikation mit dem Heiligen durch ihre Verehrung. Der Rahmen kann hierbei als eine Art Übergangsraum substanzielle Unterstützung leisten. Die Ankoppelung an die profane Welt wird, wie einige Objekte demonstrieren, über Epigramme, Zeichen oder prinzipiell auch Bilder hergestellt. Wie sehr dieser zwischengeschaltete Raum für eine dauerhafte Beziehung zwischen Auftraggeber:in und Heiligem Sorge tragen kann, manifestiert sich insbesondere in den Epigrammen, die mit einer Namensnennung sowie vorgetragenen Bitten einhergehen. Durch den wechselnden Einsatz des Lichts unterliegt der einzelne Zugang zum Heiligen bei den Mosaikikonen, verstärkt durch die Materialität der Rahmungen, einer Dynamik von Enthüllen und Verbergen. Der Akt der Enthüllung des Bildes zielt auf die Öffnung zum Heiligen.

So lässt sich schlussendlich nicht konstatieren, dass durch die bestehenden Differenzen in der Bildtechnik und der Materialität die Durchlässigkeit zum Heiligen in einem ganz grundsätzlichen Sinne beeinträchtigt würde. Die Übereinkunft über die Funktion der Ikone ist überdies jenseits ihrer ästhetischen Erscheinung angesiedelt, solange dem Anspruch auf Ähnlichkeit zum Prototypus Folge geleistet wird.<sup>112</sup> Die ausgesuchte Kunstfertigkeit einzelner Objekte sowie der Einsatz wertvoller Materialien (z.B. Gold und Lapislazuli) ist zumal als ein Akt der besonderen Verehrung oder Wertschätzung gegenüber dem im Bild Vergegenwärtigten anzuerkennen.

Für die Betrachtenden ergibt sich ein zusätzlicher Effekt, indem sie nicht nur den Bezug zu ihren eigenen Körpern noch direkter durch die Handhabung und das intime Lichtspiel unter Kontrolle haben, sondern vor allem auch in der Nähe zum Objekt dessen Kunstfertigkeit, die sich in den materiellen Experimenten niederschlägt, eigens zu studieren vermögen.

112 Die Ikone ist byzantinischem Verständnis nach ein Abbild des Urbildes oder des Prototypus. Zur geforderten Ähnlichkeit, um den Bezug zwischen Abbild und Prototyp zu gewährleisten, siehe die Ausführungen von Maguire 1996, S. 5–47.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Johannes Chrysostomos: Catecheses baptismales, übers. und engl. von Reiner Kaczynski, 2 Bde., Freiburg i.Br. / Basel / Wien u.a. 1992 (Fontes Christiani 6 / 1.2).
- John Skylitzes: A Synopsis of Byzantine History 811–1057. Introduction, Text and Notes, übers. von John Wortley, Cambridge 2010.

### Sekundärliteratur

- Aldrovandi et al. 1996 = Aldrovandi, Alfredo / Casini, Maria Chiara / Lanterna, Giancarlo / Matteini, Mauro / Nepoti, Maria Rosa / Tosini, Isetta / Ferroni, Renza Trosti / Pieri, Giorgio / Castelli, Ciro / Bracco, Paolo / Barucca, Gabriele: Indagini, scientifiche per lo studio dei materiali costitutivi e il restauro dell'icona musiva di San Demetrio, in: OPD restauro. Rivista dell'Opificio delle pietre dure e laboratorio di restauro di Firenze 8 (1996), S. 9–29, 81–83.
- Andreopoulos 2002 = Andreopoulos, Andreas: The Mosaic of the Transfigurations in St. Catherine's Monastery on Mount Sinai. A Discussion of its Origins, in: Byzantion 72.1 (2002) S. 9–41.
- Bakalova 2000 = Bakalova, Elka: Kat. Nr. 86 Two-sided icon. A. The Virgin Kataphyge and St. John the Theologian. B. The Vision of Ezekiel and Habakuk, in: Maria Vassilaki (Hg.): Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art [Benaki Museum, 20. October 2000–20. January 2001]. Katalog zur Ausstellung im Benaki Museum, Athen / Mailand 2000, S. 490–492.
- Bank 1977 = Bank, Alisa Vladimirovna: Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums, übers. von Inna Sorokina, Leningrad 1977.
- Barber 2021 = Barber, Charles: A Matter of Perception. A Hesychastic Understanding of the Work of Art, in: Pamela A. Patton / Henry D. Schilb (Hgg.): The Lives and Afterlives of Medieval Iconography, Pennsylvania 2021, S. 87–100.
- Barucca 1996 = Barucca, Gabriele: L'icona musiva di San Demetrio. Riflessioni storico-artistiche dopo il restauro, in: OPD restauro. Rivista dell'Opificio delle pietre dure e laboratorio di restauro di Firenze 8 (1996), S. 21–29.
- Bauer 2013 = Bauer, Franz Alto: Eine Stadt und ihr Patron. Thessaloniki und der Heilige Demetrios, Regensburg 2013.
- Belloso 1996 = Belloso, Luciano (Hg.): L'oro di Siena. Il tesoro di Santa Maria della Scala, Mailand 1996.
- Belting / Mango / Mouriki 1978 = Belting, Hans / Mango, Cyril / Mouriki, Doula: The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul, Washington 1978 (Dumbarton Oaks Studies 15).
- Bodonyi 1932 = Bodonyi, Josef: Entstehung und Bedeutung des Goldgrundes in der spätantiken Bildkomposition. Ein Beitrag zur Sinndeutung der spätantiken Kunstsprache, Wien 1932.
- Bosselmann-Ruickbie 2017 = Bosselmann-Ruickbie, Antje: The Ornamental Decoration of the Late Byzantine Bessarion Cross. Medieval Cultural Transfer between Byzantium, the West, the Islamic World and Russia, in: Holger A. Klein / Valerie Poletto / Peter Schreiner (Hgg.): La stauroteca di Bessarione fra Costantinopoli e Venezia, Venedig 2017, S. 183–224.
- Buschhausen 1995 = Buschhausen, Helmut: Zur Frage des makedonischen Ursprungs von Mosaikikonen, in: Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, Βυζαντινή Μακεδονία 324–1430 μ.Χ., Διεθνές Συμπόσιο, Thessaloniki, 29.–31. Oktober 1992, Thessaloniki 1995, S. 57–66.
- Kat. Byzantium 1994 = Buckton, David (Hg.): Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections [Katalog zur Ausstellung im British Museum London], London 1994.

- Chastel 1954 = Chastel, André: La mosaïque à Venise et à Florence au XV<sup>e</sup> siècle, in: *Arte Veneta* 8 (1954), S. 119–130.
- Cutler 1994 = Cutler, Anthony: The Hand of the Master. Craftsmanship, Ivory and Society in Byzantium (9<sup>th</sup>–11<sup>th</sup> Centuries), Princeton 1994.
- Deliyannis 2010 = Deliyannis, Deborah Mauskopf: *Ravenna in Late Antiquity*, Cambridge 2010.
- Demus 1991 = Demus, Otto: Die byzantinischen Mosaikikonen. 1. Die großformatigen Ikonen, Wien 1991 (Denkschriften. Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse 224 / Veröffentlichungen der Kommission für Byzantinistik 5.1).
- Dennert 2019 = Dennert, Martin: Displaying an Icon. The Mosaic Icon of Saint Demetrios at Sassoferatto and its Frame, in: Antje Bosselmann-Ruickbie (Hg.): *New Research on Late Byzantine Goldsmith's Works (13<sup>th</sup>–15<sup>th</sup> Centuries)*, Mainz 2019 (Römisch-Germanisches Zentralmuseum / Byzanz zwischen Orient und Okzident 13), S. 43–53.
- Durand 2004 = Durand, Jannic: Precious Metal Icon Revetments, in: Helen C. Evans (Hg.): *Byzantium. Faith and Power* [Katalog zur Ausstellung *Byzantium. Faith and Power (1261–1557)*. Metropolitan Museum of Art, New York, 23. März bis 4. Juli 2004], New Haven u. a. 2004, S. 242–251.
- Effenberger 2004 = Effenberger, Arne: Images of Personal Devotion: Miniature Mosaic and Steatite Icons, in: Helen C. Evans (Hg.): *Byzantium. Faith and Power* [Katalog zur Ausstellung *Byzantium. Faith and Power (1261–1557)*. Metropolitan Museum of Art, New York, 23. März bis 4. Juli 2004], New Haven u. a. 2004, S. 208–214.
- Effenberger 2006 = Effenberger, Arne: *Museum für Byzantinische Kunst im Bode-Museum, München 2006*.
- Effenberger 2006/2007 = Effenberger, Arne: Zur Restaurierungstätigkeit des Michael Dukas Glabas Tarchaneiotos im Pammakaristoskloster und zur Erbauungszeit des Parekklesions, in: *Zograf* 31 (2006/2007), S. 79–94.
- Kat. Faith and Power 2004 = Evans, Helen C. (Hg.): *Byzantium Faith and Power (1261–1557)* [Katalog zur Ausstellung *Byzantium. Faith and Power (1261–1557)*. Metropolitan Museum of Art, New York, 23. März bis 4. Juli 2004], New Haven u. a. 2004.
- Filatov 1969 = Filatov, Viktor V.: Portativnaja mozaika „Sv. Nikolaj“ Kievskogo muzeja / Портативная мозаика „Св. Николай“ Киевского музея, in: *Vizantijskij Vremennik / Византийский Временник* 30 (1969), S. 226–232.
- Folda 2015 = Folda, Jaroslav: *Byzantine Art and Italian Panel Painting: The Virgin and Child Hodegetria and the Art of Chrysography*, New York 2015.
- Fornaro et al. 2016 = Fornaro, Peter / Bianco, Andrea / Feldmann, Heidrun / Schellewald, Barbara / Schmitt, Lothar: Neue computerbasierte Verfahren zur Wiedergabe von Kunstwerken, in: *Rundbrief Fotografie* 23.1 (2016), S. 14–23.
- Furlan 1979 = Furlan, Italo: *Le icone Bizantine a mosaico*, Mailand 1979.
- Fusco / Corti 2006 = Fusco, Laurie Smith / Corti, Gino: *Lorenzo de' Medici. Collector and Antiquarian*, Cambridge 2006.
- Gladyševa / Suchoverkov 2016 = Gladyševa, Ekaterina / Suchoverkov, Dmitriji: ‚Bogomater‘ Vladimirskaja, Moskau 2016.
- Kat. Glory of Byzantium 1997 = Evans, Helen C. / Wixom, William D. (Hgg.): *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era; A. D. 843–1261* [Katalog zur Ausstellung *The Glory of Byzantium*. Metropolitan Museum of Art, New York, 11. März bis 6. Juli 1997], New York 1997.
- Gorin-Rosen 2015 = Gorin-Rosen, Yael: Byzantine Gold-Glass from Excavations in the Holy Land, in: *Journal of Glass Studies* 57 (2015), S. 97–119.
- Gouma-Peterson 1976 = Gouma-Peterson, Thalia: The Parecclesion of St. Euthymios in Thessalonica. Art and Monastic Policy under Andronicos II, in: *The Art Bulletin* 58.2 (1976), S. 168–183.

- Grabar 1975 = Grabar, André: Les Revêtements en or et en argent des icônes byzantines du moyen âge, Venedig 1975 (Bibliothèque de l'Institut hellénique d'études byzantines et post-byzantines de Venise 7).
- Hahnloser / Polacco 1994 = Hahnloser, Hans R. / Polacco, Renato: La Pala d'Oro, Venedig 1994 (Il tesoro di San Marco 1).
- Harvey 2021 = Harvey, Maria: Icon, Contact Relic, Souvenir. The *Virgin Eleousa*. Micromosaic Icon at the Met, in: Metropolitan Museum Journal 56 (2021), S. 113–131.
- Hellemo 1989 = Hellemo, Geir: Adventus Domini. Eschatological Thought in 4<sup>th</sup>-Century Apses and Catecheses, Leiden u.a. 1989 (Vigiliae Christianae / Supplements 5).
- Ivanovici 2014 = Ivanovici, Vladimir: ‚Luce renobatus‘. Speculations on the Placement and Importance of Lights in Ravenna's Neonian Baptistery, in: Daniela Mondini / Vladimir Ivanovici (Hgg.): Manipolare la luce in epoca premoderna. Aspetti architettonici, artistici e filosofici. Manipulating Light in Premodern Times. Architectural, Artistic, and Philosophical Aspects, Mendrisio 2014 (Da Ravenna a Vals 1), S. 19–29.
- Ivanovici / Dennis 2020 = Ivanovici, Vladimir / Dennis, Nathan S.: Light, Vision(s), Transformation. Experiencing Baptism in Canopied Fonts (ca. 230–ca. 500 CE), in: Hortus Artium Medievalium 26 (2020), S. 97–108.
- Jäggi 2013 = Jäggi, Carola: Ravenna. Kunst und Kultur einer spätantiken Residenzstadt, Regensburg 2013.
- Kalavrezou-Maxeiner 1985 = Kalavrezou-Maxeiner, Ioli: Byzantine Icons in Steatite, 2 Bde., Wien 1985 (Byzantina Vindobonensia 15).
- Kobler 2016 = Kobler, Friedrich: Futteral, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 10 (2016), S. 1338–1366, URL: <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=96558> (letzter Zugriff: 5. April 2022).
- Krickelberg-Pütz 1982 = Krickelberg-Pütz, Anke-Angelika: Die Mosaikikone des Hl. Nikolaus in Aachen-Burtscheid, in: Aachener Kunstblätter 50 (1982), S. 9–141.
- Lehmann 2004 = Lehmann, Tomas: Paulinus Nolanus und die Basilica Nova in Cimitile / Nola. Studien zu einem zentralen Denkmal der spätantiken-frühchristlichen Architektur, Wiesbaden 2004 (Spätantike – Frühchristentum – Byzanz. Kunst im ersten Jahrtausend. Reihe B: Studien und Perspektiven 19).
- Maguire 1996 = Maguire, Henry: The Icons of their Bodies. Saints and their Images in Byzantium, Princeton 1996.
- Merkel 2004 = Merkel, Ettore: Katalog-Nr. 27 Mosaicista constantinopolitano e orafo. Icona di San Giovanni Battista. Prima metà del XIV secolo, in: Carlo Bertelli / Fatima Terzo (Hgg.): Restituzioni. Tesori d'arte restaurati 2004 [Katalog zur Ausstellung in der Gallerie di Palazzo Leoni Montanari Vicenza], Vicenza 2004, S. 152–155.
- Müntz 1879 = Müntz, Eugène: Les arts à la cour des papes pendant le XV<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècle. Bd. 2: Paul II: 1464–1471, Paris 1879 (Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome 9).
- Müntz 1886 = Müntz, Eugène: Les mosaïques byzantines portatives, in: Bulletin monumental 52 (1886), S. 222–240.
- Müntz 1888 = Müntz, Eugène: Les collections des Médicis au XV<sup>e</sup> siècle. Le musée, la bibliothèque, le mobilier, Paris 1888 (Bibliothèque internationale de l'art / Libraire de l'art).
- Nagel / Wood 2010 = Nagel, Alexander / Wood, Christopher S.: Anachronic Renaissance, New York 2010.
- Nelson / Collins 2006 = Nelson, Robert S. / Collins, Kristen M. (Hgg.): Holy Image, Hallowed Ground. Icons from Sinai [Katalog zur Ausstellung im J. Paul Getty Museum], Los Angeles 2006.
- Ovčinnikova 1968 = Ovčinnikova, E. C.: Miniaturnaja mozaika iz sobranija Gosudarstvennogo Istoričeskogo museja / Миниатюрная мозаика из собрания Государственного Исторического музея, in: Vizantijskij Vremennik / Византийский Временник 28 (1968), S. 207–224.

- Peers 2004 = Peers, Glenn: *Sacred Shock. Framing Visual Experience in Byzantium*, University Park, PA 2004.
- Pentcheva 2010 = Pentcheva, Bissera V.: *The Sensual Icon. Space, Ritual and the Senses in Byzantium*, Pennsylvania 2010.
- Peppard 2019 = Peppard, Michael: *The Photisterson in Late Antiquity. Reconsidering Terminology for Sites and Rites of Initiation*, in: *The Journal of Ecclesiastical History* 71.3 (2019), S. 463–483.
- Ryder 2007 = Ryder, Edmund C.: *Micromosaic Icons of the Late Byzantine Period*, Mikrofiche-Ausg., Ann Arbor 2007.
- Schellewald 2012 = Schellewald, Barbara: *Eintauchen in das Licht. Medialität und Bildtheorie*, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 167.3 (2012), S. 16–37.
- Schellewald 2016 = Schellewald, Barbara: *Gold, Licht und das Potenzial des Mosaiks*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 79.4 (2016), S. 461–480.
- Ševčenko 1992 = Ševčenko, Nancy Patterson: *Vita Icons and ‚Decorated‘ Icons of the Komnenian Period*, in: Bertrand Davezac (Hg.): *Four Icons in the Menil Collection, Houston 1992 (The Menil Collection Monographs 1)*, S. 56–69.
- Subotić 1993 = Subotić, Gojko: *Ikona vasilise Jelene i osnivači manastira Poganova*, in: *Saobštenja* 25 (1993), S. 25–38.
- Surmann 2005 = Surmann, Beate: *Licht-Blick. Paulinus Nolanus, carm. 23. Edition, Übersetzung, Kommentar*, Trier 2005 (Bochumer altertumswissenschaftliches Colloquium 64).
- Talbot 1999 = Talbot, Alice-Mary: *Epigrams in Context. Metrical Inscriptions on Art and Architecture of the Palaiologan Era*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 53 (1999), S. 75–90.
- Kat. Treasures of Heaven 2010 = Bagnoli, Martina / Klein, Holger A. / Mann, C. Griffith / Robinson, James (Hgg.): *Treasures of Heaven. Saints, Relics and Devotion in Medieval Europe [Katalog zur Ausstellung im Cleveland Museum of Art / The British Museum]*, London 2010.
- Tripps 2010 = Tripps, Johannes: *Man hole einen Schmied. Funde zum Enthüllen und Verhüllen von Heiligenschreinen zwischen Spätgotik und Säkularisation*, in: Ulrike Wendland (Hg.): *... das Heilige sichtbar machen. Domschätze in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, Regensburg 2010 (Arbeitsberichte / Sachsen-Anhalt. Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie 9)*, S. 273–288.
- Vasiliev 1950 = Vasiliev, Alexander Alexandrovich: *The Historical Significance of the Mosaic of Saint Demetrius at Sassoferrato*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 5 (1950), S. 29–39.
- Wessel 1967 = Wessel, Klaus: *Die byzantinische Emailkunst vom 5. bis zum 13. Jahrhundert*, Recklinghausen 1967 (Beiträge zur Kunst des christlichen Ostens 4).
- Westerkamp 2015 = Westerkamp, Dirk: *Der verklärte Körper. Kleine Ästhetik der Mandorla*, in: Dirk Westerkamp: *Ikonsche Prägnanz*, Paderborn 2015, DOI: [https://doi.org/10.30965/9783846759370\\_008](https://doi.org/10.30965/9783846759370_008).
- Wolf / Bozzo / Calderoni Masetti 2004 = Wolf, Gerhard / Bozzo, Colette Dufour / Calderoni Masetti, Anna Rosa (Hgg.): *Mandylion. Intorno al Sacro Volto, da Bisanzio a Genova [Katalog zur Ausstellung im Museo Diocesano Genova]*, Mailand 2004.
- Weyl Carr 2016 = Weyl Carr, Annemarie: *Reflections on the Medium of the Miraculous*, in: Sharon E. J. Gerstel (Hg.): *Viewing Greece. Cultural and Political Agency in the Medieval and Early Modern Mediterranean*, Turnhout 2016 (Studies in the Visual Cultures of the Middle Ages 11), S. 33–52.

Verena Olejniczak Lobsien

## *Symphonialis est anima*

### Die Evidenz der Stimme und das Erscheinen der Sympathie bei Hildegard von Bingen

#### Abstract

Unfolding Hildegard von Bingen's assertion *symphonialis est anima*, this chapter outlines her aesthetics, while presenting the 12<sup>th</sup>-century theologian as ecological thinker, theoretician, and practitioner of natural sympathy. Examples from her letters and life, her poems and major visionary writings are read as instances of a neoplatonic, Erigenist 'apparition of what is not apparent' (*non apparentis apparitio*). In this way, Hildegard's visions with their extensive allegoreses not only become understandable as writings of theophany and holistic experiences of the divine, but are also shown to contain a radical ecology. It is with the creation of the world and the incarnation of the Word that the great symphony is instituted which interfuses the whole of nature and sympathetically (re-)connects human beings to prelapsarian nature as well as angelic life. As this should neither be disrupted nor forgotten, Hildegard responds to attempts to suppress its realisations in monastic life, even if they issue from positions of ecclesiastic authority, with spectacular gestures of resistance in theological argument, as well as subversive action. In the same spirit, interpreting the voice of the 'living light' and communicating its appearances, Hildegard's symphonic soul gives evidence of the all-embracing consonance and enables her readers and listeners to participate in it.

#### Keywords

Hildegard von Bingen, Natural Sympathy, Neoplatonism, Premodern Aesthetics, Visionary Writing, Sound and Singing, Benedictine Form of Life, Ecological Theology

## 1. Sehen, Hören, Schreiben: Das Werk der Hildegard von Bingen

Hildegard von Bingen ist vielen vieles. Die Funktionalisierungen ihres Namens, ihrer Person und ihrer Schriften sind ohne Zahl. Sie spielt wechselnde Rollen in esoterischen Spiritualitäten, populären Naturheilpraktiken, Neueinspielungen ‚mittelalterlicher‘ Musik; sie wird zuständig gemacht für Kosmetika, Kräutertees und Dinkelkekse. All das hat freilich auch dafür gesorgt, dass man die benediktinische Ordensfrau als das nicht ernst genommen hat, als was sie selbst sich verstanden hat und von ihren Zeitgenossen gesehen wurde: als Weitergebende und wortmächtige Verkünderin dessen, was sich ihr mitteilte, als Denkerin und Prophetin. Erst 2012 ist sie heiliggesprochen und zur Leh-



rerin der Kirche erklärt worden.<sup>1</sup> Und erst in jüngster Zeit nimmt man sie wirklich als das wahr, was der Theologe Benedikt XVI. und die Heiligsprechungskommission in ihr erkannt haben, nämlich als systematische Theologin,<sup>2</sup> näherhin als Begründerin einer natürlichen, besser: ökologischen Theologie.<sup>3</sup> Im Folgenden möchte ich zeigen, dass die Meisterin vom Rupertsberg eben das tatsächlich ist, in einem speziellen, zugleich radikalen und umfassenden Sinn. Hildegard wird vorgestellt als Denkerin der Sympathie. Das ist der übergreifende Kontext, in den ihre ästhetischen Praxis gestellt werden soll. Zuvor und in direktem Zusammenhang damit muss jedoch nach den Arten und Weisen gefragt werden, wie Hildegard in ihrem Schreiben die zentrale metaphysische Voraussetzung der großen, mehr als das bloß Menschliche umfassenden Sympathie ins Werk setzt: das Erscheinen dessen, was von Anfang bis Ende über jedes Erscheinen und jede Sagbarkeit hinaus ist – mit allen Ambiguitäten, die das birgt.

Diese Ambiguitäten sind grundsätzlicher Natur, und sie spielen auf vielen Ebenen. Grundsätzlich, weil das Erscheinen des Nichterscheinenden<sup>4</sup> selbst eine aus theologischer Notwendigkeit vieldeutige und paradoxe Formel ist. Zum anderen ist Hildegards Wirken insgesamt von Ambiguitäten umgeben und durchsetzt. Denn Hildegard von Bingen ist eben schon zu ihren Lebzeiten vieles: Gottesfreundin, Theologin, Heilerin, Klostergründerin, Komponistin, Ratgeberin, Kirchenpolitikerin. Damit ist sie in einan-

- 1 Benedikt PP. XVI 2012a und Benedikt PP. XVI 2012b.
- 2 Vgl., mit ganz ähnlicher Kritik an den jüngeren Pragmatisierungen Hildegards, Kutzer 2012. Derlei Projektionen sind natürlich kein neues Phänomen. Auch lädt eine Heiligsprechung zusätzlich zu (nicht nur geistlichen) Funktionalisierungen und Indienstnahmen ein, wiewohl Benedikt XVI. Hildegard in seinem Heiligsprechungsdekret ausdrücklich als „Lehrerin der Universalkirche“ und „Meisterin der Theologie“ würdigt und „die Vorzüglichkeit ihrer theologischen, naturkundlichen und musikalischen Schriften“ hervorhebt (Benedikt PP. XVI 2012a, S. 88f.). Er formuliert im Übrigen konzise den Kern der ökologischen Theologie Hildegards: „Denn das Leben, die Spiritualität und der Kult Hildegards von Bingen bezeugen voll und ganz und angemessen das absolute und unvergängliche Gut, das die Gemeinschaft mit Gott bedeutet. Diese Gemeinschaft mit Gott bewirkt, dass alle Geschöpfe als Gottes Werke miteinander im Zusammenklang stehen und einander entsprechen“ (Benedikt PP. XVI 2012a, S. 86) – und, unter ausdrücklicher Hervorhebung der Wirkungsdimension ihrer Schriften und Verwendung eines ihrer eigenen Zentralbegriffe (*viriditas*): „Ihre Texte, die mit der wahren Liebe des Intellekts durchdrungen sind, bringen eine außergewöhnliche Lebenskraft (*viriditas*) und Frische hervor, wenn man sie betrachtet im Geheimnis der Allerheiligsten Dreifaltigkeit, der Inkarnation, der Kirche, der Menschheit und der Natur, die der Mensch als Gottes Geschöpf zu betrachten und der er zu dienen hat“ (Benedikt PP. XVI 2012a, S. 87). Benedikt würdigt auch ausdrücklich Hildegards poetische Sprache und den „künstlerischen und wissenschaftlichen“ Charakter ihrer Schriften (Benedikt PP. XVI 2012b, S. 93).
- 3 So im Untertitel auch jüngst Marder 2021; Marder hebt in seiner Betrachtung vor allem auf das vegetale Leben und die ‚phytophone‘ Spiritualisierung des Pflanzlichen in Hildegards Schriften ab („phytophonies“, Marder 2021, S. vii u.ö.); zum Grundgedanken *symphionalis est anima* vgl. auch Marder 2021, S. 53–67.
- 4 Zu dieser Formel s. Abschnitt 2 dieses Beitrags.

der überlagernden Zusammenhängen tätig, die im Rückblick über neun Jahrhunderte nicht anders als mehrdeutig erscheinen können. Vor allem aber ist sie Seherin und Visionärin. Das wiederum, ihr zentrales Charisma, das daraus entspringt, dass sie von Kindheit an, bei wachem Bewusstsein und, wie sie immer wieder betont, nie in Ekstase oder Trance, Visionen empfangen hat; dass das Schauen und die sich ungewollt aufdrängende Schau ihre ständigen Begleiter sind; dass sie diese zugleich als Auszeichnung, Weisung und Trauma erfährt, dass sie von ihren Visionen spricht, predigt, schreibt und nach ihnen handelt – all das hat keineswegs nur für Bewunderung, sondern stets auch für Misstrauen und Skepsis gesorgt. Visionen, von einer Nonne vorgebracht, stehen von vornherein und prinzipiell unter dem Verdacht des falschen Scheins, vom 12. Jahrhundert bis heute. Umso erstaunlicher, dass die Kirche, angefangen mit Bernhard von Clairvaux und Papst Eugen III., diese Benediktinerin gerade als Visionärin ernst genommen und schon zu ihren Lebzeiten als *prophetissa teutonica* verehrt hat.

Das hat seinen Grund auch darin, dass Hildegard auszusprechen und mitzuteilen versteht, was sie schaut. Sie beschreibt und legt aus, was sie schaut; sie predigt, korrespondiert, berät – mündlich und in Texten von größter Kohärenz und ebenso eindrucksvoller „Originalität ihrer Sichtweisen“ wie „Tiefe und Korrektheit“.<sup>5</sup> Vor allem in ihrer großen Trilogie, der über Jahrzehnte entstandenen Folge aus *Scivias*, *Liber Vitae Meritorum* und *Liber Divinorum Operum*, entfaltet sie extensive Allegoresen dessen, was ihr in ihren Schauungen zuteil wird, und artikuliert die Theologie und Kosmologie, die Lebens-, Heil- und Naturkunde, die sich daraus ergeben. Sie versteht sich dabei durchaus als Autorin: gewiss als Empfängerin, als Medium und Sprachrohr des Heiligen Geistes, aber eben dadurch auf unüberbietbare und unanfechtbare Weise autorisiert. Ihre Selbstverkleinerungen als bloße Frau, schwaches Gefäß der Zusprache eines Anderen, ständig von Krankheiten geplagt, auch wegen der fortwährenden starken, als schwere Belastung empfundenen Notwendigkeit, mitteilen und aufschreiben zu müssen, was ihr auf diese Weise zu sehen gegeben wird, formieren sich zu einem weiblichen Autorisierungs- und Legitimierungsdiskurs, zu einer geradezu klassischen Apologetik des Schreibens, wie sie noch Jahrhunderte später von Schriftstellerinnen vorgetragen wird. Denn das ist Hildegard eben auch: Schriftstellerin und selbstbewusste Autorin nicht nur theologischer, sondern auch poetischer Werke, und immer wieder beides in einem. Sie ist eine poetische Denkerin. Ihre Werke entspringen aus vieldimensionaler, multifaktärer und multisensueller, um nicht zu sagen: ganzheitlicher Erfahrung und bieten sich ebenso vielsinniger ästhetischer Erfahrung an. Dies wiederum emphatisch im klassisch antiken und auch mittelalterlich noch gültigen Sinne von *aisthesis* als sinnlicher Wahrnehmbarkeit: nicht nur im Schwarz auf Weiß des geschriebenen, zuvor diktierten Worts, sondern auch in der mindestens mit dem inneren Auge zu visualisierenden und zu imaginierenden Farbigkeit, Räumlichkeit und Spürbarkeit der beschriebenen Visionen, vor

5 Benedikt PP. XVI 2012b, S. 92.

allem immer wieder in der *viriditas*, der geistes- und lebensenergetischen ‚Grünkraft‘ (um mit einem Neologismus und Zentralkonzept Hildegards zu sprechen), und nicht zuletzt als *dulcedo* des Klangs, wie er sich im komponierenden Hören, in der gesungenen Performanz und auch im Lesen von Notation und Lied oder Hymnus zu hören gibt.<sup>6</sup> Die Sinneswahrnehmung, die Wahrnehmung des Geschaffenen und der Schöpfung im Zusammenwirken aller gottgegebenen fünf Sinne, ist für Hildegard einer der Wege der Gotteserfahrung.<sup>7</sup> Durchaus ist im sensorischen der materielle Aspekt mitgedacht, zudem eine Praxis, denn Hildegards Schriften, ihre Abhandlungen, Allegorien und Allegoresen, ihre Gebete, Liedtexte, nicht zuletzt ihre Briefe haben Konsequenzen. Sie sind wirkende Worte. Diese in sinnlicher Wahrnehmung, das heißt ästhetisch, manifest und wirksam werdende Stofflichkeit muss betont werden, weil sie auch das Erscheinen des Nichterscheinenden betrifft. Das ist bei Hildegard nämlich keineswegs ausschließlich ein rein spirituelles, ideelles oder metaphysisches Ereignis, sondern zugleich ein physisches, also natürliches. Es scheint immer auch, geradezu in herausgehobener Weise aus dem Hören zu kommen und wird hörend verstanden. Es entfaltet Resonanzen, im literalen wie im metaphorischen Sinn. Es prägt Hildegards Interpretation benedikti-

- 6 Dazu Carruthers 2006; Carruthers 2013. Zur Musikgeschichte der hörbaren Werke als Wirkungsgeschichte und zum Hören als Kommunikationsgeschehen auch Zorn 2021.
- 7 Das wird zu Recht auch im „Apostolischen Schreiben“ hervorgehoben: „Alle äußeren und inneren Sinne des Menschen sind an der Gotteserfahrung beteiligt“ (Benedikt PP. XVI 2012b, S. 95; vgl. auch Zátonyi 2022, S. 80–82). Besonders deutlich wird der Gedanke expliziert in Hildegards Auslegung des Athanasischen Glaubensbekenntnisses für die Schwestern („Explanatio Symboli Sancti Athanasii“): *[H]omo autem ad imaginem et similitudinem Dei factum est, ut quinque sensibus corporis sui operetur, per quos etiam divisus non est, sed per eos est sapiens et sciens et intelligens opera sua adimplere. [...] Hi quinque sensus in homine, ita in unum conjunguntur, quod alius alio nequaquam carere potest et in uno homine sunt, [...] et unus homo est. Sed per hoc, quod homo sapiens, sciens et intelligens est, creaturas cognoscit. Itemque per creaturas, et per magna opera sua, quæ etiam quinque sensibus suis vix comprehendit, Deum cognoscit, quem nisi in fide videre non valet. [...] Corpus vero, ædificium animæ est, quod cum illa secundum sensibilitatem suam operatur, quemadmodum molendinum aquis circumfertur.* (Hildegard: Opera Omnia in Patrologia Latina [im Folgenden mit der Sigle PL zitiert] 197, 1073A–D. „[D]er Mensch ist wahrhaftig als Bild und Gleichnis Gottes geschaffen, damit er mit den fünf Sinnen seines Leibes wirke; durch sie ist er nämlich nicht geteilt, sondern durch sie ist er weise, wissend und einsichtig, seine Werke zu erfüllen. [...] Diese fünf Sinne sind im Menschen so in Eins verbunden, dass einer den anderen niemals missen kann, und sie sind in einem [einzigen] Menschen, [...] und er ist ein [einziger] Mensch. Aber auch durch dieses, dass der Mensch weise, wissend und einsichtig ist, erkennt er die Geschöpfe; und ebenso durch die Geschöpfe und durch seine großen Werke, die er auch mit seinen fünf Sinnen kaum erfasst, erkennt er Gott, den er nicht zu sehen vermag, wenn nicht im Glauben. [...] Der Leib ist wahrhaft das Bauwerk der Seele, das mit jener nach ihrer Sinneswahrnehmung wirkt, so wie ein Mühlrad vom Wasser bewegt wird.“ Auslegung des Athanasianischen Glaubensbekenntnisses [Übers. Ranff 2015], in: Hildegard: Katechesen – Kommentare – Lebensbilder, S. 165 f.).

nischer Lebenskunst und Lebensform.<sup>8</sup> Es ist lebendig, wirklich und erfahrbar, ganz und gar, denn es spricht zu einer Seele, die wie alles durch den Klang des ersten Wortes ins Dasein getreten<sup>9</sup> und auch daher selbst Inbegriff des Zusammenklangs der gesamten, inkarnierten Schöpfung ist: *symphonicalis*.

## 2. Erscheinen des Nichterscheinenden

In der Kommunikation des Nichterscheinenden mit der Seele spricht Gleiches zu Gleichem. So wie das Nichterscheinende – Gott – in der Wirklichkeit zutage tritt, verwirklicht es sich auch im menschlichen Denken. In Selbstmitteilung wie in Theophanie bleibt es dennoch unaussprechlich, ‚über‘ allen Prädikaten und Zuschreibungen. Das sind Grundbausteine eines radikalen neuplatonischen Denkens in der Fluchtlinie Proklos' ebenso wie des Dionysius Areopagita. In der paradoxen Rede von der Erscheinung des Nichterscheinenden haben sie eine Formel gefunden, in der die Ambiguitäten des Scheins in wohl kaum überbietbarer Weise schillern. Ihr formelhafter Zusammen-

- 8 Zum klösterlichen Zönobium als Lebensform, also eines „Sein und Tun, Göttliches und Menschliches verschränkenden, ontologischen wie praktischen Paradigmas“, und als Kunst (*ars*) s. auch Agamben 2012, S. 11, vgl. auch S. 53f.). Für den Hinweis danke ich Lukas Steinacher-Wisiosek. Ohne einen radikalen Begriff von Lebensform kann gerade die praxeologische Dimension in Hildegards Protest gegen den Versuch der Mainzer Kurie, das ordensregelkonforme Leben ihrer Gemeinschaft zu beschneiden, nicht angemessen verstanden werden (s. Abschnitt 3 dieses Beitrags).
- 9 Vgl. z. B. die Emphase in Hildegards *Causae et curae*, I.3: *Et uerbum patris sonuit [...]* (Hildegard: Beate Hildegardis Cause et cure, S. 20, Z. 8). Ton, Klang und Erschallen des lebensschaffenden und -erhaltenden Gotteswortes werden regelmäßig hervorgehoben. Besonders nachdrücklich expliziert Hildegard den Zusammenhang mit der Schöpfung, der Seele des Menschen und den von ihm hervorgebrachten Klängen auch in ihrer Exegese des Johannesprologs im *Liber divinorum operum* (I, 4, 105): *Cum autem uerbum Dei sonuit, omnem creaturam quæ ante ævum in Deo præordinata et disposita fuit ad se vocavit, et per uocem ejus omnia ad vitam suscitata sunt, sicut etiam in homine designavit, qui Verbum in corde suo occulte dictat antequam illud emittat, quod in emissione secum est, et sic dictatus uerbi in uerbo est. Quando enim uerbum Dei sonuit, idem uerbum in omni creatura apparuit, et idem sonus in omni creatura uita fuit. Unde etiam de eodem uerbo rationalitas hominis opera sua operatur, et de eodem sono opera sua sonando, clamando et cantando profert, quia per acumen artis suæ in creaturis citharas, et tympana sonando sonare facit [...]* (PL 197, 890C–891A. „Als das WORT Gottes erklang, rief Es die gesamte Schöpfung, die vor aller Zeit in Gott vorherbestimmt und geordnet war, zu Sich, und durch Seine Stimme wurde alles zum Leben erweckt. So hat Gott auch im Menschen bezeichnet, der sein Wort in seinem Herzen insgeheim spricht, bevor er das äußert, was beim Aussprechen in ihm ist. So ist das innere Sprechen (*dictatus*) des Wortes im Wort. Als nämlich das WORT Gottes erklang, erschien dieses WORT in jedem Geschöpf, und dieser Klang war in jedem Geschöpf das Leben. Daher wirkt auch aus diesem Wort die Vernunft des Menschen ihre Werke und aus diesem Klang bringt sie ihre Werke tönend, rufend und singend hervor. Durch den Scharfsinn ihrer künstlerischen Fähigkeit lässt sie in den Geschöpfen Kithara und Tympanon erklingen.“ Hildegard: Das Buch vom Wirken Gottes [Übers. Heieck 2012], S. 203f.). Vgl. auch Zátonyi 2022, S. 69, 99f., 117, 134 und 169–171.

zug in der Wendung *non apparentis apparitio* stammt von Johannes Scotus Eriugena, dem wohl bedeutendsten christlichen Platoniker des frühen Mittelalters.

Das Hauptwerk des iroschottischen Mönchsgelehrten, der um die Mitte des 9. Jahrhunderts im Auftrag Karls des Kahlen die Schriften des Dionysius Areopagita übersetzt und kommentiert, trägt den Titel *Über die Einteilung der Natur* (*Periphyseon* bzw. *De divisione naturae*). Eriugena nimmt hier einen ebenso zentralen wie erstaunlichen Gedanken des Areopagiten auf – den der Theophanie – und erläutert ihn in einer langen, die paradoxe Denkfigur vielfach variierenden Passage. Ich zitiere verkürzend: „Ist ja doch Alles, was gedacht und wahrgenommen wird, nichts Anders als die Erscheinung des Nicht-Erscheinenden, das Offenbarwerden des Verborgenen, die Bejahung des Verneinten, [...] der Ausdruck des Unsagbaren, die Nähe des Unnahbaren, das Verständniss des Nichtverständlichen, [...] die unsichtbare Sichtbarkeit [...]“.<sup>10</sup> Alles ist, so wird hier behauptet, durchlichtete Erscheinung des Göttlichen.<sup>11</sup> Gott bringt sich im Seienden

10 Eriugena: *Über die Einteilung der Natur* (Übers. Noack 1983), S. 264. Der hier übersetzte Passus 633A–B, der wie eine Folge von zen-buddhistischen Kōans anmutet, lautet in PL 122 vollständig wie folgt: *Deus itaque est omne, quod vere est, quoniam ipse facit omnia, et fit in omnibus, ut ita sanctus Dionysius Areopagita. Omne namque, quod intelligitur et sentitur, nihil aliud est, nisi non apparentis apparitio, occulti manifestatio, negati affirmatio, incomprehensibilis comprehensio, ineffabilis fatus, inaccessibleis accessus, inintelligibilis intellectus, incorporealis corpus, superessentialis essentia, informis forma, im/mensurabilis mensura, innumerabilis numerus, carentis pondere pondus, spiritualis incrassatio, invisibilis visibilitas, illocalis localitas, carentis tempore temporalitas, infiniti definitio, incircumscripti circumscriptio, et cetera, quae puro intellectu et cogitantur, et perspiciuntur, et quae memoriae finibus capi nesciunt, et mentis aciem fugiunt.* In der Übersetzung von Sheldon-Williams und O’Meara: „Therefore God is everything that truly is because He Himself makes all things and is made in all things, as St. Dionysius the Areopagite says. For everything that is understood and sensed is nothing else but the apparition of what is not apparent, the manifestation of the hidden, the affirmation of the negated, the comprehension of the incomprehensible, [the utterance of the unutterable, the access to the inaccessible,] the understanding of the unintelligible, the body of the bodiless, the essence of the superessential, the form of the formless, the measure of the measureless, the number of the unnumbered, the weight of the weightless, the materialization of the spiritual, the visibility of the invisible, the place of that which is in no place, the time of the timeless, the definition of the infinite, the circumscription of the uncircumscribed, and the other things which are both considered and perceived by the intellect alone and cannot be retained within the recesses of the memory and which escape the sharpness of the mind.“ (Eriugena: *Periphyseon* [Übers. Sheldon-Williams / O’Meara 1987], S. 250).

11 Werner Beierwaltes 1994, S. 28f., sieht Dionysius und Eriugena hier primär durch ihre Lichtmetaphysik verbunden: „Den von Plotin und Proklos aspektreich entwickelten Gedanken einer Entfaltung des Lichtes aus dem Einen Ursprung, nicht minder den ontologischen Grundzug und den epistemologischen oder anagogischen, symbolisch hinaufführenden Charakter des Lichtes hat *Dionysius* in seine Theologie aufgenommen. Eben diese philosophisch-theologische Funktion und Bedeutung des Lichtes hat auch *Eriugena* intensiv durchdacht. Primär aus ihr ist der für ihn zentrale Begriff der ‚Theophanie‘ verstehbar. Welt als die begreifbare Erscheinung oder faßbare Abschattung des überhellen göttlichen Lichtes, Welt als lichthafte Selbstoffenbarung Gottes.“

zur Erscheinung, damit auch uns zur Erkenntnis, Einsicht und Erfahrung. Das geschieht fortwährend, in einem dynamischen Vorgang, und darin besteht Schöpfung. Alle Wirklichkeit ist Gotteserscheinung<sup>12</sup> – aber als solche ist sie eben auch *Theophanie*, das heißt bloße *Erscheinung* des Einen, das prinzipiell und radikal alteritär ist; über allem, insofern „überseiendes“, bestimmungsloses, unbestimmbares und (weil von ihm eigentlich nichts positiv gesagt werden kann) transzendentes „Nichts“.<sup>13</sup> Da helfen nur Paradoxien: Nichts ist außerhalb Gottes, und doch ist er nichts von allem. Er bleibt jenseits von allem<sup>14</sup> und erscheint doch in allem, in der gesamten Schöpfung. Durch seine fortwährende Tätigkeit wird alles Seiende gleichsam erleuchtet und strahlt, dank seiner Abkunft vom *pater luminum* (Jak 1,17),<sup>15</sup> aus sich selbst: *omnia quae sunt, lumina sunt*, kann

Gerade aufgrund dieser ihrer durch alles Seiende hindurchgehenden, die Intelligibilität universal begründenden und dokumentierenden Licht-Qualität kann Welt zum rückverweisenden Zeichen, zum Symbol oder zur ‚metaphora divina‘ werden, um durch sie hindurch in den lichterhaften Grund seines eigenen Erscheinens zurückzudenken.“

- 12 Beierwaltes 1994, S. 120, präzisiert in seiner Glossierung der Passage: „Das Seiende insgesamt – also nicht nur die ‚Welt‘ im Sinne des griechischen Kosmos-Begriffs – ist *Theophanie*. Ein den *Theophanie*-Begriff erläuternder Satz: Das Seiende insgesamt ist Erscheinung, aktives Erscheinen des Gottes als des selbst Nicht-Erscheinenden, versteht beide, Gott und Erscheinung, emphatisch: zum einen meint er Seiendes, in dem Gott *erscheint* oder sich *zeigt*, in dem er als Erscheinender jedoch nicht so *ist*, wie er *in sich* ist; zum anderen Seiendes, *in* dem oder *gar als* das Gott erscheint, ohne dessen Hervorgang aus ihm selbst in Anderes ‚nichts‘, d.h. nur *er selbst* wäre“. „Wenn dies eine Aussage über die Struktur dessen, was dem Denken und den Sinnen zugänglich ist, also des Seienden insgesamt ist, dieses aber als Resultat eines Vorgangs begreifbar wird: Erscheinung, Sich-Offenbarmachen, Sich-Bejahen, Sich-Begreiflich- oder Sagbar-Machen dessen, was in seinem Ich-Sich-Sein all dies negiert, dann ist *Theophanie* die allgemeinste und zuleich präziseste Auskunft über das Verhältnis des Seienden zu seinem Grund“ (Beierwaltes 1994, S. 121).
- 13 Jens Halfwassen 2004, S. 170, hat die Grundintuition Eriugenas so zusammengefasst: „Eriugena nennt das göttliche Eine konsequent das ‚überseiende‘ oder ‚transzendente Nichts‘ (nihil per superessentialitatem, nihil per excellentiam). Wenn Gott alle Dinge einschließlich der Materie aus dem Nichts erschafft, so ist dieses Nichts Er selbst: das überseiende Nichts des bestimmungslosen Einen bringt alle Wirklichkeit aus der Überfülle seiner eigenen Nichtigkeit hervor; dabei erscheint es, ohne seine Transzendenz aufzuheben“. Zur Rekonstruktion dieser radikalen Schöpfungstheologie und ihres neuplatonischen Fundaments s. Beierwaltes 1994; *Ontologie und epistrophische Logik der Einteilung der Natur* sind dargelegt bei Sheldon-Williams 1980.
- 14 Halfwassen 2004, S. 171: „[D]as Eine bleibt jenseits von allem, auch wenn es in allem erscheint, das Übersein hebt sich nicht selbst auf ins Sein, sondern bleibt dessen transzendenter Ursprung [...]. Den Hervorgang der intelligiblen wie der sinnlich-wahrnehmbaren Welt aus Gott denkt Eriugena zugleich als die Rückkehr aller Dinge und aller die Dinge begründenden Ideen in das überseiende göttliche Eine, so daß die Schöpfung zugleich die Selbstvermittlung der transzendenten Gottheit ist, in der das Überseiende sich selbst erkennt“.
- 15 *Vulgata* (Biblia Sacra, hg. von Weber OSB); „Vater der Himmelslichter“ in der Zürcher Bibel, „Vater der Gestirne“ in der Einheitsübersetzung.

Eriugena an anderer Stelle sagen.<sup>16</sup> So ist die Schöpfung Selbstvermittlung Gottes in allegorischer Weise (*metaphora divina*). Aber in dieser Erscheinensparadoxie ist sie eben auch seine Selbstmitteilung im menschlichen Denken und sinnlich-ästhetischen Erfahren. Damit sind auch Visionen, wie sie Hildegard zuteil werden, prinzipiell gerechtfertigt – und bleiben doch zugleich fragwürdig.

Nun ist die Frage nach den Quellen von Hildegards Metaphysik in der Forschung nach wie vor umstritten. Sie ist wohl auch nicht mit letzter Sicherheit zu beantworten, denn Hildegard zitiert nicht und beruft sich nicht auf Autoritäten. Sie sei ja lediglich eine ungelehrte Frau. Zwar räumt sie ein, von den Schriften „gewisser“ Philosophen Kenntnis zu haben.<sup>17</sup> Für ihr eigenes Sprechen und Schreiben reichten jedoch die Heilige Schrift, die Texte der kirchlichen Liturgie und der klösterlichen Lesungen sowie natürlich die Stimme des Heiligen Geistes aus, der sich ihr in der Schau des „lebendigen Lichts“ mitteilt und dessen Mitteilungen sie zu verstehen gibt.<sup>18</sup> Solche Selbstautorisierung ist der traditionellen Quellen- und Einflussforschung offenkundig hinderlich. Dennoch lässt sich kaum übersehen, dass sich Hildegards Schreiben, die Art und Weise, wie sie ihre eigene Gotteserfahrung in ästhetisch erfahrbare Texte, das in den Schauungen Erschienene in literarische Erscheinung, das unsichtbare Signifikat in lesbare Signifikanten übersetzt, in gedanklicher und figurativer Nähe zu den neuplatonischen Konstellationen des 12. Jahrhunderts bewegt. Intelligible Wahrheit wird in einem ihr scheinbar ungleichen, sinnlich wahrnehmbaren Medium zu verstehen gegeben; ver-

- 16 Eriugena: *Expositiones*, Sp. 128C. „Res illuminata illuminans“ wird Benjamin Whichcote, einer der Hauptvertreter des englischen Neuplatonismus im 17. Jahrhundert, in einer viel späteren Variation dieses Gedankens von der menschlichen Seele sagen (*Moral and Religious Aphorisms*, No. 916, in: *Patrides* 1969, S. 334).
- 17 *In eadem visione scripta prophetarum, Evangeliorum, et aliorum sanctorum quorundam philosophorum, sine ulla humana doctrina intellexi, ac quædam ex illis exposui, cum vix notitiam litterarum haberem [...]* (*Vita Sanctæ Hildegardis*, in: Hildegard: *Opera Omnia*, PL 197, 104A. „In dieser Schau verstand ich die Schriften der Propheten, Evangelien sowie anderer Heiliger und einiger Philosophen ohne irgendeine menschliche Unterweisung, und einige von ihnen legte ich aus, obwohl ich kaum wissenschaftliche Bildung besaß [...]“. Hildegard von Bingen: *Das Leben der heiligen Hildegard von Bingen* [Übers. Klaes-Hachmöller 2018], S. 35).
- 18 Die Wahrnehmung, das innere Sehen – und Hören! – der *lux vivens* ist für Hildegard die Mitte ihrer Gotteserfahrung. Mit dieser wiederkehrenden Wendung sucht sie ihre Visionen und die darin erfahrene Kommunikation zu beschreiben. Als „lebendiges Licht“ bezeichnet sie dabei die sich mitteilende Instanz, zugleich die Visionserfahrung selbst; so schon in der „*Protestificatio*“ zu Beginn des *Scivias* (in: PL 197, 384B und 449A). Besonders differenziert und vergleichsweise ausführlich handelt sie davon im berühmten Schreiben *De modo visionis suae* an Wibert von Gembloux (dt. in Hildegard: *Briefwechsel* [Übers. Führkötter 1965], S. 226f.). Eher formelhaft tritt das „lebendige Licht“ als Erscheinungsweise einer vertraut-fremden Instanz, die konsultiert und deren Worte gehört und wiedergegeben werden, wiederholt in den Briefen auf (so im Brief an die Mainzer Prälaten, PL 197, 219D, vgl. auch 345C, 299D, 208C) und immer wieder auch in den anderen beiden großen Visionsschriften.

borgene Immaterialität in Stofflichkeit offenbart; Metaphysisches im Physischen artikuliert. Die Grundzüge dieser theologischen Ästhetik, deren Kern in der Überzeugung von der kommunikativen Kraft „ungleichartige[r] Gleichartigkeiten“ liegt, kann man so bei Dionysius Areopagita nachlesen.<sup>19</sup> Christel Meier hat auf diese Rezeptions- und Transformationslinie schon vor mehr als 30 Jahren hingewiesen und wiederholt gezeigt, inwiefern Hildegards Denken nicht nur Verwandtschaft zu dem der Viktoriner unterhält, sondern vor allem deutliche Spuren und Strukturen Eriugenischen Philosophierens aufweist.<sup>20</sup> Schon in der legitimatorischen Bescheidenheitsgeste der Meisterin mag man eine Haltung wissenden Nichtwissens sehen, wie sie ihrem negativ-theologischen Neuplatonismus wohl ansteht.<sup>21</sup> Am Beispiel soll nun gezeigt werden, wie sich Hildegards Verständnis göttlicher Selbstmitteilung in ihrer ästhetischen Praxis realisiert, auf welche Weise diese über das Visuelle der theophanen Schau hinaus in andere Bereiche sinnlicher Erfahrung ausgreift und wie sie diese nicht nur theologisch, sondern auch sympathologisch beansprucht.

### 3. Das symphonische Erscheinen des Göttlichen in der Schöpfung

#### 3.1. Die Stimme erheben: Prophetie und Protest

Im Jahr 1178, im Alter von 80 Jahren, findet sich Hildegard von Bingen, hochangesehene und weithin berühmte Äbtissin des Benediktinerinnenkonvents auf dem Rupertsberg, in einer äußerst belastenden Situation. Die Mainzer Kurie belegt sie und ihre Schwestern mit einem Interdikt. Der Anlass für diese harte kirchliche Sanktion: Sie hatten einen Adligen, der vormals exkommuniziert war, auf dem Friedhof des Konvents christlich bestattet; das Domkapitel hatte die Entfernung des Leichnams verlangt und Hildegard hatte sich geweigert. Zwar war, wie sie durch Zeugen belegen kann, der betreffende Edelmann vor seinem Tod vollständig und gütig wieder in die Gemeinschaft der Kirche

19 Siehe z.B. „Über die himmlische Hierarchie“ (II) in: Pseudo-Dionysius Areopagita: Über die himmlische Hierarchie, S. 30–36, hier S. 33. Die Virulenz dieser Denkfigur zeigt sich nicht nur im Titel *Dissimilar Similitudes* der jüngsten Studie von Bynum 2020.

20 Meier 1985 und Meier 1987a. Hildegards Kunst ist eine Kunst der Auslegung, deren Kommunikationsprinzip sich in der Terminologie Hugos von St. Viktor charakterisieren lässt als ein Zeigen von *invisibilia* in sichtbaren *formis et figuris* (vgl. Meier 1987a, S. 96f.); oder, in der Sprache Eriugenas, als die Aussprache von *prophetica figmenta* in *figmenta poetica* (Meier 1987a, S. 102–105, 139–141).

21 Im thematischen Feld der Sympathie mischt sich diese Haltung, wie ich hier nur andeuten kann, mit nur scheinbar gegensätzlichen älteren Philosophemen aus der mittleren Stoa. Mir scheint eine besondere Leistung von Hildegards Denken gerade in seiner integrierenden Kraft zu liegen, das – darin im Übrigen dem Sympathiedenken des Poseidonios ähnlich – sowohl Neuplatonisches als auch Stoisches akkommodiert. Zu Poseidonios vgl. Reinhardt 1921; Reinhardt 1926; zu Hildegard im Feld neuplatonisch-stoischen Sympathiedenkens ausführlicher Lobsien 2022.



aufgenommen worden. Aber das bewegt die Mainzer Präläten nicht zu einer Rücknahme des Interdikts. Die zunächst unbefristet gegen die Nonnen verhängte Strafe besteht nicht nur darin, dass ihnen die Eucharistie vorenthalten wird – es ist ihnen untersagt, die Heilige Messe zu feiern und das Sakrament zu empfangen –, sondern auch darin, dass sie buchstäblich zum Schweigen gebracht werden: Ihnen ist verboten zu singen, das heißt auch, ihr Stundengebet, das benediktinische *Opus Dei*, öffentlich zu vollziehen, wie es sich gehört. (Es fällt schwer, hierin nicht eine Maßnahme zu sehen, die nebenbei auch das unterbindet, was den Mainzer Domherren schon länger ein Dorn im Auge gewesen sein dürfte, nämlich die Aufführung und das öffentliche Zu-Gehör-Bringen der von Hildegard selbst komponierten und gedichteten Gesänge und Hymnen.) Das ist nun aus vielen Gründen unerträglich. Denn die Maßnahme hindert die Schwestern nicht zuletzt an der Ausführung dessen, was vornehmster Kern ihres geistlichen Auftrags ist: daran, Gott ununterbrochen zu loben, und dies gemäß der Benediktusregel im *Officium Divinum*, das heißt im Stundengebet und im Gesang der Psalmen, in genau der Kontinuität und dem das gesamte klösterliche Leben strukturierenden Rhythmus, den dieser Dienst vorgibt.<sup>22</sup> Das Verbot trifft aber nicht nur ins Herz einer benediktischen Kommunität. Es lähmt ihr Leben auch dadurch, dass es etwas berührt, was im Zentrum der Theologie Hildegards steht. Denn diese ist, so meine Überzeugung, nicht zuletzt als Theologie der Sympathie zu verstehen, und als solche stand sie 1178 auf dem Spiel. Deshalb muss Hildegard handeln: Sie schreibt einen dringenden, überaus kraftvollen und in vieler Hinsicht außerordentlichen Brief und reist nach Mainz, um ihn vorzutragen.<sup>23</sup>

Hildegards Brief an die Mainzer Präläten umkreist und expliziert eines ihrer prägnantesten Worte – *symphionalis est anima* (Ep. Z. 141). Darauf bewegt er sich zu, darin kulminiert er; mit der Berufung auf eine Audition und die Wiedergabe dessen, was „eine

22 Benedikt von Nursia: *Regula Benedicti*; Benedikt von Nursia: *Die Benediktusregel* (Übers. Krapinger 2018). Die Regel des Heiligen Benedikt rückt das Hören, die Aufforderung zum Hören, die Fähigkeit und die Bereitschaft, das göttliche Wort zu empfangen, als Bedingungen des Glaubens, des Lesens und der mönchischen Praxis insgesamt in besonderer Weise und von Anfang an in den Vordergrund.

23 Das ist nicht ihr letzter Brief, wohl aber einer, der zum Ende ihres Lebens ihre Theologie in erstaunlicher Weise noch einmal kondensiert und summiert. Trotz der fundierten theologischen Argumentation und der starken prophetischen Sprache des Briefes bleibt ihr Protest zunächst erfolglos; erst der Erzbischof Christian von Buch (zur Zeit des Konflikts beim Laterankonzil abwesend in Rom und beschäftigt mit dem Versuch, zwischen Papst und Kaiser zu vermitteln), an den sie sich sodann wendet, ergreift ihre Partei und hebt das Interdikt schließlich auf, so dass der heilige Gesang auf dem Rupertsberg wieder aufgenommen werden kann. Nur sechs Monate später stirbt Hildegard im September 1179. Zu Brief und historischem Kontext s. Adelgundis Führkötter in Hildegard: *Briefwechsel* (Übers. Führkötter 1965), S. 235–246. Ich zitiere im Folgenden Führkötters Übersetzung (vgl. auch Hildegard: *Briefe* [Übers. Storch 2021], S. 50–54, und Dronke 1984, S. 196–198). Der lateinische Text wird mit Zeilenangabe im Folgenden unter der Sigle Ep. zitiert nach Hildegard: *Epistolarium* (XXIII, S. 61–66).

Stimme“ ihr zuspricht, endet er. Gleichwohl beginnt er mit einer Vision, die sie „mit wachen Augen“ (*uigilantibus oculis*, Ep. Z. 7) erfährt, als sie „wie gewohnt“ „zum wahren Licht aufgeschaut“ hatte (*ad uerum lumen [...] aspexi*, Z. 7). Damit setzt der Brief unvermittelt ein; das ist sein emphatisches erstes Wort (*In uisione [...]*, Ep. Z. 1). Denn diese Schau ist ihr schon vor ihrer Geburt eingepägt, ihre ständige Begleitung, und sie ist es, die hier handelt: Von ihr sieht sie sich genötigt, die Stimme gegen das Schweigegebot zu erheben, und dieser Zwang ist um vieles stärker als die Fesselung, die ihrer Gemeinschaft auferlegt wurde (*ligatura qua [...] alligate sumus*, Ep. Z. 2f.). In ihrer Seele habe sie so eine schreckliche Bedrohung gleich einer dunklen Gewitterwolke (*in similitudine atre nubis*, Ep. Z. 10f.) auf sich und ihre Gemeinschaft zukommen sehen, sollten sie der Mainzer Forderung nach Exhumierung nachkommen, weswegen sie lieber die schmerzhaft Beschränkung auf sich genommen hätten, auch wenn sie deshalb von großer Bitterkeit und Traurigkeit fast erdrückt (*compressa*, Ep. Z. 26) worden seien. Aber es bleibt nicht bei einer sprachlosen Erscheinung. Sie habe Worte in dieser Schau vernommen (*uerba ista in uisione audiui*, Ep. Z. 26), die ihr und den Schwestern erklärten, weshalb es gerade für sie als ordinierte Jungfrauen nicht gut sei, sich aufgrund menschlicher Worte der Teilnahme an der Eucharistie zu enthalten. Denn, so gibt sie die Rede der göttlichen Stimme wieder, ihr Heil, das göttliche Wort, habe sich ja eigens mit menschlichem Leib „bekleidet“, indem es „in jungfräulicher Natur aus der Jungfrau Maria geboren wurde“. <sup>24</sup> Die sakramentsstiftende Inkarnation des Wortes macht es, so legt Hildegard weiterhin aus, eigentlich unmöglich, mindestens theologisch unhaltbar, den Schwestern den Empfang des Herrenleibs in der Kommunion, damit die gebotene Einung mit Christus zu untersagen. <sup>25</sup> Denn seit der Vertreibung Adams „aus dem lichten Land des Paradieses“ sei diese Kommunikation mit dem Leib Christi, des einen vollkommen Sündenfreien (*homo sine contagio totius lesionis*, Ep. Z. 34), für alle Menschen unverzichtbar – wie anders könnte „Er zu ihrer Festigung allzeit in ihnen und sie in Ihm verbl[e]iben“?

Mit dieser wechselseitigen sakramentalen Einung, ermöglicht durch die Inkarnation, die Fleischwerdung des Wortes in der Schöpfung, seine Einkleidung in die menschliche Natur, ist die große Voraussetzung für die nachfolgende Apologetik des Singens, Hörens, Musizierens angesprochen. Der Gottesdienst, das Offizium in Stundengebet und Psaltergesang <sup>26</sup> kann, ja darf aus theologischen Gründen nicht nur leise rezitierend verrichtet werden. Es ist dies eine geistliche Notwendigkeit, verwurzelt in der leib-

24 *Propter uerba humana sacramenta indumenti Verbi Dei, quod salus uestra est, et quod in uirginea natura ex Maria Virgine natum est, dimittere uobis non expedit [...]* (Ep. Z. 26–29).

25 Als solche und als Bekräftigung der Wechselseitigkeit der Teilhabe wird der Empfang der Eucharistie ausdrücklich bestimmt: [...] *ut ipse in eis, et illi in ipso ad munimentum suum semper manerent, corpore ipsius communicando sanctificarentur* (Ep. Z. 36–38). Ausdrücklich ist das lebendigmachende (*uiuificum*) Sakrament des Altars zur Wiederherstellung und Festigung des Heiles *aller* gedacht (*ad salutem omnibus restituendam*, Ep. Z. 45f.).

26 Dazu maßgeblich Bader 2009; Bader 2020a; Bader 2020b.

lichen Natur des Menschen, der die göttliche Verleiblichung in Christus anfordernd entgegenkommt. Zugleich spricht sich darin die sympathetische Verbundenheit des Menschen mit allem von Gott geschaffenen, gewollten und bejahten Seienden aus. Diese radikale Begründung ist nicht nur theologisch, sondern auch naturphilosophisch komplex. Hildegard entspricht dieser physisch-metaphysischen Komplexität in schlichten Worten, mit rhetorischer Verve und durch poetische Verdichtung. Darin liegt die ästhetische Qualität ihres pragmatischen Schreibens.

In drei argumentativen Schritten sucht es die Adressaten zur Aufhebung des Interdikts zu bewegen. Nach einer kurzen Darlegung des Falls aus der Perspektive der Betroffenen – unterstützt, wie eben gehört, von audiovisuärer Autorität (1) – wird gezeigt, weshalb im heiligen Singen ein Erscheinen des Nichterscheinenden gesehen werden kann und muss (2). Sodann wird angedeutet, inwiefern damit das Nichterscheinende in der Symphonie als Kognat von Sympathie erscheint (3). Unter diesen Voraussetzungen darf der Chorgesang auf dem Rupertsberg nicht unterbunden werden. Im Einzelnen: Die Stimme, die Hildegard vom lebendigen Licht ausgehend vernimmt,<sup>27</sup> zitiert zunächst die Worte des Psalmisten in Ps 150,3–6, in denen das fortgesetzte Gotteslob gefordert wird: „Lobt Ihn im Schalle der Posaunen, lobt Ihn mit Harfe und Zither“ usw. bis: „Alles, was Odem hat, lobe den Herrn.“<sup>28</sup> Ausgelegt wird nun vor allem die Vermitteltheit – leiblich und instrumental – dieses Gotteslobs. Es hat musizierend, singend, atmend zu ergehen, in einer ‚Einformung‘ des Inneren „entsprechend dem Material und der Eigenart der Instrumente“.<sup>28</sup> Das hat seinen Grund in der Natur des Menschen und der Schöpfung. Denn vor dem Sündenfall hatte der erste Mensch im Paradies noch viel mit den Engeln gemein. Nicht zuletzt besaß er eine Stimme, die den Stimmen der lobsingenden Engeln glich und partizipierte so an ihrer Geistnatur, die ja ihrerseits teilhat am lebendigen Atem Gottes (*Spiritus*).<sup>29</sup> Aber eben diese Fähigkeit zu singen verlor Adam mit dem Sündenfall, er verschlief sie (*obdormiuit*, Ep. Z. 73) und vergaß, was er wusste, wie einen Traum. Aber wir haben die Möglichkeit, uns dieser ursprünglichen menschlichen Begabung wieder zu entsinnen. Wir können die adamitische, angelische, beseelte Stimme, in der Göttliches hörbar wird, Spirituelles sich

27 [...] *audiui uocem a uiuente lux procedentem* (Ep. Z. 58).

28 *In quibus uerbis per exteriora de interioribus instruimur, scilicet quomodo, secundum materialem compositionem uel qualitatem instrumentorum, interioris hominis nostri officia ad Creatoris maxime laudes conuertere et informare debeamus* (Ep. Z. 61–65). Ähnlicher Nachdruck liegt auch später nochmals auf „Form und Eigenart“ der Musikinstrumente und deren vermittelnder Kraft, indem sie „von außen“ und verstärkt durch „den Sinn der Worte“ das Innere der Zuhörer berühren, bewegen und zur Andacht „entflammen“ (*ad accendendam audientium deuotionem [...] ut tam ex formis uel qualitatibus eorum instrumentorum quam ex sensu uerborum, que in eis recitantur, audientes, ut predictum est, per exteriora admoniti et exercitati, de interioribus erudirentur*, Ep. Z. 88 f., 91–94).

29 [...] *Adam [...] non minimam societatem cum angelicarum laudum uocibus habebat, quas ipsi ex spiritali natura sua possident, qui a Spiritu qui Deus est spiritus uocantur* (Ep. Z. 67–71).

materialisiert, Unkündbares sich verkündet – also *spiritualis incrassatio* und *ineffabilis fatus* im Eriugenischen Sinne –, wieder erklingen lassen, nämlich dann, wenn wir vom Licht der ewigen Wahrheit durchdrungen (*luce ueritatis perfundens*, Ep. Z. 78), unser Herz durch die Eingießung des prophetischen Geistes (*infusione prophetici Spiritus*, Ep. Z. 80) erneuern lassen, das Gotteslob singen und musizieren wie Adam, „dessen Stimme vor dem Sündenfall in vollem, harmonischem Klang die Lieblichkeit aller Musikkunst in sich trug“<sup>30</sup> und deren prälapsarische „Kraft und Klangfülle“ (*uirtutem et sonoritatem*, Ep. Z. 103) Sterbliche kaum hätten ertragen können.

Vorgestellt und als möglich, ja geboten wird hier ein Singen entworfen, das mehr ist als Gesang – ein holistisches Singen, Widerhall einer ursprünglichen Konsonanz, in dem das Nichterscheinende zur Erscheinung kommt. Mehr noch: Im benediktinischen Psalmensingen ist das ganz selbstverständlich und ‚natürlich‘ bereits realisiert, gleichsam archetypisch und mit dem Anspruch der Stellvertreterschaft für alle Gläubigen. Eben deshalb darf „der Mund einer Kirche, das heißt derer, die das Lob Gottes singen“, keinesfalls verschlossen werden, und daher darf auch Hildegards Gemeinschaft Vollzug und Empfang der Sakramente nicht durch einen Urteilsspruch untersagt werden, der geradezu diabolisch anmutet, wenn man bedenkt, wie der Teufel von Anbeginn an immer wieder versucht hat, das menschliche Gotteslob in der „Schönheit der geistlichen Lieder“, damit die Erinnerung an die paradiesischen Freuden und die Rückwendung zur himmlischen Heimat zu stören und zu unterbinden. Die Mainzer Prälaten täten gut daran, nicht zu öffnen, was besser geschlossen bliebe, und nicht zu schließen, was besser geöffnet würde.<sup>31</sup> Hildegard verschärft den drohenden Unterton zum Schluss noch einmal, indem sie ihre Stimme mit der ihrer Audition vereint und den *prelati Moguntini* verdeutlicht, dass sie sich mit dem Interdikt eigentlich die Autorität des Schöpfers anmaßen: „Und ich hörte eine Stimme, die also sprach: Wer hat den Himmel erschaffen? Gott. Wer schließt Seinen Getreuen den Himmel auf? Gott. Wer ist Ihm gleich? Niemand.“<sup>32</sup>

Vor dieser Mahnung steht jedoch nochmals ein Argument, das die sympathologische Basis dieses starken Appells verdichtet und zusammenfassend in Hildegards Inkarnationstheologie und -anthropologie, zugleich in ihrer Ästhetik verankert:

30 [...] *ut et recolentes Adam digito Dei, qui Spiritus Sanctus est, formatum, in cuius uoce sonus omnis harmonie et totius musicæ artis, antequam delinqueret, suauitas erat* (Ep. Z. 99–101). Zur Beschreibung dieser himmlischen, sakramentalen Musik verwendet Hildegard gleich im nächsten Abschnitt die emphatischen ästhetischen Vokabeln *pulchritud[o] atque dulced[o] diuine laudis et spiritualium hymnorum* (Ep. Z. 113f.).

31 *Propterea qui clauas celi tenent, districte caueant, ne eis et claudenda aperiant et aperienda claudant* [...] (Ep. Z. 150f.).

32 *Et audiui uocem sic dicentem: Quis creauit celum? Deus. Quis aperit fidelis suis celum? Deus. Quis eius similis? Nullus* (Ep. Z. 154f.).

Wie der Leib Jesu Christi vom Heiligen Geist aus der unversehrten Jungfrau Maria geboren wurde, so hat auch in der Kirche das Singen des Gotteslobes als Widerhall der himmlischen Harmonie seine Wurzeln vom Heiligen Geist. Der Leib aber ist das Gewand der Seele, die der Stimme Leben gibt. Darum muß der Leib seine Stimme im Einklang mit der Seele zum Gotteslob erheben. So befiehlt auch – symbolhaft – der Geist des Propheten: Gott solle mit schallenden Zimbeln gelobt werden, mit Zimbeln hellen Jubels und mit den übrigen Musikinstrumenten, die kluge und fleißige Leute hergestellt haben. Denn alle Künste, die dem Nutzen und der Notdurft der Menschen dienen, sind von dem Hauch ersonnen, den Gott in den Leib des Menschen gesandt hat. Und darum ist es gerecht, daß Gott in allem gelobt werde.<sup>33</sup>

Auf die Vermittlung durch das Geschaffene kommt es an, und ohne sie geht es nicht: *Corpus uero indumentum est anime, que uiuam uocem habet* (Ep. Z. 129f.). Von dieser wahrhaftigen ‚Verwurzelung‘ (*radicatum*, Ep. Z. 129) des Leiblichen im Geist rührt die lebendige Stimme des Menschen her; auch in der Musik, die der Mensch macht, weht der Hauch Gottes (*a spiraculo quod Deus misit in corpus hominis reperte sunt*, Ep. Z. 135f.) – ganz und gar wörtlich, in einer allegorischen Redeweise (*per significationem*, Ep. Z. 132), die beansprucht zu sein, was sie sagt. Das darf sie, weil sie selbst fundamental im Gleichklang mit der himmlischen Harmonie steht: *quia symphonialis est anima* (Ep. Z. 141). Ontologisch gesprochen: Eine radikale, lebendige, wiederzuerinnernde Sympathie ist immer schon gegeben zwischen der geschaffenen Seele des Menschen, den irdischen Mitteln seines hörbaren Gotteslobs und seiner himmlischen Heimat. Deswegen muss der Mensch manchmal seufzen und weinen, wenn er ein Lied hört – die Verbundenheit mit der himmlischen Harmonie liegt zutiefst in seiner Natur (*profundam [...] naturam*, Ep. Z. 140), und im Hören erinnert er sich an das verlorene Paradies (*naturam celestis harmonie recolens*, Ep. Z. 139). Deshalb auch kann die Seele gar nicht anders, als sich lebhaftig durch ihre Stimme zum Höchsten zu erheben (*ideoque decet ut corpus cum anima per uocem Deo laudes decantet*, Ep. Z. 130f.). Nochmals: Der Satz *symphonialis est anima* beruht auf einer mehrfachen, überaus gehaltvollen Allegorie. Dass das Wort Fleisch geworden ist, legt das allegorische Fundament. Damit ist überdies die Beziehung zwischen Heiligem Geist und Kirche ebenso wie die zwischen Seele und Leib bezeichnet. Mit der Inkarnation hat das abschließende Kapitel in der Schöpfung begonnen; sie entspringt dem Erbarmen Gottes und vermittelt dieses durch den lebendigen Christus in die Welt. Das ist das Heilswerk, das in der großen Sympathie die gesamte Schöpfung von Anfang bis Ende durchwirkt. Wir antworten ihr, wenn wir im Singen unsere lebendige Stimme erheben. Hildegard antwortet in ihrer prophetischen Rede als „Posaune Gottes“.<sup>34</sup> In ihrem – irdischen, zeitlichen, natürlichen – Erklängen kann das Ewige und

33 Hildegard: Briefwechsel (Übers. Führkötter 1965), S. 239f.

34 Auch dieser (in der Hildegardforschung vielgeliebte) Selbstbeschreibungstopos findet sich in ihren Briefen; mit emphatischem Wahrheitsanspruch und zugleich warnendem Unterton im Briefwechsel mit der jungen Visionärin Elisabeth von Schönau. Hier wird der „Posaune des Herrn“, durch die sich die Gerechtigkeit Gottes zu Gehör bringt, der „leere Schall“ des Teufels und seine Ein-

Nichterscheinende zur Erscheinung kommen, „[d]enn ein anderer bläst in sie hinein, damit sie töne“.<sup>35</sup> Das Unsichtbare und Unhörbare teilt sich mit in lebendiger, menschlicher Stofflichkeit – vorausgesetzt, die verleiblichten Wesen lassen sich ihrerseits vom Hauch des Geistes bewegen. Auch diese Nuance sympathetischer Medialität wird mit der Metapher eines Luftstroms aus der Höhe und zur Höhe charakterisiert, durch den die Körperschwere in Bewegung gesetzt und aufgehoben wird, indem Hildegard sich wiederholt als „Feder“, ihr Wirken als Dahinwehenlassen und Getragenwerden von Atem und „Stimme“ Gottes beschreibt.<sup>36</sup>

### 3.2. *Doing sympathy*: Ethik und Ästhetik

*Symphonialis est anima*: In der Seele konzentriert sich der Zusammenklang der Schöpfung, werden Lebenshauch, schöpferischer Schall und wirkendes Wort zu Klang und Stimme,<sup>37</sup> überkreuzen sich Synchronie und Diachronie des Heilsgeschehens. Das ist auch der spezifische Akzent, mit dem Hildegards Theologie den antiken Gedanken natürlicher bzw. kosmischer Sympathie transformiert, ohne dass sie, soweit ich sehen kann, den Begriff *sympathia* je direkt verwendete. Dabei ist das Konzept zentral für ihr Schöpfungsdenken, wohl am deutlichsten im dritten ihrer großen Werke, im *Liber Divinorum Operum*. Unter dem Namen *symphonia* erfüllt es wichtige Funktionen auch im *Liber Vitae Meritorum* und in ihrer Dichtung. Zum Schluss möchte ich wenigstens andeuten, wie die metaphysischen, ethischen und ästhetischen Dimensionen dieses

flüsterung entgegengesetzt (Hildegard: Briefwechsel [Übers. Führkötter 1965], S. 169 und 170), und Hildegard beschreibt ihre eigene Verkündigung als „Posaunenton des Lebendigen Lichtes“, in prophetischer Instrumentalität: Denn sie – die menschlichen Medien des Himmlischen – „künnen die Geheimnisse nur wie eine Posaune, die den Ton zwar erklingen läßt, ihn aber nicht selbst hervorbringt. Denn ein anderer bläst in sie hinein, damit sie töne“ (Hildegard: Briefwechsel, S. 197).

35 Hildegard: Briefwechsel (Übers. Führkötter 1965), S. 197.

36 Vgl. z.B. Hildegard: Briefwechsel (Führkötter 1965), S. 31 und 37 („jene Stimme [...], die da mit ihrem Klang über die Himmel emporstieg, über dem Abgrund schwebte und ihn durch die Fruchtbarkeit mütterlichen Bergens in Schönheit erstehen ließ“) sowie S. 44, 150 und 226 (an Wibert von Gembloux: „Doch strecke ich meine Hände zu Gott empor, daß ich von Ihm gehalten werde, wie eine Feder, die ohne jedes Gewicht von Kräften sich vom Wind dahinwehen läßt“).

37 Hildegard verwendet diese Metaphorik in einer Geist- und Trinitätsmeditation in dem schöpfungstheologisch gehaltenen Brief an Bischof Eberhard II. von Bamberg. Hier heißt es in einer Erläuterung perichoretischen In-Seins der drei Personen: „Auch die [in der Sprache sich äußernde] Vernunft hat drei Kräfte: den Schall, das Wort und den Hauch. Im Vater ist der Sohn wie das Wort im Schall. Der Heilige Geist ist in beiden wie der Hauch im Schall und im Wort“ – und weiter, mit Bezug auf Weish 1,7: „Er hat die Erkenntnis der Stimme“, das ist die Vernunft, die in der Stimme erklingt. Die Stimme ist der Leib, die Vernunft die Seele, die Wärme der Luft ist das Feuer, und sie sind eins. Wenn daher die Vernunft, im Wort Gestalt annehmend, durch die Stimme gehört wird, kommen alle ihre Werke zur Ausführung.“ (Hildegard: Briefwechsel [Übers. Führkötter 1965], S. 70f.). Auch in *Scivias* II,2 wird die Trinität als *sonus*, *virtus* und *flatus* (*verus*) gedacht (PL 197, 451D–452A).

Grundkonzepts ökologischer Schöpfungstheologie ineinandergreifen, nicht zuletzt mit der Frage, was sich daran für Hildegards implizite Ästhetik und deren bevorzugte Verfahren ablesen lässt. Ich beginne mit der grandiosen Passage, mit der die erste Vision im *Liber Divinorum Operum* eröffnet wird. Geschildert wird eine Genesis, in der die Liebe, *caritas*, auftretend als ‚feurige Kraft‘ (*igne vis*), alles ins Leben ruft. Sie spricht:

Ich bin die höchste und feurige Kraft, die alle Lebensfunken entzündet hat; nichts Sterbliches habe ich ausgehaucht [...] Als feuriges Leben der göttlichen Wesenheit flamme ich über die Schönheit der Felder, leuchte in den Wassern und brenne in Sonne, Mond und Sternen, und alles erwecke ich zum Leben mit einem Lufthauch unsichtbaren Lebens, der alles erhält. [...] So bin ich, die feurige Kraft, in allen verborgen, und sie brennen durch mich, so wie der Atem beständig den Menschen bewegt und wie im Feuer die Flamme windbewegt ist. All dies lebt seinem Wesen nach und findet sich nicht im Tod, denn ich bin das Leben. Auch bin ich die Vernunft, die den Hauch des tönenden Wortes in sich hat, durch den alle Geschöpfe gemacht sind, und in ihnen allen atme ich, so dass keines von ihnen seiner Art nach sterblich ist, weil ich ja das Leben bin. Das ganze Leben nämlich bin ich, nicht aus Steinen gehauen noch aus den Zweigen sprossend oder aus der männlichen Zeugungskraft entspringend – denn umgekehrt wurzelt alles Lebendige und Lebengebende in mir. Denn die Vernunft [*rationalitas*] ist diese Wurzel, das tönende Wort erblüht in ihr. Und daher: eben weil Gott in diesem Sinne vernunftvoll schaffender Geist [*rationalis*] ist, wie könnte es denn sein, dass Rationalität nicht alles durchwirkt, wo sie doch sein ganzes Werk durchblüht, das er nach seinem Bild und Gleichnis gemacht hat, und zwar so, dass er im Menschen selbst alle Geschöpfe nach Maß eingezeichnet hat. [...] Dass ich aber über die Schönheit der Fluren flamme, das entspricht der Erde, die ja der Stoff ist, aus dem Gott den Menschen gebildet hat; und dass ich in den Wassern leuchte, das ist der Seele gemäß, weil so wie das Wasser die ganze Erde durchströmt, so durchdringt die Seele den gesamten Leib; dass ich aber wahrhaft in Sonne und Mond brenne, das ist die Vernunft [*rationalitas*], und auch die Sterne sind unzählige Worte desselben Geistes [*rationalitatis*].<sup>38</sup>

Die Sprecherin dieser Passage ist die schöpferische Liebe, *caritas*. Sie klingt wie eine Kompositfigur aus dem stoischen *pneuma*, das den Kosmos durchatmet, der neuplatonischen Weltseele, die alles mit ihrer lebendigen Geistigkeit durchdringt, und einer Weisheit, die sowohl der *sapientia* alttestamentarischer Weisheitsliteratur ähnelt, die bei der Schöpfung zugegen war, als auch dem fleischgewordenen Logos des Johannesprologs, der unter uns gewohnt hat. Ihre Rede entwirft eine lebensspendende, Schönes hervorbringende und auf Gottesebenbildlichkeit hin sinnvoll ordnende Dynamik, in der die intelligible Konnektivität der Weltseele elementar und kreatürlich überformt erscheint.

38 Meine Übersetzung von *Liber Divinorum Operum* 743B–744B (in: Hildegard: Opera Omnia, PL 197), in Anlehnung an die Übersetzungen Mechthild Heiecks in: Hildegard von Bingen: Das Buch vom Wirken Gottes (Übers. Heieck 2012), S. 22 f., und Peter Dronkes in der Einführung zu Hildegard von Bingen: *Liber Divinorum Operum*, S. 38 f. Vgl. auch die schwungvolle Übersetzung durch Schipperges in Hildegard: Welt und Mensch (Übers. Schipperges 1965), S. 25 f. Vor allem Hildegards *rationalitas*-Begriff ist m. E. weder durch ‚Vernunft‘ (Heieck, Schipperges) noch ‚rationality‘ (Dronke) angemessen wiederzugeben; in dieser Passage scheint er am ehesten in Richtung des Logos neuplatonischer Theologie zu spielen.

Sie gewinnt personale Konturen mit der schöpferischen Fülle und maßvoll ordnenden Vollkommenheit der femininen Allegorie der Weisheit, zugleich inkarnatorisches Profil in den Hinweisen auf die Entsprechungen zwischen Mensch und Erde, Wasser und Seele, die den Leib durchlichtet und durchströmt wie das Wasser die ganze Erde. In vergleichbarer Weise summiert Hildegard die Qualitäten der feurigen Kraft in ihrer Antiphon für den Heiligen Geist, der alles in allen Geschöpfen bewegt, Leben weckt und zum Leben zurückruft: *Spiritus sanctus vivificans vita, / movens omnia, / et radix est in omni creatura [...] et sic est fulgens ac laudabilis vita, / suscitans et resuscitans / omnia.*<sup>39</sup> Ähnlich lakonisch und wieder in einer Allegorie, die schlichter und zugleich konzentrierter nicht sein könnte, tritt die Irdisches und Göttliches verbindende, in allem fühlbar sich mitteilende Liebe in der Antiphon *Karitas habundat* auf:

Karitas  
habundat in omnia,  
de imis excellentissima  
super sidera  
atque amantissima  
in omnia,  
quia summo regi osculum pacis  
dedit.<sup>40</sup>

Das in allem Geschaffenen immer schon angelegte Überfließen (*abundat*), das ‚Mehr‘ als bloßes Dasein, äußert sich in einer kühnen, physischen Einheitsbezeugung, dem Friedenskuss. Allerhöchstes und Niedrigstes werden in dieser kataphatischen Lyrik als selbstverständlich vereint erklärt. Die friedensstiftende Instanz heißt hier *Karitas*, aber sie könnte auch Sympathie heißen.

39 Newman 1988, S. 140; in ihrer Prosaübersetzung: „The Holy Spirit is a life-giving life, | moving all things, | and a root in every creature, | [...] and is therefore a gleaming and praiseworthy life, | arousing and resurrecting | all“ (S. 141).

40 Newman 1988, S. 140. Der Text in Pitra: *Analecta Sanctae Hildegardis*, als IX. Antiphona ohne Zeilenumbrüche wie folgt: *Charitas abundant in omnia, de imis excellentissima super sidera, atque amantissima in omnia, quia summo regi osculum pacis dedit*, S. 442. Newman 1988, S. 141, übersetzt: „Charity | abounds towards all, | most exalted from the depths | above the stars, | and most loving | toward all, | for she has given | the supreme king the kiss of peace“. Peter Adamsons Übersetzung erscheint in mancher Hinsicht näher am Original: „Love | abounds in all, | from the depths exalted and excelling | over every star, | and most beloved | of all, | for the highest King the kiss of peace | she gave“ (Adamson 2019, S. 134). Bemerkenswert ist, dass es einen Dissens in der Wiedergabe des Richtungssinns der Präposition in Zeile 6 (*in omnia*) gibt. Vermutlich kann es eine Übersetzung kaum vermeiden, die Präposition in die eine oder andere Richtung zu desambiguieren („toward“ vs. „of all“), während das lateinische *in* genau aus der Ambiguität seinen Reichtum gewinnt, indem es suggeriert, dass die Liebe stärkste Liebeskraft und höchste Liebenswürdigkeit in sich vereint, eben weil und immer wenn sie ‚in allem‘, Tiefstem und Höchstem, lebt und zum Leben erwacht.



Den Begriff verwendet Hildegard, wie gesagt, nicht, wohl aber einen, der schon im platonischen Denken der Antike zu seinen Kognaten zählt: *symphonia*.<sup>41</sup> Er fokussiert nicht nur ihre Argumentation im Brief an die Mainzer Prälaten, sondern fällt – abgesehen von ihrer Sammlung von Antiphonen, Sequenzen und liturgischen Kompositionen (*Symphoniae*)<sup>42</sup> – auch in anderen stärker diskursiven Kontexten. *Symphonia* rückt den Antwortaspekt der natürlichen Sympathie in den Vordergrund – aber nicht ohne deren ontologisch-ökologischen Aspekt: Die Antwort kann nur gegeben werden, und sie wird gegeben, weil alle Kreatur immer schon an der Konsonanz partizipiert. Die ‚symphonische‘ Antwort gibt die Resonanz der Sympathie zu verstehen. Sie ist eine ihrer menschlichsten Qualitäten.

*Symphonialis est anima*: Die Aussage impliziert nicht nur Naturphilosophisches und Metaphysisches, sondern auch Dimensionen des Handelns. Als sympathologische Aussage fordert sie zugleich nicht nur eine sehr genau bestimmbare zönotische Lebensform, sondern auch eine darüber hinausgehende relationierende Praxis oder – wie Hildegard wohl sagen würde – Arbeit bzw. *operatio*, so der von ihr bevorzugte Begriff. *Operari* involviert gleichermaßen Leib und Seele und beschreibt zugleich die Beziehung Gottes zu seinem *magnum opus*, der Schöpfung.<sup>43</sup> Hildegard entfaltet diese Perspektive schaffender, kooperativer, verbindender Tätigkeit im Rahmen ihrer theologischen Ethik, näherhin in der Art und Weise, wie sie das Leben der Seligen in Kontinuität mit dem Leben im Hier und Jetzt sieht, und in den Tugendforderungen, die sie daraus ableitet. Aber sie praktiziert auch, was sie predigt. Über eine praxeologisch besonders vielschichtige Episode im unmittelbaren Zusammenhang mit dem Interdiktskonflikt wird in den Heiligsprechungsakten berichtet. Geschildert wird eine Szene von ambiger Bedeutsamkeit, die die Gemeinschaft impliziert, dabei eigentümlich intim anmutet. Als Reaktion auf die Exhumierungsforderung der Mainzer Prälaten schreibt Hildegard nicht nur einen Brief. Sie sucht zudem das Grab des inkriminierten Edelmannes auf, zeichnet mit ihrem Äbtissinnenstab ein Kreuz darüber und verwischt dann seine Grenzen, so dass es nicht mehr gefunden werden kann.<sup>44</sup> Das ist mehr als eine

41 Vgl. u. a. Platon, *Phaidon* 85e–86d; Platon, *Symposion* 187a–c (zu Harmonie und Tonkunst; *symphonia* als Synonym zu *harmonia*); Plotin, *Enneade* IV 4,8,55–57 (Verweis auf diese Passage auch bei Reinhardt 1926, S. 119) und IV 4,41,1–9.

42 *Symphonia armonie celestium revelationum*, komponiert vermutlich größtenteils während der 1150er Jahre und teilweise in den *Scivias* inkorporiert; zur Entstehungsgeschichte s. Newman 1988, S. 6–12. Vgl. auch Bd. 4 der Studienausgabe der Werke (Hildegard: Lieder [Übers. Stühlmeyer 2018]).

43 Vgl. dazu auch Meier 1987b und Meier 1995.

44 Die *Acta Inquisitionis* führen diese Handlung unter den Wundern Hildegards auf: *Idem cum quidam injuste excommunicatus in suo monasterio esset tumultus, et cum propter hoc ecclesia Moguntina divina ibidem suspendisset, et ejici deberet, ipsa tumultum ejus baculo suo signo crucis signavit, et sic sepulcrum eiusdem adhuc non poterat inveniri.* (Hildegard: Opera Omnia, PL 197, 135 B, vgl. Hildegard: Briefwechsel [Übers. Führkötter 1965], S. 236).

Segnung und mehr als ein Akt des Widerstands. Mit dieser doppelten Zeichenhandlung ‚tut‘ sie Sympathie.<sup>45</sup> Sie besteht nicht nur auf dem Ort der Bestattung auf geheiligtem Boden, sondern verwandelt den Raum, in dem der Leichnam ruht, in einen, in dem der menschliche Körper wieder eins wird mit den Elementen, aus denen er besteht. Das Grab wird buchstäblich mit seiner natürlichen Umgebung konfundiert. Damit wird es nicht in erster Linie vor der Sichtbarkeit verborgen, sondern der dort Bestattete, angeblich aus der Gemeinschaft der Kirche Ausgeschlossene gleichsam erneut in-kommuniziert. Seine Zugehörigkeit zum großen Gemeinwesen nicht nur der Kirche, sondern einer Menschheit, die immer schon die Lebenden und die Toten umfasst und darin Teil alles Lebendigen ist, wird in dieser symbolischen Handlung bekräftigt. Physisches wird in Kontinuität mit Spirituellem gerückt, Natürliches und Materielles mit Metaphysischem in Beziehung gesetzt. Der unifizierende Akt weist auf, was aus sympathologischer Sicht immer schon der Fall ist. Er vereint Himmel und Erde und bringt im Medium einer wortlosen, vieldeutigen Handlung zugleich Nichterscheinendes zur Erscheinung.

Im *Liber Vitae Meritorum* geschieht das im Medium des Diskursiven, also – wie in anderen Werken Hildegards – in einer Schreibpraxis, die ebenfalls eine sehr spezielle, physische, humane wie spirituelle Vermitteltheit aufweist.<sup>46</sup> Hier werden an verschiedenen Stellen die Motive ausgebreitet, die Hildegard später in ihrem Brief so nachdrücklich auf den Punkt bringen wird. Ich versuche, den kontextuellen Zusammenhang knapp zu umreißen. Entworfen werden auch hier Grundlinien benediktinischer Anthropologie und Lebensform: Durch Arbeit und Lobpreis werden die wunderbaren Werke Gottes im Menschen zur Vollkommenheit gebracht.<sup>47</sup> Kraft des vokalen und instrumentalen Gotteslobs hat der Mensch Engelhaftes an sich: *Nam homo per laudem angelicus est, et per sancta opera homo est.*<sup>48</sup> Zugleich steht der Mensch so in Verbindung mit dem Leben der Seligen, ist doch ihr fortwährender Lobgesang Bestandteil der himmlischen Glückseligkeit.<sup>49</sup> Hildegard hört ihre Stimmen in ihrer Vision in Buch VI als mächtige, natürliche Resonanz wie den Widerhall der Stimmen gewaltiger Wasser – wie im Himmel, so

45 Zu Theurgie, Ästhetik und neuplatonischer Magie bei Dionysius Areopagita, Iamblichos und Proklos s. Stock 2013 und Bergemann 2013.

46 Auditiv und visuell; durch die sprachliche Vermittlungsarbeit anderer (etwa des ‚Sekretärs‘ Volmar); durch die schwere Belastung, die physische Anstrengung und das körperliche Leiden, das die Niederschrift der Visionen und ihrer Bedeutungen für Hildegard regelmäßig mit sich bringen. Der *Liber Vite Meritorum* wird im Folgenden mit Teil, Kapitel und Zeile unter der Sigle LVM zitiert.

47 LVM V, 77, 1313: *laudando et operando miracula Dei omnia in ipso perficiuntur.*

48 LVM V, 77, 1311–1312.

49 LVM VI, 26, 334–337: *Et in ista omne genus cunctarum deliciarum, omne genus musicorum ac uoces psallentium, et gaudia gaudiorum ac magnitudinem totius letitie esse sentiebam; [...].* („Ich merkte, dass sich dort die gesamten Wonnen und alle Arten von Musik sowie singende Stimmen, ferner die Freuden der Freuden und Fröhlichkeit in Fülle befanden.“ Hildegard: Das Buch der Lebensverdienste [Übers. Zátonyi 2014], 6.26, S. 317).

auf Erden: [...] *sonum dulcissime symphonie proferebant, et uoces eorum ut uoces aquarum multarum resonabant.*<sup>50</sup> Solches Tönen ist zugleich nichts anderes als eine Fortsetzung der Praxis, die insbesondere die kontemplativ und monastisch Lebenden bereits in ihrem irdischen Leben ununterbrochen gepflegt haben.<sup>51</sup> Eben das heißt es, Sympathie zu ‚tun‘: zu realisieren, was das Lebensprinzip der Seele ausmacht, was sie eigentlich ist, nämlich *symphonialis*. Das wird schon auf Erden verwirklicht in einem engelhaften Dienst (*angelica seruitute*): Mit Leib und Seele ahmt der Mensch nach,<sup>52</sup> was die Engel tun, und partizipiert so an ihrer Aktivität. Die Musik, vor allem die im Lobpreis erhobene menschliche Stimme, ist vornehmes Medium des atmenden Mitschwingens mit der Schöpfung und der mitfühlenden, mithandelnden, mitwirkenden Antwort auf Gottes Werk. Gleichzeitig ist dies nichts weniger als ein Hörbarmachen der schaffenden göttlichen Vernunft (*rationalitas per Spiritum Sanctum inspirata*), wie sie sich auch durch die Propheten äußert.<sup>53</sup> So kann Hildegard, selbst prophetisch und personal in der Stimme des Schöpfers redend, eine Summe ihrer Theorie der *symphonia animae* formulieren:

50 LVM VI, 26, 353–355.

51 LVM VI, 27, 425–431: *Ob laudem quoque, qua Deum in uoce iubilationis humiliter et deuote in seculo laudauerant, uox eorum sonum omnis generis musicorum habebat; et ob incessabilem in diuino officio cordis et oris eorum seruitutem, ubi in corporibus suis uiuentes unamquamque uirtutem benigne ruminauerant, sine tedio cantica noua semper cantabant.* („Wegen des Lobes, durch das sie Gott mit der Stimme des Jubels demütig und hingebungsvoll in der Welt gepriesen hatten, hatte ihre Stimme nun den Klang aller Arten von Musik; und wegen des unablässigen Dienstes des göttlichen Offiziums, das sie mit Herz und Mund verrichtet hatten, da sie in ihrem körperlichen Dasein eine jede Tugend gütig wiedergekaut hatten, sangen sie nun ohne Überdruß immer neue Lieder.“ Hildegard: Das Buch der Lebensverdienste [Übers. Zátónyi 2014], 6.27, S. 319). Die Stimmen der Seligen sind transfiguriert, insofern sie gleichsam die Tongestalten aller Arten von Musik angenommen haben.

52 LVM VI, 27, 432–433: [...] *angelica seruitute toto annisu mentis et corporis, uocis quoque et recti operis, laudes angelorum Deum laudando imitati sunt* [...].

53 In einem Lautwerden, für das Hildegard den Neologismus *cherubizare* findet, LVM II, 30, 339–348: *Hec autem sunt miracula diuinitatis, que Deus in mirabilibus suis per prophetas profert, scilicet cum illi loquuntur, preuidendo que ipsis in Spiritu preuident, et scribendo, cum illa per iussionem Dei bone memorie tradunt, ac citharam percutiendo: quia rationalitas per Spiritum Sanctum inspirata, modulos in uoce et in uerbis Deum laudantium inuenit, quoniam ipsa sonum emittit; et ideo etiam in his Deum laudat. Et hec etiam cum alis prophetie cherubizando Deus in hominibus facit, quoniam in his omnibus, ut predictum est, prophete in spiritu prophetie subleuati plurima miracula ad similitudinem cherubin ostendunt, [...]* („Dies aber sind die Wunderwerke der Gottheit, die Gott in seiner Wunderbarkeit durch die Propheten hervorbringt, nämlich durch Voraussehen, wenn sie sagen, was sie im Geist vorausschauen, durch Schreiben, wenn sie dies auf Gottes Geheiß dem guten Gedächtnis überliefern, durch Harfenspiel, weil die Vernunft, durch den Heiligen Geist angehaucht, Weisen erfunden hat, um in Klang und Worten Gott zu loben, und weil sie selbst die Stimme entsendet; und auch in all diesem lobt sie Gott. Und dies bewirkt Gott in den Menschen durch Cherubizieren mit den Flügeln der Prophetie, weil in diesen Dingen, wie gesagt, die Propheten, im Geist der Prophetie emporgehoben, zahlreiche Wunder ähnlich den Cherubim zeigen, [...]“ Hildegard: Das Buch der Lebensverdienste [Übers. Zátónyi 2014], 2.30, S. 126).

Vnde et ego qui omnia feci dico.

Uos qui celestis Ierusalem participes esse uultis, laudate creatorem uestrum in sono fidei, que laudabili sono in comprehensione rationalitatis per omnia opera Dei sonat, quomodo de unoquoque bono laudem Deo dicat. Rationalitas namque uelut tuba cum uiua uoce est, que infra se officia sua habet, que per diuersas artes in creaturas dispensat, quatinus eedem creature ipsi hoc modo assistant, ut bonum et fortem sonum reddant: quia rationalitas per sonum uiue uocis sue illa que uiuum sonum non habent, secum resonare facit. Ipsa enim de prima inspiratione, qua Deus animam homini inspirauit, modum iubilationis in se tenet.

Et ideo laudate Deum in pura et in conueniente scientia illa, que creaturam sibi consonam parat; et in suauis ac in profunda sapientia, que omnia secundum iustam dispensationem sapienter disponit, uidelicet cum in animo hominis celestia sapienter discernit, et cum terrestria suauiter sentit. Sed et anima hominis symphoniam in se habet et symphonizans est, unde etiam multotiens planctus educit, cum symphoniam audit, quoniam de patria in exilium se missam meminit.<sup>54</sup>

Der Schöpfer selbst fordert in dieser erstaunlichen Passage das symphonische Lob: *laudate creatorem uestrum in sono fidei*, und er benennt dessen metaphysische Voraussetzungen und Wirkungen. Um die – bedingende und zugleich bewirkte – Einigkeit von Seele, Geschaffenem und Göttlichem zur Sprache zu bringen, prägt Hildegard den Neologismus, der in ihrem Brief gegen das Interdikt in einer Variante wiederkehren wird: *anima [...] symphonizans est*. Die verbale Form betont die Dynamik, die sich im Gotteslob als Teil eines umfassenden Sympathiegeschehens artikuliert. Um genau dieses geht es, und hierbei passiert *in nuce* nicht nur nochmals Hildegards Schöpfungstheologie *Revue*. Vielmehr lässt sich zugleich beobachten, wie eine Metapher – genauer: eine Allegorie – zur absoluten wird. Was als figurative Rede beginnt (*in sono fidei; uelut tuba cum uiua uoce est*), wandelt sich ins Literale. Der Unterschied zwischen beiden Modi ist dahingefallen, wenn am Schluss bekräftigt wird, die Seele des Menschen enthalte Symphonie und sei selbst ‚symphonisierend‘. Das kann und muss vielleicht so gesagt

54 LVM IV, 45, 1029–1046, 1047. „Daher sage ich, der ich alles erschaffen habe: [...] Ihr, die ihr am himmlischen Jerusalem Anteil haben wollt, lobt euren Schöpfer im Klang des Glaubens, der von der Vernunft umfasst mit lobenswertem Klang durch alle Werke Gottes hindurch ertönt, um über jegliches Gut Gott ein Lob zu singen. Die Vernunft ist aber gleich einer Trompete mit lebendiger Stimme erfüllt, die ihre Aufgaben nach unten hin hat, und zwar so, dass sie dies durch die verschiedenen Künste an die Geschöpfe gleichmäßig verteilt, damit die Geschöpfe ihr beistehen und so einen guten und starken Ton wiedergeben. Denn die Vernunft lässt durch den Klang ihrer lebendigen Stimme alles, was keinen lebendigen Klang hat, widerhallen. Sie selbst enthält die Melodie des Jubels von der ersten Einhauchung, mit der Gott die Seele des ersten Menschen angehaucht hat. Lobt also Gott mit reinem und angemessenem Wissen, das die Schöpfung dazu bereitet, mit ihm übereinzustimmen; und lobt ihn mit milder und tiefer Weisheit, die alles der gerechten Einteilung gemäß weise ordnet, nämlich wenn sie im Geist des Menschen das Himmlische weise unterscheidet und das Irdische milde erspürt. Die Seele des Menschen aber enthält eine Symphonie und klingt selbst symphonisch, weshalb sie häufig auch Klage erhebt, wenn sie die Symphonie hört, da sie sich dann daran erinnert, dass sie aus der Heimat in die Verbannung geschickt worden ist.“ (Hildegard: Das Buch der Lebensverdienste [Übers. Zátonyi 2014], 4.46, S. 244).

werden, weil die umfassende schöpferische Vernunft alles belebt und durchdringt, alles so in Schwingung versetzt, dass sie buchstäblich hörbar wird und mit dem Klang der lebendigen Stimme (gleichsam höchstpersönlich: *per sonum uiue uocis*) selbst Stimmloses widerhallen lässt (*secum resonare facit*). Diese Antwort der Schöpfung ist unvermeidlich; sie ergeht natürlich und überschießend. In dieser fortwährenden Redundanz zum Höchsten lebt auch die Seele. Sie hat in mehrfachem Sinne Anteil an ihr – dank der ursprünglichen, in der Inkarnation erneut bestätigten menschlichen Gottesebenbildlichkeit und kraft der Erinnerung an ihre eigentliche Heimat (*patria*), aus der sie ins irdische Exil geschickt wurde. Die Symphonie der Schöpfung hören ist sympathisieren. Das Fernsein vom vollkommenen Einklang zu beklagen heißt, ihn zu antizipieren und bereits unter Exilbedingungen an ihm teilzunehmen. Gott zu loben – und alle Geschöpfe tun das durch ihr bloßes Dasein – bietet so einen Vorgeschmack, oder besser: ein Vor-Hören, eine Prä-Audition und Prä-Artikulation des guten und starken Klangs, der durch das Himmlische Jerusalem erschallen wird. Das ist Sympathie: Mit-Fühlen und Mit-Wissen<sup>55</sup> in einer profunden Wechselseitigkeit, die diese Welt mit sich und mit der anderen unterhält. Darin kommt zur Erscheinung, was nicht erscheint und sich nicht in unsere Verfügung gibt; was mehr ist als bloß sichtbar, schmeckbar, hörbar oder handfest – aber das eben auch. Das ist es deshalb auch, was unbedingt geboten ist und nicht verboten werden darf: [...] *laudate Deum in pura et in conueniente scientia illa, que creaturam sibi consonam parat*. Seit dem ersten Lebenshauch gibt das Grund zum Jubeln – und enthält die unabwiesbare Verpflichtung zum entsprechenden, antwortenden Handeln. Hildegards Leben und Schreiben ist Zeugnis dieser Korrespondenz.

55 Auch *rationalitas*, *scientia* und *sapientia* werden in dieser Passage überblendet. Die bestimmende und ordnende Vernunft des Schöpfers, das Wissen um die theologischen Zusammenhänge und die Weisheit, das Rechte so zu tun, wie es dem Willen Gottes und zugleich dem irdisch Gegebenen entspricht, gehen hier ineinander über, weil die Seele sie zu erspüren vermag: [...] *cum in animo hominis celestia sapienter discernit, et cum terrestria suauiter sentit*. Das ist selbst wiederum Gabe der Weisheit und so Teil der großen Zirkulation zwischen Gott und Welt.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Benedikt von Nursia: *Regula Benedicti / Die Benediktusregel*. Lateinisch / Deutsch, hg. im Auftrag der Salzburger Äbtekonferenz, 2. Aufl. Beuron 1996.
- Benedikt von Nursia: *Die Benediktusregel*. Lateinisch / Deutsch, übers. von Gernot Krapinger, hg. von Ulrich Faust, Stuttgart 2018 (Reclams Universal-Bibliothek Nr. 19280).
- Biblia Sacra iuxta vulgatam versionem, hg. von Robertus Weber OSB, 2., verbesserte Aufl., Stuttgart 1975.
- Pseudo-Dionysius Areopagita: *Über die himmlische Hierarchie. Über die kirchliche Hierarchie*, eingel., übers. und mit Anm. vers. von Günter Heil, Stuttgart 1986.
- Eriguena, Johannes Scotus: *Expositiones super Ierarchiam Caelestem S. Dionysii*, in: *Joannis Scoti Opera quae supersunt omnia*, hg. von Henricus Josephus Floss, Paris 1865 (Patrologiae cursus completus / Series Latina 122).
- Eriugena, Johannes Scotus: *Über die Einteilung der Natur*, übers. von Ludwig Noack, 2. unveränd. Aufl. / Nachdr. Ausg. 1870–1874, Hamburg 1983 (Philosophische Bibliothek Hamburg 86/87).
- Eriugena, Johannes Scotus: *Periphyseon (The Division of Nature)*, übers. von Inglis P. Sheldon-Williams / John J. O'Meara, Montréal 1987 (Cahiers d'études médiévales / Cahier Special 3).
- Hildegard von Bingen: *S. Hildegardis Abbatissae Opera Omnia*, hg. von Jacques-Paul Migne, Paris 1882 (Patrologiae cursus completus / Series Latina 197).
- Hildegard von Bingen: *Briefwechsel*, nach den ältesten Handschriften übers. und nach den Quellen erl. von Adelgundis Führkötter, Salzburg 1965.
- Hildegard von Bingen: *Welt und Mensch. Das Buch De Operatione Dei* aus dem Genter Codex, übers. und erl. von Heinrich Schipperges, Salzburg 1965.
- Hildegard von Bingen: *Hildegardis Bingensis Epistolarium*. Bd. 1: I–XC, hg. von Lieven van Acker, Turnhout 1991 (Corpus Christianorum / Continuatio Mediaevalis 91).
- LVM = Hildegard von Bingen: *Hildegardis Liber Vite Meritorum*, hg. von Angela Carlevaris, Turnhout 1995 (Corpus Christianorum / Continuatio Mediaevalis 90).
- Hildegard von Bingen: *Hildegardis Bingensis Liber Divinorum Operum*, hg. von Albert Derolez / Peter Dronke, Turnhout 1996 (Corpus Christianorum / Continuatio Mediaevalis 92).
- Hildegard von Bingen: *Beate Hildegardis Cause et cure*, hg. von Laurence Moulinier, Berlin 2003 (Rarissima mediaevalia 1).
- Hildegard von Bingen: *Das Buch vom Wirken Gottes. Liber Divinorum Operum*, übers. von Mechthild Heieck, hg. von Abtei St. Hildegard, Eibingen, Beuron 2012 (Werke 6).
- Hildegard von Bingen: *Das Buch der Lebensverdienste. Liber Vitae Meritorum*, übers. von Maura Zátonyi OSB, hg. von Abtei St. Hildegard, Eibingen, Beuron 2014 (Werke 7).
- Hildegard von Bingen: *Katechesen – Kommentare – Lebensbilder. Opera minora*, hg. von Abtei St. Hildegard, Eibingen, Beuron 2015 (Werke 9).
- Hildegard von Bingen: *Das Leben der heiligen Hildegard von Bingen. Vita Sanctae Hildegardis*, übers. von Monika Klaes-Hachmöller, hg. von Abtei St. Hildegard, Eibingen, Beuron 2018 (Werke 3).
- Hildegard von Bingen: *Lieder. Symphoniae*, übers. von Barbara Stühlmeyer, hg. von Abtei St. Hildegard, Eibingen, 2. Aufl., Beuron 2018 (Werke 4).
- Hildegard von Bingen: *Briefe. Epistolae*, Vollständige Ausgabe, übers. von Walburga Storch, hg. von Abtei St. Hildegard, Eibingen, 2. Aufl., Beuron 2021 (Werke 8).
- Pitra, Joannes Baptista Cardinal: *Analecta Sanctae Hildegardis Opera Spicilegio Solesmensi Parata*, Monte Cassinense 1882.

## Sekundärliteratur

- Adamson 2019 = Adamson, Peter: A History of Philosophy Without Any Gaps, 6 Bde., Oxford 2016–2022, Bd. 4: Medieval Philosophy, Oxford 2019.
- Agamben 2012 = Agamben, Giorgio: Höchste Armut. Ordensregeln und Lebensform, aus dem Italienischen von Andreas Hiepko, Frankfurt am Main 2012 (Homo sacer 4.1).
- Bader 2009 = Bader, Günter: Psalterspiel. Skizze einer Theologie des Psalters, Tübingen 2009 (Hermeneutische Untersuchungen zur Theologie 54).
- Bader 2020a = Bader, Günter: Abyssus abyssum vocat. Zur Kritik der Resonanz, Rheinbach 2020.
- Bader 2020b = Bader, Günter: Psalterium. Zum Psalter als Form, Rheinbach 2020.
- Beierwaltes 1994 = Beierwaltes, Werner: Eriugena. Grundzüge seines Denkens, Frankfurt a.M. 1994.
- Benedikt PP. XVI 2012a = Päpstliches Dekret über den Vollzug der Kanonisation Hildegards von Bingen vom 10. Mai 2012, übers. von Maura Zátanyi OSB, in: Hildegard von Bingen: Das Leben der heiligen Hildegard von Bingen. Vita Sanctae Hildegardis, übers. von Monika Klaes-Hachmöller, hg. von Abtei St. Hildegard, Eibingen, Beuron 2018, S. 86–90.
- Benedikt PP. XVI 2012b = Apostolisches Schreiben zur Erhebung der heiligen Hildegard von Bingen zur Kirchenlehrerin vom 07. Oktober 2012, in: Hildegard von Bingen: Das Leben der heiligen Hildegard von Bingen. Vita Sanctae Hildegardis, übers. von Monika Klaes-Hachmöller, hg. von Abtei St. Hildegard, Eibingen, Beuron 2018, S. 91–100.
- Bergemann 2013 = Bergemann, Lutz: ‚Fire Walk With Me‘. An Attempt at an Interpretation of Theurgy and its Aesthetics, in: Sergei Mariev / Wiebke-Marie Stock (Hgg.): Aesthetics and Theurgy in Byzantium, Boston / Berlin 2013 (Byzantinisches Archiv 25), S. 143–198.
- Bynum 2020 = Bynum, Caroline Walker: Dissimilar Similitudes. Devotional Objects in Late Medieval Europe, New York 2020.
- Carruthers 2006 = Carruthers, Mary: Sweetness, in: Speculum 81 (2006), S. 999–1013.
- Carruthers 2013 = Carruthers, Mary: The Experience of Beauty in the Middle Ages, Oxford 2013 (Oxford-Warburg Studies).
- Dronke 1984 = Dronke, Peter: Women Writers of the Middle Ages. A Critical Study of Texts from Perpetua († 203) to Marguerite Porete († 1310), Cambridge 1984.
- Halfwassen 2004 = Halfwassen, Jens: Plotin und der Neuplatonismus, München 2004 (Beck'sche Reihe 570).
- Kutzer 2012 = Kutzer, Mirja: Projektionsfläche Hildegard. Annäherungen an eine mittelalterliche Visionärin, in: Herder-Korrespondenz 66.6 (2012), S. 294–298.
- Lobsien 2022 = Olejniczak Lobsien, Verena: Die vergessene Sympathie. Zu Geschichte und Gegenwart literarischer Wirkung, Paderborn 2022.
- Marder 2021 = Marder, Michael: Green Mass. The Ecological Theology of St. Hildegard of Bingen, Stanford 2021.
- Meier 1985 = Meier, Christel: Eriugena im Nonnenkloster? Überlegungen zum Verhältnis von Prophetentum und Werkgestalt in den *figmenta prophetica* Hildegards von Bingen, Frühmittelalterliche Studien 19 (1985), S. 466–497.
- Meier 1987a = Meier, Christel: Scientia Divinorum Operum. Zu Hildegards von Bingen visionär-künstlerischer Rezeption Eriugenas, in: Werner Beierwaltes (Hg.): Eriugena Redivivus. Zur Wirkungsgeschichte seines Denkens im Mittelalter und im Übergang zur Neuzeit. Vorträge des 5. Internationalen Eriugena-Colloquiums. Werner-Reimers-Stiftung. Bad Homburg. 26.–30. August 1985, Heidelberg 1987 (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften / Philosophisch-Historische Klasse 1987.1), S. 89–141.
- Meier 1987b = Meier, Christel: *Virtus und operatio* als Kernbegriffe einer Konzeption der Mystik bei Hildegard von Bingen, in: Margot Schmidt (Hg.): Grundfragen christlicher Mystik. Wissenschaft-

- liche Studientagung Theologia Mystica in Weingarten vom 7.–10. November 1985, Stuttgart-Bad Cannstatt 1987 (Mystik in Geschichte und Gegenwart Abt. 1, Christliche Mystik Bd. 5), S. 73–101.
- Meier 1995 = Meier, Christel: Operationale Kosmologie. Bemerkungen zur Konzeption der Arbeit bei Hildegard von Bingen, in: Margot Schmidt (Hg.): Tiefe des Gotteswissens – Schönheit der Sprachgestalt bei Hildegard von Bingen. Internationales Symposium in der Katholischen Akademie Rabanus Maurus Wiesbaden-Naurod vom 9. bis 12. September 1994, Stuttgart-Bad Cannstatt 1995 (Mystik in Geschichte und Gegenwart Abt. 1, Christliche Mystik Bd. 10), S. 49–83.
- Newman 1988 = Newman, Barbara: Saint Hildegard of Bingen. *Symphonia*. A Critical Edition of the *Symphonia armonie celestium revelationum* [*Symphony of the Harmony of Celestial Revelations*], Ithaca / London 1988.
- Patrides 1969 = Patrides, Constantinos Apostolos (Hg.): The Cambridge Platonists, Cambridge 1969 (The Stratford-upon-Avon Library 5).
- Reinhardt 1921 = Reinhardt, Karl: Poseidonios, München 1921.
- Reinhardt 1926 = Reinhardt, Karl: Kosmos und Sympathie. Neue Untersuchungen über Poseidonios, München 1926.
- Reinhardt 1953 = Reinhardt, Karl: Poseidonios von Apameia, der Rhodier genannt, in: Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, begr. von August Friedrich Pauly, hg. von Georg Wissowa et al., 24 Bde., Stuttgart 1893–1980, Bd. 22.1.: Pontarches–Praefectianus, Stuttgart 1953, Sp. 558–826.
- Sheldon-Williams 1980 = Sheldon-Williams, Inglis P.: Johannes Scottus Eriugena, in: Arthur Hilary Armstrong (Hg.): The Cambridge History of Later Greek and Early Medieval Philosophy, Nachdruck Ausg. Cambridge 1967, Cambridge 1980, S. 518–533.
- Stock 2013 = Stock, Wiebke-Marie: Theurgy and Aesthetics in Dionysios the Areopagite, in: Sergei Mariev / Wiebke-Marie Stock (Hgg.): Aesthetics and Theurgy in Byzantium, Boston / Berlin 2013 (Byzantinisches Archiv 25), S. 13–30.
- Zátonyi 2022 = Zátonyi OSB, Maura (Hg.): Das große Hildegard von Bingen Lesebuch. Worte wie von Feuerzungen, Freiburg i.Br. / Basel / Wien 2022.
- Zorn 2021 = Zorn, Magdalena: Was ihr hört. Werke, was sie durch uns gewesen sein werden, München 2021.





# Vom Scheinen der Herrlichkeit Gottes

## Offenbarung als Theopoiese im *Fließenden Licht der Gottheit*

### Abstract

What is the relationship between aesthetics and revelation in *The Flowing Light of the Godhead* (FL)? This essay explores this question, by showing that the key passages investigated are concerned with the (self-)glory(fication) of God. It is here that the fundamental interdependency between the theological claims of the text and its aesthetic dimensions originates.

Analysing the corresponding process as 'Theopoiese', the first part demonstrates that, according to the composition of the divine throne hall in FL III.1, God's essence and appearance are inseparably intertwined. Herein lies an irreducible ambiguity which, in the eschatological vision of a heavenly crown (FL VII.1), is further elaborated to in turn produce an ambiguity of performativity (act) and representation (artefact). The concluding section shows that, to cope with the tensions resulting from this twofold ambiguity, aesthetic reflection is needed. This gives the question of the relationship between the aesthetic character and the theological status of the *Flowing Light* a practical dimension. The realization of the *Flowing Light's* divine essence hinges upon handling its poetic and aesthetic qualities. Properly received, the *Flowing Light* mediates a theopoetic transformation of all reality, opening up the reader to the beatitude of eternal union with God.

### Keywords

Aesthetics, Revelation, Glory of God, Mysticism, *Flowing Light of the Godhead*, Mechthild of Magdeburg, Ambiguity, Performativity / Representation

## 1. Schein – offenbarungstheologisch

Das ellende ist noch ital und lidig, da ist nieman inne, und ist als luter in sich selber und spilet von wunnen got ze eren. Ob dem ellende ist der gottes thron gewelbet mit der gottes kraft in blüjender, lúhtender, fúriger clarheit [...], das der gotz thron und der himmel ein erlich hus sint, und da ist das ellende und die nún kóre bevangen inne. Ob dem gottes thron ist nit me denne got, got, got, unmesselichen grosser got. Oben in dem throne siht man den spiegel der gotheit, das bilde der menscheit, das licht des heligen geistes und bekennet, wie die drie ein got sint und wie si sich fúgent in ein. Niht mere mag ich hie von sprechen. (150,8–19)<sup>1</sup>

- 1 Mechthild von Magdeburg: *Das fließende Licht der Gottheit* (zweisprachige Ausgabe, aus dem Mittelhochdeutschen übers. und hg. von Gisela Vollmann-Profe) wird im Folgenden unter Angabe von Buch, Kapitel, Seiten- und Zeilenzahl mit der Sigle FL zitiert. In der Übersetzung weiche ich

Der *verlassene* Raum ist noch leer und *frei*; niemand ist darin, und er ist ganz rein in sich selbst und *spielt glänzend* in freudiger Bewegung Gott zu Ehren. Über der Leere ist der Thron Gottes *gewölbt von Gottes Kraft* in blühender, leuchtender, feuriger Klarheit<sup>2</sup> [...], sodass der Thron Gottes und der Himmel ein herrliches Haus bilden, welches die Leere und die neun Chöre umschließt. Oberhalb des Gottesthrones ist nur noch Gott, Gott, Gott, unermesslich großer Gott. Oben auf dem Thron sieht man den Spiegel der Gottheit, das *Bild der Menschheit* (Christi), das Licht des Heiligen Geistes und erkennt, wie die drei ein Gott sind und wie sie *sich fügen in eins*. Mehr vermag ich darüber nicht zu sagen.

Diese Passage des Eröffnungskapitels des dritten Buchs des *Fließenden Lichts der Gottheit* – ein Mitte des 13. Jahrhunderts entstandener Text, der gemeinhin Mechthild von Magdeburg zugeschrieben wird und für sich beansprucht, Selbstoffenbarung Gottes zu sein<sup>3</sup> – bietet eine reichlich irritierende Schilderung des himmlischen Thronsaals.

teilweise von derjenigen Vollmann-Profes ab, um bestimmte Aspekte zu pointieren. Die Abweichungen werden jeweils kursiv markiert. Zitate aus den im vorliegenden Aufsatz untersuchten Kapiteln FL III.1 und FL VII.1 werden jeweils nur unter Angabe von Seiten- und Zeilenzahl nachgewiesen; die jeweilige Referenz erschließt sich unmittelbar aus dem Kontext.

- 2 Das semantische Spektrum des mittelhochdeutschen Lexems *clarheit* lässt sich im Neuhochdeutschen nicht in gleicher Weise nachbilden. Neben den optischen Qualitäten der Helligkeit und des Glanzes, in diesem Sinne auch der Leuchtkraft sowie – im Kontext ästhetischer Attraktivität (hier des himmlischen Thronsaals, in FL VII.1 des Artefakts Krone) – umfassend glänzender Schönheit dürfte im vorliegenden theologischen Szenario auch die Bedeutung ‚Herrlichkeit‘ mitzuhören sein. Für die angeführten lexematischen Bedeutungen vgl. Lexer 1992, Bd. 1, s. v. *klâr-heit*, Sp. 1607f.
- 3 Es handelt sich beim *Fließenden Licht der Gottheit* um eine Sammlung von Texten unterschiedlicher Länge und durchaus verschiedenen Charakters, die gleichwohl unter der Selbstbezeichnung *buoch* auftritt (vgl. z.B. 12,6 und 13f.; 18,1, 6, 9 und 11; FL IV.28, 312,3 und besonders FL II.26, 136,1, 11, 14f. und passim; zur Sache siehe auch Palmer 1992), d.h. für sich beansprucht, ungeachtet ihrer augenscheinlichen Disparatheit eine Einheit zu bilden. Kompositorisch schlägt sich dies in narrativen Strängen, vor allem aber in einem feinmaschigen Netz motivischer Verflechtungen nieder. Die Tradition schreibt das *Fließende Licht*, sofern überhaupt ein Verfassername genannt wird, der Begine Mechthild von Magdeburg zu, unter deren Namen der Text gemeinhin bis heute firmiert. Ihre Autorschaft ist umstritten, alle Informationen zu ihrer Biografie sind dem *Fließenden Licht* entnommen bzw. aus Informationen der lateinischen Fassung des Textes unter dem Titel *Lux divinitatis* erschlossen. Über die philologischen Fragen zu Textbestand, Autorschaft, Überlieferung und Rezeption informiert ausführlich Nemes 2010. Für einen aktuellen Forschungsüberblick vgl. auch Emmelius / Nemes 2019, S. 9–38. – Der Text selbst freilich betont mehrfach, am prominentesten in den programmatischen Prooemia (vgl. bes. 18,9–11), die als eröffnende Paratexte gleichsam eine Leseanleitung bieten, und in FL II.26, dass der eigentliche Urheber des Textes Gott selbst sei. Gleichzeitig unterstreicht das Schlusskapitel des sechsten Buchs (ursprünglich wohl ein Schreiberkolophon) die Autorschaft Mechthilds (vgl. FL VI.43, 516,12–15). Auch die Frage, wie diese göttliche und menschliche, sogenannte doppelte Autorschaft zu interpretieren sei, ist umstritten; vgl. dazu zuletzt Gerok-Reiter 2023. Für die vorliegende Argumentation ist entscheidend, dass das *Fließende Licht der Gottheit* als Selbstoffenbarung Gottes im Medium des Textes verstanden sein will.

Denn nach traditioneller Vorstellung erscheint Gott dort eigentlich in der Fülle seiner Herrlichkeit.<sup>4</sup> Wer oder was aber erscheint *hier* – und wie?

Wohl ist von der Trinität die Rede, doch unmittelbar auf seinem Thron sitzt Gott in der Dreieinigkeit seines Wesens augenscheinlich nicht. Wie es scheint, schwebt er vielmehr über ihm, während der Sitz der göttlichen Herrlichkeit selbst leer bleibt: Der emphatisch dreimal aufgerufene *got* befindet sich *ob*, oberhalb seines Thrones. Dabei bleibt zwar uneindeutig, wie die Dreieinigkeit in der Dreifaltigkeit der Personen von Vater, Sohn und Heiligem Geist, die man *in dem throne* sieht, im Verhältnis zu diesem platziert ist. In jedem Fall aber tritt sie nur (ästhetisch) vermittelt auf, und zwar in je eigentümlicher Weise ästhetisch vermittelt: im *spiegel*, im *bilde*, im *licht*. Gott selbst bleibt entzogen, (seinem Thron) transzendent. Doch was auf den ersten Blick mit dem Erscheinungsmoment der Selbstoffenbarung Gottes in seiner Herrlichkeit in Konflikt zu stehen scheint, erschließt sich im eigenwilligen Bildentwurf der Thronsaalszene zugleich dialektisch als unabdingbares Vehikel dieser Selbstoffenbarung: Erst im Zusammenspiel von Spiegel, Bild und Licht – in dem sich Gott als dreifaltige Einheit reflektierend entfaltet – erscheint er in seiner Herrlichkeit, erfüllt das Himmelreich mit seinem Glanz. So macht der Text – das soll im Folgenden vorgeführt werden – durch die Konstruktion des Szenarios, das Spiel von Transzendenz und Erscheinung, ästhetischer Präsenz und Entzug im Verhältnis Gottes zu seiner *doxa*, deutlich: Vom Gedanken der Offenbarung her gehört das ästhetische Moment des Zur-Erscheinung-Kommens *wesentlich*<sup>5</sup> zur vollen Wirklichkeit des wahren, höchsten, nämlich göttlichen Seins.<sup>6</sup>

- 4 Zum biblisch-theologischen Motiv des himmlischen Thron(saal)s (und seiner Verbindung zur göttlichen Herrlichkeit) vgl. als Überblick Gross 1965; Ego 2001. Aus neuerer Literatur vgl. exemplarisch Eskola 2001; Ebner 2011; Jungbluth 2011, S. 189–201; Neumann 2015; Neumann 2016; Frey 2019, S. 255–257; Hartenstein 2019; Kowalski 2021, S. 202–206. – Die zitierte Passage mag dabei besonders an den Topos der Hetoimasia denken lassen, hat doch die Schilderung eine wesentliche Besonderheit gerade darin, dass der göttliche Thron als solcher leer bleibt. Zur Hetoimasia vgl. von Bogyay 1972 und Vollmer 2014, S. 357–406.
- 5 Zur offenbarungstheologischen ‚Verwesentlichung‘ des Scheins, die eine entscheidende Aufwertung des Schein(en)s gegenüber dem klassischen (griechisch-antiken) philosophischen Diskurs mit sich bringt, mitsamt der darin implizierten theologisch-metaphysischen Irreduzibilität des Ästhetischen vgl. auch Teuber 1993, S. 213f., der auf die Schlüsselrolle dionysianischer Lichtbildlichkeit in diesem Zusammenhang verweist.
- 6 Für verschiedene Ansätze bei der Bestimmung des Verhältnisses von Theologie und Ästhetik vgl. exemplarisch von Balthasar 1989; Stock 1995–2016; Eckert 2006; Müller 2008; Gräb-Schmidt / Preul 2010; Müller 2012; Krüger 2017 sowie jüngst Schumacher 2021b mit Literatur. Vgl. auch die Ausführungen bei Gerok-Reiter / Leppin 2022, S. 193–196. An Untersuchungen innerhalb der literaturwissenschaftlich-mediävistischen Forschung sind hervorzuheben Haug 1997a; Haug 1997b; Haug 1997c (dort jeweils auch ältere Literatur); Köbele 1993; Köbele 2004; Köbele 2007; Largier 2007; Largier 2014.

Damit stellt sich die Frage, wie das Verhältnis des göttlichen Wesens zu seiner Erscheinung zu bestimmen ist. Die Vielfalt der Formen, die dieses Verhältnis ausprägt, sei hier mit dem Begriff der ‚Herrlichkeit‘<sup>7</sup> bezeichnet. Die innere Dynamik der (literarischen) Gestaltgewinnung dieses Verhältnisses im *Fließenden Licht der Gottheit* – der Austrag des Oszillierens zwischen Wesen und Erscheinung Gottes im Text – wird im Folgenden am Beispiel des Sujets des himmlischen Thronsaals (FL III.1) als Ort der Gegenwart Gottes in seiner Fülle sowie der eschatologischen Vision einer Himmelskrone (FL VII.1) untersucht, in der die heilsgeschichtliche Vollendung der Herrlichkeit Gottes als Artefakt Gestalt gewinnt. Dabei liegt der Fokus durchwegs auf dem Problem besagter Verhältnisbestimmung von Wesen und Erscheinung Gottes, aus dem theologisch eine Ambiguität göttlichen (Er-)Scheinens entspringt. Welche Konsequenzen diese Ambiguität für eine (andere) Ästhetik im *Fließenden Licht der Gottheit* hat, soll im Folgenden entlang ihrer offenbarungstheologischen Implikationen entfaltet werden.

Um das spannungsvolle Verhältnis von Gottes Wesen zu seiner Erscheinung in der Herrlichkeit seiner Selbstoffenbarung zu explizieren, wendet sich der erste Teil der vorliegenden Überlegungen somit zunächst nochmals der eingangs zitierten Thronsaal-Passage zu. Denn denkt man die Bildlogik der Thronsaalszenerie konsequent zu Ende, zeigt sich, dass Gottes Wesen von seiner Erscheinung nicht zu trennen ist – und doch werden beide nie einfachhin identisch. Gottes (Er-)Scheinens *ist* und *ist* doch zugleich *nicht* sein Wesen. So bilden Wesen und Erscheinung zwei Aspekte des *einen* Gottes, deren ästhetische Differenz<sup>8</sup> allererst Offenbarung, die ‚Wahrnehmbar-

- 7 Sieht man einmal von von Balthasars groß angelegter Studie 1989 sowie dem Schlusskapitel von Moltmann 2005 ab, so wird dem Verhältnis von Herrlichkeit und (theologischer) Ästhetik, zumindest in der Systematik, insgesamt nach wie vor relativ wenig Aufmerksamkeit gewidmet. Interdisziplinäre theologische Perspektiven zum Thema ‚Herrlichkeit‘ bietet der Sammelband Kampling 2008. Für die vorliegende Argumentation ist neben der engen Verbindung des Herrlichkeitsmotivs mit Licht, Schein und Glanz (vgl. Podella 2000, Sp. 1681; Zumstein 2000, Sp. 1683) vor allem die dialektisch-paradoxe Verfasstheit der Herrlichkeit entscheidend: „Von seinem bibl[ischen] Gebrauch her bez[eichnet] H[errlichkeit] als terminus technicus die Zusammengehörigkeit von Offenbarsein und Verborgensein Gottes, damit zugleich die Gegenwart des unsichtbaren Gottes in seiner Schöpfung und bei seinem Volk. [...] Die paradoxe Pointe von H[errlichkeit] besteht darin, diejenigen Erfahrungen zu benennen, deren Gegenstand die Unfaßbarkeit Gottes ist“ (Schoberth 2000, Sp. 1684).
- 8 Die Differenz von Wesen und Erscheinung kann zunächst schlicht deshalb ‚ästhetisch‘ heißen, weil sie die konkrete Gestalt der jeweils in Rede stehenden Sache betrifft. – Zu Begriff und Problematik der ästhetischen Differenz vgl. z.B. die Hinweise bei Bertram 2014, S. 11–58, bes. S. 23. Dabei muss die Frage nach einer *differentia specifica* resp. dem Proprium des Ästhetischen keineswegs gegen dessen (gesellschaftliche) Einbettung und Funktion gesetzt werden. Vielmehr gehen einem beachtlichen Strom der neueren (philosophischen) Ästhetikforschung zufolge Spezifität und Eingebundenheit resp. Interaktion in der Relevanz des Ästhetischen Hand in Hand. Vgl. neben Bertram 2014 exemplarisch die Beiträge in Kern / Sonderegger 2002a sowie die Einleitung der Herausgeberinnen: Kern / Sonderegger 2002b; vgl. zudem Deines / Liptow / Seel 2013. Zum Spek-

keit‘ Gottes,<sup>9</sup> ermöglicht. Damit erweist sich Offenbarung im *Fließenden Licht der Gottheit* – das soll im Folgenden exemplarisch vorgeführt werden – als wesentlich, das heißt unhintergebar ästhetisch.<sup>10</sup> Diese Einsicht nimmt der zweite Teil auf und entwickelt sie weiter, indem er an der eschatologischen Vision der Himmelskrone in FL VII.1 untersucht, welche Rolle dieses Artefakt – respektive seine textuelle Darstellung im *Fließenden Licht* – bei der Vermittlung der göttlichen Herrlichkeit spielt und wie der Artefaktcharakter sowohl der Krone als auch des Textes hierbei zur Ambiguität göttlichen Scheinens steht.

Durch die Analyse der Rolle ästhetischer Reflexion im *Fließenden Licht* im Prozess der Vermittlung göttlicher Herrlichkeit sowie des Verhältnisses von Repräsentation und Performanz, Artefakt und Akt in diesem Prozess soll sich auf der Basis der Bestimmungen des ersten Teils (vgl. Abschnitt 2) schließlich zeigen: Das umrissene Feld der Ambiguität des Scheins göttlicher Selbstoffenbarung im Wirkraum des Fließenden Lichts der Gottheit<sup>11</sup> (d.h. hier zunächst der göttlichen Wirklichkeit, die jedoch auch und gerade im und durch den göttlichen Text wirksam wird) lässt sich erschließen als Feld

trum der theoretischen Bestimmungsversuche einer *differentia specifica* des Ästhetischen vgl. die Beiträge in Henrich / Iser 1982. Das Kriterium ästhetischer Differenz betont (in mancher Hinsicht noch in traditionellen autonomieästhetischen Bahnen) Bubner 1989.

- 9 Wahrnehmbarkeit ist hier im weiten Sinne der Zugänglichkeit, nicht beschränkt auf sinnliche Wahrnehmung, zu verstehen. Der Begriff pointiert lediglich die ästhetischen Implikationen des Offenbarungsgedankens.
- 10 Dafür, dass eine ästhetische Dimension für Offenbarung – auch jenseits epiphanisch-theophanischer Offenbarungsformen – von deren Widerfahrnischarakter und der Unverfügbarkeit ihrer intuitiven Evidenz her immer wesentlich ist, kann hier nicht eigens systematisch argumentiert werden. Es soll aber gezeigt werden, in welchem genauen Sinne eine irreduzibel ästhetische Verfassung von Offenbarung für die untersuchten Passagen des *Fließenden Lichts der Gottheit* nicht nur festgehalten werden kann, sondern in ihnen selbst behauptet wird und worin dies seinen Grund hat. – Für die systematische Grundlegung eines wesensmäßigen Zusammenhangs von Offenbarung und Ästhetik wäre in der Geschichte der christlichen Theologie neben Dionysius Areopagita vor allem auf Eriugena als Schlüsselgestalt zu verweisen, der insbesondere in seinem Hauptwerk *Periphyseon* einen ganz vom Gedanken der Theophanie (auch des göttlichen Lichtes) durchdrungenen theologischen Gesamtentwurf vorlegt. Vgl. dazu bspw. Mooney 2009; speziell zum Licht vgl. etwa die Darlegungen bei Beierwaltes 1994, bes. S. 132–137, mit zahlreichen Stellenbelegen und Literaturhinweisen. Die irreduzible Phänomenalität der Wirklichkeit Gottes bei Eriugena, in der der besagte wesensmäßig ästhetische Charakter seinen Grund hat, zeigt Falque 2018, S. 97–144. Zu den strukturellen ästhetischen Implikationen des Denkens Eriugenas vgl. auch Beierwaltes 1994. – Für den systematischen Zusammenhang zwischen Offenbarung und Ästhetik wäre neben Teuber 1993 aus mediävistisch informierter kulturtheoretischer Perspektive auch zu verweisen auf Stridde 2017, hier bes. S. 364–366.
- 11 Wo immer vom ‚Fließenden Licht der Gottheit‘ sowohl im Sinne der metaphysischen göttlichen Wirklichkeit als auch des nach dessen Selbstverständnis durch sie geformten Textes die Rede sein muss, wird dies, wie hier, durch Großschreibung *recte* (mit ergänzendem explizitem Hinweis) angezeigt. Kursivschreibung wird demgegenüber dort verwendet, wo nur vom Text (oder seinem

literarischer Theopoiese.<sup>12</sup> Diese bedient sich der Reflexion im und durch das Artefakt (sei es ein in der Schau imaginiertes Thronsaal, sei es die Vision einer Himmelskrone, sei es das *Fließende Licht* als Buch), um vermittels seiner die Performanz der Wirklichkeit des fließenden Lichts der Gottheit als seine Herrlichkeit und in seiner Herrlichkeit zu evozieren.<sup>13</sup>

Die theopoietische Funktion des *Fließenden Lichts*, die anhand der ausgewählten Textpassagen exemplarisch entfaltet werden soll, erfüllt dabei ihren Zweck, ja wird überhaupt nur notwendig vor dem Hintergrund einer doppelten Annahme: Erstens nämlich will der Text anagogisch wirken. Er soll als Medium der Erkenntnis der Herrlichkeit dienen und bei seinen Rezipient:innen eine Glaubens- und Lebenspraxis bewirken, die dieser göttlichen Wirklichkeit entspricht und in einer Aufstiegsbewegung letztlich immer wieder dazu führt, dass der / die Leser:in oder Hörer:in selbst in die Herrlichkeit Gottes eingeht, sich mit Gott vereint. Dabei besteht zweitens die besondere Herausforderung darin, zwischen dem wahren Schein der göttlichen Herrlichkeit und dem falschen Schein teuflischen Trugs zu unterscheiden.<sup>14</sup>

Titel) die Rede ist, Kleinschreibung immer dort, wo allein die göttliche Ursprungs- und Referenzwirklichkeit im Fokus steht.

- 12 Man könnte zunächst meinen, die Rede von Theopraxis oder Theopraxie sei der Sache angemessener als der hier gewählte Begriff der Theopoiese, da *praxis* der *poiesis* sowohl begriffsgeschichtlich als auch strukturell vorgeordnet sei: Jede *poiesis* nämlich setze, so das Argument, eine Praxis voraus, nicht aber umgekehrt. Auch die Darlegungen des vorliegenden Aufsatzes werden zeigen, dass das *Fließende Licht der Gottheit* von seinem Selbstverständnis als göttliche Selbstoffenbarung her sowohl Theopraxis, d.h. hier: göttlichen Selbstvollzug, voraussetzt als auch pragmatisch auf die Ausbreitung von Theopraxis im Sinne der Eröffnung und Anleitung zu einem gottgemäßen Leben zielt. Wenn hier dennoch dem Begriff der Theopoiese der Vorzug gegeben wird, so aus einem dreifachen Grund: Zum einen wahrt er sprachlich den Anklang an Poesie, die entscheidendes Offenbarungsmedium des *Fließenden Lichts* ist. Zweitens bilden die materiellen Manifestationen solcher poietischen Akte den konkreten Ausgangspunkt, von dem her sich die Theopraxis erschließt. Erst die Theopoiesis, gerade auch im Sinne der Bildung ästhetischer Artefakte, ist es, die in die Theopraxis als Autopoiesis einführt, die Rezipient:innen des *Fließenden Lichts* anagogisch in die Wirklichkeit göttlichen Selbstvollzugs hineinnimmt. Auch in diesem Sinne theologischer Autopoiesis wird daher – drittens – der Begriff der Theopoiese hier verwendet.
- 13 Wenn das *Fließende Licht*, wie Hasebrink 2006, S. 391, formuliert, von seiner titelgebenden Wirklichkeit „nicht nur im referentiellen Sinne [...] handeln, sondern das Buch [...] selbst Träger dieses Lichtes sein [will]“, so also in theopoietischer Absicht, aus praktischem Anspruch: In ihm und durch es soll das fließende Licht der Gottheit wirksam, Wirklichkeit werden – über die Grenzen des Textes hinaus im Raum seiner Rezeption die Lebenswelt nach Maßgabe seiner göttlichen Wirklichkeit transformieren.
- 14 Vgl. exemplarisch so unterschiedliche Stellen wie FL IV.2, 230,30–232,32 und FL VI.29, 490,7–12. Das Problem der Ambivalenz des Scheins, der damit einhergehenden Notwendigkeit einer ‚Unterscheidung der Geister‘ und die Strategien der Bewältigung beider im *Fließenden Licht* bedürften einer eigenen eingehenden Untersuchung, die hier nicht geleistet werden kann. Schon weil der vorliegende Aufsatz diese Formen des Scheins und ihr Verhältnis zur göttlichen Wirklichkeit in

Beide Funktionen setzen voraus, dass der Stand eschatischer Herrlichkeit, dem sich der zweite Teil dieses Aufsatzes zuwendet (vgl. Abschnitt 3), nicht schon gegeben ist, sondern erst noch erreicht werden muss und dass dies die Überwindung des falschen Scheins – mitsamt der durch ihn ins Spiel kommenden Ambivalenz – erfordert. Im Folgenden bleibt der Bereich des trügerischen, irdisch-diabolischen Scheins und damit der Bereich der Entfaltung von dessen Ambivalenz allerdings ausgeklammert. Denn die Konzentration auf Formen des Scheins *himmlischer* Herrlichkeit – d. h. auf den rein göttlichen Bereich, für den ein Konflikt positiver und negativer Valenzen ausgeschlossen ist – lässt die Fundamentalität der Ambiguität<sup>15</sup> des Scheins innerhalb der Logik des Fließenden Lichts der Gottheit (nicht nur des Textes, sondern, der Darstellung des Textes zufolge, auch der göttlichen Wirklichkeit selbst) desto klarer hervortreten. Wenn sich die Ambiguität des Scheins im Fließenden Licht der Gottheit aber als nicht nur ästhetisch, sondern auch theologisch irreduzibel erweist – sofern sie mit der Offenbarung Gottes in seiner Herrlichkeit, seiner ästhetischen Gestaltgewinnung notwendig einhergeht –, so ergibt sich aus der literarischen Problematisierung mystischer Selbstoffenbarung Gottes im *Fließenden Licht* ein Modell wurzelhaften Zusammenhangs theologischer Wirklichkeit und ihres ästhetischen (Er-)Scheinens.

Die Lektüre, die hier zur Diskussion gestellt werden soll, geht, um diesen Zusammenhang zu entwickeln, bewusst paradigmatisch vor.<sup>16</sup> Sie beansprucht demnach nicht, die untersuchten Kapitel jeweils inhaltlich vollständig zu erschließen, sondern bleibt stets orientiert an der Frage nach den Bedingungen der Entfaltung göttlicher Herrlichkeit im und durch den Text. Eine solche übergreifende, paradigmatische Lektüre von FL III.1 und VII.1 liegt schon aus motivischen Gründen nahe: Thron(saal) wie Krone sind zentrale Insignien (göttlicher) Herrschaft und ihrer ästhetisch inszenierten Repräsentation. Auch darüber hinaus finden sich in beiden Kapiteln weitere Motivaufnahmen, wie etwa dasjenige des Spiegels. Die sachliche Korrespondenz wird schließlich inhaltlich dadurch unterstrichen, dass auf didaktisch-paränetischer Ebene hier wie dort der Platz der Gläubigen im Himmelreich behandelt wird. Strukturell verhalten sich die Eröffnungskapitel des dritten und des siebten Buchs zudem perspektivisch komplementär zueinander:

der Darstellung des *Fließenden Lichts* nicht behandelt, beansprucht er nicht, sämtliche Formen der Theopoiese im Text zu beschreiben.

- 15 Wenn im Folgenden von Ambiguität die Rede ist, so geht es stets um eine Zweiwertigkeit der Bedeutung ein und derselben Sache. Dabei wird durchgängig in dem Sinne ein starker Ambiguitätsbegriff angesetzt, dass die Ambiguität allen hier analysierten Phänomenen bzw. Darstellungen wesentlich ist, also nicht durch Desambiguierung aufgelöst werden kann. Zur aktuellen Debatte um Ambiguität im ästhetischen Feld vgl. exemplarisch Berndt / Koepnick 2018; mediävistische Perspektiven zur Ambiguität etwa in Auge / Witthöft 2016; mit sozialem Schwerpunkt Scheller / Hoffarth 2018; theologische Perspektiven in Bauer et al. 2020.
- 16 Zu textueller Paradigmatik vgl. grundlegend Schmid 1984; Warning 2001; mediävistisch etwa Warning 2003; Toepfer 2010.



Indem sie einmal protologisch, einmal eschatologisch ansetzen, werden heilsgeschichtlich-zeitlicher und theologisch-ewiger Aspekt überblendet und ineinander überführt.

Dabei zeigen sich sowohl in FL III.1 als auch VII.1 jeweils spezifische Paradoxa, die sich weder auf der motivischen noch auf der narrativen Oberfläche der Kapitel aufklären lassen und insofern nach ergänzenden Deutungsdimensionen verlangen: Denn mag die Leere des himmlischen Thronsaals auch zunächst durch die Einbettung in den Fall Lucifers und seines Gefolges als Erzählkontext narrativ plausibilisiert sein (vgl. 150,1–7), so vermögen doch weder diese Erzählung noch deren Gebrauch zur ermahnenen Belehrung darüber, wie die hierarchische Ordnung des Himmelreichs beschaffen sei und wer in ihr gemäß welchen Verdiensten wo Platz finden werde (vgl. 148,24–156,19), für die veritable Umwertung aufzukommen, die sich hier vollzieht, indem derselbe Leerraum, der sich gleichsam der himmlischen Ursünde verdankt, mittels des ästhetischen Registers zum uneingeschränkt positiv, ja in jedem Sinne herrlich geschilderten Entfaltungsraum vollkommener göttlicher Wirklichkeit und Herrschaft wird.

Analog lässt sich für die Himmelskrone in FL VII.1 zwar feststellen, dass sie der Entfaltung der Heilsgeschichte dient (und insofern die Voraussetzungen jener Heilsverheißung vorgeführt werden, die schon FL III.1 als Ansporn vor Augen stellt und in deren Seligkeiten FL VII.1 schließlich mündet). Weder die sukzessive Entfaltung der Krone als Panorama der Heilsgeschichte noch ihre damit sich verbindende potenzielle mnemotechnische Funktion sind jedoch in der Lage, den Bruch zu klären, den die Repräsentation dieser Heilsgeschichte in der Krone in die (Erfahrungs-)Wirklichkeit der göttlichen Herrlichkeit einführt. Dass sich die eschatologische Repräsentation durch die Himmelskrone dem Raum göttlicher Wirklichkeit und seinen Bedingungen jedoch zumindest nicht ohne Weiteres einfügt, darauf weist der Text selbst hin, indem er die Krone samt dem ästhetischen Genuss, den ihr Anblick hervorruft, als einen in der Ökonomie der Aseität Gottes eigentlich nicht vorgesehenen, paradoxen Überschuss der Repräsentation kennzeichnet, diesen Überschuss jedoch zugleich positiv valorisiert, indem er zum Ausgangspunkt der Schilderung himmlischer Glückseligkeitserfahrung wird. Bei allen Unterschieden in Kontext wie Problembeschreibung gilt demnach sowohl für das Szenario des himmlischen Thronsaals als auch der Himmelskrone, dass ihre zentralen Paradoxa entweder einen ästhetischen Überschuss produzieren oder aber sich an einem solchen festmachen, dass eben derselbe ästhetische Überschuss es aber zugleich sein soll, in dem und durch den die göttliche Wirklichkeit sich in der ganzen Fülle ihrer Herrlichkeit entfaltet, vollendet.

Die hier vorgeschlagene paradigmatische Lektüre setzt also bei der Beobachtung an, dass sowohl in FL III.1 als auch VII.1 (obschon in je unterschiedlicher Weise) erst im Prozess der ästhetischen Realisation das göttliche Wesen in seiner Fülle zur Erscheinung kommt. Wie im Weiteren zu entfalten sein wird, bildet in diesem Sinne Herrlichkeit – von der eschatologischen Verheißung in 1 Kor 15,28 her verstanden, dass Gott zuletzt alles in allem sein werde, worin eben sich seine Herrlichkeit vollendet – in den nach-

folgend untersuchten Textpassagen gleichsam die performativ phänomenale, wie sich zeigen wird: notwendig immer schon ästhetische Antwort auf das Paradox der Selbstoffenbarung Gottes. Im Modus der Herrlichkeit kommt sein qua Transzendenz undarstellbares Wesen zur Erscheinung, findet seine Darstellung.

Die Ambiguität des in solcher theopoietischen Entfaltung der Herrlichkeit beschlossenen, unauflöselichen Verhältnisses von Gehalt und Gestalt der göttlichen Selbstoffenbarung im Fließenden Licht der Gottheit – hier wiederum sowohl im Sinne des Textes als auch der ihn begründenden Wirklichkeit zu verstehen – steht dabei in der Fluchtlinie einer Offenbarungspragmatik, in der das *Fließende Licht* nicht nur als Träger göttlicher Herrlichkeit gedacht wird, sondern gerade kraft der besagten Ambiguität die göttliche Herrlichkeit mithilfe poetisch-performativer Verfahren potenziell zu realisieren vermag.

## 2. Der himmlische Thronsaal oder Vom Ursprung der Ambiguität des Scheins in Gottes Herrlichkeit

Die Schilderung des himmlischen Thronsaals in FL III.1,<sup>17</sup> in dem Gott in seiner Herrlichkeit (er-)scheint, steht im Kontext einer visionären Abhandlung über das Himmelreich. Dessen Bestimmung allerdings ist letztlich paradox, denn: *Das Himmelreich hat ende an siner satzunge, aber an sinem wesende wirt niemer ende funden.* (148,23f.; „Das Himmelreich ist begrenzt in seiner bestimmten Ordnung, bei seinem Wesen aber kommt man nie an ein Ende.“) Damit wird implizit das ästhetische Grundproblem der Offenbarung zum Thema: Als Erscheinung ist die göttliche Selbstoffenbarung, die sich in der Herrlichkeit des Himmelreichs manifestiert, einerseits auf im weiten Sinne der Wahrnehmbarkeit ästhetische Verkörperung und Vermittlung, Materialisation und Medialisierung angewiesen. Andererseits scheint jede solche ästhetische Erscheinungsform unweigerlich an der Unendlichkeit Gottes zu scheitern. So stellt sich die Frage, die die ungewöhnliche Schilderung des himmlischen Thronsaals aufwirft, erneut: Wer oder was erscheint hier eigentlich? Wie steht der Schein der Herrlichkeit zu Gottes Sein?

17 Vgl. zu FL III.1 im Ganzen auch Tax 1979. Tax führt eine strukturvergleichende Interpretation der Himmelreichs- und Höllenvision in FL III.1 und FL III.21 durch. Seine Lektüre trägt damit im Ansatz erkennbar paradigmatische Züge, woraus sich bereits ersehen lässt, dass die im vorliegenden Aufsatz verfolgten paradigmatischen Relationen nicht die einzigen sind, die sich im Text ausmachen lassen. Vielmehr scheint die offene Textstruktur des *Fließenden Lichts* in besonderer Weise auf ebenso vielfältige wie vielseitige, allerdings jeweils spezifische motivische wie strukturelle Verflechtungen und Querverweise nicht nur innerhalb seiner einzelnen Textstücke, sondern v.a. auch zwischen ihnen angelegt.

Zunächst fällt an der eingangs zitierten Textstelle auf, dass die Leere, das *ellende*,<sup>18</sup> von dem die Beschreibung ihren Ausgang nimmt, keineswegs als mangelhaft gekennzeichnet wird. Vielmehr ist es *luter in sich selber und spilet von wunnen got ze eren* (150,9). Nicht nur charakterisiert das Lexem *luter* (‚lauter‘, ‚rein‘, aber auch ‚hell‘ und ‚klar‘) die Leere als lautere, reine Helligkeit und also dem fließenden Licht, dem Selbstvollzug göttlichen Wesens zugehörig; sie strahlt wonnevoll freudig in sich selbst bewegt<sup>19</sup> (*spilet*<sup>20</sup>). Das heißt, die Selbstbewegung des *ellendes*, in der es Glückseligkeit erfährt, ist selbst eine Bewegung des Lichts, kann doch *spilen* im Mittelhochdeutschen<sup>21</sup> nicht nur eine ästhetische Aktivität bezeichnen,<sup>22</sup> die als entelegischer, von fremder Zweckbestimmung freier Vollzug einen ästhetischen Erfahrungsraum eröffnet, wie das aus Spielvoll-

- 18 Ich folge hier zunächst der interpretierenden Übersetzung Vollmann-Profes 2003, weil sie den räumlichen Aufbau des Szenarios deutlich werden lässt. Geht man sodann auf die mittelhochdeutsche Hauptbedeutung des Lexems *ellende* zurück, so wird die Darstellung um Sinndimensionen angereichert, die gerade auch den theologisch-praktischen Impetus schärfer profilieren: Als ‚Fremde‘ und ‚Verbannung‘ wird das *ellende* theologisch (und philosophisch) aufgeladen. Die Aufstiegsbewegung wird zur Rückkehr aus dem Exil, das die irdische Existenz in der Welt bedeutet, in die Heimat in Gott. Dabei erfährt die Fremde im himmlischen Thronsaal allerdings eine bemerkenswerte Umwertung: Was zunächst als Ort des Ausgestoßenseins erscheint, wird letztlich, aus der Perspektive der wirklichkeitsbegründenden, verwandelnden Kraft Gottes, zum Raum glückseligen Selbstvollzugs. Bezeichnenderweise ist dabei gerade das Ästhetische der *shifter*, der den Bedeutungswechsel vollzieht. Das wird im Aufbau dadurch unterstrichen, dass die Wandlung vom luciferischen zum göttlichen *ellende* just dadurch geschieht, dass dieses *ellende* zum ästhetischen Raum wird, welcher zugleich die göttliche Herrlichkeit ausbildet. Der heilsgeschichtliche Umsturz wird also gleichsam durch eine ästhetische Revolution saniert.
- 19 Dass auch dieser Aspekt des Bedeutungsspektrums des mhd. Lexems *spilen* hier präsent ist, geht bereits aus der intrinsischen Motivation des *spilens* hervor: Was von *wunnen* geschieht, das geschieht in „*lebhafter, namentlich hüpfender, zitternder bewegung vor vergnügen oder verlangen*“, wie es der BMZ insbes. für die Bewegungen des Herzens belegt, vgl. BMZ 2.2, s.v. *spil*, S. 499–508, hier S. 506.
- 20 Die Nähe, die der Gebrauch von *spilen* hier (wie im *Fließenden Licht* überhaupt) zur göttlichen Wirklichkeit und deren mystischer Erfahrung aufweist, wird durch eine intertextuelle Referenz untermauert, die zugleich eine grundsätzliche sachliche Verbindung von theologischer und ästhetischer Wirklichkeit suggeriert: Die Rede vom *spilen* des *ellendes* dürfte Spr 8,30 aufrufen, wo es von der Weisheit heißt, dass sie in Ewigkeit, vor der Schöpfung (vgl. Spr 8,22f.) aus dem Nichts, vor Gott gespielt habe, ihm zur Lust. Ohne dass hier sämtliche Bedeutungsaspekte einer derartigen intertextuellen Bezugnahme entfaltet werden könnten, ist doch so viel deutlich: Die vermutliche Aufnahme dieses biblisch autoritativen Motivs in einem vielschichtig als ästhetisch markierten Szenario weist die ästhetische Dimension als der göttlichen Sphäre ursprünglich zugehörig aus.
- 21 Vgl. zur Semantik Lexer 1992, Bd. 2, s.v. *spil* / *spilen*, Sp. 1092 / Sp. 1094f.; BMZ 2.2, s.v. *spil*, S. 499–508. Zum Gebrauch von *spilen* in mystischen Texten vgl. auch Lüers 1966 [1926], S. 249–251; Egerding 1997, Bd. 2, S. 538–544.
- 22 Dass Spielen auch im mittelalterlichen Kontext als bedeutsame Form ästhetischer Aktivität und Einstellung angesehen werden darf, hat neuerlich Carruthers 2013, S. 16–44, in Erinnerung gerufen.

zügen unterschiedlichster Art geläufig ist,<sup>23</sup> sondern auch, hier ebenso einschlägig, das Spiel von Lichtphänomenen: ihr Strahlen, Glänzen, Widerscheinen, alle Bewegungen und Effekte von Licht, namentlich seiner Reflexion. Wenn das *ellende* [...] *luter in sich selber* (150,8f.) ist, zeichnet es sich folglich nicht nur durch Perfektion aus, in dieser Vollkommenheit schwingt im gegebenen Kontext aufgrund der Semantik von *luter* auch ein Moment glänzender Ausstrahlung mit, eine Form visueller Wahrnehmbarkeit also, wie sie in besonderer Weise mit Herrlichkeit assoziiert ist.<sup>24</sup> So legt es die Art und Weise der Darstellung mit ihren Komponenten *luter* und *spilen*<sup>25</sup> nahe, die Bewegung des *ellendes* als ästhetisch zu apostrophieren. Die Verbindung, die hierbei zwischen ästhetischem Charakter und intrinsischer Vollkommenheit indirekt hergestellt wird, ist dabei nicht zuletzt deshalb aufschlussreich, weil mittelalterliche Theologie immer wieder im Ausgang von der praktisch-entelechischen Verfasstheit des Spielens dessen ästhetische Performanz mit der Vorstellung der *beatitudo* als Akt glückseliger Kontemplation verbindet.<sup>26</sup> Diese

- 23 Zur Selbstzweckhaftigkeit des Spielens (die seiner Finalität nicht widerspricht) vgl. für den hier untersuchten Kontext auch Thomas von Aquin: Kommentar zur Hebdomadenschrift, Prolog: [...] *operationes ludii non ordinantur ad aliud sed propter se quaeruntur* [...]; ganz ähnlich in Thomas von Aquin: I. Sent. d.2 q.1 a.5 ex. Strukturell analog Thomas von Aquin: ScG III c.2 n.9; s. auch Thomas von Aquin: STh II.2 q.168 a.2. Vgl. auch die Anmerkung des Herausgebers zum Kommentar zur Hebdomadenschrift des Thomas, S. 72, Anm. 11. Auch Carruthers hält auf dieser Linie fest, dass Spiele um ihrer selbst willen gespielt werden: „[A]ll games [are] to be enjoyed for [their] own sake [...]“ (Carruthers 2013, S. 63). – Im himmlischen Szenario, das keinen irdischen Zwecken mehr unterliegt, sind dabei nicht länger Instrumentalisierungen anzusetzen, sondern es ist als eschatischer Raum der Glückseligkeit Wirklichkeitsraum des höchsten Gutes und der Erfüllung des letzten Ziels. Gotteslob und Seligkeitsvollzug sind daher hier in der *wunne* des *spilens* in allen seinen Bedeutungen eins.
- 24 Vgl. dazu neben den Hinweisen in Anm. 7 auch die bibeltheologische Untersuchung des *doxa*-Begriffs bei Schumacher 2021a.
- 25 *Luterkeit* und *spilen* gehören sachlich insofern zusammen, als sie im *ellende* ihr gemeinsames Trägersubjekt haben. Hieraus wird erstens deutlich, dass der Spiel-Raum des *ellendes* nichts anderes ist als dieses *ellende* selbst. Nur wo das *ellende* *spilt*, sich von *wunnen* entfaltet, besteht der Freiraum für das göttliche Lichtspiel, *luter in sich selber*. Demnach gehört zweitens der (ästhetische) Selbstvollzug im Akt des *spilens* ebenso zum *ellende* wie seine *luterkeit*. *Spilen* und (Erscheinen der) *luterkeit* realisieren sich wechselseitig; das eine entfaltet sich im anderen und durch das andere. Akt- und Eigenschaftsattribut sind dabei gleichermaßen intrinsisch motiviert und entelechisch verfasst, was für das *spilen* durch seinen intransitiven Gebrauch, im Falle der *luterkeit* durch ihre Selbstreflexivität angezeigt wird.
- 26 Spr 8,30 bildet einen *locus classicus* dieser über das *theoria-* / *contemplatio-* und *visio beatifica*-Motiv vermittelten Verbindung zur *beatitudo*. Vgl. die Hinweise bei Carruthers 2013, S. 21f. und 76–79, sowie zum Ganzen die oben in Anm. 23 angeführten Thomas-Stellen. Zur eschatologischen Aufladung des Spielmotivs allgemein Rahner 2016, für den gegebenen Zusammenhang bes. S. 53–58. – Es ist nicht zuletzt diese Verbindung zur *beatitudo*, die *spilen* als entelechischen Akt auch im *Fließenden Licht der Gottheit* zu einem Schlüsselbegriff bei der Beschreibung der Gemütsverfassung und Vollzüge im Eschaton werden lässt.

Analogie von Herrlichkeits- respektive Glückseligkeitserfahrung und ästhetischem Akt im Spielmotiv wird im Szenario des himmlischen Thronsaals aufgegriffen und zum Ausweis der eschatischen Qualität des ästhetischen Raumes genutzt. Der Raum ästhetischer (Selbst-)Erfahrung und eschatischer Vollendung in vollkommener Glückseligkeit werden überblendet, ja fallen in eins.

Nun vollzieht sich dieses wonnevoll glückselige *spilen* allerdings, obschon in sich selbst, so doch Gott zu Ehren. Das Paradox, das hierin zu liegen scheint – ist der Selbstvollzug des *ellendes* als glückseliges *spilen* nun selbstgenügsam oder findet seine innere Bewegung doch ihr Ziel außerhalb ihrer selbst in einem anderen, in Gott? –, löst sich erst mit der Einsicht, dass das gesamte Himmelreich nichts anderes darstellt als eine performative Selbstverwirklichung Gottes.

Das wird schon dadurch angezeigt, dass sich das verwendete Vokabular der Szene durchgängig im semantischen Feld des (fließenden) Lichts bewegt. Der Lichteffect, der beim *spilen des ellendes* nur als *eine* mögliche Bedeutung mitschwingt, wird in der ‚blühenden, leuchtenden, feurig glänzenden Schönheit‘, *clarheit* des Thrones (vgl. 150,11) zum, durch das Trikolon emphatisch intensivierten, Attribut, um schließlich in der Bestimmung der Trinität sich als das göttliche Wesen selbst zu erweisen – Spiegel der Gottheit, Bild der Menschheit Christi, Licht des Heiligen Geistes: *Oben in dem throne siht man den spiegel der gotheit, das bilde der menschheit, das lieht des heligen geistes und bekennet, wie die drie ein got sint und wie si sich fügen in ein* (150,16–19; „Oben auf dem Thron sieht man den Spiegel der Gottheit, das *Bild* der *Menschheit* (Christi), das Licht des Heiligen Geistes und erkennt, wie die drei ein Gott sind und wie sie *sich fügen in eins*“). Die Verbindung der drei göttlichen Personen wird hier nur als Lichtphänomen begreifbar (und erläutert sich, einmal so verstanden, durch die Darstellung zugleich selbst): Erst durch das Licht kommt die Relation zustande, die den Spiegel das Bild werfen und umgekehrt das Bild sich in jenem spiegeln lässt.

Doch nicht nur das Vokabular und die mit ihm verbundene Bildlichkeit, sondern auch das Szenario als solches ist als ein ästhetisches angelegt und ebenso ist, was sich dort vollzieht, durchwegs ästhetischer – und im selben Zuge theologischer – Natur. Das lässt sich besonders deutlich an der Rolle des *ellendes* im eigentümlichen räumlichen Aufbau der Himmelreichsimagination ablesen: Spielt das *ellende* [...] *luter in sich selber*,<sup>27</sup> doch Gott zu Ehren und vor (bzw. unter) ihm, so ist die Leere die Bühne ihrer eigenen Performanz: Gott wohnt im Theater des *ellendes* dessen Aufführung bei: *ital* – in einem Szenario *spilend* glanz erfüllten, lauterem *ellendes* meint dies nicht einfach nur ‚leer‘, sondern auch: ‚unvermischt, rein‘ – und *lidig* („frei“), doch *von wunnen* bewegt. Dabei ist Gott jedoch nicht bloßer Zuschauer. Vielmehr ist die glückselige performative Selbstbezüglichkeit – der Raum des ästhetischen Aktes – zugleich wesentlich auf Gott

27 Zur Selbstbezüglichkeit des (göttlichen) *spilens* im mystischen Kontext vgl. auch die Belege bei Lüers 1966 [1926], S. 250f.

bezogen und wird von seiner Herrlichkeit erfüllt. Im Grunde nämlich erstrahlt das göttliche Lichtspiel wie in einer (dreistufigen) Projektion über Spiegel und Thron schließlich auf der Bühne des *ellendes*. Dessen privativer Charakter schlägt so um, seine (vermeintliche) Nichtigkeit wird zur Voraussetzung der uneingeschränkten, ungeschmälerten Erscheinung der Herrlichkeit Gottes in der Fülle ihres Glanzes: ästhetisches Pleroma der Glorie.<sup>28</sup>

Die Darstellung des himmlischen Thronsaals, die FL III.1 gibt, stellt so nicht nur eine Verbindung zwischen der Überfülle des die Wirklichkeit erfüllenden Wesens Gottes und seiner Herrlichkeit her.<sup>29</sup> Indem das Kapitel beide geradezu ineinander überführt, tritt zugleich der ästhetische Charakter dieses Zusammenhangs und damit der Gegenwartigkeit Gottes zutage: Gottes Wesen ist nur in der Form der Ergießung seines Lichtflusses, seiner vermittels der Spiegelkonstruktion reflexiven Selbstentfaltung in die unendliche Herrlichkeit des Himmelreichs gegenwärtig. Seine Fülle ist nie außerhalb der Formen ihres Vermittlungs- und Erscheinungszusammenhangs gegeben und reicht doch in ihrer Unerschöpflichkeit über jede Manifestationsform hinaus – ästhetische Produktivität aus Transzendenz.

Auf solche Weise wird der himmlische Thronsaal zum Erscheinungsraum der göttlichen Herrlichkeit. Schlussendlich entpuppt sich seine gesamte Architektonik als aus Lichtreflexionen (und ihrer Bewegung) erbaut; er ist, so wird ersichtlich, Manifestation des Selbstvollzugs des göttlichen Wesens und darin *toto coelo* eine Konstruktion des Scheins: Denn der himmlische Thronsaal ist nichts anderes als Effekt der dynamischen, trinitarischen Beziehung von Spiegel, Licht und Bild. Dabei hat keine der Wirklichkeiten der drei Personen für sich als positive Entität Bestand. Sie bedürfen einander nicht nur wechselseitig, um sein zu können, was sie sind, sondern setzen je schon eine Wirklichkeit voraus, die sie vermitteln. Gerade diese bleibt jedoch entzogen – es gibt nichts *hinter* Spiegel, Bild und Licht.<sup>30</sup> In dieser paradoxen Verschränkung von Transzendenz und

28 Der Begriff der ‚Glorie‘ wird an dieser Stelle nicht als kunstwissenschaftlicher Fachterminus verwendet, sondern als Austauschbegriff zur *gloria dei*, in der Absicht, deren Dimension ästhetischen Erscheinens hervorzuheben.

29 Dass sich im gesamten Szenario die Herrlichkeit Gottes entfaltet, wird dabei über die Dynamik der Bildlichkeit hinaus (die an den theologisch-motivischen Topos anschließt, dass Himmelreich und Thronsaal Gottes die klassischen Orte der Entfaltung von Gottes Herrlichkeit sind) im weiteren Verlauf von FL III.1 um den praktisch-heilsgeschichtlichen Aspekt der Verherrlichung Gottes im Leben und Sterben seiner Gläubigen ergänzt und vertieft. Gerade unter dem Gesichtspunkt der Theopoiese, die eine restlose Durchformung und Verwandlung der (Lebens-)Wirklichkeit in gottgemäße, gottförmige Wirklichkeit erstrebt bzw. in deren restloser Verwandlung zur Vollendung fände, ist dies bedeutsam. In solch universaler Verherrlichung Gottes findet die gesamte Heilsgeschichte ihr Ziel – eine Struktur, die sich in den angesprochenen Aspekten konsequenterweise parallel auch in der Schilderung der Himmelskrone in FL VII.1 wiederfindet.

30 Das Paradox der Behauptung, es gäbe nichts hinter den Vermittlungsmedien und sie setzten doch gleichzeitig eine Wirklichkeit voraus, die sie vermitteln, klärt sich erst aus der Verbindung

Phänomenalität aber wird das produktive ästhetische Reflexionsverhältnis von Spiegel, Licht und Bild als unhintergebar, für die Entfaltung von Gottes Herrlichkeit unabdingbar inszeniert.<sup>31</sup> Gott als Gott ist nur in ästhetischer Vermittlung und Brechung zu erkennen, unmittelbar bleibt er entzogen.

Der ästhetische Akt der Spiegelung<sup>32</sup> vollzieht also eine „Positivierung von Negativität“,<sup>33</sup> indem er die Herrlichkeit Gottes im wahrsten Sinne des Wortes produziert – ohne dass darüber die Negativität der bleibenden Transzendenz Gottes und damit auch die Negativität der Differenz ihrer ästhetischen Erscheinung zu deren Ursprung aufgehoben wäre. Hier prägt also ein negativ-theologisches Moment<sup>34</sup> vermittels der ästhetischen Differenz von Sein und Erscheinung den literarischen Text-Raum als Erfahrungsraum

von negativ-theologischer Eminenz und unhintergebarer phänomenaler Evidenz Gottes: Wenn Ursprung aller göttlichen Erscheinung, aller Theophanie, der Spiegel ist, so ist darin angezeigt, dass die Erscheinung etwas – ein Wesen, das erscheint – voraussetzt; dass dieses Wesen aber nicht als positive Entität hinter dem Spiegel liegt, markiert ebenso deutlich nicht nur die Unhintergebarkeit der Phänomenalität, sondern auch, dass diese Phänomenalität deshalb unhintergebar ist, weil ein Positives erst auf ihrer Ebene – im Spiegel – erscheint. In solcher Bildlogik spiegelt sich konsequente negative Theologie, die festhält, dass Gott jenseits, über Sein und Nichtsein steht. Die Pointe der Inszenierung in FL III.1 liegt dabei darin, dass Transzendenz und Phänomenalität unauflöslich ineinander verschränkt werden, und zwar so, dass einerseits infolge des irreduziblen Transzendenzmoments die Phänomenalität unausschöpflich wird und andererseits diese Transzendenz sich nur in der Phänomenalität entfaltet. Transzendenz und Phänomenalität finden also, theologisch begründet, zusammen in der Unhintergebarkeit des Ästhetischen. – Vgl. in der Fluchtlinie dieses Zusammenhangs zu den Grundlagen und ästhetischen Konsequenzen negativer Theologie auch Teuber 1993.

- 31 Dass die Relation von Spiegel, Bild und Licht gerade bezogen auf die Trinität als unhintergebar inszeniert wird, mag dabei auch daran erinnern, welch folgenreiche Verschiebungen der Gedanke des dreifaltig einen Gottes im Wesensbegriff (samt dessen Verhältnisbestimmung zur Relation) mit sich bringt. Vgl. zu dieser veritablen „Revolution in der griechischen Philosophie“ (Zizioulas 1985, S. 36, zit. nach Schwöbel 1998, S. 149) exemplarisch Schwöbel 1998, bes. S. 148–151; Deuser 1998, hier bes. S. 102 f. Für aktuelle Modellentwürfe vgl. auch Schärfl 2014, hier Kap. 2.3, bes. S. 104 und 112 f.
- 32 Während die Spiegelmetapher seit der Neuzeit vor allem zur Verhandlung von Problemen des Selbstbewusstseins dient (vgl. dazu Konersmann 1988; Kuhn 2014, S. 380–392, bes. S. 386), wird das Ideal eines vollkommenen Spiegels im Mittelalter auch als Metapher für Gott gebraucht. Vgl. für das *Fließende Licht der Gottheit* sowie die Texte Eckharts, Taulers und Seuses Egerding 1997, Bd. 2, S. 530–537. Egerdings Lesart von FL III.1 übergeht allerdings das Paradox, das in der Unhintergebarkeit der Mediation liegt, kann doch selbst ein ‚ewiger Spiegel‘ sich nicht selbst spiegeln. Zur Spiegelmetaphorik im *Fließenden Licht* vgl. auch Hasebrink 2000, der den Spiegel als Gottesmetapher jedoch nicht behandelt. Eine Stellenkompilation zur Spiegelmetapher in der Mystik findet sich schon bei Lüers 1966 [1926], S. 245–248.
- 33 Vgl. für diese Denkfigur als Leitmotiv ästhetischer Prozesse Haug 2008.
- 34 Zur Tradition negativer Theologie vgl. exemplarisch in philosophisch-ideengeschichtlicher Perspektive Westerkamp 2006. Theologische Grundmotive und patristische Entfaltungen stellt mit Blick auf Herausforderungen der Moderne Hochstaffl 1976 dar.

trinitarischer Theophanie aus, als Raum der ästhetischen Selbstoffenbarung Gottes in der Unhintergebarkeit seines herrlichen Erscheinens. Dabei werden die Rezipierenden effektiv in die Entfaltung des Wirkzusammenhangs der Offenbarungsbewegung einbezogen und gewinnen so nicht nur Anteil an der göttlichen Herrlichkeit, sondern tragen selbst zu deren Vollendung bei. Denn indem die Leser:innen oder Hörer:innen vom *ellende* über den Gottesthron bis hinauf zu göttlichem Spiegel, Bild und Licht aufsteigen, vollziehen sie invers genau die kreisförmige Selbstbewegung des Vollkommenen nach, die das Himmelreich ursprünglich begründete. In der reflexiv-anagogischen Vollendung der Kreisbewegung formt sich erneut die unendliche Sphäre des Himmelreichs, die sich selbst um die wohlbestimmte Ordnung der himmlischen Chöre schließt (vgl. 148,24f.): Der *egressus* wird zum *regressus* dank und entlang der ästhetischen Darstellung. Kraft ihrer, im Medium der Performativität des Textes, wird das Himmelreich universal.

Folgt man gemäß einer solchen reflexiven Bewegung den durchwegs dynamisch lichthaft gezeichneten Strukturen und Manifestationen des Hervorgangs, wird erkennbar, dass das Himmelreich nicht nur als Ganzes Aufführungsraum der göttlichen Herrlichkeit ist. Der Selbstvollzug Gottes in seiner Herrlichkeit konstituiert das Himmelreich vielmehr allererst – als Haus seiner einen, ungeteilten Herrlichkeit, als *ein erlich hus* (150,13). So ist das Himmelreich *creatio ex nihilo*, vor allem aber: unvordenklich performative und wesentlich ästhetische Wirklichkeit: Das Wesen Gottes ist vom Akt der Erscheinung seiner Herrlichkeit nicht zu trennen.

Wenn also das Himmelreich der autopoietischen Performanz Gottes entspringt, so stellt die Architektur des himmlischen Thronsaals in einem zweifachen Sinne Theopoesie dar: Sie ist 1.) Theopoesie verstanden als Akt der *poiesis* seitens Gottes, (artifizielle) Schöpfung. Zugleich handelt es sich 2.) um Selbstverwirklichung Gottes, eine Manifestationsform seiner dynamischen Realisation kraft Autoperformativität.<sup>35</sup> Damit wird das Himmelreich (das Gott *selber mit sinem munde hat gebuwen*, 148,19; „mit seinem eigenen Munde errichtet hat“) sowohl als göttliche *poiesis* lesbar als auch als *praxis*, als die Praxis trinitarischen Selbstvollzugs.

Es ist demnach im Thronsaalszenario gerade das spannungsvolle Zugleich von Wesen und Erscheinung Gottes in ihrem in sich bewegten Spiel von Identität und Differenz, Präsenz und Entzug,<sup>36</sup> das in seiner wesentlich ästhetischen Dynamik des Erscheinens

35 Wirklichkeit wird hier im Ganzen zum göttlichen Akt dynamisiert – eine entscheidende Grundlage eines ebenso universalen wie fundamentalen Verständnisses der Wirklichkeit als Theopoesie, wie sie die Pragmatik des *Fließenden Lichts der Gottheit* zum Programm erhebt. – Auch außerhalb im engeren Sinne theologischer Erwägungen und Perspektiven ist ein performatives Wirklichkeitsverständnis für das Mittelalter vielfach prägend, vgl. z.B. Schnyder 2022, bes. S. 447, unter Verweis auf Köbele 2021 zum Begriff der *wirkelicheit*.

36 Zur Grundspannung von Präsenz und Entzug im Horizont mittelalterlichen Wirklichkeitsverständnisses und Medialitätspraktiken vgl. Kiening 2016 sowie mit Blick auf das *Fließende Licht der Gottheit* Hasebrink 2006; Hasebrink 2007. Zu Identität und Differenz im *Fließenden Licht* vgl. Seel-



die Offenbarung Gottes in seiner Herrlichkeit realisiert. So wird im Rückblick auf die Thronsaalszenerie schließlich einsichtig, inwiefern das Himmelreich nicht nur in der poetischen Durchformung seiner literarischen Darstellung als ästhetisch angesprochen werden kann, sondern der Text für die göttliche Wirklichkeit des Himmelreichs selbst beansprucht, dass sie ästhetisch sei.<sup>37</sup> Die an und für sich unsichtbare Wirklichkeit Gottes wird erst durch und in ihrer Medialisierung sichtbar. Die Spezifität, Unaustauschbarkeit der Gestalt im Prozess dieser Verwirklichung wird dabei dadurch vorgeführt, dass es just das unaustauschbare Wechselspiel von Spiegel, Bild und Licht ist, durch das die Trinität, das Wesen Gottes, sich entfaltet und so zur Erscheinung kommt. Darin wird zugleich deutlich, dass die Unverzichtbarkeit der Gestalt für die Verwirklichung des Gehaltes in FL III.1 entsprechend einer *causa sui*-Logik radikalisiert ist, was nochmals die Fundamentalität des Ästhetischen untermauert: Außerhalb seiner Gestalt wäre der göttliche Gehalt überhaupt nicht existent bzw. umgekehrt formuliert, geht die Existenz Gottes unmittelbar einher mit der Entfaltung seiner Gestalt. Pointiert gesprochen: Nur in ästhetischer Gestalt ist Gott alles in allem, nur kraft ästhetischer Gestaltgewinnung realisiert sich seine Wirklichkeit in Fülle.<sup>38</sup>

### 3. Himmlische Krönung *oder* Herrlichkeitsreflexionen zwischen Artefakt und Akt

Im ersten Kapitel des siebten Buchs des *Fließenden Lichts der Gottheit* wird dessen (literarisch-praktische) Theologie der *doxa* Gottes, der Realisation seiner Herrlichkeit,<sup>39</sup> an

- horst 2003, S. 83–95, 100–104, 110–115, 144–149, mit Betonung des bleibenden Differenzmoments; anders Largier 1987, bes. S. 236; Hasebrink 2006, S. 396, 398f.; Hasebrink 2007, bes. S. 105f. Zu philosophisch-theologischen Grundargumenten und einzelnen Ausprägungen Beierwaltes 1980.
- 37 Zu den im Folgenden angesetzten drei basalen Dimensionen des Ästhetischen als 1.) sinnlich wahrnehmbar, 2.) durch spezifisch gebildete Gestalt resp. besondere Sorgfalt der Gestaltung ausgezeichnet sowie 3.) in seiner Bedeutung von dieser Gestalt entscheidend abhängig und geprägt vgl. Gerok-Reiter / Robert 2022, S. 19, zum „Minimalkonsens“ des Ästhetikbegriffs des SFB 1391 *Andere Ästhetik*.
- 38 Auch die Himmelskrone aus FL VII.1 lässt sich in den damit umrissenen Hinsichten als ästhetisch ansprechen, wobei allerdings der Repräsentations- und Reflexionscharakter des ästhetischen Artefakts stärker in den Vordergrund rückt (vgl. Abschnitt 3).
- 39 Wenn Herrlichkeit hier sämtliche Formen effektiver Gestaltgewinnung göttlicher Selbstoffenbarung bezeichnet, so fallen unter die *gloria dei* alle Manifestationen der göttlichen Wirklichkeit und ihrer Wirksamkeit. – FL III.1 und FL VII.1 stellen dabei darüber hinaus in dem spezifischeren Sinne Herrlichkeitsszenarien dar, dass sie jeweils Wirklichkeiten beschreiben, in denen die Verherrlichung Gottes universal realisiert und „damit Gott alles in allem“ (1 Kor 15,28) ist. (Zitiert nach der Einheitsübersetzung. Referenztext bei der Bezugnahme auf Bibelstellen ist die Biblia Sacra Vulgata, mit der die Einheitsübersetzung jeweils abgeglichen wurde.)

einem Artefakt in Szene gesetzt: Über gut sechseinhalb Seiten<sup>40</sup> wird eine Himmelskrone beschrieben, die die göttliche Herrlichkeit mitsamt ihrem Scheinen ‚illustriert‘. Durch die im Wortsinn illustrative und illuminative Kraft der Himmelskrone – das offenbarende Erleuchten und Erhellen, das von ihrer *clarheit* (524,1) ausgeht – soll die eschatische Wirklichkeit Gottes präsent, anschaulich erfahrbar werden. Eingangs heißt es von der Krone, sie sei

mit also grossen, erlichen, manigvaltigen werken gemachet und gezieret, das alle die meister, die ie wurden und nu sint und iemer sönt werden, nit möhten volleschriben die clarheit und die manigvaltigen wunne der cronen. (522,28–524,2)

aus so *überwältigenden*, herrlichen, *mannigfaltigen* Werkstücken [vollkommener Kunstfertigkeit] geschaffen und geschmückt, dass all die Meister, die einst *je* waren und nun sind und künftig *je* sein werden, die *Klarheit*<sup>41</sup> und die *mannigfache Wonne*<sup>42</sup> der Krone nicht [in ihrer ganzen Fülle] angemessen zu beschreiben *vermöchten*.

Dabei ist das, was als das Artefakt ‚Krone‘ erscheint, zunächst eine Verkörperung der christlichen Tugenden und derjenigen exemplarisch-vorbildhaften Personen- oder Figuren(gruppen), die diese Tugenden in ihrem Leben beispielgebend verwirklicht haben. Entlang ihrer Werke wird, mithilfe der *werke* der Krone, zu denen sie den Stoff abgeben, die Heilsgeschichte nach rückwärts wie nach vorwärts, bis in ihre eschatische Vollendung hinein, entfaltet. Diese den Rezipient:innen in FL VII.1 vor Augen gestellte Heilsgeschichte ist also kein totes Artefakt, sondern bildet sich, im Horizont der Kronenschilderung, aus der lebendigen *cooperatio* von Gott und Mensch im Lauf der Zeiten (an der mitzuwirken die die Krone Betrachtenden folglich indirekt aufgerufen sind). In ihrer auf (rezeptionsästhetische) Fortschreibung hin offenen, praktischen Konstitution ist die Himmelskrone somit wesentlicher Ort und wesentliches Medium der Verherrlichung Gottes. Diese doxologische Dimension – vom Lob der Engel (vgl. 526,33f.) bis zu den guten Werken der Gläubigen (vgl. 530,35–37) – kulminiert jedoch stets wiederum in der Krone, die selbst ein solches Lob zu Ehren der Heiligen Dreifaltigkeit darstellt (vgl. 528,29–33). In der Himmelskrone ist Gott alles in allem; sie bildet als artifizelle

40 Das Kapitel erstreckt sich in der Einsiedler Handschrift (Codex Einsidlensis 277), die den Text des *Fließenden Lichts der Gottheit* am umfassendsten überliefert, von 129<sup>vb</sup> bis etwa zum untersten Viertel von 132<sup>vb</sup>.

41 Zum Bedeutungs- und Assoziationsspektrum des mittelhochdeutschen Lexems *clarheit* vgl. oben Anm. 2. Neben den dort angeführten Bedeutungen dürften im vorliegenden Fall die Aspekte der (tugendhaften) Reinheit und Verklärung noch stärker mitschwingen, insofern es sich bei der Krone um die Materialisation und himmlische Vollendung (christlicher) Tugenden handelt.

42 Vollmann-Profe 2003 übersetzt *wunne* hier mit „Herrlichkeit“ (525,2).

Materialisation der vollendeten Heilsgeschichte eine (auch, aber nicht nur allegorische) Verkörperung der Herrlichkeit Gottes.<sup>43</sup>

Glanz (*clarheit*) und beseligende Wirkung (*wunne*) der Krone sind dabei durch den Kontext – Vollendung zum Jüngsten Tag (vgl. 530,30f.), Glückseligkeitserfahrung derjenigen, denen die Herrlichkeit in der Krone zuteilwird – als Qualitäten der *visio beatifica*, als eschatische Wirklichkeit ausgewiesen. Kraft der Simultaneität, die die Artifizialisierung mit sich bringt und die die Himmelskrone als vollendetes Artefakt auszeichnet, transponiert diese die sukzessive Heilsgeschichte in die universale Gleichzeitigkeit und Endgültigkeit der göttlichen Ewigkeit. In der Simultaneität des Artefakts fallen Verherrlichung und Herrlichkeit eschatologisch in eins: In der Krone vollendet sich die Herrlichkeit Gottes.

Mag diese herausgehobene Rolle des Artefakts auch dem Umstand geschuldet sein, dass die Krone dem Text als Darstellungsmedium der Heilsgeschichte einschließlich ihrer eschatischen Vollendung dient, so lenkt doch die auffällige Betonung der außerordentlichen Qualitäten der Krone gerade als Artefakt die Aufmerksamkeit in FL VII.1 auf ebendiesen Artefaktcharakter. Wenn es zudem im Rahmen des eschatologischen Szenarios die Krone ist, in der die göttliche Herrlichkeit zur Vollendung findet, so drängt sich die Frage auf, ob sich ihre Bedeutung als Artefakt schon vollständig in Konvenienzgründen der Darstellung erschöpft oder innerhalb der Logik des Textes in der Dynamik der verhandelten theologischen Wirklichkeit selbst wurzelt.

Wendet man sich unter dieser Fragestellung der Darstellung der Himmelskrone als Artefakt zu, so stellt man fest, dass ihre Beschreibung in FL VII.1 besonders auf Aspekte der künstlerischen Produktion (*mit also grossen, erlichen, manigvaltigen werken gemacht und gezieret*) abhebt, um davon ausgehend die Unmöglichkeit einer erschöpfenden Rezeption (*nit möhten volleschriben*) und sodann die wunderbaren, seligmachenden Wirkungen (*die manigvaltigen wunne*) des Artefakts zu thematisieren. Gegenüber FL III.1 hat sich die diskursive Argumentationsrichtung damit gleichsam umgekehrt: Wurde dort der literarische Raum dazu genutzt, die ästhetischen Implikationen eines theologischen

43 Der hier virulente Zusammenhang von Verherrlichung Gottes, Ausbreitung seiner Herrlichkeit und Heilsgeschichte ist biblisch grundgelegt, vgl. z.B. Ex 16,6–12, bes. 7.10; Ps 66,2; 102,13.17; Joh 17,1–5, bes. 4f.; Röm 8,17f., 2 Kor 4,6.10–18, bes. 11.15.17. In der Lebenspraxis der Gläubigen ist dabei stets die *imitatio Christi* Quell und Gipfelpunkt der Verherrlichung Gottes durch das eigene Leben. Spätestens seit dem 2. Jahrhundert galt dabei in der Tradition das Martyrium als besonders ausgezeichnete Form solcher responsiven Verherrlichung Gottes. Zum ganzen Zusammenhang vgl. exemplarisch Mieth 1987, bes. S. 162–165; Chibici-Revneanu 2007, S. 320f. und 442f. (Martyrium), S. 409–417 (Exodus und Heilsgeschichte), S. 618–622 (Offenbarung der *doxa* Gottes im Kreuzestod Jesu Christi); zum Motiv des (christlichen) Lebens als Verherrlichung Gottes Wainwright 1980 (systematisch-theologisch); Klasvogt 1992 (patristisch-praktische Perspektiven); Stimpfle 1996, bes. S. 311–322; Steiof 2013 (praktisch-theologische Perspektiven); daneben auch Ramsey 1969.

Gegenstandes zu entwickeln, dient hier ein ästhetisches Artefakt zur Entfaltung eines theologischen Problems.

Auffälligerweise begnügt sich der Text dabei nicht damit, die unvergleichliche Eminenz der Himmelskrone anhand produktionsästhetischer Gesichtspunkte zu unterstreichen. Darüber hinaus betont er in einem medialen Sprung mit selbstreflexiver Pointe<sup>44</sup> das unvermeidliche Ungenügen literarischer Re-Produktion und Repräsentation, vermöchte doch keiner der *meister, die ie wurden und nu sint und iemer sönt werden*, die Krone je in ihrer ganzen Fülle vollkommen zu beschreiben. Indem auf diese Weise die Grenzen irdischer ästhetischer Vermögen am nachschöpfenden Akt festgehalten werden, wird zugleich die Frage nach dessen Status – und damit implizit auch die Frage nach dem Status des *Fließenden Lichts der Gottheit*<sup>45</sup> – aufgeworfen. Das epistemologische Problem kognitiven Ungenügens wird zu einem Darstellungsproblem – und so letztlich erneut zu einem Problem des Scheins: Gibt die Schilderung der Krone<sup>46</sup> vor zu sein, was sie nicht zu erreichen vermag?<sup>47</sup> Oder gelingt es ihr, ungeachtet ihrer prinzipiellen

- 44 Man kann diesen Zug zur Thematisierung des Leistungsvermögens des Textes durch Umlenkung der Aufmerksamkeit auf Machart und Verfahrensweisen der ästhetischen Vermittlung bereits im Gebrauch des Verbs *volleschriben* vollzogen sehen, wenngleich der Ausdruck prinzipiell auf jede Form der Beschreibungskunst anwendbar wäre. Spätestens mit der eigentümlichen Ausformung des Unsagbarkeitstopos am Schluss des Kapitels ist jedoch klar festgehalten, dass die Unmöglichkeit einer angemessenen Repräsentation auch für dieses selbst gilt – und zwar insbesondere hinsichtlich der Wirkungen auf das Sprecher-Ich, seiner mystischen (Liebes-)Erfahrungen: muss die *minnende[] sele* (524,3) doch *das allerliebste [...] verswigen* (532,8).
- 45 Dieses Statusproblem ist, da es ja erst vor dem Hintergrund des Offenbarungsanspruchs des *Fließenden Lichts der Gottheit* überhaupt zum Problem wird, offenkundig in den zahlreichen Untersuchungen zu den Autorisierungsstrategien des Textes stets vorausgesetzt. Nur exemplarisch sei verwiesen auf Peters 1988; Palmer 1992; Köbele 1993; Hasebrink 1998; Poor 1999; McGinn 2000; Poor 2004; Hasebrink 2006. Direkter auf das Statusproblem bezogen ist die weiter unten näher behandelte Problematik des Verhältnisses von Präsenz und Repräsentation, die stets die Frage nach Möglichkeiten und Grenzen textueller Vermittlung mystischer Erfahrungswirklichkeit miteinschließt (vgl. dazu Anm. 58). Zur Statusfrage in textpragmatischer Perspektive Largier 1997; Largier 2007.
- 46 Zur pragmatischen Kontextualisierung himmlischer Krönungsvorstellungen im brautmystischen Kontext vgl. das entsprechende Kapitel in Bynum 2020, S. 97–128.
- 47 Zwar übersteigt die Vision der *minnenden sele* kraft der Gnade der Schau mit geistlichen Augen (vgl. 524,2f.) das Vermögen der *meister*, doch ist damit die Spannung, die in der Schilderung der himmlischen Schau liegt, noch nicht beseitigt, bleiben doch die Mittel ihrer Darstellung (zumindest immer auch) irdische. Insofern kann die Frage, ob – und vor allem wie (nicht nur: aufgrund welcher Begnadung) – es der Visionsbeschreibung gelingt, himmlische Herrlichkeit zur Darstellung zu bringen, deren wirksame literarische Verkörperung und Vermittlung zu sein, nicht schon von vornherein als beantwortet betrachtet werden, sondern stellt zunächst ein Problem dar.

Grenzen,<sup>48</sup> Erkenntnis<sup>49</sup> (vgl. 524,4) der himmlischen, eschatischen Wirklichkeit zu vermitteln? Ohne dass diese Fragen unmittelbar beantwortet würden, werden sie doch in einer für Gestalt und Gehalt des Textes gleichermaßen bedeutsamen Weise teils implizit, teils explizit problematisiert. Sämtliche Aussagen stehen nicht nur unter dem topischen Vorbehalt der Unsagbarkeit,<sup>50</sup> sie sind überdies beständig von einer Spannung zwischen Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit<sup>51</sup> durchzogen. Indem die Himmelskrone die angesprochenen Fragen und Probleme ins Blickfeld rückt, operiert sie als „ästhetische Reflexionsfigur“;<sup>52</sup> und zwar in einem dreifachen Sinne: Sie lenkt zunächst autoreflexiv die Aufmerksamkeit auf ihre eigene ästhetische Gemachtheit. Dabei wirft sie die Frage nach deren Status auf, indem sie ihre Gestalt – zweitens – reflektierend zu deren theologischer Referenzwirklichkeit ins Verhältnis setzt. So thematisieren und problematisieren ästhetische und theologische Dimension einander schließlich wechselseitig.<sup>53</sup>

- 48 Auf diese Grenzen weist der Text selbst verschiedentlich ausdrücklich hin. Vgl. dazu neben den bereits zitierten Äußerungen zur Unmöglichkeit des *volleschreibens* (522,28–524,2) und zum Verschweigen des *allerliebeste[n]* (532,7f.) besonders 530,26–29, wo das unvermittelte Nebeneinander von Affirmation und Negation den überirdisch unvergänglichen Charakter der ästhetischen Qualitäten und Materialien betont; hinzu kommen all die Signale, die der Text diskursiv durch die Art und Weise der Darstellung setzt (Paradoxa usw.). Trotz dieser Kautelen hält der Text allerdings daran fest, himmlische Wirklichkeit zu vermitteln.
- 49 *Bekantnisse* ist, anders als das neuhochdeutsche ‚Erkenntnis‘, hier nicht auf einen rein rational-kognitiven Prozess einzuschränken, ist es doch die liebende, *minnende sele*, der die *bekantnisse* zuteilwird (vgl. 524,2–4). Damit erweisen sich *minne* und *bekantnisse* als komplementäre Dimensionen der mystischen Erfahrung, die zugleich Schau und affektiver Mitvollzug ist.
- 50 Vgl. exemplarisch 522,25: *unsprechliche gabe*; 522,28–524,2 (wie oben zitiert) sowie die Schlussbeteuerung 532,7f. (vgl. Anm. 44; siehe zum Ganzen auch Anm. 48).
- 51 Entgegen dem *prima vista* klassisch allegorischen Anschein stehen die Elemente der Krone keineswegs für bestimmte Tugenden, vielmehr ist sie aus ihnen gebildet, nachgerade materiell mit ihnen identisch. Andererseits ist sie ausdrücklich nur mit ‚geistlichen Augen‘ erkennbar (vgl. 524,2f.) und all ihre gestalthafte Konkretion dementsprechend gerade nicht wörtlich, sondern *modo eminentiae* zu verstehen, vgl. besonders explizit 530,26–29.
- 52 Vgl. zu diesem für den SFB 1391 *Andere Ästhetik* zentralen Begriff die Ausführungen bei Gerok-Reiter / Robert 2022, S. 29–31.
- 53 Bemerkenswert ist, dass bereits das ästhetische Vokabular selbst zumindest teilweise theologisch aufgeladen wird, bezeichnet doch die *vûge*, gewirkt von *der edelen kunst der heligen drivaltekeit*, nicht nur eine künstlerische (vgl. dazu Gerok-Reiter 2015), sondern ebenso eine trinitarische Qualität. Dies umso mehr, hört man FL III.1 mit, wo die harmonische Einheit in der Differenz der drei göttlichen Personen eben als *vûge* gefasst wird: *wie si sich fûgent in ein* (150,18f.). So weist die auto-referenzielle Reflexion („Autologie“) die ästhetische Verfasstheit der theologischen Dimension („Heterologie“) auf und umgekehrt zeigt die heterologische Reflexion den theologischen Gehalt der autologischen Reflexionsphänomene. – Zur verwendeten Begrifflichkeit und zum Konzept ästhetischer Reflexionsfiguren vgl. bereits Gerok-Reiter / Robert 2019 und in mediävistischer Perspektive Braun / Gerok-Reiter 2019; vgl. die Weiterführung der Ansätze in Gerok-Reiter / Robert 2022, S. 26–29.

Die ästhetische Reflexionsfigur der Krone – markiert durch Fachvokabular des Kunsthandwerk-Diskurses wie *vergüldet* (526,10), *geworcht* (526,13) und *vûge gemacht* (526,14) – ist hier also in eine theologische Reflexionsfigur. Beide werden untrennbar, indem der ästhetische Produktionsprozess des himmlischen Artefakts als trinitarischer Akt ausgewiesen wird:

Dise crone hat úner himelscher vatter geschaffen, Jhesus Christus hat si verdienet, der helig geist hat si geworcht und gesmidet in der fúrinen minne und also vûge gemacht mit der edelen kunst der heligen drivaltekeit, das si únserm lóser Jhesu Christo also wol fúget und also erlichen stat, das der himmelsche vatter von sime eingebornen sune me vróden enpfat. (526,11–17)

Diese Krone hat unser himmlischer Vater geschaffen, Jesus Christus hat sie verdient, der Heilige Geist hat sie *gewirkt* und geschmiedet in der feurigen Liebe und mit der *edlen* Kunst der heiligen Dreifaltigkeit so *wohl gefügt*, dass sie unserem Erlóser Jesus Christus so *genau* passt<sup>54</sup> und ihm so *herrlich* steht, dass der himmlische Vater von seinem eingeborenen Sohn *mehr* Freuden<sup>55</sup> empfängt.

Die Kunst der heiligen Dreifaltigkeit dient, so demonstriert die Textpassage, mit ihrem Werkstück der Krone letztlich der Selbstverherrlichung: Indem der Vater durch den Heiligen Geist vermittelt der Krone die Schönheit des Sohnes in ausgezeichneter Form wahrnimmt, empfängt er ein ‚Mehr‘ an Freuden. Das heißt: Erst indem Gott seine eigene Herrlichkeit in deren Repräsentation im Artefakt betrachtet, erscheint sie in all ihrer Überfülle. Darin aber liegt ein Paradox. Denn als trinitarischer Selbstvollzug müssten Repräsentation und repräsentierte Wirklichkeit eigentlich in eins fallen. Wenn jedoch dem göttlichen Wesen die Krone der himmlischen Herrlichkeit als ihr Produkt, ihr *poiema* gegenübergestellt wird, tritt unweigerlich genau die Differenz von Subjekt und Objekt auf, die aufgehoben sein sollte, wo es sich rein um die performative Praxis göttlicher Wirklichkeit handelt.

Mag der damit eintretende Bruch wiederum narrativ zunächst auch tendenziell überspielt werden, indem Vater und Sohn gleichsam dramaturgisch als zwei eigenständige Akteure auftreten, so wird doch dieselbe Betrachtung der vom Heiligen Geist geschaffenen Krone auf dem Haupt des Gottessohnes durch Gottvater, die die Himmelskrone in das eschatologische Szenario einbindet, zugleich zum Anlass einer expliziten Problematisierung durch die auktorial kommentierende Erzählstimme:

54 Indem die ideale Passgenauigkeit erneut als *fúgen* gefasst wird, weist sie über die konkret-anschauliche Bedeutung hinaus und nimmt Konnotationen der (theologischen) Wesensentsprechung und Harmonie auf. Vgl. Anm. 53.

55 Da die Szene im Raum eschatischer Unendlichkeit angesiedelt ist, ließe sich die hier vorliegende Überschussformulierung entsprechend jener Unendlichkeitsdynamik sinngemäß auch übersetzen als ‚Freuden über Freuden‘.

Das muß sin, alleine dú ewige gotheit sunder beginne alle wunne und vrôde hatte in ime und nu hat und iemer haben sol, so tût im doch das sunderlichen eweklich wol, das er sinen ewigen sun mit allen sinen volgeren so vrôlich anschowen sol. (526,17–21)

Das wird so sein; denn wenn auch die ewige Gottheit ohne Anfang alle Lust und Freude in sich hatte und jetzt hat und immer haben wird, so tut es ihm doch in besonderer Weise ewig wohl, seinen ewigen Sohn mit all denen, die ihm nachfolgten, so voller Freude betrachten zu können.

Ausdrücklich wird hier auf den theologisch-dogmatischen Konflikt hingewiesen, der zwischen der ursprünglichen, unüberbietbaren Aseität Gottes und dem ‚Mehr an Freuden‘ besteht, mit dem die ästhetische Reflexion einen Überschuss in die selbstgenügsame Ökonomie der göttlichen Wirklichkeit einführt.<sup>56</sup>

Betrifft dieser Bruch schon die Struktur der Herrlichkeit auf der Ebene des göttlichen Selbstverhältnisses, so *a fortiori* jene Vermittlung, auf die das *Fließende Licht* vorzüglich zielt: Wo die himmlische Herrlichkeit nämlich durch den Text dessen Rezipient:innen zugänglich werden soll, wo sie Teil gewinnen sollen an der Herrlichkeit als Erfahrungswirklichkeit himmlischer Glückseligkeit,<sup>57</sup> da wird nun durch deren Verdoppelung in der Materialisation zum Artefakt *prima facie* auch die performative Teilnahme an der göttlichen Wirklichkeit in der *unio* durch deren Aufspaltung in *poiesis* und *praxis*, Vollzugswirklichkeit und von ihr unterschiedenes Artefakt unterbrochen.<sup>58</sup> Verlust der Einheit in der Differenz.

- 56 Das Problem bleibt theoretisch ungelöst stehen; statt einer Antwort wird ganz auf die bildliche Entfaltung des ästhetischen Mehrwerts der Krone gesetzt. Dieser untergründigen Logik folgt der gesamte Text immer dort, wo er von Repräsentationsformen handelt – bis hin zu Bild und Blümlin, wo der rechte Vollzug dazu führt, dass das jeweilige Subjekt selbst artifizielliert, als lebendiges Artefakt Teil des übergreifenden Repräsentationszusammenhangs wird (vgl. 524,9f., 16f., 19f.; 530,35–37; 532,1f.). Artefaktwerdung wird so zu einer Form erfüllter Selbsterfahrung (vielleicht nicht zuletzt als Form der Verewigung), ermöglicht es doch das Artefakt, sich die eigentlich unvorstellbare Vollendung nun eben doch in jedem Sinne vorzustellen (zur eschatologischen Rolle der Artefaktdimension vgl. auch Anm. 65).
- 57 Einschlägig für diese Absicht der Vermittlung himmlischer Heilswirklichkeit durch den Text ist bereits die Aufforderung zu neunmaligem Lesen aus Vorwort und Prooemium (vgl. 12,15–17 und 18,6f.). Große Teile der weiteren Rezeption des *Fließenden Lichts* (besonders prominent die Baseler Gottesfreunde) verstehen den Text im Sinne der damit gesetzten programmatischen Pragmatik, die das *Fließende Licht* selbst, auch über seine Paratexte hinaus, durch vielfache Anleitung zu „identifikatorische[r] Rezeption“ (Seelhorst 2003, S. 133) untermauert.
- 58 Das hierbei zur Debatte stehende Problem – an dem der Status des *Fließenden Lichts* mitsamt der Erfüllung seiner mystagogischen Funktion entscheidend hängt und das der Text hier reflektiert, indem er es ursprünglich in der göttlich-eschatologischen Wirklichkeit selbst verortet – hat Hasebrink 2006, S. 392, als Problem der „Grenze zwischen Präsenzstiftung und Repräsentationslogik“ formuliert. Er weist zurecht darauf hin, dass unter mittelalterlichen Voraussetzungen kein dichotomischer Gegensatz zwischen Repräsentation und Präsenz anzusetzen ist, insofern

Angesichts solcher Schwierigkeiten mit der Repräsentation findet diese ihr Gegengewicht in einer langen Passage, die gänzlich der Schilderung von Seligkeitsperformanz, seligem Selbstvollzug im Raum göttlicher Herrlichkeit gewidmet ist:

Die ewige gottheit schinet und lúhtet und machet minnenlustig alle die seligen, die ire gegenwúrtig sint, das si sich vrówent ane arbeit und lebet iemer ane herzeleit. Die menscheit únsers herren grússet, vrówet und minnet ane underlas sin vleisch und sin blút. [...] // Der helige geist git óch us sinen minnenden himmelvlus, da mit er den seligen schenket und si so vollen trenket, das si mit vróden singent, zartelich lachent und springent in gezogner wise und vliessent und swimment. [...] [D]a sehent si in den spiegel der ewekeit und bekennent den willen und alle dú werk der heligen drivaltekeit und wie si selbe geformet sint an libe und an sele, als si iemer mere sóllent bliben. (530,2–18)

Die ewige Gottheit scheint und leuchtet und *macht liebeslustig* all die Seligen, die *ihrer gegenwärtig sind*, dass sie *sich freuen, befreit von aller Mühsal*, und immer leben ohne *Herzeleid*. Die Menschen-natur unseres Herren grüßt, erfreut und liebt ohne Unterlass *sein Fleisch und sein Blut*. [...] // Der Heilige Geist verstrómt auch seinen liebenden Himmelsfluss, wovon er den Seligen *schentk* und *sie in solcher Fülle trántk*, dass sie voll Freude singen, anmutig lachen und *edel [tanzend] springen und fließen und schwimmen*. [...] Da sehen sie in den Spiegel der Ewigkeit und erkennen den Willen und alle die Werke der Heiligen Dreifaltigkeit und wie sie selbst gebildet sind an Leib und Seele, *so wie sie es immer mehr bleiben sollen*.<sup>59</sup>

Hier geht die Darstellung der Trinität nahtlos über in den Erfahrungsraum der Seligkeit himmlischer Herrlichkeit; ein Raum, der Erscheinungs- und Erfahrungsraum der Performanz der Gottheit ist: Es ist die Gottheit selbst, die scheint und leuchtet; das Fließen ihres Lichts, der beseligende *minnende*[] *himmelvlus* (530,10), ist ihr Selbstvollzug. An ihm gewinnen die Rezipient:innen des Fließenden Lichts der Gottheit Anteil, indem

Zeichen(handlungen) als Vehikel einer auch ontologisch validen Vergegenwärtigung von Transzendenz in Immanenz fungieren können. (Zu den Voraussetzungen und Eigenheiten mittelalterlicher Medialitätskonzepte und Medialisierungspraktiken sowie zur grundlegenden Spannung von Transzendenz und Immanenz als Horizont mittelalterlichen Medialitätsverständnisses vgl. Kiening 2016.) Die oben angezeigte Schwierigkeit ist jedoch mit dem Hinweis auf die (relative) Vergegenwärtigungsmacht des Textes nicht behoben. Denn sie bezieht sich nicht auf die externe Vermittlungsrelation zwischen göttlicher Transzendenz und irdischer Immanenz. Vielmehr betrifft der Strukturkonflikt hier die interne Verfassung der göttlichen Wirklichkeit selbst, deren performativ-poematische Doppelstruktur in die Möglichkeiten der *unio*-Erfahrung eingreift. Zum Problem der Repräsentation im Zusammenhang der Darstellung mystischer Wirklichkeit vgl. auch Köbele 2004, bes. S. 122; Hasebrink 2007, bes. S. 105 f.; Köbele 2007, S. 90, sowie Gerok-Reiter / Leppin 2022. Für frömmigkeitsgeschichtliche Perspektiven vgl. Leppin 2021, zur Mystik bes. S. 231–253.

59 Vollmann-Profes (2003) stark interpretierende Übersetzung von *als si iemer mere sóllent bliben* als „in ihrer unvergänglichen Gestalt“ (531,35) glättet das Paradox des unendlichen Zuwachses (*iemer mere*) im Vollendeten (*bliben*). Die hier vorgelegte Übersetzung sucht neben dieser Dimension auch den Appellcharakter herauszupräparieren, der von der Pragmatik des Textes her neben dem futurisch-eschatologischen Aspekt im *sollen* mitschwingt.



sie durch die literarische Darstellung hineingenommen werden in die göttliche Liebesbewegung, die zur *unio* führt.<sup>60</sup>

Den hierfür nötigen Einstellungswechsel von der Repräsentation zur Performanz vollzieht der Text durch seine sprachliche Form. Dabei wird der Übergang von der beschreibenden Reflexion und Deutung in einen affektiven, performativ wirksamen Redegestus vor allem durch den immer weiter intensivierten Wechsel vom prosaischen in einen lyrischen *modus dicendi*<sup>61</sup> inszeniert, der die Rezipierenden immersiv in die vorgestellte Erfahrungsperformanz der Seligkeit hineinnimmt, ja hineinzieht,<sup>62</sup> und sie so durch die literarische Formgestalt ebenjene Erfahrung mitvollziehen lässt, die den Seligen im Himmelreich zuteilwird. Dies wird maßgeblich durch das Gestaltungsmittel des Reims, aber auch des Rhythmus erreicht: Wenn der Heilige Geist mit seinem liebenden Himmelsfluss *den seligen schenket und si so vollen trenket, das sie mit vröden singent, zartelich lachent und springent* (530,11f.), dann ereignet sich, so darf man annehmen, genau in diesem emphatischen Sprechen der Empfang der Gabe des Heiligen Geistes, die gleichsam vom einen Reimwort (*schenket*) zum anderen (*trenket*) überfließt. Das Zusammenspiel von Assonanz und Reimen, die sich emphatisch aufbauende Rhythmisierung, die durch die hellen, immer wiederkehrenden ‚i‘-Vokale suggerierte Leichtigkeit setzen damit fast lautmalerisch jene springend-überfließende, übergreifende Bewegung des Gebens und Empfangens um, von der die Rede ist. Bleibt anfangs, wo es sich um die Funktionsbestimmung der Krone handelt, noch durchgängig der prosaische Stil erhalten, ändert sich dies dort, wo die theoretische Reflexion in beschreibenden Vollzug übergeht. Zunächst noch zurückhaltend in die Prosastruktur gesetzt, wo die parallelisierenden *und*-Reihungen sowie die Alliterationen (*machet minnenlustig*, 530,3; *ane arbeit*, 530,4f.) Zusammengehörigkeit markieren oder im Falle des anaphorischen *ane* (530,4–6) die völlige Losgelöstheit von aller irdischen Beschweris unterstreichen, ohne doch eigentlich performativ zu sein, steigert sich die lyrische Verdichtung der Komposition mit der oben zitierten Passage, nun frei von aller reflexiven Distanz, zur Performanz: Wovon zuvor bloß die Rede war, das wird nun vollzogen. Auf diese Weise wird der Text zum effektiven Medium himmlischer Seligkeitserfahrung.<sup>63</sup>

60 Der *gruos* des Heiligen Geistes fungiert im *Fließenden Licht* (spätestens ab dem autobiographisch inszenierten Kapitel FL IV.2, vgl. 228,21–27; vgl. aber z.B. schon FL I.2,25–29) als Marker für die mystische Entrückung resp. *unio*. Vgl. Ruh 1993, S. 248.

61 Zur Rolle des Lyrischen im *Fließenden Licht* vgl. Linden 2011 (mit Literatur) und Emmelius 2019a, S. 42–96; vgl. auch Emmelius 2015 sowie Emmelius 2019b.

62 Zu diesem Immersionseffekt und seiner Funktion im Gebrauchszusammenhang (mystagogischer) religiöser Texte des Mittelalters vgl. auch Largier 2007; Nemes 2012; Largier 2014.

63 Für Literatur zu mystischer Performativität vgl. die Hinweise bei Barton / Nöcker 2015, S. 433; siehe auch Suydam / Ziegler 1999, darin für den hier behandelten Zusammenhang bes. Suydam 1999, die das Augenmerk allerdings auf Performance-Aspekte in den jeweiligen Gebrauchskontexten legt.

Die formvollendete Bewegung der Sprachgestalt, die die Klänge fließen und überspringen, in hellen Vokalen schimmern und in dunklen sich ergießen lässt, sodass die poetische Komposition selbst wie in himmlischen Freuden singt,<sup>64</sup> schafft dabei jedoch zugleich strukturierende und darin begrenzend-definierende Ordnungsmomente (*satzunge*). So etwa, wenn das Klimmen von Chor zu Chor in der ‚k‘-Alliteration, die raumübergreifende Verbindung stiftet, lautlich und graphisch exakt die Bewegung von Sprosse zu Sprosse imitiert: *Si vliagent und klimment von kore ze kore untz vúr des riches hōhin* (530,13f.). Derartige Strukturen, die das gesamte Kapitel durchziehen, bilden ein gewisses notwendiges Widerlager zum Moment prinzipiell unendlichen, grenzenlosen dynamischen Fließens, an dem *niemer ende funden* (148,24) wird. Dieses Widerspiel der ästhetischen Manifestation himmlischer Herrlichkeit und ihrer Erfahrung – zwischen der Unendlichkeit des Vollzugs einerseits und der Bestimmtheit, damit aber auch Definitheit ihrer repräsentationalen Gestalt in der Krone andererseits – führt auf eine Grundspannung zwischen Akt und Artefakt, Performanz und Repräsentation hin, die sich bereits in der doppelten Lesbarkeit des Himmelreichs als göttliche *poiesis* oder *praxis* abzeichnete. Gleichsam als kompositorische Reaktion auf diese Spannung, die Vollzugs- und Manifestationsform der Herrlichkeit auseinandertreten lässt und damit zumindest *prima facie* die mystagogische Funktion des literarischen Mediums blockiert,<sup>65</sup> fügt der Text im Anschluss an die zuletzt zitierte Schilderung der Seligkeitsperformanz vermittels der Himmelskrone Repräsentationsraum und Performanzraum explizit ineinander: Der Raum, den die Materialisierung im Artefakt eröffnet, wird zum Raum der seligen (Selbst-)Erfahrung Gottes, wenn es vom Heiligen Geist heißt, dass er nach Fertigstellung der Krone, in der Fülle der Zeiten nach dem Jüngsten Tag (vgl. 530,30f.), in den Seelen und Leibern der im Himmelreich versammelten Seligen ruhen und sie *ane underlas grüssen und vrōwen* werde (530,34f.).

Dasjenige Artefakt, in dem sich die Heilsgeschichte verkörpert und dessen Vollendung somit die endgültige Gottesherrschaft besiegelt, wird damit selbst Teil der göttlichen Wirklichkeit. Gott selbst erkennt, reflektiert, ja spiegelt sich in der Himmelskrone: Der Vater empfängt *me vrōden*, einen Überschuss ästhetischer Lust durch ihren Anblick; der Sohn, der der Schöpfung nach dem Fall den Weg zurück zu ihrer göttlichen

64 Vgl. hierzu Linden 2011; zum Singen im *Fließenden Licht* auch Emmelius 2019a, S. 74–79, sowie allgemein zum Singen im Kontext mystischer Texte S. 17–41.

65 Wiederum bietet der Text nicht eigentlich eine Lösung des Problems. Zwar ist erkennbar, dass dem Problem durch die Verbindung von Repräsentation und Performanz eine produktive Wendung gegeben werden soll. Gleichwohl ist damit die Spannung von Identität und Differenz, verbunden mit dem Auseinandertreten von Subjekt und Objekt der göttlichen Herrlichkeit (und ihrer Erfahrung), nicht überwunden. Erst eschatologisch fänden Performanz und Repräsentation zusammen: Als Blume an der Krone, als Teil des repräsentationalen Überschusses ihres ästhetischen Scheinens, hätte die Seele zugleich das ewige Leben am Raum dieser Krone gewonnen – dies jedoch nicht durch Identifikation beider Aspekte, sondern in deren wechselwirksamer Potenzierung.

Bestimmung und Erfüllung, zu ihrem Heil eröffnete, trägt die Krone als Zeichen der unumschränkten Herrschaft und Wirkmacht Gottes auf seinem Haupt; der Heilige Geist ruht in ihr, während die Seligen in ihr, an ihr und durch sie Anteil an der göttlichen Herrlichkeit gewinnen, sie in ihrer überwältigenden, unfassbaren und unerschöpflichen, beseligenden Schönheit erfahren. So wird die Verherrlichung Gottes in der Heilsgeschichte – beginnend bei den Patriarchen und Propheten, gipfelnd in der Erlösungstat des Gottessohnes, weiterwirkend in der *imitatio Christi* – in ihrer Vollendung erneut zur Herrlichkeit Gottes.

Wie schon im himmlischen Thronsaal wird somit die ästhetische Dimension auch hier wesentliches Moment der göttlichen Wirklichkeit, und zwar in ihrer eschatischen, d.h. endgültigen, unüberbietbaren Gestalt. Während allein aus dem ästhetischen Charakter der literarisch-poetischen Darstellung von Thronsaal und Krone (gemäß den vom Text selbst formulierten Vorbehalten und Unsagbarkeitsklauseln) keineswegs ohne Weiteres auf eine ästhetische Verfassung auch der repräsentierten Wirklichkeit geschlossen werden darf, wird in der Spiegelkonstruktion einerseits, der Reflexionsfigur der Krone andererseits genau dies behauptet und zugleich verhandelt.

Doch anders als im Falle des himmlischen Thronsaals ist diese ästhetische Wirklichkeit göttlicher Herrlichkeit im Modus der Repräsentation durch Materialisation zum Artefakt im Falle der Krone nun nicht mehr reiner, von ihr unablässiger Effekt der autopoietischen Performanz der Gottheit. Vielmehr ermöglicht offensichtlich allererst eine gewisse Selbständigkeit des Artefakts diese Form göttlicher Selbsterfahrung<sup>66</sup> – ist es doch der durch die Krone eröffnete Raum, in dem schlussendlich sowohl der Heilige Geist ruht als auch den Seligen in Ewigkeit ohne Unterlass die Freuden der *unio* im göttlichen Liebesgruß zuteilwerden.<sup>67</sup>

66 Es kann hier nicht darum gehen, die aus dieser vom Text behaupteten Unverzichtbarkeit des Artefakts für die göttliche Selbsterfahrung folgenden systematisch-theologischen Probleme (Verendlichung und Verdinglichung Gottes in Subjekt-Objekt-Strukturen, Verlust von Vollendung im infiniten Regress) theoretisch zu lösen. Auffällig ist jedoch, dass der Text in seiner Darstellung die Verdopplung im ästhetischen Schein, die das Problem hervorruft, einmal mehr mindestens ebenso sehr als Potenzial verstanden wissen will: Indem Performanz und Repräsentation zusammen inszeniert werden, wird die göttliche theopoietische Wirklichkeit, im Prozess ästhetischen Scheins potenziert, verunendlich. Vermittels des Artefakts schließen sich Produktion und Rezeption der göttlichen Wirklichkeit zu einem theopoietischen Kreislauf zusammen.

67 Der Bezug ist in dieser Passage (530,31–35) für sich betrachtet nicht eindeutig: Nach Fertigstellung der Krone erhält der Heilige Geist von Vater und Sohn *ze lone alle die selen und lip, die in gotz rich gesament sint* (530,32f.; „zum Lohn all die Seelen und Leiber, die in Gottes Reich versammelt sind“). Das anschließende *da*, mit dem angegeben wird, worin der Heilige Geist ruht, bezieht sich also unmittelbar zunächst wohl auf die Seligen und nicht direkt auf die Krone. Die vorgeschlagene Lesart rechtfertigt sich aber durch die Pointe des Textes, dass eine klare Trennung sowohl von Himmelreich und Krone als auch von Krone, (Erfahrungsraum) himmlischer Herrlichkeit und

Werden somit Artefaktraum und *unio*-Vollzug auch kunstvoll ineinander verwoben – identisch werden sie nicht. Damit allerdings tritt auch die bereits aufgerufene Grundspannung zwischen Performanz und Repräsentation erneut auf den Plan. Man mag sich angesichts dessen fragen, warum der Text diese Spannung überhaupt aufrechterhält und sich nicht mit reiner Performanzproduktion begnügt, in der jene Spannung gar nicht erst aufträte. Welche Funktion also hat das scheinbar aller Form- und Erkenntnisökonomie gleichermaßen zuwiderlaufende Festhalten am Artefakt, in dem der Schein problematisch wird, weil er nicht ohne Zweifel mit dem Sein der repräsentierten Sache identisch ist? Kurz: Warum überhaupt Artefakt und nicht vielmehr nur Akt?

Das *Fließende Licht der Gottheit* liefert hierauf im Wesentlichen zwei Antworten. Die erste Antwort ist eine heilsökonomisch-eschatologische, die zweite betrifft die Darstellung dieser Dimension: Das *Fließende Licht* betont zum einen, wie gesehen, dass Gott, *der himmelsche vatter*, indem ihm seine eigene Herrlichkeit im Artefakt nochmals in Repräsentation manifest gegenübertritt, *me vröden enpfat* (526,16f.). Damit ist implizit behauptet, dass zur vollen Entfaltung der göttlichen Herrlichkeit und der in ihr liegenden Glückseligkeit auch deren reflexiv versammelnde Vergegenwärtigung gehört. Erst dadurch – im Mehrwert, den das ästhetische Reflexionsmedium schafft, der erst durch die Krone hervorgebracht wird – wird die Herrlichkeit in ihrer Vollendung und der Vollkommenheit ihrer Fülle wahrnehmbar. Darin liegt offensichtlich mehr als ein ‚bloßes *surplus*‘ im göttlichen Selbstverhältnis. Am Beispiel der Krone zeigt sich vielmehr zum anderen, dass die Differenz von Artefakt und Akt, Artefaktraum und *unio*-Vollzug Bedingung dafür bleibt, dass der Raum der himmlischen Krone literarisch zum Erfahrungsraum mystischer *unio* in göttlicher Herrlichkeit zu werden vermag – wird doch erst im Raum der Krone, das heißt durch die artifizielle Repräsentation, die himmlische Vollendung zur (Selbst-)Erfahrung. Diese Differenz freilich produziert sehr wohl ein *surplus*,<sup>68</sup> einen Überschuss ästhetischer Unausschöpflichkeit, in der das Artefakt die Unendlichkeit göttlicher Wirklichkeit himmlische Erfahrung werden lässt.

Damit weist die theologisch-eschatologische These von der Unverzichtbarkeit der reflektierenden Manifestation der göttlichen Herrlichkeit (in der Krone) für die Entfaltung dieser Herrlichkeit in all ihrer Überfülle die göttliche Herrlichkeit einmal mehr als ästhetisch aus – mit zwei ihrerseits ästhetischen Konsequenzen: Erstens wird ästhetische Produktion auf diese Weise zur theologischen Notwendigkeit nobilitiert. Indem die Himmelskrone ausdrücklich als Artefakt ausgezeichnet wird, wird die Theo-

(Leben der) Seligen unterlaufen wird. Dies hat, so hatte sich gezeigt, nicht allein inszenatorische, sondern gewichtige inhaltlich-theologische Gründe.

68 Wenn hier von *surplus* die Rede ist, dann also nicht im Sinne eines im Grunde obsoleten *superadditum*. Das Paradox liegt im Gegenteil gerade darin, dass sich die ästhetische Überschussdynamik des Scheins als unverzichtbar erweist. Erst und nur auf dem Grund von Unbedürftigkeit wird Überfülle erfahrbar.

poiese, deren performatives Paradigma das Himmelreich darstellt, reflexiv explizit und ruft dadurch dazu auf, sich zu ihr zu verhalten. Infolgedessen wird die Darstellung der Theopoesie in der Krone für deren Rezipient:innen nicht nur zum affektiv-immersiven Medium der Herrlichkeitserfahrung, sondern diese Erfahrung gewinnt schließlich lebenspraktisch imperativischen Charakter: Sie fordert ihre Rezipient:innen dazu auf, ihr Teil zu deren Vollendung beizutragen, um durch sie und in ihr schlussendlich selbst in die Wirklichkeit der Herrlichkeit einzugehen. Indem sie dazu anhält, am Reich Gottes zu bauen, wird die Krone selbst zum Katalysator der Heilsgeschichte. Zwischen repräsentierendem Artefakt und lebensweltlich-existenziellem Akt stellt sich eine prinzipiell unendlich fortschreibbare Dynamik des wechselseitigen *re-entry* ein, durch die das Ziel vorangetrieben wird, dass Gott alles in allem sei. Damit zeigt sich zweitens die Unabdingbarkeit der ästhetischen Reflexion für die volle Erfassung der göttlichen Wirklichkeit – und zwar auch und gerade in deren performativem Charakter, aus dem die göttliche ‚Artefaktproduktion‘, die *Theo-poiesis* hervorgeht. Theopoesie ist also nicht nur als göttlicher Selbstvollzug einerseits und dessen artifizielle Materialisierung andererseits zu verstehen, sondern schließlich auch als wechselwirksame Reflexion beider, in deren Prozess in unendlicher Potenzierung<sup>69</sup> unausgesetzt neue theopoietische Potenziale freigesetzt werden.

Erst auf der Grundlage solcher Reflexion kann das Artefakt überhaupt als Vollendungsvehikel der theopoietischen Kreisbewegung fungieren, in der die Herrlichkeit Gottes universal aktualisiert wird, indem die sie Rezipierenden Gott als deren Urheber kontemplativ wie praktisch die Ehre geben. Auch in diesem Sinne also bedarf das göttliche Sein des Scheins. Nur weil sie den göttlichen Schein als Herrlichkeit reflektieren – und nur sofern sie dies tun –, vermögen ästhetische Artefakte zum Scharnier der rekursiven Vollendung der Theopoesie zu werden. Das gilt analog zur Krone ebenso für das *Fließende Licht der Gottheit*, dienen doch beide Artefakte sowohl der reflexiven Vergegenwärtigung der göttlichen Herrlichkeit als auch als Erfahrungsraum der *unio mystica*, werden also als ästhetische Reflexionsmedien zum Ort der Vollendung göttlicher Herrlichkeit in deren Erfahrung. Erst dadurch, dass das *Fließende Licht* den Vollzug göttlicher Herrlichkeit reflektiert und so auch im Artefakt zur Erscheinung bringt, vollendet sich diese, indem der Text als Anstoß und Vehikel einer theopoietischen Praxis zweiter Stufe fungiert, die das fließende Licht der Gottheit in produktiver Rezeption Erfahrung werden lässt: es kontemplativ und aktiv existenziell lebensweltlich reaktualisiert.

Die Spannung zwischen Gegenwärtigkeit im Vollzug und Vollendung im Artefakt, die das ganze *Fließende Licht* durchzieht und es nicht zuletzt als *buoch* – das heißt, insofern es selbst Artefakt ist – prägt, muss in dieser Perspektive nicht länger als unauflöslche innere Unstimmigkeit betrachtet werden: Zwar kann der Vollzug, als *per definitio-*

69 Zu Voraussetzungen, Dimensionen und Pragmatik von Unendlichkeitsdynamiken in mystischen Texten (am Beispiel von Seuse und Eckhart) vgl. auch Largier 1997.

nem ungeschlossen, seiner selbst nie als Ganzheit, in diesem Sinne nie in Vollendung inne sein, und umgekehrt kann die vergegenständlichte Totalität, wie sie im Artefakt zum sinnbildlichen Reflexionsgegenstand wird, Akt und Subjekt dieser Reflexion nicht wiederum beinhalten. Doch gerade, weil das *Fließende Licht der Gottheit* sowohl performativ wirksamer Akt des fließenden Lichts der Gottheit als auch dessen repräsentative Manifestation im Artefakt ist, wird dies nicht zur Aporie. Denn wo das Artefakt recht rezipiert wird, ist es praktischer Reaktualisierung fähig.

#### 4. Theopietisch scheinen

Erst in der Dialektik von Performativierung und Artificalisierung also realisiert sich die Herrlichkeit Gottes – kraft unendlicher Theopoiese – in ihrer ganzen Fülle. Damit aber erweist sich die Ambiguität göttlichen (Er-)Scheinens, die sich bereits an der Dialektik von Identität und Differenz, Präsenz und Entzug im himmlischen Thronsaal zeigte, in einer weiteren Dimension als unhintergebar. Infolgedessen muss das Verhältnis ästhetischen Scheins zum göttlichen Sein im Artefakt immer neu geklärt werden (wie dies der Text durch Verweis auf die Grenzen der Darstellung wiederholt in Erinnerung ruft und die Demonstration von deren intrinsischen Spannungen beständig problematisiert). Eben diese Verhältnisbestimmung ist Aufgabe der ästhetischen Reflexion – theoretische, vor allem aber praktische Aufgabe. Denn der Text löst nicht nur die paradoxen Erfordernisse der Darstellung göttlicher Wirklichkeit ein, indem er sowohl ihren performativen als auch den repräsentationalen Pol integriert, ohne deren Spannung je völlig aufzulösen. Darüber hinaus bringt die ästhetische Reflexion der Ambiguität des Scheins mit Hilfe des Artefakts zugleich das Potenzial neuer theopietischer Praxis hervor. Aus ästhetischer Reflexion wird das *Fließende Licht der Gottheit* praktisch produktiv. Es führt in die Performanz himmlischer Glückseligkeit ein, bleibt jedoch selbst Repräsentation. Indem auf diese Weise die ästhetische Differenz immer wieder neu in Erinnerung gerufen wird, fordert der Text dazu auf, allererst zu realisieren, was er vorführt. So wird klar: Die Ambiguität des Scheins ist kein *factum brutum*. Ob im ästhetischen Schein göttliches Wesen erscheint (oder ob es im Gegenteil verstellt wird), entscheidet sich *praktisch*. Ganz so wie erst die angemessene Art und Weise der Rezeption die Krone vermittelt Poetizität zum Erfahrungsraum der *unio* werden lässt, gilt grundsätzlich: Erst wo ästhetische Praxis zur Lebenspraxis wird, fällt die Entscheidung über die theopietische Valenz der Wirklichkeit. Und umgekehrt: Nur wo die Ambiguität des Scheins auch ästhetisch reflektiert wird, trägt sie theopietische Früchte.<sup>70</sup>

70 Die Arbeit an diesem Beitrag erfolgte im Rahmen des Teilprojektes C3: ‚Der *schoene schîn* in der Mystik‘ des durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Sonderforschungsbereichs 1391 *Andere Ästhetik*, Projektnr. 405662736.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Biblia Sacra Vulgata. Lateinisch-deutsch, hg. von Andreas Beriger / Widu-Wolfgang Ehlers / Michael Fieger, 5 Bde., Berlin / Boston 2018 (Sammlung Tusculum).
- Die Bibel. Einheitsübersetzung. Kommentierte Studienausgabe, hg. von Christoph Dohmen / Michael Theobald / Jürgen Werlitz, 4 Bde., Stuttgart 2017f.
- Periphyseon: Iohannis Scotti seu Erivgenae Periphyseon Libri I–V. Editionem nouam a suppositiciis quidem additamentis purgatam, ditatam uero appendice in qua uicissitudines operis synoptice exhibentur, curavit Edvardvs A. Jeauneau, Brepols 1996–2003 (Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis 161–165).
- Mechthild von Magdeburg: Das fließende Licht der Gottheit. Zweisprachige Ausgabe. Aus dem Mittelhochdeutschen übers. und hg. von Gisela Vollmann-Profe, Frankfurt a.M. 2003 (Bibliothek des Mittelalters 19 / Bibliothek deutscher Klassiker 181).
- Mechthild von Magdeburg: *Lux divinitatis – Das liecht der gotheit*. Der lateinisch-frühneuhochdeutsche Überlieferungszweig des *Fließenden Lichts der Gottheit*. Synoptische Ausgabe, hg. von Balázs J. Nemes / Elke Senne / Ernst Hellgardt, Berlin / Boston 2019.
- Thomas von Aquin: Kommentar zur Hebdomaden-Schrift = Thomas von Aquin: Expositio in libri Boetii De hebdomadibus. Kommentar zur Hebdomaden-Schrift des Boethius. Lateinisch – Deutsch, übers. und eingel. von Paul Reder, Freiburg / Basel / Wien 2009 (Herders Bibliothek der Philosophie des Mittelalters 18).
- Thomas von Aquin: ScG = Thomas von Aquin: Summa contra gentiles. Gesamtausgabe in einem Band, Lateinisch – Deutsch, hg., übers. und mit Anm. vers. von Karl Albert, 3. Aufl. Darmstadt 2009.
- Thomas von Aquin: STh = Thomas von Aquin: Die deutsche Thomas-Ausgabe. Vollst., ungekürz. deutsch-lateinische Ausgabe der Summa theologica. Bd. 22 II/2 q.151–170, übers. von den Dominikanern und Benediktinern Deutschlands und Österreichs, komm. von Josef Groner, Graz / Wien / Köln 1993.
- Thomas von Aquin: I. Sent. = Sancti Thomae Aquinatis opera omnia ut sunt in indice thomistico additis 61 scriptis ex aliis medii aevi auctoribus curante Roberto Busa S.I., 1 in quattuor libros sententiarum, Stuttgart-Bad Cannstatt 1980.

### Sekundärliteratur

- Auge / Witthöft 2016 = Auge, Oliver / Witthöft, Christiane (Hgg.): Ambiguität im Mittelalter. Formen zeitgenössischer Reflexion und interdisziplinärer Rezeption, Berlin / Boston 2016 (Trends in Medieval Philology 30).
- von Balthasar 1989 = von Balthasar, Hans Urs: Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik, 3 Bde., Einsiedeln 1961–1969, 2. Aufl. Einsiedeln 1989.
- Barton / Nöcker 2015 = Barton, Ulrich / Nöcker, Rebekka: Performativität, in: Christiane Ackermann / Michael Egerding (Hgg.): Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik. Ein Handbuch, Berlin / Boston 2015, S. 407–452.
- Bauer et al. 2020 = Bauer, Daniel Tobias / Klie, Thomas / Kumlehn, Martina / Obermann, Andreas (Hgg.): Von semiotischen Bühnen und religiöser Vergewisserung. Religiöse Kommunikation und ihre Wahrheitsbedingungen. Festschrift für Michael Meyer-Blanck, Berlin / Boston 2020 (Praktische Theologie im Wissenschaftsdiskurs 24).

- Beierwaltes 1980 = Beierwaltes, Werner: Identität und Differenz, Frankfurt a.M. 1980 (Philosophische Abhandlungen 49).
- Beierwaltes 1994 = Beierwaltes, Werner: Negati affirmatio. Welt als Metapher. Zur Grundlegung einer mittelalterlichen Ästhetik, in: Werner Beierwaltes (Hg.): Eriugena. Grundzüge seines Denkens, Frankfurt a.M. 1994, S. 115–158.
- Berndt / Koepnick 2018 = Berndt, Frauke / Koepnick, Lutz: Ambiguity in Contemporary Art and Theory, Hamburg 2018 (Sonderheft Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 16).
- Bertram 2014 = Bertram, Georg W.: Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik, Berlin 2014 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 2086).
- BMZ = Mittelhochdeutsches Wörterbuch. Mit Benutzung d. Nachlasses von Georg Friedrich Benecke, ausgearb. von Wilhelm Müller und Friedrich Zarncke, 3 Bde., Leipzig 1854–1866, Nachdruck Stuttgart 1990.
- von Bogyay 1972 = von Bogyay, Thomas: Thron (Hetoimasia), in: Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. von Engelbert Kirschbaum SJ, 8 Bde., Bd. 4: Allgemeine Ikonographie. Saba, Königin von – Zypresse. Nachträge, Rom / Freiburg i.Br. / Basel / Wien u.a. 1972, Sp. 305–313.
- Braun / Gerok-Reiter 2019 = Braun, Manuel / Gerok-Reiter, Annette: Selbstbezüglichkeit und ästhetische Reflexionsfigur als Bausteine einer historischen Literarästhetik. Einige grundsätzliche Überlegungen aus Sicht der germanistischen Mediävistik, in: Annette Gerok-Reiter / Anja Wolkenhauer / Jörg Robert / Stefanie Gropper (Hgg.): Ästhetische Reflexionsfiguren in der Vormoderne, Heidelberg 2019 (Germanisch-romanische Monatsschrift 88), S. 35–66.
- Bubner 1989 = Bubner, Rüdiger: Ästhetische Erfahrung, Frankfurt a.M. 1989 (Edition Suhrkamp 564).
- Bynum 2020 = Bynum, Caroline Walker: Dissimilar Similitudes. Devotional Objects in Late Medieval Europe, New York 2020.
- Carruthers 2013 = Carruthers, Mary J.: The Experience of Beauty in the Middle Ages, Oxford 2013 (Oxford-Warburg Studies).
- Chibici-Revneanu 2007 = Chibici-Revneanu, Nicole: Die Herrlichkeit des Verherrlichten. Das Verständnis der  $\delta\acute{o}\xi\alpha$  im Johannesevangelium, Tübingen 2007 (Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament 2/231).
- Deines / Liptow / Seel 2013 = Deines, Stefan / Liptow, Jasper / Seel, Martin: Kunst und Erfahrung. Eine theoretische Landkarte, in: Stefan Deines / Jasper Liptow / Martin Seel (Hgg.): Kunst und Erfahrung. Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse, Berlin 2013 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 2045), S. 7–37.
- Deuser 1998 = Deuser, Hermann: Trinität und Relation, in: Wilfried Härle / Reiner Preul (Hgg.): Trinität, Marburg 1998 (Marburger Jahrbuch Theologie 10 / Marburger theologische Studien 49), S. 95–128.
- Ebner 2011 = Ebner, Martin: Spiegelungen. Himmlischer Thronsaal und himmlische Stadt. Theologie und Politik in Offb 4f. und 21f., in: Bernhard Heining (Hg.): Mächtige Bilder. Zeit- und Wirkungsgeschichte der Johannesoffenbarung, Stuttgart 2011 (Stuttgarter Bibelstudien 225), S. 100–131.
- Eckert 2006 = Eckert, Michael: Negative Theologie und ästhetische Erfahrung. Kunst und Religion, in: Gerhard Kruip / Michael Fischer (Hgg.): Als gäbe es Ihn nicht: Vernunft und Gottesfrage heute, Berlin / Münster 2006 (Philosophie aktuell 2), S. 145–152.
- Egerding 1997 = Egerding, Michael: Die Metaphorik der spätmittelalterlichen Mystik, 2 Bde., Tübingen / Paderborn / München 1997.
- Ego 2001 = Ego, Beate: Thron Gottes. II. Frühjudentum. III. Neues Testament, in: Lexikon für Theologie und Kirche, hg. von Walter Kasper / Konrad Baumgartner / Horst Bürkle / Klaus Ganzer / Karl Kertelge / Wilhelm Korff / Peter Walter, 11 Bde., Freiburg i.Br. u.a. 1993–2001, Bd. 10: Thomaschristen bis Žydomyr, 3. Aufl. Freiburg i.Br. u.a. 2001, Sp. 13–14.



- Emmelius 2015 = Emmelius, Caroline: Mechthilds Klangpoetik. Zu den Kolonreimen im *Fließenden Licht der Gottheit*, in: Elizabeth Andersen / Ricarda Bauschke-Hartung / Nicola McLelland / Silvia Reuvekamp (Hgg.): *Literarischer Stil. Mittelalterliche Dichtung zwischen Konvention und Innovation*. Schriften des 22. Anglo-German Colloquium Düsseldorf, Berlin / Boston 2015, S. 263–286.
- Emmelius 2019a = Emmelius, Caroline: *die liehte varbe hören und das süeze gedön sehen*. Studien zu Klang und Stimme in Viten- und Offenbarungen des 13. und 14. Jahrhunderts, Habil. Düsseldorf 2019.
- Emmelius 2019b = Emmelius, Caroline: Rhyming Prose – Bridal Songs of the Soul – Sound Metaphors. Dimensions of Musicality in Mechthild’s *Fließendes Licht der Gottheit*, in: René Wetzel / Laurence Wuidar / Katharina Claudia Wimmer (Hgg.): *Mystique, langage, musique*. Dire l’indicible au Moyen Âge, Wiesbaden 2019 (Scriinium Friburgense 43), S. 195–218.
- Emmelius / Nemes 2019 = Emmelius, Caroline / Nemes, Balázs J.: Mechthild und das *Fließende Licht der Gottheit* im Kontext. Einleitende Spurensuchen, in: Caroline Emmelius / Balázs J. Nemes (Hgg.): *Mechthild und das Fließende Licht der Gottheit im Kontext. Eine Spurensuche in religiösen Netzwerken und literarischen Diskursen im mitteldeutschen Raum des 13.–15. Jahrhunderts*, Berlin 2019 (Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie 17), S. 9–38.
- Eskola 2001 = Eskola, Timo: *Messiah and the Throne. Jewish Merkabah Mysticism and Early Christian Exaltation Discourse*, Tübingen 2001 (Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament 2/142).
- Falque 2018 = Falque, Emmanuel: *Gott, der Leib und der Andere*. Von Irenäus von Lyon bis Johannes Duns Scotus, übers. von Felix Resch, Freiburg i.Br. / München 2018 (Eichstätter philosophische Studien 3).
- Frey 2019 = Frey, Jörg: *Zwischen der Majestät auf dem Thron und dem Gott, der Liebe ist*. Gott in der Johannesapokalypse und im Johannesevangelium, in: Veronika Burz-Tropper (Hg.): *Studien zum Gottesbild im Johannesevangelium*, Tübingen 2019 (Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament 2/483), S. 245–275.
- Gerok-Reiter 2015 = Gerok-Reiter, Annette: Die ‚Kunst der vuoge‘: Stil als relationale Kategorie. Überlegungen zum Minnesang, in: Elizabeth Andersen / Ricarda Bauschke-Hartung / Nicola McLelland / Silvia Reuvekamp (Hgg.): *Literarischer Stil. Mittelalterliche Dichtung zwischen Konvention und Innovation*. Schriften des 22. Anglo-German Colloquium Düsseldorf, Berlin / Boston 2015, S. 97–118.
- Gerok-Reiter 2023 = Gerok-Reiter, Annette: *Plurale Autorschaft im Fließenden Licht der Gottheit? Kanonisierungen – Dekonstruktionen – Ästhetische Faktur*, in: Stefanie Gropper / Anna Pawlak / Anja Wolkenhauer / Angelika Zirker (Hgg.): *Plurale Autorschaft. Ästhetik der Co-Kreativität in der Vormoderne*, Berlin / Boston 2023 (Andere Ästhetik – Koordinaten 2), S. 3–29.
- Gerok-Reiter / Leppin 2022 = Gerok-Reiter, Annette / Leppin, Volker: *Religiöse Gebrauchstexte als Orte ästhetischer Verhandlungen*. Kap. II,25 des *Fließenden Lichts der Gottheit* und Meister Eckharts Predigt 57 im Vergleich, in: Annette Gerok-Reiter / Jörg Robert / Matthias Bauer / Anna Pawlak (Hgg.): *Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven*, Berlin / Boston 2022 (Andere Ästhetik – Koordinaten 1), S. 189–242.
- Gerok-Reiter / Robert 2019 = Gerok-Reiter, Annette / Robert, Jörg: *Reflexionsfiguren der Künste in der Vormoderne. Ansätze – Fragestellungen – Perspektiven*, in: Annette Gerok-Reiter / Anja Wolkenhauer / Jörg Robert / Stefanie Gropper (Hgg.): *Ästhetische Reflexionsfiguren in der Vormoderne*, Heidelberg 2019 (Beihefte zur Germanisch-Romanischen Monatsschrift 88), S. 11–33.
- Gerok-Reiter / Robert 2022 = Gerok-Reiter, Annette / Robert, Jörg: *Andere Ästhetik – Akte und Artefakte in der Vormoderne*. Zum Forschungsprogramm des SFB 1391, in: Annette Gerok-Reiter / Jörg Robert / Matthias Bauer / Anna Pawlak (Hgg.): *Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven*, Berlin / Boston 2022 (Andere Ästhetik – Koordinaten 1), S. 3–51.

- Gräb-Schmidt / Preul 2010 = Gräb-Schmidt, Elisabeth / Preul, Reiner (Hgg.): *Ästhetik*, Leipzig 2010 (Marburger Jahrbuch Theologie 22 / Marburger theologische Studien 111).
- Gross 1965 = Gross, H.: *Thron Gottes*, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, hg. von Josef Höfer / Karl Rahner, 14 Bde., Freiburg i.Br. / Basel / Wien 1957–1968, Bd. 10: *Teufel – Zypern*, 2. Aufl. Freiburg i.Br. 1965, Sp. 172.
- Hartenstein 2019 = Hartenstein, Friedhelm: *The King on the Throne of God. The Concept of World Dominion in Chronicles and Psalm 2*, in: Friedhelm Hartenstein / Thomas Willi (Hgg.): *Psalmen und Chronik*, Tübingen 2019 (Forschungen zum Alten Testament 2/107), S. 277–295.
- Hasebrink 1998 = Hasebrink, Burkhard: *Das Fließende Licht der Gottheit* Mechthilds von Magdeburg. Eine Skizze, in: Esther Pia Wipfler / Rose-Marie Knape (Hgg.): *Bete und arbeite! Zisterzienser in der Grafschaft Mansfeld. Begleitband zur Ausstellung im Sterbehaus Martin Luthers in Eisleben*, 24. Oktober 1998 bis 24. Juni 1999, Halle a. d. S. 1998 (Katalog Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt 3), S. 149–159.
- Hasebrink 2000 = Hasebrink, Burkhard: *Spiegel und Spiegelung im Fließenden Licht der Gottheit*, in: Walter Haug / Wolfram Schneider-Lastin (Hgg.): *Deutsche Mystik im abendländischen Zusammenhang. Neu erschlossene Texte, neue methodische Ansätze, neue theoretische Konzepte. Kolloquium Kloster Fischingen 1998*, Tübingen 2000, S. 157–174.
- Hasebrink 2006 = Hasebrink, Burkhard: *Sprechen vom Anderen her. ‚Heterologie‘ mystischer Rede als epistemischer Fluchtpunkt mittelalterlicher Literarizität*, in: Konrad Ehlich (Hg.): *Germanistik in und für Europa. Faszination – Wissen. Texte des Münchener Germanistentages 2004*, Bielefeld 2006, S. 391–400.
- Hasebrink 2007 = Hasebrink, Burkhard: „Ich kann nicht ruhen, ich brenne“. Überlegungen zur Ästhetik der Klage im *Fließenden Licht der Gottheit*, in: Manuel Braun / Christopher John Young (Hgg.): *Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters*, Berlin / New York 2007 (Trends in Medieval Philology 12), S. 91–107.
- Haug 1997a = Haug, Walter: *Grundformen religiöser Erfahrung als epochale Positionen. Vom frühmittelalterlichen Analogiemodell zum hoch- und spätmittelalterlichen Differenzmodell*, in: Walter Haug: *Brechungen auf dem Weg zur Individualität. Kleine Schriften zur Literatur des Mittelalters*, Studienausgabe, Tübingen 1997, S. 501–530.
- Haug 1997b = Haug, Walter: *Zur Grundlegung einer Theorie des mystischen Sprechens*, in: Walter Haug: *Brechungen auf dem Weg zur Individualität. Kleine Schriften zur Literatur des Mittelalters*, Studienausgabe, Tübingen 1997, S. 531–544.
- Haug 1997c = Haug, Walter: *Überlegungen zur Revision meiner Grundlegung einer Theorie des mystischen Sprechens*, in: Walter Haug: *Brechungen auf dem Weg zur Individualität. Kleine Schriften zur Literatur des Mittelalters*, Studienausgabe, Tübingen 1997, S. 545–549.
- Haug 2008 = Haug, Walter: *Positivierung von Negativität. Letzte kleine Schriften*, hg. von Ulrich Barton, Tübingen 2008.
- Henrich / Iser 1982 = Henrich, Dieter / Iser, Wolfgang (Hgg.): *Theorien der Kunst*, Frankfurt a.M. 1982.
- Hochstaffl 1976 = Hochstaffl, Josef: *Negative Theologie. Ein Versuch zur Vermittlung des patristischen Begriffs*, München 1976.
- Jungbluth 2011 = Jungbluth, Rüdiger: *Im Himmel und auf Erden. Dimensionen von Königsherrschaft im Alten Testament*, Stuttgart 2011 (Beiträge zur Wissenschaft vom Alten und Neuen Testament 196).
- Kamplung 2008 = Kamplung, Rainer (Hg.): *Herrlichkeit. Zur Deutung einer theologischen Kategorie*, Paderborn / München / Wien / Zürich 2008.
- Kern / Sonderegger 2002a = Kern, Andrea / Sonderegger, Ruth (Hgg.): *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, Frankfurt a.M. 2002 (Suhkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1576).

- Kern / Sonderegger 2002b = Kern, Andrea / Sonderegger, Ruth: Einleitung, in: Andrea Kern / Ruth Sonderegger (Hgg.): *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, Frankfurt a.M. 2002 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1576), S. 7–15.
- Kiening 2016 = Kiening, Christian: *Fülle und Mangel. Medialität im Mittelalter*, Zürich 2016.
- Klasvogt 1992 = Klasvogt, Peter: *Leben zur Verherrlichung Gottes. Botschaft des Johannes Chrysostomos. Ein Beitrag zur Geschichte der Pastoral*, Bonn 1992 (Hereditas 7).
- Köbele 1993 = Köbele, Susanne: *Bilder der unbegriffenen Wahrheit. Zur Struktur mystischer Rede im Spannungsfeld von Latein und Volkssprache*, Tübingen / Basel 1993 (Bibliotheca Germanica 30).
- Köbele 2004 = Köbele, Susanne: Vom ‚Schrumpfen‘ der Rede auf dem Weg zu Gott. Aporien christlicher Ästhetik (Meister Eckhart und das *Granum sinapis* – Michel Beheim – Sebastian Franck), in: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 36 (2004), S. 119–147.
- Köbele 2007 = Köbele, Susanne: ‚Ausdruck‘ im Mittelalter? Zur Geschichte eines übersehenen Begriffs. Mit Überlegungen zur einer ‚emphatischen Ästhetik‘ der Mystik, in: Manuel Braun / Christopher Young (Hgg.): *Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters*, Berlin / New York 2007 (Trends in Medieval Philology 12), S. 61–90.
- Köbele 2021 = Köbele, Susanne: *Owê owê, daz wænen. Liebeswahn, lusorisch. Zu Hadamars von Laber Jagd*, in: Nina Nowakowski / Mireille Schnyder (Hgg.): *Wahn, Witz und Wirklichkeit. Poetik und Episteme des Wahns vor 1800*, Paderborn 2021 (Traum – Wissen – Erzählen 11), S. 29–70.
- Konersmann 1988 = Konersmann, Ralf: *Spiegel und Bild. Zur Metaphorik neuzeitlicher Subjektivität*, Würzburg 1988 (Epistema. Reihe Philosophie 44).
- Kowalski 2021 = Kowalski, Beate: *Theokratie in der Offenbarung des Johannes?*, in: Peter Juhás / Róbert Lapko / Reinhard Müller (Hgg.): *Theokratie. Exegetische und wirkungsgeschichtliche Ansätze*, Berlin / Boston 2021, S. 195–214.
- Krüger 2017 = Krüger, Malte Dominik: *Das andere Bild Christi. Spätmoderner Protestantismus als kritische Bildreligion*, Tübingen 2017 (Dogmatik in der Moderne 18).
- Kuhn 2014 = Kuhn, Kristina: *Spiegel*, in: *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*, Studienausgabe, hg. von Ralf Konersmann, unveränd. Nachdruck der 3. erw. Aufl. 2011, Darmstadt 2014, S. 380–392.
- Largier 1987 = Largier, Niklaus: *Anima mea liquefacta est. Der Dialog der Seele mit Gott bei Mechthild von Magdeburg und Heinrich Seuse*, in: *Internationale katholische Zeitschrift Communio* 16.3 (1987), S. 227–237.
- Largier 1997 = Largier, Niklaus: *Figurata locutio. Hermeneutik und Philosophie bei Eckhart von Hochheim und Heinrich Seuse*, in: Klaus Jacobi (Hg.): *Meister Eckhart. Lebensstationen – Redesituationen*, Berlin 1997 (Quellen und Forschungen zur Geschichte des Dominikanerordens N.F. 7), S. 303–332.
- Largier 2007 = Largier, Niklaus: *Die Applikation der Sinne. Mittelalterliche Ästhetik als Phänomenologie rhetorischer Effekte*, in: Manuel Braun / Christopher Young (Hgg.): *Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters*, Berlin / New York 2007 (Trends in Medieval Philology 12), S. 43–60.
- Largier 2014 = Largier, Niklaus: *Säkularisierung? Mystische Kontemplation und ästhetisches Experiment*, in: Susanne Köbele / Bruno Quast (Hgg.): *Literarische Säkularisierung im Mittelalter*, Berlin 2014 (Literatur – Theorie – Geschichte 4), S. 357–369.
- Leppin 2021 = Leppin, Volker: *Repräsentation und Reenactment. Spätmittelalterliche Frömmigkeit verstehen*, Tübingen 2021.
- Lexer 1992 = Lexer, Matthias: *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch. Zugleich als Supplement und alphabetischer Index zum Mittelhochdeutschen Wörterbuch von Benecke-Müller-Zarncke*, 3 Bde., Leipzig 1872–1878, Nachdr. mit einer Einl. von Kurt Gärtner, Stuttgart 1992.
- Linden 2011 = Linden, Sandra: *Der inwendig singende Geist auf dem Weg zu Gott. Lyrische Verdichtung im Fließenden Licht der Gottheit Mechthilds von Magdeburg*, in: Hartmut Bleumer / Caroline

- Emmelius (Hgg.): *Lyrische Narrationen – narrative Lyrik. Gattungsinterferenzen in der mittelalterlichen Literatur*, Berlin / New York 2011 (Trends in Medieval Philology 16), S. 359–386.
- Lüers 1966 [1926] = Lüers, Grete: *Die Sprache der deutschen Mystik des Mittelalters im Werke der Mechthild von Magdeburg*, unveränd. Nachdruck Darmstadt 1966 [ursprüngl. München 1926].
- McGinn 2000 = McGinn, Bernard: *The Four Female Evangelists of the Thirteenth Century. The Invention of Authority*, in: Walter Haug / Wolfram Schneider-Lastin (Hgg.): *Deutsche Mystik im abendländischen Zusammenhang. Neu erschlossene Texte, neue methodische Ansätze, neue theoretische Konzepte. Kolloquium Kloster Fischingen 1998, Tübingen 2000*, S. 175–194.
- Mieth 1987 = Mieth, Dietmar: *Zur Herrlichkeit Gottes in christlicher Sicht*, in: Abdoldjavad Falaturi / Jakob J. Petuchowski / Walter Strolz (Hgg.): *Universale Vaterschaft Gottes. Begegnung der Religionen*, Freiburg i.Br. / Basel / Wien 1987 (Weltgespräch der Religionen 14), S. 150–170.
- Moltmann 2005 = Moltmann, Jürgen: *Das Kommen Gottes. Christliche Eschatologie*, 2. Aufl. Gütersloh / Darmstadt 2005.
- Mooney 2009 = Mooney, Hilary Anne-Marie: *Theophany. The Appearing of God According to the Writings of Johannes Scottus Eriugena*, Tübingen 2009 (Beiträge zur historischen Theologie 146).
- Müller 2008 = Müller, Klaus: *Erhabenheit und Herrlichkeit. Vom religionsphilosophischen Wurzelgrund einer ästhetischen Unterscheidung*, in: Rainer Kampling (Hg.): *Herrlichkeit. Zur Deutung einer theologischen Kategorie*, Paderborn / München / Wien / Zürich 2008, S. 377–402.
- Müller 2012 = Müller, Klaus: *Von Gottes Schönheit. Über das Christliche und die Ästhetik*, in: Edmund Arens (Hg.): *Gegenwart. Ästhetik trifft Theologie*, Freiburg i.Br. / Basel / Wien 2012 (Quaestiones disputatae 246), S. 202–221.
- Nemes 2010 = Nemes, Balázs J.: *Von der Schrift zum Buch – vom Ich zum Autor. Zur Text- und Autor-konstitution in Überlieferung und Rezeption des *Fließenden Lichts der Gottheit* Mechthilds von Magdeburg*, Tübingen / Basel 2010 (Bibliotheca Germanica 55).
- Nemes 2012 = Nemes, Balázs J.: *Der involvierte Leser. Immersive Lektürepraktiken in der spätmittelalterlichen Mystikrezeption*, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 42 (2012), S. 38–62.
- Neumann 2015 = Neumann, Nils: *Hören und Sehen. Die Rhetorik der Anschaulichkeit in den Gottes-thron-Szenen der Johannesoffenbarung*, Leipzig 2015 (Arbeiten zur Bibel und ihrer Geschichte 49).
- Neumann 2016 = Neumann, Nils: *Der Thron und die δόξα. Die anschauliche Charakterisierung Gottes in der Johannesoffenbarung*, in: Ute Eva Eisen / Ilse Müllner (Hgg.): *Gott als Figur. Narratologische Analysen biblischer Texte und ihrer Adaptionen*, Freiburg i.Br. / Basel / Wien 2016 (Herders biblische Studien 82), S. 374–395.
- Palmer 1992 = Palmer, Nigel Fenton: *Das Buch als Bedeutungsträger bei Mechthild von Magdeburg*, in: Wolfgang Harms / Klaus Speckenbach / Herfried Vögel (Hgg.): *Bildhafte Rede in Mittelalter und früher Neuzeit. Probleme ihrer Legitimation und ihrer Funktion*, Tübingen 1992, S. 217–235.
- Peters 1988 = Peters, Ursula: *Religiöse Erfahrung als literarisches Faktum. Zur Vorgeschichte und Genese frauenmystischer Texte des 13. und 14. Jahrhunderts*, Tübingen 1988 (Hermæa N.F. 56).
- Podella 2000 = Podella, Thomas: *Herrlichkeit Gottes. I. Alter Orient und Altes Testament*, in: *Religion in Geschichte und Gegenwart*, hg. von Hans Dieter Betz / Don Spencer Browning / Bernd Janowski / Eberhard Jüngel, 9 Bde., Tübingen 1998–2007, Bd. 3: F–H, 4. Aufl. Tübingen 2000, Sp. 1681–1682.
- Poor 1999 = Poor, Sara S.: *Gender und Autorität in der Konstruktion einer schriftlichen Tradition*, in: Jürgen Fohrmann / Ingrid Kasten / Eva Neuland (Hgg.): *Autorität der / in Sprache, Literatur, Neuen Medien. Vorträge des Bonner Germanistentages 1997*, 2 Bde., Bd. 2, Bielefeld 1999, S. 532–552.
- Poor 2004 = Poor, Sara S.: *Mechthild of Magdeburg and Her Book. Gender and the Making of Textual Authority*, Philadelphia, PA 2004 (The Middle Ages Series).
- Rahner 2016 = Rahner, Hugo: *Der spielende Mensch*, 12. Aufl. Einsiedeln 2016 (Christ heute 2.8).

- Ramsey 1969 = Ramsey, Arthur Michael: *Doxa. Gottes Herrlichkeit und Christi Verklärung*, Einsiedeln 1969.
- Ruh 1993 = Ruh, Kurt: *Geschichte der abendländischen Mystik*, 2 Bde., München 1990–1999, Bd. 2: *Frauenmystik und Franziskanische Mystik der Frühzeit*, München 1993.
- Schärtl 2014 = Schärtl, Thomas: *Trinitätslehre*, in: Thomas Marschler / Thomas Schärtl (Hgg.): *Dogmatik heute. Bestandsaufnahme und Perspektiven*, Regensburg 2014, S. 59–130.
- Scheller / Hoffarth 2018 = Scheller, Benjamin / Hoffarth, Christian (Hgg.): *Ambiguität und die Ordnungen des Sozialen im Mittelalter*, Berlin / Boston 2018 (*Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung*, Beihefte 10).
- Schmid 1984 = Schmid, Wolf: *Thematische und narrative Äquivalenz. Dargelegt an Erzählungen Puškins und Čechovs*, in: Rainer Georg Grübel (Hg.): *Russische Erzählung. Utrechter Symposium zur Theorie und Geschichte der russischen Erzählung im 19. und 20. Jahrhundert*, Amsterdam 1984 (*Studies in Slavic Literature and Poetics* 6), S. 79–118.
- Schnyder 2022 = Schnyder, Mireille: *Die Kunst des Wahns und die Ästhetik der Wirklichkeit*, in: Annette Gerok-Reiter / Jörg Robert / Matthias Bauer / Anna Pawlak (Hgg.): *Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven*, Berlin / Boston 2022 (*Andere Ästhetik – Koordinaten* 1), S. 445–464.
- Schoberth 2000 = Schoberth, Wolfgang: *Herrlichkeit Gottes. IV. Dogmatisch*, in: *Religion in Geschichte und Gegenwart*, hg. von Hans Dieter Betz / Don S. Browning / Bernd Janowski / Eberhard Jüngel, 9 Bde., Tübingen 1998–2007, Bd. 3: F–H, 4. Aufl. Tübingen 2000, Sp. 1684–1685.
- Schumacher 2021a = Schumacher, Thomas: *Herrlichkeit oder Ausstrahlung? Evidenzerfahrung als Grundmotiv biblischer δόξα / doxa-Aussagen*, in: *Theologie der Gegenwart* 64.2 (2021), S. 82–95.
- Schumacher 2021b = Schumacher, Ursula: *„Wer die Schönheit angeschaut mit Augen...“*. Phänomene von Schönheitserfahrung in systematisch-theologischer Deutung, in: *Theologie der Gegenwart* 64.2 (2021), S. 96–109.
- Schwöbel 1998 = Schwöbel, Christoph: *Trinitätslehre als Rahmentheorie des christlichen Glaubens. Vier Thesen zur Bedeutung der Trinität in der christlichen Dogmatik*, in: Wilfried Härle / Reiner Preul (Hgg.): *Trinität*, Marburg 1998 (*Marburger Jahrbuch Theologie* 10 / *Marburger theologische Studien* 49), S. 129–154.
- Seelhorst 2003 = Seelhorst, Jörg: *Autoreferentialität und Transformation. Zur Funktion mystischen Sprechens bei Mechthild von Magdeburg, Meister Eckhart und Heinrich Seuse*, Tübingen / Basel 2003 (*Bibliotheca Germanica* 46).
- Steiof 2013 = Steiof, Dorothee: *Verherrlichung Gottes. Madeleine Delbr el und alttestamentliche Texte*, Stuttgart 2013 (*Praktische Theologie heute* 131).
- Stimpfle 1996 = Stimpfle, Josef: *Das christliche Leben als Verherrlichung Gottes. Eine bibeltheologische Untersuchung zum ersten Petrusbrief*, Augsburg 1996.
- Stock 1995–2016 = Stock, Alex: *Poetische Dogmatik*, 11 Bde., Paderborn 1995–2016.
- Stridde 2017 = Stridde, Christine: *Vergegenwärtigung*, in: Alexander Lasch / Wolf-Andreas Liebert (Hgg.): *Handbuch Sprache und Religion*, Berlin / Boston 2017 (*Handbücher Sprachwissen* 18), S. 356–382.
- Suydam 1999 = Suydam, Mary Ann: *Beguine Textuality: Sacred Performances*, in: Mary Ann Suydam / Joanna E. Ziegler (Hgg.): *Performance and Transformation. New Approaches to Late Medieval Spirituality*, New York 1999, S. 169–210.
- Suydam / Ziegler 1999 = Suydam, Mary Ann / Ziegler, Joanna E. (Hgg.): *Performance and Transformation. New Approaches to Late Medieval Spirituality*, New York 1999.
- Tax 1979 = Tax, Petrus W.: *Die große Himmelschau Mechthilds von Magdeburg und ihre Höllenvision. Aspekte des Erfahrungshorizontes der Gegenbildlichkeit und Parodierung*, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 108 (1979), S. 112–137.

- Teuber 1993 = Teuber, Bernhard: *Allegoria Apophatica*. Über negative Theologie und erotischen Exzeß bei Dionysius Areopagita, San Juan de la Cruz und José Lezama Lima, in: *Studies in Spirituality* 3 (1993), S. 213–247.
- Toepfer 2010 = Toepfer, Regina: Enterbung und Gotteskindschaft. Zur Problematik der Handlungsmotivierung im *Willehalm* Wolframs von Eschenbach, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 129 (2010), S. 63–81.
- Vollmer 2014 = Vollmer, Cornelius: Im Anfang war der Thron. Studien zum leeren Thron in der griechischen, römischen und frühchristlichen Ikonographie, Rahden 2014 (Tübinger archäologische Forschungen 15).
- Wainwright 1980 = Wainwright, Geoffrey: *Doxology. The Praise of God in Worship, Doctrine and Life. A Systematic Theology*, London 1980.
- Warning 2001 = Warning, Rainer: Erzählen im Paradigma. Kontingenzbewältigung und Kontingenzexposition, in: *Romanistisches Jahrbuch* 52 (2001), S. 176–209.
- Warning 2003 = Warning, Rainer: Die narrative Lust an der List. Norm und Transgression im *Tristan*, in: Gerhard Neumann / Rainer Warning (Hgg.): *Transgressionen. Literatur als Ethnographie*, Freiburg i.Br. 2003 (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae 98), S. 175–212.
- Westerkamp 2006 = Westerkamp, Dirk: *Via negativa. Sprache und Methode der negativen Theologie*, München / Paderborn 2006.
- Zizioulas 1985 = Zizioulas, Jean D.: *Being as Communion. Studies in Personhood and the Church*, London 1985 (Contemporary Greek Theologians 4).
- Zumstein 2000 = Zumstein, Jean: Herrlichkeit Gottes. III. Neues Testament, in: *Religion in Geschichte und Gegenwart*, hg. von Hans Dieter Betz / Don Spencer Browning / Bernd Janowski / Eberhard Jüngel, 9 Bde., Tübingen 1998–2007, Bd. 3: F–H, 4. Aufl. Tübingen 2000, Sp. 1683–1684.



Jutta Eming

## *manic wunder wilde*

### Zur epistemischen Verunsicherung zwischen Schein und Sein im *Partonopier* Konrads von Würzburg

#### Abstract

This article examines occurrences of glamour and glowing in some passages of the Middle High German courtly romance *Partonopier and Meliur* by Konrad von Würzburg (late thirteenth century). It relates these occurrences to a specific understanding of the marvelous in literature and its representation of knowledge. According to this concept, the marvelous originates to a considerable degree in knowledge traditions: It builds on transfers of elements from various historical learned discourses, including historiography, theology, natural history, and medicine. These tidbits of traditional knowledge form new patterns of representation in 'the marvelous', which can be grasped transculturally from the twelfth century onwards. More specifically, the article engages in a semantical and poetological discussion of the word *wunder* in Konrad's romance and its connection to *wilde*, as in *wilde wunder* (wild appearances, strange images). There is likely a strong influence exerted by the medieval scientific doctrine of *phantaseia* or *imagination*, a cognitive faculty that helps people understand sensory impressions. However, this can also deceive them. *Partonopier and Meliur* features a protagonist who, confronted with a beautiful shining city, fears this possibility of sensory deception.

#### Keywords

Magic, Imagination, Wonder, Knowledge, Emotion, Devil, Illusion

Zwischen dem mittelhochdeutsch breit verwendeten Begriff *wunder* und dem Lexem *wild* bestehen – neben einer Reihe von wichtigen Unterschieden – semantische Nähe, welche die Fügung *wunder wilde* im späthöfischen Roman, so auch in Konrads von Würzburg *Partonopier*-Adaption, gelegentlich auf den Punkt bringt. *Wunder* und *wild* eignet ein ähnlicher Assoziations- und Konnotationsradius zu Formen des Fremden, Uneindeutigen, tendenziell Gefährlichen, zu dem, was ‚glänzend‘ zur Erscheinung kommt, und auch zum Schönen. Im vorliegenden Beitrag wird dieser Konnex mit Konrad von Würzburg am Beispiel eines Autors untersucht, der in besonderem Maße sowohl mit Erzählen von *wildekeit* als auch mit Rhetoriken von Glanz und Schein in Verbindung gebracht worden ist. Konrad, dessen Todesdatum im Jahr 1287 nachweislich ist und dessen Wirken wohl um 1257 oder 1258 einsetzte, gehört zu den vielseitigsten und produktivsten Dichtern der späthöfischen Literatur. Er hat ein umfangreiches Œuvre hinterlassen, das verschiedene Formen sangbarer Dichtungen ebenso umfasst wie Erzählungen und narrative Großformen. Es deckt thematisch ein breites Spektrum zwischen



religiösen und weltlichen Belangen sowie ihren Interferenzen ab. Nachdem Konrad von Würzburg lange – auch aufgrund seiner ausdrücklichen Bewunderung für den *Tristan*-Dichter Gottfried von Straßburg – als Epigone abgewertet worden war, haben neuere Untersuchungen zu seiner Innovationskraft auch für das Erzählen von Glanz und *wildekeit* umso größeres Gewicht. Allerdings werden in diesem Zusammenhang gewöhnlich andere Dichtungen angeführt, nicht *Partonopier und Meliur*,<sup>1</sup> ein nach dem Muster des Minne- und Aventiurerromans angelegter Text um ein Liebespaar aus zwei verschiedenen Welten, hier Frankreich (*Partonopier*) und das zunächst als Feenreich in Erscheinung tretende Byzanz (*Meliur*). Doch ist gerade an diesem Roman um die temporäre Einrichtung einer Anderswelt auch die Inszenierung eines ‚schönen Scheins‘ zu verfolgen, der grundlegende epistemische Verunsicherungen verursacht, welche aus dem Status des Wunders und des Wunderbaren resultieren. Dafür ist zunächst der Begriff des Wunders mit Blick auf Fragen des Wissens etwas eingehender zu entwickeln.

## 1. Wunder und Wunderbares als Episteme

Mhd. *wunder* kann sich ebenso im religiösen Sinne auf das Wirken Gottes beziehen wie auf ein schönes Bauwerk, einen Automaten, eine ungewöhnliche Erscheinung in der Natur oder auf ein Monstrum. Damit deckt der Begriff in vielen Fällen auch die Geltungsbereiche der lateinischen Begriffe *miraculum* und *mirabile* ab. Wenn literarische Helden sich mit solchen schönen, unbekanntem, anziehenden oder auch beängstigenden Objekten oder Erfahrungen konfrontiert sehen und die Bezeichnung *wunder* fällt, bleibt die Frage, welche Kraft sich hinter einem Wirken verbirgt, göttlich oder dämonisch, allerdings mitunter offen. Mittelalterliche Dichter der höfischen und späthöfischen Literatur schöpfen große Potenziale an Spannung aus dieser mangelnden epistemologischen – und im Horizont der Erzählungen: metaphysischen – Eindeutigkeit. Dies ist eine der Funktionsweisen des Wunderbaren als Episteme.

Grundlegend für mein Verständnis vom Wunderbaren ist ferner, dass dieses auf Transfers von Elementen aus verschiedenen historischen Wissensdiskursen und -ordnungen beruht (Historiographie, Theologie, Naturgeschichte, Medizin), die zum Beispiel entlegene Topographien und ihre Bewohner (Monstren) oder Ingenieurskunst (Automaten) beschreiben, die ‚Tugenden‘ bestimmter Steine oder das Wirken Gottes durch Wunder. Diese heterogenen Wissens-elemente werden etwa seit dem 12. Jahrhundert in Beschreibungen von Europa wie des Nahen Ostens und Ostasiens, der Antike und verschiedener Anderswelten zu Erlebnisbereichen kultureller und historischer Alterität je neu konfiguriert. Die Transfers werden in zeitlicher, räumlicher, kultureller, gattungs-

1 Insbesondere Konrads *Trojanerkrieg*, vgl. Monecke 1968, im Weiteren auch *Die Goldene Schmiede*, vgl. Müller 2006; Müller 2018.

hafter Hinsicht oder in einer Kombination aller vollzogen, wobei es gleichgültig ist, ob in den betreffenden Texttraditionen der Eindruck vermittelt wird, dass dieses Wissen gerade stabil bleibt, indem Autor:innen sich z. B. auf Autoritätenwissen berufen. In der Konsequenz werden sich im Zuge solcher *Re*-Konfigurationen gerade im *literarischen* Text Wissenstraditionen bzw. ihre Versatzstücke letztlich stets verändern. Sie werden in der Form verschiedener Objekte, Figuren, Topographien, Narrative und Konfliktkonstellationen neu inszeniert und begegnen dann zum Beispiel als Feenreiche, als deren Boten oder Bewohner, als Riesen, Zwerge oder Drachen, als Dinge mit besonderen Eigenschaften, wie Steine, Schwerter oder mechanische Apparate mit besonderen Wirkungen, aber auch als Wirken Gottes oder verschiedene Vorgänge aus dem Bereich des Magischen, wie Zauber und Transformationen.<sup>2</sup>

Entscheidend ist, dass auch und gerade in diesen literarischen *Re*-Konfigurationen und durch sie das Wunderbare grundsätzlich Wissen vermitteln kann, wobei die jeweiligen Wissensinhalte aus der *Re*-Konfiguration und ihrer Inszenierung heraus allererst bestimmt werden müssen. Das so entstehende literarische Wissen verstehe ich dabei als Wissen mit Geltungsanspruch, der allerdings nicht notwendig nur über explizite Formulierungen manifest werden muss, sondern auch über spezielle Formen der materiellen und medialen Repräsentation zum Ausdruck kommen kann. Angelehnt an das bisher Dargelegte ist das Wunderbare nicht nur als Objektbereich zu verstehen – *mirabilia* wie Magnetberge oder monströse Völker – und auf Seiten eines wahrnehmenden Subjekts nicht nur über die emotional-intellektuelle Haltung des Staunens. Es bildet vielmehr den Gesamtzusammenhang einer Narration in einem literarischen Text, in der ein Objekt mittels einer *descriptio* und mit bewährten rhetorischen Verfahren wie der *evidentia* beim Protagonisten Verwunderung, Staunen, Furcht oder andere Emotionen hervorruft und in Interaktion mit ihm tritt. Dies insbesondere ist die Konfiguration, in der Wissen aktualisiert und rekonfiguriert wird, wozu in bestimmten Kontexten auch die Klärung gehören kann, ob das Wunderbare nur als eine Folge trügerischen Anscheins oder als erhellende Erscheinung zu verstehen ist.

## 2. Zur Relationierung von Wunderbarem und Wissen

Das Wunderbare wurde in seiner subjektbezogenen Variante, der Verwunderung oder dem Sich-Wundern (*thaumazein*), in einer seither immer wieder zitierten Formulierung schon früh an den Erwerb von Wissen gebunden: in Aristoteles' Setzung aus der *Metaphysik*, dass Menschen sich gewundert hätten, um den Zustand der Unkenntnis zu verlassen.<sup>3</sup> Verwunderung oder Staunen ist das Einfallstor für Wissen und in der Folge von Wissen-

2 Vgl. zu dieser Systematisierung bereits Eming 1999.

3 Aristoteles: *Metaphysik*, S. 12 (982b, 13–17).

schaft. Dem *thaumazein* liegt ein Erkenntnismangel mit Blick auf einen Erkenntnisgegenstand zugrunde; wenn der Mangel behoben ist, hört hinsichtlich dieses Gegenstandes das *thaumazein* auf. Die Substitution von Verwunderung durch Wissen wird wissenschaftlich jedoch nicht nur auf einer systematischen, sondern auch auf einer historischen Achse abgebildet. Seit der wissenshistorischen Untersuchung von Lorraine Daston und Katherine Park gilt Verwunderung als eine traditionsreiche Einstellung in der Vor-moderne gegenüber Objekten der Erkenntnis, die im 17. Jahrhundert zur dominierenden wissenschaftlichen Haltung wird, um dann allmählich und nachhaltig von den Ansätzen Francis Bacons und der Einführung neuer empirischer Methoden verdrängt zu werden.<sup>4</sup> Das historische Verhältnis von Verwunderung auf der einen und Erkenntnis oder Wissen auf der anderen Seite, das Daston und Park insbesondere an naturhistorischen und -philosophischen Diskursen verfolgen, wird seither zum Beispiel für theologische, philosophische und teilweise poetologische Diskurse weiter konzeptualisiert, und die Ersetzung des einen durch das andere wird dabei durchaus komplex und prozesshaft gedacht.<sup>5</sup>

Hingegen wird in der Forschung die Möglichkeit eher vernachlässigt, dass das Wunderbare nicht nur durch Wissen abgelöst wird, sondern selbst eine Form des Wissens repräsentiert. Viele – auch in Bezug auf Konrads *Partonopier* – verwendete Formulierungen selbst der neueren Mediävistik wie die einer Rationalisierung oder Entzauberung sind hier nicht hilfreich,<sup>6</sup> da sie nahelegen, das Wunderbare werde qua Erklärung aufgelöst. Das Wunderbare will jedoch nicht unbedingt abgeschafft, sondern zunächst erfasst werden. Auch in naturphilosophischen und literarischen Diskursen des Mittelalters wird es nicht einfach zurückgewiesen, sondern auf Grundlage der ‚Fakultät‘ des Imaginären als Objekt erst einmal sukzessive entfaltet.<sup>7</sup> Das Wunderbare evoziert eine

- 4 Daston / Park 1998. Wie auch aus dem Titel der Untersuchung hervorgeht, erachten sie diesen Prozess in der Mitte des 18. Jahrhunderts als weitgehend abgeschlossen.
- 5 Thomas Leinkauf 2015, S. 47, hat unterschiedliche Formen der Ersetzung von Verwunderung durch Rationalität in der Frühen Neuzeit beschrieben. Paradigmatisch ist der Fall des *mirabile*, das einen epistemischen Prozess einleitet und dessen Funktion darin besteht, überwunden zu werden. Das Wunderbare hat in diesem Fall einen provisorischen Charakter und ist grundsätzlich intelligibel. Davon unterscheidet Leinkauf ein *mirabile*, das am Ende eines epistemischen Prozesses eine Erkenntnisstufe markiert, auf der sich ein ‚absoluter‘ Gegenstand nur noch bestaunen lässt. Dieser ist an sich wunderbar, lässt sich nicht begrifflich fassen und ist kein Resultat eines urteilenden Aktes. Ferner kann ein *mirabile* einen ganzen Erkenntnisprozess begleiten wie der Magnetismus, für den es historisch unterschiedliche Erklärungsansätze gegeben hat. Wissen wird dieser Variante gemäß auf der begleitenden Basis von Nichtwissen gewonnen. Für alle von Leinkauf genannten Möglichkeiten – die fast alle auch für das Mittelalter anzusetzen sind – ist die Emotion der Verwunderung zwar immer Anstoß für Wissen, aber es transportiert es nicht selbst.
- 6 Vgl. bereits Steffek 1978, außerdem Bleumer 2010. Dies gilt auch unter der Voraussetzung, dass hier, wie neben Bleumer 2010 auch Wyss 1988/89 und Wawer 2000 betonen, eine Auseinandersetzung mit dem Mythos und mit mythologischen Erzählmustern erfolgt.
- 7 Karnes 2015a, S. 365.

„investigative“ Haltung,<sup>8</sup> bei der auf die eine oder andere Weise Fragen der Art verhandelt werden: Worauf darf Erkenntnis sich unter welchen Bedingungen relativ gefahrlos richten? Wo werden literarischen Helden in der Begegnung mit dem Wunderbaren Grenzen gewiesen? Wie wird ihr Wissensdrang befriedigt, unter welchen Bedingungen wird er es nicht? Welche neuen Erfahrungen bereitet die Begegnung mit einer exotischen Fremde? Wo lässt sich eine dezidiert christliche Perspektive erkennen, welche die Phänomene auf der Diskursebene in einen theologischen Deutungshorizont einschreibt? Nur scheinbar paradox kann es auch um Wissen gehen, welches Grenzen des Wissens markiert: Geheimnisse, Mysterien, Offenbarungen, Prophetien, Täuschungen. Dieses Merkmal des Wunderbaren in der mittelalterlichen Literatur ist eigens hervorzuheben: Grenzen der Möglichkeit des Erkennens als *Teil* von Wissen allererst zu thematisieren.

Beschreibungen des Wunderbaren in höfischen Romanen setzen dafür vielfach auf eine spezifische Relationierung von Darstellung und Geheimnis. Das Geheimnis als eine Form verborgenen Wissens wird dabei nicht wirklich aufgelöst, aber in der erzählerischen Inszenierung zur Anschauung gebracht. Das Wunderbare wird dafür in der Narration prozesshaft entfaltet sowie in seinen Wirkweisen erläutert und wirft doch zugleich unablässig Fragen auf.<sup>9</sup> Inszenierungsmodi des Wunderbaren können eine atmosphärische Qualität annehmen, die auch dadurch nicht unbedingt vergeht, dass literarische Helden sich dezidiert Fragen stellen.<sup>10</sup> Ich möchte mit Blick auf diesen Komplex im Folgenden einen Erzählzusammenhang vorstellen, in dem ein jugendlicher Held mit einer ihm unbekanntem Szenerie konfrontiert wird, in der er sich deshalb zurechtfinden muss, weil in ihr Schein und Anschein kaum zu trennen sind.

- 8 Nach Auffassung von Karnes 2015b, zeichnet es literarische Texte dabei aus, dass sie diese Fragen, anders als philosophische Abhandlungen, nicht explizit formulieren. Als eine der wenigen Ausnahmen erachtet sie Chaucers *The Squire's Tale*.
- 9 Ein klassisches Beispiel wäre die Gralszene im *Parzival* Wolframs von Eschenbach, die typischen Konstituenten der Begegnung mit einem Objekt des Wunderbaren folgt. Das fehlende Vermögen des Protagonisten Parzival, angesichts dieser Inszenierung in der von ihm erwarteten Weise zu reagieren, ist das zentrale epistemische Problem des Romans. Hinsichtlich Parzivals Verhalten vor dem Gral und des Fehlers, den er dabei begangen hat, geht es scheinbar um ein Geheimnis, das im Verlaufe des Romans aufgelöst wird. Oberflächlich ließe sich sagen, Nichtwissen wird in Wissen überführt, Parzival wusste nicht, wie er hätte reagieren sollen, am Ende weiß er es. Der Eindruck, den der Text hinterlässt, bleibt jedoch der, dass das rätselhafte Geschehen Mimesis eines Erzählens von Unverfügbarkeit ist. Wissen kann hier nicht erworben werden, es fällt zu. Es kann sogar trotz oder gerade wegen erheblicher Anstrengungen nicht erworben werden.
- 10 In der Germanistik wurde eine solche atmosphärische Qualität zuerst von Haug (1980; 1985) beschrieben, in der Romanistik – ohne Bezug auf Haug – insbesondere von Dubost 1991 in seiner monumentalen Studie. Beide setzen sich dafür gleichermaßen mit ästhetischen Positionen zur Phantastik auseinander, die bis dato als Kennzeichen moderner Literatur galt. Vgl. zu Darstellungsformen von Rätsel und Geheimnis in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit außerdem die Beiträge im Band Eming / Wels 2021.

### 3. Glanz, Schein und Leuchten auf Partonopiers Weg zu Meliur

Partonopier, der junge – dreizehnjährige – Neffe des Herzogs von Blois, verirrt sich während einer gemeinsamen Jagd hoffnungslos in den Ardennen. Für Textrezipient:innen könnte durch einige Erzählelemente deutlich werden, dass Partonopier in ein umfassendes Verführungs- und Entrückungsszenario geraten ist, wie die Gattung des *Lais* oder der *Feenerzählung* es entfaltet.<sup>11</sup> Partonopier selbst kann das nicht erkennen. Als er zufällig am Ufer eines Gewässers ein prächtig ausgestattetes Boot findet, versucht er dennoch, dies einzuordnen:

dâ von gedâhte er wider sich,  
 daz im durch âventiure  
 diu barke zeiner stiure  
 wær in der naht gesendet.  
 durch den gedanc erwendet  
 wart ein teil sîn ungemach.  
 viel schiere spürte er unde sach  
 eine burc und eine stat  
 bî dem mer, daz man getrat  
 in zwô schöner veste nie.  
 von in beiden verre gie  
 durchliuhtic unde liehter schîn.  
 viel reine und ûz der mâzen fîn  
 wârens unde dûhten.  
 si glizzen unde lûhten  
 als ein gestirne wünnlich.  
 Partonopier dô wider sich  
 gedâhte in sînem muote  
 ,jâ herre got der guote,  
 wie sol mir aber noch geschehen?  
 waz wunders habe ich hier gesehen?  
 (PuM, V. 770–790)

Da dachte er bei sich,  
 dass das Schicksal  
 ihm das Boot zur Orientierung  
 in der Nacht zur Verfügung gestellt hatte.  
 Durch solche Überlegung war seine Not  
 schon ein Teil gelindert.  
 Bald vermeinte er auch, eine Burg  
 und eine Stadt in der Ferne zu erkennen  
 am anderen Ufer des Meeres, so schön, wie  
 man nie eine schönere Festung betreten hatte.  
 Von beiden ging von der Ferne ein  
 strahlender und heller Glanz aus.  
 Ungetrübt und außerordentlich schön  
 wirkten sie,  
 ja sie glänzten und leuchteten  
 wie ein schönes Gestirn.  
 Partonopier sagte daraufhin  
 zu sich selbst,  
 „Ja guter Gott,  
 was wird mir denn jetzt noch passieren?  
 Welche Wunder erblicke ich hier?“<sup>12</sup>

- 11 Die Überblendung von *Lai* und *Roman* in Konrads Fassung, seiner altfranzösischen Vorlage und auch einer mitttelenglischen Version hat wesentlich dazu geführt, dass der lange eher vernachlässigte Text von der mediävistischen Forschung neu gewürdigt wurde. Vgl. für die deutsche Bearbeitung neben Steffek 1978 insbesondere Wyss 1988/89; Simon 1990; Eming 1994; Schulz 2000; ferner Eming 2006 und Gerok-Reiter 2006, jeweils mit weiteren Literaturangaben.
- 12 Konrads *Partonopier und Meliur* ist vor 1287 als Adaption des altfranzösischen anonymen *Partonopeus de Blois* entstanden, überliefert in einem einzigen (beinahe) vollständigen Manuskript von 1471 (der Text bricht vor dem Ende ab) und zwei Fragmenten (spätes 13. Jh.). Die Textzitate (im Folgenden gekennzeichnet durch die Sigle PuM) folgen der Ausgabe von Bartsch / Pfeiffer 1970. Soweit nicht anders angegeben, stammen alle in diesem Beitrag enthaltenen Übersetzungen von mir.

Zu ersehen ist hier ein paradigmatischer Verwendungszusammenhang des Wunderbaren: Dem Helden stößt etwas zu, das neu ist und das er nicht versteht, das Fragen aufwirft und ihn zugleich fasziniert. Die Offenheit der Erscheinungen ist ebenfalls typisch und hat dazu geführt, dass das Wunderbare im literarischen Text als Grenzphänomen beschrieben wird.<sup>13</sup> Die hiermit thematisierte Grenze hat eine epistemische, aber auch eine emotionale Qualität. Wichtige und zugleich charakteristische Punkte sind ferner die buchstäbliche Reflexivität der Erscheinungen, die zu Fragen anregen und zum Bezug auf sich selbst, aber auch dazu führen, dass der Protagonist Wissensvorräte aktualisieren und sich im Zuge dessen selbst beruhigen kann.

Im Zentrum der Textpassage steht die Wahrnehmung von Glanz, Schein und Leuchten, die nicht eindeutig, aber vertrauenerweckend ist. Das im Text erwähnte *glizzen* gehört zu den von Wolfgang Haubrichs untersuchten ‚Glanz-Worten‘, die seit dem Hochmittelalter in hoher Frequenz auftreten und die Konrad von Würzburg für religiöse Gegenstände in seiner *Goldenen Schmiede* in die deutsche Literatur einführte,<sup>14</sup> nachdem sie vorher bereits für Objekte wie Rüstungen, Waffen und auch Burgen bekannt waren. Die Nähe zwischen religiösen und höfischen Verwendungen beim selben Autor lässt aufmerken, und im vorliegenden Fall geht es dem Text darum, verschiedene Möglichkeiten zunächst semantisch im Schwebezustand zu belassen. Darüber hinaus kommt die eingangs angesprochene Konvention, epistemische Konfigurationen von Medialität und Materialität zu beschreiben, hier zum Tragen, wenn auch in manifester Unbestimmtheit: Nicht eindeutig von Gott, aber vielleicht von der *Aventiure* wurde ihm ein Schiff gesandt. Durch den Vergleich mit den Gestirnen wird die Evokation des Leitens (Leit-Stern) erzeugt, und wie Haubrichs angibt, wird gerade das Leuchten der Sterne ebenfalls vor allem seit Konrad von Würzburg als ‚Glanz‘ bezeichnet.<sup>15</sup> Auch wenn die Quellen von Glanz, Schein und Leuchten nicht eindeutig sind, lassen sie somit Anmutungen einer glücklichen Lenkung zu und ermöglichen es dem Subjekt, sich vorsichtig zu positionieren.

Was geschieht weiter? Partonopier setzt sich in das – herrlich ausgestattete – Boot und schläft vor Erschöpfung ein. Als er wieder erwacht, befindet sich das Gefährt mitten auf dem Meer. Er erschreckt sich erneut aufs Äußerste und erwartet seinen Tod, doch dann legt das Boot selbsttätig am anderen Ufer an, und Partonopier kann erkennen, dass er in einer überaus schönen Stadt angekommen ist, in der er keine Menschen erblickt.

Die Ankunft in der Fremde, hier einer fremden Stadt, konstituiert grundsätzlich eine vulnerable Situation, in welcher der sinnlichen Wahrnehmung und dem Augenschein große Bedeutung zukommen. Jedes Detail muss erfasst und interpretiert werden, um eine Lage frühzeitig verstehen und mögliche Gefahren abwehren zu können. So

13 Vgl. Gess et al. 2017.

14 Vgl. Haubrichs 2011, S. 50.

15 Vgl. Haubrichs 2011, S. 53.

ergeht es dem Trojaflüchtling Eneas in Heinrich von Veldekes Eneasroman mit seiner Gefolgschaft, als sie am Ufer von Karthago landen und angesichts des Aussehens der Stadt ihre Chancen auf gastfreundliche Aufnahme einschätzen müssen. Eine menschenleere Stadt – wie sie auch die Ankunft in der Stadt Grippia im *Herzog Ernst* bestimmt – spitzt diese vulnerable Ausgangslage zu, weil sie die Betrachtenden nicht zuletzt auf die Materialität der Dinge zurückwirft und es umso mehr erforderlich macht, aus ihr die richtigen Schlüsse zu ziehen. Wunder-Rhetoriken sind in diesen Erzählsituationen Hinweise darauf, dass die Dinge Anlass zu positiven Erwartungen geben könnten: Was bewundernswert ist, kann dieser Logik zufolge eigentlich nichts Schlechtes erwarten lassen. Dazu gehört im vorliegenden Fall, dass die Stadt aus Gold sowie rotem und weißem Marmor errichtet ist, woran Partonopier sich nicht sattsehen kann. Zwar ist er sich nicht sicher, was er von dem Umstand zu halten hat, dass er keinen Menschen zu sehen bekommt, doch macht er sich daran, die Stadt zu erkunden:

doch reit der hövesche guote  
durch die gazzen über al,  
dâ manic wunderlicher sal  
inne gab erwelten schîn.  
(PuM, V. 830–833)

Dennoch bewegte sich der  
höfische junge Mann überall  
durch die Straßen, in denen viele wunderbare Säle von  
innen einen exquisiten Glanz abgaben.

Der Eindruck wird als gesamter wiedergegeben, aber auch als diversifizierter (*ein iegelicher palas / schein von gezierde harte rîch*, PuM, V. 868f.; ‚jedes Gebäude leuchtete stark von seinem Schmuck‘). Durch diesen Glanz aus verschiedenen Blickrichtungen werden die Sinneseindrücke überwältigend und blenden den Betrachter geradezu bis an seine Schmerzgrenze: *ein ouge mohte ir gleston / kûme erlîden und vertragen* (PuM, V. 878f.; ‚Das Auge konnte dem Glanz kaum standhalten‘).<sup>16</sup> An diesen Formulierungen zur durchdringenden Wirkung des Scheins lassen sich Charakteristika nachvollziehen, die Bettina Bildhauer am Beispiel des *Wigalois* Wirnrs von Gravenberc und des *Herzog Ernst* im Rahmen einer in Akteur-Netzwerk-Ansätzen fundierten dingtheoretischen Studie zu Glanz beschrieben hat. Glanz ist demnach im mittelalterlichen Roman kein ‚Oberflächenphänomen‘,<sup>17</sup> sondern verfügt über eine *agency*, die aus spezieller Artifizialität resultiert, Betrachter:innen involviert und die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt verschwimmen lässt.<sup>18</sup>

16 Müller 2006, S. 303, beobachtet ähnliche Wirkungen von Glanz in Konrads *Trojanerkrieg*.

17 Ähnlich zum *Partonopier* Bleumer 2010, S. 212.

18 Bildhauer 2020, S. 57: „Their aesthetics is not just that of clarity, but also that of immersion, of sensory overload of glossy images and pleasant language that stimulates positive thoughts and feelings, and that also shows things and humans in brilliant interaction: an aesthetics of shine. The role of things in that aesthetics is that of equal partners to the human characters in the plot and to the human recipients outside it.“

Bildhauer betont die positiven Anteile solcher Interaktion, doch die Subjekt-Objekt-Verschmelzung kann prinzipiell auch, wie gezeigt, die Grenze zur Überwältigung, buchstäblichen Blendung überschreiten. Speziell der Eindruck eines Verschwimmens der Erscheinungen ruft zudem die Thesen der *Literaturtheorie* Walter Haugs in Erinnerung. Haug sah in einem „Ineinanderspielen von Himmlischem und Höllischem“, von „Gut und Böse“ den Gegensatz der Aventure-Welt zur höfischen Welt tendenziell aufgelöst und erachtete dies als Signum einer ‚nachklassischen Ästhetik‘ im späthöfischen Roman.<sup>19</sup> Mit Blick auf solche Positionen, die dezidierte Aussagen zur mittelalterlichen Ästhetik treffen, aber auch zur speziellen Valenz von *schîn*, wie sie den vorliegenden Band interessiert, ist in einer Perspektive auf das Wunderbare festzuhalten: Der Eindruck einer Diffusion von Erscheinungen und Wirkungen, Subjekt- und Objektpositionen fasst die (Handlungs-)macht von glänzenden Dingen – Kunstwerken, Bauten, Automaten, Schmuckstücken, Rüstungen u. v.m. – treffend. Wie die allermeisten Elemente des Wunderbaren appellieren auch diese an die Aufmerksamkeit der Betrachter:innen, wollen wahrgenommen werden und involvieren, und vielfach wollen sie auch gefallen. Die Wirkungen lassen sich präzise beschreiben, denn die Texte setzen sich geradezu analytisch mit ihnen auseinander. Fragen von ‚Gut und Böse‘ können dafür, wie der *Partonopier* zeigt, eine entscheidende Rolle spielen und die Praxis der ‚Unterscheidung der Geister‘ auf den Plan rufen, die sich gerade an der sinnlichen Erscheinung zu bewähren hat.<sup>20</sup> Die *agency*, die Bildhauer als Oberflächenphänomen treffend beschreibt, muss also in letzter Instanz in Fragen nach dem Schöpfer oder Konstrukteur der Dinge übergehen. Anders gesagt: Die Wirkung der Gegenstände tritt zur Frage ihrer heterologischen Verortung<sup>21</sup> hinsichtlich ihres Ursprungs – insbesondere hinsichtlich der Frage, ob hier der Teufel verantwortlich zeichnet – in eine konstitutive Spannung. Bemerkenswert ist neben dem Sturm an Gedanken und Empfindungen, welche die überwältigenden Sineseeindrücke auslösen, deshalb der Umstand, dass der junge Protagonist durchgängig zu Urteilen gelangt.<sup>22</sup> Seiner Perspektive eng folgend, können auch die Rezipient:innen sich in allem Glanz orientieren, denn eine Lichtquelle leuchtet noch stärker als alle anderen; es ist die hoch gelegene Burg: *und schein iedoch diu burc dar obe / an schœnheit rîcher unde an lobe* (PuM, V. 883 f.; ‚und trotzdem glänzte die Burg ganz oben noch herrlicher‘). Zugleich bleibt der schöne Schein grundsätzlich verdächtig:

Partonopier als er gesach  
an der stât so rîch gemach  
und er niht liute drinne vant,

Als Partonopier sah, über  
welche Kostbarkeiten die Stadt verfügte,  
und er doch keine Leute darin vorfand,

19 Vgl. Haug 1980; Haug 1985, S. 255 und passim, vgl. auch meine Auseinandersetzung mit der These der ‚nachklassischen Ästhetik‘ in Bezug auf das Wunderbare: Eming 2020.

20 Vgl. zu diesem Punkt Largier 2005.

21 Vgl. zur Begrifflichkeit: Gerok-Reiter / Robert 2022, S. 23–26.

22 Anders Bleumer 2010, S. 217: „Diese vollständige Visualisierung ist gezielt obskur.“



dô dâhte er wider sich zehant,  
 daz von der helle ein böser geist  
 im ze schaden aller meist  
 tribe dâ sîn goukelspil,  
 daz er müeste kumbers vil  
 enphâhen und erwerben.  
 er wânde er solte sterben  
 von ungehiuren dingē.  
 diu vorhte in aber twingen  
 begunde in angestbæren grûs.  
 er gieng in iegelîchez hûs:  
 dâ sach er tische wol bereit  
 von maneger hande rîcheit  
 und dar ûfe spîse gnuoc.  
 (PuM V. 885–897)

da dachte er bei sich sofort,  
 dass ein böser Geist aus der Hölle  
 sein Gaukelspiel mit ihm  
 triebe, um ihn zu verderben,  
 und dass er viel Leid dadurch  
 empfangen und erleben würde.  
 Er fürchtete, dass er von  
 schrecklichen Dingen zu Tod käme.  
 Die Angst bedrängte ihn sehr  
 und erzeugte heftiges Grauen.  
 Er ging in jedes einzelne Haus:  
 Dort sah er wohlbereitete Tische  
 mit kostbarem Geschirr und  
 darauf eine große Fülle von Speisen.

Die Rede vom *goukelspil* ruft Wissensordnungen der *imaginatio* auf, deren Bedeutung für die literarische Darstellung von Schein-Szenarien kaum überschätzt werden kann. *Imaginatio* (griech. *phantaseia*) bezieht sich nach antikem und mittelalterlichem Verständnis auf eine biologische, im Gedächtnis bzw. der Seele situierte ‚Fakultät‘, welche für die Erzeugung von Bildern zuständig ist.<sup>23</sup> Sie fungiert als eine Schnittstelle zwischen inneren und äußeren Vorgängen: Indem sie sensorische Stimulanzen aufnimmt und in innere Bilder verwandelt, schafft die Imagination bildliche Konfigurationen, welche von Phänomenen in der Realität abweichen können – einschließlich Phänomenen des Wunderbaren.<sup>24</sup> Weil die Bilder potenziell sowohl wirkliche als auch vermeintliche, ‚äußere‘ und ‚innere‘ Vorgänge repräsentieren, können sie auch täuschen. Die Imagination ist für Unverfügbares empfänglich, gerade dadurch aber auch störanfällig. Dies macht sie zum Medium einerseits für göttliche Eingebungen, die sich in Prophetien und Träumen äußern,<sup>25</sup> andererseits für Einflüsterungen von Dämonen, die illusionäre Welten schaffen können.

#### 4. *Bilde, wilde, wunder*

Der Teufel verfügt über einen unerschöpflichen Vorrat an Listen und Erscheinungen, die von Budenzauber und kleineren Quälereien über schwerwiegende Irreführung bis zur manifesten Blasphemie reichen, wie Caesarius von Heisterbach im *Dialogus*

23 Grundlegend: Sudhoff 1913. Vgl. ferner Bundy 1928; Lachman 2000.

24 Einschlägige Studien zum Zusammenhang von mittelalterlichen Theorien der *imaginatio* (im lateinischen Westen und in den islamischen Kulturen) sowie zum (literarischen) Wunder hat Karnes vorgelegt, vgl. Karnes 2015a; Karnes 2015b; Karnes 2022.

25 Zu diesem Zusammenhang vgl. Gerok-Reiter / Walde 2012.

*Miraculorum* (1219–1223) erörtert: Der Teufel dringt in die Bonner Stiftskirche ein und stört die Lesung zur Matutin, indem er Kerzen auspustet, er führt einen Mann in Frauengestalt auf Irrwegen durch den Wald, erscheint als Bär im Chorgestühl oder gaukelt einer unerfahrenen Inkluse eine göttliche Offenbarung vor, „von trügerischem Glanz umgeben“.<sup>26</sup> Deshalb ist von Bedeutung, dass Partonopier ebenfalls jung, unerfahren und womöglich leicht zu täuschen ist. Allerdings weiß auch er bereits, dass der Teufel wie echt wirkende *bilde* erzeugen und sich dabei sogar aus dem göttlichen Reservoir der Erscheinungen bedienen kann.

Karnes hat zur parallelen Stelle im französischen *Partonopeus* festgestellt, dass der Held die Vorgänge in der leeren Stadt in ebender Weise für Täuschungen hält, wie mittelalterliche Konzepte von *imaginatio* sie erklären: „the products of someone else’s imagination or misrepresentations created by his own.“<sup>27</sup> Mir scheint demgegenüber wichtig festzuhalten, dass der Held des deutschen Romans die Möglichkeit – vom Teufel – getäuscht zu werden, zwar immer wieder in Betracht zieht, aber dann zugunsten anderer Überlegungen verwirft oder zumindest in den Hintergrund des Erlebens treten lassen kann. Angst erlangt vor allem deshalb nicht die Oberhand, weil die reich gedeckten und mit einladenden Speisen bestückten Tische vitale Impulse in ihm erwecken: Er hat offensichtlich Hunger und überlegt sich, in einem der Paläste dem Essen zuzusprechen. Das höfisch gestaltete Ambiente der Anderswelt von Meliurs Reich, auf das immer wieder hingewiesen worden ist,<sup>28</sup> schafft auch Zuversicht: Er könnte sich unter seinesgleichen befinden. Partonopier ist sogar zu einer erstaunlich kalkulierenden Reaktion in der Lage, denn er fasst die Überlegung, dass er, wenn er ohnehin verloren sei, ebenso gut am besten Ort der Stadt essen könnte, nämlich im Palast. Denn dort, sagt er sich,

sô weiz ich âne valschen wân  
daz ich vinde, kum ich dar,  
ûf der bürge lieht gevar  
den wunsch der êren lobelich.  
(PuM, V. 930–933)

das weiß ich ganz genau,  
finde ich, wenn ich dorthin komme,  
auf der leuchtenden Burg,  
das Allerbeste.

Die mittelhochdeutsche Formulierung in Bezug auf seine Gewissheit – *âne valschen wân*, wörtlich: ‚ohne falsche Vorstellungen, ohne Täuschungen‘ – distanziert sogar ironisch seine eigenen Ängste vor Illusionen und Dämonie.<sup>29</sup> Deshalb reitet er schließlich hinauf

26 Caesarius von Heisterbach: *Dialogus Miraculorum*, S. 1113, vgl. auch S. 1112: *diabolus phantastica circumfusus claritate*. Vgl. zu den anderen Beispielen die Kapitel 49, 51, 53.

27 Karnes 2022, S. 158.

28 Vgl. Gerok-Reiter 2006, S. 257.

29 Anders Kay 2001, zum französischen *Partonopeus*, S. 277: „If all these luxuries are a delusion, at least let him exploit them ‚as if‘ they were real!“ Ich sehe die Vitalität von Partonopiers Überlegung gerade darin begründet, dass er davon ausgeht, sich realiter stärken zu können.

zur Burg und findet dort den prächtigsten Saal von allen vor, goldene Tische, gedeckt mit kostbaren Speisen, aber immer noch ohne Menschen. Als er sich hungrig an den Tisch setzt, kommt eine geisterhafte Bewegung in die Szenerie.

diu [spîse, J.E.] wart im also lîse  
 gesetzet ûf den tisch daz er  
 niht wîzen kunde rehte, wer  
 si getragen hæte dar.  
 gesindes wart er niht gewar,  
 daz trinken oder ezzen sol,  
 und wâren doch die tische vol  
 von zame und ouch von *wilde*.<sup>30</sup>  
 des wart ein grôz *unbilde*  
 tougenlîche dran geholt.  
 vor im gesteine und edel golt  
 er hete wol und trincvaz.  
 und als er eine trahte gaz,  
 sô kam ein ander fûr in dar  
 und wurden al die tische gar  
 der selben spîse vol zehant,  
 diu vor des wart alsô gesant  
 verborgen unde tougen.  
 mit klâren sînen ougen  
 spûrt er den ritter unde kneht.  
 (PuM, V. 1006–1025)

Das [Essen] wurde so sachte  
 vor ihm auf dem Tisch abgesetzt, dass er  
 nicht erkennen konnte, wer es  
 ihm dorthin trug.  
 Er nahm keine Gesellschaft wahr,  
 die mit ihm essen oder trinken sollte,  
 und dennoch waren die Tische überladen  
 mit Fleisch und Wild.  
 Dann wurden heimlich noch  
 viel größere Wunder herbeigeschafft.  
 Vor ihm auf dem Tisch lagen in angenehmer Weise  
 Edelsteine, Gold und edle Trinkgefäße.  
 Und wenn er das eine gegessen hatte, wurde ihm  
 schon das nächste vorgesetzt,  
 und auch auf allen anderen Tischen  
 wurde dasselbe aufgetragen.  
 Das hatte man zuvor wieder  
 heimlich dorthin hingeschickt.  
 Mit seinen scharfen Augen  
 suchte er Ritter und Knappen.

Angesichts der geheimnisvollen Vorgänge um die von unsichtbarer Hand durchgeführte Bewirtung wird die Beschreibungssprache selbst ambivalent, insbesondere durch das schon früher verwandte Verb *spüren*, das ‚sehen‘ meinen kann, aber auch ‚wahrnehmen, erspüren, suchen‘. Es vermittelt den Eindruck einer atmosphärisch höchst aufgeladenen Stimmung, in der Partonopiers sämtliche Sinne aktiviert sind und die Situation zu erfassen versuchen. Er spürt die Gegenwart anderer und kann sie doch nicht sehen.

In der Textstelle begegnet die Verknüpfung von *wilde* und *bilde*, die in der späthöfischen Literatur in hoher Frequenz auftritt und jedes Mal im Horizont der jeweiligen Kontexte zu verorten ist. Hier wirkt sie zitatförmig, als Anspielung auf andere Verwendungen, denn im vorliegenden Fall sind erst einmal Fleisch- und Tiersorten gemeint. Bekannt gerade in der späthöfischen Literatur ist die Reim-Verbindung von *wilde* mit *bilde*. *Wilde* bezeichnet dabei keineswegs, oder zumindest nicht nur, eine ‚unzivilisierte‘ oder nicht kultivierte Landschaft.<sup>31</sup> *Wilde* ist abstrakter auch das, was fremd ist, ungewöhnlich, unerwartet, etwas, was womöglich nicht auf Anhieb verstanden wird. *Bilde*

30 Hervorhebungen hier und im Folgenden von mir.

31 Zur Semantik von *wilde* vgl. Haubrichs 2018.

fungiert mit Blick auf das Thema der Imagination als Zentralwort, denn es kann ein Phänomen selbst ebenso bezeichnen wie die Abbildung oder Vorstellung davon bis hin zu einer (Traum-)Vision und passt perfekt zur diesbezüglichen epistemischen Verunsicherung Partonopiers. *Wilde* ist auf *unbilde* und auf das *wunder* bezogen, aber es ist nicht mit diesem identisch.<sup>32</sup> Vielmehr verspricht das *Wilde* ein *Wunder*.

daz aber dâ niht liute was,  
 dâ von beleip er ungemuot.  
 sîn herze ûf sich dar umbe luot  
 der sorgen fuoder unde ir soum.  
 ez dûhte in allez gar ein troum  
 und ein gespenste, daz er sach.  
 doch hæte er alsô rîch gemach,  
 daz er gedâhte wider sich  
 ‚betriuget hie der tiufel mich  
 mit der goukelfuore sîn,  
 doch habe ich nach dem willen mîn  
 getrunken unde gezzen wol.‘  
 (PuM, V. 1050–1061)

Dass aber keine Menschen dort waren,  
 blieb für ihn eine Quelle der Unruhe.  
 Sein Herz war beschwert vom Ausmaß  
 der Sorgen  
 Was er sah, erschien ihm alles als ein Traum  
 oder Trugbild,  
 und zugleich hatte er große Annehmlichkeiten erfahren,  
 so dass er bei sich dachte:  
 „Auch wenn der Teufel mich  
 hier mit seinen Täuschungsmanövern betriigt,  
 habe ich doch gegessen und getrunken, wie es mir  
 gefällt.“

Wieder werden neue Valenzen der Erscheinungen aufgefächert. Nicht zufällig ist vom *troum* die Rede, einer durch die Imaginationskraft ermöglichten Einlassstelle für verschiedene Formen des Wissens – göttlich, dämonisch, prophetisch. Partonopiers Befremdung, die gleichwohl nie den Schrecken überhandnehmen lässt, kulminiert schließlich in der eingangs genannte Fügung *wunder wilde*:

ein *wunder* in daz dûhte  
 für *manic wunder wilde*,<sup>33</sup>  
 daz er dâ menschen *bilde*  
 sach niender in dem hûse leben.  
 (PuM, V. 1090–1093)

Und der größte all der  
 befremdlichen Vorgänge  
 schien ihm zu sein, dass er in  
 dem Gebäude keinen Menschen leben sah.

*Wild(e)* ist als das bezeichnet worden, was sich *entzieht*.<sup>34</sup> Aber *wilde* ist gerade in Verbindung mit *wunder* auch das, was *anzieht*, Neugier weckt und Fragen aufwirft, einen Übergang in unbekanntes Terrain und eine Grenze dorthin markiert, die auch überwunden werden kann. An den betrachteten Textpassagen bedeutet dies, dass der literarische Held vertraute Wissensordnungen – hier das Wissen über die Möglichkeit von

32 Vgl. auch die Ausführungen von Müller 2018 zur Schwierigkeit, beider Verhältnis in Konrads *Goldener Schmiede* mit Blick auf die Uneinholbarkeit der sprachlichen Vergegenwärtigung Gottes zu beschreiben und in diesem Zusammenhang den Status der Ästhetisierung zu bestimmen.

33 Vgl. auch die Beobachtungen von Müller 2006, S. 298, zu einer ähnlichen Ambivalenz von *wunder* in Verbindung mit *wilde* in Konrads *Trojanerkrieg*.

34 Vgl. Köbele 2018, S. 12.

Machinationen des Teufels<sup>35</sup> – aufrufen und diesen zugleich skeptisch begegnen muss. Hinter allen Erscheinungen steckt nämlich – dies ist die Pointe des Romans – nicht der Teufel, sondern eine magiekundige junge Frau: Meliur. Sie hatte Partonopier ohne sein Wissen zum Ehemann erwählt, mit ihren Zauberkünsten in ihr Reich geleitet und dafür ihren Hofstaat in Konstantinopel visuell zum Verschwinden gebracht. Kurz nach den Erlebnissen im Speisesaal wird Partonopier in ihre Kemenate geleitet werden und ihr dort – in völliger Dunkelheit – zum ersten Mal begegnen. Dass sie vollkommen vertrauenswürdig ist, wird allerdings erst im weiteren Verlaufe des langen Romans, viele tausend Verse später, endgültig offenbar. Vorher erfordert ihr Anspruch, dass Partonopier zunächst einige Jahre eine Beziehung mit ihr unterhalten soll, ohne sie einmal sehen zu dürfen, einige emotionale Kraft aufseiten des Protagonisten. In der skizzierten Situation ist er fähig, diese Kraft aufzubringen, welche durch die Ästhetik der Darbietungen selbst provoziert wird. Aller erlernter Mahnungen hinsichtlich der Wirkweisen des Teufels zum Trotz und obwohl Partonopier „geradezu von einem Angstzustand in den anderen [fällt]“, <sup>36</sup> gelangt er immer wieder zu der Erkenntnis, dass das, was derart blendend schön ist, derart wohl tut und, ja, so gut schmeckt, nicht ganz schlecht sein kann. Diese Erkenntnis wird indessen nicht explizit artikuliert, sondern äußert sich in seiner Verwunderung und Bewunderung der prächtigen Stadt und ihrer einladenden Räume, die wie für ihn gemacht scheinen – und es auch sind.

Resümierend lässt sich festhalten, dass Wunderbares und Wissen immer neu relationiert werden und sich wechselseitig herausfordern. Im literarischen Text, dies wurde hier an Konrads von Würzburg *Partonopier und Meliur* nachvollzogen, kann das Wunderbare zum Anlass werden, Wissensordnungen aufzurufen, auf ihre Stabilität hin zu überprüfen und neue Erkenntnisse zu gewinnen. In meinen Beispielen stehen die beschriebenen ästhetischen Modi von Glanz und Leuchten bis hin zum Schein der Kerzen im Zeichen eines umfassenden und ambivalent wirkenden Szenarios der Verführung, das alle Register magischer Lenkung zieht und ein hinterhältiges Täuschungsmanöver des Teufels sein *könnte*, doch stattdessen einen Diskurs über Vertrauen in Liebesbeziehungen eröffnet, wie der weitere Romanverlauf zeigt.<sup>37</sup> Die an das Wunderbare geknüpfte ästhetische Erfahrung wird Modus einer umfassenden Verunsicherung des Gewohnten, die dem Protagonisten hohe intellektuelle – und emotionale – Kompetenz abverlangt. Diese Verunsicherung in Bezug auf erworbenes Wissen, die sich aus der Aufschlusskraft der Elemente des Wunderbaren und ihres Glanzes zwischen Schein und Anschein ergibt, wird am Ende jedoch in eine neue epistemische Konfiguration überführt.

35 Damit handelt es sich nicht einfach um eine ‚relative‘, das heißt ganz aus der Figurenperspektive entworfene ‚Erkenntnis‘, wie Rikl 1996, S. 68–70, hier S. 69, vermutet, die den geschilderten Wahrnehmungsvorgang ebenfalls genau verfolgt.

36 Gerok-Reiter 2007, S. 140.

37 Vgl. auch Karnes 2022, S. 160, zum Wunderbaren als probatem Mittel zu einer Liebesprobe in den *Melusine-* und *Partonopeus-*Romanen.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Aristoteles: *Metaphysik*. In der Übersetzung von Friedrich Bassenge, Berlin 1990.
- Caesarius von Heisterbach: *Dialogus Miraculorum*. Dialog über die Wunder. Bd. 3, eingeleitet von Horst Schneider. Übers. und komm. von Nikolaus Nösges und Horst Schneider, Turnhout 2009 (*Fontes Christiani* 86).
- PuM = Konrad von Würzburg: *Partonopier und Meliur*. Aus dem Nachlasse von Franz Pfeiffer, hg. von Karl Bartsch. Mit einem Nachw. von Rainer Gruenter in Verbindung mit Bruno Jöhnk / Raimund Kemper / Hans-Christian Wunderlich, Berlin 1970 (Deutsche Neudrucke: Texte des Mittelalters).

### Sekundärliteratur

- Bildhauer 2020 = Bildhauer, Bettina: *Medieval Things. Agency, Materiality, and Narratives of Objects in Medieval German Literature and Beyond*, Columbus 2020 (*Interventions: New Studies in Medieval Culture*).
- Bleumer 2010 = Bleumer, Hartmut: *Entzauberung des Wissens. Ästhetik und Kritik in Konrads von Würzburg *Partonopier und Meliur**, in: Martin Baisch / Elke Koch (Hgg.): *Neugier und Tabu. Regeln und Mythen des Wissens*, Berlin / Wien 2010 (*Scenae* 12), S. 207–233.
- Bundy 1928 = Bundy, Murray Wright: *The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought*, Urbana, IL 1928 (*University of Illinois Studies in Languages and Literatures* 12).
- Daston / Park 1998 = Daston, Lorraine / Park, Katharine: *Wonders and the Order of Nature. 1150–1750*, New York 1998.
- Dubost 1991 = Dubost, Francis: *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII<sup>ème</sup>–XIII<sup>ème</sup> siècles)*. *L'Autre, l'Autrefois*, 2 Bde., Genf 1991 (*Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge* 15).
- Eming 1994 = Eming, Jutta: *Geliebte oder Gefährtin? Das Verhältnis von Feenwelt und Abenteuerwelt in *Partonopier und Meliur**, in: Danielle Buschinger / Wolfgang Spiewok (Hgg.): *Die Welt der Feen im Mittelalter*, Greifswald 1994, S. 43–58.
- Eming 1999 = Eming, Jutta: *Funktionswandel des Wunderbaren. Studien zum *Bel Inconnu*, zum *Wigalois* und zum *Wigoleis vom Rade**, Trier 1999 (*Literatur – Imagination – Realität* 19).
- Eming 2006 = Eming, Jutta: *Emotion und Expression. Untersuchungen zu deutschen und französischen Liebes- und Abenteuerromanen des 12.–16. Jahrhunderts*, Berlin / New York 2006 (*Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte* 39).
- Eming 2020 = Eming, Jutta: *Wunder über Wunder. Immanente Überbietung im mittelhochdeutschen Roman*, in: Cora Dietl / Christoph Schanze / Friedrich Wolfzettel (Hgg.): *Jenseits der Epigonalität. Selbst- und Fremdbewertungen im Artusroman und in der Artusforschung*, Berlin / Boston 2020 (*Schriften der Internationalen Artusgesellschaft* 15), S. 225–243.
- Eming / Wels 2021 = Eming, Jutta / Wels, Volkhard (Hgg.): *Darstellung und Geheimnis in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Wiesbaden 2021 (*Episteme in Bewegung* 21).
- Gerok-Reiter 2006 = Gerok-Reiter, Annette: *Individualität. Studien zu einem umstrittenen Phänomen mittelhochdeutscher Epik*, Tübingen / Basel 2006 (*Bibliotheca Germanica* 51).
- Gerok-Reiter 2007 = Gerok-Reiter, Annette: *Die Angst des Helden und die Angst des Hörers. Stationen einer Umbewertung in mittelhochdeutscher Epik*, in: Annette Gerok-Reiter / Sabine Obermeier (Hgg.): *Angst und Schrecken im Mittelalter. Ursachen, Funktionen, Bewältigungsstrategien in interdisziplinärer Sicht*, Bd. 1, Berlin 2007 (*Das Mittelalter* 12), S. 127–143.

- Gerok-Reiter / Robert 2022 = Gerok-Reiter, Annette / Robert, Jörg: Andere Ästhetik – Akte und Artefakte in der Vormoderne. Zum Forschungsprogramm des SFB 1391, in: Annette Gerok-Reiter / Jörg Robert / Matthias Bauer / Anna Pawlak (Hgg.): *Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven*, Berlin / Boston 2022 (*Andere Ästhetik – Koordinaten* 1), S. 3–51.
- Gerok-Reiter / Walde 2012 = Gerok-Reiter, Annette / Walde, Christine (Hgg.): *Traum und Vision in der Vormoderne. Traditionen, Diskussionen, Perspektiven*, Berlin 2012.
- Gess et al. 2017 = Gess, Nicola / Schnyder, Mireille / Marchal, Hugues / Bartuschat, Johannes (Hgg.): *Staunen als Grenzphänomen*, Paderborn 2017 (*Poetik und Ästhetik des Staunens* 1).
- Haubrichs 2011 = Haubrichs, Wolfgang: Glanz und Glast. Vom inflationären Wortschatz der Sichtbarkeit, in: Ricarda Bauschke / Sebastian Coxon / Martin Jones (Hgg.): *Sehen und Sichtbarkeit in der Literatur des deutschen Mittelalters*. Schriften des 21. Anglo-German Colloquium London 2009, Berlin 2011, S. 47–64.
- Haubrichs 2018 = Haubrichs, Wolfgang: *Wild, grim* und *wüst*. Zur Semantik des Fremden und seiner Metaphorisierung im Alt- und Mittelhochdeutschen, in: Susanne Köbele / Julia Frick (Hgg.): *wildekeit*. Spielräume literarischer *obscuritas* im Mittelalter. Zürcher Kolloquium 2016, Berlin 2018 (*Wolfram-Studien* 25), S. 27–51.
- Haug 1980 = Haug, Walter: Paradigmatische Poesie. Der spätere deutsche Artusroman auf dem Weg zu einer ‚nachklassischen‘ Ästhetik, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur und Geistesgeschichte* 54.2 (1980), S. 204–231.
- Haug 1985 = Haug, Walter: *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts. Eine Einführung*, Darmstadt 1985.
- Karnes 2015a = Karnes, Michelle: *Marvels in the Medieval Imagination*, in: *Speculum* 90.2 (2015), S. 327–365.
- Karnes 2015b = Karnes, Michelle: *Wonder, Marvels, and Metaphor in the Squire’s Tale*, in: *English Literary History* 82.2 (2015), S. 461–490.
- Karnes 2022 = Karnes, Michelle: *Medieval Marvels and Fictions in the Latin West and Islamic World*, Chicago / London 2022.
- Kay 2001 = Kay, Sarah: *Courtly Contradictions. The Emergence of the Literary Object in the Twelfth Century*, Stanford 2001 (*Figurae: Reading Medieval Culture*).
- Köbele 2018 = Köbele, Susanne: *Einleitung*, in: Susanne Köbele / Julia Frick (Hgg.): *wildekeit*. Spielräume literarischer *obscuritas* im Mittelalter. Zürcher Kolloquium 2016, Berlin 2018 (*Wolfram-Studien* 25), S. 9–25.
- Lachman 2000 = Lachman, Renate: *Phantasia, imaginatio und rhetorische Tradition*, in: Josef Kopperschmidt (Hg.): *Rhetorische Anthropologie. Studien zum Homo rhetoricus*, München 2000, S. 245–270.
- Largier 2005 = Largier, Niklaus: *Rhetorik des Begehrens. Die ‚Unterscheidung der Geister‘ als Paradigma mittelalterlicher Subjektivität*, in: Martin Baisch / Jutta Eming / Hendrije Haufe / Andrea Sieber (Hgg.): *Inszenierungen von Subjektivität in der Literatur des Mittelalters, Königstein im Taunus* 2005, S. 249–270.
- Leinkauf 2015 = Leinkauf, Thomas: *Zur Funktion des ‚Wunderbaren‘ (mirabile) in Philosophie und Poetologie des 16. Jahrhunderts*, in: Christoph Strosetzki (Hg.): *Mirabiliratio. Das Wunderbare im Zugriff der Frühneuzeitlichen Vernunft*, Heidelberg 2015 (*Beihefte zum Euphorion* 88), S. 45–67.
- Monecke 1968 = Monecke, Wolfgang: *Studien zur epischen Technik Konrads von Würzburg. Das Erzählprinzip der wildekeit*. Mit einem Geleitwort von Ulrich Pretzel, Stuttgart 1968 (*Germanistische Abhandlungen* 24).
- Müller 2006 = Müller, Jan-Dirk: *schîn und Verwandtes. Zum Problem der ‚Ästhetisierung‘ in Konrads von Würzburg Trojanerkrieg* (mit einem Nachwort zu Terminologie-Problemen der Mediävistik),

- in: Gerd Dicke / Manfred Eikelmann / Burkhard Hasebrink (Hgg.): Im Wortfeld des Textes. Wort-historische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter, Berlin / New York 2006 (Trends in Medieval Philology 10), S. 287–307.
- Müller 2018 = Müller, Jan-Dirk: Überwindern – überwildern. Zur Ästhetik Konrads von Würzburg, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 140.2 (2018), S. 172–193.
- Rikl 1996 = Rikl, Susanne: Erzählen im Kontext von Affekt und Ratio. Studien zu Konrads von Würzburg *Partonopier und Meliur*, Frankfurt a.M. u. a. 1996 (Mikrokosmos 46).
- Schulz 2000 = Schulz, Armin: Poetik des Hybriden. Schema, Variation und intertextuelle Kombinatorik in der Minne- und Aventureepik: *Willehalm von Orlens – Partonopier und Meliur – Wilhelm von Österreich – Die schöne Magelone*, Berlin 2000 (Philologische Studien und Quellen 161).
- Simon 1990 = Simon, Ralf: Einführung in die strukturalistische Poetik des mittelalterlichen Romans. Analysen zu deutschen Romanen der *matière de Bretagne*, Würzburg 1990 (Epistemata Literaturwissenschaft 61).
- Steffek 1978 = Steffek, Hans Wolfgang: Die Feenwelt in Konrads von Würzburg *Partonopier und Meliur*, Frankfurt a.M. / Bern / Las Vegas 1978 (Europäische Hochschulschriften 268).
- Sudhoff 1913 = Sudhoff, Walther: Die Lehre von den Hirnventrikeln in textlicher und graphischer Tradition des Altertums und Mittelalters, in: Archiv für Geschichte der Medizin 7.3 (1913), S. 149–205.
- Wawer 2000 = Wawer, Anne: Tabuisierte Liebe. Mythische Erzählschemata in Konrads von Würzburg *Partonopier und Meliur* und im *Friedrich von Schwaben*, Köln / Weimar / Wien 2000.
- Wyss 1988/89 = Wyss, Ulrich: Partonopier und die ritterliche Mythologie, in: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 5 (1988/89), S. 361–372.





### III. Der Schein als Sichtbarmachen und Verbergen



Graham Zanker

## Lumineszenz und Erscheinung in Theokrits *Idyll* 2: *Die Hexe Simaitha*

### Abstract

In Theocritus' second *Idyll*, a monologue by Simaitha, an unmarried, lower-class young woman, reveals that she has taken up witchcraft in order to bring back her unfaithful lover, Delphis. Simaitha begins by relating the story of her passion to Selânâ, the moon-goddess. Selânâ's brightness is emphasised throughout, and she becomes Simaitha's confidante, as a spectator who sees and knows all. Selânâ is 'luminescent' and to a degree 'sacralises' Simaitha's plight. Simaitha dwells on the brightness of Delphis' body as she sees him leaving the local gymnasium. Her account of his openness to her invitation to make love with her demonstrates that she still only half-recognises his opportunism, in a fascinating interplay of appearance and reality which includes the contrast of his external image with his true nature. She sets up a similar contrast in her epic-sounding diction, all of which is ironically undercut by the lowliness of her social position and current personal predicament. The poem therefore gives us an example of how brightness and appearance versus illusion creates a component of a Hellenistic poem that is strikingly effective, if not unique in ancient Greek poetry.

### Keywords

Theocritus, Simaitha, Spectatorship, Epic Diction, Appearance, Shine, Irony

Das zweite *Idyll* von Theokrit ist ein dramatischer Monolog der Hauptfigur Simaitha, die sich der Magie bedient, um den jungen Mann zurückzuholen, der sie verlassen hat.<sup>1</sup> Dabei macht sie Selânâ, den Mond (wie er in Theokrits Dorisch genannt werden muss), zu ihrer Vertrauten. In bildhafter – um nicht zu sagen ‚filmischer‘ – Weise erzählt Simaitha von ihrer Begegnung mit dem Charmeur Delphis, der mit offensichtlicher Spottlust und Eloquenz den Weg in ihr Bett findet und ihre Leidenschaft für ihn ausnutzt. Darüber hinaus hebt sie die visuelle Helligkeit des Mondes, insbesondere aber diejenige der Brust von Delphis, hervor, die nach seinem Training in der *palaistra* und dem Auftragen des Olivenöls, mit dem er seinen Körper gereinigt hat, glänzt. All dies steht natürlich im Gegensatz zu Simaithas eigener düsterer Stimmung und ihrer Zuflucht zu nächtlichen

- 1 Für die Unterstützung beim Verfassen dieses Beitrags danke ich Matthew Chaldeckas, Martin Kovacs, Michael Ewans, Marguerite Johnson, Irmgard Männlein-Robert und Andreas Thomas Zanker. Die Übersetzung des im Original auf Englisch verfassten Beitrags stammt von Susanne Held.

magischen Ritualen. In ihrer Darstellung der Affäre gibt Simaitha einen recht genauen Überblick über deren soziologischen Kontext. Das *Idyll* bezieht also alle unsere Themen – Lumineszenz, Schein und Illusion – auf eine Weise ein, die sofort ins Auge fällt und die in der antiken griechischen Dichtung möglicherweise einzigartig ist.<sup>2</sup>

Tatsächlich hat mich das Thema des vorliegenden Bandes auf einen Aspekt des zweiten *Idylls* von Theokrit aufmerksam gemacht, der – nach Durchsicht der Register der *Année philologique* – offenbar noch nie Gegenstand einer gesonderten Untersuchung war. Infolgedessen kann ich diesen Aspekt des *Idylls* ausnahmsweise einmal mit fast völliger Unbefangenheit kommentieren. Das ist in unserem Fachgebiet heutzutage ein echter Luxus, und ich möchte Irmgard Männlein-Robert meinen Dank dafür aussprechen, dass sie mich eingeladen hat, wenigstens einen kurzen Beitrag für diesen Band zu leisten, und mir damit diesen Luxus ermöglicht hat.

Simaitha bezieht sich zum ersten Mal auf die Helligkeit von Selânâ zu Beginn des Gedichts, als sie den Mond bittet, ‚schön zu scheinen‘ (φαῖνε καλόν, 11),<sup>3</sup> und ihn so in einen Gegensatz bringt zu der höllischen und erdgebundenen Finsternis der Hekatê, vor der die Hunde zittern, wenn sie über die Gräber der Toten und das ‚schwarze Blut‘ (μέλαν αἷμα, 13) schreitet. Sie beendet ihre Erzählung mit einem traditionellen hymnischen Schluss, der an Selânâ ‚vom schimmernden Thron‘ (λιπαρόθρονε, 165) gerichtet ist, womit sie erneut die Helligkeit des Mondes betont und das Gedicht mit einem Verweis darauf abschließt. Sie macht Selânâ damit sowohl zu ihrer Hauptbetrachterin als auch zur Zeugin ihrer Erzählung. Selânâ wird zur Adressatin von Simaithas Refrain, der zwölfmal wiederholt wird (69, 75, 81, 87, 93, 99, 105, 111, 117, 123, 129, 135): ‚Sieh doch, woher meine Liebe kam, Frau Selânâ‘ (φράζεό μευ τὸν ἔρωθ’ ὅθεν ἴκετο, πότνα Σελάννα). Simaitha spricht sie außerhalb des Refrains direkt in Zeile 79 ihrer Erzählung an, als sie bemerkt, dass die Brust von Eudamippos und Delphis ‚viel heller schimmerte als du, Selânâ‘ (στήθεα δὲ στίλβοντα πολὺ πλέον ἢ τὴν Σελάννα); sowie in Zeile 142, als sie es peinlich berührt ablehnt, Einzelheiten über ihren Liebesakt mit Delphis preiszugeben, und lediglich zugibt, dass er vollzogen wurde: ‚um dir nicht die lange Geschichte zu erzählen, liebe Selânâ‘ (ὥς καὶ τοι μὴ μακρὰ φίλα θρυλέοιμι Σελάννα, 142). Der Mond wird damit zu mehr als einer bloßen Kulisse, zu mehr als dem Licht, das Simaithas Magie nach dem Aufbruch von Thestylis erhellt (62). Der Refrain und die Ansprachen an den Mond implizieren, dass der Mond selbst eine wichtige Figur im Gedicht ist, mehr noch als die Sklavin Thestylis, die seltener und in einem viel weniger ehrfurchtsvollen Ton angesprochen wird, entsprechend dem üblichen komischen Motiv des Sklaven-

2 In zwei anderen hellenistischen literarischen Mimen, dem *Idyll* 15 des Theokrit und dem *Mimiambos* 4 des Herodas, kommen zwar Frauen vor, die wahrscheinlich Simaithas sozialen Status haben und die indirekt Kunstobjekte beschreiben, indem sie auf sie reagieren, aber sie tun das nicht in der direkten Art und Weise, in der Simaitha ihre Begegnung mit Delphis beschreibt, und auch nicht mit der Betonung der Lumineszenz im *Idyll* 2.

3 Theokrits *Idyll* wird nach Gow 1952, Bd. 1, unter Angabe der Zeilennummer im Text zitiert.

Schmähens (1–3, 18–21, 35 f., 59–62). Auch hier geht Simaitha mit der Aussage, dass die Brust der Männer heller glänzte als der Mond, weit über faktische Wahrscheinlichkeit hinaus, und sie demonstriert damit unbewusst die überwältigende (Ver-)Blendung ihrer Wahrnehmung. Letzteres vermittelt auch Simaithas geringere soziale Stellung und ihr Respekt vor dem höheren sozialen Status der Männer, alles Aspekte von Theokrits Charakterisierungsgeschick.

Zusätzlich zum Motiv der Helligkeit gibt es die auffallend visuell orientierte Beschreibung von Simaithas Erzählung über ihre Affäre. Auf dem Weg zur Prozession im Hain der Artemis ‚sah‘ sie (εἶδον, 77) Eudamippos und Delphis aus der Turnhalle kommen mit ihren ‚Bärten goldener als Strohblumen‘ und, wie erwähnt, ‚ihrer Brust heller schimmernd‘ als Selânâ selbst (78 f.). Zu Simaithas Symptomen ihres verzweifelten Verliebtseins gehören die Flamme in ihrem Herzen, der Verfall ihres Aussehens, ihre plötzliche Unaufmerksamkeit; dass sie nicht weiß, wie sie nach Hause gekommen ist, das brennende Fieber, das sie zittern lässt, und ihre zehn Tage und Nächte währende Unfähigkeit, sich von ihrem Bett zu erheben; ihre Blässe, ihr Haarausfall, ihr Abmagern zu Haut und Knochen, ihre zwanghaften Besuche bei alten Frauen, die sich mit Liebeszaubern auskennen, und ihr Befehl an Thestylis, Delphis mitzuteilen, dass er zu ihr kommen soll (82–103). Ihre Reaktion auf sein Erscheinen ist lebhaft geschildert und schon für sich genommen visuell beeindruckend. Dann erfahren wir ihre Symptome, als Delphis ihre Schwelle ‚mit leichtem Fuß‘ (ποδὶ κούφῳ, 102) überschreitet: Sie wird kälter als Schnee, der Schweiß läuft ihr wie Tau von der Stirn, sie ist sprachloser als Säuglinge, die im Schlaf nach ihrer Mutter wimmern, und ihr Körper wird steif wie der einer Puppe (106–110). Nach Delphis’ Ergebnheitsbekundung (die wir vorerst beiseitelassen) erinnert sich Simaitha an ihre eigene Reaktion: Sie nimmt seine Hand und zieht ihn zu sich aufs Bett, ihre Körper werden warm, ihre Gesichter werden heißer als zuvor, und sie flüstern sich süße Dinge zu (138–141). Natürlich sind all diese anschaulichen Details ein Zeichen dafür, dass sie immer noch verzweifelt verliebt ist, während sie den leidenschaftlichen Moment nachstellt, so dass die beschreibenden Details mit brillanter Indirektheit auch dem Zweck der Charakterisierung dienen. Wir sehen, wie sie sich gerade in dem Moment etwas vormacht, in dem sie das beschwört, was sie für Tatsachen hält.

Und an dieser Stelle müssen wir uns Delphis zuwenden. Wir haben bereits auf eines der Elemente des Sehens hingewiesen, das Theokrit in seiner Darstellung verwendet, nämlich die Helligkeit, den Glanz seiner Brust. Dies wird noch unterstrichen, wenn Simaitha Thestylis befiehlt, Delphis zu ihr nach Hause zu holen, und Delphis als ‚glanzhäutig‘ (λιπαρόχρων, 102), bezeichnet,<sup>4</sup> aber es wird noch von Delphis selbst unterstri-

4 Das Bild von Delphis’ Körperbau könnte als Parallele zu den Statuen idealer Epheben in den Gymnasien gemeint sein; gerade in den Gymnasien der hellenistischen Zeit erfreuten sich diese Athletenstatuen einer realen und verstärkten Nachfrage und spielten eine bedeutende Rolle, vgl. Spahlinger 2020, S. 33–37 und passim; sowie von den Hoff 2004.

chen, wenn er bekennt, ‚halb verbrannt‘ zu sein (ἡμίφλεκτον, 133; wir bemerken bereits die charakteristisch listige Qualifikation in ‚halb verbrannt‘). Simaitha stellt fest, dass ‚Eros wirklich oft ein glühendes Feuer entfacht, das heißer ist als Hephaistos auf Lipara‘ (Ἔρωσ δ’ ἄρα καὶ λιπαραῖω | πολλάκις Ἄφαίστοιο σέλας φλογερώτερον αἴθει, 133 f.).<sup>5</sup> Der helle Glanz des menschlichen Körpers vermag durchaus die Aufmerksamkeit auf dessen Schönheit zu lenken; in Delphis’ Fall erweist er sich jedoch als trügerisch, da er die Aufmerksamkeit von dessen wahrer, opportunistischer, hinterhältiger Natur ablenkt.

Dieser hinterlistige Opportunismus zeigt sich ironisch in Simaithas eigenen Worten, als sie Selânâ erzählt, Delphis sei ‚leichtfüßig‘ (102) über ihre Schwelle getreten, was auf seine gewitzte, berechnende Zielstrebigkeit schließen lässt. Simaitha schätzt die Situation wiederum unbewusst richtig ein, wenn sie berichtet, dass Delphis, der sich bereits auf ihr Bett gesetzt hatte, sie zunächst ‚ansah‘ (μ’ ἐσιδών, 112), und dann seinen Blick von ihr abwandte, ‚indem er‘ mit vorgespielder Bescheidenheit ‚seine Augen auf den Boden richtete‘ (ἐπὶ χθονὸς ὄμματα πάξας). Natürlich zitiert sie (ebenso unbewusst) den in Gedanken versunkenen Odysseus, der in der *Ilias* in Buch 3, Zeile 217 (κατὰ χθονὸς ὄμματα πήξας), als ‚seine Augen auf den Boden gerichtet habend‘ beschrieben wird. Dies verleiht der Geste Delphis’ eine epische Qualität, die sie kaum verdient; und das Zitat eines großen Epos in einem so alltäglichen Moment verweist primär auf die Kluft zwischen Schein und Wirklichkeit und zugleich auf Simaithas Verblendung.<sup>6</sup> Seine ersten an sie gerichteten Worte sind ähnlich doppelbödig:

- 5 Die dreimalige Verwendung von Adjektiven mit dem Anfangsbestandteil λιπαρ-, hier mit dem Hinweis auf Hêphaistos’ Verbindung mit den Liparischen Inseln, und in den Zeilen 102 und 165, ist sicherlich beabsichtigt und setzt auf subtile Weise die Betonung der Motive der Helligkeit und des Feuers fort. Überraschenderweise gibt es keine zeitgenössische eingehende Behandlung der Thematik vom Brennen oder Feuer der Liebe, einem weit verbreiteten griechischen und römischen poetischen Motiv. Zum gegenwärtigen Zeitpunkt bietet Hunter 1999 in seinen Anmerkungen zu 3.15–17, 7.55–56, 10.50–51, 11.51, 6.15–17 interpretierende Kommentare zu einigen anderen Verwendungen der Assoziation durch Theokrit. Calame 1999, S. 74–76, bezieht sich kurz auf Meleager, um die Themen Feuer, Brennen und Liebe sowie den Blick des Liebenden zu veranschaulichen; Lasserre 1946 konnte ich nicht konsultieren. Ich danke Matthew Chaldeckas für diese Hinweise. Gow 1952, Bd. 2, S. 67, zu 3.17, S. 146 zu 7.55, S. 217 zu 11.51 ff., führt weitere repräsentative Beispiele für das Motiv in der antiken Dichtung an. Zur Magie in *Idyll 2* im Allgemeinen siehe Ogden 2002, S. 111 f. (sein Artikel Nr. 89), ein Hinweis, den ich Marguerite Johnson verdanke. Zum metaphorischen Status der Metapher ‚Liebe ist Feuer, Wahnsinn‘ etc. im modernen englischen Sprachgebrauch siehe z.B. Lakoff / Johnson 1980, bes. S. 49, 85, 110, 115 f., 119 f., 124, 139–143, 149–151, 153, 214 f.; Kövecses 1986, S. 4–10, 61–105 (bes. 84–88), 111 f., 132 f.; Lakoff / Turner 1989, S. 106 f., 128; Kövecses 2000, S. 116–127, 174–179. Ich danke Tom Zanker, der mich auf diese vier letzten Punkte hingewiesen hat.
- 6 Zur Thematik von epischem Zitat und alltäglicher Verflachung in *Idyll 2* s. zuletzt Nelson 2020; Segal 1984 bleibt ein Klassiker.

ἦ ῥά με, Σιμαίθα, τόσον ἔφθασας, ὅσσον ἐγώ θην  
 πρᾶν ποκα τὸν χαρίεντα τράχων ἔφθασα Φιλῖνον,  
 ἐς τὸ τεὸν καλέσασα τόδε στέγος ἦ 'μὲ παρήμην.  
 (114–116)

Wahrhaftig – als du mich in dieses Haus gerufen hast, Simaitha, da kamst du  
 meinem Kommen nur um so viel zuvor,  
 wie ich neulich den bezaubernden Philinos überholt habe.

Philinos, der Sohn von Hêgepolis, war ein berühmter kôanischer Läufer, und Theokrit konnte wohl davon ausgehen, dass seine Leser den Namen des Athleten kannten.<sup>7</sup> Delphis lobt also seine eigenen sportlichen Fähigkeiten, indem er sagt, er habe den Champion geschlagen;<sup>8</sup> gleichzeitig stellt er seine Bescheidenheit zur Schau, indem er sagt, er habe ihn nicht um viel geschlagen; und schließlich schmeichelt er Simaitha, indem er sagt, ihre Einladung sei seinem eigenen spontanen Besuch nur um denselben geringen Abstand zuvorgekommen. Wir sehen in dieser Passage Theokrits bemerkenswerte Geschicklichkeit in der Charakterisierung: Er stellt Delphis in der wahren Situation dar, wie Simaitha sie vermittelt, obwohl sie keine Ahnung hat, was tatsächlich passiert ist.

Delphis fährt fort, seine angeblich festen Absichten zu bekräftigen. Er behauptet, er wäre gekommen – er wiederholt mit Nachdruck ‚Ich wäre gekommen‘ (ἦνθον [...] ἦνθον, 118) –, um ihr in einem traditionellen Fest, einem κῶμος (*kómos*), ein Ständchen zu bringen, mit zwei oder drei Freunden, die die üblichen Liebesgeschenke in Form von Äpfeln mitbringen und einen Kranz aus Blättern der Weißpappel tragen, dem heiligen Baum des Herakles. Er prahlt mit der Verbindung des Gottes Herakles zum Sport, um seine eigene Sportlichkeit zur Geltung zu bringen. Das sind alles ganz wunderbar unverschämte Schmeicheleien. Er behauptet, alles wäre gut gewesen, wenn sie ihm wohlwollend begegnet wäre und sich von ihm hätte küssen lassen; denn schließlich, meint er, ‚sagt man mir nach, flink und schön unter allen jungen Männern zu sein‘ (καὶ γὰρ ἔλαφρός | καὶ καλὸς πάντεσσι μετ' αἰθέοισι καλεῦμαι, 124f.), wobei ‚man sagt mir nach‘ ein weiteres Element spöttischer Demut ist. Hätte sie das jedoch nicht getan – so seine Behauptung –, dann wäre er der üblichen griechischen Tradition gefolgt, auf die Ablehnung des Ständchens durch die Geliebte mit einem Angriff auf ihre verschlossene Tür mit Axt und Laterne zu reagieren (127f.), wobei ‚hätte‘ (κα [...] ἦνθον, 128) eine fadenscheinige Verwendung der vergangenen unerfüllten Bedingung ist, falls es überhaupt jemals eine solche gab. Dann sagt er Simaitha, dass er zuerst der Göttin Kypris und anschließend Simaitha selbst dafür dankt, dass sie ihn vor dem Feuer seiner Leiden-

7 Gow 1952, Bd. 2, S. 55.

8 Zum Kontext und zur Bedeutung der *agones* für die Epheben der hellenistischen *poleis* siehe z.B. Mann 2018, insbesondere S. 460–468; als siegreicher Ephebe hätte Delphis' Ruhm auf die ganze *polis* ausgestrahlt. Der Kontrast zu seinem Privatleben wird dadurch noch stärker herausgestrichen.



schaft gerettet hat, in das er, wie wir gesehen haben, nur halb entbrannt ist: ‚Schließlich entzündet Eros einen Glanz (σέλας), der feuriger ist als Hephaistos auf Lipara‘ (130–134). Das Motiv des Glanzes ist, wie wir bereits festgestellt haben, ein Deckmantel für die vollständige Verblendung. Um unsere Schlüsselbegriffe zu verwenden, verbirgt die *apparentia* wiederum die *illusio*: Wir kennen die Wirklichkeit, die Simaitha begonnen hat zu kennen, wenn sie Delphis ‚den Mann ohne Liebe‘ (ῥωτοργος, 112) nennen kann. Und schließlich ist sie, wie sie selbst zugibt, so ‚leicht zu überreden‘ (ταχυπειθής, 138), dass sie sich nicht von seiner unverschämten Bemerkung abschrecken lässt, Eros könne eine Jungfrau dazu bringen, aus ihrem Schlafzimmer zu fliehen, und eine Braut aus dem Bett ihres Mannes, solange es noch warm ist (136–138). Hier zeigt sie sich in einem abgewandelten Zustand der Verblendung, denn sie registriert ansatzweise, dass sie verblendet ist, während sie die volle Bedeutung dessen, was sie wiedergibt, nicht abzuschätzen weiß.

Ein Teil von Simaithas Selbsttäuschung zeigt sich in der Art und Weise, wie sie dazu gebracht wird, ihren Erfahrungen Bedeutung zu verleihen, indem sie versucht, einen epischen Ton anzuschlagen. Das erste Beispiel dafür ist ihr Verweis auf die Hexen des Epos, Kirkê, Mêdeia und – rätselhafterweise – eine gewisse Perimêdê (15f.). Wie bereits von mehreren Experten festgestellt wurde,<sup>9</sup> könnte Theokrit den Namen einer anderen Zauberin in der Epik, Agamêdê, falsch in Erinnerung gehabt haben, aber es ist ebenso denkbar, dass er Simaitha den Fehler unterlaufen ließ und so auf humorvolle Weise auf ihre mangelnden Epik-Kenntnisse anspielt.<sup>10</sup> Weniger ungeschickt ist ihr Wunsch, jede rivalisierende Liebhaberin von Delphis möge ihn vergessen, ‚so wie, so sagt man, Thêseus einst die schöne Ariadnê auf Dia vergaß‘ (τόσσον ἔχοι λάθας ὅσον ποκά Θησεά φαντί | ἐν Δία λασθήμεν ἐυπλοκάμω Ἀριάδνας, 45f.), auch wenn Simaithas Leben und Lebensumstände weitaus weniger erhaben sind als die der Menschen im Mythos. Als sie fragt, warum Eros das ‚schwarze Blut‘ (μελάν [...] αἷμα, 55), aus ihrem Körper saugt, zitiert sie bewusst oder unbewusst Homers Formel μελάν αἷμα (z.B. aus *Ilias* 4.149, 10.298, 469 und passim), und in jedem Fall widerlegt sie sich einmal mehr selbst, indem sie die Formel von kämpfenden Kriegern wie Menelaos, Odysseus und Diomedes auf ihr Liebesleben überträgt.<sup>11</sup>

Und wenn sie fragt: ‚Womit soll ich anfangen? Wer hat dieses Übel über mich gebracht?‘ (ἐκ τίνος ἄρξωμαι; τίς μοι κακὸν ἄγαγε τοῦτο; 65), so wirkt dies wie ein wei-

9 Z.B. Gow 1952, Bd. 2, S. 39; Dover 1971, S. 102f.

10 Siehe Johnson / Kimball 2021, S. 164–166, 174–178 mit einer umfassenden Diskussion und einer Liste der neueren Forschung zu diesem Thema.

11 Ebenso wie die Wiederholung von λιπαρ-Adjektiven (s. Anm. 5) das Licht hervorhebt, so verstärkt die Wiederholung des Satzes μελάν αἷμα aus Zeile 13, wo Hekatês nächtliche Besuche der Gräber auf einem Friedhof die Präsenz der tatsächlichen und metaphorischen Dunkelheit intensiviert, die durch die Helligkeit des Mondes vertrieben werden soll, auch hier die Dunkelheit.

teres episches Zitat beispielsweise der Frage Homers nach dem Ursprung seines Themas in *Ilias* 1.8: ‚Wer von den Göttern hat diese beiden in Streit miteinander gesetzt?‘ (τίς τ’ ἄρ σφωε θεῶν ἔριδι ξυνέηκε μάχεσθαι);<sup>12</sup> Homer beantwortet seine Frage mit ‚der Sohn von Letô und Apollô‘; Simaithas Antwort bezieht sich auf ein einheimisches Mädchen, Anaxô, die Tochter von Euboulos (66), und die thrakische Amme von Theumaridas, die Simaitha anfleht, zur Prozession zu kommen; die Inkongruenz könnte kaum drastischer sein, und das unbewusste Homer-Zitat ironisiert erneut auf humorvolle und pathetische Weise Simaithas Situation.

Bedeutsamer für unseren Zusammenhang sind jedoch die beiden von Simaitha verwendeten Bezeichnungen für die Morgendämmerung. Die erste – ‚heute, als die Pferde zum Himmel ritten | und rosige Morgenröte vom Meer brachten‘ (σάμερον, ἀνίκα πέρ τε ποτ’ ὠρανὸν ἔτραχον ἵπποι | Ἄω τὰν ῥοδόεσσαν ἀπ’ ὠκεανοῖο φέροισαι, 147f.), hat im Adjektiv ‚rosig‘ (ῥοδόεσσαν) ganz deutliche Assoziationen zur epischen Formel für die Morgenröte als ‚rosen-fingrig‘ (ῥοδοδάκτυλος).<sup>13</sup> Außerdem wird die Helligkeit der Morgenröte hervorgehoben. Aber die hochtrabende Zeitbezeichnung kündigt sogleich betont alltägliches Personal an, wenn ‚die Mutter von Philista, meiner Flötenspielerin, und Melixô‘ (ἄ τε Φιλίστας | μάτηρ τᾶς ἀμαῶς ἀλιτρίδος ἄ τε Μελιξοῦς, 145f.) Simaitha mitteilt, dass Delphis in jemand anderen verliebt ist (149). Die Inkongruenz unterstreicht auf humorvolle Weise die Illusion, die sie in ihrer Wahrnehmung der Bedeutung ihrer Leidenschaft hegt. Das Pathos ist im zweiten Fall des Morgengrauen-Motivs weniger offensichtlich, wenn Simaitha ihren Zauber mit dem für die griechische Magie typischen ruhigen Ton schließt, indem sie den Mond auffordert: ‚Lebe wohl, und wende deine Pferde dem Meer zu‘ (ἀλλὰ τὸ μὲν χαίροισα ποτ’ ὠκεανὸν τρέπε πῶλως, 163), doch steht die Helligkeit des Mondes für Simaitha wieder im Vordergrund, wenn sie die Göttin in der vorletzten Zeile des Gedichts als ‚Selânaia vom schimmernden Thron‘ (165) anspricht und sie unter die anderen hellen Sterne der Nacht stellt (165 f.). Diese Eigenschaft des Mondes soll ganz offensichtlich, wenn auch ironisch, die düstere Stimmung und die Handlungen der verschmähten Frau unterstreichen. Kurz: Die Themen Lumineszenz, Schein und Illusion werden hier ein weiteres Mal plakativ gegeneinander ausgespielt.

Die soziologische Dimension des Gedichts ist ein zentraler Aspekt des zweiten *Idylls* von Theokrit.<sup>14</sup> Die Vermutung liegt nahe, dass es sich bei der Stadt, in der das Gedicht spielt, um Kôs, die damalige Hauptstadt der gleichnamigen Insel handelt, und

12 Vgl. z.B. *Ilias* 5.703–704. Dover 1971, S. 95, sieht einen Präzedenzfall im homerischen Hymnos an Apollon, H. Hom. 3.207: ‚Wie soll ich dir huldigen?‘ (πῶς τ’ ἄρ σ’ ὑμνήσω;).

13 Interessant ist, dass das einzige Vorkommen von ῥοδόεις bei Homer (*Ilias* 23.186) die Bedeutung ‚nach Rosen duftend‘ hat und für Olivenöl verwendet wird; benutzt Simaitha womöglich auch hier einen Epizismus falsch?

14 Zur Soziologie als Aspekt der Heteronomie vgl. Gerok-Reiter / Robert 2022, S. 26f.

zwar aufgrund des Schwurs von Simaitha ‚bei den Moirai‘ (ναὶ Μοίραϛ, 160), der für die Insel charakteristisch ist;<sup>15</sup> sowie angesichts der Tatsache, dass Delphis aus dem nahe gelegenen Myndos in Karia stammt (96). Bezeichnend ist auch die Erwähnung des Athleten Philinos, den Delphis in einem kürzlich ausgetragenen Rennen besiegt haben will (115). Der Name ist ungewöhnlich und gehörte dem berühmten Läufer aus Kôs, der 264 und 260 v. Chr. bei den Olympischen Spielen siegte, und den man zu Theokrits Zeiten unweigerlich mit diesem Namen in Verbindung gebracht hätte. All diese Details ordnen Delphis, wie bereits erwähnt, in eine erkennbare, wenn auch nicht besonders aristokratische Kaste ein.<sup>16</sup> Der gesellschaftliche Status von Simaitha ist hingegen nicht ganz klar. Sie gibt ihrer Sklavin Thestylis Befehle (20, 94). Sie scheint keine weiteren Bediensteten zu haben; und abgesehen von Thestylis lebt sie allein, nicht einmal bei ihren Eltern. Ihre Bekanntschaft mit anderen Personen ist sozial gemischt: Anaxô (66) dient als Korbträgerin in einem Artemis-Kult, eine Rolle, die üblicherweise von einem Mädchen aus einer ehrbaren Familie ausgeübt wird, während die ‚thrakische Amme des Theumaridas‘ (70) sehr wahrscheinlich eine Sklavin ist. Simaitha scheint über geringe Mittel zu verfügen, wenn man etwa bedenkt, dass sie sich von einer anderen Freundin, Klearista, ein Tuch leihen muss (74). Eine *hetaira* ist sie nicht, denn sie sagt, dass sie bis zu ihrer Begegnung mit Delphis Jungfrau war (41). Sicher ist, dass sie auf der sozialen Skala ziemlich weit unten steht, was ihren sozial gemischten Freundeskreis erklärt, zu dem sowohl Versklavte als auch Freie gehören, wie es in der griechischen Unterschicht der damaligen Zeit üblich gewesen zu sein scheint.<sup>17</sup>

Diese soziologischen Details unterfüttern wichtige autologische Elemente des Gedichts, womit ich mich auf die literarische Tradition beziehe, in der Simaitha ihren Platz einnimmt. Sie verwendet Epizismen, wenn sie Delphis als ‚grausam‘ (ἀνάρσιος, 6) bezeichnet,<sup>18</sup> und sie tadelt Thestylis, indem sie sagt: ‚Bin ich sogar für dich zum Gespött geworden?‘ (καὶ τὴν ἐπίχαρμα τέτυγμαί, 20); wobei ‚bin ich geworden‘ (τέτυγμαί) eine homerische Standardformulierung ist. Außerdem verwendet sie offenbar auch subtile Merkmale der epischen Grammatik, wenn sie etwa Artemis daran erinnert, dass sie ‚sogar den Adamant im Hades bewegen‘ könne (καὶ τὸν ἐν Ἄϊδα | κινήσαις ἀδάμαντα, 33 f.=28 f.), wobei das erwartete ἄν des potenziellen Optativs nicht verwendet wird, eine Auslassung, die im Einklang mit homerischen Präzedenzfällen steht. Diese Zitate aus der herausragenden literarischen Gattung des Epos sowie die anderen angeführten

15 Vgl. Gow 1952, Bd. 2, S. 62; der Schwur kommt dreimal in Herodas' *Mimiamben* vor (1.11, 66, 4.30), zwei Gedichte, die eindeutig Kôs zuzuordnen sind; für weitere Hinweise s. Zanker 2009, S. 21.

16 Vgl. oben die Anm. 4 und 8.

17 Dover 1971, S. 96. In jüngster Zeit sind Johnson und Kimball (2021, S. 169–173) nach eingehender Beschäftigung mit der gesamten Literatur zu diesem Thema zum Schluss gekommen, dass Simaitha „a free or independent young woman (not a sex worker)“ ist (S. 173), eine Feststellung, der ich selbstverständlich zustimme.

18 Ilias 24.365; Odyssee 10.401, 10.408, 24.111.

Zitate verstärken die Inkongruenz zwischen Simaithas Lebenssituation und der Art und Weise, wie sie ihre Leidenschaft und emotionale Not zum Ausdruck bringt, so ironisch alltäglich die Lesenden diese auch finden mögen. Ähnlich ironisch, wenn auch wahrscheinlich nicht unbewusst, ist Delphis' Selbstbeschreibung als ‚flink‘ (ἔλαφρός, 124), was dem Wort eine in der Epik übliche Bedeutung verleiht. In Simaithas rhetorischer an Selânâ gerichteten Frage ‚Von welchem Augenblick an soll ich meine Liebe beklagen? Womit soll ich beginnen?‘ klingt, wie wir gesehen haben, das Proömium der *Ilias* an. Ihr Abschied von Selânâ erinnert, wie gezeigt, an Abschlüsse in einigen homerischen Hymnen. Wir haben außerdem den Vergleich, der ihre Sprachlosigkeit beim Anblick von Delphis mit dem Wimmern von Säuglingen nach ihrer Mutter in Beziehung setzt (1087f.), was an das homerische Bild erinnert, in dem Athene mit einer Mutter verglichen wird, die eine Fliege von ihrem Kind wegstreift (*Ilias* 4.130–131); und Simaithas hochtrabende Beschreibung der Morgendämmerung, als sie von der Untreue des Delphis erfährt (147f.), die bereits erwähnt wurde. Simaithas gesellschaftlicher Status untergräbt diese Verweise auf die große epische Hexameter-Tradition, an der sie teilhat. Diese Unterminierung fügt sich elegant in Theokrits Erkundung von Simaithas Selbsttäuschung ein: Unbewusst überschätzt sie sich selbst.<sup>19</sup>

Bleibt die Frage der Aufführung. Obwohl uns keine direkten Belege dafür vorliegen, dass Gedichte wie *Idyll 2* aufgeführt wurden, liegen die *Mimiamben* des Herodas aus der Zeit des Theokrit vor, in denen die Situation im Allgemeinen für in gewissem Umfang aufschlussreich gehalten wird. Tatsächlich steht Theokrits Gedicht strukturell dem zweiten *Mimiamb* des Herodas recht nahe, insofern als es ein dramatischer Monolog, aber kein Selbstgespräch ist, denn Simaitha wendet sich zuerst an Thestylis, und als diese nicht mehr anwesend ist, an Selânâ, so wie der Zuhälter Battaros sich an die koischen Geschworenen wendet und ihnen eine seiner Prostituierten anbietet. Einige Experten sind der Meinung, dass die *Mimiamben* mit minimalem Einsatz von Bühnenrequisiten aufgeführt wurden,<sup>20</sup> während andere und auch ich selbst Gruppen- oder Einzelrezitationen annehmen.<sup>21</sup> Es gibt anscheinend keinen Grund anzunehmen, die *Idyllen* könnten nicht auf eine dieser beiden Arten aufgeführt worden sein. Aber im

19 Zur Verwendung homerischen Materials in *Idyll 2* vgl. etwa die beiden oben erwähnten Studien mit weiterführender Literatur (s. Anm. 6).

20 Beispielsweise Mastromarco 1984; Hunter 1993; vgl. gegen diese Vorstellung Anm. 21.

21 So etwa Zanker 2009, S. 4–6. Ewans 2019 argumentiert ähnlich wie ich zum Thema der *Mimiamben*: zugunsten einer Soloaufführung ohne Requisiten eben gerade von *Idyll 2*. Er inszenierte mit einer Schauspielerin zusammen mit Marguerite Johnson im australischen Newcastle eine solche Aufführung. Es wurden nur minimale Requisiten verwendet, ein Feuer in der Mitte der Bühne und Soundeffekte wie Hundegebell und Gongschläge in den entsprechenden Momenten. Die Aufführung dauerte 13 Minuten und 42 Sekunden und verlief in einem völlig natürlichen Tempo. Die Studie über die Aufführung von *Idyll 2* von Johnson / Kimball 2021 geht von Ewans' Schlussfolgerungen aus.

letzteren Fall, der, wie ich argumentiert habe, der wahrscheinlichere ist, hätten wir in *Idyll 2* ein Beispiel für die dramatische Darstellung einer Szene, die in der Vorstellung des Publikums eminent bildhaft ist, nicht zuletzt aufgrund der Kontrastierung von Helligkeit und Dunkelheit. In der Tat: Die Betonung der Helligkeit des Mondes in *Idyll 2* sowie die Tatsache, dass diese Helligkeit die Szene in gewisser Weise sakralisiert und dadurch zu einem Gegenstück des christlichen Gottes in anderen, späteren Quellen wird, die in diesem Band besprochen werden; zusammen mit der Art, wie das Gedicht mit unseren Hauptthemen Erscheinung, Offenbarung und Täuschung spielt – all das verleiht dem Gedicht Theokrits eine Wirkung, die möglicherweise in der Poesie des antiken Griechenlands einzigartig ist.

## Literaturverzeichnis

- Calame 1999 = Calame, Claude: *The Poetics of Eros in Ancient Greece*, übers. von Janet Lloyd, Princeton 1999 [Frz. Original: Paris 1996].
- Dover 1971 = Dover, Kenneth James: *Theocritus. Select Poems*, Basingstoke 1971.
- Ewans 2019 = Ewans, Michael: *Love Magic. Introduction*, URL: <https://www.open.ac.uk/arts/research/pvcrs/2019/ewans> (letzter Zugriff: 11. Mai 2023).
- Gerok-Reiter / Robert 2022 = Gerok-Reiter, Annette / Robert, Jörg: *Andere Ästhetik – Akte und Artefakte in der Vormoderne. Zum Forschungsprogramm des SFB 1391*, in: Annette Gerok-Reiter / Jörg Robert / Matthias Bauer / Anna Pawlak (Hgg.): *Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven*, Berlin / Boston 2022 (*Andere Ästhetik – Koordinaten 1*), S. 3–51.
- Gow 1952 = Gow, Andrew S. Farrar: *Theocritus*, 2 Bde., Cambridge 1952.
- von den Hoff 2004 = von den Hoff, Ralf: *Ornamenta γυμνασιῶδη?* Delos und Pergamon als Beispielfälle der Skulpturenausstattung hellenistischer Gymnasien, in: Daniel Kah / Peter Scholz (Hgg.): *Das hellenistische Gymnasium*, Berlin 2004 (*Wissenskultur und gesellschaftlicher Wandel 8*), S. 373–405.
- Hunter 1993 = Hunter, Richard L.: *The Presentation of Herodas' Mimiamboi*, in: *Antichthon 27* (1993), S. 31–44, DOI: <http://dx.doi.org/10.1017/s0066477400000770>.
- Hunter 1999 = Hunter, Richard L.: *Theocritus. A Selection. Idylls 1, 3, 4, 6, 7, 10, 11 and 13*, Cambridge 1999.
- Johnson / Kimball 2021 = Johnson, Marguerite / Kimball, Nicole: *Performing Theocritus's Pharmakeutria. Revealing Hellenistic Witchcraft*, in: *Arethusa 54.2* (2021), S. 163–184.
- Kövecses 1986 = Kövecses, Zoltán: *Metaphors of Anger, Pride, and Love. A Lexical Approach to the Structure of Concepts*, Amsterdam / Philadelphia 1986 (*Pragmatics & Beyond 7,8*).
- Kövecses 2000 = Kövecses, Zoltán: *Metaphor and Emotion. Language, Culture, and Body in Human Feeling*, Cambridge, UK / New York / Paris 2000.
- Lakoff / Johnson 1980 = Lakoff, George / Johnson, Mark: *Metaphors We Live by*, Chicago 1980.
- Lakoff / Turner 1989 = Lakoff, George / Turner, Mark: *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago / London 1989.
- Lasserre 1946 = Lasserre, François: *La Figure d'Erôs dans la Poésie Grecque*, Diss. Lausanne 1946.

- Mann 2018 = Mann, Christian: Könige, Poleis und Athleten in hellenistischer Zeit, in: *Klio* 100 (2018), S. 447–479.
- Mastromarco 1984 = Mastromarco, Giuseppe: *The Public of Herondas*, Amsterdam 1984 (*London Studies in Classical Philology* 11).
- Nelson 2020 = Nelson, Thomas J.: Penelopean Simaetha. A Flawed Paradigm of Femininity in Theocritus' Second *Idyll*, in: Christophe Cusset / Pierre Belenfant / Claire-Emmanuelle Nardone (Hgg.): *Fémininités hellénistiques. Voix, Genre, Représentations*, Leuven 2020 (*Hellenistica Groningana* 25), S. 387–406.
- Ogden 2002 = Ogden, Daniel: *Magic, Witchcraft, and Ghosts in the Greek and Roman Worlds. A Sourcebook*, Oxford / New York 2002.
- Segal 1984 = Segal, Charles: Underreading and Intertextuality. Sappho, Simaetha, and Odysseus in Theocritus' Second *Idyll*, in: *Arethusa* 17 (1984), S. 201–209.
- Spahlinger 2020 = Spahlinger, Florian: „Die aus dem Gymnasion“. Studien zu Ikonologie und Funktion von Athletenstandbildern in Hellenismus und Römischer Kaiserzeit, Regensburg 2020 (*Eikoniká* 10).
- Zanker 2009 = Zanker, Graham: Introduction, in: *Herodas: Mimiambes*, mit Übersetzung, Einführung und Kommentar hg. von Graham Zanker, Oxford 2009 (*Aris & Phillips Classical Texts*), S. 1–12.



# Sichtbarkeit und Verborgtheit Gottes im lateinischen Werk Meister Eckharts

## Abstract

In his commentary on the Gospel of John, Meister Eckhart compares creation and incarnation with the production of a painting. On the one hand, this aesthetically oriented image captures the human understanding of God but on the other hand, it does not. The distinction is shown in Eckhart's foregrounding of the way in which God's reality eludes the perception of the senses. Reason is the fundamental ontic distance between creator and creature. According to Eckhart, God becomes visible only through the incarnation of Christ. To make this clear, he unites exegetical observations with metaphysical considerations. At the end, intellectual cognition of God remains decisive for human beings rather than sensual perception.

## Keywords

Neoplatonism, Metaphysics, Gospel according to John, Creation, Image of God, Incarnation, Christology, Epistemology

Meister Eckhart hat in seinem Kommentar zum Johannesevangelium das christologisch vermittelte Verhältnis Gottes zur geschaffenen Wirklichkeit<sup>1</sup> in einem auf Ästhetisches zielenden Vergleich gefasst. Die dreifache Formulierung aus Joh 1,1: „Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort“ verglich der dominikanische Gelehrte mit der Produktion eines künstlerischen Artefaktes: Dass das Wort im Anfang war, entspreche dem, dass zunächst Form und Bild des Artefaktes in dem Maler seien, ehe er es äußerlich (*foris*) male.<sup>2</sup> Dass es bei Gott war, verhalte sich so wie der Umstand,

- 1 Für Eckhart fallen im Akt des Sprechens des Wortes die Hervorbringung des Sohnes und die Schaffung der geschöpflichen Welt zusammen: *una actione generat filium, qui est heres, lux de luce, et creat creaturam, quae est tenebra, creata, facta* („Denn durch ein Wirken zeugt er den Sohn, der der Erbe ist, Licht vom Licht, und schafft er das Geschöpf, das Finsternis, geschaffen geworden ist“; Eckhart: *Expositio Sancti Evangelii secundum Iohannem* [im Folgenden: *Exp. Ioh.*] 1,5 no. 73 [EW 3, S. 61,3–5; Übersetzungen der Eckhart-Texte folgen jeweils der Übersetzung in EW]).
- 2 Eckhart: *Exp. Ioh.* 1,1 no. 36 (EW 3, S. 31,1f.): *Constat enim primo quod in pictore sit forma figurae et imago eius, quod depingit foris in pariete, per modum formae inhaerentis* („Denn es steht erstens fest, dass der Maler die Form der Gestalt und des Bildes dessen, was er draußen auf die Wand malt, als eine ihm innehaftende Form besitzt.“).



dass der Maler das Bild bereits als *exemplar*, also als Vorbild bei sich haben müsse, ehe er es verwirkliche.

Mitten in diese durch das Beispiel des Malers auf Visualität und damit Sinnlichkeit abhebende Vergleichsebene hinein allerdings schwächt Eckhart ebendiese Sinnlichkeit vermittelt eines Seneca-Zitates ab:

Es tut aber nichts zur Sache, ob er ein Vorbild außen hat, worauf er die Augen beziehen kann, oder eines innen, was er selbst sich entwirft.<sup>3</sup>

Für den bildenden Künstler also bildet der produktive Akt unter Umständen den Übergang aus einer geistigen Wirklichkeit in eine materielle, sensitive – für den Vergleich mit Gott ist jedenfalls deutlich, dass das Sein des Wortes bei ihm als vorsensitiv gedacht werden kann und sollte, und so betont Eckhart an einer anderen Stelle sowohl, dass Gott die Eigenschaft habe, vollkommen innerlich zu sein,<sup>4</sup> als auch, dass das von ihm hervorgebrachte Wort, anders als jenes Bild des Künstlers, nicht außerhalb seiner selbst sei.<sup>5</sup> So bezieht sich das vorsensitive Sein auf Gott selbst, wobei Eckhart durch seinen Malervergleich die Identitätsaussage – „Gott war das Wort“ – im Sinne einer Ursachenrelation abwandelt. Diese Aussage bedeute, dass Gott das *principium* beziehungsweise die *causa* der hervorgebrachten Wirkung sei.<sup>6</sup> Wird das Wort, wie es Eckhart selbstverständlich tut,<sup>7</sup> auf Christus gedeutet, ist diese Abschwächung jedenfalls nicht nachvollziehbar. Zugleich ist deutlich, dass der Dominikaner Eckhart sich hier in einem biblisch-theologischen Zusammenhang bewegt, den er philosophisch reflektiert, ohne dass man deswegen in einem neuzeitlichen Antagonismus einen „explizit philosophische[n] Anspruch“ in seinen Bibelkommentar hineinlesen und demgegenüber den „Problembestand christlicher Schöpfungstheologie“ abwerten müsste:<sup>8</sup> Eckhart bedient sich durchaus

3 Eckhart: Exp. Ioh. 1,1 no. 36 (EW 3, S. 31,5–7); vgl. Seneca: Epistola 65,7 (Ad Lucilium epistulae morales I, S. 448): *Nihil autem ad rem pertinet, utrum foris habeat exemplar, ad quod referat oculos, an intus quod sibi ipse concipit* [orig.: *quod ibi ipse concepit et posuit*].

4 Eckhart: Exp. Ioh. 1,1 no. 40 (EW 3, S. 33,16): *divinorum proprium est inesse et intima esse* („es ist dem Göttlichen eigen, innen zu sein und zuinnerst zu sein“).

5 Eckhart: Exp. Ioh. 1,1 no. 41 (EW 3, S. 34,3f.).

6 Eckhart: Exp. Ioh. 1,1 no. 37 (EW 3, S. 31,10f.).

7 S. z.B. Eckhart: Exp. Ioh. 1,1 no. 42 (EW 3, S. 35,4): *verbum sive filius* („Wort oder Sohn“).

8 Asmuth 2017, S. 15f. Asmuth verzichtet auf einen expliziten Quellenbeleg, verweist aber auf Ausführungen Eckharts „[a]m Beginn seiner Auslegung des Johannes-Evangeliums“ (S. 15). Dort findet man nun aber gerade eine klare Zuordnung von Natur und Philosophie als Hilfen zur biblischen Erkenntnis – also jedenfalls keinen philosophischen Anspruch im Sinne einer autonomen Philosophie: *In cuius verbi expositione et aliorum quae sequuntur, intentio est auctoris [...] ea quae sacra asserit fides christiana et utriusque testamenti scriptura, exponere per rationes naturales philosophorum* („[...] hat der Verfasser bei der Auslegung dieses Wortes und der folgenden die Absicht, die Lehren des heiligen christlichen Glaubens und der Schrift beider Testamente mit Hilfe der natürlichen Gründe der Philosophen auszulegen“; Eckhart: Exp. Ioh. Prooem. No. 2 [EW 3, S. 4,4f.]); *Rursus intentio*

traditionell der Philosophie zur Erhellung biblischer Sachverhalte.<sup>9</sup> Treffend hat das Beziehungsgeflecht von Philosophie und Theologie Dietmar Mieth charakterisiert:

Eckharts Bewusstsein geht daher nicht von einer strikten Unterscheidung von Philosophie und Theologie aus, sondern von ihrer strukturellen Korrespondenz. Der Glaube leitet freilich diese Korrespondenz, diese wechselseitige Entsprechung, entstehungsgeschichtlich ein.<sup>10</sup>

In diesem biblisch-philosophischen Zusammenhang unterstreicht der Vergleich, den Eckhart zieht, gerade auch die Inkommensurabilität Gottes: Der Vergleich kann die tiefe Differenz zwischen Gott und seiner Schöpfung nicht einholen, da diese immer stärker ist als die zwischen einem Künstler und seinem Kunstwerk. Wenn dem so ist, macht das Malerbeispiel auch deutlich, dass die Rede von Sichtbarkeit im Blick auf Gott metaphysisch nur schwer möglich ist. Sie bedarf der ontologischen wie auch der christologischen Vermittlung.

*operis est ostendere, quomodo veritates principiorum et conclusionum et proprietatum naturalium ununtur luculenter [...] in ipsius verbis sacrae scripturae, quae per illa naturalia exponuntur* („Ferner beabsichtigt das Werk zu zeigen, wie die Wahrheiten der Prinzipien, Folgerungen und Eigentümlichkeiten der Natur [...], gerade in den Worten der Hl. Schrift, welche mit Hilfe dieser natürlichen Wahrheiten ausgelegt werden, klar angedeutet sind.“; Eckhart: Exp. Ioh. Prooem. No. 3 [EW 3, S. 4,14–16]); vgl. zu einer differenzierten Verhältnisbestimmung von Philosophie und Theologie an dieser Stelle Duclow 2013, S. 331 f.

- 9 Insofern hat die von Farrant 2018, S. 311 f., zu Recht betonte Komplementarität philosophischer und theologischer Argumente bei Eckhart sogar eine gewisse Schlagseite zugunsten der letzteren. Eine einlinige Deutung des Johanneskommentars als „Metaphysik der christlichen Philosophie“ (Kobusch 2014, S. 226) wird dieser sehr klaren biblisch-exegetischen Selbstverortung des Autors Eckhart jedenfalls nicht gerecht. Eine angemessene Zuordnung bietet demgegenüber Imbach 2018, S. 160, wenn er von einem Verhältnis der „Implikation / Explikation“ spricht. Hilfreich ist auch die Position von McGinn 2001, S. 24, wonach „commentary on scripture and preaching the word of God could be presented in philosophical form“. Das scheint tatsächlich ein angemessener Weg des Verständnisses zu sein, wobei die Philosophie für Eckhart in die traditionellen Möglichkeiten der exegetischen Erweiterung biblischer Literalbestände eingeordnet wird. Das zeigt die Stelle aus Eckhart: *Liber parabolarum Genesis Prol no. 1* (EW 1, S. 447,3–9), die Kobusch 2014, S. 226, anführt, um zu belegen, dass Eckhart „den philosophischen Gedanken über Gott, das sittliche Handeln und die Natur“ nachgehe, die aber einen dem Begriff „philosophisch“ entsprechenden lateinischen Terminus gerade nicht enthält – vielmehr interpretiert Eckhart das hier beschriebene Verfahren, einen Sinn jenseits des *sensus litteralis* herauszuarbeiten (EW 1, S. 447,9f.) als Erhebung einer *mystica significatio* (EW 1, S. 448,17–449,1): Es geht um die vertraute theologische Hermeneutik des vierfachen Schriftsinns – für die, unzweifelhaft und im *Liber parabolarum* besonders deutlich, Philosophie herangezogen wird, aber ohne dass diese zum eigentlichen verborgenen Zielpunkt der Argumentation erhoben würde; zum Zusammenhang von Mystik und mystischem bzw. spirituellem Schriftsinn bei Eckhart s. Williams 2015, S. 177.

10 Mieth 2020, S. 97.

## 1. Der verborgene Gott: Die radikale ontische Unterschiedenheit von Schöpfer und Geschöpf

Die Differenz zwischen Schöpfer und Geschöpf, die sich in der Mangelhaftigkeit des Malerbeispiels niederschlägt, prägt Eckharts Gedanken über die Schöpfung, wie er sie in seinen Kommentaren zur Genesis, der *Expositio Libri Genesis* und dem *Liber parabolarum Genesis*,<sup>11</sup> und auch in seinem Kommentar zum Johannesevangelium, der *Expositio Sancti Evangelii secundum Iohannem*, ausgeführt hat. Die zentrale Stelle allerdings für Reflexionen über die Sichtbarkeit beziehungsweise Unsichtbarkeit Gottes findet sich in einer anderen Auslegung, nämlich in Eckharts Exoduskommentar, *Expositio Libri Exodi*, und zwar dort, wo er auf Ex 33 zu sprechen kommt. Mose bittet hier Gott um die Gnade, seine Herrlichkeit sehen zu dürfen, doch verweigert Gott ihm den Anblick seines Angesichts, da kein Mensch weiterleben werde, der Gott sehe. Sehen könne er, so die Vulgata-Übersetzung, nur die *posteriora* Gottes (V. 23).

Diesen biblisch angelegten Gegensatz greift Eckhart auf und stellt ihn in den Mittelpunkt seiner Reflexionen über die Perikope: Das Ansinnen des Mose, Gott zu sehen, ist demnach ein anthropologisch allgemeines: Unter Berufung auf Augustin erklärt Eckhart, dass jeder Mensch sich danach sehne, das Antlitz Gottes zu schauen.<sup>12</sup> Dem stellt er die Suche Gottes in den bloßen *posteriora* entgegen. Das Antlitz Gottes steht hier nach für Vorheriges, Vermögendes und Ewiges, die *posteriora* für Äußeres, Zeitliches und Vergängliches.<sup>13</sup> Bei den hier zugewiesenen Eigenschaften fällt auf, dass sie sich nicht durchweg konträr gegenüberstehen, insbesondere fehlt zur Charakterisierung der *posteriora* als äußerlich eine Beschreibung des Antlitzes als innerlich. Möglicherweise ist es die Metaphorik des Schauens, die dies hier für Eckhart verhindert, denn wie eingangs erwähnt, kann er – im Horizont einer „Metaphysik der Innerlichkeit“, wie Theo Kobusch sie fasst<sup>14</sup> – Gott durchaus als primär innerlich fassen.<sup>15</sup> Im Zusammenhang der Exodus-Perikope aber überwiegt gegenüber dieser visuellen Metaphorik die Dimension des Zeitlichen, der die Vorzeitigkeit und Ewigkeit des Antlitzes selbst entgegenstehen.

Dennoch deutet Eckhart auch hier bereits die Bedeutung der Frage der Sinnlichkeit – beziehungsweise ihrer Bestreitung für das Gottesverhältnis – an. Hierfür greift Eckhart auf die *Fons Vitae* des jüdischen Philosophen und Theologen Ibn Gabirol /

11 Beccarisi 2013, S. 107f., arbeitet heraus, dass Eckhart im *Liber parabolarum Genesis* stärker auf die Entfaltung einer konsistenten Weltdeutung zielte als in seinem früheren Genesiskommentar; vgl. ähnlich Duclow 2013, S. 327f.

12 Eckhart: *Expositio Libri Exodi* [im Folgenden: Exp. Exod.] 33,13 no. 271 (EW 2, S. 218,6–8); vgl. Augustin: *De Trinitate libri 2 c. 17* (28),27–41 (S. 118f.).

13 Eckhart: Exp. Exod. 33,13 no. 272 (EW 2, S. 219,3–6).

14 Kobusch 2014, S. 229.

15 Eckhart: Exp. Ioh. 1,1 no. 40 (EW 3, S. 33,16).

Avencebrol (gest. 1070) zurück. In der Reflexion darauf, wie das tiefste Wissen von allen Dingen und die Erkenntnis ihres Ursprungs möglich seien, erklärt dieser am Ende seines Traktates, man müsse sich von allem Sinnlichen lösen,<sup>16</sup> um dann, so die bemerkenswerte Wendung, zu erfahren: „Er wird dich anschauen“.<sup>17</sup> Aus der Wissenssuche wird also eine Umkehr der Perspektiven, aus dem Forschen des Menschen eine Schau und Betrachtung durch Gott. Eckhart nimmt diese Wendung zunächst nicht explizit auf, sie macht aber im zustimmend referierten Zitat deutlich, dass die Begegnung mit Gott eine Umkehr der Dynamiken verlangt, in welcher die Aktivität nicht vom forschenden Menschen ausgeht, sondern von dem sich zeigenden oder eben, wie es nach Eckhart der Normalfall für den Menschen ist, sich verbergenden Gott.

Ibn Gabirol deutet diese Verschiebung der Dynamik vom Menschen zu Gott ganz knapp an. Den entsprechenden Bemerkungen folgt nur noch ein „Amen“, das diesen Gedankengang ebenso abschließt wie den Traktat insgesamt<sup>18</sup> – und von Eckhart nicht mitzitiert wird, wohl weil es die akademische und spirituelle Doppelfunktion im Rahmen des Zitats ohnehin verloren hätte. Zugleich muss Eckhart sich bemühen, Ibn Gabirols eher angedeutete als ausgeführte Auffassung in einen erkenntnis- und gnaden-theologischen Gesamtzusammenhang einzuzeichnen: Eine Erkenntnis Gottes seinem Wesen nach sei *ex puris naturalibus* unmöglich,<sup>19</sup> der Mensch bleibt hierzu auf das *lumen gloriae* angewiesen.<sup>20</sup> Die damit benannte *gloria* verbindet nach Eckhart *claritas* mit der Fülle der *gratia*.<sup>21</sup> Mit dieser erkenntnistheoretischen Verwendung des *gratia*-Begriffs wird deutlich, dass es bei dessen Verwendung für Eckhart nicht allein um Vorgänge der Rechtfertigung und Erlösung geht. Vielmehr ist die *gratia* eine anthropologisch relevante Grundkategorie, die auf die Optimierungsfähigkeit und -notwendigkeit des Menschen hinweist: Obwohl sein Wesen durch den *intellectus* bestimmt wird,<sup>22</sup> ist dieser Intellekt aus sich heraus nicht in der Lage, Gottes Wesen zu erfassen, sondern bedarf hierzu gnadenhafter Vervollständigung. Eckhart schließt sich hiermit offenkundig an die thomatische Unterscheidung von Natur und Gnade an, aus der sich herleitet, dass die menschliche Ausstattung für sich defizient ist, und dies sogar in einem solchen Ausmaß, dass Eckhart über Adam sagen kann, dass selbst er im sündenfreien Stand nicht

16 Ibn Gabirol: *Fons Vitae* I,43 (S. 338,24f.); vgl. Eckhart: *Exp. Exod.* 33,13 no. 271 (EW 2, S. 218,14–219,1): *Sequestrati prius a sensibilibus et mente infundi intelligibilibus* („du musst dich zuerst von allem Sinnlichen trennen, mit dem Geist dich ganz ins Geistige versenken“).

17 Ibn Gabirol: *Fons Vitae* 1,43 (S. 338,26); vgl. Eckhart: *Exp. Exod.* 33,13 no. 271 (EW 2, S. 219,1): *respiciet te*.

18 Ibn Gabirol: *Fons Vitae* I,43 (S. 338,26).

19 Eckhart: *Exp. Exod.* 33,23 no. 281 (EW 2, S. 226,4); vgl. hierzu und zur Entfaltung des Gedankens in den *Predigten* Junk 2016, S. 255.

20 Eckhart: *Exp. Exod.* 33,23 no. 275 (EW 2, S. 222,8–10).

21 Eckhart: *Exp. Exod.* 33,18 no. 275 (EW 2, S. 222,5f.).

22 Eckhart: *Exp. Exod.* 33,18 no. 277 (EW 2, S. 223,4–6).

in der Lage war, Gottes Wesen zu erfassen.<sup>23</sup> *Gratia* korrigiert also nicht lediglich den Sündenfall, sondern fügt dem Sein des Menschen, das von der Schöpfung her reduziert ist, eine besondere Qualität hinzu.

Da die so ermöglichte intellektuelle Erfassung Gottes sich durch die Schau vollzieht,<sup>24</sup> hat diese Beschreibung der *conditio humana* unmittelbar Folgen für die Möglichkeit sinnlicher Gotteserfassung, denn, sofern vom Menschen ohne Gnade die Rede ist, verneint sie deren Möglichkeit umfassend – andersherum gesagt: Die Gnade ist eine *aisthesis* erst ermöglichende Gabe. Die damit ausgedrückte Defizienz des Menschen also ist eine ihm qua Menschheit zukommende Begrenztheit. Eben diese Defizienz führt Eckhart in langen Reflexionen auf den Schöpfungsvorgang, die sich in den eng aufeinander bezogenen Kommentaren zur Genesis und zum Johannesevangelium finden, zurück. Die fundamentale Unterschiedenheit Gottes von den Geschöpfen, die auch seine Erkennbarkeit unmöglich macht, liegt hiernach letztlich im Schöpfungsakt selbst, welchen Eckhart mit dem neuplatonischen Instrumentarium der Unterscheidung von Einfachheit und Vielheit reformuliert. Gott sei, so erklärt er im Genesiskommentar, eben dadurch, dass er *simplex* ist, von aller Schöpfung unterschieden.<sup>25</sup> Denn letztlich besteht der Akt der Schöpfung gerade darin, dass Vielfalt entsteht und die Einfachheit damit ebendieser vielfältigen Schöpfung nicht mehr zugeschrieben werden kann.<sup>26</sup> Erkenntnistheoretisch ist damit das Problem kaum mehr vermeidbar, dass die durch ebendiese Vielfalt geprägten Geschöpfe nicht in der Lage sein können, den Gott, dessen Wesen durch Einfachheit gekennzeichnet ist, in ebendiesem Wesen zu erkennen.

Diese Differenz steigert sich in ontologischer Hinsicht so weit, dass Eckhart auf der einen Seite in einer berühmten Formulierung nicht nur sagen kann, Gott sei *esse*, sondern umgekehrt auch: *Esse est Deus*.<sup>27</sup> Das Provokationspotenzial dieses Satzes liegt nicht allein in dem schon von Eckharts Gegnern in Avignon erahnten oder gefürchteten Pantheismus,<sup>28</sup> sondern auch oder sogar mehr noch in der denkerischen Kehrseite, welche den kreatürlichen Wesen jegliches eigenständige Sein abspricht:

Alles, was von irgendeinem gemacht ist, ist ohne ihn nichts. Denn offenbar ist alles, was ohne Sein ist, nichts. Wie wäre nämlich etwas ohne Sein? Alles Sein aber und aller Sein ist von Gott allein.<sup>29</sup>

23 Eckhart: Exp. Exod. 33,23 no. 280 (EW 2, S. 225,1–3).

24 Eckhart: Exp. Exod. 33,18 no. 275 (EW 2, S. 222,8) und 33,23 no. 281 (EW 2, S. 226,3).

25 Eckhart: Expositio Libri Genesis [im Folgenden: Exp. Gen.] 1,1 no. 10 (EW 1, S. 193,11f.).

26 Eckhart: Exp. Gen. 1,1 no. 26 (EW 1, S. 205,3f.).

27 Eckhart: Prol. Generalis in Opus tripart. (EW 1, S. 38,14); vgl. hierzu Manstetten 1993; Leppin 2020.

28 Théry: Édition critique, S. 172.

29 Eckhart: Exp. Ioh. no. 53 (EW 3, S. 44,12–15): *omne factum a quocumque sine ipso est nihil. Constat enim quod omne, quod est sine esse, est nihil. Quomodo enim esset sine esse? Esse autem omne et omnium a deo est solo.*

Eine solche Beschreibung der ontologischen Relation zwischen Schöpfer und Geschöpf macht letztlich das irdische Sein und in ihm das menschliche zu einem Scheinsein. Reales Sein bleibt Gott als dem Sein selbst vorbehalten. Freilich muss man diese Aussage nicht allein in der sich andeutenden negativen Hinsicht lesen, sondern kann umgekehrt darin gerade auch das Bemühen und die Leistung sehen, eine dauerhafte Relation zwischen Schöpfer und Geschöpf zu konstituieren. Dass nämlich die Geschöpfe ohne Gott nicht nur nicht wären, sondern auch dauerhaft nichts sind, heißt umgekehrt: Mit ihm und durch ihn partizipieren sie am Sein.<sup>30</sup>

Letztlich ist es so ihr Wesen selbst, das in der Seinswirklichkeit Gottes seinen Halt hat, denn die Erschaffung der Welt erfolgte durch die *ratio idealis* der Seienden.<sup>31</sup> Dies bedeutet zunächst eine gewaltige Spiritualisierung des Schöpfungsgeschehens. Ausdrücklich nämlich verbindet Eckhart diesen Gedanken mit der Bestreitung einer äußerlichen Hinzufügung in der oder durch die Schöpfung.<sup>32</sup> Schöpfung ist mithin ein geistiges Geschehen, das mit den üblichen Vorstellungen äußerer Wirklichkeit nichts zu tun hat. Auch dies unterstreicht, dass eine sinnenhafte Erfassung Gottes durch die Geschöpfe für Eckhart schwer vorstellbar ist – und dies, obwohl doch, wie oben ausgeführt, der Gedanke einer gnadenhaften *visio Dei* durchaus präsent ist. Eckhart tritt hier in eine gewisse Spannung ein, insofern die Rede von einer Schau ein Gegenüber von Subjekt und Objekt voraussetzt, das in seiner neuplatonischen Fassung des Schöpfungsgeschehens eigentlich nicht vorgesehen ist, führt diese doch eher zu einer abgestuften Partizipation als zu einem sinnhaft greifbaren Gegenüber.

In seiner innerbiblisch verbindenden Lektüre interpretiert Eckhart so den christologischen Satz aus Joh 1,1, dass am Anfang das Wort war, schöpfungstheologisch. Schöpfung ist ein Wortgeschehen, in welchem die *rationes* der Dinge vom Schöpfer hervorgebracht werden.<sup>33</sup> Diese bewirken eine ontologische Beziehung zwischen Schöpfer und Geschöpf, insofern sie in Letzteren zwar als ihre *quidditas*<sup>34</sup> gegeben sind, in ihnen aber nicht aufgehen. Vielmehr sind sie immer auch außerhalb von ihnen und so davor geschützt, mit den vergänglichen Dingen zugleich selbst auch unterzugehen.<sup>35</sup> Sie gehören eben jener Sphäre der Überzeitlichkeit und Ewigkeit an, der sie im Schöpfungsakt entspringen, sie inhärieren letztlich Gott, und dass sie die *quidditas* der Dinge sind, unterstreicht, dass das Sein der Dinge nicht aus diesen heraus Bestand hat, sondern allein in Gott.

30 Zu diesem Ineinander von unendlicher Differenz zu Gott und zugleich größter Nähe bei Eckhart s. Murphy 1996, S. 460.

31 Eckhart: Exp. Gen. 1,1 no. 4 (EW 1, S. 188,1f.).

32 Eckhart: Exp. Gen. 1,1 no. 4 (EW 1, S. 188,3).

33 Eckhart: Exp. Ioh. 1,1 no. 4 (EW 3, S. 6,8f.).

34 Eckhart: Exp. Ioh. 1,1 no. 11 (EW 3, S. 11,13).

35 Eckhart: Exp. Ioh. 1,1 no. 12 (EW 3, S. 11,14–12,5).

In diesen Darlegungen verschlingt sich also die Vorstellung einer Gegensätzlichkeit von Sein und Nichts mit einer abgestuften ontologischen Beschreibungsstruktur, in welcher die geschaffenen Dinge dann doch in gewisser Hinsicht nicht schlechterdings Nichts sind, sondern insofern und insoweit etwas, als sie am Sein Gottes partizipieren. In Aufnahme der lichtmetaphorischen Sprache aus Joh 1 kann Eckhart dies nun auch wiederum in einer Sprache formulieren, die für sinnliche Affizienz und damit für ästhetische Reformulierungen zumindest offen zu sein scheint. Denn, so heißt es bei ihm in der Auslegung der Schöpfungsursprünglichkeit der *ratio*, in den Dingen leuchte nichts als ihre *ratio*, ganz so wie nach Joh 1 das Licht in der Finsternis leuchtete.<sup>36</sup> Die Partizipation am Göttlichen allein also gibt den Dingen ontische Qualität und Lichtfähigkeit.

Allerdings hat nach Eckhart auch dieses Licht wiederum Anteil an der allgemeinen geschöpflichen Defizienz: Ausgehend davon, dass das Licht ja im Anfang bei Gott war, erklärt er, das Licht sei schon vor seiner Erschaffung wesentlich und eines in Gott gewesen – erst danach habe es sich zerteilt.<sup>37</sup> Dies erfolgte erst, nachdem Himmel und Erde schon erschaffen waren.<sup>38</sup> Auch das Licht also ist in der geschöpflichen Welt nur in Gebrochenheit gegeben. Damit stellt sich die Frage umso mehr, ob die Teilhabe am Licht überhaupt geeignet sein kann, die prinzipielle Unfähigkeit des Menschen, Gott zu erfassen, aufzulösen. Ein solches Erfassen aber kann, wie oben schon benannt, durch den Menschen in seinem natürlichen Stand jedenfalls nicht erfolgen, sondern ist auf die Gnade angewiesen.

## 2. Die Sichtbarkeit Gottes: Das Geheimnis der Inkarnation

Die Verborgenheit Gottes gilt für diesen in seiner Aseität: Sofern er als *principium* in sich ist, bleibt dieses und damit er selbst verborgen.<sup>39</sup> Tritt er aber durch das Wort, also den Sohn, aus sich heraus, so beginnt er zu leuchten.<sup>40</sup> Mit diesen Überlegungen zeichnet Eckhart den traditionellen christlichen Gedanken, nach welchem Gott in seinem Sohn sichtbar wird, in eine allgemeine ästhetische Theorie ein. Licht ist hiernach ohne Beimischung seines Gegensatzes nicht sichtbar. So wie etwas Durchsichtiges in sich selbst nicht erkennbar ist, wenn es nicht durch etwas Dunkles durchbrochen ist – Eckhart denkt offenbar an durch Bleiruten zusammengesetzte Fenster –, ist nach Eckhart auch

36 Eckhart: Exp. Ioh. 1,1 no. 11 (EW 3, S. 11,13f.).

37 Eckhart: Liber parabolarum Genesis 1,3 no. 55 (EW 1, S. 523f.); zu den ontologischen Voraussetzungen von Einheit und Vielheit in diesem Zusammenhang s. Hille-Coates 2003, S. 168f.

38 Eckhart: Exp. Gen. 1,2 no. 33 (EW 1, S. 211,7–9).

39 Eckhart: Exp. Ioh. 1,5 no. 75 (EW 3, S. 63,1f.): *principium universaliter in se ipso latet absconditum* („Denn ganz allgemein ist der Ursprung in sich selbst verborgen“).

40 Eckhart: Exp. Ioh. 1,5 no. 75 (EW 3, S. 63,2f.).

das Licht auf seinen Gegensatz angewiesen.<sup>41</sup> Für diese Auffassung beruft er sich zudem auf Dionysius, kann sie also tief in der Patristik verankern.<sup>42</sup> Damit wird die scheinbar unmittelbar auf *aisthesis* ausgerichtete Kategorie des Lichts bezogen auf Gott zu etwas Nichtwahrnehmbarem: Bleibt das Licht in sich selbst, so ist es verborgen,<sup>43</sup> erst das Heraustreten – christologisch gesprochen: die Inkarnation – macht es sichtbar.

Die enge Verbindung von Christologie und Lichtmetaphorik ergibt sich aus dem Johannesprolog mit großer Selbstverständlichkeit, Eckhart trägt sie aber auch in seinen Genesiskommentar ein und begründet sie hier exegetisch. Dass Gott im Zuge des Schöpfungsberichtes zum ersten Mal bei der Erschaffung des Lichtes – nach dem Vorherigen muss man präzisieren: bei der Aufteilung jenes einen bei ihm unteilbar schon gegebenen Lichtes im Modus der Schöpfung – das Wort erhebt, verweist für Eckhart innerbiblisch intertextuell auf eben den Johannesprolog, der Christus als Gottes Wort mit dem Licht identifiziert.<sup>44</sup> Auf unterschiedliche Weise drücken beide Bibeltexte also dasselbe aus. Auf einer weiteren Verstehensebene ist beides – Christologie wie Lichtmetaphorik – wiederum mit den oben ausgeführten erkenntnistheoretischen Reflexionen verbunden. Denn dass die Schöpfung nach Gen 1,1 *in principio* erfolgt, führt Eckhart auf innertrinitarische Folgerungen: Das *principium* verweise auf den Sohn, die Schöpfung vollzieht sich mithin in diesem. Eckhart folgte damit einem Argumentationsstrang bei Augustin<sup>45</sup> und in der *Glossa ordinaria*,<sup>46</sup> durch den das frühe alttestamentliche Zeugnis für die Trinität gesichert wurde. Dies aber füllte Eckhart wiederum mit neuplatonischen Schöpfungsvorstellungen, denn die Schöpfung im Sohn verwirkliche sich so, dass dieser *imago et ratio idealis omnium* („Urbild und Idee von allem“) sei.<sup>47</sup>

Der Sohn nimmt somit in einer scharfen christozentrischen Wendung der Schöpfungserzählung eine Scharnierstelle ein, in welcher er als wahres Abbild des Vaters zu denken ist, welches zugleich Ur- und Vorbild alles Geschaffenen ist. Die Ideenwelt gewinnt mithin ihre erste Gestaltung in ebendiesem Sohn als dem beim Vater wohnenden Licht. Ist er die Idee von allem Seienden, so bedeutet dies nach dem eben

41 Eckhart: Exp. Ioh. 1,5 no. 74 (EW 3, S. 62,3–7). Hille-Coates 2003, S. 294f., betont hier einseitig den Gegensatz des göttlichen Lichts zum irdischen – Eckhart will aber gerade das Leuchten des Lichts in der Finsternis erklären.

42 Eckhart: Exp. Ioh. 1,5 no. 74 (EW 3, S. 62,8f.): *impossibile* [orig.: *Etenim neque possibile*] *est nobis aliter* [orig.: *aliter nobis*] *lucere* [orig. add.: *nobis*] *divinum radium nisi varietate* [orig. add.: *sacrarum*] *velaminum* [orig. add.: *anagogice*] *circumvelatum* („der göttliche Schein kann uns nur leuchten, wenn er durch mancherlei Schleier verhüllt ist“); vgl. Dionysius: *De caelesti hierarchia* c. 1 (Sp. 1038C).

43 Eckhart: Exp. Ioh. 1,5 no. 75 (EW 3, S. 63,1f.).

44 Eckhart: Exp. Gen. 1,3 no. 65 (EW 3, S. 230,2–4); vgl. Hille-Coates 2003, S. 114.

45 Augustin: *De Genesi contra Manichaeos* I,2,3,6–10 (S. 91,69).

46 S. die Deutung des *principium* auf *verbum* und damit *Filius* in der *Glossa ordinaria* zu Gen 1,1 (*Patrologia Latina* 113, Sp. 67B–C).

47 Eckhart: Exp. Gen. 1,1 no. 5 (EW 2, S. 188,9–11).



Ausgeführten, dass alles Seiende sein wesentliches Sein in dem Sohn in seiner Schöpfungsmittlerschaft hat – ein Gedanke, der nach der Deutung von Paul DeHart eine Art Replatonisierung der Vorstellung von Ideen darstellte, die durch Thomas von Aquin stärker in einen aristotelischen Horizont eingezogen und damit in ihrem ontologischen Gewicht abgeschwächt worden waren.<sup>48</sup>

Diese platonische Orientierung verdankt Eckhart seiner intensiven Aufnahme der arabischen Philosophie<sup>49</sup> wie auch der jüdischen Philosophie des arabischen Kulturraums. Neben dem schon erwähnten Ibn Gabirol verwendet er in diesem Zusammenhang auch reichlich Maimonides,<sup>50</sup> dem er sich überhaupt in seinen letzten Lebensjahren immer stärker zugewandt hat.<sup>51</sup> Zugleich aber wendet er sich gegen den Gebrauch des Aristoteles durch konsequente Aristoteliker, der in Paris im 13. Jahrhundert gepflegt und seinerzeit von Thomas von Aquin als „Averroismus“ verunglimpft wurde.<sup>52</sup> Ausdrücklich kritisiert er deren Annahme einer durchgängigen naturgegebenen Notwendigkeit allen Geschehens, und dies mit dem Argument, es handele sich bei der Schöpfung, wie sie seiner Deutung nach in Gen 1 beschrieben werde, um ein rein geistiges Geschehen.<sup>53</sup>

Ähnlich wie bei den Seinsqualitäten ergibt sich dabei auch für die Sichtbarmachung im Licht, dass diese grundsätzlich nicht der geschöpflichen Welt zukommt. Letztere fällt vielmehr unter die Rede von der Finsternis in Joh 1,<sup>54</sup> ist also von Gott beziehungsweise dem Sohn als dem Licht dem Wesen nach ebenso weit entfernt wie das Nichts vom Sein. Wie das Sein allem in der Welt Seienden eigentlich nur von außen zukommt, bleibt auch das Licht der geschöpflichen Welt gegenüber distanziert. Es schlägt keine Wurzeln in ihr.<sup>55</sup> Dennoch erleuchtet es die Finsternis,<sup>56</sup> also die Schöpfung – als eine von dieser dauerhaft unterschiedene Quelle der Helligkeit.

Das führt zu einer paradoxalen Konstellation, die aber ihren Grund in der oben erwähnten Umkehr des Sehens und Erblickens im Zitat von Ibn Gabirol hat, das die Wendung von der Suche nach Gott zum Angeschautwerden beschreibt: Nicht die Verborgenheit Gottes allein ist also ein Gedanke, von dem auszugehen ist, sondern ihren eigenen Bedingungen nach ist gerade die Schöpfung nicht erleuchtet und damit, dieser

48 DeHart 2017, S. 422f.

49 S. hierzu Flasch 2006.

50 S. z. B. Eckhart: Exp. Exod. 33,23 no. 281 (EW 2, S. 2) u. ö. Eine gründliche und umfassende Studie zu Eckharts Gebrauch von Ibn Gabirol – unter Berücksichtigung der Verwendung von Maimonides – bietet Strauss 2019, S. 65–99.

51 Schwartz 2013, S. 389f.

52 Thomas von Aquin: De unitate intellectus c. 1 (S. 294,308).

53 Eckhart: Exp. Gen. 1,1 no. 6 (EW 1, S. 189,7–15).

54 Eckhart: Exp. Ioh. 1,5 no. 72 (EW 3, S. 60,9f.).

55 Eckhart: Exp. Ioh. 1,5 no. 70 (EW 3, S. 58,11f.).

56 Eckhart: Exp. Ioh. 1,5 no. 74 (EW 3, S. 62,3–12).

Metapher folgend, nicht sichtbar beziehungsweise in gewisser Weise verborgen – was durchaus konsequent und einleuchtend ist, wenn sie eigentlich aus sich heraus auch gar nicht ist, sondern nur aus Gott heraus. Blickt man also auf die Erkenntnisfähigkeit des Menschen, so ist Gott diesem aus sich heraus grundlegend verborgen und erst durch Christus erkennbar. Ontisch aber ist Gott nicht nur die Fülle des Seins, sondern auch die Fülle des Lichtes, und ihren eigenen Bedingungen nach ist die Schöpfung nicht-seiend und nichterleuchtet, also nichterkennbar. Seinsordnung und Erkenntnisordnung stehen sich hier also diametral gegenüber.

Erst in dem Akt, in dem Gott sich durch seinen Sohn der Schöpfung schenkt, wird diese der wesentlichen Verborgenheit entrissen und erhält Anteil an der Fülle des Lichts, ohne dass diese ihr je zu eigen wird. Gott ist so gesehen nicht allein seinem Wesen nach aller menschlichen *aisthesis* entzogen, sondern er ist zugleich Ermöglichungsgrund jeglicher Wahrnehmung und damit letztlich auch jeder Ästhetik. Dass dieses Verhältnis christologisch vermittelt ist, schränkt diese Aussage nicht ein – die *aisthesis* Gottes wird durch seinen Sohn vermittelt, aber nicht erst durch die Geburt in Nazareth, sondern bereits durch seine Präsenz in der Schöpfung. Die Heranziehung andersreligiöser Stimmen und die zentrale argumentative Rolle, die dabei gerade den jüdischen Philosophen Ibn Gabirol und Maimonides zukommt, unterstreichen diesen universalanthropologischen Ansatz theologisch begründeter Erkenntnislehre.<sup>57</sup> Freilich ist diese damit immer noch mehr angedeutet als ausgeführt, denn die Argumentation Eckharts schwingt zwischen deutlichen philosophischen Reflexionen einerseits und der Entfaltung biblischer Metaphorik andererseits hin und her. Inwieweit das Licht, das Gott der Schöpfung mitteilt, auch visuelle Akte im Sinne einer Subjekt-Objekt-Unterscheidung ermöglicht, ist hiermit nicht klar, die ontologischen Ausführungen stellen ein solches Gegenüber eher in Frage.

### 3. Wahrnehmung Gottes

Die zweimal beobachtete Spannung zwischen schärfster Distanz von Schöpfung und Geschöpf – als Nichtsein und Sein, Finsternis und Licht – einerseits, partizipatorischer Verhältnisbestimmung des Geschöpfes zum Schöpfer andererseits, fasst Eckhart in der Vorstellung eines *duplex esse*: Jedes Ding existiere zum einen in seinen Ursachen – also im Wort Gottes, das heißt: in Christus –, zum anderen aber für sich, diese zweite Seinsweise ist jedoch äußerlich und wechselhaft.<sup>58</sup> Der Wendung gegen die konsequenten Aristoteliker und der damit verbundenen Betonung der Geistigkeit des Schaffensvor-

57 In diesem Zusammenhang ist die Beobachtung von Jackson 2017, S. 33f., besonders bemerkenswert, dass Eckhart seine Trinitätstheologie unter dem Einfluss des Maimonides in der Weise transformiert hat, dass er die Einheit Gottes der Dreiheit der Personen strikt übergeordnet hat.

58 Eckhart: Exp. Gen. 1,6 no. 77 (EW 1, S. 238,1–7).

ganges entsprechend, ist Sein damit primär als nichtäußerlich und geistig bestimmt – was wiederum durch den erkenntnistheoretischen Zusammenhang bedeutet: als intellektiv. Eckhart modifiziert die klassische Vorstellung vom Menschen als *animal rationale* dergestalt, dass der Mensch durch den Intellekt Mensch sei.<sup>59</sup> Gerade dadurch ist er in eminenter Weise mit Gott verbunden, denn der Intellekt ist nach Eckhart als Intellekt ganz und gar wesentlich in Gott.<sup>60</sup>

Diese herausragende Bestimmtheit des Menschen durch intellektive Fähigkeiten gilt hinsichtlich der Definition des Menschen, aber eben auch hinsichtlich des beschriebenen Vorgangs seiner Entstehung. Die in Christus gegebene Idee macht den Menschen aus – und nicht nur diesen, sondern jedes Wesen. Die Welt in ihrem eigentlichen Sinne ist eine intellektive, in welcher entsprechend die hierarchischen Vorstellungen einer neuplatonischen Seinspyramide zugleich infrage gestellt werden, da die Voraussetzung, dass das reale Sein des Menschen nicht in seinem Äußerlichen bestehe, bedeutet, dass das, was sein Wesen ausmacht und damit in irgendeiner Weise in ihm mitgegeben sein muss, seinem Ursprung und Wesen nach außerhalb seiner selbst ist, nämlich in Gott. Der Aussage, dass das Wesen alles Seienden, und darin vor allem des Menschen außerhalb seiner vergänglichen Existenz ist, bedeutet damit aber zugleich, dass im Menschen, sofern es um sein Wesen geht, das ist, was dieses Wesen konstituiert und ermöglicht, nämlich Gott: So ist „Gott, insofern er Erstursache ist, [...] zutiefst innerlich in den Seienden“.<sup>61</sup> Denn die Schöpfung *in principio*, im Anfang, der das Wort ist, bedeutet, dass das Geschaffene letztlich nicht außerhalb Gottes ist.<sup>62</sup> Eckhart transformiert den durch und durch chronologisch angelegten ersten Schöpfungsbericht zu einer Beschreibung des Gott-Schöpfungsverhältnisses im Sinne räumlicher und zeitlicher Unmittelbarkeit, ja, der vollständigen Aufgehobenheit allen geschöpflichen Seins im Schöpfer. Es gibt nicht die Kausalketten der konsequenten Aristoteliker, damit letztlich allerdings auch keine Emanationsketten, sondern „alles hat sein Sein unmittelbar aus Gott“.<sup>63</sup>

Aus dieser Welt der Unmittelbarkeit aber ragt der Mensch insofern wiederum heraus, als er nicht nur die in Gott enthaltenen Ideen abbildet, sondern Gott selbst.<sup>64</sup> Jenem Scharnier, das Christus als Bild der gesamten Schöpfung darstellt, entspricht auf Seiten der geschöpflichen Welt also der Mensch als Bild Gottes, und seine Intellektverfasstheit wird nun zur Grundlage der Wahrnehmung Gottes durch ihn. Wieder ist es Maimonides, dem Eckhart hier ein zentrales Argument entnimmt, dass nämlich der Intellekt den

59 Eckhart: Exp. Exod. 33,18 no. 277 (EW 2, S. 223,4).

60 Eckhart: Exp. Ioh. 1,1 no. 34 (EW 3, S. 27,12–14).

61 Eckhart: Exp. Gen. 1,1 no. 14 (EW 1, S. 197,12): *deus, utpote causa prima, intimus sit entibus* („denn Gott ist als die Erstursache allem Seienden zinnerst“).

62 Eckhart: Exp. Gen. 1,1 no. 19 (EW 1, S. 200,17–201,1).

63 Eckhart: Exp. Gen. 1,1 no. 21 (EW 1, S. 202,4f.): *Omnia enim habent esse immediate a solo Deo et ex aequo* („Denn alles hat von Gott allein unmittelbar und in gleicher Weise das Sein“).

64 Eckhart: Exp. Gen. 1,26 no. 115 (EW 1, S. 270,5–10).

Menschen mit Gott verbinde und so die Wahrnehmung Gottes ermögliche – wodurch sich Ps 36,10 (35,10 Vg.) erfülle: „In deinem Licht werden wir das Licht sehen“ (*In lumine tuo videbimus lumen*).<sup>65</sup> Mit diesem Psalmzitat wird die intellektive Erkenntnis wieder zu einer visuell beschreibbaren: „Mit dem Intellekt aber wird eigentlich die Herrlichkeit Gottes geschaut.“<sup>66</sup> Weil das Sein in seinem eigentlichen Sinne nicht äußerlich, sondern geistig-intellektiv ist, handelt es sich hierbei um eine Schau, die nicht mit traditionellen Formen von Sinnlichkeit beschreibbar ist, aber Eckhart drängt offenkundig auf Formulierungen, die – an die irdische Sprache und ihre Bedingungen gebunden – Sinnlichkeit mindestens anklingen lassen.<sup>67</sup>

\*

Das Verhältnis von Verborgenheit und Sichtbarkeit Gottes lässt sich bei Meister Eckhart nicht einfach, am Ende wohl überhaupt nicht präzise fassen: So sehr die Sprache Eckharts von Begriffen sinnlichen Erfassens erfüllt ist – Licht, schauen –, so sehr weisen doch die Beschreibungen, die er hierzu gibt, auf eine rein geistliche Wirklichkeit, die sich der Sinnlichkeit entzieht. Was hier als ambig erscheint, steigert sich bis hin zu der Paradoxie, dass Licht im eigentlichen Sinne nur in dem eigentlich sinnlich nicht erfassbaren Gott gegeben ist, während die als sinnlich erfassbar gedachte Welt grundsätzlich als Finsternis vorgestellt wird. Selbst noch in seinem akademischen Werk zeigt Eckhart sich damit als ein Denker, dessen philosophische Konstruktionsfähigkeit überdeutlich ist und sich im Gespräch mit christlicher, jüdischer und islamischer Philosophie und Theologie vollzieht, der aber zugleich durch die Verwendung des biblischen Textes Wirklichkeit in einer metaphorischen und so ästhetischen Weise erfasst, die über das begrifflich Benennbare hinausgeht. Eben das Konzept, dem die Frage nach Verborgenheit und Sichtbarkeit Gottes in dieser Studie nachgehen musste, die Schau Gottes, bleibt damit zuletzt unscharf. Diese Unschärfe dürfte allerdings ihrerseits auch eine theologisch intendierte sein: Wie schon der Plural des Verses Ps 36,10 (35,10 Vg.) vom Sehen Gottes zeigt, ist die Schau Gottes eine eschatologische Verheißung, die allenfalls in visio-

65 Eckhart: Exp. Exod. 33,18 no. 277 (EW 2, S. 223,7–11): ‚*intellectus* [...]‘, ‚*coniungit nos cum creatore, secundum quod nos apprehendimus ipsum cum luce intellectus*‘, ‚*sicut David dixit: ‚in lumine tuo videbimus lumen*‘ [...]‘ („der Intellekt [...] verbindet uns mit dem Schöpfer in dem Maße, wie wir ihn mit dem Licht des Intellekts erfassen“, wie David gesagt hat: ‚in deinem Licht werden wir das Licht schauen‘ [...]“); vgl. Maimonides: Dux neutrorum III c. 53 (Rabi Mossei Aegyptii, fol. 112<sup>r</sup>): *intellectus* [...] *coniungit nos cum creatore, secundum quod nos apprehendimus ipsum cum lumine intellectus, quem infundit super nos, sicut David dixit. In lumine tuo videbimus lumen.* („Der Intellekt [...] verbindet uns mit dem Schöpfer in dem Maße, wie wir ihn mit dem Licht des Intellekts, den er über uns ausgegossen hat, erfassen, wie David gesagt hat: ‚in deinem Licht werden wir das Licht schauen.‘“).

66 Eckhart: Exp. Exod. 33,18 no. 277 (EW 2, S. 223,5f.): *Intellectu autem proprie videtur claritas dei.*

67 Siehe zu dieser Problematik Gerok-Reiter / Leppin 2022.

nären Erfahrungen und deren ästhetischen Ausdrucksformen antizipiert werden kann, sich einem vollständigen Erfassen im Diesseits aber gerade entzieht. Von der Schau Gottes zu sprechen, muss insofern immer auch auf die Begrenztheit dieses Sprechens verweisen – genau dies tut Eckhart durch die Weise, wie er philosophische Reflexion und metaphorische Entfaltung miteinander verschlingt.<sup>68</sup>

## Literaturverzeichnis

### Primärtexte

- Augustin: Sancti Aurelii Augustini De Trinitate libri XV (libri I–XII), hg. von W. J. Mountain, Turnhout 1968 (Corpus Christianorum. Series Latina 50).
- Augustin: Sancti Augustini Opera: De Genesi contra Manichaeos, hg. von Dorothea Weber, Wien 1998 (Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum 91).
- Dionysius: De caelesti hierarchia [übers. von Johannes Scotus], in: Patrologia Latina, hg. von Jean-Jacques Migne, 221 Bde., Paris 1844–1865, Bd. 122, Sp. 1035–1070.
- EW 1 = Meister Eckhart: Die deutschen und lateinischen Werke. Die lateinischen Werke, hg. von Konrad Weiß, Bd. 1, Stuttgart 1964.
- EW 2 = Meister Eckhart: Die deutschen und lateinischen Werke. Die lateinischen Werke, hg. von Albert Zimmermann und Loris Sturlese, Bd. 2, Stuttgart 1992.
- EW 3 = Meister Eckhart: Die deutschen und lateinischen Werke. Die lateinischen Werke, hg. von Albert Zimmermann / Loris Sturlese, Bd. 3, Stuttgart 1994.
- Ibn Gabirol, Solomon [Avencebrolis]: Fons Vitae ex arabico in Latinum translatus ab Iohanne Hispano et Cominico Gvndissalino, hg. von Clemens Baeumker, Münster 1895 (Beiträge zur Geschichte und Philosophie des Mittelalters 1.2–4).
- Maimonides, Moses: Rabi Mossei Aegyptii | Dux seu Director dubitantium aut perplexorum, in | tres Libros diuisus, & summa accuratione Reueren | di patris Augustini Iustiniani ordinis Prædicatorii | Nebiensium Episcopi recognitus [...], Paris: Jodocus Ascensius Badius, 1520.
- Seneca: Seneca in Ten Volumes, Bd. 4: Ad Lucilium epistulae morales 1, hg. und übers. von Richard M. Gummere, Cambridge / London 1979.
- Théry, Gabriel (Hg.): Édition Critique des Pièces Relatives au Procès d'Eckhart Contenues dans le Manuscrit 33b de la Bibliothèque de Soest, in: Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Âge 1, Paris 1926 / 1927, S. 129–268.
- Thomas von Aquin: De unitate intellectus, in: Sancti Thomae Opera omnia [Editio Leonina], 50 Bde., Bd. 43: Opuscula 4, hg. von H.F. Dondaine, Rom 1976, S. 243–314.

68 Die Arbeit an diesem Beitrag erfolgte im Rahmen des Teilprojektes C3: ‚Der *schoene schîn* in der Mystik‘ des durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Sonderforschungsbereichs 1391 *Andere Ästhetik*, Projektnr. 405662736.

## Sekundärliteratur

- Asmuth 2017 = Asmuth, Christoph: *Subjekt und Prinzip. Philosophie des Anfangs*, Berlin 2017 (Philosophische Hefte 2).
- Beccarisi 2013 = Beccarisi, Alessandra: *Eckhart's Latin Works*, in: Jeremiah M. Hackett (Hg.): *A Companion to Meister Eckhart*, Leiden / Boston 2013 (Brill's Companions to the Christian Tradition 36), S. 85–123.
- DeHart 2017 = DeHart, Paul J.: *The Creature Makes Itself. Aquinas, the De-idealization of the Eternal Ideas, and the Fate of the Individual*, in: *Theological Studies* 78 (2017), S. 412–434.
- Duclow 2013 = Duclow, Donald F.: *Meister Eckhart's Latin Biblical Exegesis*, in: Jeremiah M. Hackett (Hg.): *A Companion to Meister Eckhart*, Leiden / Boston 2013 (Brill's Companions to the Christian Tradition 36), S. 321–336.
- Farrant 2018 = Farrant, Timothy: *Aliquid altius ente. Further Reflections on the Theological Consistency of Meister Eckhart's Metaphysics*, in: *Philosophy and Theology* 30 (2018), S. 299–320.
- Flasch 2006 = Flasch, Kurt: *Meister Eckhart. Die Geburt der ‚Deutschen Mystik‘ aus dem Geist der arabischen Philosophie*, München 2006.
- Gerok-Reiter / Leppin 2022 = Gerok-Reiter, Annette / Leppin, Volker: *Religiöse Gebrauchstexte als Orte ästhetischer Verhandlungen. Kap. II,25 des Fließenden Lichts der Gottheit und Meister Eckharts Predigt 57 im Vergleich*, in: Annette Gerok-Reiter / Jörg Robert / Matthias Bauer / Anna Pawlak (Hgg.): *Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven*, Berlin / Boston 2022 (Andere Ästhetik – Koordinaten 1), S. 189–242.
- Hille-Coates 2003 = Hille-Coates, Gabriele: *Lux und lumen in den Bibelkommentaren Meister Eckharts*, Göttingen 2003.
- Imbach 2018 = Imbach, Ruedi: *Hinweise auf Eckharts Auslegung des Johannesevangeliums (Prolog und 1,38) im Vergleich mit Augustin und Thomas von Aquin*, in: Wolfgang Erb / Norbert Fischer (Hgg.): *Meister Eckhart als Denker*, Stuttgart 2018 (Meister-Eckhart-Jahrbuch. Beihefte 4), S. 135–166.
- Jackson 2017 = Jackson, Gwendolen: *Maimonides and Meister Eckhart on God as Absolute Unity*, in: *Journal of Theta Alpha Kappa* 41.1 (2017), S. 22–38.
- Junk 2016 = Junk, Karsten: *Der menschliche Geist und sein Gottesverhältnis bei Augustinus und Meister Eckhart (Augustinus – Werk und Wirkung 5)*, Paderborn 2016.
- Kobusch 2014 = Kobusch, Theo: *Das Johannesevangelium. Metaphysik der christlichen Philosophie von Origenes bis J.G. Fichte*, in: *Recherches de Théologie et Philosophie Médiévale* 81 (2014), S. 213–235.
- Leppin 2020 = Leppin, Volker: *Gottes Sein und Gottes Nähe. Zur Bedeutung des Satzes „Esse est Deus“ für ein Verständnis von Meister Eckharts Mystik*, in: Christian König / Burkhard Nonnenmacher (Hgg.): *Gott und Denken. Zeitgenössische und klassische Positionen zu zentralen Fragen ihrer Verhältnisbestimmung. Für Friedrich Hermann zum 60. Geburtstag*, Tübingen 2020 (Collegium Metaphysicum 24), S. 339–358.
- Manstetten 1993 = Manstetten, Reiner: *Esse est Deus. Meister Eckharts christologische Versöhnung von Philosophie und Religion und ihre Ursprünge in der Tradition des Abendlandes*, Freiburg i.Br. / München 1993.
- McGinn 2001 = McGinn, Bernard: *The Mystical Thought of Meister Eckhart. The Man from Whom God Hid Nothing (The Edward Cadbury Lectures 2000 / 2001)*, New York 2001.
- Mieth 2020 = Mieth, Dietmar: *„Idemität“. Zum Konzept Meister Eckharts in seinem selektiven Kommentar zum Johannesevangelium*, in: *Journal of the Bible and its Reception* 7 (2020), S. 91–113.
- Murphy 1996 = Murphy, John J.: *Meister Eckhart and the Via Negativa. Epistemology and Mystical Language*, in: *New Blackfriars* 77 (1996), S. 458–472.

- Schwartz 2013 = Schwartz, Yossef: Meister Eckhart and Moses Maimonides. From Judaeo-Arabic Rationalism to Christian Mysticism, in: Jeremiah M. Hackett (Hg.): *A Companion to Meister Eckhart*, Leiden / Boston 2013 (Brill's Companions to the Christian Tradition 36), S. 389–414.
- Strauss 2019 = Strauss, Ze'ev: Meister Eckhart Reading Ibn Gabirol's *Fons vitae*, in: *Yearbook of the Maimonides Centre for Advanced Studies* (2019), S. 65–99.
- Williams 2015 = Williams, Duane: Meister Eckhart's Christ and Medieval Biblical Exegesis, in: *Medieval Mystical Theology* 24 (2015), S. 161–179.

## *klebewort und übergulde*

### Evidenz und *dissimulatio* in Gottfrieds *Tristan* mit einem Seitenblick auf Dante

#### Abstract

As experts in dissimulation, Tristan and Isolde use verbal as well as non-verbal signs to conceal their love. In the same episodes, Gottfried von Straßburg conspicuously displays his craft. In the poetic ostentation of gold and light, his emphasis lies on figures of sound and techniques of giving evidence. The article argues that the exposure of rhetorical devices and of language as a medium is constitutive of aesthetic communication.<sup>1</sup>

#### Keywords

Poetic Craft, Gold, Light, Sound, Signs, Mediality, Aesthetics, Rhetoric

Im Paradies spricht man nicht. Sprache erübrigt sich, Fragen auch. Dies muss der stets fragende Jenseitswanderer Dante im Fixsternhimmel zur Kenntnis nehmen, lange nachdem er die Höllenkreise hinter sich gelassen hat – und darin auch Tristan im schwarzen Wind der Wollüstigen: *aura nera* (Abb. 1).<sup>2</sup> Dort, wo Licht durch Licht überboten wird und Gott die Augen versengt (Abb. 2),<sup>3</sup> sind verbale Äußerungen entbehrlich. Natürlich gilt dies nicht für den nachträglichen Reisebericht, in dem Dante sogar die Überforderung durch die Transzendenz festhält. Gott blendete ihn. Er umhüllte den Wanderer mit dem Schleier seines Glanzes, *velo del suo fulgor*.<sup>4</sup> Im visuellen Überschuss wirkte er anästhetisch. Und selbst das kommt in der *Commedia* als einem sprachlichen Seismographen sinnlicher Jenseitserfahrung zum Ausdruck.

1 Eine englische Übersetzung des *Tristan*-Textes liegt vor, vgl. Gottfried: *Tristan*. Translated Entire for the First Time [...] by Arthur T. Hatto.

2 Dante: *Commedia*, *Inferno* 5,51.

3 Dante sieht im Canto 28 Gott als blendenden Punkt, um den die Seraphim in ihrem Rasen einen Hof (eine Korona) bilden. Ein Stern, den man von der Erde aus als winzig wahrnimmt, erschiene so groß wie der Mond, wenn er neben dem göttlichen Punkt stünde. Dass dieser in der Miniatur ein Gesicht hat, erinnert an Sonnen- und Mondarstellungen. Auch hält die Dante-Figur, anders als im Text, ihre Augen offen. – Auch irdischer Glanz kann blenden, vgl. dazu Müller 2018. In der Soltane-Episode inszeniert Wolfram von Eschenbach eine Konkurrenz zwischen dem göttlichen Leuchten und dem Glanz der Rüstungen. Vgl. dazu Quast 2019, S. 238.

4 Dante: *Commedia*, *Paradiso* 30,51.





Abb. 1. Priamo della Quercia: Vergil spricht mit Paolo und Francesca, während Dante vor Mitleid in Ohnmacht fällt, in: Dante Alighieri: Divina Commedia, Norditalien (Toscana, Siena?), zwischen 1444 und ca. 1450, fol. 10<sup>r</sup> (Detail), Pergament, London, The British Library, Yates Thompson 36.



Abb. 2. Giovanni di Paolo: Dante und Beatrice vor dem Licht, in: Dante Alighieri: Divina Commedia, Norditalien (Toscana, Siena?), zwischen 1444 und ca. 1450, fol. 179<sup>r</sup> (Detail), Pergament, London, The British Library, Yates Thompson 36.

Sprache macht zweifelsfrei den Menschen aus,<sup>5</sup> wie die selige Adamsseele im Fixsternhimmel im Gespräch mit dem Wanderer unterstreicht. Im Paradies erkennen aber die Erlösten in Gott – dem wahren Spiegel – alles, was ihr Gegenüber im Sinn hat.<sup>6</sup> Wahrnehmung und zeichenfreie Kommunikation stimmen überein. In diesem Spiegel der Erkenntnis ist das Gedachte sogleich evident. Auch der Wanderer könnte in dieser Höhe das Reden unterlassen. Weil er zu gespannt ist, verzichtet er gegenüber Adam tatsächlich darauf, seine Fragen zu stellen, und Adam geht sofort zu den Antworten über, die er ausspricht. Dantes *alter ego*, noch im irdischen Leib verhaftet, kann sie nicht dem göttlichen Spiegel entnehmen, aber seine Gedanken sind für andere lesbar. Zwischen den Himmelswesen der *Commedia* gelingt die Verständigung stets im Rekurs auf den absoluten, wahren Spiegel. Sie läuft insofern unmittelbar ab, als jegliches Zeichen entbehrlich wird; sie repräsentiert eine semiotische Nullstufe.

Im Gegenzug sind Erdenbewohner auf zeichengebundene Kommunikation und häufig auf Sprache angewiesen. Dem verleiht Dante in *De vulgari eloquentia* Nachdruck:

[...] nam eorum que sunt omnium soli homini datum est loqui [...]. Si etenim perspicaciter consideramus quid cum loquimur intendamus, patet quod nichil aliud quam nostre mentis enucleare aliis conceptum.<sup>7</sup>

[...] denn von allen Seienden wurde das Sprechen allein dem Menschen gegeben [...]. Wenn wir nämlich genau betrachten, was wir mit dem Sprechen beabsichtigen, wird klar, daß es nichts anderes ist, als andern einen Begriff unseres Geistes zu enthüllen.<sup>8</sup>

Für einen theoretischen Text, der Positionen von Thomas von Aquin integriert,<sup>9</sup> mag es nicht erstaunen, dass nur Begriffe den Gegenstand der Mitteilung bilden. Verbale Kommunikation soll menschliche Intellekte füreinander zugänglich machen. Unabhängig vom Wahrheitswert soll sie Gedanken, die sich im Geist formieren, unverändert übermitteln. Man könnte diese anspruchslose Pragmatik als Stufe 1 in einer Typologie der Zeichen etikettieren.

Sie findet sich gegenwärtig in theoretischen Debatten wieder. Der direkte Zugang zum Gemeinten steht für Sybille Krämer im Fokus: Für sie erfüllen Medien ihre Zweck-

5 Andererseits sprach Gott, noch bevor es den Menschen gab, und sein Sohn ist der Logos. Vgl. Gen 1,3; Joh 1,1 (Biblia Sacra Vulgata). – Die erste Sprache der Menschheit war, Dantes Auffassung nach, Hebräisch. Vgl. Dante: Über die Beredsamkeit in der Volkssprache. *De vulgari eloquentia* VI,7, S. 18f.

6 Dante: *Commedia*, Paradieso 26,103–132.

7 Dante: Über die Beredsamkeit in der Volkssprache. *De vulgari eloquentia* II,1–3, S. 4.

8 Übers. Cheneval 2007, S. 5. Zeichen haben für Dante eine vernünftige und eine sinnliche Komponente. Vgl. Dante: Über die Beredsamkeit in der Volkssprache. *De vulgari eloquentia* III,2f., S. 8f.

9 Vgl. Roling 2008, S. 79–89.

mäßigkeit am besten, wenn sie wie Fensterscheiben wirken.<sup>10</sup> Medien werden ihrer Aufgabe gerecht, wenn sie sich selbst der Wahrnehmung entziehen, sich anaesthetisieren.<sup>11</sup> Sie müssen auf das Kommunizierte hin transparent sein. Im Falle der Sprache bedeutet dies direkten Zugang zum Gemeinten. Das impliziert, dass zugunsten der Referenz etwa über ihre Klanglichkeit hinweggesehen wird. Es heißt, dass Dantes Paronomasien, Assonanzen oder der Reim in der Jenseitsschilderung übersehen werden – also in der Vermittlung einer Sinnlichkeitsskala, die bis zur Überwältigung reicht.

Tatsächlich lässt es sich nicht von der Hand weisen, dass – der Referenz zuliebe – das Medium vielfach in den Hintergrund tritt. Rhetorik kann sogar darauf ausgerichtet sein, Medialität zu verschleiern. Dies leisten unter anderem Strategien der Evidenz. ‚Evidenz‘ bezeichnet Mittel der Veranschaulichung, die „zur Einsicht führen“<sup>12</sup> sollen. Sie lassen das, wovon man spricht, vor dem inneren Auge der Adressat\*innen gegenwärtig werden. Evidenz funktioniert, wenn sich die Verfahren im Effekt, den sie hervorrufen, der Wahrnehmung entziehen.<sup>13</sup> Genauer gesagt setzt dieser Präsenz-Effekt ein doppeltes Verschwinden voraus. Es betrifft einerseits die Konstitution der Signifikanten und andererseits die Strategien ihrer Zusammenstellung im Hinblick auf Signifikate und Visualität.

In der Analyse von Gottfrieds *Tristan* geht es mir hingegen um Zeichen, die sich nicht auf ihre Durchlässigkeit für Bezeichnetes reduzieren lassen. Der Abschnitt „1. *klebwort*“ bezieht sich auf eine Passage im *Tristan*, die von Sprache handelt, von ihrer Wahrnehmbarkeit als Kommunikationsmedium, das in Erscheinung tritt. Sprache wird in der narrativen Darstellung, im *discours* vor Augen gestellt. Der *discours* selbst anaesthetisiert sich seinerseits nicht unmittelbar. Unter dem Stichwort „*übergulde*“ (2.) konzentriert sich die Analyse auf einen Abschnitt der *histoire*, der explizit von Evidenz handelt und das Verhältnis von Schein und Anschein in den Fokus nimmt. In dieser Episode stellen Figuren mit Hilfe nonverbaler Zeichen Anschaulichkeit her. Diese Zeichen drängen sich wiederum als solche der intradiegetischen Wahrnehmung auf. Die Ebene der Darstellung, der *discours*, weist seinerseits Verfahren der Evidenz und markante Klanglichkeit auf.<sup>14</sup> In ihrer sprachlichen Komplexität sind beide Episoden – *klebwort* und *übergulde* – in der überlieferten Tristan-Tradition einzigartig. Zeichen, die sich nicht auf

10 Vgl. Krämer 1998, S. 74. – „Dasjenige [...], was wir als Medien bezeichnen, hätten mittelalterliche Intellektuelle im Gefolge von Augustinus wohl am ehesten als Zeichen betrachtet.“ Kiening 2016, S. 18, vgl. auch S. 38f.

11 Vgl. Krämer 2006, S. 76: *Aisthesis* meint „das den Sinnen Zugängliche“ bzw. die Wahrnehmung.

12 Kemmann 1996, Sp. 39f. Als Evidenz gilt auch das Ergebnis dieser Verfahren.

13 Vgl. Menke 2007, S. 135, im Anschluss an Rüdiger Campe; Cuntz et al. 2006, S. 13f.: „Die größte List der Evidenz wäre hier gerade ihre Unsichtbarkeit.“

14 Zu Gottfrieds Stil vgl. Haustein 2011; Köbele 2012. Haug 1992, S. 222, formuliert überspitzt, dass sich Gottfrieds Sprache „selbst genügt“. Das schließt aber eine Fremdreferenz des Textes nicht aus. Vgl. Braun / Gerok-Reiter 2019, S. 54 und weiter unten.

ihre Durchlässigkeit für Bezeichnetes reduzieren lassen, bilden in meiner Typologie die Stufe 2, auf der im Folgenden der Schwerpunkt liegt.

Im Zentrum stehen undurchschaubare Kommunikationspartner, die im Sinne der *dissimulatio*<sup>15</sup> falsche Evidenz herstellen, also bloßen Anschein erwecken, um den Ehebruch zu vertuschen – im „Meer verdrehter Liebe“, *mar dell'amor torto*,<sup>16</sup> wie Dantes bekehrtes Ich den irdischen Eros nennt. Denn Sprache oder Zeichen können mit der gleichen Zuverlässigkeit, denselben sinnlichen Qualitäten und rhetorischen Mitteln Wahrheit und Lüge transportieren. In der heilsgeschichtlichen Matrix, in der sich Dante und – nicht ohne Ironie<sup>17</sup> – auch Gottfried verortet, hat die Ursünde die doppelte Verwendungsweise des Mediums Sprache erst hervorgebracht. Diese Ätiologie, auf die der Sprachtheoretiker Adam im Fixsternhimmel nicht eingeht,<sup>18</sup> gewinnt zu Beginn der *Genesis* Kontur. Nachdem die Protagonisten durch die Frucht der Erkenntnis Schuld auf sich geladen haben, benutzen sie nicht nur Feigenblätter, sondern auch Sprache als Verhüllung. Sie übertragen die Verantwortung auf den jeweils anderen. Gott durchschaut sie zwar und stellt sie bloß, aber er macht das neue Zeitalter nicht rückgängig: eines der Halbwahrheiten, des Verbergens, der Verstellung und der Lüge.<sup>19</sup>

Die von der Erbsünde überschattete und de facto in ihrem Potenzial erweiterte Semiose avanciert bei Gottfried zum Sujet der poetischen Unternehmung. Der Text handelt von einer postlapsarischen verbotenen Liebe. Sie bleibt so lange unentdeckt, bis Tristan *daz obez, daz ime sîn Ève bôt* („das Obst, das ihm seine Eva bot“;<sup>20</sup> GT 18167), annimmt und sie zur Mittagszeit im Garten besucht. Dort werden sie in flagranti erwischt. „Es ist die pralle Mittagshelle, die Marke die Augen öffnet“.<sup>21</sup> Der Roman ist an edle Herzen adressiert (GT 47), die sich Gottfried im Prolog als Publikum aussucht. Er

15 Vgl. Müller 2007, S. 305–311.

16 Dante: *Commedia*, Paradiso 26,62.

17 Zu Gottfrieds Ironie vgl. zuletzt Kragl 2019.

18 In seinen sprachhistorischen Überlegungen interessiert sich Dante für die Zäsur, die mit dem Turmbau zu Babel eingetreten ist. Vgl. Dante: Über die Beredsamkeit in der Volkssprache. *De vulgari eloquentia* VI,5, S. 18f.

19 Vgl. Böhme 2011, S. 30. Die Erbsündenepisode, die damit beginnt, dass die Schlange eine Fangfrage an Eva richtet, zeichnet sich dadurch aus, dass niemand lügt, dafür aber Halbwahrheiten formuliert werden. Vgl. Das erste Buch Mose, S. 131f. – Der Turmbau zu Babel repräsentiert demnach die zweite Brechung der Sprache. Wahrheit und Lüge werden ab dann in verschiedenen Idiomen geäußert.

20 Soweit nicht anders angegeben, stammen alle in diesem Beitrag enthaltenen Übersetzungen von mir. Zitate aus Gottfrieds von Straßburg *Tristan* erfolgen mit der Sigle GT unter Angabe der Versnummer.

21 Schnyder 2003, S. 275. Indem er Gewissheit erlangt, fühlt sich Marke entlastet: *wân unde zwîvel was dô dan, / sîn altiu überleste* (GT 18224f.; „Ungewissheit und Zweifel waren verschwunden, seine alte Überlast“). So weit wie Mireille Schnyder 2003, S. 276, würde ich aber nicht gehen: „In diesem Mittag endet die Tristan-Isolde-Liebe, wie sie in der Minnegrotte ihren Höhepunkt fand.“

appelliert an einen höfisch verfeinerten Geschmack, der die Koexistenz von Unschuld und Täuschung, Schönheit und Immoralität genauso aushält wie die widersprüchliche Funktion des Lichts. Dieses offenbart, und es führt – wie sich zeigen wird – gleichzeitig in die Irre. In diesem Dualismus manifestiert sich die ‚Ambiguität des Scheins‘ ebenso wie die in der *Tristan*-Forschung vielbeschworene Ambiguität des Textes.<sup>22</sup>

### 1. *klebewort*

Nach Isolde Hochzeit lieben sie und Tristan sich ungestört an Markes Hof. In ihrer Naivität glauben die Hofleute, es handele sich um Verwandtenliebe. Deshalb kann das Paar – von der Öffentlichkeit missverstanden – Liebesgespräche führen, über die Gottfried in einer bildhaften Sprache berichtet:

ir Offenlichiu mære,  
mit den si wunder kunden,  
diu begundens under stunden  
mit klebeworten underweben;  
man sach dicke in ir mæren kleben  
der minnen werc von worten  
als golt in dem borten. (GT 12994–13000)

Ihre öffentlichen Gespräche, mit denen sie Wunder konnten – manchmal begannen sie, Klebeworte dazwischen zu weben. Oft sah man in ihren Reden das Wortwerk der Minne kleben wie das Gold in den Borten.

Die Verse führen die Textur der Rede vor Augen. Die Metaphern verleihen ihr Plastizität und mithin Evidenz. In der Beschreibung der *mære* greift Gottfried auf das klassische Bedeutungsfeld des Textilen zurück (*underweben, als golt in dem borten*), wobei das Kleben unkonventionell erscheint. Das Kompositum *klebewort* stammt von Gottfried. Es bleibt offen, ob die ‚Klebeworte‘, mit denen Isolde und Tristan ihre Beziehung festigen, golden sind, also identisch mit dem „Wortwerk der Minne“, oder, wenn nicht, ob sie dessen Glanz teilen. Dass Sprache und Handwerk zusammengehören, betont der Stabreim *werc von worten*, das wiederum mit Borten verglichen wird. Die Wiederholung der Silbe *und* in *wunder kunden, / [...] begundens under stunden*, später in *underweben*, akzentuiert – auch mit Bezug auf das Kleben – die Zusammengehörigkeit der Sprechenden im Sinne der gleichlautenden Konjunktion. Außerdem bildet sie ein Echo auf *wunder*, das sich auf diese Weise amplifiziert. Die Passage ist zudem geprägt von Assonanzen: *wunder kunden – mæren kleben – golt in dem borten* sowie von der leichten Paronomasie *klebeworten underweben*. Laute sind wie Fäden im Gewebe eng zusammengeführt.

22 Vgl. etwa Kragl 2014, S. 48.

Gottfried visualisiert klangbewusst die doppelbödiges Kommunikation des Paares. Er stellt seinem Publikum präzise konzipierte Kostbarkeit vor Augen: Das Eingewebte bewirkt in der metaphorischen Textilie, dass Ober- und Unterseite optisch voneinander abweichen. Genauso werden die Dialoge des Paares unterschiedlich aufgefasst. Im unübersehbaren (*man sach dicke*) „Wortwerk der Minne“<sup>23</sup> erkennen die Hofleute ironischerweise nur harmlose Verwandtschaft. Eros kommt ihnen nicht in den Sinn; *minne* kann indes beides bedeuten. Auffälliges, das wie Gold glänzt, wird im *discours* exponiert und in der *histoire* von Außenstehenden missverstanden. Das Edelmetall lässt sich einer aufrichtigen intimen, aber illegitimen Kommunikation zuordnen. Ihr schöner Schein täuscht über den Eros hinweg, den er gleichzeitig aufwertet. Zwar widerspricht die Robustheit des Metalls der Ephemerität der Rede. Das Gold verleiht aber den ausgetauschten Worten mehr Gewicht und unterstreicht (genauso wie das Kleben) ihre Verbindlichkeit.

Dabei lässt sich gar nicht ausmachen, was sich Tristan und Isolde genau mitteilen. Gottfried berichtet anschaulich über die Dialoge „als Mitwisser des Liebesgeheimnisses von außen“.<sup>24</sup> Er verleiht ihnen – im *discours* – visuelle und haptische Qualitäten, die Evidenz erzeugen. Das neuartige Lexem *klebewort* suggeriert zudem, dass die Liebenden in der *histoire* ebenfalls der *aisthesis* kaum entkommen, als sie Gespräche führen. Das Klebrige strengt ihren Tastsinn fortwährend an, zumindest in der metaphorischen Schilderung Gottfrieds. Semiose zeichnet sich deutlich durch Sinnlichkeit aus. Für Gottfrieds Metarede, in der Sprache Gespräche zum Thema hat, ist akustische Artifizialität, sind Klang-Kohärenzen bestimmend. Sie finden – selbstreferenziell – ihr Echo in der Kostbarkeit der *mære*. Die Passage widerspricht sowohl im *discours* als auch in der *histoire* der Annahme, das Medium müsste sich sofort der Wahrnehmung entziehen. Gleichzeitig wird unverzüglich klar, worüber Gottfried und die Liebenden sprechen. Das Kommunizierte, der verbindliche Eros der Zwiegespräche, leuchtet unmittelbar ein.

## 2. übergulde

Als sich Markes Verdacht erhärtet, dass ihn Isolde mit Tristan betrügt, befiehlt er ihnen, ins Exil zu gehen. Sie halten sich in der Wildnis an einem irrealen *locus amoenus* auf. Obdach bietet ihnen die kostbar gebaute und in der Allegorese aufgewertete Minnegrotte. In ihr befindet sich ein kristallenes Bett, dessen Transparenz eine Anforderung erfüllt, die sich gleichermaßen an die Liebe stellt: *diu minne sol ouch kristallîn / durchsihtic und durchlüter sîn* („die Liebe soll auch kristallin, durchsichtig und rein sein“; GT 16987 f.). Übertragen auf die Liebenden heißt dies, dass sie füreinander durchsichtig sein müssen.

23 Dazu vgl. Bulang 2021, S. 41.

24 Trínca 2019, S. 180.

Eine eingravierte Inschrift widmet das Lager *der gotinne Minne* (GT 16727). Hier wird es dem Paar gelingen, Marke zu täuschen. Für ihre Belange setzen Isolde und Tristan non-verbale Zeichen ein.

In den Rhythmus der Zweisamkeit<sup>25</sup> bricht eines Morgens das stets Gefürchtete ein. Die Liebenden hören eine Jagdgesellschaft und vermuten, dass sich Marke im Wald aufhält. Sie beschließen, sich schlafen zu legen, und zwar: *wol von ein ander gewant, / daz eine her, daz ander hin* (voneinander abgewendet, der eine her, der andere hin; GT 17508f.). Tristan, der diesen Plan schmiedet, legt sein blankes Schwert dazwischen. Ein Jäger aus Markes Gefolge entdeckt die Minnegrotte. Er schaut durch eines der Fenster hinein und sieht – so berichtet er es seinem König – auf dem Kristallbett einen Menschen und eine Göttin liegen. Marke begibt sich seinerseits zur Grotte und findet sich – als legitimer Ehemann – in der Position eines Voyeurs wieder. Die visuellen Intensitäten und die Frage nach ihrer Bedeutung fordern ihn heraus. In der *klebwort*-Passage ging es darum, dass die Hofleute wenig wahrnehmen sollten. In der Minnegrottenepisode kommt auf den Ehemann eine Fülle an sinnlichen Reizen zu. Beide Male trägt der Schein.<sup>26</sup>

Marke wird mit der Evidenz totaler Unschuld konfrontiert und gerät ins Zweifeln. Wenn seine früheren Vermutungen stimmen, erwägt er, können die beiden unmöglich voneinander abgewendet schlafen. Das Schwert, das die Körper scheidet, sowie die Körper selbst, die sich nicht umarmen, erhalten als *partes pro toto* Zeichenqualität.<sup>27</sup> Sie repräsentieren Isoldes und Tristans Ungebundenheit. Sie stellen sie als natürliche Konsequenz ihrer Zurückhaltung vor Augen. Wie gewünscht führen sie zur falschen Einsicht. Marke lässt sich nur zu gern überzeugen. Den Effekt dieser Zeichen auf Isoldes Mann schildert Gottfried seinerseits im Rekurs auf Verfahren der Evidenz im Bedeutungsfeld des Lichts. Dem Publikum leuchtet es wohl sofort ein, dass Marke aus Liebe seine Meinung ändert.

Der König weiß, dass Offensichtliches trügen kann, und überlegt zunächst: „*schulde?*“ *sprach er, „triuwen, jâ.“ / „schulde?“ sprach er, „triuwen, nein“* („Schuld?“, sagte er, „Gewiss, ja.“ / „Schuld?“, sagte er, „Bestimmt nicht.“; GT 17534f.). Was folgt, verleitet ihn dazu, Letzteres glauben zu wollen – im Einklang mit dem, was er sieht:

Minne diu süenærinne  
 diu kam dâ zuo geslichen  
 gestreichet unde gestrichen  
 ze wunderlîchem flîze:  
 si truoc ûf daz wîze

25 Vgl. Schulz 2003, S. 547.

26 Zu täuschender Evidenz vgl. Witthöft 2012; Witthöft 2013.

27 Sie sind Zeichen mit metonymischer Funktion, aber keine Metonymie im rhetorischen Sinne, vgl. Müller 2013.

geverwet under ougen  
 daz guldīne lougen,  
 ir aller besten varwe: nein;  
 daz wort daz lūhte unde schein  
 dem kūnege in sīn herze. [...]  
 der minnen übergulde,  
 diu guldīne unschulde,  
 diu zōch im ougen unde sīn  
 mit ir gespenstekeite hin,  
 hin dā der österlīche tac  
 aller sīner frōuden lac. (GT 17540–17560)

Da kam die Liebe, die so gern Versöhnung stiftet, auf leisen Sohlen herbei, schön geputzt und zauberhaft geschminkt: Sie hatte das Weiße ihres Gesichts mit goldener *Verleugnung* übermalt, ihrer allerbesten Farbe: Nein – das Wort schien und gleiße dem König ins Herz. [...] Die *Übergoldung* der Liebe, die goldene Unschuld lockte seine Augen und seine Gedanken mit ihrem verführerischen Reiz dahin, wo *der Ostertag* aller seiner Freuden lag.<sup>28</sup>

Die Passage zeichnet sich durch auffällige klangliche Rekurrenzen aus, die Bedeutung generieren, sich aber freilich nicht darin erschöpfen. Die alliterierenden Partizipien *geslichen / gestreichet unde gestrichen* akzentuieren den Konnex zwischen verstohlener Gangart und trügerischer Schminke. Der gleiche Vokal, nun aber lang in *ze wunderlichem flīze* und *wīze*, verlangsamt den Rhythmus und erhöht die Erwartung auf das *guldīne lougen*. Die akustische Korrespondenz zwischen Gold und Unschuld in der Paronomasie *der minnen übergulde, / diu guldīne unschulde* festigt die Verbindung zwischen Konkret und Abstrakt. Sie bekräftigt die Bereitschaft Markes, sich durch den Schein verführen zu lassen und dabei seine Frau zu exkulpieren.

Langsam verschiebt sich der Fokus von der goldenen Minne, einer ovidianischen *Venus aurea*,<sup>29</sup> auf Isolde, die in den Augen des Jägers einer Göttin glich. Die Helligkeit intensiviert sich in der Überbietung: *übergulde*. Sie wird dann im *österlīche[n] tac*, einem auf Isolde bezogenen Reinmar- und Morungen-Zitat, religiös überhöht. Schminke gilt einem alten rigoristischen Topos zufolge als unecht und gefährlich – wie die aufgetragene Unschuld, die *übergulde*.<sup>30</sup> Im Gesicht der personifizierten Minne lenkt aber das kosmetische Edelmetall den Blick auf Markes Ostertag Isolde, deren soteriologisch aufgeladene Attraktivität authentisch ist – und Unfehlbarkeit vortäuscht.

Das viele Gold adressiert im Sinne der Evidenz das innere Auge des Publikums. Es oszilliert zwischen konkretem Anstrich im Gesicht des Abstraktums Minne (es geht

28 Übers. Knecht 2004, S. 204, Modifikationen sind kursiviert.

29 Ovid: *Heroides* XVI,35, 291.

30 „Die [aufrichtige, B.T.] Liebe zwischen Isolde und Tristan wird dagegen im Text immer wieder mit Gold verglichen.“ Bulang 2021, S. 37.



um *ir aller besten varwe*) und Abstraktion in Attribut-Metaphern (*daz guldîne lougen, diu guldîne unschulde*). Es schwankt zwischen eigentlicher und uneigentlicher Rede. An den Lichtspielen beteiligt sich das Wort *nein*, das dem Zweifelnden ins Herz *lûhte unde schein* und ihn überredet.<sup>31</sup> Ist es der Minne im wörtlichen Sinn ins Gesicht geschrieben? Das überzeugend-falsche *nein* wirkt in Gottfrieds *discours* ironischerweise wie Licht, das Medium der Erkenntnis schlechthin. Im Verb *schînen* treffen sich Augenscheinlichkeit und Illusion.<sup>32</sup> Die Verneinung, die Übersetzung der voneinander abgewendeten Körper ins Medium Sprache, anaesthetisiert sich nicht zu Gunsten der Mitteilung. Im Gegenteil, sie wird in Gottfrieds Darstellung versinnlicht und als solche dem Publikum vor Augen gestellt, als sie Marke ins Herz trifft. Markes Argwohn löst sich auf, und Isolde – selbst ein Zeichen – wird zur Lichtquelle:

[...] und lûhte ir varwe unde ir schîn  
als suoze und also löse  
als ein gemischt rôse  
hin ûf allez wider den man;  
ir munt der fiurete unde bran  
rehte also ein glüender kol. [...]  
sô gieng ouch von der sunnen  
ein kleinez stræmelîn dar in,  
daz gleste ir ûf ir hiufelîn,  
ûf ir kinne und ûf ir munt.  
zwô schœne heten an der stunt  
ein spil gemachet under in zwein;  
dâ schein lieht unde lieht inein.  
diu sunne und diu sunne  
die heten eine wunne  
und eine hôchzît dar geleit  
Îsôte zainer sælekeit [...]. (GT 17568–17590)

[...] *und* ihr Teint und ihre ganze lichte Gestalt *strahlten* so reizend und lebhaft *hinauf zu dem Mann* wie die Farben einer melierten Rose. Ihr Mund leuchtete feurig wie glühende Kohle. [...] Nun kam noch ein feiner Sonnenstrahl dazu, der schien auf ihre Wange, auf ihr Kinn und ihren Mund: Da spielten jetzt zwei Schönheiten miteinander, vereint strahlten Licht und Licht. Die Sonne und die Sonne feierten da ein prächtiges Fest, Isôt zu verherrlichen [...].<sup>33</sup>

Da sich der Text auf einer hyperbolischen Vergleichsebene bewegt, gefährdet die Kohlenglut des Mundes keineswegs die organische Sensibilität der Rosenhaut. Es sticht ins Auge, dass Gottfried hier darauf verzichtet, Isolde direkt mit dem Gold zu assoziieren.

31 Vgl. Bulang 2021, S. 40, 53.

32 Zur Polysemie des Scheins im Neuhochdeutschen vgl. Lieb 2017, S. 80.

33 Übers. Knecht 2004, S. 204f. Modifikationen sind kursiviert.

Früher im Text, in Passagen, auf die nun allein die goldene Gesichtsfarbe der Minne intra-textuell verweist, ist die reine Isolde beispielsweise *lûter alse arâbesch golt* (GT 8265 f.). Oder ihr Name reimt sich auf das Edelmetall: *bêle Îsolt, / schœne unde schœner danne golt* (GT 13139 f.).<sup>34</sup> In der späteren Entdeckungsszene, in der Marke mit der „Evidenz des Ehebruchs“<sup>35</sup> konfrontiert wird, halten sich die Schlafenden so fest in den Armen, dass keine Gussplastik aus Bronze oder Gold besser zusammengefügt sein könnte.<sup>36</sup> In der Artifizialität der Minnegrotte blüht hingegen die Frau als leuchtende Rose.

Als ihr strahlender Körper in der Minnegrotte auf die Sonne trifft, deren Kraft im zarten Strahl leicht zu überbieten ist, führt der Text die zwei Lichtquellen akustisch zusammen. Es geschieht in den Wiederholungen *lieht unde lieht, diu sunne und diu sunne* und im beinahe gleichlautenden Wort *wunne*, das sich auf *sunne* reimt und den Effekt der Lichtintensivierung beschreibt (*eine wunne*). Später wird Marke ein Zeichen seiner Anwesenheit hinterlassen und diese enorme Helligkeit (bzw. ihre Wahrnehmbarkeit) blockieren. Er wendet fürsorglich die Gefahr eines Sonnenbrands ab und verdunkelt das Fenster – bei Gottfried mit Gras, Blumen und Laub; in der Miniatur aus Thibauts *Roman de la Poire* (Abb. 3) im Anschluss an Berol,<sup>37</sup> vielleicht auch bei Thomas: mit seinen Handschuhen. Das Sonnenlicht, das in der Miniatur in die Laubhütte eindringt, die den Schlafenden Schutz bietet, materialisiert sich in der Goldfarbe (in der überlieferten französischen Tradition leuchtet Isolde nicht selbst).

Von einer Erscheinung erotisiert, die – wie sich in den folgenden Versen zeigt – gleichermaßen diejenige Isoldes und der Minne sein kann (in der *schœne ir lîbes*), wird daraufhin Marke selbst zum metaphorischen Leuchtkörper:

in gelangete unde geluste,  
daz er si gerne kuste.  
Minne diu warf ir flammen an,  
Minne enflammete den man  
mit der schoene ir lîbes [...]. (GT 17595–17599)

Ihn verlangte nach ihr, und er hätte sie gern geküsst. Die Liebe fachte ihr Feuer an, *die Liebe entflammete den Mann* mit der Schönheit ihres Körpers [...].<sup>38</sup>

34 Vgl. dazu Bulang 2021, S. 29–32. Kragl 2014, S. 31: „Isoldes Perfektion trägt sich selbst.“

35 Bulang 2021, S. 38.

36 Vgl. GT 18210–18215. „Was Marke sieht, ist eine Miniatur der Liebenden, eine Preziose der Liebe“, Schnyder 2003, S. 274. Sie repräsentiert eine Kontrafaktur des getrennten Schlafes in der Minnegrotte.

37 Berol: Tristan und Isolde, V. 2032–2035.

38 Übers. Knecht 2004, S. 205. Modifikationen sind kursiviert.



Abb. 3. Marke schützt Isolde vor der Sonne, in: Thibaut: *Roman de la Poire*, Paris, um 1275, fol. 5<sup>v</sup> (Detail), Paris, Bibliothèque nationale de France, Français 2186.

Das angefachte Feuer ist das der Liebe und/oder das Brennen des schlafenden Frauenkörpers.<sup>39</sup> Anmut zeichnet sowohl ihn als auch die Minne aus. Was Marke betrifft, so drückt sich die Dringlichkeit seines Verlangens insistent in Alliteration und Endreim aus: *in gelangete unde geluste, / daz er si gerne kuste*. Zwei beinahe identische Verse bilden den Parallelismus *Minne diu warfir flammen an, / Minne enflammete den man*. Sie verleihen ihrer Unternehmung größten Nachdruck. Hinters Licht geführt, brennt und leuchtet Marke vor Liebe. Er hat sich seinem Wahrnehmungsobjekt metaphorisch angeglichen. Von Evidenz überzeugt, ist er jetzt überwältigt. Die Konfrontation mit der Schönheit beansprucht schließlich nicht mehr seine Augen, sondern sie überfordert und beschädigt im metaphorischen Brennen den Tastsinn. Zur Intensität des Bildhaften tragen in der Minnegrottenepisode kumulierte Lichtquellen bei. Trotzdem blendet, anders als etwa in Dantes *Paradiso*, keine von ihnen. Dafür ist der entflammete König metaphorisch blind vor Liebe, wie der Erzähler im Anschluss festhält (GT 17743–17750).

39 Vgl. Schnyder 2003, S. 271.

Tristan gruppiert sorgsam trügerische Zeichen: das Schwert und die Körper. Einmal in seiner scheinbaren Beweiskraft decodiert, entgeht aber Isoldes Körper keineswegs der Aufmerksamkeit. Er verführt. Das zeichenhafte Arrangement gewinnt an Glaubwürdigkeit, weil das Medium den Betrachter in seinen Bann schlägt. Als Informationsträgerin anaesthetisiert sich Isolde gerade nicht. Ihre Schönheit setzt ein optisches Spektakel in Gang: Aus dem, was Tristan Marke im wörtlichen Sinne vor Augen stellt, ergeben sich Lichtintensitäten. Sie stimmen mit der Etymologie der Evidenz überein, die Sichtbarkeit und Strahlkraft impliziert.<sup>40</sup> Die Lumineszenzen zwischen eigentlicher und uneigentlicher Rede adressieren Marke sowie das innere Auge des Publikums. Dieses wird über die Ergriffenheit des Königs ins Bild gesetzt in einer Sprache, die durch lautliche Rekurrenzen inhaltliche Akzente setzt und ihren Klangwert ausstellt. Mit synästhetischem Effekt verklanglicht Gottfried Visualität.<sup>41</sup>

Zeichen, die zum Thema der Handlung avancieren, verleihen dem Text selbstreferenzielle Qualitäten. Sie verweisen auf Gottfrieds Arbeit mit Sprache, die „mitthematisch“<sup>42</sup> ist. Zeichen leuchten und kleben – das wird anschaulich erzählt –, und sie klingen – das wird vorgeführt. Gestützt durch diese Belege lässt sich gegen Sybille Krämers Position die Formulierung von Christian Kiening ins Feld führen: „Die Übermittlung von Inhalten und die Aufmerksamkeit für die Übermittlung müssen einander nicht ausschließen. Für ästhetisch aufgeladene Kommunikation ist dies geradezu konstitutiv“.<sup>43</sup> In ihr spielt – mit Roman Jakobson gesprochen – die poetische Funktion der Sprache eine zentrale Rolle. Sie manifestiert sich darin, dass sich „das Augenmerk auf die Spürbarkeit der Zeichen richtet“.<sup>44</sup>

In Gottfrieds klangintensiver Komposition kommen Verfahren des Vor-Augen-Stellens zum Einsatz. In der Minnegrottenepisode finden sie sich außerdem konkret auf der Ebene der Handlung wieder. Die Verfahren der Evidenz verschwinden nicht nur stillschweigend in ihrem Effekt. Sie werden insofern exponiert,<sup>45</sup> als sie in Tristans Arbeit an der Anschaulichkeit über ein Gegenstück verfügen. „[Ä]sthetisch aufgeladene Kommunikation“<sup>46</sup> zeichnet sich mithin nicht nur durch die Auffälligkeit der Zeichen aus. In ihr können auch Verfahren der Evidenz ausgestellt werden.

40 Vgl. Cuntz et al. 2006, S. 15.

41 Bertau 1983, S. 128, spricht von der „Verklanglichung des Sinns“. Zu Visualität und Klang bei Gottfried vgl. auch Schausten 1999, S. 187–193, 200.

42 Kiening 2007, S. 175.

43 Kiening 2016, S. 36.

44 Jakobson 1979, S. 92f.: „Die poetische Funktion stellt nicht die einzige Funktion der Wortkunst dar, sondern nur eine vorherrschende und strukturbestimmende und spielt in allen andern sprachlichen Tätigkeiten eine untergeordnete, zusätzliche, konstitutive Rolle.“

45 Vgl. dazu Cuntz et al. 2006, S. 14–17.

46 Kiening 2016, S. 36.

Isolde und Tristan erweisen sich als Meister der *dissimulatio*. Sie müssen über ihre Zuneigung überzeugend hinwegtäuschen. Im Gegenzug dazu verbirgt Gottfried seine Kunstfertigkeit (im Sinne einer *dissimulatio artis*)<sup>47</sup> gerade nicht. In der zeichengebundenen Kommunikation diesseits des transzendenten Spiegels der Erkenntnis – der semiotischen Nullstufe – wird das Potenzial der Zeichen virulent, Informationen zu transportieren und dabei vielfach auf sich selbst zu verweisen. Schöpft man es wie Gottfried aus, so konturieren sich „im Vollzug“ des Textes Reflexionsmomente, „Spiegelungen“<sup>48</sup> eines nuancierten sprachlichen Selbstverständnisses. Dass sich das Medium nicht sofort anaesthetisiert, generiert semantische Überschüsse etwa in Wiederholungsfiguren, die inhaltliche Akzente setzen. Und es bildet sich eine Vielschichtigkeit heraus, die als poetisches ‚Kleinod‘ höfischen Repräsentationsvorhaben dienen kann.<sup>49</sup> *Discours* und *histoire* verleihen dem Roman selbstreferenzielle Qualitäten, die seine Aussagedimensionen potenzieren.

Zum Schluss noch ein Wort zur Moral: Poetische Virtuosität, zu der nicht zuletzt die Selbstreflexivität zählt,<sup>50</sup> verhält sich indifferent zur Frage, ob Tristan in den zweiten Höllenkreis gehört. Im Gegensatz zu Dante muss sich Gottfried auf Grund der Anlage seines Textes nicht einmal dazu positionieren.<sup>51</sup> Maler arbeiten meisterhaft mit dem gleichen Gold und mit denselben Techniken, ob sie die gewaltige Sichtbarkeit Gottes oder den verführerischen Sonnenstrahl auf Isoldes Haut darstellen. Und sie geben sich beim schwarzen Wind der Wollüstigen genauso viel Mühe – durchaus im Sinne ihrer Auftraggebenden.

Heteronomie steht der poetischen Funktion der Sprache bestimmt nicht im Wege. Selbst wenn man sich explizit zur Ersteren bekennt, geht die Gleichung Heteronomie-Schlichtheit nicht auf. Susanne Köbele stellt etwa in der spätmittelalterlichen deutschen Biblepik eine „Gleichzeitigkeit von ästhetischer Anstrengung und programmatischer ästhetischer Anspruchslosigkeit“<sup>52</sup> fest. Diese Ambivalenz hatte Erich Auerbach, der Köbeles Überlegungen anregte, auch bei Dante konstatiert.<sup>53</sup> Ob sich die Erzählung im heilsgeschichtlichen Koordinatensystem von Sünde und Strafe bewegt (bei Dante),

47 Vgl. Till 2009.

48 Gerok-Reiter / Robert 2022, S. 32.

49 „Form- und Gestaltungswissen“ kann „Teil der sozialen Performanz des Ästhetischen werden.“ Gerok-Reiter / Robert 2022, S. 26, 28.

50 Vgl. zu Dante Klinkert 2018.

51 Mit Bezug auf Isolde und Tristan wird gerade „im Zeichen des Goldes“ „nach Mustern sakraler und weltlicher Auszeichnungspraktiken der ewige Wert einer Liebe, die aus moraltheologischer Perspektive ehebrecherisch und Ausweis menschlicher *concupiscentia* ist“, in Szene gesetzt (Bulang 2021, S. 54). Handeln jenseits von Moral konstituiert und schützt die absolute Passion.

52 Köbele 2017, S. 201.

53 Vgl. Auerbach 1988, Kap. VIII: „Farinata und Cavalcante“, S. 167–194.

oder ob sie das Jenseits größtenteils ausblendet (bei Gottfried) – in beiden Texten manifestiert sich offensichtlich das Glück, noch nicht der zeichenfreien Kommunikation der Seligen im Paradies verpflichtet zu sein.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Berol: Tristan und Isolde, hg. und übers. von Ulrich Mölk, 2., verb. Aufl. München 1991 (Klassische Texte des Romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 1).
- Dante Alighieri: La Commedia. Die Göttliche Komödie. Italienisch / Deutsch, in Prosa übers. und komm. von Hartmut Köhler, 3 Bde., durchgesehene Ausgabe Stuttgart 2013–2014 [zuerst 2010–2012] (Reclam Bibliothek).
- Dante Alighieri: Über die Beredsamkeit in der Volkssprache. Lateinisch / Deutsch, übers. von Francis Cheneval, mit Einl. von Ruedi Imbach / Irène Rosier-Catach und einem Komm. von Ruedi Imbach / Tiziana Suarez-Nani, in: Dante Alighieri. Philosophische Werke, hg. von Ruedi Imbach, 4 Bde., Hamburg 2007, Bd. 3: Über die Beredsamkeit in der Volkssprache, Hamburg 2007 (Philosophische Bibliothek 465).
- Das erste Buch Mose. Genesis. Die Urgeschichte Gen 1–11, übers. und erkl. von Jan Christian Gertz, Göttingen 2018 (Das Alte Testament Deutsch. Neues Göttinger Bibelwerk 1).
- Gottfried von Straßburg: Tristan, hg. von Karl Marold, besorgt von Werner Schröder, Berlin / New York 1977.
- Gottfried von Straßburg: Tristan. Bd. 2: Übersetzung von Peter Knecht. Mit einer Einführung in das Werk von Tomas Tomasek, Berlin / New York 2004.
- Gottfried von Straßburg: Tristan. Translated Entire for the First Time. With the Surviving Fragments of the Tristan of Thomas. With an Introduction by Arthur T. Hatto, London / Harmondsworth / Baltimore u. a. 2004 [1960].
- Hieronymus: Biblia Sacra Vulgata. Lateinisch / Deutsch, hg. von Andreas Beriger / Widu-Wolfgang Ehlers / Michael Fieger, 5 Bde., Berlin / Boston 2018.
- Ovid [Publius Ovidius Naso]: Heroides. Briefe der Heroinen. Lateinisch / Deutsch, übers. und hg. von Detlev Hoffmann / Christoph Schliebitz / Hermann Stocker, Stuttgart 2000 (Reclam Universal Bibliothek 1359).

### Sekundärliteratur

- Auerbach 1988 = Auerbach, Erich: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, 8. Aufl. Bern / Stuttgart 1988 [zuerst 1946/1949] (Sammlung Dalp 90).
- Bertau 1983 = Bertau, Karl: Über Literaturgeschichte. Literarischer Kunstcharakter und Geschichte in der höfischen Epik um 1200, München 1983.
- Böhme 2011 = Böhme, Hartmut: Urszenen der Scham, in: Katja Gvozdeva / Hans Rudolf Velten (Hgg.): Scham und Schamlosigkeit. Grenzverletzungen in Literatur und Kultur der Vormoderne, Berlin / Boston 2011 (Trends in Medieval Philology 21), S. 27–31.

- Braun / Gerok-Reiter 2019 = Braun, Manuel / Gerok-Reiter, Annette: Selbstbezüglichkeit und ästhetische Reflexionsfigur als Bausteine einer historischen Literarästhetik. Einige grundsätzliche Überlegungen aus Sicht der germanistischen Mediävistik, in: Annette Gerok-Reiter / Anja Wolkenhauer / Jörg Robert / Stefanie Gropper (Hgg.): Ästhetische Reflexionsfiguren in der Vormoderne, Heidelberg 2019 (Beihefte zur Germanisch-Romanischen Monatsschrift 88), S. 35–66.
- Bulang 2021 = Bulang, Tobias: *guldîne linge*. Fünf Essays zu Gottfrieds *Tristan*, Wiesbaden 2021.
- Cuntz et al. 2006 = Cuntz, Michael / Nitsche, Barbara / Otto, Isabell / Spaniol, Marc: Die Listen der Evidenz. Einleitende Überlegungen, in: Michael Cuntz / Barbara Nitsche / Isabell Otto / Marc Spaniol (Hgg.): Die Listen der Evidenz, Köln 2006 (Mediologie 15), S. 9–33.
- Gerok-Reiter / Robert 2022 = Gerok-Reiter, Annette / Robert, Jörg: Andere Ästhetik – Akte und Artefakte in der Vormoderne. Zum Forschungsprogramm des SFB 1391, in: Annette Gerok-Reiter / Jörg Robert / Matthias Bauer / Anna Pawlak (Hgg.): Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven, Berlin / Boston 2022 (Andere Ästhetik – Koordinaten 1), S. 3–51.
- Haustein 2011 = Haustein, Jens: Mediävistische Stilforschung und die Präsenzkultur des Mittelalters. Mit einem Ausblick auf Gottfried von Straßburg und Konrad von Würzburg, in: Ulrich Breuer / Bernhard Spies (Hgg.): Textprofile stilistisch. Beiträge zur literarischen Evolution, Bielefeld 2011 (Mainzer historische Kulturwissenschaften 8), S. 43–60.
- Haug 1992 = Haug, Walter: Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts, 2., überarb. u. erw. Aufl. Darmstadt 1992.
- Jakobson 1979 = Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik [1960], in: Roman Jakobson: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971, hg. von Elmar Holenstein / Tarcisius Schelbert, Frankfurt a. M. 1979 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 262), S. 83–121.
- Kemmann 1996 = Kemmann, Ansgar: Evidentia, Evidenz, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hg. von Gert Ueding, mitbegr. von Walter Jens, 12 Bde., Tübingen / Berlin 1992–2015, Bd. 3: Eup–Hör, Tübingen 1996, Sp. 33–47.
- Kiening 2007 = Kiening, Christian: Ästhetik des Liebestods. Am Beispiel von *Tristan* und *Herzmaere*, in: Manuel Braun / Christopher Young (Hgg.): Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters, Berlin / New York 2007 (Trends in Medieval Philology 12), S. 171–193.
- Kiening 2016 = Kiening, Christian: Fülle und Mangel. Medialität im Mittelalter, Zürich 2016.
- Klinkert 2018 = Klinkert, Thomas: Dunkelheit und Licht in Dantes *Commedia* und die Selbstreflexion des Sprechens über das Unsagbare, in: Wolfgang Asholt / Ursula Bähler / Bernhard Hurch / Henning Krauss / Kai Nonnenmacher (Hgg.): Engagement und Diversität. Frank-Rutger Hausmann zum 75. Geburtstag, München 2018 (Romanische Studien. Beihefte 4), S. 297–314.
- Kragl 2014 = Kragl, Florian: Gottfrieds Ironie. Vorüberlegungen zu einer Narratologie des Unernstes. Zu Morolds Wappnung und der Brautwerbung um Isolde, in: Cora Dietl / Christoph Schanze / Friedrich Wolfzettel (Hgg.): Ironie, Polemik und Provokation, Berlin / Boston 2014 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft / International Arthurian Society, Deutsch-Österreichische Sektion 10), S. 17–49.
- Kragl 2019 = Kragl, Florian: Gottfrieds Ironie. Sieben Kapitel über figurenpsychologischen Realismus im *Tristan*. Mit einem Nachspruch zum *Rosenkavalier*, Berlin 2019.
- Krämer 1998 = Krämer, Sybille: Das Medium als Spur und als Apparat, in: Sybille Krämer (Hg.): Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien, Frankfurt a. M. 1998 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1379), S. 73–94.
- Krämer 2006 = Krämer, Sybille: Zur Sichtbarkeit der Schrift oder: Die Visualisierung des Unsichtbaren in der operativen Schrift. Zehn Thesen, in: Susanne Strätling / Georg Witte (Hgg.): Die Sichtbarkeit der Schrift, München 2006, S. 75–84.

- Köbele 2012 = Köbele, Susanne: Zwischen Klang und Sinn. Das Gottfried-Idiom in Konrads von Würzburg *Goldener Schmiede* (mit einer Anmerkung zur paradoxen Dynamik von Alteritätsschüben), in: Anja Becker / Jan Mohr (Hgg.): *Alterität als Leitkonzept für historisches Interpretieren*, Berlin 2012 (Deutsche Literatur. Studien und Quellen 8), S. 303–333.
- Köbele 2017 = Köbele, Susanne: Registerwechsel. Wiedererzählen, bibelepisch (*Der Saelden Hort, Die Erlösung, Lutwins Adam und Eva*), in: Bruno Quast / Susanne Spreckelmeier (Hgg.): *Inkulturation. Strategien bibelepischen Schreibens in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Berlin / Boston 2017 (Literatur – Theorie – Geschichte 12), S. 167–202.
- Lieb 2017 = Lieb, Ludger: Von Gottes Glanz und Schrift. Flüchtige Texte als Zeichen des Ewigen, in: *Forschungsmagazin Ruperto Carola 11: Schein & Sein* (2017), S. 78–85.
- Menke 2007 = Menke, Bettine: Evidenz (der Stigmata), in: Holt Meyer / Dirk Uffelman (Hgg.): *Religion und Rhetorik*, Stuttgart 2007 (Religionswissenschaft heute 4), S. 134–151.
- Müller 2007 = Müller, Jan-Dirk: Höfische Kompromisse. Acht Kapitel zur höfischen Epik, Tübingen 2007.
- Müller 2013 = Müller, Jan-Dirk: Einige Probleme des Begriffs ‚Metonymisches Erzählen‘, in: *Poetica* 45 (2013), S. 19–40.
- Müller 2018 = Müller, Jan-Dirk: *Überwindern – überwildern*. Zur Ästhetik Konrads von Würzburg, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 140 (2018), S. 172–193.
- Quast 2019 = Quast, Bruno: Die Vögel. Ästhetische Erfahrung und symbolische Ordnung in Wolframs von Eschenbach *Parzival*, in: Britta Herrmann (Hg.): *Anthropologie und Ästhetik. Interdisziplinäre Perspektiven*, Paderborn 2019, S. 227–241.
- Roling 2008 = Roling, Bernd: *Locutio angelica*. Die Diskussion der Engelsprache als Antizipation einer Sprechakttheorie in Mittelalter und Früher Neuzeit, Leiden / Boston 2008 (Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters 97).
- Schausten 1999 = Schausten, Monika: *Erzählwelten der Tristangeschichte im hohen Mittelalter*. Untersuchungen zu den deutschsprachigen Tristanfassungen des 12. und 13. Jahrhunderts, München 1999 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 24).
- Schnyder 2003 = Schnyder, Mireille: *Topographie des Schweigens*. Untersuchungen zum deutschen höfischen Roman um 1200, Göttingen 2003 (Historische Semantik 3).
- Schulz 2003 = Schulz, Armin: *in dem wilden wald*. Außerhöfische Sonderräume, Liminalität und mythisierendes Erzählen in den Tristan-Dichtungen. Eilhart – Béroul – Gottfried, in: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 77 (2003), S. 515–547.
- Till 2009 = Till, Dietmar: *Verbergen der Kunst*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. von Gert Ueding, mitbegr. von Walter Jens, 12 Bde., Tübingen / Berlin 1992–2015, Bd. 9: St–Z, Tübingen 2009, Sp. 1034–1042.
- Trînca 2019 = Trînca, Beatrice: *Amor conspirator*. Zur Ästhetik des Verborgenen in der höfischen Literatur, Göttingen 2019 (Aventiuren 10).
- Witthöft 2012 = Witthöft, Christiane: Der Schatten im Spiegel des Brunnens. Phänomene der Immersion in mittelalterlichen Tierepen und Fabeln (*Reinhart Fuchs*), in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 167 (2012), S. 124–146.
- Witthöft 2013 = Witthöft, Christiane: *Insenzierte Evidenz*. Erzählstrategien gespiegelter Selbsterkenntnis in der Novellistik des Mittelalters (*Frauenlist, Der Spiegel, Drei listige Frauen*), in: Florian Kragl / Christian Schneider (Hgg.): *Erzähllogiken in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Akten der Heidelberger Tagung vom 17. bis 19. Februar 2011, Heidelberg 2013 (Studien zur historischen Poetik 13), S. 261–284.





Anna Pawlak

## *Figurae Mortis*

### Visuelle Rhetorik und die Permeabilität des Todes in Juan de Valdés Leals *Hieroglyphen* für die Iglesia de la Caridad in Sevilla

#### Abstract

This article focuses on two monumental paintings, *In ictu oculi* ('In the Twinkling of an Eye') and *Finis gloriae mundi* ('The End of Worldly Glory'), created between 1670–1672 by the Spanish painter Juan de Valdés Leal for the Iglesia de la Caridad in Sevilla. Commissioned by the local Hermandad de la Caridad (Brotherhood of Charity), the paintings visualise two somewhat different, yet complementary, modes of representation of death. They were intended to provide a meaningful demonstration of the self-understanding of and activities carried out by the brotherhood. Within the elaborate decoration of the church, Valdés Leal's *Hieroglyphs* – as they were referred to by contemporaries – mark both the beginning and the end of a complex visual sermon. Their theological, as well as eschatological, significance becomes manifest in the performative act of a successive perception of the church space and programmatically encompasses the act of dying as the last enigma of human existence.

#### Keywords

Hieroglyphs of Death and Salvation, Poetics of Images, Phantasms of Decay, Death as Synaesthetic Border Experience

Ein retardierendes Moment, in dem die Aufrechterhaltung und die Entlarvung der Illusion im metaphorischen Gleichgewicht des Bildes zusammenfallen: Während die rechte Hand der *Muerte* auf dem Gemälde (Abb. 1) des spanischen Malers Pedro de Campobón grazil den schwarzen Schleier zusammenhält, fixiert ihr sonderbar lebendiges Auge über die ästhetische Grenze hinweg aufmerksam die Betrachtenden und versetzt sie in die Rolle der Augenzeug:innen einer ungleichen Begegnung.<sup>1</sup> Der eindringliche Blick der Figur lässt die Rezipient:innen sich ihres eigenen transgressiven Blickes bewusst werden, der ihnen – im Gegensatz zu dem verführten Kavalier – unter dem halbdurchsichtigen Stoff des Velums den vollständig skelettierten Körper und damit die unheil-

1 Zum Bild von Campobón vgl. u.a. González / Contreras 1980, S. 82f.; Sánchez 1983, S. 90; Perry 1990, S. 164; Mendoza 1997, S. 153; Asensio 2001, S. 405; González 2002, S. 124–126; Quiles 2006, o. S.; Oppermann 2007, S. 202f.; Bass / Wunder 2009, S. 122; Lloret 2014–2015, S. 155; Pérez 2016, S. 108–111; Del Canto 2017, S. 273f.; Stoichita 2018, S. 57f. Allgemein zum Verhältnis von Vision und Malerei in der spanischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts vgl. Stoichita 1997.



Abb. 1. Pedro de Campobón: Der Kavalier und der Tod, nach 1650, Öl auf Leinwand, 100 × 162 cm, Sevilla, Hospital de la Caridad.

volle Vortäuschung der *conditio humana* offenbart. Das komplexe Spiel zwischen sichtbarer Erscheinung und Sichtbarkeitsverweigerung spiegelt sich nachdrücklich in der gezielten Positionierung der denkwürdigen Gestalt an einer semantisch aufgeladenen Raumschwelle wider. Die Konfrontation mit dem Tod, die Erkenntnis des Todes und schließlich der Tod selbst als Prozess und Figuration werden werkimplizit als liminaler Zustand reflektiert und verweisen nicht nur auf den diffizilen ontologischen Status der dargestellten *Mors*, sondern auch auf denjenigen des sie wiedergebenden Kunstwerks. Die bemalte Leinwand des Bildes bleibt materiell wie visuell untrennbar mit dem zwischen Transparenz und Opazität changierenden Textil verbunden und fungiert als Schleier des Inkommensurablen,<sup>2</sup> das so unverhüllt-verhüllt in die durch das *Vanitas*-Stillleben im Vordergrund repräsentierte Lebenswirklichkeit des 17. Jahrhunderts eintritt, ja nur in Form einer solch ambigen (De-)Figuration eintreten kann.

Nicht zuletzt dank der vielschichtigen Dialektik der Blicke und deiktischer Gesten vollzieht sich dabei beständig eine Grenzaufhebung zwischen Fiktion, Imagination und Realität, aus der ein ambivalentes Wahrnehmungs- respektive Sinnangebot resultiert: Dieses ist nicht nur gewissermaßen diskursiv uneinholbar und gelangt erst im Akt „des

2 Grundlegend dazu Krüger 2001, zum Schleier vgl. auch Wolf 2002.

Sehens zu seiner Wirklichkeit“<sup>3</sup>, sondern lässt sich zugleich mit der kulturhistorischen Relevanz und Komplexität der figuralen Konzepte in Verbindung bringen, die Erich Auerbach 1938 erstmals anhand antiker und mittelalterlicher Quellen umfassend darlegte.<sup>4</sup>

Im Kontext christlicher Realprophetie definierten und tradierten vorwiegend theologische Schriften die typologisch-allegorische Beschaffenheit der *figura*, welche nicht die *veritas* selbst, sondern vielmehr deren *imitatio* sei. Angesichts ihrer metaphorischen Wandelbarkeit im semantischen Spiel zwischen Urbild und Abbild bleibe die *figura*, nach Auerbach, trotz all ihrer sinnlichen Evidenz immer ein verhülltes, deutungsbedürftiges Gleichnis, das die Kontingenz der Zeichen in Frage stellt.<sup>5</sup> Die von Auerbach aufgeworfene Frage, inwiefern auch „das Kunstwerk als *figura* einer noch unerreichbaren Erfüllungswirklichkeit aufgefasst“<sup>6</sup> werden kann, wurde erst Jahrzehnte später vor allem für typologische Darstellungszusammenhänge fruchtbar gemacht.<sup>7</sup>

In seiner aufsehenerregenden Studie *Fra Angelico. Dissemblance et Figuration* von 1990 griff Georges Didi-Huberman Auerbachs Überlegungen im Zusammenhang mit der religiösen Malerei des Quattrocento auf und reflektierte in diesem Kontext über die epistemische Eigenart der *figura*:<sup>8</sup> Als formhafter Ausdruck für formlose Abstrakta, der trotz seiner Präsenz die äußere Erscheinung des Transzendenten nie eindeutig signifizierte, bestand ihre Aufgabe darin, im Partizipationsprozess eine geistige Konversion einzuleiten, welche die Rezipient:innen Glaubensmysterien antizipieren oder errahnen ließ. Anders formuliert: Mit *figura* war im Kontext der bildenden Kunst grundlegend die Erzeugung einer Präsenz gemeint, die im Wahrnehmungsprozess zuerst den Sinnen und sodann dem Gedächtnis der Betrachtenden ein Mysterium einprägte, ohne jenes einfach nur beschrieben bzw. abgebildet zu haben. Als ‚Einbruchstelle‘ des Transzendenten in die bildliche Repräsentation<sup>9</sup> stellt sie eine Visualisierungsform des eigentlich Undarstellbaren (*l'infigurabile*) und gerade dadurch eine Destabilisierung des Sichtbaren dar, die das strukturell Paradoxe an der künstlerischen Wiedergabe des Abstraktums offen-

3 Krüger 2003, S. 35.

4 Vgl. Auerbach 1938. Siehe dazu insbesondere Kiening / Mertens Fleury 2013; vgl. auch Balke / Engelmeier 2018.

5 Auerbach 1938.

6 Auerbach 1938, S. 476f.

7 Vgl. u. a. Warncke 1987, S. 63. Zum Verständnis des Kunstwerks als *figura* siehe insbesondere Schlie 2013.

8 Vgl. Didi-Huberman 1990.

9 Sigrid Weigel 2015, S. 347, schreibt dazu: „Sie ist vergleichbar jenem ‚Etwas jenseits des Dichters‘, das ‚der Dichtung ins Wort fällt‘, wie Benjamin es in seiner Lektüre von Goethes *Wahlverwandtschaften* herausgearbeitet hat, als Hereinragen eines Mysteriums in die Sprache der Dichtung oder auch als Zäsur, die Hölderlin für das Register der Tragödie als ‚gegenrhythmische Unterbrechung‘ fasst“.

legt.<sup>10</sup> Vor diesem Hintergrund bezeichnet *figura* als Gestaltungsphänomen jene Prozesse des figurativen Darstellens (*in aliam figuram mutare*) über einen visuellen Umweg (*détour visuel*), der die Mysterien mit Formen bildlicher Repräsentation bewältigt, die sich zuweilen zwangsläufig selbst dekonstruieren und dadurch latent ikonoklastisch bleiben:<sup>11</sup> „Das Paradox der Darstellung als Relation liegt in dieser Übertragung und in dieser Veränderung. Etwas darstellen heißt daher nicht, die natürliche oder ‚figurative‘ Gestalt wiederherzustellen. Vielmehr das exakte Gegenteil. Es geht darum, die Gestalt zu verschieben und zu versuchen, deren Wesenskern über Umwege zu erfassen oder sich ihm zumindest zu nähern.“<sup>12</sup>

Dieses konzeptuelle Verständnis der *figura* als dynamische Referenzialität zwischen dem Darzustellenden und der Darstellung kann für die historischen Repräsentationen des Todes geltend gemacht werden – nicht zuletzt deshalb, weil sich der Terminus *figura mortis* in mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Texten und Kunstwerken nachweisen lässt.<sup>13</sup> *Figurae mortis* mit ihrer proteischen Wandlungsfähigkeit wären demzufolge als visuelle Chronotopoi des Unfigurierbaren zu bezeichnen, da sie, um Didi-Hubermans Definition erneut aufzugreifen, in ihrer Sichtbarkeit stets auch das Unsichtbare des Abstraktums einschließen und nicht nur das Resultat einer bildlichen Konkretisierung des Todes sind, sondern gerade diese mithilfe der spezifischen materiell-medialen Bedingungen der Kunstwerke als Prozess thematisieren. Begreift man die *Mors*-Gestalten und ihre Handlungszusammenhänge aus dieser Perspektive vor allem als diffizile Konfigurationen der Unanschaulichkeit, steht zwangsläufig die Ambiguität ihrer bildlichen Erscheinung und das damit verbundene epistemische Potenzial im Zentrum des Interesses. Wie dieses Potenzial im Dienst kollektiver Distinktion ästhetisch – d. h. entsprechend dem praxeologischen Modell des SFB 1391 im Wechselspiel zwischen Autologie und Heterologie – ausgelotet wurde und bis heute noch wird, möchte der vorliegende Beitrag exemplarisch anhand von zwei weiteren spanischen Gemälden der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts konturieren, die nicht nur im gleichen zeitlichen und soziokulturellen Kontext wie Camprobíns präzedenzloses Gemälde entstanden, sondern diesem vergleichbar den Tod als visuelles Paradox und synästhetische Grenzerfahrung problematisieren.

10 Vgl. Didi-Huberman 2011, S. 273–304; Schlie 2013, S. 209.

11 Didi-Huberman 2011, S. 293, spricht an dieser Stelle von der „Störung der repräsentationalen Ordnung“.

12 Didi-Huberman 2011, S. 287.

13 Dies belegt etwa der Eingangsholzschnitt zu Johann Geiler von Kaysersbergs 1514 in Straßburg verlegten *Sermones* (fol. XII<sup>v</sup>), vgl. dazu Kiening 2003, S. 26–45.

## 1. Bildpoetik der Todesangst als visuelle Rhetorik

Mag auch die paradoxe Vorstellung befremden – Bilder haben entgegen ihrem ontologischen Status im Lauf der Jahrhunderte eine bemerkenswerte Lebendigkeit bewiesen, deren Facetten mit allen Sinnen wahrgenommen werden konnten. Den historischen Berichten nach vermochten einige von ihnen sich zu bewegen, die eigenen Aufstellungsorte zu bestimmen und ohne menschliche Hilfe wiederzufinden, bitterlich zu weinen oder heftig zu schwitzen.<sup>14</sup> Andere haben etwa grausame Rache für Verletzungen geübt, geblutet und gleich mehrere der Kunstwerke haben viel und gerne gesprochen.<sup>15</sup> Unter den Letztgenannten befanden sich auch einige besonders eloquente Exemplare, wie etwa ein Kruzifix in Neapel, das Thomas von Aquin überschwänglich für seine Schriften lobte, oder aber jenes sonderbar selbstreflexive Bild des Gekreuzigten in Rom, das durch eine Pilgerin an sein eigenes Ebenbild in Köln Grüße ausrichten ließ.<sup>16</sup> Im breiten Spektrum dieser gleichermaßen ungewöhnlichen wie eindrucksvollen Fähigkeiten findet sich allerdings eine bezeichnende Leerstelle, die den Geruchssinn betrifft: Von Bildern, die angenehm, etwa nach Blumen geduftet haben sollen, ist nur sporadisch die Rede; ein Kunstwerk hingegen, das miraculös einen Gestank absonderte, bleibt meines Wissens in den Quellen unerwähnt.<sup>17</sup> Die auf den ersten Blick etwas absurd anmutende Annahme eines derartigen Kunstwerkes ist hier deshalb von Interesse, weil solche ungewöhnlichen Bilder zum Gegenstand einer frühneuzeitlichen Künstleranekdote avancierten.

Ort des Geschehens ist Sevilla im Jahre 1672, beteiligte Protagonisten die beiden bedeutenden Maler der Stadt Bartolomé Esteban Murillo und Juan de Valdés Leal, die gleichzeitig an mehreren Werken für die Barmherzigkeitskirche St. Jorge arbeiten.<sup>18</sup> Kaum vollendet werden zwei Gemälde Valdés Leals, *In ictu oculi* (Abb. 2) und dessen Pendantwerk *Finis gloriae mundi* (Abb. 3), von seinem berühmten Malerkollegen mit der ambivalenten Aussage kommentiert: „Compadre, esto es preciso verlo con las manos en las narices.“<sup>19</sup> Was Murillo im wahrsten Sinne des Wortes stinkt, ist jedoch kein materiell fassbarer Geruch frischer Farben, vor dem etwa Rembrandt seine Auftraggeber warnen sollte,<sup>20</sup> oder die unverhoffte Wundertätigkeit von Valdés Leals Werken,

14 Belting 1990, S. 11.

15 Vgl. u.a. Angenendt 2004, S. 101.

16 Vgl. Krüger 2003, S. 17.

17 Vgl. u.a. Corbin 1984; Paravicini Bagliani 2015.

18 Vgl. v.a. Martínez 1907; Guichot y Sierra 1930; Brown 1970, S. 265–277; González / Contreras 1980; Nussbaum 1996, S. 49–66; Dooley 2017, S. 372–389; Peña 2018, S. 237–252; Cherry 2019; Glorius-Rüedi 2021, S. 133–249; González 2021, S. 85–95.

19 Bermúdez 1800, V, S. 112 (‘Compadre, dies muss mit den Händen auf der Nase betrachtet werden.’ Soweit nicht anders angegeben, stammen alle in diesem Beitrag enthaltenen Übersetzungen von der Autorin). Vgl. in einer erweiterten Version Gestoso y Pérez 1890, S. 17. Vgl. dazu auch Jedlicka 1941, S. XLVII; Karge 1991, S. 195; Cherry 2019.

20 Vgl. mit Verweis auf Arnold Houbraken: van Hout 2016, S. 56–61, hier Anm. 12.



Abb. 2. Juan de Valdés Leal: In ictu oculi, 1670–1672, Öl auf Leinwand, 220 × 216 cm, Sevilla, Iglesia de la Caridad.

die sich in einem für alle vernehmbaren merkwürdigen Duft der einbrechenden Transzendenz manifestiert. Es ist vielmehr der unerträgliche Geruch des organischen Verfalls menschlicher Körper, ein Leichengestank, den die makabren Gemälde offensichtlich verbreiteten, ohne ihn realiter verbreiten zu können. Von einer derart starken affektiven Wirkung der beiden Werke und hier insbesondere der verfallenden Leichname des *Finis gloriae mundi* auf die Betrachtenden, die sich vor den Gemälden regelmäßig entsetzt aus Angst vor dem ansteckenden Geruch der Verwesung die Nasen zuhalten, berichtet bereits Antonio Palomino 1724:





Abb. 3. Juan de Valdés Leal: *Finis gloriae mundi*, 1670–1672, Öl auf Leinwand, 220 × 216 cm, Sevilla, Iglesia de la Caridad.

Y alli mesmo tiene otros dos, correspondientes a otros de Murillo, de vnos Geroglyphicos del tiempo, y de la muerte, y vn cadaver corrompido, y medio comido de gusanos, que causa horror, y espanto el mirarlo; pues está tan natural, que muchos al verle, inadvertidamente, ò se retiran temerosos, ò se tapan el olfato, temiendo ser contaminados del mal olor de la corrupcion.<sup>21</sup>

21 Palomino: *Parnaso*, S. 436 (Und da gibt es noch zwei andere, die anderen von Murillo entsprechen, mit einigen Hieroglyphen der Zeit und des Todes und einer verdorbenen Leiche, die von Würmern halb aufgefressen ist, was bei ihrem Anblick Entsetzen und Schrecken hervorruft; denn es ist so natürlich, dass viele, wenn sie es sehen, sich unwillkürlich entweder vor Angst zurückziehen oder sich die Nase zuhalten, weil sie fürchten, von dem üblen Geruch der Verwesung angesteckt zu wer-



Valdés Leals schlagfertige Antwort auf Murillos Kommentar ließ angeblich nicht lange auf sich warten, er soll seinem Malerkollegen mit Überzeugung entgegnet haben: „Vmd. se ha comido la pulpa y yo tengo que roer los huesos, pues que tampoco puede mirarse sin provocar á vómito vuestra Sta. Isabel.“<sup>22</sup> Auch diese Aussage kann keinesfalls als eindimensionale Kritik an der künstlerischen Qualität des Bildes von Murillo (Abb. 4) gedeutet werden, ganz im Gegenteil: Gerade dessen überzeugende Darstellung von parasitenbefallenen Kranken mit offenen Wunden, welche von der Hl. Elisabeth hingebungsvoll gepflegt werden, war Grund für Valdés Leals scharfsinnige Replik oder zumindest ihre Konstruktion in der Kunsthistoriographie. Als Fazit dieses kunstsinigen Disputs bleibt letztlich ein zwar denkwürdiges,<sup>23</sup> aber nachdrückliches gegenseitiges Lob origineller visueller Konzepte zu konstatieren, welche gezielt Strategien der Vergegenwärtigung mit rezeptionsästhetischen Phänomenen verbinden. Dabei stellt sich die Frage nach der kontextgebundenen Funktion der beiden von Valdés Leal konzipierten und offensichtlich bereits die Zeitgenossen irritierenden Todesbilder. Mit den differenzierten, sich jedoch komplementär ergänzenden Repräsentationsmodi des Abstraktums, so wird im Folgenden argumentiert, wurde den Aufgaben und dem Selbstverständnis der Bruderschaft der Nächstenliebe in ihrer neuerbauten Kirche eine sinnfällige Evidenz verliehen. Innerhalb der programmatischen Ausstattung der Iglesia de la Caridad fungieren die beiden Bilder von Valdés Leal gleichermaßen als der Beginn und das Ende einer visuellen Predigt, deren religiöse und soziale Tragweite sich erst in der sukzessiven Erfassung des sakralen Raums und den darin stattfindenden performativen Akten erschließt.

Das Hospital de la Caridad verdankt seine Entstehung und programmatische Ausstattung dem außergewöhnlichen Engagement des Adligen Miguel Mañara Vicentelo

den.) Siehe dazu auch die Beschreibung der beiden Bilder von Antonio Ponz in *Viage de España*: [...] „sobre dos puertas á los pies de la Iglesia hay á un lado un quadro, que representa unos esqueletos pintados, y se ven en él libros, Tiaras, Mitras, é insignias de otras dignidades, con lo que parece quiso demostrar el paradero de la gloria, y ciencia mundana. Enfrente expresó aquel famoso cadaver corrompido, y lleno de gusanos, que causa horror el verle.“ (Ponz: *Viage*, Bd. 9 [1780], S. 150; „Über zwei Türen am Fuße der Kirche befindet sich auf einer Seite ein Bild, das gemalte Skelette darstellt, und darin sind Bücher, Diademe, Mitren und Insignien anderer Würden zu sehen, mit denen er wohl den Verbleib von Ruhm und weltlicher Wissenschaft demonstrieren wollte. Gegenüber liegt die berühmte verdorbene Leiche voller Würmer, deren Anblick so entsetzlich ist.“) Vgl. dazu auch Cherry 2019, S. 331; Glorius-Rüedi 2021, S. 142.

- 22 Gestoso y Pérez 1890, S. 17 (Da Euer Gnaden schon das Fleisch gegessen haben, muss ich die Knochen abnagen, denn Eure Hl. Elisabeth kann auch nicht angesehen werden, ohne einen Brechreiz auszulösen.); vgl. auch Mayer 1911, S. 197.
- 23 Zur künstlerischen Rivalität zwischen den beiden Malern, die mittlerweile zu großen Teilen als kunstgeschichtliches Konstrukt gelten dürfte, siehe v.a. Bermúdez 1800, Bd. 5, S. 112; Gestoso y Pérez 1890; Jedlicka 1941, S. XLVII; Karge 1991, S. 195; Cherry 2019.

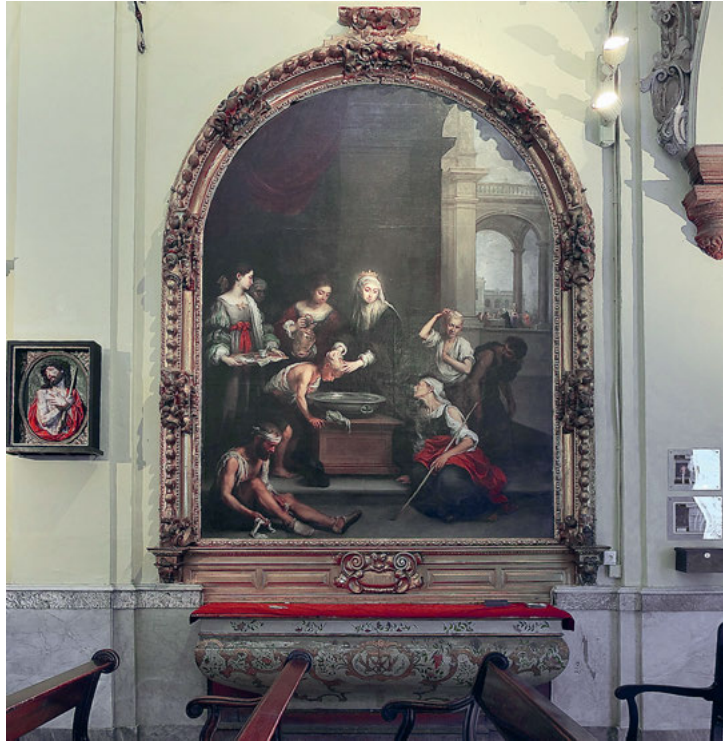


Abb. 4. Bartolomé Esteban Murillo: Die Hl. Elisabeth pflegt die Kranken, 1670–1672, Öl auf Leinwand, 325 × 245 cm, Sevilla, Iglesia de la Caridad.

de Leca,<sup>24</sup> der nach einem persönlichen Verlust eine religiöse *renovatio* anstrebte, die er 1662 mit dem Eintritt in die Bruderschaft der Nächstenliebe besiegelte.<sup>25</sup> Das seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert die Hauptaufgabe der Hermandad de la Caridad bildende und ab 1578 im offiziellen Regelwerk festverankerte Bestatten der Toten<sup>26</sup> hatte zeitgenössisch eine nicht zu unterschätzende soziale Dringlichkeit:<sup>27</sup> Obdachlose und Arme wurden oft nach ihrem Tod auf den Straßen und Feldern abgelegt und generierten für die Stadt ein hohes Epidemierisiko. Zudem bestattete die Bruderschaft Opfer von

24 Zur Biographie Mañaras vgl. de Cárdenas: *Breve Relacion de la Muerte*; Granero 1963; Brown 1970, S. 266 f.; Carballar 2002; Glorius-Rüedi 2021, S. 27–37.

25 Vgl. Ortiz de Zúñiga: *Anales*, S. 766 f.; Brown 1970, S. 267; Glorius-Rüedi 2021, S. 30; zur Geschichte der Bruderschaft vgl. González / Contreras 1980; Pérez 2014b; Glorius-Rüedi 2021.

26 Ortiz de Zúñiga: *Anales*, S. 551 f.; de Cárdenas: *Breve Relacion de la Muerte*, S. 15–17; Brown 1970, S. 265; Glorius-Rüedi 2021, S. 26.

27 Vgl. Granero 1963, S. 295; Brown 1970, S. 265.

Gewalttaten, Kriminelle und vor allem Ertrunkene, für die sich oft niemand zuständig fühlte.<sup>28</sup> Nach der verheerenden Pestepidemie 1649 und der anschließenden Hungersnot von 1651, welche die Bevölkerung Sevillas auf die Hälfte dezimierte, war die Mitgliederzahl der Caridad-Brüder deutlich gestiegen und ihre Tätigkeit ins Zentrum des öffentlichen Interesses gerückt.<sup>29</sup> Laut seinem ersten Biographen, dem Jesuiten Juan de Cárdenas, kam es zwischen Miguel Mañara und den Mitgliedern der Caridad-Bruderschaft an einem Sonntagnachmittag des Jahres 1662 zu einer schicksalhaften Begegnung.<sup>30</sup> Die Brüder waren gerade dabei, das Ufer des regelmäßig Sevilla überschwemmenden Flusses Guadalquivir nach Leichnamen abzusuchen, als sie auf Mañara trafen, der von dem Vorsitzenden der Gemeinschaft, Diego de Mirafuentes, in ein Gespräch verwickelt wurde, in dessen Folge er am 8. September 1662 um die Aufnahme in die Bruderschaft bat, die ihm am 10. Dezember des gleichen Jahres gewährt wurde.<sup>31</sup> Dort machte der von der Vorstellung der eigenen Sterblichkeit und der Sorge um das Seelenheil geradezu besessene Mañara eine rasante Karriere, wurde bereits am 27. Dezember 1663 einstimmig zum neuen Vorsitzenden der Bruderschaft (*Hermano mayor*) gewählt und verfolgte fortan mit aller Kraft das ehrgeizige Projekt, ein Hospital für Kranke, Alte und Obdachlose der Stadt zu erbauen sowie die dazugehörige Kirche fertigzustellen und auszustatten.<sup>32</sup> Den Plan, eine neue Kirche für die Bruderschaft auf einem alten Werftgelände zu errichten, gab es bereits seit Februar 1645, dieser erwies sich jedoch in den nächsten zwanzig Jahren als schwer realisierbar.<sup>33</sup> Dank Mañaras unermüdlichem Einsatz als neuer Leiter der Hermandad, seinem weitreichenden Reformprogramm und letztlich auch dank seines Privatvermögens konnte das Hospital de la Caridad nach langwierigen Verhandlungen und andauernden finanziellen Problemen schließlich 1674 feierlich eingeweiht werden.<sup>34</sup> Er selbst verstarb fünf Jahre nach der Einweihung am 9. Mai 1679 und wurde auf eigenen Wunsch zunächst am Haupteingang der Kirche beigesetzt, bevor ihn die Mitglieder der Hermandad sicherlich in der Erwartung einer baldigen Beatifikation bereits im Dezember des gleichen Jahres exhumierten und feierlich in der Krypta unter dem Hauptaltar der Caridad-Kirche bestatteten.<sup>35</sup> Bezeichnend

28 Vgl. Granero 1963, S. 293–310; Brown 1970, S. 265; Glorius-Rüedi 2021, S. 24.

29 Zur Bedeutung der Caridad-Brüder in der Gesellschaft Sevillas vgl. auch Dooley 2017; mit weiterführender Literatur Glorius-Rüedi 2021, S. 23–27.

30 De Cárdenas: Breve Relacion de la Muerte, S. 17f. Vgl. auch Glorius-Rüedi 2021, S. 29f.

31 Vgl. Brown 1970, S. 267; Glorius-Rüedi 2021, S. 30.

32 Vgl. Brown 1970, S. 268; Glorius-Rüedi 2021, S. 30.

33 Vgl. Brown 1970, S. 265f.; González / Contreras 1980, S. 16–18; Glorius-Rüedi 2021, S. 44–61.

34 Zur Baugeschichte sowie der Ausstattung der Kirche und des Hospitals vgl. grundlegend González / Contreras 1980; Glorius-Rüedi 2021.

35 Zu Tod und Beisetzung Mañaras vgl. Glorius-Rüedi 2021, S. 31 (Anm. 34f.) mit Quellenangaben: Libro de cabildos 1677–1680 copia ASC, 10.5.1679, S. 1602–1605; de Cárdenas: Breve Relacion de la Muerte, S. 132–159.

sowohl für die Identität der Bruderschaft und ihre zunehmende Relevanz im frühneuzeitlichen Sozietop Sevillas als auch für die ununterbrochen bis heute anhaltende Verehrung der Person Mañaras: Bei der Umbettung wurde sogleich eine bemerkenswerte Unversehrtheit des Leichnams als göttliches Zeichen der Tugendhaftigkeit und Auserwähltheit festgestellt, die der Hermandad einen willkommenen Anlass bot, den Prozess der Seligsprechung einzuleiten, der allerdings erst 1985 abgeschlossen wurde.<sup>36</sup>

Auf Grund der überlieferten schriftlichen Quellen geht die kunsthistorische Forschung übereinstimmend davon aus, dass die Bilder von Valdés Leal persönlich von Miguel Mañara in Auftrag gegeben wurden und durch dessen religiös-philosophische, dem *Vanitas*-Komplex und der jesuitischen Frömmigkeitspraxis auf präzedenzlose Weise verpflichtete Schrift *Discurso de la Verdad* von 1671 inspiriert wurden.<sup>37</sup> Im *Libro de actas*, dem Protokollbuch der Bruderschaft, findet sich in diesem Zusammenhang unter dem Jahr 1672 folgender Eintrag: „Yten dos lienços con molduras doradas de Geroglificos de nras. postrimerias; çinco mil seteçientos y quarenta reales vellon.“<sup>38</sup> Aus zwei Gründen ist diese kurze Notiz bemerkenswert: Zum einen überrascht das geringe Honorar, das Valdés Leal – genauso wie Murillo selbst Mitglied der Hermandad – für die beiden großformatigen Bilder erhielt; Murillo bekam beispielsweise pro Gemälde für die Caridad-Kirche mindestens 8 000 Reales.<sup>39</sup> Zum anderen ist es der enigmatische und in Folge in unterschiedlichen Variationen (Hieroglyphen des Todes, Hieroglyphen der Zeit, Hieroglyphen der vier letzten Dinge, Hieroglyphen unserer letzten Tage) verwendete Titel, der Rätsel aufgibt, weil er mit einem Begriff operiert, der im Zuge der frühneuzeitlichen Rezeption altägyptischer Kunst und Kultur kontinuierlich mit chiffriertem und verborgenem Wissen in Verbindung gebracht wurde. In der Vorstellung des 15. bis 18. Jahrhunderts vermochten Hieroglyphen u. a. Abstrakta sinnlich greifbarer zu machen, indem sie ihnen abstrahierte, sichtbare Gestalt verliehen, aber eben nicht gänzlich begreifbar, indem sie deren Grundwesen darstellten.<sup>40</sup> Dank dieser semiotischen Eigenschaft oszillierten Hieroglyphen zwischen Repräsentation und Repräsentationsverweigerung, wodurch sie über eine erkenntnisstiftende Qualität verfügten, welche die Zeitgenossen offensichtlich sowohl den einzelnen symbolisch aufgeladenen Elementen der beiden

36 Glorius-Rüedi 2021, S. 31f.

37 Martínez 1907, S. 39f.; Brown 1970, S. 269f.; Brown 1978, S. 137f.; González / Contreras 1980, S. 22 und 63–76.

38 *Libro de cabildos 1672–1676* (Copia literal de 1899), S. 157, zitiert nach Brown 1970, S. 269, Anm. 35 (‘Item zwei Gemälde mit Goldrahmen von Hieroglyphen der vier letzten Dinge [unserer letzten Tage] für 5 740 Reales.’); vgl. auch Glorius-Rüedi 2021, S. 133.

39 Vgl. Brown 1970, S. 269, Anm. 35.

40 Zu ägyptischen Hieroglyphen und ihrer Rezeption vgl. u. a. Assmann / Assmann 2003; Wolkenhauer 2021; zu Hieroglyphen und Kunst vgl. u. a. Weststeijn 2011. Zu Mañaras Kenntnis des entsprechenden Forschungsdiskurses und hier insbesondere der Schriften Athanasius Kirchers vgl. u. a. Schlögl 1997, S. 161.

Bilder als auch den Gemälden in ihrer korrespondierenden Ganzheit zugeschrieben, weil sie den Tod als sinnlichen Erfahrungsgegenstand und Mysterium zugleich vermittelten.

Das Gemälde *In ictu oculi* (Abb. 2) verbindet die seit der Antike tradierte Vorstellung der *mors ultima linea*,<sup>41</sup> des Todes als letzte Grenze, mit der klassischen Ikonographie des Triumphs des Todes.<sup>42</sup> Die Figuration des Abstraktums tritt dabei als die sog. *morta secca*, als ausgetrocknetes Skelett, mit einem Sarg, zu dem ein Leichentuch gehört, und einer Sense dynamisch den Betrachtenden in voller Lebensgröße entgegen. Auf einer Tumba kunstvoll drapiert, befinden sich im Mittelgrund des Bildes die höchsten weltlichen und geistlichen Insignien der Herrschaft, unter ihnen eine päpstliche Tiara, eine Bischofsmütze, die kaiserliche Krone und eine Collane des Ordens vom Goldenen Vlies. Den Boden des undefinierten Raumes bedecken zudem mehrere kostbare Gewänder, eine Rüstung, ein Degen und einige theologisch-philosophische Schriften (Abb. 5), wie etwa Plinius des Älteren *Naturalis historia*, Kommentare des Jesuiten Francisco Suarez zu den Schriften Thomas von Aquins, León de Castros Kommentare zum Buch Jesaja sowie Prudencio de Sandovals *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V (Geschichte des Lebens und der Taten Kaiser Karls V.)*.<sup>43</sup> Neben einem Globus komplementiert ein Kunsttraktat, welches auf der aufgeschlagenen Seite ephemere Architektur zeigt, die anlässlich des triumphalen Einzuges des Kardinal-Infanten Ferdinand in Antwerpen 1634 gebaut und anschließend 1642 publiziert wurde (Abb. 6), das Arrangement und verweist nicht nur auf die Vergänglichkeit weltlicher Macht, sondern dezidiert auch auf den Zustand der Liminalität.<sup>44</sup>

Auf den Trümmern des Irdischen triumphierend, hat der Tod seinen Fuß auf die Weltkugel gesetzt und scheint die Rezipient:innen gleichermaßen herausfordernd wie aufmerksam mit dem tiefen Schwarz seiner nicht vorhandenen Augen zu fixieren. Oberhalb seiner rechten Hand, die soeben eine brennende Kerze auslöschte, befindet sich die titelgebende Inschrift, welche geradezu selbstreferenziell die Form eines Auges nachbildet. *In ictu oculi*, in einem Augenblick, diese dem ersten Korintherbrief des Paulus entnommene Passage<sup>45</sup> verleiht der provokativen Machtdemonstration des Schnitters eine zeitliche Dimension und verdeutlicht die Botschaft des Werkes: Genauso rasch wie er die Flamme der Kerze erstickte, die metaphorisch für das Leben steht, vermag der Tod als archaische Gewalt unerwartet und ohne jegliche Rücksicht alles zu vernichten. Dass die affektgeladene Figur im Abglanz des erloschenen Lichtes noch wahrnehmbar

41 U.a. Horaz, Ep. I 16, 79; vgl. auch Białostocki 1966, S. 198.

42 Zur Ikonographie des Triumphs des Todes siehe mit weiterführender Literatur: Pawlak 2011, S. 87–142.

43 De Castro: *Commentaria*; Suarez: *Commentariorum*; de Sandoval: *Historia*; vgl. Mayer 1911, S. 197; Gestoso y Pérez 1916, S. 117; Guichot y Sierra 1930, S. 81.

44 Zur *Pompa Introitus Ferdinandi* vgl. zuletzt Knaap / Putnam 2014; Raband 2019.

45 1 Kor 15,52.



Abb. 5. Juan de Valdés Leal: In ictu oculi (Detail), 1670–1672, Öl auf Leinwand, 220 × 216 cm, Sevilla, Iglesia de la Caridad.

ist, markiert eine mimetische Brechung und verweist auf das spannungsvolle visuelle Spiel zwischen Darbietung und Entzug.<sup>46</sup> Angesichts der bildlich evozierten Momenthaftigkeit ihrer Präsenz wirkt die Gestalt wie eine flüchtige Erscheinung, gerade noch vom Auge kurz erfasst, bevor sie sich der Wahrnehmung entzieht und eins wird mit der selbsterzeugten, symbolisch mehrfachcodierten Dunkelheit. Valdés Leals affizierender Tod ist gerade deshalb keine standardisierte Personifikation im Sinne eines festgelegten Formregisters, sondern eine semantisch aufgeladene Figuration, die im Halbdunkel eines im 17. Jahrhundert von Kerzen beleuchteten Kirchenraums ihre eigene Sichtbarkeit als visuelles Paradox reflektierte und noch heute reflektiert.

Der Gedankenkomplex der Inkommensurabilität des Todes und der Totalität des Augenblicks wird im Pendantbild um eine weitere Idee des Transitus ergänzt. *Finis gloriae mundi* (Abb. 3) subsumiert verschiedene organische Zustände des menschlichen Körpers zu einer anthropomorphen Metapher, welche das Prozessuale des Todes problematisiert. Das Innere einer Gruft gewährt den Blick in ein Panoptikum des Abjekten, das aus den Leichen von Würdenträgern in offenen Särgen arrangiert wurde. Die

46 Das Licht-Schatten-Verhältnis im unteren Teil des Bildes evoziert dabei eine Lichtquelle jenseits der ästhetischen Grenze auf der linken Seite.





Abb. 6. Theodoor van Thulden nach Peter Paul Rubens: Triumphbogen anlässlich des feierlichen Einzugs des Kardinalinfanten Ferdinand in Antwerpen am 17. April 1635, aus: Jean Gaspard Gevartius: *Pompa introitus Honori Serenissimi Principis Ferdinandi Austriaci Hispaniarum Infantis*, Nr. 28, Antwerpen: Theodoor van Thulden, 1639–1641, Radierung und Kupferstich, 540 × 390 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-70.268.



Abb. 7. Juan de Valdés Leal: *Finis gloriae mundi* (Detail), 1670–1672, Öl auf Leinwand, 220 × 216 cm, Sevilla, Iglesia de la Caridad.

Unmittelbarkeit der verwesenden, von Insekten zerfressenen Kadaver in Lebensgröße (Abb. 7) sorgt bereits beim ersten Hinsehen für einen schwer kontrollierbaren Schockeffekt, ein Gefühl des Ekels, das Valdés Leals mit malerischem Verismus festgehaltene klinische Studie auslöst. Die künstlerische Autopsie beginnt im Vordergrund, wo ein Bischof und ein Ritter des ehrwürdigen spanischen Ordens von Calatrava,<sup>47</sup> dessen Mitglied Miguel Mañara war, als bereits stark zersetzte, aber eine weitestgehend intakte Hautfläche aufweisende Leichname dargestellt wurden. Als nächste Stufe des körperlichen Verfalls materialisiert sich aus dem schimmernden Staub im diffusen Licht rechts ein halb mumifizierter, halb skelettierter Leichnam mit Haar- und Hautresten, dessen geöffnete Augen in der Dunkelheit aufzublitzen scheinen. Das Verwesungsphantasma wird schließlich von einem links im Hintergrund befindlichen Schädel- und Knochenhaufen komplementiert, der auf ein Ossuarium, die letzte öffentliche Präsenzform eines toten Körpers, anspielt. Die Anzahl und Differenzierung der Verstorbenen bleibt der mittelalterlichen Bildtradition der Legende von der Begegnung der drei Lebenden mit den drei Toten verpflichtet, deren einer Spiegelung gleiche Konfrontation die Ver-

47 Zu dem 1158 durch den Zisterzienserabt Raimundo Serrat gegründeten Orden von Calatrava vgl. u. a. Schwenk 1992.



gänglichkeit des menschlichen Lebens und die Sorge um das Seelenheil zum Thema hat.<sup>48</sup> Vom goldenen Licht umgeben, schwebt über den Leichen eine Waage im Gleichgewicht, in deren mit *NIMAS* („nicht mehr“) und *NIMENOS* („nicht weniger“) beschrifteten Schalen die Symbole der sieben Todsünden – Hund für Zorn, Pfau für Hochmut, Faultier für Trägheit, Fledermaus für Neid, Schwein für Völlerei, Ziege für Geiz, Affe für Wollust – denjenigen der religiösen Buße – Bibel und zwei weitere Bücher, nagelbeschlagenes Kreuz, Rosenkranz, Geißel, Eisenkette, Büßerhemd, zwei Brote sowie ein Herz mit dem Christusmonogramm IHS – gegenüberstehen.<sup>49</sup> Die Waage wird grazil von der Hand Christi gehalten, deren unerwartete Erscheinung in der dunklen Grabkammer eine eschatologische Aussage des Bildes intendiert. Die Psychostasie als traditionelles ikonographisches Motiv des Jüngsten Gerichtes konstituiert eine Zeitspanne zwischen dem titelgebenden Ende des weltlichen Ruhmes, das sich in der langsamen Verwesung der Körper eindringlich manifestiert, und der endzeitlichen Auferstehung der Toten. Damit wird der theologische Zusammenhang der beiden Gemälde deutlich, denn das Zitat *In ictu oculi* entstammt einer Stelle des Korintherbriefes, die Paulus dem Verständnis der leiblichen Auferstehung widmete: „Seht, ich enthülle euch ein Geheimnis: Wir werden nicht alle entschlafen, aber wir werden alle verwandelt werden – plötzlich, in einem Augenblick, beim letzten Posaunenschall. Die Posaune wird erschallen, die Toten werden zur Unvergänglichkeit auferweckt, wir aber werden verwandelt sein.“<sup>50</sup> So unerwartet der Tod eintreten und so abstoßend seine Auswirkung auf den menschlichen Leib (der im Zustand der Verwesung gleichsam den Höhepunkt der Unähnlichkeit zum göttlichen Vorbild erreicht) auch sein mag, er ist im Sinne der paulinischen Lehre ein zeitlich determiniertes Zwischenstadium, das durch die Parusie endgültig aufgehoben wird. Die schwebende Hand Christi in *Finis gloriae mundi* versinnbildlicht daher nicht nur die Drohung des endzeitlichen Gerichtes, sondern auch die damit verbundene Hoffnung auf die Überwindung des in *In ictu oculi* triumphierenden Todes. Als künstlerisches Amalgam aus klassischem Historienbild und makabrem *Vanitas*-Stillleben sollten und sollen Valdés Leals *Hieroglyphen* den Besucher:innen der Caridad-Kirche auf drastische Weise die Gewissheit ihrer eigenen Sterblichkeit vor Augen führen und zugleich im Hinblick auf die Vorstellung der Unsterblichkeit der Seele die Notwendigkeit der Wahl zwischen Sünde und Tugend anmahnen.

48 Zur Legende der *Begegnung* und ihrer Ikonographie vgl. grundlegend Rotzler 1961.

49 Vgl. Guichot y Sierra 1930, S. 30–38. Siehe dazu auch Glorius-Rüedi 2021, S. 141, zur Forschungsgeschichte vgl. S. 159–161.

50 1 Kor 15, 51–52. Hier und im Folgenden alle Bibelzitate nach der Einheitsübersetzung 2016.

## 2. Permeabilität des Todes oder die Performanz der Erlösung

Welchen bleibenden Eindruck *In actu oculi* und *Finis gloriae mundi* noch über 300 Jahre nach der Einweihung der Iglesia hinterlassen konnten, mag exemplarisch der Reaktion Walter Benjamins entnommen werden, der 1925 die Caridad-Kirche besuchte und begeistert von Valdés Leal, dem „gewaltigen Barockmaler“,<sup>51</sup> berichtete. Die enthusiastische Beschreibung der Kunst des Spaniers endet jedoch mit dem Vermerk, dass den extensiven Besuch der Kirche leider ein heftiges Unwohlsein vereitelte. Über den Grund dieser Unpässlichkeit kann natürlich nur spekuliert werden, es war aber womöglich jene Eigenkraft der Bilder, das Empfinden, Denken und Handeln der Betrachtenden zu manipulieren, der Horst Bredekamp 2010 in seiner *Theorie des Bildaktes* nachging.<sup>52</sup> In Anlehnung an Aby Warburgs fragmentarisch geliebene Kunstpsychologie und David Freedbergs *The Power of Images* von 1989 konstatiert Bredekamp, dass Bilder keine Dulder, sondern Erzeuger von wahrnehmungsbezogenen Erfahrungen sowie Handlungen sind und dass die Macht des Bildes in Bezug auf die Rezipient:innen „auch die Möglichkeit des ‚Antuns‘, die Potenz zur Verwundung besitzt.“<sup>53</sup> In diesem Sinne haben womöglich Valdés Leals *Hieroglyphen* Walter Benjamin etwas ‚angetan‘, bei ihm die Angst vor dem Tod und dem körperlichen Verfall ausgelöst, oder aber ihm eindringlich die Sinnlosigkeit aller irdischen Bestrebungen vor Augen geführt. Kurzum: Sie hätten damit ihre ursprüngliche konzeptionelle Bestimmung erfüllt, indem sie im Dienste der Caridad-Bruderschaft den gelehrten Besucher bereits im Eingangsbereich mit jenem Vergänglichkeits- und Erlösungsprogramm konfrontierten, das im Kirchenraum mithilfe von Kunstwerken unterschiedlicher Gattungen konsequent fortgeführt wird.

Die allegorische Auffassung des Mysteriums als Grenze und Transitus, die Passierbarkeit respektive Durchlässigkeit des Todes wird in besonderer Weise durch die räumliche Positionierung der beiden Werke untermauert (Abb. 8). Einander gegenüber hängend, sind sie im Eingangsbereich über den beiden Seitentüren angebracht, durch welche man ins Innere der Kirche gelangt; die historische Nutzung des Haupteingangs, vor dem sich ein kleines, mit Steinplatten aus verschiedenen Zeiten komplett ausgelegtes Atrium befindet, lässt sich nur sehr schwer rekonstruieren – heutzutage ist dieser allerdings praktisch vollständig abgeriegelt. Der historisch am häufigsten genutzte Zugang führt über zwei von Arkaden umsäumte Innenhöfe des Krankenhauses im Süden. Damit werden die Besucher:innen, sobald sie nach einigen Treppenstufen zum ersten Mal an der Türschwelle der Kirche stehen, unerwartet mit der plötzlichen Präsenz des Todes (gewissermaßen der *mors repentina*) an der Nordwand konfrontiert (Abb. 9). Wenden sie sich im Affekt von der sie ostentativ ansehenden Figur des Todes ab, treffen ihre Blicke

51 Zitiert nach Garber 2005, S. 129.

52 Vgl. Bredekamp 2010.

53 Bredekamp 2010, S. 22.



Abb. 8. Innenraum der Caridad Kirche, Eingangsbereich.

zwangsläufig auf das Bild der makabren Verwesung an der Südwand (Abb. 10), unter dem sie, ohne es zu sehen, die Kirche betreten haben. Auf diese Weise wird der erste Eindruck von dem Kirchenraum durch die beiden Gemälde determiniert, deren titelgebende Inschriften sich für die zwischen ihnen gleichsam eingeschlossenen Betrachtenden zu einem düsteren *Memento-mori*-Satz zusammenfügen lassen: *In ictu oculi / Finis gloriae mundi* oder *Finis gloriae mundi / In ictu oculi*.

Das visuelle Zusammenspiel zwischen der räumlichen Disposition und den Bildinhalten macht das vermeintlich rein topographische Überschreiten einer realen Tür zu einem performativen Akt, der selbst als eine Metapher des Todes verstanden werden kann, welche die Besucher:innen mit dem Passieren des Übergangs gleichsam somatisch generieren und paradoxerweise gerade dadurch die Metaphorizität aufheben. In einem so gestalteten Eingangsbereich, der architektonisch *per se* einen liminalen Raum markiert und zudem als Begräbnisort – kurzfristig auch jener Mañaras – fungierte, wird auf diese Weise nachdrücklich nicht nur die Temporalität des menschlichen Daseins, sondern auch diejenige des Todes problematisiert, indem dieser in zweierlei Formen greifbar und sinnlich erfahrbar wird: Zum einem als der vom organischen Verfall begleitete Zustand des Totseins, der sich in den verwesenden Leichen materialisiert, und zum anderen als eschatologisches Zwischenstadium der Heilsgeschichte, das in der düsteren *Mors*-Figur verkörpert wird.



Abb. 9. Innenraum der Caridad Kirche, Eingangsbereich mit *In ictu oculi*.





Abb. 10. Innenraum der Caridad Kirche, Eingangsbereich mit *Finis gloriae mundi*.

Diese Inszenierung der Schwelle als transitorischer Ort der Todesreflexion bildet innerhalb der einschiffigen Caridad-Kirche den Anfang einer räumlich-visuellen Argumentationsstruktur, die um den wandfüllenden Hauptaltar zirkuliert und deren einzelne Stationen jene religiösen Historien bilden, die Murillo in Übereinstimmung mit der Darstellungstradition als Exempla der Werke der Barmherzigkeit entsprechend der Endzeitrede Christi im Matthäusevangelium, Kapitel 25 (34–46), schuf: an der Nordwand in fast identischen Formaten *Abraham mit den drei Engeln* (Abb. 11), gefolgt von der *Rückkehr des verlorenen Sohnes* (Abb. 12); ihre neutestamentlichen Pendanten bilden an der Südwand die *Befreiung Petri aus dem Gefängnis* (Abb. 13) und die *Heilung des Gelähmten durch Christus* (Abb. 14); auf der Höhe der Kanzel schließlich die beiden großformatigen Werke des Malers, links vom Hauptaltar *Moses schlägt Wasser aus dem Felsen* (Abb. 15) und rechts davon *Die wundersame Speisung der Fünftausend* (Abb. 16).<sup>54</sup> Die *Septem Opera Misericordiae*<sup>55</sup> bereiten die Rezipient:innen auf das theologische und künstlerische Zentrum der Kirchenausstattung, den zwischen 1670 und 1674 geschaffenen Retablo Mayor (Abb. 17) vor, für dessen Gestaltung der Architekt und Bildhauer Bernardo Simón de Pineda, der Bildhauer Pedro Roldán sowie Valdés Leal gemeinsam verantwortlich waren.<sup>56</sup> Flankiert von den Heiligen Georg und Rochus sowie bekrönt von der Caritas zeigt der Hauptaltar die Grablegung Christi (Abb. 18), deren affizierende Figuren in ihrer Mimik und Gestik zwischen ohnmächtiger Trauer und andächtiger Anbetung oszillieren. Die polychromen, mehrheitlich vollplastischen Skulpturen in Lebensgröße evozieren eine ungeheure Lebendigkeit der Szene, wodurch nicht nur die Rezeption zu einer Teilnahme an dem rituellen Geschehen avanciert, sondern auch die Interdependenzen zwischen dem ungewöhnlichen Kunstwerk und der frühneuzeitlichen Theater- respektive Prozessionspraxis (hier insbesondere den Mysterien- und Passionsspielen) Sevillas greifbar werden.<sup>57</sup> Die Betrachtenden werden so zu Augenzeug:innen der Grablegung, die kompositorisch im Vergleich zu klassischen Darstellungsmodi eine auffällige semantische Verschiebung aufweist, die unübersehbar aus der von männlichen Adligen dominierten Struktur der Hermandad de la Caridad resultiert: Nicht die trauernde Muttergottes, Maria Magdalena und Johannes der Evangelist sind die eigentlichen Hauptfiguren der Darstellung, sondern Joseph von Arimathäa, der Christus sein eigenes Grab stiftete, und Nikodemus, der für die Salbung des Leichnams sorgte. Die beiden biblischen Protagonisten sind gerade dabei, den geschundenen Körper des Erlösers, dessen Heiligkeit mit

54 Zu den Werken der Barmherzigkeit siehe grundlegend: van Bühren 1998. Zu den Bildern Murillos vgl. u. a. Glorius-Rüedi 2021, S. 183–249.

55 Heutzutage sind vier der Bilder (*Abraham mit den drei Engeln*, *Rückkehr des verlorenen Sohnes*, *Befreiung Petri aus dem Gefängnis*, *Heilung des Gelähmten durch Christus*) durch Kopien ersetzt. Vgl. Brown 1970, S. 269; Glorius-Rüedi 2021, S. 183–249.

56 Vgl. González / Contreras 1980, S. 54f.; Peña 2018, S. 244f.; Glorius-Rüedi 2021, S. 251–341.

57 Vgl. Glorius-Rüedi 2021, S. 322–341.



Abb. 11. Bartolomé Esteban Murillo: Abraham mit den drei Engeln, 1670–1674, Öl auf Leinwand, 236 × 262 cm, Ottawa, National Gallery of Canada, Inv.-Nr. 4900.

dem Motiv der indirekten Berührung durch das Leichentuch und des angedeuteten Fußkusses betont wird, in den reichverzierten Sarkophag zu legen. Joseph und Nikodemus fungieren damit als sinnstiftende Identifikationsfiguren der Caridad-Bruderschaft, die in dem heiligen Begräbnisritual das Vorbild sowie die Legitimation ihrer Tätigkeit erkannte und sich in ihrer *Regla* etwa im Zusammenhang mit der Beisetzung zum Tode Verurteilter (Kap. XIII) dezidiert auf diese berief.<sup>58</sup> Die absolute Notwendigkeit des kollektiven Handelns der Hermandad resultierte, so die Botschaft des Werkes, aus der im Neuen Testament bezeugten Tatsache, dass sogar der Gottessohn – wie die Inschrift *mortuus et sepultus* über der Szene verkündet (vgl. Abb. 17) – starb und begraben werden

58 Vgl. dazu González / Contreras 1980, S. 71f.; Glorius-Rüedi 2021, S. 313f.



Abb. 12. Bartolomé Esteban Murillo: Rückkehr des verlorenen Sohnes, 1667–1670, Öl auf Leinwand, 236 × 261 cm, Washington, National Gallery of Art, Inv.-Nr. 1948.12.1.

musste. Das Bestatten der Verstorbenen wird damit – obwohl nicht in der Endzeitrede Christi erwähnt und erst vom Kirchenvater Lactantius im 3. Jahrhundert zum ‚Kanon‘ der Werke der Barmherzigkeit hinzugefügt – in der Caridad-Kirche als besonderer Akt der Gnade und Demut sowie zentrales Werk der Nächstenliebe inszeniert. Die ambitionierte Konzeption des Hauptaltars untermauert diese herausgehobene Stellung durch eine spezifische Form der Intermedialität, das signifikante Zusammenwirken von Architektur, Bildhauerei und Malerei.<sup>59</sup>

59 Als siebtes Werk der Barmherzigkeit wurde das Begraben der Toten von Lactantius (ca. 250 – um 325) (Epit. 65, CSEL XIX 746) nach Tob 1,17 hinzugefügt. Entscheidend für die Aufnahme des Begrabens der Toten in die leiblichen Werke der Barmherzigkeit war die Stelle aus dem Deuteronomium (Dtn 34, 1–9), die vom Tod und Begräbnis Moses berichtet, der von Gott selbst zu Grabe getragen





Abb. 13. Bartolomé Esteban Murillo: Befreiung Petri aus dem Gefängnis, 1665–1667, Öl auf Leinwand, 238 × 260 cm, Sankt Petersburg, Eremitage, Inv.-Nr. ГЭ-342.

Die religiöse Didaktik des Programms, so kann zusammengefasst werden, lässt das Betreten der Kirche zu einer eindringlichen Reflexion über das Sterben werden, bei der die Omnipräsenz und Allmacht des Todes dem Erkennen der Notwendigkeit der Erlösung dient. Der Weg zur Erlösung führt im wahrsten Sinne des Wortes nur über die Werke der Barmherzigkeit, die den Besucher:innen nach und nach an den zentralen Stationen der Heilsgeschichte und den jeweiligen Exempla präsentiert werden.<sup>60</sup> Die unterschiedlichen biblischen Szenen sollen dabei jedoch nicht nur zu Werken der Nächstenliebe

worden war: „So starb Mose, der Knecht des Herren [...] Und er begrub ihn im Tal, im Lande Moab gegenüber Bet-Peor.“

60 Vgl. Brown 1970; Brown 1978; Glorius-Rüedi 2021.



Abb. 14. Bartolomé Esteban Murillo: Heilung des Gelähmten durch Christus, 1667–1670, Öl auf Leinwand, 237 × 261 cm, London, National Gallery, Inv.-Nr. NG5931.

bewegen, sondern auch dezidiert auf die Gefahr der eigenen Bedürftigkeit verweisen. Die kontemplative Auseinandersetzung mit den Bildern Murillos und dem Hauptaltar wird zu einem Akt, in dem, wie es der spanische Dichter Pedro Calderón de la Barca 1652 formulierte, zwischen Leiden und Leidensehen kein Unterschied bestehe: „[...] que entre el ver padecer, y el padecer, ninguna distancia auia“.<sup>61</sup>

Wird die Kirche wieder verlassen, findet angesichts des Retablo Mayor und seiner Bedeutung eine *conversio*, ein religiöser Perspektivwechsel auf Valdés Leals *Hieroglyphen* statt, in denen das Jüngste Gericht als traditionelle Ikonographie der kirchlichen Ein- bzw. Ausgangsbereiche, aber auch zentrale Motive des Triumphs des Todes, der Vier

61 Calderón de la Barca: Comedia famosa de nvnca, fol. 27<sup>r</sup>.



Abb. 15. Bartolomé Esteban Murillo: Moses schlägt Wasser aus dem Felsen, 1669–1670, Öl auf Leinwand, 236 × 575 cm, Sevilla, Iglesia de la Caridad.



Abb. 16. Bartolomé Esteban Murillo: Die wundersame Speisung der Fünftausend, 1669–1670, Öl auf Leinwand, 236 × 575 cm, Sevilla, Iglesia de la Caridad.

letzten Dinge, der Begegnung der drei Lebenden mit den drei Toten und nicht zuletzt des Totentanzes gezielt unter einer neuen Bildformel subsumiert wurden. In Anbetracht des in der Grablegung visualisierten Erlösungstodes Christi werden die verwesenden Leichen des *Finis gloriae mundi* gewissermaßen zum ‚Emblem‘ der Bruderschaft,<sup>62</sup> die sich um deren christliche Bestattung kümmert, und die Übermacht des Todes in *In actu oculi* wird durch die Gewissheit der Auferstehung und der anstehenden Wiederkunft Christi relativiert; eine religiöse Überzeugung, die sich ebenfalls in der gegenüber dem Hoch-

62 Zur Beziehung zwischen den Bildern von Valdés Leal und der Emblemliteratur der Zeit vgl. Glorius-Rüedi 2021, S. 171–179.





Abb. 17. Bernardo Simón de Pineda, Pedro Roldán und Juan de Valdés Leal: Retablo Mayor mit der Grablegung Christi, 1670–1674, Holz, Gold, Ölfarben, 14,6 × 9,2 × 1,9 m, Sevilla, Iglesia de la Caridad.



Abb. 18. Bernardo Simón de Pineda, Pedro Roldán und Juan de Valdés Leal: Die Grablegung Christi, 1670–1674, Holz, Gold, Ölfarben, Sevilla, Iglesia de la Caridad.

altar angebrachten, erst beim Verlassen der Kirche in ihrer gewaltigen, fast die gesamte Breite des Kirchenschiffs einnehmenden Größe wahrnehmbaren *Kreuzerhöhung* (vgl. Abb. 8) manifestiert, die Valdés Leal um 1684/1685 schuf.<sup>63</sup> Auf diese Weise bestimmt die religiöse Überzeugung der, wie es Jana Glorius-Rüedi 2021 prägnant bezeichnete, „Erlösung durch Barmherzigkeit“ nicht nur das gesamte Ausstattungsprogramm des sakralen Raums.<sup>64</sup> In ihr fallen vielmehr die biblische Vergangenheit, wie sie die Bilder von Murillo und der Hauptaltar präsentieren, sowie die Gegenwart und die eschatologische Zukunft, beide in den Werken von Valdés Leal dargestellt, gleichsam zusammen.

Durch die ambitionierte künstlerische Gestaltung der Caridad-Kirche wurde so ein theologisch determiniertes, artifizielles Zeit-Raum-Kontinuum konfiguriert, das für die Zeitgenossen von doppelter Bedeutung war: Das Programm diente gleichermaßen der

63 Das Bild gibt eine Episode aus der *Legenda Aurea* des Jacobus de Voragine wieder, bei der Kaiser Heraklius, der das zuvor von den Persern verschleppte Kreuz Christi 630 nach Jerusalem zurückbringt, an den Toren der Heiligen Stadt an Demut und Bescheidenheit gemahnt wird und nur als Büsser einziehen kann. Vgl. Glorius-Rüedi 2021, S. 347–349.

64 Glorius-Rüedi 2021; vgl. auch Brown 1970, S. 270–276; Brown 1978, S. 138–146.

Repräsentation nach außen, einer angesichts der starken Konkurrenz unter den zahlreichen Bruderschaften in Sevilla überaus wichtigen Aufgabe, sowie der beständigen Selbstvergewisserung der Hermandad, die sich durch den gemeinschaftlichen Gebrauch der Kirche selbst in ihrer Tätigkeit bestärkte und gleichzeitig die (Heils-)Relevanz ihres kollektiven Handelns den im Hospital gepflegten sowie in die Liturgie eingebundenen Kranken und Bedürftigen vermittelte.<sup>65</sup> Damit das Begraben der Toten als Primäraufgabe der Hermandad stets im Bewusstsein der Mitglieder präsent blieb, ergänzte Miguel Mañara das bestehende Regelwerk (*Regla*) von 1578.<sup>66</sup> In Kapitel XLVII ist dort noch heute zu lesen, dass an jedem letzten Fasttag im Monat in der Kirche von den Brüdern eine Unterweisung abgehalten werden muss, deren Gegenstand Vergänglichkeit – hier den *Novissima* entsprechend, zeitlich aufeinanderfolgend der Tod, das Gericht, die Hölle und Seligkeit – darstellt.<sup>67</sup> Eine geradezu unübertroffene Vorlage für eine solche Predigt lieferte Mañara mit seinem bereits oben erwähnten, 1671 publizierten *Discurso de la Verdad*, dem Gespräch über die Wahrheit.<sup>68</sup> Dort schreibt er im Geiste der Übungen von Ignatius von Loyola: „Mira una bobeda, entra en ella con la consideracion, y ponte à mirar tus padres, ò tu muger (si la has perdido) los amigos, que conocias: Mira què silencio! No se oye ruido; solo el roer de las carcomas, y gusanos, tan solamente te percibe“.<sup>69</sup>

Juan de Valdés Leals *In ictu oculi* und *Finis gloriae mundi* sind unübersehbar gemalte Evokationen von Mañaras *Vanitas*-Reflexionen, eine Bildpoetik der Todesangst, die ihre volle, rhetorisch-affizierende Wirkung innerhalb liturgischer Feierlichkeiten der Bruderschaft entfaltete, bei denen der Kirchenraum, die einzelnen Bilder, die Musik, das gesprochene Wort und letztlich die Mitglieder der Hermandad als kollektiver Körper der Gemeinschaft zu einer semantischen Einheit fanden – einer Einheit, die es vermochte, sich den Mysterien oder, wie sie es selbst nannte, den Hieroglyphen der letzten Dinge, des Todes, der Auferstehung und der Erlösung in rituellen Akten anzunähern.

Wenn hier von einer Performanz der Erlösung die Rede war, dann beschränkt sich das religiös-gesellschaftliche Dispositiv, in dem eine solche zu situieren wäre, keinesfalls nur auf die Kirche und das Krankenhaus der Caridad-Bruderschaft, sondern umfasst den gesamten städtischen Raum Sevillas mit seiner berühmten, in der alljährlichen *Semana Santa*, den eindrucksvollen Prozessionen der Bruderschaften während der Karwoche,

65 Vgl. dazu Brown 1970; Brown 1978; González / Contreras 1980; Dooley 2017, S. 372–389; Cherry 2019; Glorius-Rüedi 2021, insbesondere S. 387–390; González 2021, S. 85–95.

66 Vgl. v.a. Brown 1970, S. 271; Glorius-Rüedi 2021, S. 164–166.

67 Vgl. Brown 1970, S. 271; Pérez 2014b, S. 130–138; Glorius-Rüedi 2021, S. 164–166.

68 Die in der Forschung wiederholt thematisierte Verbindung zwischen dem *Discurso* und den Gemälden stellte erstmals Martínez 1907, S. 39, Anm. 3, her.

69 Mañara: *Discurso*, S. 8f. (Sieh ein Gewölbe, tritt nachdenklich darin ein und betrachte Deine Eltern, oder Dein Weib (so Du es verloren hast) oder die Freunde, die Du kanntest: Siehe, welch eine Stille. Nichts ist zu hören, außer dem Gewimmel des Ungeziefers.); vgl. auch Brown 1970, S. 270.



kulminierenden Festkultur.<sup>70</sup> Die Romanistin Ulrike Sprenger hat 2003 diese Prozessionskultur eingehend untersucht und gezeigt, wie diese im Einklang mit der Katholischen Reform zunehmend von einer „Propaganda des Geheimnisses“ geprägt wurde und eine zwischen religiösen und institutionellen Interessen oszillierende identitätsstiftende Repräsentationsform von Sakramenten und Mysterien etablierte, die sich – so Sprenger – stets als Verborgenes enthüllen.<sup>71</sup> Darin, so die Autorin, manifestiere sich eine spezifische Latenz respektive Ambivalenz frühneuzeitlicher Prozessionen insgesamt, in denen sich die „Herstellung körperschaftlicher Macht im Zeichen der Passion“ ereignet, denn ein die Glaubensmysterien durch das Zusammenspiel und die Bewegung unterschiedlicher Akteure und Objekte zum Ausdruck bringender performativer Akt kann dies nur tun, indem seine eigene Artifizialität markiert wird: „Das sich innerhalb dieser Gegenläufigkeit dissoziierende Geheimnis kann nur durch explizite Verhüllungen gerettet werden, durch bewusste Setzungen von Latenzen, die es wiederum als Produkt eines imaginären Diskurses offenbaren“.<sup>72</sup> Vor diesem Hintergrund lassen sich Valdés Leals Hieroglyphen, die kontinuierlich in das soziokulturelle Netzwerk Sevillas eingebunden waren, und deren konzeptuelle Radikalität als ein spannungsvolles künstlerisches Ringen um die adäquate Erfassungsform des Todesmysteriums begreifen. In besonderer Weise scheint für sie das zu gelten, was alle Figurationen des Abstraktums betrifft, die ihren Offenbarungsanspruch gegenüber der Transzendenz durch die ästhetische Markierung der ontologischen Differenz betonen: Die Gewissheit des Todes in seiner grundlegenden Unanschaulichkeit bedingt stets eine Ungewissheit des Bildes in seiner nachhaltigen Präsenz. Gerade darin liegt die Möglichkeit und die Qualität des Bildes – wie es Klaus Krüger 2001 treffend konstatierte – „als Membran zu einer imaginären und letztlich inkommensurablen Wirklichkeit zu fungieren“, „die von ihm verhüllt und zugleich enthüllt, verschleiert und zugleich offenbart wird“.<sup>73</sup>

Dass die Bezeugung der Glaubensmysterien und hier insbesondere jener für die Caridad-Bruderschaft zentralen Mysterien des Todes und der Auferstehung nach christlichem Verständnis stets einer multisensorischen Grenzerfahrung gleichkam, belegt die

70 Zur *Semana Santa* und der mit ihr verbundenen Objektkultur vgl. mit weiterführender Literatur: González 1952–1953; Webster 1998; León 2000; Sprenger 2013; Pérez 2014a. Signifikant ist in diesem Zusammenhang etwa die thematische Übereinstimmung zwischen den Bildern von Valdés Leal und dem Hauptaltar der Caridad-Kirche mit den von der Hermandad del Santo Entierro während der *Semana Santa* präsentierten *Pasos der Urna del Santísimo Cristo Yacente (Santo Entierro)* mit der 1620 geschaffenen Figur des toten Christus und des seit 1691 verwendeten *Triunfo de la Santa Cruz (La Canina)*. Dort sitzt unter dem mit einem *Mors-mortem-superavit*-Banner („der Tod hat den Tod überwunden“) geschmückten Kreuz eine trauernde Todesfigur auf einer Weltkugel, unter der sich ein gewaltiger Drache als Symbol der Sünde windet.

71 Sprenger 2013, S. 319.

72 Sprenger 2013, S. 319.

73 Krüger 2001, S. 80.

Geschichte der Auferweckung von Lazarus aus dem Johannesevangelium.<sup>74</sup> Das verstörendste und zugleich eindrucklichste Detail der Lazarus-Episode besagt, dass die Schwester des Toten Christus davon abzuhalten versucht, das Grab öffnen zu lassen, indem sie ihm entsetzt entgegnet: „Herr, er riecht aber schon, denn es ist bereits der vierte Tag.“<sup>75</sup> Bei der anschließenden Auferweckung wird jedoch genau der Leichengestank, den der Körper von Lazarus verbreitet und der in zahlreichen gattungsübergreifenden Darstellungen seit der Antike durch Figuren synästhetisch vermittelt wird, die sich mit textilen Stoffen schützend Nase und Mund bedecken, zum sinnlichen Garanten des Wunders. Es ist ein reizvoller Gedanke, in Murillos Kommentar zu den Bildern Valdés Leals, dem kunstsinnigen Nasezuhalten angesichts der ästhetischen Todeserscheinung in ihrer Ambiguität, eine gelehrte Anspielung auf diesen Gestank des Mysteriums zu vermuten.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift, hg. von den (Erz-)Bischöfen Deutschlands, Österreichs, der Schweiz u. a., Stuttgart 2016.
- Calderón de la Barca, Pedro: *Comedia famosa de nvnca lo peor es cierto*, in: *Primera parte de comedias escogidas de los mejores de España*, Madrid: Domingo Garcia y Morras, 1652, fol. 16<sup>v</sup>–38<sup>r</sup>.
- de Cárdenas, Juan: *Breve Relacion de la Muerte, Vida y Virtudes del venerable Cavallero D. Miguel Mañara [...]*, Sevilla: Thomas Lopez de Haro, 1679.
- de Castro, León: *Commentaria in Esaiam prophetam, ex sacris scriptoribus Graecis, & Latinis confecta, aduersus aliquot commentaria, & interpretationes quasdam ex rabinorum scrinijs compilatas*, Salamanca: Mathias Gastius, 1570.
- Mañara Vincentelo de Leca, Miguel: *Discurso de la Verdad*, 4. Aufl. Sevilla: Don Luis Bexinez y Castilla, 1778.
- Ortiz de Zúñiga, Diego: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy leal ciudad de Sevilla [...]*, Madrid: Iuan Garcia Infançon, 1677.
- Palomino de Castro y Velasco, Antonio Acisclo: *El Parnaso Español Pintoresco Laureado. Tomo Tercero. Con Las Vidas De Los Pintores, y Estatuarios Eminentes Españoles, Qve Con Svs Heroycas Obras han ilustrado la Nacion [...]*, Madrid 1724.
- Ponz, Antonio: *Viage de España, en que se da noticia De las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella. Tomo Nono*, Madrid: Joachin Ibarra, 1780.
- de Sandoval, Prudencio: *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, Pamplona: Bartholome Paris, 1614.
- Suarez, Francisco: *Commentariorum ac Disputationum in tertiam partem divi Thomae*, Alcalá de Henares: Officina Typographica Petri Madrigalis, 1590.

74 Joh 11,1–46.

75 Joh 11,39.



## Sekundärliteratur

- Angenendt 2004 = Angenendt, Arnold: Grundformen der Frömmigkeit im Mittelalter, 2., durchges. Aufl. München 2004 (Enzyklopädie deutscher Geschichte 68).
- Asensio 2001 = Asensio, María Asunción Flórez: Aspectos de la procesión del corpus en Madrid. La tarasaca y sus componentes musicales, in: Madrid. Revista de arte, geografía e historia 4 (2001), S. 393–426.
- Assmann / Assmann 2003 = Assmann, Aleida / Assmann, Jan (Hgg.): Hieroglyphen. Stationen einer anderen abendländischen Grammatologie, München 2003 (Archäologie der literarischen Kommunikation 8).
- Auerbach 1938 = Auerbach, Erich: Figura, in: Archivum Romanicum 22 (1938), S. 436–489.
- Balke / Engelmeier 2018 = Balke, Friedrich / Engelmeier, Hanna: Mimesis und Figura. Mit einer Neuauflage des „Figura“-Aufsatzes von Erich Auerbach, 2., durchges. Aufl. Paderborn 2018 (Medien und Mimesis 1).
- Bass / Wunder 2009 = Bass, Laura R. / Wunder, Amanda: The Veiled Ladies of the Early Modern Spanish World. Seduction and Scandal in Seville, Madrid, and Lima, in: Hispanic Review 77.1 (2009), S. 97–144.
- Belting 1990 = Belting, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990.
- Bermúdez 1800 = Bermúdez, Juan Agustín Ceán: Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España, 6 Bde., Madrid 1800.
- Białostocki 1966 = Białostocki, Jan: Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft, Dresden 1966 (Fundus-Bücher 18).
- Bredenkamp 2010 = Bredenkamp, Horst: Theorie des Bildakts, Berlin 2010 (Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007).
- Brown 1970 = Brown, Jonathan: Hieroglyphs of Death and Salvation. The Decoration of the Church of the Hermandad de la Caridad, Seville, in: The Art Bulletin 52.3 (1970), S. 265–277.
- Brown 1978 = Brown, Jonathan: Hieroglyphs of Death and Salvation. The Decoration of the Church of the Hermandad de la Caridad, Seville, in: Jonathan Brown (Hg.): Images and Ideas in Seventeenth Century Spanish Paintings, Princeton 1978 (Princeton Essays on the Arts 1), S. 128–146.
- van Bühren 1998 = van Bühren, Ralf: Die Werke der Barmherzigkeit in der Kunst des 12.–18. Jahrhunderts. Zum Wandel eines Bildmotivs vor dem Hintergrund neuzeitlicher Rhetorikrezeption, Hildesheim / Zürich / New York 1998 (Studien zur Kunstgeschichte 115).
- Del Canto 2017 = Del Canto, Candelas Argüello: „Las tapadas“. Una propuesta sobre la representación de la prostitución en la pintura del Siglo de Oro, in: BSSA arte 83 (2017), S. 235–252.
- Carballar 2002 = Carballar, Carlos Ros: Miguel Mañara, caballero de los pobres, Madrid / San Pablo 2002.
- Cherry 2019 = Cherry, Peter: A Note on the Singularity of Valdés Leal, in: Laboratorio de Arte 31 (2019), S. 319–334.
- Corbin 1984 = Corbin, Alain: Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs, Berlin 1984.
- Didi-Huberman 1990 = Didi-Huberman, Georges: Fra Angelico. Dissemblance et figuration, Paris 1990 (Idées et recherches).
- Didi-Huberman 2011 = Didi-Huberman, Georges: Von den Mächten der Figur. Exegese und Visualität in der christlichen Kunst, in: Emmanuel Alloa (Hg.): Bildtheorien aus Frankreich. Eine Anthologie, München 2011 (eikones), S. 273–301.
- Dooley 2017 = Dooley, Ellen Alexandra: The Art of Salvation. Don Miguel Mañara and Seville's Hermandad de la Santa Caridad, in: Diana Bullen Presciutti (Hg.): Space, Place, and Motion. Locating Confraternities in the Late Medieval and Early Modern City, Leiden / Boston 2017 (Art and Material Culture in Medieval and Renaissance Europe 8), S. 372–389.

- Garber 2005 = Garber, Klaus: Walter Benjamin als Briefschreiber und Kritiker, München 2005.
- Gestoso y Pérez 1890 = Gestoso y Pérez, José: Valdés y Mañara, Sevilla 1890.
- Gestoso y Pérez 1916 = Gestoso y Pérez, José: Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal, Sevilla 1916.
- Glorius-Rüedi 2021 = Glorius-Rüedi, Jana: Erlösung durch Barmherzigkeit. Bildausstattung und Baugeschichte der Kirche San Jorge und des Hospital de la Santa Caridad in Sevilla, Frankfurt a.M. 2021 (*Ars Iberica et Americana* 22).
- González 2002 = González, Enrique Valdivieso: Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro, Madrid 2002.
- González 2021 = González, Enrique Valdivieso: Miguel Mañara y Valdés Leal en el hospital de la Santa Caridad, in: Ignacio Cano Rivero / Ignacio Hermoso Romero / María del Valme Muñoz Rubino (Hgg.): Valdés Leal 1622–1690. Katalog zur Ausstellung im Museo de bellas artes de Sevilla, Sevilla 2021, S. 85–95.
- González / Contreras 1980 = González, Enrique Valdivieso / Contreras, Juan Miguel Serrera: El Hospital de la Caridad de Sevilla, Valladolid 1980.
- González 1952–1953 = González, Juan José Martín: Los „Pasos“ de Semana Santa y sus relaciones con el dibujo y la pintura, in: Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología 19 (1952–1953), S. 141f.
- Granero 1963 = Granero, Jesús María: Don Miguel Mañara, Leca y Colona y Vicentelo. Un caballero sevillano del siglo XVII, Sevilla 1963.
- Guichot y Sierra 1930 = Guichot y Sierra, Alejandro: Los famosos Jeroglíficos de la muerte de Juan de Valdés Leal de 1672 (Análisis de sus alegorías). Estudio crítico, Sevilla 1930.
- van Hout 2016 = van Hout, Nico: The Unfinished and the Eye of the Beholder, in: Kelly Baum / Andrea Bayer / Sheena Wagstaff / Elisa Urbanelli (Hgg.): Unfinished. Thoughts Left Visible. Katalog zur Ausstellung im Metropolitan Museum of Art New York, New York 2016, S. 56–61.
- Jedlicka 1941 = Jedlicka, Gotthard: Spanische Malerei, Zürich / Berlin 1941.
- Karge 1991 = Karge, Henrik (Hg.): Vision oder Wirklichkeit. Die spanische Malerei der Neuzeit, München 1991.
- Kiening 2003 = Kiening, Christian: Das andere Selbst. Figuren des Todes an der Schwelle zur Neuzeit, München 2003.
- Kiening / Mertens Fleury 2013 = Kiening, Christian / Mertens Fleury, Katharina (Hgg.): Figura. Dynamiken der Zeiten und Zeichen im Mittelalter, Würzburg 2013 (*Philologie der Kultur* 8).
- Knaap / Putnam 2014 = Knaap, Anna C. / Putnam, Michael C. J. (Hgg.): Art, Music and Spectacle in the Age of Rubens. The Pompa Introitus Ferdinandi, London / Turnhout 2014 (*Harvey Miller Studies in Baroque Art* 3).
- Krüger 2001 = Krüger, Klaus: Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien, München 2001.
- Krüger 2003 = Krüger, Klaus: Das Sprechen und Schweigen der Bilder. Visualität und rhetorischer Diskurs, in: Valeska von Rosen / Klaus Krüger / Rudolf Preimesberger (Hgg.): Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit, München / Berlin 2003, S. 17–52.
- León 2000 = León, Aurora: Sevilla. La Semana Santa, in: Antonio Bonet Correa / María del Valle Gómez de Terreros (Hgg.): Historia, crítica y pedagogía artísticas. Obra selecta, Huelva 2000 (*Aldina* 14), S. 175–233.
- Lloret 2014–2015 = Lloret, Rosa Elena Ríos: „Desmayarse, atreverse, estar furioso...“. La representación del amor y el matrimonio en la pintura española del Renacimiento y Barroco, in: Saitabi. Revista de la Facultat de Geografia i Història 64–65 (2014–2015), S. 151–165.

- Martínez 1907 = Martínez, Celestino López: Valdés Leal y sus discípulos, Sevilla 1907.
- Mayer 1911 = Mayer, August Liebmann: Die Sevillaner Malerschule. Beiträge zu ihrer Geschichte, Leipzig 1911.
- Mendoza 1997 = Mendoza, Arsenio Moreno: Mentalidad y pintura en la Sevilla del Siglo de Oro, Madrid 1997.
- Nussbaum 1996 = Nussbaum, Gabriel: Valdés Leal. Les Hiéroglyphes des Fins Dernières de l'église de la Santa Caridad à Séville, in: *Revue roumaine d'histoire de l'art* 33 (1996), S. 49–66.
- Oppermann 2007 = Oppermann, Ira: Das spanische Stillleben im 17. Jahrhundert. Vom fensterlosen Raum zur lichtdurchfluteten Landschaft, Berlin 2007.
- Paravicini Bagliani 2015 = Paravicini Bagliani, Agostino (Hg.): Parfums et odeurs au Moyen Âge. Science, usage, symboles, Florenz 2015 (Micrologus' Library 67).
- Pawlak 2011 = Pawlak, Anna: Trilogie der Gottessuche. Pieter Bruegels d.Ä. *Sturz der gefallenen Engel, Triumph des Todes und Dulle Griet*, Berlin 2011.
- Peña 2018 = Peña, José Roda: Juan de Valdés Leal, Bernardo Simón de Pineda y el Retablo mayor de la iglesia del hospital de la misericordia de Sevilla, in: *Archivo Español de Arte* 91 (2018), S. 237–252.
- Pérez 2014a = Pérez, Enrique Guevara: Los tesoros perdidos de la Semana Santa de Sevilla. Compendio histórico-artístico de lo que la Semana Santa española le debe a las cofradías hispalenses, 2. Aufl. Sevilla 2014.
- Pérez 2014b = Pérez, María José: El Hospital de la Misericordia en la Sevilla del siglo XVI. Caridad, dotes y organización social, in: María Marta Lobo de Araújo / Alexandra Esteves / Ricardo Silva / José Abílio Coelho (Hgg.): *Sociabilidades na vida e na morte (séculos XVI–XX)*, Braga 2014, S. 123–138.
- Pérez 2016 = Pérez, Alberto Cañas: La inutilidad del placer. La música y la vanidad de la vida, in: *Eikón Imago* 9.1 (2016), S. 97–112.
- Perry 1990 = Perry, Mary Elizabeth: *Gender and Disorder in Early Modern Seville*, Princeton 1990.
- Quiles 2006 = Quiles, Fernando: Resurrección de una escuela. La peste de 1649 y el quiebro en la evolución de la pintura sevillana, in: *atrio* 12 (2006), S. 57–70 (digital o.S.), URL: <https://www.upo.es/revistas/index.php/atricio/article/download/568/4382> (letzter Zugriff: 11. Mai 2023).
- Raband 2019 = Raband, Ivo: *Vergängliche Kunst & fortwährende Macht. Die „Blijde Incomst“ für Erzherzog Ernst von Österreich in Brüssel und Antwerpen, 1594*, Merzhausen / Heidelberg 2019 (ART-Books).
- Rotzler 1961 = Rotzler, Willy: *Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten. Ein Beitrag zur Forschung über die mittelalterlichen Vergänglichkeitsdarstellungen*, Winterthur 1961.
- Sánchez 1983 = Sánchez, Alfonso E. Pérez (Hg.): *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*. Katalog zur Ausstellung im Museo del Prado, Madrid 1983.
- Schlie 2013 = Schlie, Heike: Der Klosterneuburger Ambo des Nikolaus von Verdun. Das Kunstwerk als *figura* zwischen Inkarnation und Wiederkunft des Logos, in: Christian Kiening / Katharina Mertens Fleury (Hgg.): *Figura. Dynamiken der Zeiten und Zeichen im Mittelalter*, Würzburg 2013 (Philologie der Kultur 8), S. 205–247.
- Schlögl 1997 = Schlögl, Hermann A.: Einflüsse Altägyptens auf die europäische Malerei des 17. bis 20. Jahrhunderts, in: Elisabeth Staehelin / Bertrand Jaeger (Hgg.): *Ägypten-Bilder. Akten des „Symposiums zur Ägypten-Rezeption“*, Augst bei Basel, vom 9.–11. September 1993, Freiburg (Schweiz) / Göttingen 1997 (Orbis Biblicus et Orientalis 150), S. 161–172.
- Schwenk 1992 = Schwenk, Bernd: *Calatrava. Entstehung und Frühgeschichte eines spanischen Ritterordens zisterziensischer Observanz im 12. Jahrhundert*, Münster 1992 (Spanische Forschungen der Görresgesellschaft 28).
- Sprenger 2013 = Sprenger, Ulrike: *Stehen und Gehen. Prozessionskultur und narrative Performanz im Sevilla des Siglo de Oro*, Konstanz 2013.

- Stoichita 1997 = Stoichita, Victor I.: Das mystische Auge. Vision und Malerei im Spanien des goldenen Zeitalters, München 1997 (Bild und Text).
- Stoichita 2018 = Stoichita, Victor I.: Los velos de Murillo, in: Benito Navarreto Prieto (Hg.): Murillo ante su IV centenario. Perspectivas historiográficas y culturales. Actas del congreso internacional, Sevilla del 19 al 22 de marzo de 2018, Sevilla 2018, S. 47–61.
- Warncke 1987 = Warncke, Carsten-Peter: Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit, Wiesbaden 1987 (Wolfenbütteler Forschungen 33).
- Webster 1998 = Webster, Susan Verdi: Art and Ritual in Golden-Age Spain. Sevillian Confraternities and the Processional Sculpture of Holy Week, Princeton 1998.
- Weigel 2015 = Weigel, Sigrid: Grammatologie der Bilder, Berlin 2015 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1889).
- Weststeijn 2011 = Weststeijn, Thijs: From Hieroglyphs to Universal Characters. Pictography in the Early Modern Netherlands, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 61 (2011), S. 238–281.
- Wolf 2002 = Wolf, Gerhard: Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance, München 2002.
- Wolkenhauer 2021 = Wolkenhauer, Anja: Transformationen der *Hieroglyphica* des Horapollo in der Frühen Neuzeit, in: Stefan Bayer / Kirsten Dickhaut / Irene Herzog (Hgg.): Lenkung der Dinge. Magie, Kunst und Politik in der Frühen Neuzeit, Frankfurt a. M. 2021 (Zeitsprünge 25.1–4), S. 121–140, DOI: [doi.org/10.5771/9783465145585-121](https://doi.org/10.5771/9783465145585-121).



#### IV. Der Schein als Provokation und Bedrohung



# Trügerischer Anschein und Nachdenken im ekphrastischen Epigramm und in der hellenistischen Philosophie

## Abstract

Ancient Greek ecphrasis, due to its complex relation with visualisation, has long been associated with the philosophical concept of *phantasia*. This term plays a big role in the philosophy of the Hellenistic schools whose beginnings were roughly contemporary with the first instances of ecphrastic epigram that have been preserved in the literary record. Due perhaps to its prevalence in the extant sources and its affinity with modern, discursive modes of literary analysis, the Stoic conception of *phantasia* has played a central role in the theorisation of Hellenistic ecphrasis. This contribution aims to broaden the perspective by showing the relevance of other conceptions of *phantasia* for understanding Hellenistic ecphrastic epigram. This new approach to these poems also takes note of their particular aesthetic outlook – in terms of *Produktionsästhetik* and *Wirkungsästhetik* – as a means of relating them to the modes of vision implied in the various philosophical treatments of *phantasia*. The poems are not meant to be considered as doctrinal philosophical statements but rather as evidence of the diversity of ideas about vision which were in circulation at the time.

## Keywords

Ecphrasis, Phantasia, Skeptic, Epicurean, Hellenistic, *Wirkungsästhetik*

## 1. Hinführung

Die erste Ekphrasis in der westlichen Literatur ist aus der homerischen Beschreibung von Achills Schild bekannt,<sup>1</sup> doch nicht zuletzt in der hellenistischen Zeit erlangten Ekphrasen eine bemerkenswerte Verbreitung in der Literatur.<sup>2</sup> In diesem Beitrag geht es vor allem um ekphrastische Epigramme, eine literarischen Gattung, in der die Ekphrasis zu einem eigenständigen literarischen Kunstwerk wird und nicht mehr nur

1 Ilias 18.468–608.

2 Ich möchte mich bei Irmgard Männlein-Robert, Annette Gerok-Reiter, Volker Leppin und Martin Kovacs bedanken, die diesen Aufsatz gelesen und kommentiert haben. Die deutsche Übersetzung stammt von Susanne Held. Marisa Irawan, die Lektorin, hat mein Manuskript erheblich verbessert. Für mein Verständnis von *phantasia* war ein Gespräch mit Klaus Corcilius von großem Nutzen. Für die allgemeine Verbesserung der deutschen Übersetzung bedanke ich mich bei Irmgard Männlein-Robert. Für etwaige Fehler bin ich selbst verantwortlich.



ein Abschnitt, der als *mise en abîme* für einen größeren Text dient.<sup>3</sup> Studien zu dieser Gattung konzentrieren sich oft auf die ekphrastische Technik. Eine ebenso wichtige Frage lautet jedoch: ‚Welchem Zweck dient sie?‘ oder ‚Was bringt Ekphrasis?‘<sup>4</sup> In einem ersten Schritt kann Ekphrasis als Reflexion über ein Kunstwerk und über Kunstfertigkeit betrachtet werden, auf einer elementaren Ebene ist Ekphrasis jedoch eine Reflexion über sinnliche bzw. über visuelle Wahrnehmung.<sup>5</sup> Natürlich müssen sich diese beiden Behauptungen nicht ausschließen; was ich demnach untersuchen möchte, ist die Art und Weise, wie sinnliche Wahrnehmung von Kunst in den ekphrastischen Epigrammen als Paradigma für sinnliche Wahrnehmung im Allgemeinen dient.<sup>6</sup> Häufig wurde darauf hingewiesen, dass die Ekphrasis sich mit dem befasst, was in der Antike als *phantasia* bezeichnet wurde, wobei im Allgemeinen die philosophische Auffassung dieses Begriffs im Vordergrund steht, insbesondere dessen stoische Variante, der zufolge Sinneswahrnehmung ein werthaltiger Prozess ist.<sup>7</sup> Das mag für einige antike Ekphrasen zutreffen, aber wir laufen Gefahr, die Bedeutung der stoischen *phantasia* zu überschätzen, beruht sie doch auf den Unwägbarkeiten der Überlieferung, die entsprechende Behandlungen des Phantasia-Konzepts in unvollständiger Form bietet.<sup>8</sup> Das Ziel dieses Beitrags ist es, die Beziehung zwischen sinnlicher Wahrnehmung und geistiger Erkenntnis, zwischen Sehen und Einsicht in frühhellenistischen ekphrastischen Epigrammen zu untersuchen. Dabei geht es nicht darum, bestimmte Dichter oder Gedichte in philosophischer Hinsicht als dogmatisch zu klassifizieren, sondern vielmehr darum, die Bandbreite der Wahrnehmungsvorstellungen sowohl in der hellenistischen Philosophie als auch in der hellenistischen Dichtung zu erkunden. Ich möchte damit eine neue Herangehensweise an die hellenistische Ekphrasis vorschlagen, die sinnliche Wahrnehmung in philosophi-

- 3 Zur Entwicklung der Ekphrasis siehe Graf 1995 und Petrovic 2005; zur Ekphrasis als *mise en abîme* siehe Becker 1995, S. 4f. Ich spreche in erster Linie von ekphrastischen Epigrammen im Sinne von ‚Epigrammen über Kunstwerke‘, einer Kategorie, für die aus der Antike kein spezifischer Gattungsbegriff überliefert ist, obwohl es sich eindeutig um einen eigenen Typus handelt, siehe Elsner 2002, S. 2; Squire 2010a, S. 592f., Anm. 15.
- 4 Goldhill 2007 bietet eine Antwort auf diese Frage, allerdings ist seine Antwort eng mit seiner Polemik gegen Skinner 2001 verwoben. Goldhills Ansatz der Ekphrasis als einer Form der normativen Betrachtung bietet einen überzeugenden praxeologischen Rahmen; zu einigen Vorbehalten siehe jedoch Chaldekas 2022. Mein Ziel ist hier, eingehender über die genauen mentalen und visuellen Prozesse nachzudenken, die eine Ekphrasis impliziert.
- 5 Cf. Goldhill 1994; Goldhill 2007; Squire 2010b. Zur Ekphrasis als Schlüssel zum Verständnis zeitgenössischer Kunst siehe z. B. Borg 2005.
- 6 Dies wurde bereits von Goldhill 1994 und Gutzwiller 2002, S. 85–87, festgestellt. Siehe jetzt Männlein-Robert 2022.
- 7 Vgl. zur stoischen Interpretation Goldhill 1994, S. 208–210; Gutzwiller 2004, S. 362; Männlein-Robert 2007b, S. 100–103; Squire 2010a, S. 605; Squire 2010b, S. 78.
- 8 Epikur schrieb selbst eine Abhandlung zu diesem Thema, siehe DL 10.27. Zu den Erwähnungen von *phantasia* in den Papyri von Herculaneum siehe Gigante 1981, S. 124.

sche Begrifflichkeiten fasst – insbesondere in unorthodoxe, skeptische und epikureische Begrifflichkeiten. Ein Schlüssel zu diesem Ansatz ist die Würdigung eines Konzepts von *phantasia*, in welchem Sinneswahrnehmung einen unvermittelten Zugang zu dem, was gesehen wird, bietet, die Möglichkeit einer Fehlwahrnehmung jedoch einen Akt der Reflexion erfordert (darauf bezieht sich das ‚Nachdenken‘ im Titel dieses Beitrags). Der erste Begriff meines Titels zielt darauf ab, das, was oft als trügerische Qualität der sinnlichen Wahrnehmung charakterisiert wird, neu zu fassen. Die Terminologie von Lüge und Täuschung spielt in der künstlerischen Reflexion von ekphrastischen Epigrammen zwar eine große Rolle, aber ich möchte mich hier auf einen anderen Schwerpunkt konzentrieren, der weniger einen absichtlichen Akt der Täuschung fokussiert<sup>9</sup> als vielmehr den Denkprozess, den ein:e Betrachter:in durchläuft, wenn er oder sie mit täuschend wirklichkeitsnaher Kunst konfrontiert wird.<sup>10</sup>

Was die Ästhetik im engeren Sinn betrifft, so fordert mein Ansatz zum ekphrastischen Epigramm eine Abkehr von der Produktionsästhetik und eine Hinwendung zur Wirkungsästhetik. Die Aufgabe, solche etablierten binären Konzepte der Ästhetik zu hinterfragen, ist genau das, was sich der Sonderforschungsbereich 1391 zum Ziel gesetzt hat.<sup>11</sup> Um eine relevante Alternative im Bereich der Ästhetik in Betracht ziehen zu können, darf der Fokus nicht vorwiegend auf der künstlerischen Produktion liegen, die in der Forschung zu diesem Thema vorherrschend geworden ist.<sup>12</sup> In dieser Hinsicht kann mein Beitrag als Ergänzung zu der berühmten Studie von Kris und Kurz über die Künstlerbiographie von der Antike bis zur Renaissance gesehen werden.<sup>13</sup> Dieses bahnbrechende Werk, das immer wieder auf kunsthistorische Erzählungen aus der Antike zurückgreift, verweist wiederholt auf die Fähigkeit des Künstlers, durch „eine Verwechslung von Schein und Sein“ eine erstaunlich lebensechte Darstellung zu erreichen.<sup>14</sup> Meine Ergänzung zu Kris und Kurz besteht also darin, die Frage, was Künstler:innen tun oder wie sie es tun, zurückzustellen, und stattdessen zu fragen, wie Betrachter:innen

9 Vorsätzliche Täuschung lässt sich am besten mit dem griechischen Wort *apatê* charakterisieren. Für eine ausführliche Erläuterung der ästhetischen Dimensionen dieses Begriffs siehe Grethlein, der argumentiert, es habe in hellenistischer Zeit generell an einer Auseinandersetzung mit dieser Idee gefehlt (Grethlein 2021, S. 107–136, bes. S. 114–116 zur Ekphrasis), vgl. hingegen Wessels 2014, S. 300.

10 Dieser Ansatz findet sich in embryonaler Form bereits in Friedländers Diskussion des „epideiktischen Epigramms“ „das, als kurze[r] Ausdruck eines Gedankens, einer Empfindung an jeden Gegenstand anknüpfen kann“ (Friedländer 1912, S. 56).

11 Vgl. Gerok-Reiter / Robert 2022, S. 9–11.

12 Vgl. auch Wessels 2014, bes. S. 288–300, die allerdings die künstlerische Produktion durchaus berücksichtigt.

13 Vgl. Kris / Kurz 1995.

14 Kris / Kurz 1995, S. 95 u. ö.

den Akt wahrnehmen.<sup>15</sup> Ebendies wird durch ekphrastische Epigramme deutlich, die Momente der (Fehl-)Wahrnehmung dramatisieren. Kris und Kurz nähern sich ihrem Thema über die jahrhundertealte Tradition der Künstlerbiographie, die bis zu Plinius dem Älteren zurückreicht. Hier aber soll gezeigt werden, dass das ekphrastische Epigramm einen anderen Ansatz bieten kann, der den Künstler oder die Künstlerin aus dem Mittelpunkt rückt und stattdessen Betrachter:innen und ihren Reflexionsakt in den Vordergrund stellt. Im Anschluss daran wende ich mich dem antiken Ideenkomplex der *phantasia* zu, um zu zeigen, dass auch hier, von wenigen Ausnahmen abgesehen, das künstlerische Schaffen als Täuschung wie auch als Anstoß zur Reflexion bei den Rezipient:innen betrachtet wird. Die hellenistischen zeitgenössischen Philosophen hingegen pflegten einen Diskurs, der sich mehr mit der Wahrnehmung als solcher und nicht besonders mit Kunstkritik beschäftigt. Ein Überblick über die verschiedenen philosophischen Ansätze zum Thema *phantasia* zeigt sowohl die grundsätzliche Problematisierung des falschen Scheins als auch die verschiedenen Strategien, die von den jeweiligen philosophischen Schulen zur Lösung dieses Problems angeboten wurden. Die eingehende Betrachtung des Verhältnisses zwischen poetischer Ekphrasis und philosophischer *phantasia* soll einen neuen Zugang zur Ästhetik des antiken ekphrastischen Epigramms bieten.

## 2. Das ekphrastische Epigramm: Sinneswahrnehmung und Reflexion

Der Anfang sei hier gemacht mit einem Gedicht des Asklepiades von Samos,<sup>16</sup> das ein charakteristisches Merkmal hellenistischer ekphrastischer Epigramme auf besonders schöne Weise bietet (AP 16.68 = HE 39):

Κύπριδος ἄδ' εἰκῶν φέρ' ἰδόμεθα, μὴ Βερενίκας  
διστάζω, ποτέρᾳ φῆ τις ὁμοιοτέραν.<sup>17</sup>

Ist dies ein Bild Aphrodites? Lass uns mal sehen! Vielleicht doch Berenikes?  
Ich schwanke, was man dazu sagen soll: Welcher von beiden sieht es ähnlicher?<sup>18</sup>

- 15 Das steht im Einklang mit der Auffassung von *phantasia*, die erst relativ spät in ihrer Geschichte mit dem Geist des Künstlers in Verbindung gebracht wird, siehe Manieri 1998, S. 22, und Tanner 2006, S. 283–295, der das erste Jahrhundert v.Chr. als *terminus post quem* vorschlägt. Siehe auch dazu Männlein-Robert 2003.
- 16 Asklepiades war einer der ersten Autoren literarischer Epigramme in hellenistischer Zeit. Für Einzelheiten zu seinem Leben und seiner Datierung siehe Sens 2011, S. xxv–xxxiv.
- 17 Zitate aus antiken Texten in der Originalsprache wurden den Ausgaben, die sich in der Primärliteraturliste finden, entnommen.
- 18 Übers. Teichmann, *Anthologia Graeca* 2011–2021.

Dieses knappe Distichon gibt einen Augenblick der Wahrnehmung und des Zögerns wieder. Die Antwort auf die zentrale Frage, ob die Statue Aphrodite oder Berenike darstellt, bleibt offen, da das Gedicht keine Details des Kunstwerks erwähnt. Das Gedicht konzentriert sich nämlich nicht auf das Kunstwerk, sondern auf den sinnlichen, visuellen Wahrnehmungsprozess der Sprechinstanz. Das entscheidende Wort steht am Anfang der zweiten Strophe: *δισταζῶ* (*distazô*). Das Verb bedeutet so viel wie ‚zweifeln, zögern‘, wobei auch im deutschen Wort ‚zweifeln‘ die durch die Vorsilbe ‚dis-‘ bezeichnete Verdoppelung anklingt.<sup>19</sup> Der Sprecher hat zwei Gedanken gleichzeitig, kann sich aber nicht zwischen ihnen entscheiden. Einerseits macht der historische Hintergrund des Gedichts, d. h. die Vergöttlichung der Königin Berenike und ihre Gleichsetzung mit der Göttin Aphrodite, diese Unterscheidung etwas fragwürdig:<sup>20</sup> In der Zeit des Hellenismus wurden Herrscher oft als Götter dargestellt.<sup>21</sup> Andererseits greift das Gedicht auf diesen Hintergrund zurück, indem es den Gedankengang des Sprechers dramatisiert, der nicht zu wissen scheint, dass die Statue sowohl Berenike als auch Aphrodite darstellen kann.<sup>22</sup> Das Gedicht erzeugt also *aporía*.<sup>23</sup> Der Sprecher findet sich demnach in einer Situation, die gleichsam philosophisch ist.<sup>24</sup>

Der Sprecher dieses Gedichts denkt über das nach, was er gesehen hat; ein anderes Wort dafür ist Reflexion. Ich habe in meinem Titel das Wort ‚Nachdenken‘ gewählt, um die Verwechslung des Akts der Reflexion innerhalb des Gedichts mit dem Akt der Refle-

19 Diese Beobachtung verdanke ich der Übersetzerin dieses Aufsatzes, Susanne Held.

20 Vgl. Sens 2002, S. 255 f.

21 Ein anderes – anonymes – Gedicht (AP 16.100) weist dieselbe Tendenz wie das Epigramm des Asklepiades auf und fordert die Lesenden auf, über eine Statue nachzudenken, die entweder Herakles oder den Feldherrn Lysimachos darstellen könnte. Zur Ähnlichkeit dieses Epigramms mit dem des Asklepiades siehe Gutzwiller 2002, S. 93 f. Für einen allgemeinen Überblick über theomorphe Herrscherdarstellungen in der Kunst der hellenistischen Zeit siehe Bergmann 1998, S. 16–38.

22 Ein ähnliches Epigramm hat Kallimachos auf ein Bild der Berenike verfasst (AP 5.146 = HE 15), das die Königin mit den Grazien gleichsetzt. Zu diesem Gedicht als einem ekphrastischen Epigramm siehe Petrovic / Petrovic 2003, S. 194. Im Gedicht des Kallimachos geht es jedoch nicht um den Gedankengang der Sprechinstanz, sondern um das Wesen der Frau und der Grazien: ἄς ἄτερ οὐδ' αὐταὶ ταὶ Χάριτες Χάριτες (V. 4; ‚ohne die selbst die Grazien keine Grazien mehr wären‘; Übers. Hansen, Anthologia Graeca 2011–2021). Der Unterschied zwischen den beiden Gedichten unterstreicht die Bedeutung der Sinneswahrnehmung im Epigramm des Asklepiades.

23 Vgl. Gutzwiller 2002, S. 93. Sens 2002, S. 258–260, versteht das Gedicht als Antwort auf „the conventions of literary ecphrasis“, weil es den Gegenstand des Kunstwerks unklar lässt, im Gegensatz zu einem ähnlichen Epigramm der ungefähr zeitgenössischen Dichterin Nossis. Meines Erachtens ist keineswegs sicher, dass es so etwas wie feste Konventionen des ekphrastischen Epigramms in diesem frühen Stadium der Gattung gab; man muss vielmehr die Genese dieser Gattung in dieser Zeit beachten.

24 Vor diesem Gedicht kommt das Wort *distazô* fast ausschließlich in philosophischen Texten vor, vgl. Sens 2011, S. 267. Auf die philosophische Dimension ekphrastischer Denkprozesse wird in Abschnitt 3 eingegangen.

xion, den dieser wiederum bei den Lesenden auslöst, zu vermeiden. Der Sprecher reflektiert über das, was er gesehen hat, und diese Reflexion dient wiederum als ästhetische Reflexionsfigur für die Lesenden: Sie haben keinen Zugang zu dem, was der Sprecher sieht, und sind angehalten, über die Botschaft des Gedichts nachzudenken.<sup>25</sup> Diese ist in der Tat ästhetisch, aber nicht im modernen, sondern eher im ursprünglichen Sinn von *Aesthêsis* (‚sinnliche Wahrnehmung‘). Das Gedicht beschreibt zwar ein Kunstwerk, aber die künstlerische Qualität des Objekts wird kaum berücksichtigt. Es stellt eine Momentaufnahme dar, in der der Sprecher als Betrachter das Kunstwerk sieht, es aber nicht vollständig identifizieren kann, es nicht verstanden hat.<sup>26</sup> Dieser Augenblick ist bei den Verfassern hellenistischer Ekphrasen besonders beliebt, vor allem wenn der Betrachter naiv oder einfältig ist und das Gesehene zunächst falsch interpretiert.<sup>27</sup>

Diese Tendenz der hellenistischen Ekphrasis ist vielleicht am besten in der bekannten Serie von Epigrammen über die *Kuh* des Myron (AP 9.713–742, 9.793–798) ablesbar, die häufig die trügerische Wirkung des Kunstwerks betonen. Ein Beispiel ist das folgende Epigramm, das Demetrios von Bithynien zugeschrieben wird (AP 9.730):<sup>28</sup>

Ἦν μ' ἐσίδη μόσχος, μικήσεται ἦν δέ γε ταῦρος,  
βήσεται ἦν δὲ νομεύς, εἰς ἀγέλαν ἐλάσει.

Erblickt mich ein Kalb, wird es muhen, ist es ein Stier,  
wird er mich besteigen, und ein Hirt wird mich zur Herde treiben.<sup>29</sup>

- 25 Vgl. zum Konzept der ästhetischen Reflexionsfigur: Gerok-Reiter / Robert 2022, S. 29–31.
- 26 Ein weiteres Beispiel für ein solches Epigramm, das den Akt des Betrachtens und Nachdenkens dramatisiert, ist Leonidas AP 7.422 (= HE 22), in dem ein Vorübergehender einen Grabstein mit einem bestimmten Würfelwurf sieht und versucht, die Bedeutung dieses Symbols zu deuten. Obwohl es keinen Zweifel gibt an dem, was er sieht, thematisiert die Abfolge von Vermutungen die Notwendigkeit zweiter Gedanken. Goldhill 1994 verwendet dieses Gedicht und andere in der Reihe der Rätsel-Epigramme (AP 7.421–429) als Unterstützung für seinen Ansatz der Ekphrasis als Beispiel für *phantasia*; erwähnenswert ist allerdings, dass der Akt der Interpretation in diesem Epigramm nicht unmittelbar mit dem Akt des Sehens stattfindet, wie es für die Art des diskursiven Sehens notwendig wäre, die Goldhill entwirft, siehe Zanker 2004, S. 185.
- 27 So werden beispielsweise die beiden bekannten Ekphrasen im *Corpus Theocritum* (der Becher des Ziegenhirten, Id. 1.27–61; die Adonisteppiche, Id. 15.78–86) aus Sicht eines Hirten bzw. einer kleinbürgerlichen Hausfrau dargestellt. Diese Figuren heben sich von den elitären männlichen Zuschauern ab und werden in einer Weise ironisiert, die die Gültigkeit ihrer Beschreibungen in Frage stellt (Goldhill 1994; Goldhill 2007).
- 28 Leider wissen wir nichts Näheres über diesen Autor und können ihn nicht mit anderen Personen namens Demetrios identifizieren, vgl. Page 1981, S. 37. Zu diesem Gedicht siehe auch Lausberg 1982, S. 234. Zu Myrons *Kuh*-Serie generell siehe Squire 2010a, der einen synchronen Ansatz wählt; Wessels 2014, S. 291–297; Männlein-Robert 2022, S. 367–377.
- 29 Übers. Gerlach, *Anthologia Graeca* 2011–2021.

Dieses Gedicht, das in der *Kuh*-Serie erst später erschien, nimmt keinen Bezug auf das Kunstwerk, den Künstler oder seine Kunstfertigkeit, sondern thematisiert vielmehr die visuelle Wahrnehmung und Reaktion zweier Tiere und die eines einfachen Menschen. Viele andere Epigramme in dieser Serie thematisieren ähnliche Fehlwahrnehmungen von Hirten (AP 9.714, 9.715, 9.731, 9.737, 9.794), Kälbern (AP 9.733, 9.735) und Stieren (AP 9.734).<sup>30</sup> In einem anderen Beispiel des Dichters Euenus von Askalon wird sogar dem Künstler selbst eine so weitgehende Naivität unterstellt, dass er sein eigenes Kunstwerk nicht von dessen Vorbild unterscheiden kann (AP 9.718):

Αὐτὸς ἐρεῖ τάχα τοῦτο Μύρων· “Οὐκ ἔπλασα ταύταν  
τὰν δάμαλιν, ταύτας δ’ εἰκόν’ ἀνεπλασάμην.”

Myron selbst könnte folgendes sagen: „Ich war es nicht, der diese Kuh erschuf, von dieser hab ich ein Abbild nur gegossen.“<sup>31</sup>

In diesem Gedicht ist Myrons Kunstfertigkeit so weit fortgeschritten, dass der Künstler selbst nicht mehr zwischen seinem Werk und dessen Vorlage unterscheiden kann. Der Witz des Gedichts liegt in der Gegenüberstellung des Werks des Künstlers (*eplasa, aneplassamên*) und seiner Unfähigkeit, sein eigenes Werk auf den ersten Blick zu erkennen. Das führt zu einem Paradoxon, da das Gedicht die Fähigkeit des Künstlers lobt, ein realistisches Werk zu schaffen, aber gleichzeitig zeigt, dass er selbst nicht in der Lage ist, die ästhetischen Qualitäten zu erkennen, die seine Kunst so realistisch machen. Die Produktionsästhetik verlässt sich auf die Absicht und das Bewusstsein des Künstlers, hier jedoch erweist er sich als ebenso naiv wie irgendein anderer Betrachter seines Kunstwerks. Selbst in einem Gedicht, das die Aufmerksamkeit auf die Kunstfertigkeit des Künstlers zu lenken scheint, unterstreicht die Unwissenheit des Betrachters die Notwendigkeit des Nachdenkens. Jedes dieser Gedichte thematisiert die Fähigkeit der Kunst, durch naturgetreue Darstellung zu täuschen, und zwar aus der Perspektive des getäuschten Betrachters, ob dieser nun ein Tier, ein Mensch, der Sprecher oder sogar der Künstler selbst ist.<sup>32</sup>

Die Epigramme über Myrons *Kuh* und das Epigramm des Asklepiades über Aphrodite bzw. Berenike haben etwas gemeinsam, da sie die ästhetische Rezeption eines Kunstwerks als ein Produkt des Wahrnehmungsprozesses des Betrachters ansehen. Selbst

30 Vgl. Männlein-Robert 2007a, S. 266: „Der Betrachter (ob Tier oder Mensch) irrt selbst dann, wenn er der *Kuh* von Angesicht zu Angesicht begegnet.“ Weitere Beispiele sind AP 9.739 (Mücke und Hirte), AP 9.741 (Bauer), AP 9.742 (Bauer), AP 9.796 (Viehdieb).

31 Übers. Gerlach, *Anthologia Graeca* 2011–2021.

32 Goldhills Interpretation der Gedichte bestätigt die Bedeutung des Überdenkens: „Each dramatizes an inherent ‘you might have thought,’ or ‘you might say,’ only to trump it with a more pointed clever retort“ (Goldhill 2007, S. 17).

wenn der Künstler und seine Kunstfertigkeit erwähnt werden, dienen sie lediglich dazu, die Fehlwahrnehmung des Betrachters hervorzuheben. Man kann also die Täuschung des Betrachters als ästhetisch in dem Sinne identifizieren, dass sie eng mit *aesthesis*, insbesondere mit der sinnlichen Wahrnehmung von Kunstwerken, verbunden ist.<sup>33</sup> Die Epigramme enthalten Begriffe, die in der antiken Kunst- und Literaturtheorie von Bedeutung waren: *technê* („Handwerk, Geschicklichkeit, Kunstfertigkeit“), *plasma* („Bild, Erfindung“) und *pseudos* („Lüge, Täuschung“).<sup>34</sup>

In einigen Fällen werden diese Begriffe verwendet, um das Kunstwerk im Hinblick auf die Produktion des Künstlers zu reflektieren, d.h. auf die Produktionsästhetik.<sup>35</sup> Auf die oben angeführten Epigramme trifft das jedoch nicht zu. In diesen wird nämlich durch die auf die Kunst bezogene Begrifflichkeit die Tatsache betont, dass der Betrachter durch die scheinbare Realitätsnähe des Kunstwerks getäuscht wurde und das Gesehene überdenken muss. Es handelt sich hier also um Wirkungsästhetik.<sup>36</sup>

Um diese Diskrepanz zwischen dem Prozess der Wahrnehmung und der ästhetischen Produktion noch stärker zu verdeutlichen, kann ein Epigramm von Poseidippos von Pella herangezogen werden,<sup>37</sup> in dem sowohl die Wahrnehmung des Betrachters als auch die des Künstlers selbst während des Schaffensprozesses vorkommt. Dieses Gedicht reflektiert scheinbar die künstlerische Produktion, betont aber letztlich den Akt der bloßen sinnlichen Wahrnehmung. Im folgenden Gedicht beschreibt der Sprecher einen gravierten Stein, der aus dem Kopf einer Schlange hervorgegangen ist (AB 15 = HE 20):

οὐ ποταμῶς κελάδων ἐπὶ χεῖλεσιν, ἀλλὰ δράκοντος  
εἶχέ ποτ' εὐπύγων τόνδε λίθον κεφαλῇ  
πυκνὰ φαληριόωντα· τὸ δὲ γλυφὲν ἄρμα κατ' αὐτῶ

- 33 Männlein-Robert 2007b, S. 92: „Erkennbar wird hier ein Spannungsfeld zwischen unmittelbarer ästhetischer Sinneswahrnehmung und verstandesmäßiger Reflexion über diese. Ψεῦδος bezeichnet somit die Wirkung der Kuh auf ihren Betrachter, der sich mit seiner spontanen, rein sinnlichen Wahrnehmung irrt.“ Zur Schilderung von Denkprozessen in der hellenistischen Poesie im Allgemeinen siehe Walsh 1990.
- 34 Vgl. Männlein-Robert 2007b, S. 87–92.
- 35 Zum Beispiel das Gedicht des Poseidippos über die Statue der Philitas (AB 63) und der gesamte Abschnitt der *andriantopoiika* (AB 62–70), vgl. Kosmetatou 2004; Stewart 2005; Prioux 2007.
- 36 Die Bedeutung einer potenziell trügerischen Ähnlichkeit ist möglicherweise auch schon im Begriff *eikôn* enthalten (siehe oben: AP 16.68.1), der sich letztlich vom Verb *ἔοικα* (*eoika*, „ähneln, gleich sein“) ableitet. Mehr zu diesem Thema siehe Platt 2014 (diese Beobachtung verdanke ich Martin Kovacs).
- 37 Poseidippos lebte wie Asklepiades zu Beginn der hellenistischen Periode. Viele seiner Gedichte stehen in direktem Zusammenhang mit denen des Asklepiades; er scheint ein jüngerer Zeitgenosse gewesen zu sein, siehe Gutzwiller 1998, S. 158–170. Poseidippos schrieb einen eigenen Beitrag zu Myrons *Kuh*-Serie (AB 66). Der fragmentarische Zustand des Gedichts erschwerte eine eindeutige Interpretation, aber wahrscheinlich stellt es einen naiven Betrachter dar, der gezwungen ist, das Gesehene zu überdenken, siehe Wessels 2014, S. 296f.; Seidensticker 2015, S. 269–272.

τοῦθ' ὑπὸ Λυγκείου βλέμματος ἐγλύφετο  
 ψεύδει χεῖρὸς ὅμοιον· ἀποπλασθὲν γὰρ ὄραται  
 ἄρμα, κατὰ πλάτεος δ' οὐκ ἄν ἴδοις προβόλους·  
 ἦι καὶ θαῦμα πέλει μόχθου μέγα, πῶς ὁ λιθουργὸς  
 ἴτας ἀτενίζούσας οὐκ ἐμόγησε κόρας.

Nicht ein Fluss, tosend an seinen Ufern, sondern einer Schlange  
 schönbärtiger Kopf hielt einst diesen Stein hier,  
 den dicht weißgesprenkelten; und der geschnittene Wagen auf ihm,  
 dieser da, wurde von dem Blick des Lynkeios geschnitten  
 gleich einer Täuschung der Hand; abgeformt nämlich sieht man  
 den Wagen; aber an der Oberfläche dürftest du wohl keine Vorsprünge sehen:  
 Und deshalb ist das Staunen über die Mühe groß, wie der Steinarbeiter  
 die Belastung seiner starr blickenden Augen aushalten konnte.<sup>38</sup>

Der Beginn des fünften Verses bezeichnet das Kunstwerk als eine Lüge (*pseudos*), die durch die Hand des Künstlers zustande gekommen ist.<sup>39</sup> Aber der Satz ist dicht und zunächst schwer zu entschlüsseln. *Homoios* bringt eine Beziehung der Ähnlichkeit zwischen zwei Dingen zur Sprache, wohingegen *pseudei* (wörtlich: ‚Lüge‘) eine Abweichung, eine Unwahrheit, andeutet. Und während Lügen normalerweise ausgesprochen werden, werden sie hier von einer Hand hergestellt. Die Stelle spielt wahrscheinlich auf die berühmte homerische Zeile an, die die trügerische Erzählkunst des Odysseus beschreibt: ἴσκε ψεύδεα πολλὰ λέγων ἐτύμοισιν ὁμοῖα („Derart vermischte er beim Erzählen Erfindung und Wahrheit“).<sup>40</sup> Das Wissen um diese Anspielung löst jedoch das Rätsel des Steins, der ‚gleich einer Täuschung der Hand‘ ist, nicht vollständig auf.<sup>41</sup> Angesichts der Tatsache, dass Odysseus ein Erzähler ist, der lügt, bewegt diese Anspielung die Leser:innen womöglich dazu, das Gelesene mit Argwohn zu betrachten.

38 Übers. Gasser 2015.

39 Vgl. Gasser 2015, S. 78. Dies war die traditionelle Interpretation der Zeilen, bis Gow 1954, S. 198, eine neue, etwas ungewöhnliche Lesart des Wortes *pseudos* vorschlug, die sich auf einen Fleck auf den Fingernägeln bezieht. Gasser 2015, S. 77f., merkt an, dass Gows Lesart eher unwahrscheinlich ist.

40 Homer: *Odyssee* 19.204, Übers. Ebener 1976. Zu dieser Stelle und ihrem großen Einfluss auf die griechische Poetik und Philosophie siehe Kannicht 1980 und Puelma 1989. Bei Hesiod gibt es zu dieser Passage eine Parallele, wo die Musen dem Dichter mitteilen: ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα, / ἴδμεν δ' εὔτ' ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρύσασθαι („[V]ielen Trug verstehen wir zu sagen, als wäre es Wahrheit, doch können wir, wenn wir es wollen, auch Wahrheit verkünden“; Hesiod: *Theogonie* 27–28, Übers. Schönberger 1999); vgl. Pucci 2007, S. 60–69. Die genaue Beziehung zwischen den beiden Passagen bleibt trotz mancher Erklärungsversuche ungewiss.

41 Sogar die Grammatik des Genitivs *cheiros* ist möglicherweise unklar. Wenn es ein *Genitivus subjectivus* ist (wie ich ihn hier interpretiere), dann hat die Hand die Lüge verursacht, wenn es jedoch ein *Genitivus obiectivus* ist, dann ist die Hand die Lüge. Meine Interpretation des Gedichts legt nahe, dass beide Lesarten möglich sind.



Im weiteren Verlauf des Gedichts verlagert sich der Fokus jedoch von den Händen des Künstlers auf seine Augen; das aber führt zu einer weiteren unerwarteten Verschiebung von Körperteilen. Die folgenden Zeilen erklären (vgl. γάρ) die Lüge des Künstlers im Hinblick auf die Unfähigkeit, irgendeine Spur seiner Arbeit zu entdecken.<sup>42</sup> Kurz: Die Kunst ist so gut, dass sie nicht als Kunst zu erkennen ist. Aber ist sie überhaupt das Ergebnis von Kunstfertigkeit, oder ist *das* die Lüge? Die Grammatik dieser Zeilen hebt das Wirken des Künstlers auf. Drei Worte verkünden, dass der Wagen in den Stein eingraviert wurde (γλυφὲν ἄρμα [...] ἐγλύφετο), aber diese beiden Verben stehen im Passiv.<sup>43</sup> Der Streitwagen wurde graviert, aber von wem? Die vierte Zeile bietet eine Antwort in der Präpositionalformel ὑπὸ Λυγκείου βλέμματος. In Verbindung mit einem passiven Verb und mit einem Genitiv-Substantiv weist die Präposition *hypo-* gewöhnlich auf einen menschlichen Akteur hin. Das Adjektiv *Lynkeiου* (,des Lynkeus‘) kann nicht für den Mann selbst stehen, aber das Metrum dieser Zeile (daktylischer Pentameter) macht eine Zäsur nach dem Namen des Lynkeus erforderlich, die es den Lesenden ermöglicht, *hypo Lynkeiου* vorübergehend als Einheit zu verstehen.<sup>44</sup> Nach diesem Moment der Spannung unterstreicht die unerwartete Auflösung – dass der Stein irgendwie durch den Blick von Lynkeus gemeißelt wurde (*blemma*) – die Frage des Schaffensvorgangs weiter. Schauen allein reicht nicht aus, um Kunst zu schaffen. Wie Gasser anmerkt, erwartet man eher eine Erwähnung der Hand des Künstlers, nicht aber seiner Augen.<sup>45</sup>

- 42 Das Gedicht kontrastiert die Fähigkeit des Künstlers, zu sehen – Lynkeus ist sprichwörtlich bekannt für seine ausgezeichnete Sehstärke –, mit dem Betrachter des Steins, der nicht sehen kann (οὐκ ἂν ἴδοις, *ouk an idoīs*). Christensen 2021, S. 65, schlägt eine elegante Lösung für das Fehlen von Vorsprüngen vor: Die Schnitzerei befand sich auf der Rückseite eines transparenten Steins, so dass die den Betrachtenden dargebotene Oberfläche keine Spuren der Schnitzerei aufweist. Auf diese Lesart gibt es im Gedicht jedoch keine Hinweise.
- 43 Das Partizip ἀποπλασθέν (*apoplasthen*) kann auch auf die Herstellung des Bildes hinweisen und zeigt durch die Verwendung des Passivs eine ähnliche Auslassung des Künstlers. Viele Interpretationen lesen dieses Wort als Hinweis darauf, dass der Stein ein Siegel ist, das gegen Wachs gedrückt werden muss, um das Bild erscheinen zu lassen (nach Gow 1954, S. 199, der Tzetzes H. 7.651 folgt), aber diese Behauptung lässt sich durch nichts im Gedicht stützen. Gasser 2015, S. 78, stellt fest, dass diese Lesart des Wortes nirgendwo sonst bezeugt ist, akzeptiert sie aber dennoch, basierend auf der Bedeutung von *apoplássō* als ‚model or mould from a thing‘. Meines Erachtens ist das Argument nicht stichhaltig, da andere Wörter, die sich auf das Abformen beziehen – *apomassō* (AP 16.120.1), *ekmassō* (AP 16.182.4), *katamassō* (AB 63.5) usw. – in anderen ekphrastischen Epigrammen häufig in Bezug auf verschiedene Formen der künstlerischen Produktion vorkommen, die keine Wachssiegel sind. Vgl. Sens 2011, S. 295 (zu *apomassomai*).
- 44 Die bis zu dieser Stelle gelesene Zeile würde dann so ausgelegt werden: τὸ δὲ γλυφὲν ἄρμα κατ’ αὐτῷ / τοῦθ’ ὑπὸ Λυγκείου (,der geschnittene Wagen auf ihm, dieser da [geschnitten] von Lynkeios [...]).
- 45 Vgl. Gasser 2015, S. 77: „Bemerkenswert ist, dass hier der ‚Blick‘ die Position einnimmt, die normalerweise der ‚Hand‘ des Künstlers zukommt.“

Angesichts dieser Anhäufung von Unsicherheiten und Diskrepanzen in Bezug auf die Rolle des Künstlers ist es nicht verwunderlich, dass sie bereits in der Antike in Frage gestellt wurde. Das Gedicht ist bei Johannes Tzetzes überliefert, der es im 12. Jahrhundert n.Chr. in einen Abschnitt seiner *Chiliades* über unglaubliche Geschichten mit dem Titel *περὶ τοῦ καὶ εἴ τοῦτων ψευδεπινοῦστερον* („Darüber ob es etwas gibt, das falscher verstanden als folgendes ist“,<sup>46</sup> Tzetzes H. 7.621–760) aufgenommen hat. Er erklärt das Gedicht mit der Bemerkung, dass diese Arten von Stein „zufällig selbstschnitzend sind. An einem davon soll sogar ein irgendwie von selbst entstandener, eingravierter Wagen zu sehen sein“ (*αὐτόγλυφοι τυγχάνοντες, ὧν ἐν ἐνὶ καὶ ἄρμα ἐγγεγλυμμένον κατιδεῖν αὐτοφυῶ πῶς λέγει*, Tzetzes H. 7.649–650). Tzetzes schließt diesen Abschnitt seiner *Chiliades* mit dem Hinweis, alle darin erwähnten wundersamen Phänomene seien unwahr. Doch führt er immerhin eine frühere Lesart des Gedichts an, die die Frage aufwirft, ob der Künstler das Bild tatsächlich in den Stein gemeißelt hat, oder ob es sich um ein natürliches Vorkommen handelt, das er gefunden und als sein eigenes Werk ausgegeben hat.<sup>47</sup> Das wäre eine weitere Möglichkeit, die Konzentration auf den Blick des Künstlers und seine lügenden Hände zu verstehen. Eine passende Parallele dazu bietet ein anderes Gedicht auf Myrons *Kuh* eines ungefähren Zeitgenossen des Poseidippos, Leonidas von Tarent (AP 9.719 = HE 88):

Οὐκ ἔπλασέν με Μύρων, ἐψεύσατο βοσκομέναν δὲ  
ἐξ ἀγέλας ἐλάσας δῆσε βάσει λιθίνῳ.

Nicht schuf mich Myron, er hat gelogen! Als ich auf der Weide stand,  
trieb er mich fort von der Herde und band mich auf eine steinerne Basis.<sup>48</sup>

Hier argumentiert die Statue, dass Myron kein Künstler sei, sondern ein Lügner, der eine echte Kuh aus der Herde gestohlen und auf einem Steinsockel festgebunden habe. Obwohl das Gedicht eine Aussage über die Kunstfertigkeit von Myron macht, ist das eigentliche Thema des Gedichts die Ontologie der Kuh: Ist sie echt oder ein Kunstwerk? Wieder einmal werden die Leser:innen mit zwei Möglichkeiten konfrontiert, die einen Akt der Reflexion erfordern. Die gleiche Frage kann auch das Gedicht von Poseidippos

46 Alle Übersetzungen, die nicht namentlich ausgewiesen sind, stammen von mir.

47 C. Plinius Secundus d.Ä.: *Naturkunde* 37.158 (Sotacus zitierend): *esse candore tralucido, nec postea poliri aut artem admittere* („der Stein sei durchsichtig weiß und lasse sich nachher weder schleifen noch künstlich bearbeiten“; Übers. König / Hopp 1994), siehe Smith 2004, S. 112–117. Gasser 2015, S. 79f., versucht, die Spannung zwischen den beiden Lesarten dieser Vision – als Signal, dass der Künstler den Stein gefunden hat, und als Metapher für die Kunstfertigkeit des Künstlers – aufzulösen, indem er sich für die letztere entscheidet; ich hingegen vermute, dass die Unbestimmtheit beabsichtigt ist.

48 Übers. Gerlach, *Anthologia Graeca* 2011–2021.

aufwerfen: Wurde der Stein wirklich von einem Künstler geschaffen oder ist das eine Lüge?<sup>49</sup>

Eine Lösung dieses Rätsels bieten die Formulierungen über die künstlerische Produktion im letzten Distichon. In diesen Zeilen finden wir mehrere Begriffe, die normalerweise mit künstlerischer Produktion verbunden sind: *thauma*, *mochthos* / *mogeo*.<sup>50</sup> Im vorliegenden Gedicht werden diese Begriffe jedoch nicht verwendet, um über die Kunst und die Kunstfertigkeit des Werks nachzudenken, sondern um die Sehfähigkeit des Künstlers zu unterstreichen. Das Staunen (*thauma*) richtet sich nicht auf das bemerkenswerte Objekt, wie es schon bei Homer der Fall ist,<sup>51</sup> sondern drückt Überraschung darüber aus, dass der Künstler seine Augen nicht überanstrengt hat. In ähnlicher Weise scheint *mochthos* in Verbindung mit *thauma* zunächst darauf hinzuweisen, dass der Stein ein ‚Wunderwerk‘ ist. Aber die leere Konnotation des verwandten Verbs *mogeo* in der folgenden Zeile legt nahe, dass der Satz *thauma mochthou* als ‚staunende Beanspruchung der Augen‘ interpretiert werden soll. Alle diese Begriffe haben zwar das Potenzial, sich auf die künstlerische Produktion zu beziehen, widersetzen sich aber in der hier vorliegenden Verwendung dieser Erwartung. Was der Künstler tut, während er sieht, bleibt unausgesprochen und muss von den Leser:innen erschlossen werden. Die Erwähnung des ‚Blick des Lynkeus‘ verstärkt diese Zweideutigkeit nur noch. Lynkeus war in der Antike für seine scharfe Sehfähigkeit berühmt. Er kann Dinge aus weiter Ferne erkennen, und manche sagen, dass er sogar durch die Erde sehen kann, doch wird sein Blick nie mit einer künstlerischen Fähigkeit in Verbindung gebracht.<sup>52</sup> Der Ver-

49 Smith 2004, S. 116, bezeichnet diese Frage als das zentrale „riddle“ des Gedichts. Selbst das Wort, das den Künstler bezeichnet, kann diese Zweideutigkeit unterstreichen. Das Substantiv *lithourgos* taucht erstmals bei Thukydides auf, und obwohl es sich gelegentlich auf einen bildenden Künstler (z.B. einen Bildhauer, siehe Arist. EN 1141a10) beziehen kann, bezieht es sich nie auf einen Edelsteinschnitzer (vgl. Gow / Page 1965, Bd. 2, S. 501). Der häufigere Gebrauch des Wortes bezieht sich auf einen Steinmetz, jemanden, der Mauern herstellt und wahrscheinlich nicht mit dergleichen feinen Schnitzarbeiten betraut worden wäre, vgl. Ar. Av. 1125–1134, wo eine Mauer, das übliche Werk von *lithourgoi*, für ihre enorme Größe gelobt wird.

50 *Mochthos* erscheint in einem Epigramm des Antipater von Sidon (AP 16.178 = HE 45) über Apelles' Gemälde der Aphrodite Anadyomene, in dem Gow / Page 1965, Bd. 2, S. 69, es als Synonym für *ergon* (‚Werk‘) interpretieren, und ähnlich in Meleager AP 12.257 (= HE 129), wo es sich auf ein poetisches Kunstwerk bezieht (vgl. Herodas Mim. 8.71). Gow / Page 1965, Bd. 2, S. 678, vergleichen diese Verwendung mit *ponos* (‚Arbeit‘). Zur ästhetischen Dimension von *ponos* vgl. Hunter 1999, S. 166. *Mogeo* hat einen künstlerischen Sinn bei Philitas Fr. 10.3 (Powell 1925): ἐπέων εἰδῶς κόσμον καὶ πολλὰ μογήσας (‚mit dem Wissen über die Anordnung der Verse und indem er sich sehr anstrengt‘). Zum Zusammenhang zwischen *mogeo* und *ponos* siehe Aratus Phaen. 63–65.

51 Vgl. Hunter 1999, S. 84f.; Gutzwiller 2002, S. 96f.

52 Palaephatus (De Incred. 9) erklärt euhemeristisch die Fähigkeit des Lynkeus, durch die Erde zu sehen, als ein Missverständnis von seiner Rolle als Erfinder des Bergbaus. Wenn diese Erklärung auch Poseidippos bekannt war, dann könnte sie diese Lesart von Lynkeus unterstützen. Obwohl der Bergbau technisch gesehen eine ‚Kunst‘ (*technē*) ist und ein Mittel zur Gewinnung von Rohstoffen

gleich des Künstlers mit Lynkeus unterstreicht also letztlich nur seine Sehkraft, aber nicht seine Kunstfertigkeit.<sup>53</sup> Das Gedicht führt somit seinerseits ein Täuschungsmanöver aus, indem es von der Frage nach der handwerklichen Qualität des Kunstwerks zur reinen Wahrnehmungsfähigkeit des Künstlers wechselt.

Leser:innen dieses Gedichts werden in die Rolle von Kunstbetrachter:innen versetzt, deren einzige Eigenschaft darin besteht, dass sie nicht sehen (οὐκ ἄν ἴδοις) und das Gesehene nicht deuten können (ψεύδει χεῖρὸς ὅμοιον). Als solche werden sie mit einem Künstler kontrastiert, dessen Sehfähigkeit auf Kosten seiner künstlerischen Fähigkeit betont wird. Jede Möglichkeit, den Stein unter dem Gesichtspunkt der künstlerischen Produktion zu betrachten, wird durch die Unbestimmtheit der Rolle des Künstlers bei der Schaffung des Bildes zunichte gemacht. Das Ergebnis ist ein Gedicht, das sich auf den Akt des Sehens selbst und die unmittelbare Seh-Erfahrung konzentriert, die Künstler:innen und Betrachter:innen mit dem Objekt machen können. Die Ungewissheit der Rolle des Künstlers führt zu einem weiteren Moment der Aporie, in dem die Leser:innen darüber nachdenken müssen, was sie (nicht) gesehen haben. Der Steinmetz erscheint damit wie ein Gegenstück zu Myron im Epigramm des Euenus. Darin wird die Handlungsfähigkeit Myrons erwähnt, die aber durch seinen naiven Blick verwirkt ist. Bei Poseidippos führen der durchdringende, aber unkünstlerische Blick des Steinmetzes und die Frage nach seiner Handlungsfähigkeit zu einem ähnlichen Ergebnis.

Als vorläufige Schlussfolgerung lässt sich Folgendes festhalten: In ekphrastischen Epigrammen wird häufig auf die ästhetische Produktion im Sinne von Kunstfertigkeit oder Wirkung verwiesen, aber wenn das der Fall ist, können ebendiese Beschreibungen einer Konzentration auf die ästhetische Rezeption Platz machen. Diese ästhetische Rezeption kann jedoch vom gedichtinternen Betrachter nicht als solche erkannt worden sein, da er nicht in der Lage ist, ein Kunstwerk von seinem Vorbild (oder im Schlangenstein-Epigramm: von einem Naturphänomen) zu unterscheiden, wodurch ihm die Möglichkeit genommen wird, über die ästhetischen Qualitäten des Objekts nachzudenken. Auf diese Weise weichen scheinbare ästhetische Bewertungen einer Reflexion über die Wahrnehmung als solche. Der trügerische Anschein von Kunstwerken dient den Leser:innen als Anregung zum Nachdenken. Naive Betrachter:innen werden häufig als Gegenfiguren von wissenden, privilegierten, ästhetisch gebildeten Betrachter:innen gesehen,<sup>54</sup> d.h. sie erweisen sich als Reflexionsfiguren, aber wozu

für die künstlerische Produktion darstellt, besteht er im Allgemeinen im Zusammentragen von unbearbeiteten Steinen.

53 Smith 2004, S. 116, zieht eine ähnliche Schlussfolgerung über die Vision des Künstlers, allerdings aus anderen Gründen: „One begins to question the reliability of the narrator since this stoneworker is too skilled, the vision required is too great, for an actual stoneworker to have carved the invisible chariot upon the streak of white.“

54 Vgl. Goldhill 1994; Goldhill 2007.

diese Reflexion führt, bleibt offen. Ich schlage vor, dass wir auch diese Betrachter:innen durchaus ernst nehmen können. Sie betrachten nicht ‚ästhetisch‘ (im modernen Sinn), weil sie das, was sie sehen, nicht als Kunstwerk erkennen. Wenn diese künstlerische Dimension entfällt, bieten die Texte eine neue Möglichkeit, Ästhetik als unmittelbare visuelle Wahrnehmung zu begreifen.<sup>55</sup> Künstler:innen, die die Position von naiven oder unreflektierten Betrachter:innen einnehmen, bieten ein Beispiel für jemanden, der Ästhetik (in ihrem traditionellen Sinn) verstehen sollte; wenn diese jedoch keinen Akt des ästhetisch-wertenden Betrachtens vollziehen, dann entziehen sie sich auch der traditionellen Kompetenz, die ihre Position impliziert, und folglich jeglicher Beziehung zur Produktionsästhetik. Wenn also Myron (bei Euenus) seine eigene Statue mit einer Kuh verwechselt oder der Steinmetz (bei Poseidippos) darum ringt, sein Werk nicht zu erschaffen, sondern einfach nur zu sehen, dann dienen sie als Beispiele für eine Betrachtungsweise, die auf dem Sehen als unmittelbarer, unreflektierter sinnlicher Erfahrung basiert, auf die ein notwendiger Akt der Reflexion folgt.<sup>56</sup> Wie andere bereits erwähnt haben, hat die visuelle Komponente der hellenistischen Ekphrasis viel mit dem philosophischen Diskurs über *phantasia* gemeinsam. Im Folgenden möchte ich zeigen, wie dieser Diskurs dazu beiträgt, die Unterscheidung zwischen Produktionsästhetik und Wirkungsästhetik zu überwinden und die Betrachtungsweise der bisher untersuchten Gedichte zu kontextualisieren.

### 3. *Phantasia*: Kunstbilder und die Philosophie der Wahrnehmung

Täuschung spielt in den antiken Diskursen über Kunst und sinnliche Wahrnehmung eine zentrale Rolle. Im Allgemeinen wird die trügerische Qualität der Kunst im ekphrastischen Epigramm als Teil einer langen Tradition gesehen, welche die Kunst der Poesie als eine Kunst des Lügens einordnet.<sup>57</sup> Selbstreflexive Anspielungen in diesem ästhetischen Diskurs können dann zu einer metapoetischen Reflexion über die Ästhetik der Poesie oder die Poetik der Ekphrasis führen. Aber, wie oben dargelegt, veranschaulichen diese Gedichte auch Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozesse, die größere Aufmerksamkeit verdienen. Daher möchte ich hier einem anderen Aspekt des antiken Diskurses über den trügerischen Anschein nachgehen, der dazu beitragen kann, die Aspekte des ekphrastischen Epigramms zu beleuchten, die in der ersten Hälfte dieses Beitrags untersucht wurden. Genauer gesagt soll gezeigt werden, wie die Epigramme als literarische

55 Eine mögliche Parallele für diese Betrachtungsweise findet sich bei Gurd 2007, der sich auf die materielle Präsenz der in der Ekphrasis beschriebenen Objekte konzentriert, wenn auch in etwas anderen Begriffen.

56 In diesem Zusammenhang zeige ich, dass die hellenistische Ekphrasis zu dem fähig ist, was Bartsch 2007 in den ‚philosophischen Ekphrasen‘ Senecas sieht.

57 Vgl. Männlein-Robert 2007b, S. 87–93; Squire 2010a, S. 603f.

Parallelen zum antiken Diskurs über *phantasia* verstanden werden können.<sup>58</sup> Dieses Konzept wird häufig zur Erklärung des ekphrastischen Epigramms herangezogen,<sup>59</sup> ich schlage jedoch vor, diese Verbindung eingehender in den Blick zu nehmen, indem ich speziell die Art und Weise untersuche, wie Philosophen *phantasia* mit Kunstbetrachtung verbinden. Diese Lektüre der philosophischen Reflexionen über Wahrnehmung wird dazu beitragen, das in den ekphrastischen Epigrammen Gesehene in einen klareren Zusammenhang zu stellen. Einerseits sei betont, dass diese Epigramme nicht als dogmatische philosophische Äußerungen zu verstehen sind, sondern dass sie sich mit ähnlichen Fragen wie die zeitgenössischen Philosophen befassen. Andererseits bieten die verschiedenen philosophischen Schulen durchaus unterschiedliche Ansätze zu diesem Thema, so dass man auch innerhalb der ekphrastischen Epigramme eine Differenzierung der Ansätze konstatieren kann, was frühere Studien in der Regel übersehen. Die meisten zeitgenössischen Studien zur Ekphrasis legen das größte Gewicht auf einen primär stoischen Ansatz zum Sehen als „seeing meaning“.<sup>60</sup> Das ist jedoch nicht die einzige Art und Weise, sinnliche Wahrnehmung in der hellenistischen Zeit zu erfassen.<sup>61</sup> Im Folgenden werde ich einen kurzen Überblick über die verschiedenen antiken Ansätze zu *phantasia* geben, um zu zeigen, ob sie zu den bisher untersuchten Gedichten passen oder nicht. Die Zusammenfassungen der philosophischen Positionen, die in diesem Abschnitt behandelt werden, werden notgedrungen gerafft sein.

### 3.1. Platon und Aristoteles: Vorläufer der hellenistischen *phantasia*

Die Geschichte des Begriffs *phantasia* beginnt mit Platon, der das Wort am prägnantesten im *Sophistes* verwendet.<sup>62</sup> Diese Abhandlung versucht, ein Urteil über das Wesen der Sophisten und ihre Lehre zu fällen (218c), aber sie wirft auch umfassendere ontologische Fragen über das Wesen von Sein und Nichtsein, Falschheit und Schein auf. Relevant für meine Zwecke ist jener Teil dieser Argumentation, der sich mit der sophistischen

58 Die Übersetzung von *phantasia* ist schwierig und kann je nach ihrer Verwendung in unterschiedlichen philosophischen Traditionen variieren. Aus diesem Grund bleibt dieser Begriff hier unübersetzt.

59 Vgl. beispielsweise Goldhill 1994, S. 208–210.

60 In Anlehnung an Goldhill 1994, S. 204.

61 Vgl. Männlein-Robert 2007b, S. 117–119 und vor allem Männlein-Robert 2022, S. 377–383, die in Meleager AP 12.106 (= HE 104) eine Kombination aus stoischen und platonischen *phantasia*-Vorstellungen sieht. Fowlers frühe Diskussion der *phantasia* in hellenistischer Dichtung und Kunst stützt sich auf eine aristotelische Konzeption (Fowler 1989, S. 180–186).

62 Zu *phantasia* bei Platon siehe Watson 1988, S. 1–13; Silverman 1991; Collette 2006; Büttner 2018. Zur Verwendung des Begriffs *phantasia* bei den Sophisten siehe auch Barnouw 2002, S. 30–43, der die Relevanz dieser Debatte für die Stoiker hervorhebt. Zur mutmaßlichen Vorgeschichte des Begriffs vgl. Manieri 1998, S. 27–30. Platon und Aristoteles werden im Text nach der Standardpaginierung von Stephanus bzw. Bekker zitiert.

‚Kunst der Verstellung‘ (*phantastike technê*) befasst. Letztlich dient die Erörterung dieses Begriffs dazu, die Sophisten als Scharlatane abzutun. Dafür stützt sich der Dialog auf eine umfassende Reihe von Begriffen und Terminologien, die sich auf Kunst, Täuschung und Wahrnehmung beziehen. Die Sophisten werden als Praktiker einer nachahmenden oder bildgebenden Kunst (*mimêtikê technê*, *eidôlopoiikê technê*) bezeichnet, die dann weiter unterteilt wird, indem ‚magistische Kunst‘ (*eikastê technê*) und ‚phantastische Kunst‘ (*phantastikê technê*) einander gegenübergestellt werden (235d–236c). Laut Michael Erler werden die Sophisten in diesem Rahmen als „Hersteller von Täuschungen“ identifiziert, deren primäres Ziel die „Produktion von Schein“ ist, die sie mit Hilfe ihrer „Kunst des Scheins“ erreichen, wobei Letztere sicherlich eine Übersetzung des Begriffs *phantastikê technê* ist.<sup>63</sup> Während die bildende Kunst ‚Standbilder‘ (*eikones*, vgl. 236a8) hervorbringt, produziert die phantastische Kunst ‚Erscheinungen‘ (*phantasmata*, 236b7). Während Erstere ihre Vorbilder direkt nachahmen, sind *phantasmata* objektiv nicht mit ihrem Vorbild identisch, sondern täuschen die Betrachter:innen durch die Perspektive (235d–236b). Zur Kunst des Bildermachens gehört das Bewusstsein, dass das Bild ein Bild ist, während die Phantome, die durch *phantastikê technê* entstehen, mit ihren Vorbildern verwechselt werden können.<sup>64</sup> Letztlich führen diese Begriffe zu der Erklärung, dass die Sophisten Betrüger sind und ihre Kunst eine hohle Nachahmung der Weisheit ist (*μιμητῆς τοῦ σοφοῦ*, 268c). Das generelle Ziel des Dialogs lässt sich mit einer Bewertung der Sophistik als Kunstform umreißen. Sie nähert sich diesem Ziel aus der Perspektive der Produktionsästhetik, d.h. im Hinblick auf die Ziele und Fähigkeiten des Künstlers, aber der Dialog thematisiert auch die Frage nach der Wirkung von Kunst – und hier kommt *phantasia* ins Spiel.

Der hypothetische Sophist würde die Existenz des Nichtseins und folglich der Lüge und der Täuschung in Abrede stellen, was ihn außerdem dazu veranlassen würde, die Existenz der ‚bildenden Kunst und der Kunst der Erscheinungen‘ (*τὴν εἰδωλοποιικὴν καὶ φανταστικὴν* [sc. *technên*]), zu leugnen, weil diese beiden Künste eine Vermischung von Wahrheit und Falschheit, von Sein und Nichtsein, voraussetzen (260e–261a). Im Verlauf des Beweises für die Existenz der Täuschung bemerkt der Fremde aus Elea, der diesen Dialog führt: *καὶ μὴν ἀπάτης οὔσης εἰδώλων τε καὶ εἰκόνων ἤδη καὶ φαντασίας πάντα ἀνάγκη μεστὰ εἶναι* (260c8–9; „Gibt es aber Täuschung, so ist notwendig alles voll von Bildern und Truggestalten und Scheinwesen [*phantasiai*]“<sup>65</sup>). Um herauszufinden,

63 Erler 2007, S. 241 f. Zum Dialog *Sophistes* als Ausdruck von Platons Auseinandersetzung mit einem zeitgenössischen Kunstdiskurs siehe Rouveret 1989, S. 27–39, und Villela-Petit 1991.

64 Vgl. Poetsch 2019, S. 204. Siehe Strobel 2021. Collette 2006, S. 100, bietet eine etwas andere, aber grammatikalisch nachvollziehbare Definition: „le *phantasma* est une image de la chose non telle qu’elle est, mais telle qu’elle nous apparaît. En ce sens, le *phantasma* n’est pas une *phantasia*, mais plutôt l’objectivation d’une *phantasia*“.

65 Platon: *Sophistes*, in: Platon: Sämtliche Dialoge, Übers. Apelt.

was das bedeutet, werden in der Abhandlung die Beziehungen zwischen Meinung (*doxa*), Vernunft (*logos*) und *phantasia* genauer untersucht. Zwei wichtige Punkte: Erstens, dass *phantasia* – ebenso wie Denken (*dianoia*) und Berechnung (*logos*) – in der Seele entsteht und wahr oder falsch sein kann (263d); und zweitens, dass *phantasia* der Meinung (*doxa*) sehr ähnlich ist, aber während Letztere durch gesprochene Worte entsteht, ist *phantasia* ein Affekt (*pathos*), der als Ergebnis von *aisthesis* entsteht (263d–264a).<sup>66</sup> Diese kursorische Skizze von *phantasia* konzentriert sich auf deren inneres Funktionieren und scheint die Frage nach einem künstlerischen Anreiz beiseite zu lassen. Bezeichnenderweise wird das Thema in diesem Dialog nicht weiterverfolgt.<sup>67</sup> Es blieb den späteren philosophischen Schulen vorbehalten, ihr eigenes Verständnis der Beziehung zwischen diesen verschiedenen Elementen zu bestimmen. Wir gewinnen jedoch einen weiteren Einblick in die Beziehung zwischen der Reflexion und der Erscheinung der Kunst, wenn wir eine andere Passage bei Platon betrachten, die sich speziell mit dem Prozess der Wahrnehmung eines Kunstwerks beschäftigt.

In einem Abschnitt des *Philebos* (38b–e), der sich mit wahren und falschen Genüssen befasst, wirft Sokrates die Frage nach wahren und falschen Meinungen (*doxai*) auf und stützt sich dabei auf ein Beispiel, das deutliche Ähnlichkeiten mit seiner Erörterung

66 Tatsächlich kann *phantasia* auch als eine Mischung aus *doxa* und *aisthesis* verstanden werden (264b1–2): φαίνεται δὲ ὁ λέγομεν σύμμιξις αἰσθήσεως καὶ δόξης („es scheint ist das, was wir eine Mischung aus Wahrnehmung und Meinung nennen“). Zur Synonymität von *phainetai* und *phantasia* siehe z. B. Watson 1988, S. 2; Silverman 1991, S. 124.

67 Der Dialog *Theaitetos* bietet eine mögliche Anwendung des Arguments aus dem *Sophistes* gegen die *phantastikē technē* in seiner Widerlegung des Sophisten Protagoras, der behauptete, dass „der Mensch das Maß aller Dinge sei“ (DL 9.51; vgl. Manieri 1998, S. 29 f.; Collette 2006, S. 90–92). Ihn paraphrasierend sagt Sokrates: φαντασία ἄρα καὶ αἴσθησις ταυτὸν ἐν τε θερμοῖς καὶ πᾶσι τοῖς τοιούτοις. οἷα γὰρ αἰσθάνεται ἕκαστος, τοιαῦτα ἐκάστῳ καὶ κινδυνεύει εἶναι [...] αἴσθησις ἄρα τοῦ ὄντος αἰεὶ ἐστὶν καὶ ἀψευδὲς ὡς ἐπιστήμη οὐσα [...] ἄρ' οὖν πρὸς Χαρίτων πάσσοφός τις ἦν ὁ Πρωταγόρας, καὶ τοῦτο ἡμῖν μὲν ἠνίξατο τῷ πολλῷ συρφετῷ, τοῖς δὲ μαθηταῖς ἐν ἀπορρητῷ τὴν ἀλήθειαν ἔλεγεν („Also bei dem Warmen und allem Ähnlichen ist Erscheinung und Wahrnehmung dasselbe. Denn wie jeder etwas wahrnimmt, so scheint es auch für jeden zu sein [...] Wahrnehmung geht also immer auf das Seiende und ist untrüglich. Das kann aber nur dann der Fall sein, wenn sie Wissen ist [...] Das hat doch wohl Protagoras, der ja, bei den Charitinnen, ein hochweiser Mann war, uns, als dem großen Haufen, nur in Rätseln angedeutet, während er seinen Schülern im geheimen die Wahrheit mitteilte“; Platon: *Theaitetos* 152c, in: Platon: *Sämtliche Dialoge*, Übers. Apelt). In dieser Passage wird versucht, eine Unterscheidung zwischen dem Schein, der verschiedenen Menschen unterschiedlich vorkommen kann, und der Wahrnehmung der Wirklichkeit, die wahr sein muss (ἀψευδὲς, *apseudes*), aufzuzeigen. Protagoras spricht paradox (ἠνίξατο, *ēnixato*), weil er behauptet, dass das, was als Wahrheit erscheint, wahr sein muss, ohne Bezug auf irgendetwas anderes als die Tatsache, dass es von jemandem wahrgenommen wurde (vgl. die ähnliche Argumentation in 161d–162a, wo das Wort *phantasia* mit Bezug auf Protagoras in 161e8 auftritt). Zu diesem Traktat siehe Watson 1988, S. 2–7; Silverman 1991, S. 129 f.; Barnouw 2002, S. 9–11, der ihn als Vorläufer des *Sophistes* sieht.



der *phantasia* im *Sophistes* aufweist.<sup>68</sup> In diesem Abschnitt sieht ein Mann etwas aus der Ferne, kann aber nicht entscheiden, was er dort sieht.<sup>69</sup> Der Mann möchte das, was er sieht, bewerten (*krinein*), und fragt sich daher, was es sein mag, das ihm da erscheint (to *phantazomenon*, 38c5–38d). Er könnte es als Menschen bezeichnen (*anthrôpos*) oder darin eine Statue (*ergon* [...] *agalma*) erkennen.<sup>70</sup> Der für meine Zwecke wichtige Teil ist der Moment der Reflexion nach dem Betrachten des Kunstwerks. Der Betrachter muss innehalten, um ein Urteil zu fällen und sich selbst bezüglich dessen, was er sieht, zu befragen.<sup>71</sup> Ebendiese Situation liegt im oben genannten Epigramm des Asklepiades vor, und die Notwendigkeit, das Gesehene zu hinterfragen, wird auch in Platons Diskussion der *phantasia* im *Sophistes* angedeutet. Zwar ist *phantasia* bei Platon eng mit der Kritik an seinen intellektuellen Konkurrenten verbunden, doch eine wichtige Folge dieser Kritik ist die Notwendigkeit der Reflexion über die Betrachtung potenziell trügerischer Erscheinungen, die Kunstwerke sein können oder auch nicht.

Spätere Philosophen griffen diesen Gedanken auf, wodurch *phantasia* zu einem festen Bestandteil des Diskurses über das Denken und die sinnliche Wahrnehmung im Allgemeinen wurde. Aristoteles, der als langjähriges Mitglied der Akademie möglicherweise zu Platons Überlegungen zu *phantasia* beigetragen hat,<sup>72</sup> entwickelte *phantasia* zu einem zentralen Teil des Erkenntnisprozesses.<sup>73</sup> Seine Erörterungen des Begriffs, vor allem im dritten Buch seines Traktats *Über die Seele*, sind komplex und manchmal widersprüchlich, so dass hier keine umfassende Analyse gegeben werden kann.<sup>74</sup> *Phan-*

68 Vgl. zu dieser Passage als Reflexion über *phantasia* Lycos 1964, S. 499; Watson 1988, S. 7f.; Frede 1997, S. 247, Anm. 42; Collette 2006, S. 101f.

69 Das Thema einer solchen Erscheinung eines Kunstgegenstandes in der Ferne (πόρρωθεν τὰ γεγραμμένα ἐπιδεικνύς, *porrothen ta gegrammena epideiknys*) kann auch in Verbindung mit der Täuschungskunst der Sophisten (234b, vgl. R. 598c, 523b–d) vorkommen. Es wird ein wichtiges Element im ‚Turmproblem‘ sein (siehe Abschnitt 3.4).

70 Der Abschnitt geht daraufhin der Frage nach, wie die betreffende Person diesen Prozess verinnerlichen könnte, und stellt eine Analogie her, der zufolge jeder Mensch einen Maler in seinem Kopf hat, der Bilder seiner Gedanken aufzeichnet (*tôn legomenôn eikones*, 39b): eine faszinierende Weiterführung des Modells der künstlerischen Produktion als Mittel zur Reflexion der Wahrnehmung. Ein ähnliches Konzept taucht auch in Aristoteles' Diskussion über das Gedächtnis auf (De Mem. 450a25–30). Zu Platons innerem Maler als möglicher Veranschaulichung der *phantasia* siehe Männlein-Robert 2003, S. 55f.; Thein 2012; Büttner 2018, S. 156–163. Collette 2006, S. 103, bezeichnet das als „quasi-*phantasia*“.

71 Vgl. Büttner 2018, S. 155f.

72 Vgl. Watson 1988, S. 15.

73 Aristoteles wird im Allgemeinen als Kritiker Platons angesehen, aber er tut dies in einem Rahmen, der einen beträchtlichen Teil dessen übernimmt, was Platon mit *phantasia* assoziiert. Lycos 1964 bleibt grundlegend für die Beziehung zwischen Platon und Aristoteles zu diesem Thema.

74 Die Forschung zum Thema *phantasia* bei Aristoteles ist in vielen Fragen uneins und zu umfangreich, um sie hier aufzuführen. Die für diesen Aufsatz hilfreichsten Studien sind Watson 1988,

*tasia* ist für ihn häufig eng mit Träumen und Erinnerungen verbunden. Nur selten zieht er Kunstobjekte als Beispiel oder Modell heran.<sup>75</sup> Nachdem er *phantasia* von Wahrnehmung (*aisthesis*), Denken (*dianoia*) und Annahme (*hypolepsis*, 427b14–16) unterschieden hat,<sup>76</sup> liefert er eine Erklärung des Letzteren anhand einer Kunstanalogie (427b16–24):<sup>77</sup>

ὅτι δ' οὐκ ἔστιν ἡ αὐτὴ [νόησις] καὶ ὑπόληψις, φανερόν. τοῦτο μὲν γὰρ τὸ πάθος ἐφ' ἡμῖν ἐστίν, ὅταν βουλόμεθα (πρὸ ὀμμάτων γὰρ ἔστι τι ποιήσασθαι, ὡσπερ οἱ ἐν τοῖς μνημονικοῖς τιθέμενοι καὶ εἰδωλοποιούντες), δοξάζειν δ' οὐκ ἐφ' ἡμῖν· ἀνάγκη γὰρ ἢ ψεύδεσθαι ἢ ἀληθεύειν. ἔτι δὲ ὅταν μὲν δοξάσωμεν δεινόν τι ἢ φοβερόν, εὐθύς συμπάσχομεν, ὁμοίως δὲ κὰν θαρραλέον· κατὰ δὲ τὴν φαντασίαν ὡσαύτως ἔχομεν ὡσπερ ἂν εἰ θεώμενοι ἐν γραφῇ τὰ δεινὰ ἢ θαρραλέα.

Dass Vorstellung und Annahme aber nicht das selbe sind, ist offensichtlich; denn dieses Widerfahrnis liegt bei uns, sooft wir es wollen, es handelt sich dabei nämlich um ein Vor-die-Augen-Stellen, so wie es diejenigen tun, die ihr Gedächtnis üben und Bilder memorieren – eine Meinung zu haben liegt dagegen nicht bei uns: Denn man trifft dabei notwendig entweder das Falsche oder das Wahre. Ferner: Wenn wir etwas Schreckliches oder Fürchterliches meinen, empfinden wir sofort mit, und ebenso bei etwas Ermutigendem. Bei der Vorstellung dagegen verhalten wir uns so, wie wenn wir das Schreckliche oder Ermutigende in einer Zeichnung betrachten.<sup>78</sup>

Die diesen Abschnitt eröffnende Terminologie ist nicht ganz klar. Einige Manuskripte haben *phantasia* für *noësis*, und möglicherweise sind die beiden Begriffe hier austauschbar.<sup>79</sup> Wie bereits erwähnt ist diese Funktion mit dem Gedächtnis verbunden und stützt sich auf ein System des visuellen Gedächtnisses, das Aristoteles *eidolôpoiountes* (wörtlich: ‚in Bilder fassend‘) nennt. Dieser Begriff wird hier metaphorisch verwendet, um die visuelle Vorstellungskraft zu beschreiben; er bezieht sich aber normalerweise auf die Schaffung eines Kunstwerks.<sup>80</sup> Der Abschnitt schließt auch mit einer Analogie zur Kunstbetrachtung, die den Unterschied zwischen *noësis* / *phantasia* und dem darauf-

S. 14–37; Frede 1992; Busche 1997; Barnouw 2002, S. 49–95; Busche 2003; Polansky 2007, S. 403–433, 481–493; Corcilius 2014; Frede 2020; Caston 2021.

75 Den Vergleich mit der Malerei benutzt Aristoteles auch bei seiner Behandlung des Gedächtnisses (z.B. De Mem. 450b16–451a6).

76 Polansky 2007, S. 410, schlägt eine direkte Verbindung zwischen dieser Unterscheidung und Platons Auseinandersetzung mit *phantasia*, *doxa* und *logos* im *Sophistes* vor.

77 Rouveret 1989, S. 385–392, verbindet diese Stelle mit verschiedenen anderen Passagen des Aristoteles über Kunstwerke und Mimesis, um das ästhetische Potenzial von *phantasia* anzudeuten. Dabei bleibt jedoch unklar, ob dieses Potenzial von Aristoteles selbst erkannt wurde.

78 Aristoteles: Über die Seele, Übers. Corcilius 2017.

79 Vgl. Polansky 2007, S. 410f.

80 Vgl. Frede 2020, S. 57, zum wahrscheinlichen Bezug dieses *hapax legomenon* zu Platons *Sophistes*. Das scheinbar verwandte Adjektiv *eidôlopoiikos* taucht in Platons *Sophistes* auf, wo *eidôlopoiikê technê* als Oberbegriff dient, dem *eikastikê technê* und *phantastikê technê* untergeordnet sind (235b8, 236c6).

folgenden Urteil verdeutlicht. Während die Betrachtung von etwas Schrecklichem oder Erregendem eine unmittelbare Reaktion hervorruft, ist das Erleben solcher Dinge durch *phantasia* mit der Betrachtung eines Kunstwerks vergleichbar. Dieses Beispiel ist sehr verkürzt und seinerseits dem Beispiel untergeordnet, das die einleitende Unterscheidung zwischen visuellem Bewusstsein und Urteilsvermögen verdeutlichen soll; doch es scheint offensichtlich zu sein, dass das Kunstwerk eine Situation illustriert, in der die betrachtende Person von dem Gesehenen (geistig) stärker getrennt ist. Wie bei Platon liegt der Schwerpunkt auf der Wirkung des Kunstwerks, und diese Wirkung ist so beschaffen, dass sie nicht direkt erfahren (εὐθὺς συμπαύχομεν, *euthys sympaschomen*), sondern vermittelt wird. Diese Vermittlung besteht aus dem Urteil oder der Reflexion, für die *phantasia* als Stimulus dient.<sup>81</sup>

Zumindest in dieser Hinsicht scheint Aristoteles mit Platons Verständnis von *phantasia* als einem visuellen Prozess, der einen Akt der Reflexion erfordert, übereinzustimmen.<sup>82</sup> Diese Trennung von *phantasia* und Urteil ist auch verständlich, wenn man bedenkt, dass für Aristoteles – wie für Platon – *phantasia* im Allgemeinen irreführende, falsche Erscheinungen sind: αἱ δὲ φαντασίαι γίνονται αἱ πλείους ψευδεῖς (de An. 428a12; „die meisten Vorstellungen aber stellen sich als falsch heraus“).<sup>83</sup> Das

- 81 Lycos 1964, S. 497; Watson 1988, S. 22f. und 26: „*phantasia* is simply involved in the process of supplying materials on which the mind builds judgments.“ Polansky 2007, S. 530, zu 434a5–21: „*Phantasia* is ‚calculative‘ or ‚deliberative‘ merely inasmuch as the sensible sort of content it presents enters into calculation or deliberation [...]. But the process of juggling, weighing, or measuring the presentations of *phantasia* to arrive at a final determination is something other than *phantasia*.“
- 82 Obwohl dieses Konzept von *phantasia* und Kunst mit der Wirkungsästhetik übereinstimmt, gesteht Aristoteles an anderer Stelle eine Art der künstlerischen Reflexion zu, die mit der Produktionsästhetik verwandt ist: „Denn auch bei dem, was daran unansehnlich ist, gewährt die Natur, die es schaffen hat, bei der Untersuchung in gleicher Weise denen, die imstande sind, die Ursachen zu erkennen und die von Natur aus Philosophen sind, unermeßliche Freuden. Denn es wäre widersinnig und seltsam, wenn wir an der Betrachtung von Abbildungen (*eikones*) dieser Dinge Freude haben, weil wir dann die Kunst (*technè*), die sie geschaffen hat, in unsere Betrachtung mit einbeziehen, zum Beispiel die Malerei oder die Plastik, aber die Betrachtung der natürlichen Dinge selbst nicht noch mehr schätzen würden, zumal wenn wir imstande sind, die Ursachen zu durchschauen“ (Aristoteles: Über die Teile der Lebewesen 645a7–15, Übers. Kullmann 2007). Diese Erörterung erwähnt *phantasia* nicht, sondern konzentriert sich auf *theôria*.
- 83 Aristoteles: Über die Seele, Übers. Corcilius 2017. Vgl. Corcilius 2014, S. 74f.; Watson 1988, S. 23–25. Die Erklärung, die auf diese Aussage folgt, könnte auch auf Platons Beispiel aus dem *Philebos* anspielen, in dem jemand vermutet, dass er einen Menschen sieht: ἔπειτα οὐδὲ λέγομεν, ὅταν ἐνεργῶμεν ἀκριβῶς περὶ τὸ αἰσθητόν, ὅτι φαίνεται τοῦτο ἡμῖν ἄνθρωπος, ἀλλὰ μᾶλλον ὅταν μὴ ἐναργῶς αἰσθανώμεθα πότερον ἀληθῆς ἢ ψευδῆς („Ferner sagen wir auch nicht, wenn wir unsere Wahrnehmungstätigkeit genau auf das Wahrgenommene richten, dass uns dies ein Mensch zu sein *scheint*, sondern eher dann, wenn wir nicht klar wahrnehmen, ob es wahr oder falsch ist“;

Problem der Falschheit der Phantasie ist ein wichtiger Faktor bei der Behandlung dieses Themas durch die hellenistischen Schulen, sie gehen es jedoch auf unterschiedliche Weise an.

### 3.2. Skeptische *phantasia*: Unbestimmte Wahrnehmung

Mit dem Aufkommen der hellenistischen philosophischen Schulen gewinnt der Diskurs über *phantasia* innerhalb der Philosophie der Wahrnehmung an Bedeutung. Bevor auf die Stoiker und Epikureer eingegangen wird, ist es notwendig, kurz auf ihre gemeinsamen Gegenspieler, die Skeptiker, einzugehen.<sup>84</sup> Wie bei vielen Quellen zur frühhellenistischen Philosophie haben wir keinen Zugang zu zuverlässigen Berichten aus erster Hand und müssen uns auf spätere Berichte verlassen. Die skeptische Philosophie ging aus der Lehre des Pyrrho von Elis hervor,<sup>85</sup> und sie erkennt die Fehlbarkeit der Sinneswahrnehmung in einem Maße an, das über das hinausgeht, was in Platons *Sophistes* vorzufinden ist. Eine grundlegende Passage findet sich in Eusebios' *Praeparatio Evangelica* (14.18.3 = L/S, 1F):

τὰ μὲν οὖν πράγματά φησιν αὐτὸν ἀποφαίνειν ἐπ' ἴσης ἀδιάφορα καὶ ἀστάθμητα καὶ ἀνεπίκριτα, διὰ τοῦτο μῆτε τὰς αἰσθήσεις ἡμῶν μῆτε τὰς δόξας ἀληθεύειν ἢ ψεῦδεσθαι. διὰ τοῦτο οὖν μὴδὲ πιστεῦειν αὐταῖς δεῖν, ἀλλ' ἀδοξάστους καὶ ἀκλινεῖς καὶ ἀκραδάντους εἶναι, περὶ ἑνὸς ἐκάστου λέγοντας ὅτι οὐ μᾶλλον ἔστιν ἢ οὐκ ἔστιν ἢ καὶ ἔστι καὶ οὐκ ἔστιν ἢ οὔτε ἔστιν οὔτε οὐκ ἔστιν.

Wie Timon sagt, erklärt Pyrrhon die Dinge für gleichermaßen indifferent, unmeßbar und unbeurteilbar. Aus diesem Grund sagten uns weder unsere Sinneswahrnehmungen noch unsere Meinungen etwas Wahres oder etwas Falsches. Daher sollten wir nicht das mindeste Vertrauen in sie setzen. Vielmehr sollten wir uns keinerlei Meinungen bilden, nicht schwanken und unerschütterlich sein und vom jedem einzelnen Gegenstand sagen, daß er um nicht mehr ist als nicht ist oder sowohl ist als auch nicht ist oder weder ist noch nicht ist.<sup>86</sup>

Aristoteles: Über die Seele 428a12–15, Übersetzung in Anlehnung an Corcilius 2017), vgl. Polansky 2007, S. 414, Anm. 23; Büttner 2018, S. 156.

84 Ich verwende dieses Wort als Sammelbegriff. Bereits im 3. Jahrhundert nahm die Akademie ihren eigenen skeptischen Standpunkt ein, und der Begriff ‚Akademiker‘ wurde zum Synonym für ‚Skeptiker‘, siehe Görler 2007. Zur *phantasia*-Debatte zwischen den Epikureern und den Skeptikern siehe Gigante 1981, S. 122–148. Zur Debatte zwischen den Stoikern und Skeptikern siehe Frede 1983 und Reed 2002.

85 Für mehr Informationen zu Pyrrho und den Ursprüngen des Skeptizismus siehe Bett 2000. Ebenfalls lesenswert ist Lobsiens Studie über die ‚skeptische Phantasie‘ und ihren Einfluss auf die frühneuzeitliche Ästhetik, siehe Lobsien 1999, insbesondere S. 9–48.

86 Long / Sedley: Die Hellenistischen Philosophen, Übers. Hülser 2000, S. 15.

Dieser Abschnitt des Eusebios-Textes ist von dem peripatetischen Philosophen Aristokles von Messene kopiert, dessen Widerlegung der Grundsätze der Skeptiker diese dennoch in Worten bewahrt, die genau oder ähnlich denen sind, welche tatsächlich von Pyrrho und seinen Anhängern verwendet wurden.<sup>87</sup> Der Passus macht deutlich, dass die Skeptiker es ablehnen, den Augenschein – das, was sie mit ihren Augen wahrnehmen – zu akzeptieren; und dass sie die Möglichkeit leugnen, aus dem Gesehenen eine Schlussfolgerung zu ziehen. An anderer Stelle, im *Leben des Pyrrho* von Diogenes Laertios, wird eine Kritik an dieser Behauptung formuliert: Wenn unterschiedliche Erscheinungen (*diaphoroi phantasiai*) aus ein und derselben Sache entstünden, dann wüsste der Skeptiker nicht, was er sieht, und könnte nicht darauf reagieren; die Skeptiker antworteten, „wenn sich uns andersartige Vorstellungen aufdrängen, so bezeichnen wir beide als Erscheinungen; und eben deshalb lassen wir die Erscheinungen gelten, weil sie erscheinen. Als Endziel nehmen die Skeptiker die Zurückhaltung des Urteils an“<sup>88</sup> (πρὸς οὓς οἱ σκεπτικοὶ φασιν ὅτι ὅτε προσπίπτουσιν ἄλλοῖαι φαντασίαι, ἑκατέρας ἐροῦμεν φαίνεσθαι· καὶ διὰ τοῦτο τὰ φαινόμενα τιθέναι ὅτε φαίνεται. τέλος δὲ οἱ σκεπτικοὶ φασὶ τὴν ἐποχήν).<sup>89</sup> Diese visuelle Unbestimmtheit weist eine bemerkenswerte Ähnlichkeit mit dem ersten, oben genannten Epigramm von Asklepiades auf, in dem sich der Sprecher nicht entscheiden kann, ob er eine Statue von Berenike oder von der Göttin Aphrodite sieht.

Wichtig ist hier, dass sich die Skeptiker auf sinnliche Wahrnehmung in ihrem ganz fundamentalen Sinn konzentrieren. Während die platonische Auseinandersetzung mit *phantasia* diese eng mit der künstlerischen Produktion verbunden haben mag, ist der nacharistotelische Diskurs über *phantasia* in vielerlei Hinsicht nichtästhetisch (im modernen Sinn des Wortes). Wenn sich die Skeptiker auf Kunst beziehen, dann tun sie

87 Vgl. Long / Sedley 1987, Bd. 2, S. 5f.; Bett 1994, S. 170–180.

88 Diogenes Laertius: Leben und Meinungen berühmter Philosophen 9.107, Übersetzung in Anlehnung an Reich / Apelt 1967.

89 Der bei den Skeptikern gebräuchlichere Begriff ist nicht *phantasia*, sondern *to phaenomenon*, „das Erscheinende“ (Long 1986, S. 83f., Anm. 1). Vgl. Sextus Empiricus: Grundriß der pyrrhonischen Skepsis 1.19–22, bes. 22: κριτήριον τοίνυν φαμὲν εἶναι τῆς σκεπτικῆς ἀγωγῆς τὸ φαινόμενον, δυνάμει τὴν φαντασίαν οὕτω καλοῦντες („Wir sagen nun, das Kriterium der skeptischen Schule sei das Erscheinende, wobei wir dem Sinne nach die Vorstellung [*phantasia*] so nennen“; Übers. Hossenfelder 1968). Zu den Parallelen zwischen dieser Passage von Sextus und der von Diogenes zitierten vgl. Barnes 1992, S. 4295. Der Begriff *phantasia* taucht auch in einem Fragment von Timon von Phleius auf, einem Schüler von Pyrrho, der zur Verbreitung der Lehren Pyrrhos beitrug, und der in dem Aristokles-Abschnitt paraphrasiert wird. Timon sagt von Parmenides, dass er „das Denken aus der Vorstellung und ihrem Trug herausführte“ (Long / Sedley: Die Hellenistischen Philosophen, Übers. Hülser 2000, S. 25; ἀπὸ φαντασίης ἀπάτης ἀνενείκατο νόσεις, SH 818.2 = L/S, 3H). Die genaue Bedeutung des Fragments ist zwar schwierig zu bestimmen, aber die Assoziation von Täuschung und Phantasie und die Entgegensetzung zum Verstand lassen vermuten, dass Parmenides hier als Vorläufer der Ideen der Skeptiker dargestellt wird (Clayman 2009, S. 139).

dies, um einen Aspekt der Wahrnehmung zu illustrieren, und nicht, um eine explizit ästhetische Aussage zu treffen.<sup>90</sup> Und dieser skeptische Ansatz zur Wahrnehmung hatte einen großen Einfluss auf die Ansätze der Epikureer und Stoiker.

### 3.3. Stoische *phantasia*: ungeeignet für hellenistische Ekphrasis?

Für die Stoiker ist *phantasia* ein zentraler Bestandteil des Wahrnehmungsprozesses, aber dieses Thema war auch unter den Stoikern selbst umstritten. Grundlegend zusammenfassen lässt sich die stoische Herangehensweise an die Wahrnehmung als ein Prozess, der die *phantasia* und die „Zustimmung“ (*synkatathesis*) beinhaltet.<sup>91</sup> Letztere wird manchmal als automatische Reaktion gesehen,<sup>92</sup> doch scheint es möglich zu sein, in einigen Fällen die Zustimmung zu verweigern.<sup>93</sup> Auf den ersten Blick könnte man meinen, dass diese Zurückhaltung der Zustimmung Raum für die Reflexion über das Gesehene lässt, aber das entspricht faktisch nicht der Art und Weise, wie die Stoiker über *phantasia* und Zustimmung sprechen. Für die Stoiker ist *phantasia* nicht einfach ein Akt der direkten Wahrnehmung, sondern die Wahrnehmung eines bestimmten Inhalts, die auch als „propositionale Wahrnehmung“<sup>94</sup> bezeichnet wird. Mit anderen Worten: Die stoische *phantasia* ist diskursiv. Wenn Menschen sehen, werden sie mit einer Aussage über das Gesehene konfrontiert. Diesem Satz kann man zustimmen oder nicht. Das Ergebnis dieser Herangehensweise an *phantasia* ist, dass sich die Stoiker viel eingehender mit wahren als mit falschen Erscheinungen beschäftigten.<sup>95</sup> Tatsächlich

90 So wird beispielsweise das Erscheinen eines Gemäldes als Teil eines Beweises für die Notwendigkeit der Aussetzung des Urteils verwendet (Sext. Emp. PH I 120–121). Vgl. Lobsien 1999, S. 17–21, mit einer abweichenden Interpretation.

91 Z.B. Sext. Emp. M. 7.397. Die stoische Erkenntnistheorie wird eingehender behandelt von Frede 1999.

92 Vgl. Frede 1999, S. 315. Rouveret 1989, S. 393: „La position intermédiaire de la [*phantasia*] entre la sensation et la pensée disparaît. La [*phantasia*] fait voir tout ensemble, elle-même et, l'objet qui l'a produite. Si l'esprit donne son assentiment à la représentation, celle-ci devient compréhensive, qu'il s'agisse de sensation ou de raisonnement.“

93 Cicero Acad. 2.57 (= L/S, 40): *quin etiam concedam illum ipsum sapientem [...] cum ei res similes occurrant quas non habeat dinotatas, retenturam adsensum nec umquam illi viso adsensurum nisi quod tale fuerit quale falsum esse non possit* („Ich will sogar zugeben, daß der Weise selbst [...] wenn ihm ähnliche Dinge begegnen, die er nicht auseinanderhalten kann, seine Zustimmung zurückhalten und daß er einer Vorstellung (*visum*) niemals zustimmen wird, wenn sie nicht von einer Beschaffenheit ist, wie eine falsche Vorstellung nicht haben kann“; Long / Sedley: Die Hellenistischen Philosophen, Übers. Hülser 2000, S. 291). Vgl. Brittain 2014 mit weiterführender Literatur. Sandbach 1971, S. 14 f., vermutet, es könne sich um eine spätere Entwicklung handeln.

94 Imbert 1980, S. 186–190; Long / Sedley 1987, Bd. 1, S. 239 f. Eingehend behandelt wird das Thema von Barnouw 2002.

95 Annas 1992, S. 84 f., stellt fest, dass „the Stoics are not very interested in abnormal perceptual experiences.“

tendierten sie dazu, die Diskussion über Fehlwahrnehmungen zu vermeiden, um nicht in Debatten mit skeptischen Philosophen verwickelt zu werden, die die Zuverlässigkeit jeglicher Wahrnehmung in Frage stellten. Ein besonderer Fall, der diesen Ansatz zur Wahrnehmung veranschaulicht, ist die Art und Weise, wie die Stoiker Kunst und Kunstfertigkeit in ihrer Wahrnehmungstheorie nutzten.

Während Platon und Aristoteles dazu neigen, *phantasia* als etwas Falsches darzustellen und sie mit Kunstwerken in Verbindung zu bringen, deren Verständnis Nachdenken erfordert, legen die Stoiker Wert darauf, die Genauigkeit und den Wahrheitswert von *phantasia* zu betonen. *Phantasiai* werden verschiedenen Kategorisierungssystemen unterworfen, von denen das wichtigste die ‚erfassende *phantasia*‘ (*phantasia kataleptike*) ist, die der ‚nicht erfassenden *phantasia*‘ (*phantasia akataleptos*) gegenübergestellt werden kann.<sup>96</sup> Erstere ist eine genaue Wahrnehmung der Realität, wie sie wirklich ist, „die sich aus dem, was zugrunde liegt, bildet, indem sie sich, genau entsprechend dieser Grundlage, in uns abdrückt und ausprägt“ (τὴν γινομένην ἀπὸ ὑπάρχοντος κατ’ αὐτὸ τὸ ὑπάρχον ἐναπνεσφραγισμένην καὶ ἐναπομεμαγμένην); dagegen stammt Letztere „nicht von einem zugrunde Liegenden [...] oder zwar von einem zugrunde Liegenden, ohne aber genau dem zugrunde Liegenden zu entsprechen, also ohne ein wahrer Abdruck zu sein“<sup>97</sup> (τὴν μὴ ἀπὸ ὑπάρχοντος, ἢ ἀπὸ ὑπάρχοντος μὲν, μὴ κατ’ αὐτὸ δὲ τὸ ὑπάρχον τὴν μὴ τρανῆ μηδὲ ἔκτυπον). Die Wortwahl offenbart hier einen subtilen Rückgriff auf die Metapher des künstlerischen Schaffens: Die Adjektive ἐναπνεσφραγισμένην und ἐναπομεμαγμένην (‚eingedrückt‘ und ‚ausgeprägt‘, vgl. ἔκτυπον, *ektypon*, wörtlich: ‚reliefartig gebildet‘) beruhen auf Verben, die sich auf einen Akt künstlerischer Produktion beziehen. Das stoische *phantasia*-Konzept bedient sich der Metapher der sinnlichen Wahrnehmung als Wachsabdruck, die auch bei Platon und Aristoteles zu finden ist, aber letztlich auf Demokrit zurückgeht.<sup>98</sup> Diese Handwerksanalogie war der Grund dafür, dass die Stoiker über das Sehen in Begriffen des Handwerks nachdachten, so Sextus Empiricus (M. 7.249.15–7.250):

καὶ γὰρ κατ’ αὐτὸ τὸ ὑπάρχον δεῖ γίνεσθαι τὴν καταληπτικὴν φαντασίαν. οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ ἐναπομεμαγμένην καὶ ἐναπνεσφραγισμένην τυγχάνειν, ἵνα πάντα τεχνικῶς τὰ ιδιώματα τῶν φανταστῶν ἀναμάττηται.

Denn die erfassende Vorstellung muss auch in Übereinstimmung mit dem Existierenden selbst entstehen. Obendrein muss sie sowohl eingeknetet als eingedrückt sein, damit alle Eigentümlichkeiten des Vorgestellten kunstgerecht abgedrückt werden.<sup>99</sup>

96 Vgl. zu diesem Thema Rist 1969, S. 133–151; Sandbach 1971; Sedley 2005.

97 Diogenes Laertius: Leben und Meinungen berühmter Philosophen 7.46, Übers. Reich / Apelt 1967.

98 Vgl. Rudolph 2011 mit Stellen bei Platon und Aristoteles auf S. 80, Anm. 70. Vgl. Ioppolo 1990 zu Zenons Wachs-Analogie.

99 Sextus Empiricus: Gegen die Dogmatiker, Übers. Flückiger 1998.

Zum Teil weist die Sprache genaue Parallelen zu der Passage bei Diogenes Laertios auf (ἐναπομεμαγμένην καὶ ἐναπεσφραγισμένην), und diese Wörter sowie das Adverb ‚kunstgerecht‘<sup>100</sup> (*technikôs*) treten mehrmals in Sextus’ Diskussion über *phantasia kataleptikê* auf. Das deutet darauf hin, dass er Begriffe zitiert, die speziell von den Stoikern verwendet werden.<sup>101</sup> Eine explizite Aussage findet sich bei Diogenes Laertios: καὶ αἱ [*phantasiai*] μὲν εἰσι τεχνικάι, αἱ δὲ ἄτεχνοι: ἄλλως γοῦν θεωρεῖται ὑπὸ τεχνίτου εἰκῶν καὶ ἄλλως ὑπὸ ἀτέχνου („Auch sind die einen künstlerischer, die anderen unkünstlerischer Art. Anders nämlich betrachtet der Künstler ein Bild, anders der Nichtkünstler“<sup>102</sup>). Hier wird *phantasia* selbst entweder als ‚künstlerisch‘ oder als ‚unkünstlerisch‘ eingestuft, und diese Aspekte scheinen mit dem Wissen der Betrachter:innen zusammenzuhängen, die selbst entweder Künstler:innen sind oder nicht.<sup>103</sup> Das Wort *technikos* umfasst eine breite Palette antiker Berufe (*technai*), es scheint aber doch bemerkenswert, dass dieses Konzept speziell mit einer Analogie aus den *beaux arts* erläutert wird.

Diese kurze Zusammenfassung des stoischen Ansatzes zu *phantasia* macht das Interesse der Stoiker an der Zuverlässigkeit der sinnlichen Wahrnehmung und an der Annahme einer mit der Produktionsästhetik verwandten Perspektive deutlich.<sup>104</sup> Es ist bemerkenswert, wie weit die Stoiker vom platonischen Konzept der *phantastikê technê* abgewichen sind:<sup>105</sup> Ihre Auseinandersetzung mit *phantasia* stellt eine fast vollständige Umkehrung der Auffassung Platons dar. Platon konzentrierte sich auf das Täuschungspotenzial der Kunst und ihre Fähigkeit, Betrachter:innen in die Irre zu führen, während die Stoiker die Analogie der Kunstfertigkeit nutzten, um die Aufmerksamkeit auf die Genauigkeit der sinnlichen Wahrnehmung zu lenken. Kurz gesagt, Platon (und Aristoteles) begreifen *phantasia* anhand der Metapher eines Kunstwerks, das von einem (vermutlich laienhaften) Publikum betrachtet wird, während die Stoiker *phantasia* aus der privilegierten Perspektive der Künstler-Betrachter beschreiben.

100 Diese Übersetzung des Begriffs ist in Anlehnung an Sandbach 1971.

101 Vgl. Sext. Emp. M. 7.248, 7.252. Zur Bedeutung des „craftsmanlike viewing“ vgl. Barnouw 2002, S. 179f. und Veres / Machek 2021 (mit weiterführender Bibliographie).

102 Diogenes Laertius: Leben und Meinungen berühmter Philosophen 7.51, Übers. Reich / Apelt 1967.

103 Es hat den Anschein, dass der Stoiker Chrysippos auch die Kunst (*technê*) selbst als Produkt von *phantasia* oder zumindest als eng mit ihr verbunden ansah, wenn wir seine Definition von *technê* als „Umgehen mit *phantasiai*“ berücksichtigen, vgl. Mansfeld 1983. Zur späteren Gleichsetzung von *phantasia* und künstlerischer Kreativität und ihren Wurzeln in eben diesem philosophischen Diskurs vgl. Männlein-Robert 2003.

104 Vgl. ferner Männlein-Robert 2003, S. 51. Die stoische *phantasia* scheint jedoch grundsätzlich unabhängig von Diskussionen über Mimesis und Ästhetik gewesen zu sein, vgl. Halliwell 2002, S. 276, Anm. 36.

105 Vgl. zum Verhältnis der Stoiker zur Diskussion bei Platon Watson 1988, S. 55f.; Barnouw 2002, passim.



Das wirft die Frage auf, inwieweit sich die oben angeführten Epigramme, die sich im Allgemeinen mit Fehlwahrnehmung, auch durch den Künstler selbst, befassen, als Ausdruck eines solchen Wahrnehmungsansatzes anerkennen lassen. Es wäre möglich, die Epigramme als parodistische Auseinandersetzung mit stoischer *phantasia* zu sehen, aber – wie gesagt – wird keine direkte Bezugnahme vorgeschlagen, sondern eher die poetische Reflexion eines Themas, das auch von der Philosophie behandelt wurde, die poetische Behandlung eines Diskurses oder einer Idee, die ‚damals in der Luft lag‘.<sup>106</sup> Außerdem scheinen die ekphrastischen Epigramme wenig mit dem stoischen Ansatz gemein zu haben, der sich auf die Genauigkeit von *phantasia* konzentriert. Es gibt vereinzelt Hinweise darauf, dass die Stoiker Situationen der Fehlwahrnehmung in Betracht zogen, aber im Allgemeinen beschreiben sie eine idealisierte, fehlerfrei funktionierende Form der Wahrnehmung.<sup>107</sup>

### 3.4. Epikureische *phantasia*: Unmittelbare Wahrnehmung und die ‚Kunst‘ der Reflexion

Die Epikureer waren etwa zeitgleich mit den Stoikern aktiv und scheinen sich mit ähnlichen Fragen beschäftigt zu haben, allerdings fielen ihre Antworten recht unterschiedlich aus. Wie für die Stoiker ist *phantasia* ein zentrales Thema ihrer Philosophie<sup>108</sup> und auch sie bezogen sich auf die früheren Diskussionen von Platon und Aristoteles. Die epikureische *phantasia* wird in den Diskussionen über die hellenistische Ekphrasis nur selten berücksichtigt, es spricht jedoch vieles dafür, dies zu tun.<sup>109</sup> Die Beziehung zwischen *phantasia*, Kunstwerken und falschen Erscheinungen erhellt etwa Epikurs Diskussion über die Wahrnehmung (Epikur, Ep. ad Her. 51):

ἡ τε γὰρ ὁμοιότης τῶν φαντασμῶν οἶονεὶ ἐν εἰκόνι λαμβανομένων ἢ καθ' ὕπνου γινομένων ἢ κατ' ἄλλας τινὰς ἐπιβολὰς τῆς διανοίας ἢ τῶν λοιπῶν κριτηρίων οὐκ ἂν ποτε ὑπῆρχε τοῖς οὐσί τε καὶ ἀληθέσι προσαγορευομένοις, εἰ μὴ ἦν τινα καὶ ταῦτα πρὸς ἅ <ἐπι>βάλλομεν· τὸ δὲ διημαρτημένον

106 Zu dieser Beziehung zwischen Poesie und Philosophie vgl. Imbert 1980, S. 197. Möglicherweise war aber zumindest Poseidippos in der Lage, sich direkt mit der zeitgenössischen Philosophie auseinanderzusetzen, siehe Prauscello 2006 und Prioux 2007, S. 33–73.

107 Sandbach 1971, S. 19: „In ordinary life every man has no doubt that what ‚appears to him‘ is really there, that the sun is shining, that those objects are pomegranates, that a wagon and horses are bearing down on him. Only occasionally will he have doubts, so that (if he is a Stoic) he will say that he has a *phantasia akataleptos*. For the most part he will believe without reservation that his presentations give him a grasp of external reality.“ Zum gleichzeitigen stoischen Fokus auf die Wahrheit der künstlerischen Produktion vgl. Halliwell 2002, S. 265–277; Grethlein 2021, S. 131 f.

108 Vgl. Watson 1988, S. 44; Hahmann 2015, S. 167. Vgl. auch Balaudé 2004.

109 Der *Kanôn* Epikurs wird von Prioux 2007, S. 45, Anm. 79, beiläufig erwähnt; vgl. Männlein-Robert 2007b, S. 62, Anm. 145.

οὐκ ἂν ὑπῆρχεν, εἰ μὴ ἐλαμβάνομεν καὶ ἄλλην τινὰ κίνησιν ἐν ἡμῖν αὐτοῖς συνημμένην μὲν <τῇ φανταστικῇ ἐπιβολῇ>, διάληψιν δὲ ἔχουσαν· κατὰ δὲ ταύτην [τὴν συνημμένην τῇ φανταστικῇ ἐπιβολῇ, διάληψιν δὲ ἔχουσαν], ἐὰν μὲν μὴ ἐπιμαρτυρηθῇ ἢ ἀντιμαρτυρηθῇ, τὸ ψεῦδος γίνεται· ἐὰν δὲ ἐπιμαρτυρηθῇ ἢ ἀντιμαρτυρηθῇ, τὸ ἀληθές.

Denn die Ähnlichkeit der Vorstellungen, wie sie gleichsam im Bild erfasst werden oder bei Träumen auftreten oder bei irgendwelchen anderen Zugriffen des Verstandes oder der übrigen Urteilsinstanzen, mit den als wirklich und wahr bezeichneten Gegenständen, wäre niemals vorhanden, gäbe es nicht auch derartige Gebilde, auf die wir zugreifen. Der Irrtum hingegen käme nicht vor, träfen wir nicht noch eine gewisse andere Bewegung in uns selbst an, die zwar zusammenhängt <mit dem vorstellungsbildenden Zugriff>, aber doch eine Unterscheidungsfähigkeit aufweist. Durch sie [die Bewegung, M.C.] entsteht, wenn sie entweder nicht bestätigt oder widerlegt wird, der Irrtum, wenn sie aber bestätigt oder nicht widerlegt wird, die Wahrheit.<sup>110</sup>

Bezeichnend ist in dieser Passage die Betonung von falschen und wahren sinnlichen Wahrnehmungen, wobei das Beispiel eines Kunstwerks (ἐν εἰκόσι, *en eikoni*) als primäre Analogie dient. Epikur geht nicht weiter auf das Beispiel des Bildes ein, was darauf hindeuten könnte, dass er es für allgemein bekannt hält; in diesem Fall würde er sich womöglich auf eine Behandlung an anderer Stelle in seinen eigenen (heute verlorenen) Schriften oder vielleicht bei Aristoteles oder Platon beziehen.<sup>111</sup> Dennoch können einige wichtige Ähnlichkeiten mit dem Wahrnehmungsprozess identifiziert werden, wie er in den ekphrastischen Epigrammen zu finden ist. Ein Schlüsselbegriff ist *phantastikê epibolê* („vorstellungsbildender Zugriff“, wörtlich: ‚phantastisches Begreifen‘), der sich auf die Möglichkeit bezieht, dem Gesehenen Aufmerksamkeit zu schenken, ohne es jedoch zu interpretieren.<sup>112</sup> Dieser Interpretationsakt kommt später, wie die Grammatik der Stelle deutlich macht. Der *men-de*-Satzbau weist auf eine Trennung zwischen den beiden Funktionen der *phantastikê epibolê* und der *dialêpsis* hin: Letztere ist Teil eines anderen Prozesses (*kai allên tina kinêsin*).<sup>113</sup> Die Trennung dieser beiden Prozesse erfolgt im Epi-

110 Epikur: Brief an Herodot 51, in: Epikur: Briefe, Sprüche, Werkfragmente, Übersetzung in Anlehnung an Krautz 1986.

111 Epikur schrieb ein Werk ausschließlich über *phantasiai*, das Diogenes Laertios zu seinen besten Werken zählt (DL 10.27). Leider ist dieses Werk verloren gegangen, wir müssen uns also auf spätere Epikureer verlassen, um das zu ergänzen, was wir aus den erhaltenen Werken des Epikur entnehmen können. *Eikôn* erscheint bei Epikur nur einmal an anderer Stelle (DL 10.121b1): Εἰκόνας τε ἀναθήσειν („Der Weise werde Statuen errichten“, Übers. Reich / Apelt 1967), aber er greift ein anderes Wort auf, das in Platons *Sophistes* vorkommt und wahrscheinlich auf Demokrits Wahrnehmungstheorie zurückgeht: *eidôlon*. Zu diesem Thema siehe die Aufsätze in Masi / Maso 2015.

112 Eine Abhandlung über die Mehrdeutigkeit des Begriffs *epibolê* und seine diachrone Entwicklung in epikureischen Kreisen bietet Tsouna 2021.

113 Zu dieser Lesart von *dialêpsin de echousan* siehe Long 1971, S. 118, der das „second movement“ mit *doxai* identifiziert und diese Stelle als Parallele zu Platons Diskussion der *phantasia* in *Sophistes* (264a–b) sieht. Vgl. auch Asmis 1999, S. 264–267.

kureismus mit besonderer Deutlichkeit. Die Uneindeutigkeit, die das Verhältnis zwischen stoischer *phantasia* und Zustimmung auszeichnet, kommt nicht vor. Die Epikureer befassen sich jedoch ebenfalls mit der Wahrheit sinnlicher Erscheinungen, denn genau wie die Stoiker mussten sie sich gegen die Skeptiker verteidigen, die behaupteten, dass Wahrnehmungen unzuverlässig seien und man ihnen nicht trauen dürfe.<sup>114</sup> Der Ansatz der Epikureer unterscheidet sich aber deutlich von dem der Stoiker. Für die Epikureer haben *phantasiai* keinen propositionalen Inhalt, der eine Zustimmung erfordern würde. Man sieht, was man sieht, und dann interpretiert man es. Um besser zu verstehen, was man sieht, nützt es nichts, sein Sehen zu schulen; schulen kann man nur seinen reflektierenden Verstand.<sup>115</sup> Epikureische *phantasia* ist dabei ein direkter und unmittelbarer Prozess, und wenn man getäuscht wird, kann man dies durch Nachdenken über das Gesehene beheben.

In dieser Hinsicht waren die Epikureer sowohl stärker mit Fehlwahrnehmungen befasst als auch eher dazu bereit, solche falschen Erscheinungen als normalen Bestandteil der sinnlichen resp. visuellen Wahrnehmung zu akzeptieren. Optische Täuschungen spielen in der epikureischen Behandlung der sinnlichen Wahrnehmung eine bedeutende Rolle.<sup>116</sup> Mit anderen Worten: Falsche Erscheinungen dienen in der epikureischen Philosophie ebenso wie in den ekphrastischen Epigrammen als Reflexionsfigur für die sinnliche Wahrnehmung. Das vielleicht bekannteste Beispiel ist das ‚Turmproblem‘, bei dem jemand aus der Ferne einen runden Turm sieht, der sich aus der Nähe betrachtet

114 Vielleicht legten die Epikureer deshalb so großen Wert auf die Anschaulichkeit (*enargeia*) der Wahrnehmung (vgl. Manieri 1998, S. 40f.). Die *enargeia* gilt seit langem als wichtige Kategorie in der hellenistischen Dichtung und Ekphrasis, vgl. Zanker 1981; Zanker 1987, S. 39–54. Das Thema kann hier nicht weiter vertieft werden.

115 Dies wird in einem der Epikur zugeschriebenen Axiome beschrieben, in dem auch der Begriff *phantastikê epibolê* verwendet wird (KD 24): Εἰ τιν' ἐκβαλεῖς ἀπλῶς αἴσθησιν καὶ μὴ διαιρήσεις τὸ δοξαζόμενον καὶ τὸ προσμένον καὶ τὸ παρὸν ἤδη κατὰ τὴν αἴσθησιν καὶ τὰ πάθη καὶ πᾶσαν φανταστικὴν ἐπιβολὴν τῆς διανοίας, συνταράξεις καὶ τὰς λοιπὰς αἰσθήσεις τῇ ματαίῳ δόξῃ, ὥστε τὸ κριτήριον ἅπαν ἐκβαλεῖς· εἰ δὲ βεβαιώσεις καὶ τὸ προσμένον ἅπαν ἐν ταῖς δοξαστικαῖς ἐννοίαις καὶ τὸ μὴ τὴν ἐπιμαρτύρησιν <ἔχον>, οὐκ ἐκλείψεις τὸ διεψευσμένον, ὡς τετηρηκῶς ἔση πᾶσαν ἀμφισβήτησιν κατὰ πᾶσαν κρίσιν τοῦ ὀρθῶς ἢ μὴ ὀρθῶς („Verwirfst du irgendeine Wahrnehmung schlechthin und unterscheidest nicht zwischen der mittelbar bestätigungsfähigen Vermutung und dem, was bereits unmittelbar gegeben ist im Bereich der Wahrnehmung, der Empfindungen und eines jeden vorstellenden Zugriffs des Verstandes, dann wirst du auch die übrigen Wahrnehmungen mit deinem haltlosen Vermuten erschüttern und so jede Urteilsinstanz verwerfen. Erklärst du aber bei mutmaßenden Überlegungen unterschiedslos für gewiß, was der Bestätigung fähig ist und was nicht, wirst du der Täuschung nicht entgehen. Also wirst du jeden Zweifel bei jedem Urteil über richtig oder nicht richtig ständig aufrecht erhalten“; Epikur: Entscheidende Lehrsätze 24, in: Epikur: Briefe, Sprüche, Werkfragmente, Übers. Krautz 1986).

116 Vgl. Scott 1989, S. 363–366.

als eckig erweist (Lukrez DRN 4.353–363; Sext. Emp. M. 7.206).<sup>117</sup> In diesem Fall wird die falsche Erscheinung durch den Fluss der Atome des Objekts verursacht, die beim Überwinden der Entfernung zwischen dem Turm und dem Betrachter gestört werden. Lukrez, dessen *De Rerum Natura* (*Über die Natur der Dinge*) als wichtige Quelle für viele frühere epikureische Ideen dient, erwähnt diesen Fall in einer langen Liste solcher Fehlwahrnehmungen in seinem vierten Buch (DRN 4.324–468).<sup>118</sup> Für Epikureer können solche Fehlwahrnehmungen nicht aus dem Sehen selbst entstehen, weil das Sehen selbst wahr und fehlerfrei ist, diese Fehlwahrnehmungen entstehen also im Geist. Lukrez warnt am Ende seiner Liste optischer Täuschungen (DRN 4.462–468):<sup>119</sup>

Cetera de genere hoc mirande multa videmus,  
 quae violare fidem quasi sensibus omnia quaerunt,  
 nequiquam, quoniam pars horum maxima fallit  
 propter opinatus animi quos addimus ipsi,  
 pro visis ut sint quae non sunt sensibus visa.  
 nam nihil aegrius est quam res discernere apertas  
 ab dubiis, animus quas ab se protinus addit.

Der Art können wir vieles und wundersames erleben,  
 was uns alles versucht, das Vertrauen zu den Sinnen zu rauben.  
 Freilich umsonst! Denn die Täuschung entspringt in den meisten der Fälle  
 erst dem Denken des Geistes, das wir doch selber hinzutun,  
 das uns erblicken lässt, was das Auge doch gar nicht erblickt hat.  
 Ist doch nichts so schwierig als Scheidung des deutlichen Erkannten  
 von dem Bezweifelbaren, das unser Verstand noch hinzutut.<sup>120</sup>

Im Gegensatz zu den Stoikern fällt es den Epikureern offenbar recht leicht zuzugeben, wie schnell man in falsche Wahrnehmung abrutschen kann, aber sie tun dies, indem sie gleichzeitig betonen, dass, selbst wenn etwas falsch wahrgenommen wird, nicht das Gesehene dafür verantwortlich ist.<sup>121</sup> Der Irrtum findet im Geist des Wahrnehmenden statt. Für die Epikureer lässt sich *phantasia* nicht in verschiedene Typen einteilen, wie

117 Das Turmproblem wird auch in Plutarchs *Gegen Colotes* 1121a–c und im *Brief an Dionysius* des Diogenes von Oinoanda, Fr. 69 [= NF 9] erwähnt. Außerdem wird in der oben zitierten Passage von Diogenes Laertios über die Skeptiker darauf angespielt (DL 9.107), und eine ähnliche Frage wird in Euklids *Optik* 9 aufgeworfen.

118 Zur Rezeption Epikurs durch Lukrez ist Sedley 1998 nach wie vor grundlegend, vgl. vor allem S. 148–152 zu DRN, Buch 4.

119 Vgl. ähnliche Aussagen in DRN 4.379–386 und 4.816–817. Zu Lukrez' Auseinandersetzung mit der hellenistischen Wahrnehmungsphilosophie vgl. Stoneman 2020 und Zucca 2020.

120 Lukrez: *Von der Natur* 4.462–468, Übers. Diels 1993.

121 Die letzte Zeile des Abschnitts scheint von dem Wort *protinus* abzuhängen, das normalerweise ‚sofort‘ bedeutet und die automatische Verarbeitung eines visuellen Bildes nahelegen würde, die manchmal mit stoischer Zustimmung assoziiert wird (siehe Abschnitt 3.3), das Wort kann aber

das bei den Stoikern der Fall ist;<sup>122</sup> es gibt keine ‚künstlerische *phantasia*‘ oder etwas Entsprechendes. Die epikureische *phantasia* ist ‚wahr‘ in dem Sinne, dass sie von einem Betrachter oder einer Betrachterin als solche erlebt wird; der Irrtum entsteht in der Interpretation des Sinnesindrucks durch die betrachtende Person.<sup>123</sup> Eine hypothetische stoische Herangehensweise an das Turmproblem könnte zur Vermeidung eines solchen Problems postulieren, dass man lernen müsse, wie ein Baumeister zu sehen. Denn dessen geschultes Auge ist imstande zu erkennen, ob der Turm wirklich quadratisch oder eher rund ist. Die Epikureer erheben jedoch keinen derartigen Anspruch. In der Tat argumentieren sie praktisch im entgegengesetzten Sinn.

Später kommt Lukrez auf das Turmproblem zurück und mahnt, es sei besser, die Vernunft vermissen zu lassen und den Zustand des Turms falsch einzuschätzen als den Vorrang der Sinneswahrnehmungen zu verwerfen (DRN 4.500–506). Man sieht auch hier, wie sich die Epikureer gegen die Behauptung der Skeptiker verteidigen, dass man den Sinnen nicht trauen könne. Aber hier lautet das Argument, dass die Fehlwahrnehmung nicht durch etwas verursacht wird, das der sinnlichen Wahrnehmung innewohnt. Sie beruht einfach auf dem Mangel an angemessener Reflexion, dem Mangel an Vernunft (*rationis egentem*, DRN 4.502). Anstelle einer ‚künstlerischen *phantasia*‘ setzt Lukrez die menschlichen Sinne selbst mit den Werkzeugen des Handwerkers gleich (DRN 4.513–521):

Denique ut in fabrica, si pravast regula prima,  
normaque si fallax rectis regionibus exit,  
et libella aliqua si ex parti claudicat hilum,  
omnia mendose fieri atque obstipa necessust,  
prava cubantia prona supina atque absona tecta,  
iam ruere ut quaedam videantur velle, ruantque  
prodita iudicii fallacibus omnia primis,  
sic igitur ratio tibi rerum prava necessest  
falsaque sit, falsis quae cumque ab sensibus ortast.

Wie ja auch schließlich beim Bau, wenn das Grundlineal nicht gerade,  
wenn auch das Richtmaß falsch und mit schiefen Winkeln gebaut ist  
oder das Bleilot endlich auch nur um ein Tüttelchen abweicht,  
da muss alles vertrackt und windschief werden am Hause,  
alles verpfuscht und vorn wie hinten zum Dache nicht passend,  
Dass schon einzelne Teile mit Einsturz drohen, ja wirklich

auch einen archaisierenden Sinn von ‚zusätzlich‘ ausdrücken, was dann die Trennung von Wahrnehmung und Denken betonen würde (siehe Bailey 1947, S. 1236f.).

122 Vgl. Sextus Empiricus: Gegen die Dogmatiker 7.241.7–7.242.1: Ἄλλ’ ἢ μὲν φαντασία κατὰ τοὺς ἀπὸ τῆς Στοᾶς οὕτω δυσἀπόδοτός ἐστι· τῶν δὲ φαντασιῶν πολλαὶ μὲν καὶ ἄλλαι εἰσὶ διαφοραὶ („So schwer zu definieren ist die Vorstellung nach den Stoikern. Unter den Vorstellungen gibt es viele andere Unterschiede“; Übers. Flückiger 1998).

123 Vgl. Hahmann 2015, S. 170f.

stürzen; verfehlt war eben von Grund aus die ganze Berechnung.  
So müsst' auch jedweddes System verpfuscht und verkehrt sein,  
falls dir die Sinne, auf die du gebaut, sich als irrig erweisen.<sup>124</sup>

Der Abschnitt kehrt zum Leitmotiv des Turmproblems zurück, insbesondere den gebogenen Wänden eines Backsteinbaus, und nutzt dieses Bild, um die Unveränderlichkeit der visuellen Wahrnehmung zu betonen. Die Sinne dienen als Werkzeuge, der menschliche Verstand ist das Gebäude, das sie errichten.<sup>125</sup> Gibt man zu, dass die Sinne selbst verzerrt werden können, das heißt, dass sie fehlbar sind, wird diese Argumentation zerstört. Das Fehlen der Handwerker in dieser Analogie ist offensichtlich beabsichtigt. Obwohl verlässliche Werkzeuge eine Voraussetzung für ein erfolgreiches Bauwerk sind, gibt es in der Gleichung immer noch Raum für menschliches Versagen, d. h. für einen fehlerhaften Bauplan oder einen Handwerker, der die Werkzeuge nicht richtig einsetzt. Weist diese Passage Parallelen zu den stoischen Diskussionen über die ‚künstlerische *phantasia*‘ auf, geht sie die Analogie auf eine andere Weise an, indem sie die Frage nach der Perspektive des Künstlers ausklammert. Die Stoiker behaupten, dass man lernen könne, wie ein Handwerker zu sehen. Aber wenn für die Epikureer die Sinne unfehlbare Werkzeuge sind, dann findet der Akt der Kunstfertigkeit in der Anwendung dieser Werkzeuge statt, d. h. im Gebrauch der Sinneswahrnehmungen, um Urteile zu bilden (vgl. *ratio*, DRN 4.520). Das Wichtigste an der Wahrnehmung sind nicht die Betrachter:innen oder das, was sie gesehen haben, sondern die Wahrnehmung selbst und ihre Beziehung zum Denken.<sup>126</sup>

Dieser kurze Überblick über die ersten philosophischen Ansätze zu *phantasia* hat den üblichen Ansatz zur hellenistischen Ekphrasis im Sinne von *phantasia* bestätigt, aber

124 Lukrez: Von der Natur 4.513–521, Übers. Diels 1993.

125 Diese Analogie stammt wahrscheinlich aus einer viel früheren Periode der epikureischen Philosophie, wobei die Frage, ob sich Lukrez in diesem Abschnitt auf Epikur oder einen seiner Nachfolger beruft, heftig diskutiert wird: Epikur selbst schrieb eine Abhandlung mit dem Titel *Kanôn* („Richtschnur“), in der er die Bedeutung der Sinne als Grundlage der Wahrheit anspricht (DL 10.31). Sedley 1983, S. 30f., weist auf eine sehr allgemeine Ähnlichkeit zwischen DRN 4.500–521 und einem Papyrusfragment von Epikurs *Über die Natur* hin, aber die Werkzeugmetapher kommt dort nicht vor. Van der Waerdt 1989 äußert sich skeptisch zu diesem Zusammenhang und konzentriert sich auf Kolotes als Grundlage für das in dieser Passage dargelegte epikureische Denken. Platon (*Nomoi* 793c) verwendet eine ähnliche Metapher, aber in Bezug auf die Gewohnheiten (*nomima*) und nicht auf die Wahrnehmung, die Shorey 1901, S. 207, als Grundlage für Lukrez sieht. Zu Lukrez und Platon siehe De Lacy 1983.

126 Vielleicht spielt hier außerdem die Tatsache eine Rolle, dass Epikur im Vergleich mit anderen philosophischen Schulen einen großzügigeren Gebrauch von künstlerischen Bildern als Hilfsmittel für die Lehre vorsieht, siehe Frischer 1982, S. 87–128; Graf 1995, S. 148, Anm. 21. Vgl. auch Asmis 1995, S. 20: „wisdom consists precisely in enjoying sensory experiences and having correct opinions about them. Epicurus agrees that the wise person loves the sight of truth but insists that the love of truth encompasses the love of visual spectacles and auditory performances.“

auch einige Gründe für die Relativierung des traditionellen Ekphrasis-Ansatzes qua diskursivem Modus des Sehens in Übereinstimmung mit der stoischen Lehre geliefert. Skeptische Ansätze zu *phantasia* lehnen endgültige Interpretationen ab und berufen sich auf Fehlwahrnehmungen als Herausforderungen für eindeutige Aussagen.<sup>127</sup> Epikureische *phantasia* ist nicht diskursiv, sondern vielmehr unmittelbar. Sie erfordert einen zusätzlichen Prozess der Reflexion. Epikur vermeidet nicht die Implikationen der falschen Erscheinungen, die dem Begriff seit seiner Prägung durch Platon anhaften. Tatsächlich sind falsche Erscheinungen ein zentraler Bestandteil der epikureischen Lehre, gerade weil sie an die Notwendigkeit des Nachdenkens erinnern. Das skeptische und das epikureische Modell sind relevant, wenn man an den unentschlossenen Betrachter bei Asklepiades (AP 16.68 = HE 39) denkt oder an den gravierten Schlangenstein des Poseidippos (AB 15 = HE 20), der zwar gesehen wird, aber keine endgültige Aussage über die ihm eingeschriebene Bedeutung zulässt.<sup>128</sup> Es stimmt, dass das Epigramm des Poseidippos eine Verbindung zwischen dem Sehen und der Produktion des Künstlers herstellt, aber die Unbestimmtheit des Handelns des Künstlers scheint eher dem epikureischen als dem stoischen Ansatz zu entsprechen. Ekphrastische Epigramme können, auch wenn sie keine ausdrückliche philosophische Zugehörigkeit bekunden, ein breites Spektrum an intellektuellen Ansätzen zur Philosophie der Wahrnehmung reflektieren.

#### 4. Schlussfolgerung

In diesem Beitrag wurde anhand einer Auswahl ekphrastischer Epigramme das Angebot formuliert, diese Gedichte auf eine neue Weise zu lesen. Diese Epigramme präsentieren Kunstwerke, die unreflektiert wahrgenommen werden und die Betrachter:innen zum Nachdenken, zum Reflektieren anregen. Dadurch können die ekphrastischen Epigramme und ihre Thematisierung der Fehlwahrnehmung als Fortsetzung eines Diskurses der hellenistischen Philosophie gelten, der sich bis zu Platon zurückverfolgen lässt. Ausgehend von Platons Einführung des Begriffs der *phantasia* im Rahmen seiner Erörterung der *phantastike technē* muss jede weitere Behandlung die Rolle und Relevanz der künstlerischen Produktion (d.h. die Produktionsästhetik) sowie die Rolle und Relevanz der Wahrnehmung des Betrachters (d.h. Wirkungsästhetik) bestimmen. Bei

127 Clayman 2009, S. 145–208, sieht einen ausgeprägten skeptischen Einfluss bei den drei großen alexandrinischen Dichtern Kallimachos, Theokrit und Apollonios Rhodios.

128 Vgl. Prauscello 2006, die in einem anderen ekphrastischen Epigramm des Poseidippos (dem bekannten Kairos-Epigramm, 142 AB) eine epikureische Zeitauffassung ausmacht. Prauscellos Vorbehalt gilt auch hier: „This is not to say, of course, that Posidippus was a seriously committed Epicurean: it simply provides us with another indication that Posidippus shared the broader intellectual and educational background of his time without confining himself to a consistent profession of philosophical faith or rejection thereof“ (Prauscello 2006, S. 519).

den Stoikern überschneiden sich diese beiden Positionen nahezu – die ideale Art der Betrachtung besteht darin, wie Künstler:innen zu sehen –, die Skeptiker und Epikureer hingegen befassen sich viel stärker mit der Art und Weise, wie falsche Erscheinungen die Betrachter:innen beeinflussen. Diese Modelle der Wahrnehmung lassen Raum für Zweifel. Der Akt der sinnlichen Wahrnehmung ist möglicherweise unmittelbar, aber falsche Erscheinungen können Betrachtende in die Irre führen. Durch einen Reflexionsprozess sind sie in der Lage, das visuelle Bild entweder zu klären oder zu verunklaren. Die hellenistischen ekphrastischen Epigramme regen also, so meine These, ihre Leser:innen an, über den Akt der sinnlichen Wahrnehmung nachzudenken.<sup>129</sup>

## Siglenverzeichnis

- AB = Austin, Colin / Bastianini, Guido (Hgg.): *Posidippi Pellaei Quae Supersunt Omnia*, Mailand 2002 (Biblioteca Classica 3).
- AP = *Anthologia Palatina = Anthologia Graeca*. Griechisch – Deutsch, hg. von Hermann Beckby, 4 Bde., München 1965–1968.
- DL = Diogenes Laertius: *Lives of Eminent Philosophers*, hg. von Tiziano Dorandi, Cambridge, UK 2013 (Cambridge Classical Texts and Commentaries 50).
- DRN = Titus Lucretius Carus: *De Rerum Natura Libri IV*, hg. von Marcus Deufert, Berlin / Boston 2019 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana 2028).
- HE = *The Greek Anthology: Hellenistic Epigrams*, hg. von Andrew S.F. Gow / Denys L. Page, 2 Bde., Cambridge, UK 1965.
- L/S = Long, Anthony / Sedley, David: *The Hellenistic Philosophers*, 2 Bde., Cambridge, UK 1987.
- SH = *Supplementum Hellenisticum*, hg. von Hugh Lloyd-Jones / Peter Parsons, Berlin / New York 1983 (Texte und Kommentare 11).

Weitere Abkürzungen der Namen und Texte der Antike folgen:

Liddell, Henry G. / Scott, Robert / Jones, Henry S.: *A Greek-English Lexicon*, 2 Bde., Oxford 1925–1951.

## Primärliteratur

- Anthologia Graeca*. Griechisch – Deutsch, hg. von Hermann Beckby, 4 Bde., München 1965–1968.
- Aristoteles: *De Anima*, hg. von William David Ross, Oxford 1961.
- C. Plinius Secundus d.Ä.: *Naturkunde*. Lateinisch – Deutsch. Buch XXXVII, hg. von Roderich König / Joachim Hopp, Zürich 1994.
- Diogenes Laertius: *Lives of Eminent Philosophers*, hg. von Tiziano Dorandi, Cambridge, UK 2013 (Cambridge Classical Texts and Commentaries 50).
- Epikuro: *Opere*, hg. von Graziano Arrighetti, Turin 1973.

129 Die Arbeit an diesem Beitrag erfolgte im Rahmen des Teilprojektes ‚C1: ‚Andere‘ Poetiken der Ekphrasis in der hellenistischen Dichtung‘ des durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Sonderforschungsbereichs 1391 *Andere Ästhetik*, Projektnummer 405662736.



- Hesiod: Theogony, hg. von Martin Lichtfield West, Oxford 1966.  
 Homer: Odyssee, hg. von Peter von der Mühl, Basel 1962.  
 Long, Anthony / Sedley, David: The Hellenistic Philosophers, Bd. 2: Greek and Latin Texts with Notes and Bibliography, Cambridge, UK 1987.  
 Platon: Opera, hg. von John Burnet, 5 Bde., Oxford 1900–1907.  
 Poseidippos: Der Neue Poseidipp. Text, Übersetzung, Kommentar, hg. von Bernd Seidensticker / Adrian Stähli / Antje Wessels, Darmstadt 2015 (Texte zur Forschung 108).  
 Sextus Empiricus: Opera, hg. von Hermann Mutschmann / Jürgen Mau, 3 Bde., Leipzig 1958–1961.  
 Titus Lucretius Carus: De Rerum Natura Libri IV, hg. von Marcus Deufert, Berlin / Boston 2019 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana 2028).  
 Tzetzes, Johannes: Historiae, hg. von Pietro Luigi Maria Leone, Napoli 1968.

## Übersetzungen

- Anthologia Graeca, hg. von Dirk Uwe Hansen, übers. von Jens Gerlach / Dirk Uwe Hansen / Christoph Kugelmeier / Peter von Möllendorf / Kyriakos Savvidis / Jenny Teichmann, 5 Bde., Stuttgart 2011–2021.  
 Aristoteles: Über die Seele (De Anima), übers. von Klaus Corcilius, Hamburg 2017 (Philosophische Bibliothek 681).  
 Aristoteles: Über die Teile der Lebewesen, übers. von Wolfgang Kullmann, Darmstadt 2007 (Aristoteles Werke in deutscher Übersetzung 17: Zoologische Schriften II.1).  
 Diogenes Laertius: Leben und Meinungen berühmter Philosophen, übers. von Klaus Reich / Otto Apelt, Hamburg 1967.  
 Epikur: Briefe, Sprüche, Werkfragmente. Griechisch – Deutsch, übers. von Hans-Wolfgang Krautz, Ditzingen 1986.  
 Hesiod: Theogonie. Griechisch – Deutsch, übers. von Otto Schönberger, Stuttgart 1999.  
 Homer: Werke II. Odyssee, übers. von Dietrich Ebener, 2. Aufl. Berlin / Weimar 1976.  
 Long, Anthony A. / Sedley, David N.: Die Hellenistischen Philosophen. Texte und Kommentare, übers. von Karlheinz Hülsner, Stuttgart 2000 [1987].  
 Lukrez: Von der Natur. Lateinisch – Deutsch, übers. von Hermann Diels, München 1993.  
 Platon: Sämtliche Dialoge, übers. von Otto Apelt, hg. von Otto Apelt / Kurt Hildebrandt / Konstantin Ritter / Gustave Schneider, 7 Bde., Hamburg 1916–1923.  
 Sextus Empiricus: Gegen die Dogmatiker (= Adversus mathematicos libri 7–11), übers. von Hansueli Flückiger, Sankt Augustin 1998 (Texte zu Philosophie 10).  
 Sextus Empiricus: Grundriß der pyrrhonischen Skepsis. Einleitung und Übersetzung, übers. von Malte Hossenfelder, Frankfurt a.M. 1968.

## Sekundärliteratur

- Annas 1992 = Annas, Julia E.: Hellenistic Philosophy of Mind, Berkeley / Los Angeles / London 1992 (Hellenistic Culture and Society 8).  
 Asmis 1995 = Asmis, Elizabeth: Epicurean Poetics, in: Dirk Obbink (Hg.): Philodemus and Poetry. Poetic Theory and Practice in Lucretius, Philodemus, and Horace, New York / Oxford 1995, S. 15–34.  
 Asmis 1999 = Asmis, Elizabeth: Epicurean epistemology, in: Keimpe Algra / Jonathan Barnes / Jaap Mansfeld / Malcolm Schofield (Hgg.): The Cambridge History of Hellenistic Philosophy, 1. Aufl., Cambridge, UK 1999, S. 260–294.

- Bailey 1947 = Bailey, Cyril: *Titi Lucreti Cari de rerum natura libri sex*. Ed. with Prolegomena, Critical Apparatus, Translation and Commentary, Bde. 1–3, Oxford 1947.
- Balaudé 2004 = Balaudé, Jean-François: *La vérité des images selon Épicure. Perception, rêve et désir*, in: *Métis* 2 (2004), S. 193–215.
- Barnes 1992 = Barnes, Jonathan: *Diogenes Laertius IX 61–116. The Philosophy of Pyrrhonism*, in: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* 36.6 (1992), S. 4241–4301.
- Barnouw 2002 = Barnouw, Jeffrey: *Propositional Perception. Phantasia, Predication and Sign in Plato, Aristotle and the Stoics*, Lanham 2002.
- Bartsch 2007 = Bartsch, Shadi: „Wait a Moment, Phantasia“. *Ekphrastic Interference in Seneca and Epictetus*, in: *Classical Philology* 102 (2007), S. 83–95.
- Becker 1995 = Becker, Andrew Sprague: *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*, Lanham 1995 (*Greek Studies: Interdisciplinary Approaches*).
- Bergmann 1998 = Bergmann, Marianne: *Die Strahlen der Herrscher. Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*, Mainz 1988 (*Deutsches Archäologisches Institut*).
- Bett 1994 = Bett, Richard: *Aristocles on Timon on Pyrrho. The Text, its Logic, and its Credibility*, in: *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 12 (1994), S. 137–181.
- Bett 2000 = Bett, Richard: *Pyrrho, his Antecedents, and his Legacy*, New York / Oxford 2000.
- Borg 2005 = Borg, Barbara E.: *Literarische Ekphrasis und künstlerischer Realismus*, in: Martin Büchsel / Peter Schmidt (Hgg.): *Realität und Projektion. Wirklichkeitsnahe Darstellung in Antike und Mittelalter*, Berlin 2005 (*Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst* 1), S. 33–53.
- Brittain 2014 = Brittain, Charles: *The Compulsion of Stoic Assent*, in: Mi-Kyoung Lee (Hg.): *Strategies of Argument. Essays in Ancient Ethics, Epistemology, and Logic*, New York / Oxford 2014, S. 332–355.
- Büttner 2018 = Büttner, Stefan: *Vorstellung (φαντασία) bei Platon*, in: Brigitte Kappl / Sven Meier (Hgg.): *Gnothi sauton. Festschrift für Arbogast Schmitt zum 75. Geburtstag*, Heidelberg 2018 (*Studien zu Literatur und Erkenntnis* 15), S. 149–173.
- Busche 1997 = Busche, Hubertus: *Hat Phantasia nach Aristoteles eine interpretierende Funktion in der Wahrnehmung?*, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 51 (1997), S. 565–589.
- Busche 2003 = Busche, Hubertus: *Die Aufgaben der phantasia nach Aristoteles*, in: Thomas Welt / Thomas Dewender (Hgg.): *Imagination – Fiktion – Kreation. Das kulturschaffende Vermögen der Phantasie*, München / Leipzig 2003, S. 23–44.
- Caston 2021 = Caston, Victor: *Aristotle and the Cartesian Theater*, in: Jakob Fink / Pavel Gregoric (Hgg.): *Encounters with Aristotelian Philosophy of Mind*, New York / London 2021, S. 169–220.
- Chaldeckas 2022 = Chaldeckas, Matthew: *An Intersectional Approach to Theocritus Idyll 15*, in: *Helios* 49 (2022), S. 1–24.
- Christensen 2021 = Christensen, Sanne R.: *Poseidippos von Pella. Lithika*, in: Iris Wenderholm (Hg.): *Stein. Eine Materialgeschichte in Quellen der Vormoderne*, Berlin / Boston 2021, S. 61–68.
- Clayman 2009 = Clayman, Dee L.: *Timon of Phlius. Pyrrhonism into Poetry*, Berlin / New York 2009 (*Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte* 98).
- Collette 2006 = Collette, Bernard: *Phantasia et phantasma chez Platon*, in: *Les Études philosophiques* 76 (2006), S. 89–106.
- Corcilius 2014 = Corcilius, Klaus: *Phantasia und Phantasia bei Aristoteles*, in: Philipp Brüllmann / Ursula Rombach / Cornelia Wilde (Hgg.): *Imagination, Transformation und die Entstehung des Neuen*, Berlin / Boston 2014 (*Transformationen der Antike* 31), S. 71–87.
- Elsner 2002 = Elsner, Jaś: *Introduction. The Genres of Ekphrasis*, in: Jaś Elsner (Hg.): *The Verbal and the Visual. Cultures of Ekphrasis in Antiquity*, Victoria 2002 (*Ramus* 31, 1–2), S. 1–18.

- Erler 2007 = Erler, Michael: Platon, in: Hellmut Flashar (Hg.): Grundriss der Geschichte der Philosophie. Philosophie der Antike, Bd. 2.2, Basel 2007.
- Fowler 1989 = Fowler, Barbara Hughes: The Hellenistic Aesthetic, Madison, WI 1989 (Wisconsin Studies in Classics).
- Frede 1992 = Frede, Dorothea: The Cognitive Role of Phantasia in Aristotle, in: Martha C. Nussbaum / Amélie O. Rorty (Hgg.): Essays on Aristotle's De Anima, Oxford 1992, S. 279–295.
- Frede 1997 = Frede, Dorothea: Platon. Philebos. Übersetzung und Kommentar, in: Ernst Heitsch / Carl Werner Müller / Kurt Sier (Hgg.): Plato. Werke. Übersetzung und Kommentar, Göttingen 1997.
- Frede 2020 = Frede, Dorothea: The two meanings of *phantasia* in De Anima II 3, in: Weltaz Guyomarc'h / Claire Louguet / Charlotte Murgier (Hgg.): Aristote et l'âme humaine. Lectures de De Anima III offertes à Michel Crubellier, Leuven / Paris / Bristol, CT 2020, S. 53–74.
- Frede 1983 = Frede, Michael: Stoics and Skeptics on Clear and Distinct Impressions, in: Myles Burnyeat (Hg.): The Skeptical Tradition, Berkeley / Los Angeles 1983, S. 65–93.
- Frede 1999 = Frede, Michael: Stoic epistemology, in: Keimpe Algra / Jonathan Barnes / Jaap Mansfeld / Malcolm Schofield (Hgg.): The Cambridge History of Hellenistic Philosophy, Cambridge 1999, S. 295–322.
- Friedländer 1912 = Friedländer, Paul: Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius. Kunstbeschreibungen justinianischer Zeit, Leipzig 1912.
- Frischer 1982 = Frischer, Bernard: The Sculpted Word. Epicureanism and Philosophical Recruitment in Ancient Greece, Berkeley / Los Angeles 1982.
- Gasser 2015 = Gasser, Anna-Maria: Lithika (1–20), in: Bernd Seidensticker / Adrian Stähli / Antje Wessels (Hgg.): Der Neue Poseidipp. Text, Übersetzung, Kommentar, Darmstadt 2015 (Texte zur Forschung 108), S. 19–111.
- Gerok-Reiter / Robert 2022 = Gerok-Reiter, Annette / Robert, Jörg: Andere Ästhetik – Akte und Artefakte in der Vormoderne. Zum Forschungsprogramm des SFB 1391, in: Annette Gerok-Reiter / Jörg Robert / Matthias Bauer / Anna Pawlak (Hgg.): Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven, Berlin / Boston 2022 (Andere Ästhetik – Koordinaten 1), S. 3–51.
- Gigante 1981 = Gigante, Marcello: Scetticismo e Epicureismo. Per l'avviamento di un discorso storiografico, Naples 1981 (Elenchos 4).
- Görler 2007 = Görler, Woldemar: Älterer Pyrrhonismus. Jüngere Akademie. Antiochos aus Askalon, in: Hellmut Flashar (Hg.): Grundriss der Geschichte der Philosophie. Philosophie der Antike, Bd. 4.2, Basel 2007.
- Goldhill 1994 = Goldhill, Simon: The Naive and Knowing Eye. Ecphrasis and the Culture of Viewing in the Hellenistic World, in: Simon Goldhill / Robin Osborne (Hgg.): Art and Text in Ancient Greek Culture, Cambridge, UK 1994 (Cambridge Studies in New Art History and Criticism), S. 197–223.
- Goldhill 2007 = Goldhill, Simon: What is Ecphrasis for?, in: Classical Philology 102 (2007), S. 1–19.
- Gow 1954 = Gow, Andrew S.F.: Asclepiades and Posidippus. Notes and Queries, in: The Classical Review 4 (1954), S. 195–200.
- Gow / Page 1965 = Gow, Andrew S.F. / Page, Denys L.: The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams, 2 Bde., Cambridge, UK 1965.
- Graf 1995 = Graf, Fritz: Ekphrasis. Die Entstehung der Gattung in der Antike, in: Gottfried Boehm / Helmut Pfotenhauer (Hgg.): Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995 (Bild und Text), S. 143–155.
- Grethlein 2021 = Grethlein, Jonas: The Ancient Aesthetics of Deception. The Ethics of Enchantment from Gorgias to Heliodorus, Cambridge, UK 2021.
- Gurd 2007 = Gurd, Sean E.: Meaning and Material Presence. Four Epigrams on Timomachus' Unfinished *Medea*, in: Transactions of the American Philological Association 137 (2007), S. 305–331.

- Gutzwiller 1998 = Gutzwiller, Kathryn: Poetic Garlands. Hellenistic Epigrams in Context, Berkeley 1998.
- Gutzwiller 2002 = Gutzwiller, Kathryn: Art's Echo. The Tradition of Hellenistic Ecphrastic Epigram, in: Annette M. Harder / Remeo F. Regtuit / Gerry C. Wakker (Hgg.): Hellenistic Epigrams, Groningen 2002 (*Hellenistica Groningana* 6), S. 85–112.
- Gutzwiller 2004 = Gutzwiller, Kathryn: Seeing Thought. Timomachus' Medea and Ecphrastic Epigram, in: *American Journal of Philology* 125 (2004), S. 339–386.
- Hahmann 2015 = Hahmann, Andree: Epicurus on Truth and Phantasia, in: *Ancient Philosophy* 35 (2015), S. 155–182.
- Halliwell 2002 = Halliwell, Stephen: The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems, Princeton 2002.
- Hunter 1999 = Hunter, Richard L.: Theocritus. A Selection. Idylls 1, 3, 4, 6, 7, 10, 11 and 13, Cambridge, UK 1999 (*Cambridge Greek and Latin Classics*).
- Imbert 1980 = Imbert, Claude: Stoic Logic and Alexandrian Poetics, in: Malcolm Schofield / Myles Burnyeat / Jonathan Barnes (Hgg.): Doubt and Dogmatism. Studies in Hellenistic Epistemology, Oxford 1980, S. 182–216.
- Ioppolo 1990 = Ioppolo, Anna-Maria: Presentation and Assent. A Physical and Cognitive Problem in Early Stoicism, in: *Classical Quarterly* 40 (1990), S. 433–449.
- Kannicht 1980 = Kannicht, Richard: Der alte Streit zwischen Philosophie und Dichtung. Zwei Vorlesungen über Grundzüge der griechischen Literaturauffassung, in: *Der altsprachliche Unterricht* 23 (1980), S. 6–36.
- Kosmetatou 2004 = Kosmetatou, Elizabeth: Vision and Visibility. Art Historical Theory Paints a Portrait of New Leadership in Posidippus' *Andriantopoiika*, in: Benjamin Acosta-Hughes / Elizabeth Kosmetatou / Manuel Baumbach (Hgg.): Labored in Papyrus Leaves. Perspectives on an Epigram Collection Attributed to Posidippus (P. Mil. Vogl. VIII 309), Cambridge, MA / Washington, DC 2004 (*Hellenic Studies* 2), S. 187–211.
- Kris / Kurz 1995 = Kris, Ernst / Kurz, Otto: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Frankfurt a.M. 1995 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1202) [1. Aufl. Wien 1934].
- De Lacy 1983 = De Lacy, Phillip: Lucretius and Plato, in: *Syzetesis. Studi sull'Epicureismo greco e romano offerti a Marcello Gigante*, Naples 1983 (*Biblioteca della parola del passato* 16), S. 291–307.
- Lausberg 1982 = Lausberg, Marion von: Das Einzeldistichon. Studien zum antiken Epigramm, München 1982 (*Studia et testimonia antiqua* 19).
- Lobsien 1999 = Olejniczak Lobsien, Verena: Skeptische Phantasia. Eine andere Geschichte der frühneuzeitlichen Literatur, München 1999.
- Long 1971 = Long, Anthony A.: Aisthesis, Prolepsis and Linguistic Theory in Epicurus, in: *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 18 (1971), S. 114–133.
- Long 1986 = Long, Anthony A.: Hellenistic Philosophy. Stoics, Epicureans, Skeptics, 2. Aufl., Berkeley / Los Angeles 1986.
- Long / Sedley 1987 = Long, Anthony / Sedley, David: The Hellenistic Philosophers, 2 Bde., Cambridge, UK 1987.
- Lycos 1964 = Lycos, Kimon: Aristotle and Plato on 'Appearing', in: *Mind* 73 (1964), S. 496–514.
- Manieri 1998 = Manieri, Alessandra: L'immagine Poetica nella teoria degli antichi. *Phantasia ed enargeia*, Pisa / Rome 1998 (*Filologia e Critica* 82).
- Männlein-Robert 2003 = Männlein-Robert, Irmgard: Zum Bild des Phidias in der Antike. Konzepte zur Kreativität des bildenden Künstlers, in: Thomas Welt / Thomas Dewender (Hgg.): *Imagination – Fiktion – Kreation. Das kulturschaffende Vermögen der Phantasia*, München / Leipzig 2003, S. 45–67.

- Männlein-Robert 2007a = Männlein-Robert, Irmgard: Epigrams on Art. Voice and Voicelessness in Ephrastic Epigram, in: Peter Bing / Jon S. Bruss (Hgg.): *Brills Companion to Hellenistic Epigram*, Leiden / Boston 2007 (Brill's Companions in Classical Studies), S. 251–271.
- Männlein-Robert 2007b = Männlein-Robert, Irmgard: Stimme, Schrift und Bild. Zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung, Heidelberg 2007 (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften 2).
- Männlein-Robert 2022 = Männlein-Robert, Irmgard: Illusion und Phantasie – Zur Poetologie der Aisthesis in der ekphrastischen Dichtung des Hellenismus, in: Annette Gerok-Reiter / Jörg Robert / Matthias Bauer / Anna Pawlak (Hgg.): *Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven*, Berlin / Boston 2022 (Andere Ästhetik – Koordinaten 1), S. 359–391
- Mansfeld 1983 = Mansfeld, Jaap: *Technē*. A New Fragment of Chrysippus, in: *Greek, Roman and Byzantine Studies* 24 (1983), S. 57–65.
- Masi / Maso 2015 = Masi, Francesca Guadalupe / Maso, Stefano (Hgg.): *Epicurus on Eidola. Peri Phuseos Book II. Update, Proposals, and Discussions*, Amsterdam 2015 (Lexis Ancient Philosophy 10).
- Page 1981 = Page, Denys Lionel (Hg.): *Further Greek Epigrams. Epigrams before A.D. 50 from the Greek Anthology and Other Sources, not Included in Hellenistic Epigrams or The Garland of Philip*, Cambridge, UK 1981.
- Petrovic 2005 = Petrovic, Andrej: „Kunstvolle Stimme der Steine spricht!“ Zur Intermedialität der griechischen epideiktischen Epigramme, in: *Antike und Abendland* 51 (2005), S. 30–42.
- Petrovic / Petrovic 2003 = Petrovic, Ivana / Petrovic, Andrej: Stop and Smell the Statues. Callimachus' Epigram 51Pf. Reconsidered (Four Times), in: *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 51 (2003), S. 179–208.
- Platt 2014 = Platt, Verity: Likeness and Likelihood in Classical Greek Art, in: Victoria Wohl (Hg.): *Probabilities, Hypotheticals and Counterfactuals in Ancient Greek Thought*, Cambridge, UK 2014, S. 185–198.
- Poetsch 2019 = Poetsch, Christoph: *Platons Philosophie des Bildes. Systematische Untersuchungen zur platonischen Metaphysik*, Frankfurt a. M. 2019.
- Polansky 2007 = Polansky, Ronald: *Aristotle's De anima. A Critical Commentary*, Cambridge, UK 2007.
- Powell 1925 = Powell, John U. (Hg.): *Collectanea Alexandrina*, Oxford 1925.
- Prauscello 2006 = Prauscello, Lucia: Sculpted Meanings, Talking Statues. Some Observations on Posidippus 142.12 A–B (=XIX G–P) ΚΑΙ ΕΝ ΠΡΟΘΥΡΟΙΣ ΘΗΚΕ ΔΙΑΔΑΚΑΛΙΗΝ, in: *American Journal of Philology* 127 (2006), S. 511–523.
- Prioux 2007 = Prioux, Évelyne: Regards alexandrins. Histoire et théorie des arts dans l'épigramme hellénistique, Leuven 2007 (Hellenistica Groningana 12).
- Pucci 2007 = Pucci, Pietro: Inno alle Muse (Esiodo, Teogonia, 1–115). Testo, introduzione, traduzione e commento, Pisa 2007 (Filologia e critica 96).
- Puelma 1989 = Puelma, Mario: Der Dichter und die Wahrheit in der griechischen Poetik von Homer bis Aristoteles, in: *Museum Helveticum* 46 (1989), S. 65–100.
- Reed 2002 = Reed, Baron: The Stoics' Account of the Cognitive Impression, in: *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 23 (2002), S. 147–180.
- Rist 1969 = Rist, John M.: *Stoic Philosophy*, Cambridge, UK 1969.
- Rouveret 1989 = Rouveret, Agnès: *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne. (V<sup>e</sup> siècle av. J.-C.–1<sup>er</sup> siècle ap. J.-C.)*, Rome 1989 (Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome 274).
- Rudolph 2011 = Rudolph, Kelli: Democritus' Perspectival Theory of Vision, in: *The Journal of Hellenic Studies* 131 (2011), S. 67–83.
- Sandbach 1971 = Sandbach, Francis Henry: *Phantasia katalēptikē*, in: Anthony A. Long (Hg.): *Problems in Stoicism*, London 1971, S. 9–21.

- Scott 1989 = Scott, Dominic: Epicurean Illusions, in: *Classical Quarterly* 39 (1989), S. 360–374.
- Sedley 1983 = Sedley, David: Epicurus' Refutation of Determinism, in: *Syzetesis. Studi sull'Epicureismo greco e romano offerti a Marcello Gigante*, Naples 1983 (Biblioteca della parola del passato 16), S. 11–51.
- Sedley 1998 = Sedley, David: *Lucretius and the Transformation of Greek Wisdom*, Cambridge, UK 1998.
- Sedley 2005 = Sedley, David: La définition stoïcienne de la *phantasia katalêptikê*, in: Gilbert R. Dherbey / Jean-Baptiste Gourinat (Hgg.): *Les Stoïciens*, Paris 2005 (Bibliothèque d'histoire de la philosophie: Nouvelle Série Antiquité), S. 75–93.
- Seidensticker 2015 = Seidensticker, Bernd: Andriantopoiika (62–70), in: Bernd Seidensticker / Adrian Stähli / Antje Wessels (Hgg.): *Der Neue Poseidipp. Text, Übersetzung, Kommentar*, Darmstadt 2015 (Texte zur Forschung 108), S. 245–281.
- Sens 2002 = Sens, Alexander: An Ecphrastic Pair. Asclepiades AP 12.75 and Asclepiades or Posidippus API 68, in: *The Classical Journal* 97 (2002), S. 249–262.
- Sens 2011 = Sens, Alexander: *Asclepiades of Samos. Epigrams and Fragments, Edition with Translations and Commentary*, Oxford 2011.
- Shorey 1901 = Shorey, Paul: Plato, Lucretius, and Epicurus, in: *Harvard Studies in Classical Philology* 12 (1901), S. 201–210.
- Silverman 1991 = Silverman, Allan: Plato on „Phantasia“, in: *Classical Antiquity* 10 (1991), S. 123–147.
- Skinner 2001 = Skinner, Marilyn B.: Ladies' Day at the Art Institute. Theocritus, Herodas, and the Gendered Gaze, in: André Pierre M. H. Lardinois / Laura K. McClure (Hgg.): *Making Silence Speak. Women's Voices in Greek Literature and Society*, Princeton / Oxford 2001, S. 201–222.
- Smith 2004 = Smith, Martyn: Elusive Stones. Reading Posidippus' λιθικά through Technical Writing on Stones, in: Benjamin Acosta-Hughes / Elizabeth Kosmetatou / Manuel Baumbach (Hgg.): *Labored in Papyrus Leaves. Perspectives on an Epigram Collection Attributed to Posidippus* (P. Mil. Vogl. VIII 309), Cambridge, MA 2004 (Hellenic Studies 2), S. 105–117.
- Squire 2010a = Squire, Michael: Making Myron's Cow Moo? Ecphrastic Epigram and the Poetics of Simulation, in: *American Journal of Philology* 131 (2010), S. 589–634.
- Squire 2010b = Squire, Michael: Reading a View. Poem and Picture in the Greek Anthology, in: *Ramus* 39 (2010), S. 73–103.
- Stewart 2005 = Stewart, Andrew: Posidippus and the Truth in Sculpture, in: Kathryn Gutzwiller (Hg.): *The New Posidippus. A Hellenistic Poetry Book*, Oxford 2005, S. 183–205.
- Stoneman 2020 = Stoneman, Richard: Can you Believe your Eyes? Scepticism and the Evidence of the Senses in Lucretius, *De Rerum Natura* 4.237–521, in: Philip R. Hardie / Valentina Proserpi / Diego Zucca (Hgg.): *Lucretius Poet and Philosopher. Background and Fortunes of De Rerum Natura*, Berlin / Boston 2020 (Trends in Classics – Supplementary Volumes 90), S. 61–82.
- Strobel 2021 = Strobel, Benedikt: Bild und falsche Meinung in Platons *Sophistes*, in: Julia Pfefferkorn / Antonino Spinelli (Hgg.): *Platonic Mimesis Revisited*, Baden-Baden 2021 (International Plato Studies 40).
- Tanner 2006 = Tanner, Jeremy: *The Invention of Art History in Ancient Greece. Religion, Society and Artistic Rationalisation*, Cambridge, UK 2006 (Cambridge Classical Studies).
- Thein 2012 = Thein, Karel: Imagination, Self-Awareness, and Modal Thought at Philebus 39–40, in: *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 42 (2012), S. 109–149.
- Tsouna 2021 = Tsouna, Voula: The Epicurean Notion of epibolê, in: *Rhizomata* 9 (2021), S. 179–201.
- Vander Waerdt 1989 = Vander Waerdt, Paul: Colotes and the Epicurean Refutation of Skepticism, in: *Greek, Roman and Byzantine Studies* 30 (1989), S. 225–267.
- Veres / Machek 2021 = Veres, Máté / Machek, David: Expert Impressions in Stoicism, in: *Archiv für Geschichte der Philosophie* (18. September 2021), DOI: <https://doi.org/10.1515/agph-2021-0038>.

- Villela-Petit 1991 = Villela-Petit, Maria: La Question de l'image artistique dans le Sophiste, in: Pierre Aubenque (Hg.): Études Sur Le Sophiste De Platon, Naples 1991 (Elenchos 21), S. 53–90.
- Walsh 1990 = Walsh, George: Surprised by Self. Audible Thought in Hellenistic Poetry, in: Classical Philology 85 (1990), S. 1–21.
- Watson 1988 = Watson, Gerard: Phantasia in Classical Thought, Galway 1988.
- Wessels 2014 = Wessels, Antje: Zwischen Illusion und Distanz. Zur Wirkungsästhetik lebensechter Gegenstände, in: Ruth Bielfeldt (Hg.): Ding und Mensch in der Antike. Gegenwart und Vergegenwärtigung, Heidelberg 2014 (Akademiekonferenzen 16), S. 275–300.
- Zanker 1981 = Zanker, Graham: Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry, in: Rheinisches Museum für Philologie 124 (1981), S. 297–311.
- Zanker 1987 = Zanker, Graham: Realism in Alexandrian Poetry. A Literature and its Audience, London 1987.
- Zanker 2004 = Zanker, Graham: Modes of Viewing in Hellenistic Poetry and Art, Madison, WI 2004 (Wisconsin Studies in Classics).
- Zucca 2020 = Zucca, Diego: Lucretius and the Epicurean View that “All Perceptions are True”, in: Philip R. Hardie / Valentina Proserpi / Diego Zucca (Hgg.): Lucretius Poet and Philosopher. Background and Fortunes of *De Rerum Natura*, Berlin / Boston 2020 (Trends in Classics – Supplementary Volumes 90), S. 23–42.

Tobias Bulang

## „Geplerr vor den Augen“

Zur Ambiguität des Scheins in der publizistischen Auseinandersetzung von Johann Weyer und Jean Bodin über das *crimen magiae*

### Abstract

The disagreement between Johann Weyer and Jean Bodin over the reality of witchcraft returns time and again to questions about appearance, fiction, imagination, and hallucination. While Weyer tries to prove that witchcraft is fundamentally a fiction created by the melancholy dispositions of the sick and accusations made by the public, Bodin insists on the reality of the witchcraft crimes, citing even renowned works of fiction as factual proof of his position. Interestingly, both authors employ some of the same case-reports and literary examples to prove their opposing points, by modifying details of the stories and switching perspectives. Thus, the status of fact and fiction becomes ambiguous within the discourse of demonology. This contributes in the long run to the literarisation of the devil in poetic works of fiction.

### Keywords

Johann Weyer, Jean Bodin, Witchcraft, Imagination, Hallucination, Fiction

## 1. Fiktion, Imaginäres und Halluzination – Reizthemen der Kontroverse

Die im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts publizistisch ausgetragene Kontroverse zwischen dem französischen Staatsphilosophen und Juristen des königlichen Parlaments in Paris, Jean Bodin,<sup>1</sup> und Johann Weyer, dem Leibarzt des Jülicher Fürsten,<sup>2</sup> über die Belange der Hexenverfolgungen ist in vielerlei Hinsicht aufschlussreich. Bei Weyer erscheint das Hexenwesen aus der Perspektive des Mediziners, der in den Geständnissen der Beschuldigten krankhafte Alterationen des Geistes ausmacht, die er auf humoralpathologischer Grundlage sinnesphysiologisch fundiert. Weyer publizierte seine Thesen erstmals in der Schrift *De Praestigijs Daemonum et Incantationibus ac veneficijs*

- 1 Vgl. die Einleitung in Bodin: *De la Démonomanie des sorciers* (2016); s. weiterhin: Mayer-Tasch 2000; Opitz-Belakhal 2006; Opitz 2008; Lloyd 2017.
- 2 Vgl. zu Weyer: Binz 1896, die Einleitung in der von Mora hg. Weyer-Ausgabe: Weber 1991; Müller 2017, S. 557–573; vgl. auch die Übersichtsdarstellungen zu den Positionen zur Hexenverfolgung: Behringer 1987; Clark 1992; Lehmann / Ulrich 1992.



*libri V* im Jahr 1563, von der mehrere vielfach überarbeitete Neuauflagen erschienen sowie eine deutsche Übersetzung von Füglin und danach eine von Weyer selbst. Im Jahr 1577 erschien von Weyer auch die Kurzfassung seiner Thesen unter dem Titel *De Lamiis*.<sup>3</sup> Auf seine Thesen antwortet 1580 mit der *Démonomanie des sorciers* Jean Bodin,<sup>4</sup> der im *crimen magicæ* ein Verbrechen sieht, das auf einem Kontrakt mit dem Teufel beruht, und in Weyer einen Gelehrten, der diese Zusammenhänge vorsätzlich relativiert und verschleiert, um seinerseits die Anliegen des Bösen voranzutreiben.<sup>5</sup> Bodin hatte nach dem Erscheinen von Weyers *De Lamiis* die Publikation seiner *Démonomanie des sorciers*, welche bereits in allen Kapiteln Kritik an Weyers Werk *De Praestigiis* übte, verzögert, um dem Buch noch einen Anhang hinzuzufügen, der sich der Widerlegung Weyers widmet.

Ungeachtet ihrer beruflichen Spezialisierung finden sich medizinische Argumente auch bei Bodin, juristische auch bei Weyer und beide greifen zudem auf theologische Argumente zurück. Während Weyer das elaborierte Hexereidelikt, also die seit der Frühen Neuzeit das Hexenwesen juristisch definierenden Tatbestände des Teufelspakts, des Flugs durch die Nacht, der Teilnahme am Hexensabbat, der Teufelsbuhlschaft, der Tierverwandlungen und des Schadenszaubers,<sup>6</sup> in ihrer Tatsächlichkeit bestreitet und als fiktionale Konstrukte, Einbildungen oder Halluzinationen darstellt, insistiert Bodin auf der Realität dieser Verbrechen und der Notwendigkeit ihrer konsequenten juristischen Verfolgung, um Schaden vom Gemeinwesen abzuwenden.<sup>7</sup> Dieser Schaden drohe nicht vom Schadenszauber der Hexen und ihren Verbrechen allein, sondern vielmehr vom zürnenden Gott, der die Gemeinschaft wegen seiner Nachlässigkeit in der Hexenverfolgung

- 3 Vgl. Weyer: *De Praestigiis Daemonum* (1563; editio princeps); Weyer: *De Praestigiis* (1575; deutsche Übersetzung von Johann Füglin); Weyer: *De praestigiis daemonum* (1578/1967; Weyers eigene Übersetzung in photomechanischem Nachdruck). In der Hexenforschung wird die englische Übersetzung der lateinischsprachigen Auflage von 1583 viel genutzt, die über eine umfassende Einleitung, Bibliographie sowie einen Kommentar und ein Glossar verfügt: Weyer: *Witches, Devils, and Doctors*. Vgl. weiterhin die Kurzzusammenfassung: Weyer: *De Lamiis liber*.
- 4 Bodin: *De la Démonomanie des Sorciers* (1580; ein Nachdruck der Ausgabe erschien 1988); Kritische Ausgabe: Bodin: *De la Démonomanie des sorciers* (2016). Bibliographische Aufstellung der Ausgaben bei Isaac 1985; Crahay / Isaac / Lengner 1992. Im Beitrag zitiert wird die zweite Auflage der Übersetzung des elsässischen Juristen und Autoren Johann Fischart: Bodin: *De Magorum Daemonomania* (Ausgabe letzter Hand). Zu Fischarts Übersetzung, die mit Zusätzen und Kommentaren versehen ist und das Thema im anderen Rechtskontext bespricht, vgl. Scholz-Williams 1996; Scholz-Williams 1998; Schüz 2011; Schüz 2013; Bulang et al. 2015; Kessel / Managò / van de Löcht 2019.
- 5 Vgl. zum Teufelspakt: Götz 1987; Schild 2004, S. 31–37; Lederer 2006; Dillinger 2018; sowie unter theologiegeschichtlichem Aspekt: Linsenmann 2000. Zu den rechtshistorischen Aspekten des Teufelspakts Lattmann 2019, S. 144–156; vgl. auch Schwerhoff 1986; Eiden 2002.
- 6 Vgl. Hirte 2000; Schild 2004.
- 7 Zum elaborierten Hexereidelikt vgl. die gute Einführung in den Gesamtkomplex bei Dillinger 2018, S. 20–23; weiterhin: Schild 2004. Zur Relevanz der Imagination in der Kontroverse und ihrem wissenschaftlichen Umfeld vgl. auch die Studien von Battafarano 2003; Giglioli 2013.

mit grausamen Plagen strafe.<sup>8</sup> Denn es handelt sich im Kern der Hexerei um Apostasie und die Tötung der Zauberer sei in der Heiligen Schrift offenbartes göttliches Gebot.

Weyer freilich leugnet keineswegs des Teufels Beitrag in der Sache; und Bodin räumt den Zauberern und Hexen keineswegs unmittelbare magische Wirkmacht ein. Für beide ist Hexerei ein Verblendungszusammenhang, ein schwer zu durchmessendes Dickicht aus Lüge, Schein, Halluzination und Täuschung. Die Ambiguität des Scheins macht beiden Autoren zu schaffen, wenn auch auf unterschiedliche Weise. Was tritt beim Hexereiverdikt in Erscheinung, was ist falscher Anschein, wo liegt vorsätzliche Täuschung vor? Beide Autoren verschieben im Hexereidiskurs die Grenzen von Faktum und Fiktion, wenn auch jeweils in verschiedene Richtungen. Rückblickend handelt es sich bei der Hexenverfolgung um ein gesellschaftliches Imaginäres,<sup>9</sup> welches um ein Zentrum kreist (Teufelspakt und Magie als Ausdruck der Apostasie der Ausführenden), das aus heutiger Perspektive nichtig ist. Die Kontroverse zwischen Bodin und Weyer erweist sich so als Auseinandersetzung über ein gesellschaftliches Imaginäres. Während für Bodin kein Zweifel an der Realität des Teufelspaktes und der weiteren Hexereiverbrechen besteht, sieht Weyer hingegen im Hexereidiskurs selbst des Teufels Macht: Wenn die weltliche Obrigkeit aufgrund der Annahmen über Hexerei und Magie im wüsten Bluttausch Hexen und Zauberer tötet, die eigentlich kranke Menschen sind, verstößt der Mensch damit gegen das göttliche Gebot („Du sollst nicht töten!“) und macht sich damit zum Werkzeug des Teufels. Nach Weyer basiert der ganze Hexereidiskurs auf Fiktion. Die Hexe definiert Weyer als Objekt einer Zuschreibung durch das Kollektiv. Bei dem, was die Hexen und Zauberer vor Gericht gestehen, handele es sich um Imaginationen, denen sie selbst aufgrund einer melancholischen Disposition erliegen. Das Ungleichgewicht der Körpersäfte und die im Leib aufsteigenden Dämpfe täuschten die Wahrnehmung durch Einbildungen des Teufelspakts, der Tierverwandlung und des Besenflugs. Dabei könnten auch Drogen im Spiel sein, was Weyer beweist, indem er das Flugrezept mit seinen halluzinogenen Bestandteilen wiedergibt, welches Giambattista della Porta publizierte.<sup>10</sup> Die von den Hexen gestandene Teufelsbuhlschaft sei letztlich eine Sexualphantasie.

8 Vgl. die umfassende Darstellung unter rechtsgeschichtlichem Aspekt mit ausführlicher Forschungsdiskussion: Lattmann 2019.

9 Zum Konzept des gesellschaftlichen Imaginären vgl. Castoriadis 1984, S. 196–284, S. 559–610. In ihm ist die gesellschaftskonstitutive Funktion auch von ontisch nicht Gegebenem ausdrücklich betont. Angesichts der Hexenverfolgung sind folgende Ausführungen unmittelbar einsichtig: „daß im Falle des Imaginären das Signifikat, auf das der Signifikant verweist, als solches fast ungreifbar ist und seine ‚Seinsweise‘ *per definitionem* eine Weise des Nicht-Seins ist“ (Castoriadis 1984, S. 243).

10 Das Salbenrezept auf der Basis von Kinderfett im Kapitel über Halluzinogene: della Porta: *Magia naturalis*, lib. II, cap. 26, S. 101f. Entnehmen kann man es u.a. auch der deutschen Übersetzung: della Porta: *Natürliche Magia*, S. 251f. Aufgrund der Auseinandersetzung mit Bodin hatte Weyer das Rezept in spätere Auflagen nicht aufgenommen, es findet sich bei Weyer: *De praestigiis daemonum* (1578/1967), Bl. 53r. Zu den Hexensalben vgl. auch Peuckert 1960.

Um aus solchen naturkundlich-physiologischen Erwägungen, die Körpersäfte und Dämpfe mit Einbildungen und selbstbelastenden Aussagen vor Gericht in einen Zusammenhang bringen, abzuleiten, dass die Hexen nicht zu Tode zu verurteilen seien, genügt die bei Weyer beobachtbare konstruktivistische Relativierung des Hexereidelikts nicht. Aus dem Postulat der Uneigentlichkeit der vorgeblichen Hexereiverbrechen sind, so Weyer, zunächst andere juristische Konsequenzen zu ziehen. Die pathogene Konstitution der belastenden Geständnisse weist auf eine körperliche Konstitution der Hexen und Zauberer, die sie als überhaupt nicht vertragsfähig erscheinen lässt, womit jeder gestandene Teufelspakt nichtig sei. Weyer knüpft hier an die einzig erfolgversprechende Strategie bei der Verteidigung einer Hexe im Prozess an: Nur indem sie als vollständig wahnsinnig und nicht vertragsmündig dargestellt wird, kann sie dem Feuer entgehen.<sup>11</sup> Weyer generalisiert dies und macht die Verblendung und den Wahn zusammen mit dem Argument der sozialen Zuschreibung zur Definition der Hexe. Irrtum und Verblendung bestimmen nach Weyer sowohl die Selbstwahrnehmung der Hexen als auch deren Wahrnehmung durch die Gerichte. Es handelt sich um einen potenzierten Verblendungszusammenhang, dessen Urheber, der Teufel, die Vernichtung Unschuldiger bezweckt und wünscht, dass sich die Menschen an ihnen schuldig machen. Weyer fordert deshalb die Beschränkung der Todesurteile auf tatsächliche Kriminalfälle (wie beispielsweise Giftmord) und ansonsten geistlichen sowie medizinischen Beistand für jene Kranken und Verwirrten, denen zugeschrieben wird, Hexen oder Zauberer zu sein.

Der Jurist Bodin, dem es um die Evidenz der Tat und die Überführung der Verbrecher geht, ist von Weyers Position, der gemäß die Person eine Hexe ist, der dies von anderen zugeschrieben wird – einer Position, die als latent sozialkonstruktivistisch bewertet werden kann – außerordentlich alarmiert. Weyer hätte, wenn dem so sei, ein Buch über nichts geschrieben:

Wann dann nun diese eine Hechß oder Vnhold ist/ welche man eine zuseyn vermeynet/ vnnd aber keine ist/ was bedarff es dann viel Bücherschreibens von Hechsen/ oder vil nachgrüblen nach der Beschreibung dessen das nicht ist. Dann erstlich fraget man/ ob diß/ daruon man zu disputiren vermut/ in wesen vnd esse oder rerum natura sey: id est, an sit, darnach sit, fürs dritt qualis sit und fürs viert cur sit. Wann man nun die Regel nachsetzen solte/ müst man den Titul deß Buchs De Lamijs/ darüber Weyer sich fast bemühet/ außleschen/ ja das Buch vil mehr gar abschaffen/ dann eine Definition eins dings/ das niergends ist/ setzen.<sup>12</sup>

Juristisch ist die Verfolgung und Hinrichtung von Menschen ‚wegen nichts‘ nicht zu rechtfertigen. Bodin bietet deshalb alles auf, um Weyers Argumente zu widerlegen. Er mobilisiert alle ihm verfügbaren historischen Exempel, protokollierten Geständnisse, die Schriften der Philosophen und Theologen, um Belege für die Komponenten des

11 Zu Verteidigungsstrategien in Hexenprozessen vgl. Briggs 1998.

12 Bodin: *De Magorvm Daemonomania*, S. 691.

Hexereidelikts beizubringen, eines Kumulativdelikts, das den Teufelspakt, den nächtlichen Flug, die Teilnahme am Hexensabbat, Teufelsbuhlschaft, Tierverwandlungen und Schadenszauber umfasst. Es ist eine Argumentation gegen die Vorstellung von der Fiktionalität eines sozialen Konstrukts sowie gegen die Annahme, beim Hexereiverbrechen und den Verfolgungspraktiken handle es sich um etwas, das keinen Anhaltspunkt in der Wirklichkeit hat; etwas, was man mit modernen Kategorien als gesellschaftlich Imaginäres fassen kann. Ich möchte im Folgenden Bodins Argumentation gegen Weyer in jenen Punkten, in denen sie gegen den von Weyer in die Welt gebrachten Verdacht des Fiktiven und Imaginären vorgeht, rekapitulieren. Dabei greife ich insbesondere auf den Weyers Bücher besprechenden Anhang bei Bodin zurück, dem in Fischarts Übersetzung ein eigenes Buch, das fünfte, gewidmet ist. Ich rekapituliere erstens: die Argumente *ad personam*, die Bodin gegen Weyer vorbringt, zweitens: philologische Argumente gegen Weyers Bibelauslegung, drittens: Bodins Versuch einer Widerlegung Weyers mit Argumenten medizinischer Provenienz, viertens: vertragsrechtliche Argumente, fünftens: Argumente gegen halluzinatorische Missverständnisse der nächtlichen Ausfahrt, sechstens: Argumente für und wider die Tierverwandlung, siebtens: den Diskurs über die Wirksamkeit des Schadenszaubers.

## 2. Bodins Einwände gegen Weyer

### 2.1. Die Fälschung der Wissenschaft – *ad personam*

Sein Kapitel gegen Weyer eröffnet Bodin mit einer Attacke *ad personam*. Wer wie Johann Weyer behauptete, man solle die Hexen leben lassen, sei entweder unverständlich oder verrückt. Da Weyer Mediziner sei, könne er unverständlich nicht sein, wobei er eigentlich als Mediziner nicht anzusprechen sei, da das römische Recht zwischen Medizinern und solchen, die Beschwörungen murmeln (*incantatores*), unterschieden habe.<sup>13</sup> Weyer dokumentiere in seinen Büchern auch konkrete Zaubersprüche, sei also als Beschwörer anzusehen, rühme sich auch dessen, die berühmte *Steganographia* des Trithemius abgeschrieben zu haben, und sei Famulus des wüstesten Zauberers aller Zeiten gewesen, des Cornelius Agrippa von Nettesheim, von dem Weyer nur in höchster Ehrerbietung spreche. Im Zusammenhang der Schilderung geht Bodin bis zur Insinuation einer homosexuellen Bindung des Schülers an seinen Lehrer:

Demnach ist auch diß wol zumercken/ das Wier bekent er seie des Agrippe Schuler gewesen [...] Ja nicht allein sein Schuler: Sonder auch sein Knecht vnd Diener: Der mit jhme täglich gessen/ getruncken/ vnnd geschlaffen/ nach dem er sein Weib/ wie er selbs bekannt/ von sich gestossen gehabt.<sup>14</sup>

13 Vgl. Bodin: *De Magorvm Daemonomania*, S. 663f.

14 Bodin: *De Magorvm Daemonomania*, S. 666.

Es ist an dieser Stelle zu vermerken, dass die intensiven Verfolgungswellen von Hexen in Europa (zwischen 1550 und 1650) mit der Dämonisierung bestimmter Intellektueller einhergingen, die auf neuplatonischer Grundlage breit zur *magia naturalis* und zur Geisterbeschwörung publiziert hatten. Das trifft nicht nur auf Agrippa zu, sondern auch auf den berühmten Sponheimer Abt Trithemius<sup>15</sup> und die Italiener Girolamo Cardano<sup>16</sup> und Giambattista della Porta,<sup>17</sup> den historischen Faust oder eine schillernde Gestalt wie Leonhard Thurneysser zum Thurn.<sup>18</sup> Solche Autoren inszenierten sich freilich auch ambivalent und umgaben sich – bei aller Betonung der Rechtgläubigkeit – mit der Aura eines Magus und Geisterbeschwörers, was durchaus einträglich war. Dies gilt für Weyer selbst, der sich in seinem Buch gegen die Hexenverfolgung zu Agrippa und Trithemius bekennt und auch im Anhang einen Text mit Nennung unzähliger Teufelsnamen publiziert, die *Pseudomonarchia Daemonum*.<sup>19</sup> Unter den Bedingungen der Hexenverfolgungen werden solche Spiele riskant und die wissenschaftliche Rezeption betreffender Autoren ist durch entsprechende dämonologische Zuschreibungen und Wertungen getrübt. Dies betrifft auch die Paracelsusrezeption.<sup>20</sup> Bodins Replik auf Weyer ist ein aufschlussreiches Dokument für diesen Zusammenhang.

Die eingangs eröffnete Alternative ‚unverständlich oder verrückt‘, wird im Laufe der Argumentation vereindeutigt. Weyer wird zwar auch die medizinische Kompetenz abgesprochen, da seine Melancholiethese vor dem Hintergrund des Konsenses aller Mediziner nicht zustimmungsfähig sei. Ebenso werden ihm Fehler in philologischen Fragen, logische Fehler sowie falsche theologische Behauptungen nachgewiesen bzw. unterstellt. Weyer sei aber dennoch nicht primär als inkompetent anzusehen, vielmehr fälsche er die Tatsachen vorsätzlich, um jenen Verblendungszusammenhang zu befördern, der den Verbündeten des Teufels Vorteile vor Gericht verschaffe. Argumentationsziel Bodins ist es, Weyer als verruchten Zauberer und Betreiber eines teuflischen Anliegens der Banalisierung der Hexereiverbrechen zu entlarven und zu verurteilen.

15 Vgl. Zambelli 1985; Arnold 1991; Müller-Jahncke 1991; Ernst 1996; Reeds 1998; Müller-Jahncke 2006; Zambelli 2007; Schlechta / Pelgen 2016.

16 Vgl. Grafton 1999.

17 Vgl. Lange 1968, S. 10–31; Zambelli 1985; Schild 2004, S. 52–55; Balbiani 2008; Gampp 2008.

18 Vgl. Bulang 2013; Bulang 2017; Wels 2022; Bulang 2023.

19 Weyer fügt der Ausgabe von 1577 (Weyer: *De Praestigiis Daemonum* [1577], S. 910–934) den Text *Pseudomonarchia Daemonum* als weiteren Appendix hinzu, es handelt sich um die *Editio princeps* dieses Textes. Ähnliche Listen, welche die Namen und Künste aller Teufel, ihre physischen Merkmale, Funktionen und die Stärke ihrer Truppen (*legiones*) sowie ihre Helfer und die Mittel, sie zu beschwören, angeben, existieren seit dem 13. Jahrhundert. Bodins Behauptung, Weyer empfehle die Praktiken, ist falsch, es handelt sich auch um keine Parodie (so Binz 1896), sondern um Magiekritik: Vor dem Teufel wird gewarnt, die Laster werden dem Leser vor Augen gestellt, Marginalien verurteilen den blasphemischen Gebrauch des Namen Gottes, die Dämonenliste wird als „stultitiae argumentum“ bezeichnet; vgl. Müller 2017, S. 566.

20 Vgl. Gunnoe / Daniel 2020.

Seine publizistische Tätigkeit sei vorsätzliche Fälschung, intentional betriebene Verschleierung und wissenschaftlich gegenstandslos. Damit ist die Argumentationsstrategie Bodins kenntlich, die auf allen Gebieten der Auseinandersetzung mit Weyer zur Anwendung kommt: Die Argumente Weyers werden – nicht ohne Gewaltsamkeit – als widersinnig dargestellt, der Widersinn aber als Vorsatz und Kalkül des Teufelbündlers. Solchen Gelehrten gehe es darum, den Menschen ein „Geplerr vor den Augen“<sup>21</sup> zu machen und die eigentlich relevanten Zusammenhänge zu verschleiern. In der publizistischen Auseinandersetzung agiert Bodin somit wie ein Ankläger im Hexenprozess.

## 2.2. Philologische Beweisgänge

Dem folgt ein philologisches und exegetisches Kräftemessen. Was den Schadenszauber in seinen sichtbaren Effekten betrifft, so sei er, nach Weyer, der Wirkmacht der Hexen gänzlich abzusprechen. Weyer betont, der Satan selbst führe ihn aus, die Hexen treffe keine Schuld daran. Zu Tode zu verurteilen seien allein die Giftmörder und Giftmörderinnen und von ihnen sei auch im einschlägigen Passus des Buches *Exodus* die Rede, welcher gemeinhin dahingehend verstanden werde, dass man die Zauberinnen nicht leben lassen solle (*Ex* 22,17). Dies freilich sei mitnichten so, vielmehr handele es sich um ein Missverständnis der Bibelstelle, denn in der *Septuaginta* finde sich das Wort *φαρμάκου* (*pharmakous*), welches eindeutig auf Giftmörder, lat. *veneficiis*, zu beziehen sei.<sup>22</sup> Um seine Zurückweisung des Hexereiverbrechens juristisch weiter zu stützen, verweist Weyer zudem auf den *Canon Episcopi*, ein bedeutendes kirchenrechtliches Dokument, in dem Vorstellungen von nächtlichen Ausfahrten des Gefolges der Diana und Tierverwandlungen anathematisiert werden.<sup>23</sup> Weyer greift hier weit über seine medizinische Kompetenz hinaus, er argumentiert philologisch, vergleicht verschiedene Sprachen, erstellt Wortfeldanalysen und schlussfolgert, dass in der Heiligen Schrift von Hexen nicht die Rede sei. Mit solchen Ausführungen begibt er sich zudem auf juristisches Gebiet und sucht die für Juristen zentrale biblische Aussage zu den Hexen philologisch zu relativieren.

Weyers Behauptung, nicht Hexen seien in *Ex* 22,17 gemeint, sondern Giftmörder, wird Bodin zum Anlass einer umfassenden philologischen Widerlegung. Bodin war vieles, aber kein guter humanistischer Philologe. Keine Geringeren als Joseph Justus Scaliger und Isaac Casaubon hatten Bodins diesbezügliche Fingerübung, die Edition von (Pseudo-)Oppians *Kynegetika*, ein Lehrgedicht über die Jagd in vier Büchern mit Kommentar, als Plagiat entlarvt und kein gutes Haar an der Sache gelassen.<sup>24</sup> Die bereits von

21 Bodin: *De Magorvm Daemonomania*, S. 201.

22 Vgl. Weyer: *De praestigiis daemonum* (1578/1967), Bl. 80<sup>v</sup>.

23 Vgl. Tschacher 1999; Schild 2004, S. 63–65.

24 Vgl. Lloyd 2017, S. 26f. und 33.

Weyer eingennommene Pose des Philologen nimmt nun auch Bodin ein und sucht Weyer zu überbieten, indem er einen langen Exkurs über den an der Stelle gebrauchten hebräischen Ausdruck *makashshephah* einfügt, einen weiteren über das griechische Wort *pharmakous* und schließlich über die Bedeutung der lateinischen *lamiae*. Weyers Behauptung über die Giftmörder ist tatsächlich philologisch und theologisch unhaltbar, Bodins Ausführungen sind weitgehend als korrekt anzusehen. Wie Christian Martin zeigte, ist die Pose des Philologen jedoch erborgt. Bodin hat, ohne dies auszuweisen, Argumente aus einer Publikation des berühmten Mediziners Thomas Erastus zu Weyers Thesen übernommen und den abwägenden Ton seiner Vorlage deutlich verschärft.<sup>25</sup> Weyer wird zudem vorgeworfen, er habe ausschließlich von Zauberern gesprochen, tatsächlich aber seien insbesondere Frauen für das Hexereiverbrechen zugänglich. Diese Behauptungen dienen bereits der Vorbereitung einer medizinisch-humoralpathologischen Argumentation mit misogynen Pointe gegen Weyer, die nun folgt. Weyers zentrales philologisches Argument wird somit als vorsätzlich in die Welt gesetzte Täuschung bewertet, als Manipulation des offenbarten Gotteswortes und damit als mutwillige Relativierung der Gefahr, die für den Menschen vom Teufel ausgeht.

### 2.3. Humoralpathologische Propaganda

Bodin sucht im Folgenden, Weyer mit medizinischen Argumenten zu entkräften, indem er in breiten humoralpathologischen Ausführungen daran erinnert, dass die Melancholie – bei Weyer zuständig für die wüsten Imaginationen der Kranken – durch die Primärqualitäten des Heißen und Trockenen konstituiert sei, weshalb es in den heißen und trockenen Ländern besonders viele Melancholiker gebe. Weyers Melancholiethese wird nun mit klimatheoretischen Argumenten widerlegt. Insbesondere in den nördlichen Ländern gebe es besonders viele Hexen und Zauberer, dort aber sei es kalt. Bodin verweist hier auf die publizistisch sehr erfolgreichen Berichte über die nördlichen Länder, die der Erzbischof von Uppsala, Olaus Magnus, verfasste.<sup>26</sup> Schließlich seien die meisten Hexen Frauen, diese aber für die Melancholie nicht anfällig, wie überhaupt seltener krank, weil über die Menstruation regelmäßig Blut abfließe und sich eine Reinigung vollziehe. In diesem Zusammenhang bietet Bodin auch einen misogynen Exkurs, in welchem er die Disposition zur Hexerei nicht in Melancholie, sondern in der Libido, in Wollust und Hurerei, begründet, welche Frauen sowohl für fleischliche als auch für geistige *fornicatio* anfälliger mache als Männer. Dafür, dass die Melancholiethese aus medizinischen Gründen als Modell für die Erklärung des Hexenwesens unhaltbar sei, führt Weyer den *consensus omnium* der Mediziner an:

25 Vgl. Erastus: *Repetitio disputationis*, S. 90–93; hierzu auch Martin 2013, S. 132f. und Anm. 49.

26 *Editio princeps*: Magnus: *Historia de gentibus septentrionalibus*, deutsche Übersetzung: Magnus: *Beschreibung allerley Gelegenheyte*.

Hierumb so muß jha nun Weier gestehen/ das solchs an jhm/ als ein Medico/ eim vngeschickts sey/ vnd groß vnuerstand vnd vnwissenheit (aber was sag ich von vnwissenheit/ ich solt anders sagen) sey zubeschuldigen/ wann er den Weibern die Melancholischen Kranckheiten darff zumessen: welche jhnen eben so wenig zukommen/ dann die löblichen Wirkungen vnnd effect einer temperierten Melancholey/ welche (inmassen alle alten Philosophi vnd Medici angezeigt) den Menschen Klug/ Bescheiden/ Bedachtsam/ Nachsinnig vnd Contemplatfisch machen/ welche dergleichen Qualiteten vnd Affectionen seind/ die eim Weib gleich so wenig mögen gebüren vnd anhencken/ als das Fewr dem wasser. Ja Salomon/ der am besten Weiblicher Art vnd Temperatur erfahren gewesen/ spricht in seinen Sprüchwörtern/ er hab vnder tausent Månern einrn witzig gesehen/ aber von Weibern nicht eines.<sup>27</sup>

Die allein auf das Physische bezogene Argumentation der Mediziner auch auf Gebieten der Metaphysik sei – so führt Bodin weiter aus – traditionell das Werk von Gottlosen. Weyer aber bekenne seinen Glauben. Er tue dies freilich nur zum Schein, so wie auch Zauberer und Hexen mit dem Heiligen Frevel treiben. So wie mit der physischen Erklärung der Epilepsie, wie sie Hippokrates gegen Vorstellungen vom Wirken übernatürlicher Kräfte aufstellte, der Tatbestand teuflischer Besessenheit verschleiert werden kann, so nutze Weyer humoralpathologische Argumente, um die schlimmsten Verbrechen der Menschen zu relativieren. Auch hier erweise sich das, was auf den ersten Blick wie medizinischer Unverstand wirke, in der Sache als tatsächliche Verruchtheit eines Agitators des Teufels.

#### 2.4. Fiktionalitätskontrakt versus Teufelspakt

Es folgt eine Widerlegung mit juristischen Argumenten über den Vertragscharakter des Teufelspakts. Weyer hatte die Vertragsfähigkeit der Dämonen bestritten, denn sie seien unkörperlich und könnten den eingegangenen Vertrag somit nicht durch Handschlag bestätigen. Lediglich auf der Klaviatur menschlicher Affekte könnten sie spielen und somit inkriminierende Einbildungen auslösen. Ebenso bestritt Weyer grundsätzlich die Vertragsfähigkeit der Melancholiker: Ihnen sei Realität und Phantasma ununterscheidbar geworden, sie seien damit nicht als verträglich aufzufassen. So wie sich die Kranken den Teufelspakt, den sie vor Gericht gestehen, lediglich eingebildet hätten, so eine die Hexenverfolger, wie Weyer weiter ausführt, eine Art uneingestandener Fiktionalitätskontrakt, der zur Übereinkunft über die Gültigkeit eines solchen nichtigen Vertragswerks und zum Justizmord von Unschuldigen führe.

Mit Blick auf die Bedingungen des Zustandekommens und die Geltung von Verträgen ist Bodin nun auf ureigenem Gebiet aktiv, begibt sich aber sogleich auf das Gebiet der theologischen Dämonologie und Angelologie. Sehr wohl seien Verträge auch durch Nicken oder Zwinkern gültig aufzusetzen, andererseits betont Bodin unter Aufgebot

27 Bodin: *De Magorvm Daemonomania*, S. 685.



maßgeblicher theologischer Autoritäten, dass Engel und Geister durchaus körperliche Formen annehmen können, was gleich zum Anlass genommen wird, auch noch Beweisgründe für die Unsterblichkeit der Seele anzuführen.

Bodin bestreitet die Vertragsunfähigkeit der Opfer: Beweis dagegen sei gerade, wie sie die Richter zu täuschen suchen, indem sie das Hexereiverbrechen bagatellisieren oder ins Lächerliche ziehen. Der Teufel unterweise sie darin und das histrionische Vermögen der Angeklagten zeige Verschlagenheit, Cleverness und genau jene Willensstärke, die der Richter zu brechen habe, wolle er nicht selbst den Umtrieben der Hexen erliegen. Eine Grenze habe die unsägliche Schauspielkunst der Hexen lediglich im Unvermögen zu weinen.<sup>28</sup> Die Brutalität solcher Projektionen auf die verzweifelte Menschen vor Gericht seitens des Hexenverfolgers zeigt sich an einer Stelle, wo Bodin behauptet, die Angeklagten würden sich aus dem Kerkerfenster zu Tode stürzen, weil der Teufel ihnen weisgemacht hätte, sie seien in der Lage, fliegend den Verfolgern zu entkommen.<sup>29</sup> Der Widerstand der Angeklagten vor Gericht wird so zum Argument für Willensstärke und freiwillige Verbindung mit dem Teufel, was als Beweis für die Vertragsfähigkeit vorgebracht wird – eine zirkuläre Argumentation, aus der es für die Opfer kein Entrinnen gibt.

## 2.5. Flüge, Halluzinationen, Ekstasen

Weyer hatte die nächtliche Ausfahrt der Hexen, den Flug auf dem Besen, der Mistgabel oder dem Bock in ihrem Realitätsgehalt bestritten und damit die Autorität des *Canon Episcopi* für sich beansprucht.<sup>30</sup> Die Berichte über solche Erlebnisse erklärt Weyer mit halluzinogenen Drogen, Mitteln, welche den Menschen einerseits sedieren und andererseits diese Halluzinationen auslösen. Als Beweis dafür führte Weyer das Hexensalbenrezept an, welches Giambattista della Porta in seiner *Magia Naturalis* wiedergab.<sup>31</sup> Es empfiehlt in der Tat Nachtschattengewächse, die auch nach heutigem Maßstab als stark halluzinogen gelten. Bodin dagegen stört sich an der Leblosigkeit der Halluzinierenden. Diese sei nicht kräuterinduziert, denn die angegebenen Kräuter seien keine Narkotika (sonst würden sie ja bei Operationen Verwendung finden), auch seien Salben kein übliches Mittel für Schmerzbetäubung. Der Exkurs über schmerzlindernde Kräuter und medizinische Praktiken der Anästhesie geht am Thema der Halluzination freilich völlig vorbei. Das Flugsalbenrezept ist für Bodin aber auch aus anderen Gründen bedeutender

28 Vgl. Bodin: *De Magorvm Daemonomania*, S. 536; die sonderbare Eigenschaft erklärt sich durch die Unfähigkeit der Hexen zur *contritio cordis*, zur Reue über begangene Sünden.

29 Bodin: *De Magorvm Daemonomania*, S. 536: „Dann man hat gefunden/ welche vermeinten zufliegen/ gleich wie sie ausserhalb der Gefängnuß gethan/ vnd darob den Hals gebrochen.“

30 Vgl. Anm. 7 und 23; vgl. auch Behringer 2004.

31 Vgl. Anm. 10.

*casus belli*. Es gilt ihm als weiterer Beleg dafür, dass Weyer seine Lesenden in magischen Praktiken direkt unterweise; zugleich aber beschönige er die Sache, indem er sie relativiere; mit der Schilderung solcher Halluzinationen mache er zudem Lust darauf, sie auszuprobieren.<sup>32</sup> Dagegen mobilisiert Bodin wieder eine *copia exemplorum* für den tatsächlichen nächtlichen Flug der Hexen, einerseits aus Gerichtsakten, andererseits aus der verfügbaren Literatur aus Antike, Mittelalter und Gegenwart. Zudem bietet ihm ein Ingredienz der Hexensalbe Gelegenheit, Weyer der Lüge zu überführen: Die Salbe habe Kinderfett zur Basis, was den Infantizid voraussetzt, denn – so ergänzt Bodin – das Fett natürlich verstorbener Kinder sei für die Flugsalbe ungeeignet.<sup>33</sup> Der von Weyer zitierte Bericht Giambattista della Portas von der Frau, die nach Behandlung mit der Flugsalbe nächtliche Ausflüge halluzinierte und dabei in einem bewusstlosen Zustand verharrte, so dass sie nicht einmal von den Schlägen geweckt wurde, mit denen man sie traktierte, wird von Bodin umfunktionalisiert und um ein paar erfundene Details ergänzt. Della Porta und Weyer sprachen von Schlägen, die der Bewusstlosen zugefügt wurden, und bezeichneten die Berichte der Erwachten von ihrer wilden Fahrt als Fabeln und ausdrücklich als unwahr. Nach Bodin dagegen zeige ebendieser Bericht, dass der Teufel die Seele der Frau hinweggetragen habe, während der Leib leblos lag. Solche Ekstasen seien mit Drogenschlaf nicht zu vergleichen. Normalerweise nämlich würden Menschen das Feuer fürchten und beim Brand erwachen, auch wenn sie Schlafmittel genommen hätten (die Traktierung der Frau mit heißen Eisen ergänzt Bodin). Die Frau habe zudem nach dem Erwachen von Ereignissen berichtet, die sich zeitgleich an weit entfernten Orten tatsächlich zugetragen haben. Die von della Porta und Weyer ausdrücklich als Halluzinationen gekennzeichneten Berichte verifiziert Bodin im Handstreich. Offensichtlich greift Bodin dabei selbst zum Mittel der Fiktion, um die eingesetzten Exempla an den geänderten Demonstrationszweck anzupassen.<sup>34</sup>

Dies wird auch am Beispiel des Gauklers von Magdeburg deutlich, dessen Darbietung von beiden Autoren ihren Prämissen gemäß unterschiedlich kommentiert wird. Die komplizierte Rezeptionsgeschichte des Gauklers von Magdeburg hat William McDonald kürzlich dargestellt.<sup>35</sup> Bei Weyer findet sich die Geschichte zum ersten Mal erzählt. *In theatro* habe ein Gaukler, nachdem er für seine Darbietungen zu wenig Geld erhalten habe, vorgegeben, in den Himmel fahren zu wollen, und ein Seil in die Luft geworfen.<sup>36</sup> Daraufhin sei das Pferd des Gauklers an dem Seil emporgeritten, ihm sei der Gaukler selbst gefolgt, sodann hätte sich seine Frau an ihn geheftet und zuletzt die Magd an die Frau. Als alle verschwunden waren, sei ein Mann erschienen, der behauptete, er

32 Vgl. Bodin: *De Magorvm Daemonomania*, S. 700.

33 Vgl. Bodin: *De Magorvm Daemonomania*, S. 699.

34 Vgl. hierzu auch Bulang et al. 2015, S. 440.

35 Vgl. McDonald 2019.

36 Weyer: *De Praestigijs Daemonum* (1563), S. 136.

habe den Magier soeben in seiner Herberge gesehen. Für Weyer dient die Geschichte als Demonstrationszweck dafür, dass der Teufel die Augen der Menschen verblende. Bemerkenswert ist nun Bodins Umfunktionalisierung des Exempels:

Ja Weyer erzehlt selber/ er habe inn Teutschland einen Zaubersichen Gauckler gesehen/ der bey hellem tag vor allem Volck gegen Himmel sey geflogen/ vnd als jn sein Weib bey den Füßen gehebt/ ist sie auch aufgehebet worden/ vnd dann hat die Magd sich an die Frau gehalten/ vnd ist gleichfalls auffgefahren/ seyen auch solcher gestalt eine zimliche gute weil im Lufft also gebliben/ darab das Volck erstaunet gewesen und sich als ab einem Mirackel verwundert.<sup>37</sup>

Die nicht ganz eindeutige Formulierung Weyers *in teatro* wird zu einem Geschehen am helllichten Tag unter freiem Himmel. Dadurch wird die Möglichkeit, dass die Himmelfahrt durch irgendeine Theatermaschine bewirkt wurde, ausgeblendet. Bodin macht Weyer außerdem zum Zeugen des Geschehens (was aus Weyers Bericht keineswegs hervorgeht) und nutzt die Erzählung als Exempel dafür, dass teufelsbündnerische Hexen und Zauberer tatsächlich fliegen können, und zwar sehr schnell und über weite Distanzen (vom Marktplatz zur Herberge, wobei offenbleibt, wie der Zeuge so schnell herbeikommen konnte). Indem Bodin Weyer zum Zeugen des dementsprechend umgedeuteten Exemplums macht (Weyers Argument wird verschwiegen), lässt er ihn als Betrüger erscheinen, der trotz der Offensichtlichkeit des Delikts des Flugs öffentlich diese Möglichkeit bestreitet.

## 2.6. Einbildungen und Tierverwandlungen

Was Werwölfe betrifft, kann Weyer auf die Lykanthropie verweisen. Sie bezeichnete schon in der Antike eine Erkrankung bestimmter Melancholiker, die sich einbilden, sie seien Wölfe, und die nachts auf Friedhöfen herumschleichen. Bei anderen Tierverwandlungen handle es sich wieder um *praestigia diaboli*, Augenverblendung, Illusion, Vernebelung der Tatsachen. Bodin ist dagegen einer der nachdrücklichsten Verfechter der Möglichkeit der tatsächlichen Tierverwandlung gegen die Argumente des *Canon Episcopi* und der Patristik.<sup>38</sup> Er kannte die Werwolfprozesse in Franche-Comté; seiner *Démonomanie* und Weyers *De Praestigis* können wir gleichermaßen die Gerichtsakten entnehmen, welche von beiden in ihrem Sinne ausgedeutet werden. Klimageschichtlicher Hintergrund der Wolfprozesse in dieser Zeit ist die häufige konflikthafte Begegnung von Menschen und Wölfen nach den bedeutenden Temperatursenkungen ab 1570, durch welche Nahrungsressourcen für Mensch und Tier knapp wurden.<sup>39</sup> Wo Weyer auch hier teuf-

37 Bodin: *De Magorvm Daemonomania*, S. 704.

38 Zum umstrittenen Delikt der Tierverwandlung in Hexenprozessen vgl. Schild 2017; zur Diskussion der Werwölfe vgl. Oates 1990; Lorey 2001.

39 Vgl. Behringer 1992; Behringer 2005; Behringer 2009.

lische Verblendung und die Wirkung von Halluzinogenen sieht, geht Bodin von tatsächlicher Verwandlung aufgrund des Teufelspakts aus. Hier nun erstreckt sich sein Verismus schließlich auch auf Bereiche der fiktionalen Literatur. Denn als Exempel für die Möglichkeit von Tierverwandlungen führt Bodin auch die *Metamorphosen* des Apuleius, denen Augustinus den Titel *Der goldene Esel* verlieh, an, ebenso die *Metamorphosen* des Ovid. Beide Texte galten den Zeitgenossen als fiktional, der eine als Satire, der andere war Gegenstand moralisierender Auslegungen.<sup>40</sup> Weyer hatte die Fiktionalität von Tierverwandlungen bei Apuleius und Ovid zum Argument gemacht: Den Geschichten sei so wenig zu glauben wie Geständnissen der Hexen über ihre Transformation: „Dann diese vnd dergleichen Historien muß man so grossen glauben geben/ wie der transformation Apulei und Luciani/ vnd jrer gleichen/ weil es nur fabulen sein.“<sup>41</sup> Bodins Widerlegungsstrategie kann als nichts anderes als töricht bezeichnet werden: Damit die Geständnisse vor Gericht belastbar sind, konzidiert er den Texten von Ovid und Apuleius, sie würden tatsächlich stattgefundene Tierverwandlungen dokumentieren. Die Problematik einer solchen Argumentation erschloss sich auch Johann Fischart, der Bodin übersetzte und diese Stellen glossierte. „Apulei guldener Esel wird confirmirt“, annotiert Fischart die entsprechende Stelle.<sup>42</sup> Als Bodin die Lykaon-Sage aus den *Metamorphosen* als Beleg für tatsächliche Wolfsverwandlungen anführt, widerspricht Fischart mit Hinweis auf die Funktion der Erzählung: „Allein es scheint, es sey dem Namen nach erdacht.“<sup>43</sup> Und als Bodin insistiert, die Verwandlung der Menschen in Wölfe oder Schweine (Circe-Erzählung aus Homers *Odyssee*)<sup>44</sup> sei nicht nur real, sondern aufgrund der üblen Eigenschaften der Tiere auch sinnfällig, annotiert Fischart seine Übersetzung mit Bezug auf von Bodin ebenfalls geschilderte Katzenverwandlungen sichtlich ratlos mit: „Wo bleibt die vrsach/ das etlich Katzen werden.“<sup>45</sup>

Wieder muss eine Gauklerdarbietung bei Bodin herhalten,<sup>46</sup> diesmal als Beweis für Tierverwandlungen. Die Geschichte ist in den Reiseberichten von Pierre Belon überliefert:

Deßgleichen/ wie unser Kauffleut berichten/ ist nichts gemeiner in Egypten. Vnd bezeugt solches auch/ Petrus Belonius in seinen Observationes was er sonderlichs denckwürdig in mancherley Landen gesehen hab/ so in Pariß getruckt/ daß er in Egypten [...] einen Gaukler gesehen/ der einen Esel gehabt/ mit dem er besten sinns also gesprochen hat/ daß man merken kont/ das es der Esel verstunde. Wenn der Gauckler zum Esel sagt/ er solt die aller schönste unter dem Hauffen

40 Vgl. Küenzlen 2005.

41 Weyer: *De praestigiis daemonum* (1578/1967), Bl. 47<sup>v</sup>.

42 Bodin: *De Magorum Daemonomania*, S. 343.

43 Bodin: *De Magorum Daemonomania*, S. 339.

44 Vgl. Roberts 1996.

45 Bodin: *De Magorum Daemonomania*, S. 351.

46 Vgl. zu Bodins radikaler Ablehnung des Theaters und öffentlicher Darbietungen aller Art Battafarano 2003, S. 74–76.

außlesen/ do sah er zu allen Seiten umb sich: Vnd wann er dann die schönst angetroffen/ kam er zu jhr/ vnd erwis seine mögliche freundlichheit gegen jhr. Wann der meister sagt/ man solt jhm Gersten bringen/ da sprang vnd hupfft er vor frewden/ vnd trib vil hunderterley dergleichen fremde geberden.<sup>47</sup>

Das Resultat operationaler Konditionierung wird als Beweis für eine Tierverwandlung ausgegeben. Jeder Ventriloquist, der ein Tier sprechen macht, ist bei Bodin im Verdacht, einen anderen Menschen verzaubert zu haben.<sup>48</sup> Für die Erhärtung des Verdachts scheint jedes Mittel recht.

## 2.7. Ohnmächtiger Schadenszauber – Entlastung oder Konspirationsdelikt

Was den Schadenszauber betrifft, sind sich Weyer und Bodin in einer Sache einig: Seine Wirksamkeit gehe nicht direkt von den Zauberern und Hexen aus, vielmehr verrichte den jeweiligen Schaden der Teufel selbst, gleich ob es sich um Hexenschüsse, Kindstod, sterbendes Vieh, Versiegen der Milch bei Kühen und Menschen, Hagel im Weizenfeld oder Unfruchtbarkeit in der Ehe handelt.<sup>49</sup> Sie ziehen daraus jedoch unterschiedliche Konsequenzen. Für Weyer ist der Satan der einzige Täter: Er habe seine willenslosen Opfer gezwungen und genötigt, an einer Tat mitzuwirken, bei der sie letztlich nichts ursächlich bewirkt hätten. Das Argument führt letztlich die These weiter aus, dass Melancholiker mit dem Teufel überhaupt nicht vertragsfähig seien.

Wissentlich und willentlich würden Hexen den Pakt eingehen, so steht es in Bodins Definition der Hexen. Durch ihre Mitarbeit setzten sie den Schaden, den der Teufel bewirkt, erst in Gang. Damit ist für Bodin der Straftatbestand der Verschwörung gegen den Staat und Gott gegeben, welcher unbarmherzig zu verfolgen sei. Zudem ist es der willentlich eingegangene Teufelspakt, wegen dem die Hexe vor allem anderen Schadenszauber mit dem Tod zu bestrafen sei:

Dann so die Vereinigungen vnnnd Bündnussen der vnderthanen/ welche auß raht vnd geheiß dessen/ welcher der ärgste Feind jhres gebornen Fürstens vnd Herrn ist/ gemacht werden/ on alle Barmherzigkeit lebens verwürcklich sind. Wie kan man die Bündnussen/ so mit dem leidigen Sathan/ als dem grösten abgesagten Feind Gottes vnd der seinen/ mit etwas schein entschuldigen vnd vnstrafbar machen. [...] Sintemal solche vngehewre Verbündnussen ohn einige vergleichung viel Haßsträfflicher sind/ dann wann man mit brand vnnnd kalt Eisen die Menschen/ das Vieh vnd die Frucht verderbte vnd vmbbrächte/ vnd Hand anlegte.<sup>50</sup>

47 Bodin: *De Magorvm Daemonomania*, S. 341f. Bodin recurriert auf den Bericht über die Gauklerdarbietung des klugen Esels bei Belon: *Les Observations*, lib. II, cap. 52; vgl. die lateinische Ausgabe: *Belonius: Plurimarum singularium*.

48 Hierzu besonders das achte Kapitel des zweiten Buches: Bodin: *De Magorvm Daemonomania*, S. 366–392.

49 Vgl. Schild 2004, S. 9–13.

50 Bodin: *De Magorvm Daemonomania*, S. 721.

Freilich täuschten sich die Zauberer und Hexen, wenn sie die Effekte ihrer magischen Praktiken der *eigenen* Wirkmacht zuschreiben.<sup>51</sup> Hier komme vielmehr der Teufel ins Spiel, der letztlich nur ausrichten kann, was Gott ihm einräumt. Gott nutze Satan aber zur Bestrafung der Sünder und zur Prüfung der Gläubigen. Die Hexen würden das Wetter nicht beeinflussen, sie würden mit ihren Verwünschungen auch nicht die Nachbarin töten; vielmehr habe der Teufel den Wetterzauber veranlasst, weil er als guter Meteorologe den Hagel vorausgewusst habe, und die Nachbarin sei gemäß göttlichem Ratschluss für ihre Sünden bestraft worden. Letztlich geschehe nichts in direkter Weise aufgrund des von den Hexen ausgeübten Schadenszaubers. Denn der Schadenszauber, mit dem der Mensch seine Rachebedürfnisse stillt, diene zur Bestätigung des Teufelpaktes, weil nach Augustinus bereits das Hantieren mit magischen Utensilien einen verschwiegene Pakt mit dem Bösen darstelle.<sup>52</sup> Der Teufel verstehe es freilich, seinen Jüngern vorzugaukeln, dass sie aufgrund des eingegangenen Teufelpakts magische Verfügungsmacht über ihre Umgebung hätten. Das heißt, dass auch Bodin trotz seines radikalen Verismus, den er mit Blick auf das Hexereidelikt vertritt, für die Wirksamkeit des Schadenszaubers komplizierte Wahrnehmungs- und Wirkungstheorien entwirft, die den Zauberer oder die Hexe sowohl die eigene Wirkmacht empfinden lassen als auch die mangelnde Verlässlichkeit ihres teuflischen Partners in Zauberingelegenheiten verbergen. Der Teufel, so führt Bodin aus, arrangiere dies, weil er den Teufelpakt, der ihm die Seele der Hexe und den maximalen Schaden an Gottes Schöpfung sichere, mit Versprechungen von Souveränität und Wirkmächtigkeit befestigen müsse, die er, der auf die Einräumung des eigenen Handlungsspielraums durch Gott angewiesen sei, keineswegs garantieren könne.

### 3. Fazit: Folgen der Verschiebungen der Fiktionsanteile auf das Reale *et vice versa*

In der Ausfaltung des Hexenwesens, sowohl bei Bodin als auch bei Weyer, stellt die Ambiguität des Scheins ein Reizthema dar. Beide Autoren sehen ihre Aufgabe darin, diese Ambiguitätseffekte aufzuklären und kommen zu unterschiedlichen Ergebnissen. Nach Bodin wird Fiktionalität strategisch eingesetzt. Der Teufel gaukele dem Menschen eine magische Wirkmacht über seine Umwelt und seine Mitmenschen vor, über die dieser realiter nicht verfüge. Ziel sei die Motivierung des Menschen zur Bestätigung des Teufelpaktes und zum Festhalten an der Verbindung mit dem Bösen einerseits sowie die Wirkung maximalen Schadens durch tatsächliche Verbrechen wie Infantizid andererseits. Zugleich instruiere der Teufel die Menschen für ihr Auftreten vor Gericht,

51 Vgl. Bulang / Perplies 2021.

52 Vgl. Lederer 2006.

armiere sie mit Instrumenten, die das Verbrechen nichtig erscheinen lassen, und unterweise sie in der rhetorischen Virtuosität von Verschleierung und Bagatellisierung. Er betreibe zu diesem Zweck schließlich auch Predigt- und Publikationsoffensiven, indem er seinen Jüngern befehle, in öffentlichen Verlautbarungen die Ausmaße der Verbrechen und der Apostasie zu relativieren. Bodin überführt seinen publizistischen Gegner Weyer dessen, genau einen solchen Verblendungszusammenhang, instruiert vom Teufel, zu befördern. Nur Schein seien sowohl die magische Wirkmacht der Hexen und die angebliche Unschuld der Bezichtigten vor Gericht. Beide Täuschungen würden vom Teufel selbst unmittelbar vorangebracht, wenn auch nur in den von Gott eingeräumten Grenzen (*permissio Dei*). Bodin identifiziert in den Umtrieben der Hexen und Magier das konspirative Treiben einer weltweit operierenden Sekte, welche bemüht ist, die Spuren ihres Tuns zu verwischen und dem Gemeinwesen maximalen Schaden an Leibern und Seelen zuzufügen.

Weyer dagegen sieht in der Hexenverfolgung etwas, was man als „gesellschaftliche Konstruktion von Wirklichkeit“ beschreiben könnte, wobei der Teufel – anders als in der modernen Soziologie – seine Hand im Spiel hat.<sup>53</sup> In dieser Konstruktion werden kranken Menschen magische Verbrechen zugeschrieben; Hexen seien Menschen, die als solche angesehen werden. Der Teufel ziele durch die Beförderung dieses Verblendungszusammenhangs auf eine hohe Zahl unschuldiger Opfer und bezwecke, dass sich Menschen an ihnen versündigen.

In der Debatte werden in großer Dichte Phänomene besprochen, die später als Fragen von Wirkungsästhetik, Fiktivität und Fiktionalität, Erscheinung und Gemachtheit auch ästhetisch konzeptionalisiert werden. Dabei bewegen sich beide Kontrahenten innerhalb des Deutungsrahmens der Dämonologie. Auch wenn Gegner der Hexenverfolgungen sich Weyers anthropologisch-medizinischen Argumenten anschlossen und sie ausbauten, so blieb die dämonologische Diskussion doch in jener Geschichte, die langfristig zum Ende der Verfolgungen führte, Episode. Spätere Gegenspieler des Wahns ließen diesen Bezugsrahmen hinter sich und setzten bei juristischen Verfahrensfragen an. Denn wie Stuart Clark zeigte, war es nicht zuletzt wegen des schwerwiegenden Apostasie-Vorwurfs schwierig, aus dämonologischer Perspektive überzeugend zu argumentieren: „Die einzige Lösung lag darin, den Teufel ganz aus der materiellen Welt zu entfernen und den geistigen Dämonismus zur Metapher zu machen.“<sup>54</sup> Erst damit wird die Frage irrelevant, ob der Zauber real sei oder der Teufel illusionistisch die Augen der Menschen verblende. Die Umbuchungen des Realen auf das Fiktionale *et vice versa* haben in jedem Fall innerhalb der dämonologischen Diskussion eine Pluralisierung ausgelöst, die fortan in der Literaturgeschichte weiterverfolgt werden kann. Bereits im 17. Jahrhundert werden die Bücher von Bodin und Weyer als Steinbrüche für

53 Vgl. Berger / Luckmann 1994.

54 Clark 1992, S. 32; vgl. auch Clark 1984.

Kompilationen von Gespenstergeschichten, wie zum Beispiel in Peter Goldschmids *Höllischem Morpheus*, genutzt,<sup>55</sup> die keinen juristischen Demonstrationzweck mehr haben, sondern Unterhaltungsbedürfnisse bedienen.<sup>56</sup> Maximilian Bergengruen hat jüngst zu begründen versucht, wie es kommt, dass die Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts das Teufelsthema mit komischer Leichtigkeit behandeln konnte, obgleich Diskurs und Praxis der Hexenverfolgung keineswegs obsolet waren. Tatsächlich wird die teuflische Domäne von Lug, Betrug, Fiktion, Täuschung und Illusionismus bei Grimmelshausen, Moscherosch, Reuter und anderen Gegenstand vielschichtiger poetischer Spiele. Bergengruen sieht in der Täuschungsthematik und in der multiplen Funktionalisierbarkeit der Exempla Impulse, die durch Amalgamierung mit bestimmten literarischen Gattungskonventionen die Literarisierung des Teufels befördern.<sup>57</sup> Mit dem Teufel als ihrem Agenten wandert die Ambiguität des Scheins in die Poesie aus und steigert sich dort zu selbstreferenzieller Ästhetik.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Biblia sacra. Iuxta Vulgatam versionem. Recensuit et brevi apparatu critico instruxit Robertus Weber (durchgesehen und mit einem kritischen Apparat erläutert von Robert Weber), 5., verbesserte Aufl., bearb. von Roger Gryson. Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart 2007.
- Belonius, Petrus [Belon, Pierre]: *Plurimarum singularium & memorabilium rerum in Graecia, Asia, Aegyptio, Iudaea, Arabia, aliisque extreris provinciis ab ipso conspectarum observationes*. Tribus libris expressae, übers. von Carolus Clusius, Antwerpen: Christophe Plantin 1589, URL: <http://diglib.hab.de/drucke/qun-454-1-1s/start.htm> (letzter Zugriff: 11. Mai 2023).
- Belon, Pierre: *Les Observations de plusieurs singularitez et choses memorables, trouuées en Grece, Asie, Iudée, Egypte, Arabie, & autres pays estranges*. Redigées en trois livres, Paris: Guillaume Cavellat 1553, URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10201127?page=4,5> (letzter Zugriff: 11. Mai 2023).
- Bodin, Jean: *De la Démonomanie des Sorciers*, Paris: De Puys, 1580 [Nachdruck: Hildesheim / Zürich / New York 1988].
- Bodin, Jean: *De la Démonomanie des sorciers*. Edition critique, hg. von Virginia Krause / Christian Martin / Eric MacPhail, Genf 2016.

55 Goldschmid: *Höllischer Morpheus*.

56 Vgl. Bulang 2019, S. 245–248.

57 Vgl. Bergengruen 2021. Neben den von Bergengruen untersuchten komischen Lizenzen für die Thematisierung des Bösen hält die Dichtung der Frühen Neuzeit nur wenige Beispiele für die Thematisierung von Hexenängsten bereit: vgl. Kühlmann 2006.



- Bodin, Jean: *De Magorvm Daemonomania. Vom Außgelaßnen Wütigen Teuffelsheer Allerhand Zaubern / Hexen vnd Hexenmeistern [...]*, übers. von Johann Fischart, Straßburg 1586 [Faks. mit einem Nachwort von Ralph Bogner und Christian Böhm, Saarbrücken 2008].
- Erastus, Thomas: *Repetitio disputationis de lamiis seu strigibus*, Basel: Peter Perna, 1578 (VD16 E 3692), URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11003066?page=,1> (letzter Zugriff: 11. Mai 2023).
- Goldschmid, Peter: *Höllischer Morpheus welcher kund wird durch die geschehene erscheinung derer Gespenster und Poltergeister [...]*, Hamburg: Gottfried Liebernickel, 1698 (VD17 3:312970V), URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10132648?page=6,7> (letzter Zugriff: 11. Mai 2023).
- Magnus, Olaus: *Historia de gentibus septentrionalibus [...]*, Rom: G.M. de Viottis, 1555 (VD16 M 226), URL: [http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO\\_%2BZ174555002](http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ174555002) (letzter Zugriff: 11. Mai 2023).
- Magnus, Olaus: *Beschreibung allerley Gelegenheyte/ Sitten/ Gebräuchen und Gewonheyten/ der Mithnächtigen Völcker*, Straßburg: Theodosius Rihel, 1567 (VD16 M 228), URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10803949?page=,1> (letzter Zugriff: 11. Mai 2023).
- della Porta, Giambattista: *Magia naturalis. Sive de miraculis rerum naturalium, libri 4*, Neapel 1558.
- della Porta, Giambattista: *Natürliche Magia. Das ist ein auszführlicher vnd gründtlicher Bericht/ von den Wunderwercken natürlicher Dinge/ in vier bücher abgetheilet*, Magdeburg: Martin Rauscher, 1612 (VD17 3:007693B), URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10132912?> (letzter Zugriff: 11. Mai 2023).
- Weyer, Johann: *De Praestigiis Daemonum et Incantationibus ac veneficiis. Libri V*, Basel: Johannes Oporinus, 1563 (VD16 W 2663), URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10188275?page=,1> (letzter Zugriff: 11. Mai 2023).
- Weyer, Johann: *De Praestigiis. Von den Teuffeln/ Zaubern/ Schwartzkünstlern/ Teuffels beschwerern/ Hexen oder Vnholden vnd Gifftbereitern. Erstlichen durch D. Johan Weier in Latein beschrieben/ nachmalen verteutschet von Johanne Fūglino [...]*, 2 Bde., Frankfurt a.M. 1575 (VD16 W 2676), URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10197892?> (letzter Zugriff: 11. Mai 2023).
- Weyer, Johann: *De Praestigiis Daemonum et Incantationibus ac veneficiis libri sex [...]* Accessit liber apogeticus et Pseudomonarchia daemonum, Basel: Johannes Operinus, 1577 (VD16 W 2667, enthält W 2655 und W 2677), URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00022713?page> (letzter Zugriff: 11. Mai 2023).
- Weyer, Johann: *De praestigiis daemonum, Von jhrem vrsprung/ vnderscheid/ vermögenheit/ vnd rechtmeßiger straa/ auch der beleidigten ordenlicher hilff/ sechs bücher: Durch den hochgelerten Herren Johan Wier/ Fürstlichen Gülischen etc. Medicum/ selbs beschrieben. Jetz newlich vbersehen/ vnd mit vielen nutzlichen zusatzungen/ so zu vor weder in Lateinischen/ noch Teutschen exemplarn begriffen verbessert, o. O. 1578* [photomechanischer Nachdruck: Amsterdam 1967].
- Weyer, Johann: *De Lamiis liber. Item de commentitiis Ievniis. Cum Rerum ac verborum copioso indice*, Basel: Johannes Oporinus, 1582 (VD16 W 2653), [deutsch: Frankfurt a.M.: Nikolaus Basse, 1586 (VD16 W 2654)], URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10197894?page=,1> (letzter Zugriff: 11. Mai 2023)].
- Weyer, Johann: *Witches, Devils, and Doctors in the Renaissance*. Johann Weyer, *De Praestigiis Daemonum*, hg. von George Mora / Benjamin Kohl, übers. von John Shea, eingel. von John Weber, Binghampton / New York 1991 (Medieval and Renaissance Texts and Studies 73).

## Sekundärliteratur

- Arnold 1991 = Arnold, Klaus: Johannes Trithemius (1462–1516), 2. bibl. und überlieferungsgeschichtl. neubearb. Aufl., Würzburg 1991 (Quellen und Forschungen zur Geschichte des Bistums und Hochstifts Würzburg 23).
- Balbiani 2008 = Balbiani, Laura: Della Porta, Giovan Battista, in: Gudrun Gersmann / Katrin Moeller / Jürgen-Michael Schmidt (Hgg.): Lexikon zur Geschichte der Hexenverfolgung, 14. Februar 2008 [aktualisiert am 29. Februar 2008], URL: [http://historicum.net/no\\_cache/persistent/artikel/5688/](http://historicum.net/no_cache/persistent/artikel/5688/) (letzter Zugriff: 15. Mai 2021).
- Battafarano 2003 = Battafarano, Italo Michele: Die Imagination in Hexenlehre, Medizin und Naturphilosophie. Zur Debatte um den teuflischen, göttlichen oder physiologischen Ursprung der Imagination bei Bodin, Binsfeld, Delrio sowie bei Weyer, Fienus, Johann Baptist von Helmont und Knorr von Rosenroth, in: Morgen-Blatz 13 (2003), S. 73–96.
- Behringer 1987 = Behringer, Wolfgang: Meinungsbildende Befürworter und Gegner der Hexenverfolgung (15.–18. Jahrhundert), in: Helfried Valentinitz (Hg.): Hexen und Zauberer. Die große Verfolgung – ein europäisches Phänomen in der Steiermark, Graz 1987, S. 219–236.
- Behringer 1992 = Behringer, Wolfgang: Das Wetter, der Hunger, die Angst. Gründe der europäischen Hexenverfolgungen in Klima-, Sozial- und Mentalitätsgeschichte. Das Beispiel Süddeutschlands, in: Gábor Klaniczay (Hg.): Witch Beliefs and Witch-Hunting in Central and Eastern Europe. Conference in Budapest. Sept. 6–9 1988, Budapest 1992 (Acta Ethnographica Hungarica 37), S. 27–50.
- Behringer 2004 = Behringer, Wolfgang: Hexenflug, in: Inga Hagen (Hg.): Abheben! 1000 Träume vom Fliegen. Begleitbuch zur Ausstellung im Art Kite Museum Detmold. 30. April bis 19. September 2004, Detmold 2004, S. 162–179.
- Behringer 2005 = Behringer, Wolfgang: Kleine Eiszeit und Frühe Neuzeit, in: Wolfgang Behringer / Hartmut Lehmann / Christian Pfister (Hgg.): Kulturelle Konsequenzen der ‚Kleinen Eiszeit‘ [Cultural Consequences of the ‚Little Ice Age‘], Göttingen 2005 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 212), S. 415–508.
- Behringer 2009 = Behringer, Wolfgang: Kulturgeschichte des Klimas. Von der Eiszeit bis zur globalen Erwärmung, 4. durchges. Aufl. München 2009.
- Bergengruen 2021 = Bergengruen, Maximilian: Die Formen des Teufels. Dämonologie und literarische Gattung in der Frühen Neuzeit, Göttingen 2021.
- Berger / Luckmann 1994 = Berger, Peter Ludwig / Luckmann, Thomas: Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie. Mit einer Einleitung zur dt. Ausg. von Helmuth Plessner, übers. von Monika Plessner, Frankfurt a.M. 1994 (Fischer-Taschenbücher 6623) [zuerst engl. 1966].
- Binz 1896 = Binz, Carl: Doctor Johann Weyer. Ein rheinischer Arzt, der erste Bekämpfer des Hexenwahns. Ein Beitrag zur Geschichte der Aufklärung und der Heilkunde, 2. Aufl. Berlin 1896.
- Briggs 1998 = Briggs, Robin: Verteidigungsstrategien gegen Hexereibesuldigungen. Der Fall Lothringen, in: Gunther Franz / Franz Irsigler (Hgg.): Methoden und Konzepte der historischen Hexenforschung, Trier 1998 (Trierer Hexenprozesse. Quellen und Darstellungen 4), S. 109–128.
- Bulang 2013 = Bulang, Tobias: Experte oder Scharlatan? Leonhard Thurneysser zum Thun und seine Uroskopie, in: Tina Asmussen / Hole Rößler (Hgg.): Scharlatan! Eine Figur der Relegation in der frühneuzeitlichen Gelehrtenkultur, Frankfurt a.M. 2013 (Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit 17), S. 161–182.
- Bulang 2017 = Bulang, Tobias: Leonhard Thurneysser, in: Wilhelm Kühlmann / Jan-Dirk Müller / Michael Schilling / Johann Anselm Steiger / Friedrich Vollhardt (Hgg.): Frühe Neuzeit in Deutsch-

- land 1520–1620. Literaturwissenschaftliches Verfasserlexikon, 7 Bde., Berlin / Boston 2011–2019, Bd. 6: Siber, Adam-Zyrl, Christian, Berlin 2017, Sp. 283–297.
- Bulang 2019 = Bulang, Tobias: Poetische Ermittlungen. Die Hexengedichte von Thomas Kling, in: Frieder von Ammon / Rüdiger Zymner (Hgg.): Gedichte von Thomas Kling. Interpretationen, Paderborn 2019, S. 227–250.
- Bulang 2023 = Bulang, Tobias: Das *Aufschreiben* des Leonhardt Thurneysser (1584) – Ein Dokument des Scheiterns eines wissenschaftlichen Autodidakten zwischen brandenburgischer Residenz und Basler Stadtkultur, in: Sylvia Brockstieger / Mona Garloff (Hgg.): Scheitern in den Wissenschaften, erscheint 2023.
- Bulang / Perplies 2021 = Bulang, Tobias / Perplies, Helge: Magische Lenkung und politische Steuerung in der *Démonomanie* Jean Bodins (1580) und in Johann Fischarts deutscher Übersetzung, in: Stefan Bayer / Kirsten Dickhaut / Irene Herzog (Hgg.): Lenkung der Dinge. Magie, Kunst und Politik in der Frühen Neuzeit, Frankfurt a.M. 2021 (Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit 25.1–4), S. 236–255.
- Bulang et al. 2015 = Bulang, Tobias / Kessel, Raffaella / van de Löcht, Joana / Schmitt, Nicolai: Johann Fischarts *Daemonomania Magorum* im wissenschaftsgeschichtlichen Kontext. Ausblick auf Edition und Kommentar einer frühneuzeitlichen Dämonologie, in: Daphnis 43.2 (2015), S. 414–480.
- Castoriadis 1984 = Castoriadis, Cornelius: Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie, aus dem Französischen übers., Frankfurt a.M. 1984 [zuerst 1975].
- Clark 1984 = Clark, Stuart: The Scientific Status of Demonology, in: Brian Vickers (Hg.): Occult and Scientific Mentalities in the Renaissance, Cambridge 1984, S. 351–374.
- Clark 1992 = Clark, Stuart: Glaube und Skepsis in der deutschen Hexenliteratur von Johann Weyer bis Friedrich von Spee, in: Hartmut Lehmann / Otto Ulbricht (Hgg.): Vom Unfug des Hexen-Processes. Gegner der Hexenverfolgung von Johann Weyer bis Friedrich von Spee, Wiesbaden 1992 (Wolfenbütteler Forschungen 55), S. 15–33.
- Crahay / Isaac / Lengner 1992 = Crahay, Roland / Isaac, Marie-Thérèse / Lengner, Marie-Thérèse: Bibliographie critique des éditions anciennes de Jean Bodin, Brüssel 1992 (Mémoires de la Classe des Lettres, Académie Royale de Belgique 70.2).
- Dillinger 2018 = Dillinger, Johannes: Hexen und Magie. Eine historische Einführung, 2. aktual. und erw. Aufl. Frankfurt a.M. 2018 (Historische Einführungen 3).
- Eiden 2002 = Eiden, Herbert: Vom Ketzer- zum Hexenprozess. Die Entwicklung geistlicher und weltlicher Rechtsvorstellungen bis zum 17. Jahrhundert, in: Rosmarie Beier-de Haan / Rita Voltmer / Franz Irsigler (Hgg.): Hexenwahn. Ängste der Neuzeit. Begleitband zur gleichnamigen Ausstellung des Deutschen Historischen Museums. Berlin, Kronprinzenpalais 3. Mai bis 6. August 2002, im Auftrag des DHM, Berlin 2002, S. 48–59.
- Ernst 1996 = Ernst, Thomas: Schwarzweiße Magie. Der Schlüssel zum 3. Buch der Steganographie des Trithemius, in: Daphnis 25 (1996), S. 1–205.
- Gampp 2008 = Gampp, Axel Christoph: Magia Naturalis. Das Arkane, Okkulte und Geheimnisvolle als Wissensform in der Frühen Neuzeit. Zu Giovanni Battista della Porta's *Magia Naturalis*, in: Stiftung Bibliothek Werner Oechslin / Zoe Arnold (Hgg.): Wissensformen. Sechster Internationaler Barocksommerkurs [2005], Einsiedeln / Zürich 2008 (Studien und Texte zur Geschichte der Architekturtheorie), S. 108–119.
- Giglioni 2013 = Giglioni, Guido: *Phantastica Mutatio*. Johann Weyer's Critique of the Imagination as a Principle of Natural Metamorphosis, in: Ingo Gildenhard / Andrew Zissos (Hgg.): Transformative Change in Western Thought. A History of Metamorphosis from Homer to Hollywood, London 2013, S. 307–330.

- Götz 1987 = Götz, Roland: Der Dämonenpakt bei Augustinus, in: Georg Schwaiger (Hg.): Teufelsglaube und Hexenprozesse, München 1987 (Beck'sche Reihe 337), S. 57–84.
- Grafton 1999 = Grafton, Anthony: *Cardanos Kosmos. Die Welten und Werke eines Renaissance-Astrologen*, übers. von Peter Knecht, Berlin 1999.
- Gunnoe / Daniel 2020 = Gunnoe Jr., Charles D. / Daniel, Dane T.: Anti-Paracelsianism from Conrad Gessner to Robert Boyle. A Confessional History, in: Andrew Weeks / Bo Andersson / Urs Leo Gantenbein (Hgg.): *The Forgotten Reformation*, Leiden 2020 (Daphnis 48.1–2), S. 104–139.
- Hirte 2000 = Hirte, Markus: Die Genese des Hexereidelikts, in: Günter Jerouschek / Hinrich Rüping (Hgg.): *Auss liebe der gerechtigkeit vnd umb gemeinen nutz willenn. Historische Beiträge zur Strafverfolgung*, Tübingen 2000, S. 59–82.
- Isaac 1985 = Isaac, Marie-Thérèse: *De la Démonomanie des sorcieres. Histoire d'un livre a travers ses éditions*, in: Jean Bodin. *Actes du Colloque interdisciplinaire d'Angers 24 au 27 Mai 1984*, 2 Bde., Bd. 2, Angers 1985 (Publications du Centre de Recherches en Littérature et Linguistique de l'Anjou et des Bocages), S. 377–391.
- Kessel / Managò / van de Löcht 2019 = Kessel, Raffaella / Managò, Isabella / van de Löcht, Joana: Zusätze Fischarts in der Übersetzung von Bodins *Démonomanie des sorciers*, in: Tobias Bulang (Hg.): *Johann Fischart, genannt Mentzer. Frühneuzeitliche Autorschaft im intermedialen Kontext*, Wiesbaden 2019 (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissance-Forschung 37), S. 309–324.
- Küenzlen 2005 = Küenzlen, Franziska: *Verwandlungen eines Esels. Apuleius' Metamorphoses im frühen 16. Jahrhundert. Der Kommentar Filippo Beroaldos d.Ä.; die Übersetzungen von Johann Sieder, Guillaume Michel, Diego López de Cortegana und Agnolo Firenzuola; der Schelmenroman Lazarillo de Tormes*, Heidelberg 2005 (Beihefte zur Germanisch-Romanischen Monatsschrift 25).
- Kühlmann 2006 = Kühlmann, Wilhelm: *Poetische Hexenangst. Zu zwei Gedichten des pfälzischen Humanisten Paul Schede Melissus (1539–1602) und ihrem literarischen Kontext*, in: Wilhelm Kühlmann: *Vom Humanismus zur Spätaufklärung. Ästhetische und kulturgeschichtliche Dimensionen der frühneuzeitlichen Lyrik und Verspublizistik in Deutschland*, hg. von Joachim Telle / Friedrich Vollhardt / Hermann Wiegand, Tübingen 2006, S. 323–341.
- Lange 1968 = Lange, Ursula: *Untersuchungen zu Bodins Démonomanie. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Universität Köln*, Köln 1968.
- Lattmann 2019 = Lattmann, Christopher: *Der Teufel, die Hexe und der Rechtsgelehrte. Crimen magiae und Hexenprozess in Jean Bodins De la Démonomanie des Sorciers*, Frankfurt a. M. 2019 (Studien zur europäischen Rechtsgeschichte 318).
- Lederer 2006 = Lederer, David: *Pact with the Devil*, in: Richard M. Golden (Hg.): *Encyclopedia of Witchcraft. The Western Tradition*, 4 Bde., Bd. 3: K–P, Santa Barbara 2006, S. 867–869.
- Lehmann / Ulrich 1992 = Lehmann, Hartmut / Ulrich, Otto: *Motive und Argumente von Gegnern der Hexenverfolgung von Weyer bis Spee*, in: Hartmut Lehmann / Otto Ulrich (Hgg.): *Vom Unfug des Hexen-Processes. Gegner der Hexenverfolgung von Johann Weyer bis Friedrich von Spee*, Wiesbaden 1992 (Wolfenbütteler Forschungen 55), S. 1–14.
- Linsenmann 2000 = Linsenmann, Thomas: *Die Magie bei Thomas von Aquin*, Berlin 2000 (Veröffentlichungen des Grabmann-Institutes zur Erforschung der mittelalterlichen Theologie und Philosophie, N.F. 44).
- Lloyd 2017 = Lloyd, Howell A.: *Jean Bodin. „This Preeminent Man of France“. An Intellectual Biography*, Oxford 2017.
- Lorey 2001 = Lorey, Elmar Maria: *Das Werwolfstereotyp als instabile Variante im Hexenprozeß: „Gefragt, wie oft er sich des Jahrß zu einem Wehr Wolff gemacht“*, in: *Nassauische Annalen* 112 (2001), S. 135–176.

- Martin 2013 = Martin, Christian: Bodin's Reception of Johann Weyer in *De la Démonomanie des Sorciers*, in: Howell Lloyd (Hg.): *The Reception of Bodin*, Leiden / Boston 2013 (Brill's Studies in Intellectual History 223), S. 117–135.
- Mayer-Tasch 2000 = Mayer-Tasch, Peter Cornelius: *Jean Bodin. Eine Einführung in sein Leben, sein Werk und seine Wirkung. Mit einer Bibliographie zum geistes- und sozialwissenschaftlichen Schrifttum über Bodin zwischen dem Jahr 1800 und dem Jahr 2000*. Düsseldorf 2000.
- McDonald 2019 = McDonald, William C.: Praestigiator Quidam Magicus Magdeburgi. On the Secularization of an Exemplum, the Magician of Magdeburg in Johann Weyer's *De Praestigiis Daemonum* (1563ff.), in: *Daphnis* 47.3–4 (2019), S. 456–494.
- Midelfort 1992 = Midelfort, H. C. Eric: Johann Weyer in medizinischer, theologischer und rechtsgeschichtlicher Hinsicht, in: Helmut Lehmann / Otto Ulbricht (Hgg.): *Vom Unfug des Hexen-Processes. Gegner der Hexenverfolgung von Johann Weyer bis Friedrich von Spee*, Wiesbaden 1992, S. 53–64.
- Müller 2017 = Müller, Jan-Dirk: Wierius, Johannes, in: Wilhelm Kühlmann / Jan-Dirk Müller / Michael Schilling / Johann Anselm Steiger / Friedrich Vollhardt (Hgg.): *Frühe Neuzeit in Deutschland 1520–1620. Literaturwissenschaftliches Verfasserlexikon*, 7 Bde., Berlin / Boston 2011–2019, Bd. 6: Siber, Adam-Zyrl, Christian, Berlin 2017, Sp. 557–573.
- Müller-Jahncke 1991 = Müller-Jahncke, Wolf-Dieter: Johannes Trithemius und Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim, in: Richard Auernheimer / Frank E. Baron (Hgg.): *Johannes Trithemius. Humanismus und Magie im vorreformatorischen Deutschland*, München u. a. 1991 (Bad Kreuznacher Symposien 1), S. 29–38.
- Müller-Jahncke 2006 = Müller-Jahncke, Wolf-Dieter: Agrippa von Nettesheim, Heinrich Cornelius (Henricus Cornelius Agrippa ab / de Nettesheim), in: Franz Josef Worstbrock (Hg.): *Deutscher Humanismus 1480–1520. Verfasserlexikon*, Bd. 1, Berlin / New York 2006, Sp. 23–36.
- Oates 1990 = Oates, Caroline: Metamorphosis and Lycanthropy in Franche-Comté 1521–1643, in: Michel Feher / Ramona Naddaff / Nadia Tazi (Hgg.): *Fragments for a History of the Human Body*, 3 Bde., Bd. 1, 2. Aufl. New York 1990, S. 304–363.
- Opitz-Belakhal 2006 = Opitz-Belakhal, Claudia: *Das Universum des Jean Bodin. Staatsbildung, Macht und Geschlecht im 16. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 2006 (Geschichte und Geschlechter 53).
- Opitz 2008 = Opitz, Claudia: Der Magistrat als Hexenjäger. Hexenverfolgung und staatliche Ordnung bei Jean Bodin, in: Johannes Dillinger / Michael Jürgen / Dieter R. Bauer (Hgg.): *Hexenprozess und Staatsbildung. Witch-Trials and State-Building*, Bielefeld 2008 (Hexenforschung 12), S. 41–58.
- Peuckert 1960 = Peuckert, Will-Erich: Hexensalben, in: *Medizinischer Monatsspiegel* 8, August 1960, S. 169–174.
- Reeds 1998 = Reeds, Jim: Solved. The Ciphers in Book III of Trithemius's *Steganographia*, in: *Cryptologia* 22.4 (1998), S. 291–317.
- Roberts 1996 = Roberts, Gareth: The Descendants of Circe. Witches and Renaissance Fictions, in: Jonathan Barry / Marianne Hester / Gareth Roberts (Hgg.): *Witchcraft in Early Modern Europe. Studies in Culture and Belief*, Cambridge, UK 1996, S. 183–206.
- Schild 2004 = Schild, Wolfgang: Die Dimension der Hexerei. Vorstellung – Begriff – Verbrechen – Phantasie, in: Lorenz Sönke / Jürgen Michael Schmidt (Hgg.): *Wider alle Hexerei und Teufelswerk. Die europäische Hexenverfolgung und ihre Auswirkung auf Südwestdeutschland, Ostfildern* 2004, S. 1–104.
- Schild 2017 = Schild, Wolfgang: Tiergestalten und Hexereiverbrechen, in: Andreas Deutsch / Peter König (Hgg.): *Das Tier in der Rechtsgeschichte*, Heidelberg 2017 (Akademiekonferenzen 27), S. 511–558.
- Schlechta / Pelgen 2016 = Schlechta, Armin / Pelgen, Franz Stephan (Hgg.): *Johannes Trithemius (1462–1512). Benediktiner, Humanist und Kirchenreformer*, Koblenz 2016 (Schriften des Landesbibliotheksentrums Rheinland-Pfalz 14).

- Schüz 2011 = Schüz, Jonathan: Johann Fischarts *Dämonomanie*. Übertragungs- und Argumentationsstrategien im dämonologischen Diskurs des späten 16. Jahrhunderts, Diss., Berlin 2011, DOI: <http://dx.doi.org/10.17169/refubium-12696>.
- Schüz 2013 = Schüz, Jonathan: Bodin's *Démonomanie* in the German Vernacular, in: Howell Lloyd (Hg.): *The Reception of Bodin*, Leiden / Boston 2013 (Brill's Studies in Intellectual History 223), S. 237–255.
- Schwerhoff 1986 = Schwerhoff, Gerd: Rationalität im Wahn. Zum gelehrten Diskurs über die Hexen in der frühen Neuzeit, in: *Saeculum* 37 (1986), S. 45–82.
- Scholz-Williams 1996 = Scholz-Williams, Gerhild: Die Wissenschaft von den Hexen. Jean Bodin und sein Übersetzer Johann Fischart als Demonologen, in: Gerhild Scholz-Williams / Stephan K. Schindler (Hgg.): *Knowledge, Science, and Literature in Early Modern Germany*, Chapel Hill 1996 (UNC Studies in the Germanic Languages and Literatures 116), S. 193–218.
- Scholz-Williams 1998 = Scholz-Williams, Gerhild: Hexen und Herrschaft. Die Diskurse der Magie und Hexerei im frühneuzeitlichen Frankreich und Deutschland, aus dem Amerik. übers. von Christiane Bohnert, überarb. Ausg. München 1998 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 22).
- Tschacher 1999 = Tschacher, Werner: Der Flug durch die Luft zwischen Illusionstheorie und Realitätsbeweis. Studien zum sog. Kanon Episcopi und zum Hexenflug, in: *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte / Kanonistische Abteilung* 85.1 (1999), S. 225–276.
- Weber 1991 = Weber, John: Introduction, in: Johann Weyer: *Witches, Devils, and Doctors in the Renaissance*. Johann Weyer, *De Praestigiis Daemonum*, hg. von George Mora / Benjamin Kohl, übers. John Shea, eingel. von John Weber, Binghampton / New York 1991 (Medieval and Renaissance Texts and Studies 73), S. XXVI–XCII.
- Wels 2022 = Wels, Volkhard: Leonhard Thurneysers *Archidoxa* (1569/75) und *Quinta essentia* (1570/74), in: Maximilian Benz / Gideon Stiening (Hgg.): *Nach der Kulturgeschichte. Perspektiven einer neuen Ideen- und Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Berlin / Boston 2022, S. 249–298.
- Zambelli 1985 = Zambelli, Paola: Scholastiker und Humanisten. Agrippa und Trithemius zur Hexerei. Die natürliche Magie und die Entstehung kritischen Denkens, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 67.1 (1985), S. 41–79.
- Zambelli 2007 = Zambelli, Paola: *White Magic, Black Magic in the European Renaissance*. From Ficino, Pico, Della Porta to Thrithemius, Agrippa, Bruno, Leiden / Boston 2007 (Studies in Medieval and Reformation Traditions 125).



## Illusion und Narration

### Die Dämonie des Erzählens um 1600

#### Abstract

This chapter deals with the archaeology of the concept of illusion, a central idea in the history of aesthetics. In the early modern period, illusion is on the one hand a concept within the arts (e.g. in the sense of *Trompe-l'œil*), on the other hand it is embedded in the theory of witches and demons, i.e. demonology. This chapter indicates a different genealogy of aesthetic illusion by tracing its emergence from theories of demonic illusion in the early modern period. Focusing on central treatises of the time – the *Malleus maleficarum* (*Hammer of Witches*) (1486/87) by Heinrich Kramer and *De praestigiis daemonum* (1563) by Johann Weyer – the article outlines the historical theory of the influence of demonic powers on human perception. On this basis it discusses the ambivalent fascination of the *Historia von D. Johann Fausten* (1587) in which the narrator shows demonic illusion as captivating (e.g. Faustus' trip to hell) and at the same time highly dangerous (regarding the implications of a deal with the devil). Drawing on Todorov's theory of fantastic literature, the chapter concludes that the connection between demonic and aesthetic illusion in the *Historia* can only be understood by being aware of the contradicting theories held by the demonologists of the time.

#### Keywords

Demonology, Witchcraft, Sorcery, Fantastic Literature, Ambiguity, Genealogy of Illusion, Narratology

## 1. Die Genealogie des Scheins

Im Zuge der frühneuzeitlichen Hexenverfolgung<sup>1</sup> entstehen zwischen dem späten 15. und dem frühen 17. Jahrhundert zahlreiche dämonologische Traktate, die sich der Wirkweise von Hexen, Zauberern und Dämonen widmen.<sup>2</sup> Die frühneuzeitliche ‚Hexen-

- 1 Vgl. zur Forschungsgeschichte und als einführende Übersichten zu Magie und Hexerei in Mittelalter und Früher Neuzeit in Europa: Tuczay 2003; Daxelmüller 2005; Birkhan 2010; Petzoldt 2011; Rummel / Voltmer 2012; Dillinger 2018; Behringer 2020. Aus religionswissenschaftlicher Perspektive Otto 2011; literatur- und kulturwissenschaftliche Studien in Alt et al. 2015.
- 2 Der von der Geschichtswissenschaft geprägte Begriff der ‚Dämonologie‘ bezeichnet ein Wissensfeld, das sich mit den Formen des Dämonismus beschäftigt. Es erscheint parallel zum Auftauchen des Satans in der Kulturgeschichte – nicht erst in Mittelalter und Früher Neuzeit. Vgl. grundlegend Clark 1997 sowie Clark 2002, S. 259. Vgl. für (spät-)antike Schriften zum Thema den jüngeren Sammelband Elm / Hartmann 2019. Im engeren Sinn verweist der Begriff auf ein Schrifttum,



theorie' steht auf dem Fundament der spätantiken, v. a. durch Tertullian (*De spectaculis*) oder Augustin (*De civitate dei*, *De doctrina Christiana*) begründeten Dämonologie, die das gesamte Mittelalter hindurch rezipiert und transformiert wird. Diese Tradition gewinnt an der Schwelle zur Neuzeit eine neue Systematik und Intensität: Autoren wie Heinrich Kramer, Jean Bodin, Johann Weyer oder Martín Delrío schaffen mit ihren umfangreichen, mehrfach aufgelegten, wieder und wieder übersetzten Traktaten eine neuartige Textsorte, die religiöses Wissen<sup>3</sup> und juristische Praxis eng aufeinander bezieht. Die Dämonologie unternimmt den Versuch, das Wirken dämonischer Instanzen empirisch zu erfassen und theoretisch zu diskursivieren. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts beschleunigten die Kräfte „normativer Zentrierung“<sup>4</sup> im konfessionellen Zeitalter noch einmal das Vorgehen gegen Hexen und Zauberer, die nun als Häretikerinnen und Häretiker in den Fokus religiöser Orthodoxiebestrebungen gerieten.<sup>5</sup> In den Trak-

das zwischen dem 15. und 18. Jahrhundert seinen Aufschwung erlebt und in dem dämonische Kräfte als mit Hexen und Magiern verbunden betrachtet werden. Die Verfasser sind bestrebt, die Ursachen für die Verbindung mit dem Dämonischen, aber auch die Mächte, über die Hexen und Magier verfügen, auseinanderzusetzen, um schließlich Anleitung zu geben, wie mit dem Phänomen umzugehen sei, vgl. Clark 2002, S. 259. So greifen die frühneuzeitlichen Dämonologen, die ihrerseits heterogenen Feldern wie Recht, Theologie oder Medizin angehören, vornehmlich auf die Schriften des Kirchenvaters Augustinus oder des Dominikaners Thomas von Aquin zurück. Neu ist das Bestreben in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, die Hexen als tatsächliche oder vermeintliche Verbündete des Teufels und der Dämonen zu konstruieren. Die ersten Texte in Gebieten des heutigen Süddeutschlands und der Schweiz, die Hexen als einen Kult aus teuflerverehrenden Frauen beschreiben, lassen sich auf die 1430er Jahre datieren, vgl. Clark 2002, S. 122. Zum Zusammenhang von Dämonenglauben, Dämonologie und Hexenverfolgung im europäischen Mittelalter vgl. die maßgeblichen Studien von Stuart Clark 1997 sowie Vickers 1984. Darüber hinaus liegen rezente Studien zu einzelnen Dämonologen aus Geschichts- und Literaturwissenschaften vor: Hoorens 2014; Bulang et al. 2015; Machielsen 2015; Gold 2016. Mit Fokus auf Gender: Opitz-Belakhal 2008; Opitz-Belakhal 2009.

- 3 Vgl. zum Terminus des ‚religiösen Wissens‘ Dürr et al. 2019 sowie Gerok-Reiter / Mariss / Thome 2020.
- 4 Vgl. Hamm 1999, insbesondere S. 164. Hamm beschränkt sich bei den Quellen vornehmlich auf religiöse Schriften – vor allem jene, die sich selbst als reformatorisch positionieren –, geht jedoch davon aus, dass die „Vorgänge von zentrierender und normierender Verdichtung“ (S. 165) auch in anderen Bereichen, etwa Politik, Justiz oder Humanismus, beobachtbar sind (vgl. S. 165f.). Die Prozesse der Zentrierung sind vor dem Hintergrund eines gesteigerten Sicherheitsbedürfnisses angesichts einer Krisenerfahrung zu verstehen, die aus der als allumfassend erlebten satanischen Bedrohung resultiert. Um das Böse mit der Wurzel zu entfernen, müssen die scheinbaren Agentinnen und Agenten des Teufels – Konfessionsgegner, Juden und Hexen – ausgeschaltet werden (vgl. S. 167).
- 5 Zu Hexenverfolgung und konfessionellem Zeitalter Holzem 2015, darin insbesondere Kap. 5.2.: „Das Reich und Europa im Kampf gegen die Hexen“, S. 625–657. Der Einfluss der konfessionellen Auseinandersetzungen zeigt sich auch daran, dass in Gebieten mit einheitlicher Konfession weniger Hexenverfolgungen stattfanden; vgl. Levack 2019, S. 117.

taten lässt sich eine charakteristische Mischung religiösen Wissens unterschiedlicher Herkunft ausmachen. Einerseits werden spätantike und mittelalterliche Autoritäten (insbesondere Augustinus und Thomas von Aquin) zitiert; diese werden andererseits immer wieder verbunden mit genuinem Volksglauben, der in den dämonologisch-wissenschaftlichen Diskurs eingebettet und kritisch reflektiert wird. Expertenwissen und populäres religiöses Wissen bilden eine spannungsvolle Einheit.

Ungeachtet der realen Schreckensbilanz, an der die Hexentheorie ihren maßgeblichen Anteil hat,<sup>6</sup> nimmt diese auch Einfluss auf andere Wissens- und Handlungsfelder – zum Beispiel auf das der Literatur, der Künste, der Ästhetik. Denn im Zentrum der Berichte und Reflexionen über die Wirkung des Teufels und seiner Komplizinnen und Komplizen steht wiederholt die Frage, wie sich dämonische Einflussnahme auf den Einzelnen genau vollzieht. Immer wieder umkreisen die Traktate daher die Frage nach der Ambiguität des Scheins, nach der Qualität jener *praestigiae* oder *suggestiones*, durch die der Teufel Macht über die Augen und Einbildungskraft der Menschen gewinnt. Im Kontext einer ‚Anderen Ästhetik‘<sup>7</sup> der Vormoderne will der vorliegende Beitrag diese ‚andere‘ Genealogie der Konzepte ‚Schein‘ und ‚Illusion‘ nachzeichnen. Beide wurden in der ‚langen‘ Frühen Neuzeit nicht nur auf dem Gebiet der Künste selbst – zum Beispiel in den plinianischen Malerei-Anekdoten oder in der Theorie der *evidentia* – diskutiert und entwickelt, sie sind auch verstrickt in heterologische Kontexte, die denkbar weit entfernt sind von der Theorie des „ästhetischen Scheins“, wie sie Schiller im Zeitalter der Autonomieästhetik begründen wird.<sup>8</sup> Diese ‚andere‘ Genealogie des ästhetischen Scheins wird in drei Abschnitten verfolgt, die über den bekannten Magier Doktor Johann Faustus verbunden sind. Ausgehend von Heinrich Kramers *Hexenhammer* (*Malleus maleficarum*, 1486/87) und Johann Weyers Schrift *De praestigiis daemonum* (lat. 1563 u. ö., dt. 1565 u. ö.) soll zunächst die Theorie des Scheins und der Illusion in der Dämonologie des 15. und 16. Jahrhunderts skizziert werden. Johann Weyers Traktat setzt sich unter anderem mit der Faust-Figur auseinander und stellt so einen Übergang zur *Historia von D. Johann Fausten* (1587) her, die für die Frage nach der Ambiguität des Scheins in vielerlei Hinsicht aufschlussreich ist. Der Beitrag konzentriert sich dabei auf Faustens Höllenfahrt, an der Aspekte einer vormodernen Narratologie der Unschlüssigkeit entwickelt werden, die auf die spezifische Dämonie des Erzählens um 1600 verweist.<sup>9</sup>

6 Rummel / Voltmer 2012, S. 74, gehen von „europaweit 50–60 000 Hinrichtungen“ aus und korrigieren damit die lange in der Forschung kursierende Zahl von neun Millionen Opfern, die im 18. Jahrhundert aus einer Hochrechnung willkürlich ausgewählter Hexenprozessakten entstand.

7 Vgl. hierzu die Einleitung von Gerok-Reiter / Robert 2022.

8 Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen, S. 661–665.

9 Dazu auch der Band: Hammer / Heizman / Kössinger 2022.

## 2. Die Realität der Illusion – Heinrich Kramer und Johann Weyer

Die erste systematische Dämonologie des Spätmittelalters, der 1486/87 publizierte *Malleus maleficarum* (*Hexenhammer*),<sup>10</sup> verhandelt im ersten Teil, wie Dämonen und Hexen mittels trügerischer Illusionen auf die menschliche Wahrnehmung einwirken. Der *Malleus* unterscheidet dabei zwei Seiten: Die Betroffenen erleben ihren Schaden (zum Beispiel die *fascinatio*, die Behexung eines Körperteils) zwar als höchst real, tatsächlich handelt es sich jedoch um reine Täuschung, da Dämonen nicht über die Macht verfügen, Dinge realiter verschwinden oder erscheinen zu lassen.<sup>11</sup> Im Hinblick auf die Realität der Täuschungen wird eine konzeptuelle und begriffliche Unterscheidung trügerischer Illusionen herausgearbeitet:

- 10 Der *Malleus maleficarum*, der erste dämonologische Traktat, der einer scholastischen Beweisführung folgt, hat maßgeblich dazu beigetragen, das Hexenstereotyp in Zentraleuropa zu verankern. Dem Werk kommt Ende des 15. Jahrhunderts eine eminente Stellung als Summe des Wissens über dämonische Wirkweisen seit der Antike zu. Durch den *Malleus* wurde eine juristische Handhabe geschaffen, die es den Obrigkeiten erlaubte, insbesondere Frauen nach einem sich etablierenden Hexenstereotyp zu verfolgen. Vgl. für einführende Darstellungen zu Entstehungskontext und Einfluss des *Malleus* auf die Verfolgungen: Mackay 2011, S. 1–171 sowie Jerouschek / Behringer 2020, S. 9–98.
- 11 Institoris / Sprenger: *Malleus maleficarum*, fol. 56C–D: „Quod qualiter fieri potest, dicendum quod licet dupliciter fieri possit, scilicet vere et realiter, vt argumenta prima tetigerunt, et prestigiosa operatione, ea tamen que a maleficis fiunt circa huiusmodi non fiunt nisi prestigiosa illusione, que tamen illusio non habet locum in imaginatione patientis, quia imaginatio eius potest vere et realiter estimare aliquam rem non esse presentem, licet per nullam operationem sensus exterioris, scilicet visum aut tactum, percipit esse presentem.“ (Alle Zitate des *Malleus maleficarum* stammen aus Mackay 2011, jeweils mit Folio- und Abschnittszählung. Übersetzung: ‚Darüber wie sie [die Täuschung, P.F. / J.R.] geschehen kann, muss man sagen, dass sie auf zweifache Weise geschieht, sowohl wahrhaftig und real, wie die Beweisführung vorher gezeigt hat, als auch mittels Blendwerk, die [Täuschungen, P.F. / J.R.], die von Hexen verursacht werden, geschehen ausschließlich mittels Blendwerk, auch wenn das Blendwerk in der Vorstellung des Betroffenen keines ist, weil die Vorstellungskraft wahrhaftig und real beurteilen kann, dass eine Sache nicht da sei, wenn sie mit keiner Betätigung des äußeren Sinns, mittels Sehen oder Berühren, wahrnehmen kann, dass etwas da sei.‘) Soweit nicht anders angegeben, stammen alle in diesem Beitrag enthaltenen Übersetzungen von uns.

Hexen seien in der Lage, durch Trugbilder Täuschungen zu verursachen, die für die Betroffenen nicht von der Realität zu unterscheiden sind, indem sie beispielsweise Körperteile zum Verschwinden bringen (so der Abschnitt weiter). Die Differenzierung, dass dies *realiter* nicht geschieht (dies würde orthodoxen Ansichten des Augustinus und Thomas von Aquin widersprechen), jedoch als real und daher als Schaden wahrgenommen wird, ist für die dämonologische Theorie und zur Begründung der Hexenverfolgungen im *Malleus maleficarum* zentral: Hexerei wird dadurch zum *crimen mixtum*, einer Mischung aus geistlichem und weltlichem Verbrechen (Apostasie und Schadenszauber), mit dessen Verfolgung nicht nur geistliche, sondern auch weltliche Gerichte beauftragt sein sollen.

SECUNDO, NOTANDI SUNT ALIJ modi faciliores. Ad intelligendum et predicandum. Nam quia **prestigium** nihil aliud est secundum Isidorum (viiij *Ethimologiarum* c. ix) quam **sensuum quedam delusio et presertim oculorum**, vnde et dicitur a „prestringo,“ quia aciem oculorum prestringit, ita vt res videantur aliter esse quam sint, et vt Alexander de Halis dicit (*Parte ij*): „Prestigium proprie sumptum est illa illusio demonis que non habet **causam ex parte mutationis rei sed solummodo ex parte cognoscentis qui deluditur siue quantum ad interiores sensus siue quantum ad exteriores**,“ vnde in genere loquendo etiam de humana prestigiosa arte dicamus tribus modis potest fieri: vno absque demonibus, et illa potius dicitur delusio, quia artificialiter fit agitatione hominum ostendentium vel occultantium aliquas res, sicut fit in traiectionibus per ioculatores vel per mimos.<sup>12</sup> [Hervorhebung durch Fettdruck: P.F. / J.R.]

„Zweitens sind andere Arten zu erwähnen, die einfacher zu verstehen und zu predigen sind. Denn Blendwerk ist laut Isidor nichts anderes als ein Narren der Sinne und insbesondere der Augen, weshalb man auch sagt, dass es von „ich binde zu“ kommt, weil es die Schärfe der Augen zubindet, sodass die Dinge anders zu sein scheinen, als sie sind, und wie Alexander von Hales sagt: „Unter Blendwerk versteht man jene Täuschung des Dämons, die ihre Ursache nicht aus der Verwandlung der Sache, sondern nur vonseiten des Wahrnehmenden hat, der getäuscht wird, sei es an seinen inneren oder äußeren Sinnen“, weshalb wir allgemein gesprochen auch von der menschlichen trügerischen Kunst sagen, dass sie auf drei Arten geschehen kann: eine ohne Dämonen, und die nennen wir besser ‚Gauklerwerk‘, weil sie künstlerisch geschieht mittels Geschwindigkeit, wenn ein Mensch irgendwelche Dinge zeigt oder verbirgt, wie es bei den Tricks der Gaukler oder Schauspieler geschieht.“

- 12 Institoris / Sprenger: *Malleus maleficarum*, fol. 57C–D, vgl. Nider: *Praeceptorium sive expositio decalogi* I cap. XI. C. Die gesamte Passage basiert auf Johann Niders (1380–1438) *Praeceptorium divinae legis sive expositio decalogi*, eine katechetische Auslegung des Dekalogs, die zusammen mit Niders *Formicarius* vom 15. bis ins 17. Jahrhundert von Dämonologen rezipiert wurde, wie hier im *Malleus maleficarum*, aber beispielsweise auch in Martín Delríos *Disquisitiones magicae* (1599/1600; vgl. Tschacher 2008). Eine moderne Edition des *Praeceptorium* steht aus, online zugänglich und gut lesbar ist die Ausgabe von 1478 (Paris: Ulrich Gering). Niders Schriften fallen in die ‚Inkubationszeit‘ der Hexentheorie Mitte des 15. Jahrhunderts (vgl. hierzu näher Tschacher 2000, passim). Der *Malleus maleficarum* nutzt Nider als Sekundärquelle, der seinerseits auf Isidor von Sevilla (ca. 560–636) und Alexander von Hales (ca. 1185–1245) verweist (obwohl gerade Isidor auch eine zentrale Primärquelle für den *Malleus* darstellt). Isidor geht in Buch 8, Kapitel 9 der *Etymologiae* auf die verschiedenen Gebiete der Mantik ein und führt zur Illustration vornehmlich Texte antiker Dichter wie Vergil und Lukan an. Er konstatiert, dass es sich bei jeglicher Mantik um dämonische Kunst (*ars daemonum*) handelt und diese deshalb von Christen tunlichst zu vermeiden sei (*cuncta vitanda sunt a Christiano*, Isidor: *Etymologiae* 8,9,23–25), bevor er festhält, dass der Gott Merkur das *praestigium* erfunden habe (*Praestigium vero Mercurius primus dicitur invenisse*, Isidor: *Etymologiae* 8,9,33). Das ursprüngliche Zitat aus Alexander von Hales lautet: „[P]raestigium enim proprie dicitur illa illusio demonis quae non habet causam ex parte mutationis rei, sed solummodo ex parte cognoscentis, qui deluditur siue quantum ad organum siue quantum ad virtutem.“ (‚Unter Blendwerk versteht man jene Täuschung des Dämons, die ihre Ursache nicht aus der Verwandlung der Sache, sondern nur vonseiten des Wahrnehmenden hat, der getäuscht wird, sei es an seinen inneren oder äußeren Sinnen.‘ Alexander von Hales: *Summa theologica*, hg. von Marrani, (Bd.) II, I. Inq. II. Tract. III. Sect II. Quaest III. Tit III. (Caput III) – 246, S. 301 f.

Die Stelle zeigt, dass Illusion schon um 1500 ein ambiges bzw. plurales Konzept ist. Von der artistischen Illusion der *ioculatores* und *mimi* grenzt sich jene Illusion ab, die eindeutig nichtmenschlichen, sondern dämonischen Ursprungs ist. Die gewählten Begrifflichkeiten unterstreichen diese Doppelnatur des Scheins: *prestigium* wird für die dämonische Wirkweise reserviert, während *delusio* sowohl die menschlichen als auch die dämonischen Blendwerke bezeichnen kann. Artistische Illusion rückt bis zur Ununterscheidbarkeit in die Nähe der dämonischen. Dies wirft die Frage nach der Legitimität bzw. Illegitimität von Schein überhaupt auf. Im Auge des wahrnehmenden und erkennenden Subjekts (*cognoscentis*) sind die menschliche *ars praestigiosa* und die genuinen *praestigia* des Teufels kaum zu unterscheiden. Zwar geht die Sphäre des Jahrmarkts und der populären Unterhaltung mit moralischer und sozialer Abwertung einher,<sup>13</sup> die Schauspieler und Mimen werden jedoch vom Vorwurf diabolischer Komplizenschaft, der seit jeher gegen sie erhoben wird, entlastet.<sup>14</sup> Sie sind Illusionisten, aber ihre Illusionen sind – im Rahmen der öffentlichen Ordnung – legitim. Der Genuss an den Kunst-Stücken der Gaukler entsteht aus einer Verdopplung des Scheins: Die Gaukler täuschen nicht nur eine Wirklichkeit vor, sondern erwecken auch den Anschein des Übermenschlichen. Die *ars praestigiosa* erweist sich als Schein des Scheins, als Vor-Täuschung übermenschlicher Kräfte. Umgekehrt stellt sich der Teufel mit seinen Agenten wie Faustus als großer *ioculator* heraus, der – wie die Gaukler auf dem Jahrmarkt – weniger ‚echte‘ Illusionen produziert als mit der Imagination spielt, da er nicht in der Lage ist, eine tatsächliche Veränderung der äußeren Welt herbeizuführen. Bei aller Differenzierung des Scheins (*delusio* vs. *prestigium*) ergibt sich damit eine Konvergenz: Wie der Teufel als Illusionist wirkt, so scheinen die Illusionisten mit dem Teufel im Bund zu stehen.

Die Frage nach dem doppelten Schein und der Wirkung der Dämonen musste auf der einen Seite zu einer kritischen Auseinandersetzung mit den *artes praestigiosae* führen. Dazu gehört insbesondere die Malerei mit ihren allbekannten mimetischen Trugbildern. Schon in den plinianischen Malerei-Anekdoten spielt das Motiv des Bildzaubers eine Rolle. Im Lob der *pictura* klingt es als ambivalentes Motiv auch im 16. oder 17. Jahrhundert immer wieder an.<sup>15</sup> Andererseits drängte sich eine Theorie der Wahrnehmung und der Einbildungskraft, der *corrupta imaginatio*, auf.<sup>16</sup> Für Letztere sind vor allem die Überlegungen des Mediziners Johann Weyer (1515–1588) bedeutsam.<sup>17</sup> Weyer ist einer der dezidierten Gegner der Hexenverfolgungen, der bis zu Friedrich Spee und Christian Thomasius in der Dämonologie immer wieder als Autorität zitiert wird. Sein Haupt-

13 Vgl. hierzu De Francesco 2021.

14 Vgl. Hartung 1982; Burke 1985; Schmitz 2011; Maus de Rolley 2016; Amslinger / Fromholzer / Wesche 2019.

15 Ein Beispiel findet sich in Eobanus Hessus' Epikedion auf Dürer (1528), vgl. Robert 2022, S. 25–29.

16 Vgl. Weyer 1583, Sp. 256.

17 Vgl. Müller 2017.

werk ist der 1563 zuerst auf Latein erschienene Traktat *De praestigiis daemonum* („Über die Blendwerke der Dämonen“), der 1565 von Johann Füglin und 1566 noch einmal von Johann Weyer selbst ins Deutsche übertragen wird. In den folgenden Jahren erfährt das Werk zahlreiche Erweiterungen, die wiederum auf die deutschen Übertragungen einwirken.<sup>18</sup>

In der Vorrede der deutschen Ausgabe *Von Teuffelsgespenst* (1586) versucht Weyer, die Semantik der Illusion zu entfalten. Die lateinischen Ausdrücke *praestigium* und *delusio* werden vor allem mit ‚Blendung‘ und ‚Verblendung‘ wiedergegeben.<sup>19</sup> Im Register findet sich ein Eintrag zur „Blendung und betriegerey der Gauckler“. Über die Gaukler schreibt Weyer im ersten Buch zudem von deren „bossen“ und wie sie ihre Kunststücke „mit eitel blendung“ vollzögen.<sup>20</sup> Im zweiten Buch paraphrasiert Weyer den Terminus *praestigiator* mit der Wendung „die mit verblendungen umbgehen“.<sup>21</sup> Auf die begriffliche Abgrenzung zwischen dämonischer und menschlicher Täuschung legt Weyer kein besonderes Augenmerk; sein Werk ist eher Zeugnis der begrifflich diffusen Gemengelage der zeitgenössischen Dämonologie. Seine Bemühungen gelten – passend zu seinem Anliegen, die ‚Hexen‘ von den Vorwürfen zu befreien – den Bezeichnungen der Personengruppen, die (scheinbar) mit Magie umgehen: So kritisiert er etwa die Polysemie des deutschen Wortes ‚Zauberer‘ in einer Marginalie der deutschen Ausgabe im zweiten Buch über die *Magi infames*: „Schwarzkünstler / Hexen / Gifftbereiter nennen die Teutschen mit eim Namē Zauberer.“<sup>22</sup> Die lateinische Ausgabe von 1583 bringt Weyers Anliegen in einer Marginalie auf den Punkt: „Magus illusor & Lamia delusa, et veneficus eodem nomine a Germanis dicuntur“.<sup>23</sup> Ebenfalls in der Vorrede umreißt Weyer sein Projekt. In seinem Werk werde „angezeigt vñ beschrieben / Was doch der Teuffel sey“; zudem widmet er sich den Magiern (*magi infames*), die „allerley verblendung vñ eitel vorschwebende phantaseyen unsern augen für vñ entgegen werffen“.<sup>24</sup> Von diesen grenzt Weyer die ‚Hexen‘ oder ‚Unholden‘ ab, die „nach art des weiblich Geschlechts vnstandhafftig [und] wanckelmütig“ seien und daher Opfer des Teufels würden, der sich gerne „in jr einbildung hinein verschlecht“.<sup>25</sup> Die Hexen und die *veneficae*, die Giftmischerinnen, will er deutlich voneinander abgrenzen, da Letztere für Krankheiten und Tod von Mensch und Tier verantwortlich seien – ein Vorwurf, der gerne gegenüber vermeintlichen ‚Hexen‘

18 Vgl. Müller 2017, Sp. 561.

19 So hat die lateinische Ausgabe 1583, Sp. 144 die Marginalie *praestigium*, der in der deutschen Ausgabe 1586, S. 84, die Marginalie „Verblendung“ entspricht.

20 Weyer: *Von Teuffelsgespenst*, S. 50.

21 Weyer: *Von Teuffelsgespenst*, S. 79.

22 Weyer: *Von Teuffelsgespenst*, S. 83.

23 Weyer: *De praestigiis daemonum*, Sp. 142f. „Der täuschende Magier, die getäuschte Hexe und der Giftmischer werden auf Deutsch mit dem gleichen Begriff bezeichnet.“

24 Weyer: *Von Teuffelsgespenst*, Vorrede.

25 Weyer: *Von Teuffelsgespenst*, Vorrede.

erhoben wurde. Während der *Malleus maleficarum* sich darum bemüht, Hexerei als dezidiert weibliches Vergehen zu qualifizieren, folgt Weyer der Formel „Magus illusor & Lamia delusa“. Damit wird eine klare Gender-Grenze gezogen, was die Fähigkeit zu Magie und Zauberei betrifft. Weyer entschuldigt Frauen, indem er ihnen die Handlungsmacht entzieht. Der Teufel suggeriere ihnen die vorgeworfenen Verbrechen, wodurch sich die Geständnisse erklären lassen. Alle vermeintlichen Taten von Frauen sind also kein Hexen-, sondern Teufelswerk.

Daher denn auch wirdt heiter und offenbar werden / daß der mehrertheil stücken / so bißher den Hexen sind zugeschrieben worden / und auch sie selbst / vorab so man sie peinlich gefragt / bekennt vnnd verjâhen haben / dieweil sie nicht wol bey ihnen selbst / vnd die Virtus imaginativa oder vorbildung vom Teuffel verrückt / nit der Hexen / sondern deß Sathans werck sind / [...].<sup>26</sup>

Magier hingegen sind laut Weyer jene, die zur Rechenschaft gezogen werden müssen – jedoch nicht (ausschließlich) aufgrund ihres magischen Wirkens, wie das folgende Beispiel aus der deutschen Ausgabe 1586 zeigt. Es beschreibt die Taten eines Magiers, der nur ein Jahr später mit der *Historia von D. Johann Fausten* (1587) weite Bekanntheit erlangte:

Als vor zeiten zu Cracaw in Poln die **Schwartzkunst** inn öffentlicher Schulen gelehrt vnd getrieben wordē/ ist dahin kommen einer mit namen Joannes Faustus/ von Kündtlingen bürtig/ der hat diese **schöne kunst** in kurtzem so wol begrieffen/ daß er hernach kurtz zuuor/ ehe deñ man geschrieben tausentd fünffhundert vnnd viertzig/ dieselbige **mit grosser verwunderung/ vielen lügen und unseglichem betrug** hin vnd wieder in Teutschland one schew zutreiben vnnd öffentlichen zu practiciren/ angefangen hat. Was für ein **seltzamer Brillenreisser aber vnnd Ebentherer** er gewesen/ vnnd was für seltzame **stücklein** er geköndt habe/ wil ich hie nur mit einem Exempelp darthun dem Leser zum bestē/ doch mit dem bescheidt/ daß er mir/ er wölle es jhme nicht nachthun/ zuuor verspreche vñ gelobe.<sup>27</sup> [Hervorhebungen: P.F. / J.R.]

Auch Weyer weiß um die Nähe dämonischen und menschlichen Blendwerks, denn Faustus ist einerseits in der „Schwartzkunst“ bewandert, ist also Magier bzw. Nekromant, andererseits schreibt Weyer seiner Faust-Figur in der Schilderung von dessen Taten gerade *nicht* die magische Kunst der Täuschung und Verblendung zu: Hinter fhnd. „Brillenreisser“ verbirgt sich der Possenreißer (*scurra*),<sup>28</sup> der sich in den lateinischen dämonologischen Traktaten, wie am *Malleus maleficarum* gezeigt, als *ioculator*, Spaßmacher, oder *mimus*, Schauspieler, präsentiert. Gleichzeitig zeigen sich auch die ambigen Eigenschaften, die Faustens Täuschung anhaften. Sie ist unterhaltsam und

26 Weyer: Von Teuffelsgespenst, S. 149f.

27 Weyer: Von Teuffelsgespenst, S. 93.

28 Vgl. Grimm: DWb, Bd. 2, Sp. 383 („brillenreisser“).

führt zu „verwunderung“ (*admiratio*), ein Begriff, dessen Bedeutungsspektrum sowohl ‚Bewunderung‘ als auch ‚Erstaunen‘ umfasst.<sup>29</sup> Diese Einschätzung ist wohl darauf zu beziehen, dass Faustus sich mit seiner magischen Kunst nicht versteckt, sondern diese „öffentlichen [...] practir[t]“. Statt in seiner Studierstube Geister zu beschwören, tritt Faustus mit seinen Künsten nach außen und rückt so in die Nähe eines *ioculator* oder *mimus*, wie der Fortgang der Erzählung zeigt:

Als uff ein zeit dieser schwartzkünstler Faustus seiner **bösen stück** halbē zu Battoburg/ welches an der Mose ligt / vñ mit dem Hertzogthumb Geldern grentzet/ in abwesen Graff Hermans inn haften kommen/ hat jhme der Capellan deß orts/ Herr Johan Dorstenius/ ein frommer einfältiger manne/ viel liebs vñnd guts erzeiget/ allein der vrsach halben/ dieweil er jme bey trewen vñ glauben zugesagt/ er **wölte jhn viel guter Künste lehren**/ vñd zu einem **außbüdigen erfahren manne** machen. Derohalben/ dieweil er sahe/ daß Faustus dem Trunck sehr geneigt war/ schickte er jme von hauß auß so lang Wein zu/ biß das fãßlein nachließ und gar leer wurd. Da aber der Zauberer Faustus das mercket/ vñd der Capellan auch sich annahm/ er wolte gen Grauen gehen vñ sich daselbst barbieren lassen/ liesse er sich hören/ wann er jm mehr weins geben wolte/ so wölt er jhn ein kunst lehren/ dz er on schermesser vñd alles deß barts abkõmen solte. Da nun der Caplan dz gleich eingienge/ hieß er jn schlecht auß der Apoteckē hinnemē *Arsenicum*, vñ damit den bart vñd kinne wol reiben/ vñd gedachte mit keinem wörtlein nit/ dz ers zuuor bereiten/ vñ mit andern zusetzen brechē solte lassen. So bald er aber das gethan/ hat jme gleich das kinne dermassen angefangen zu hitzen vñd breñen/ daß nit allein die haar jm außgefallen/ sondern auch die haut mit sampt dem fleisch gar abgangen ist. Diß Bubenstücklein hat mir der Caplan mehr dañ ein mal/ aber allweg mit bewegtem mut selbst erzelet.  
[...]

Aber sein lohn ist jhme zu letzt auch worden. Dann/ wie man sagt/ so ist er in einem Dorff/ im Wirtenberger Land/ deß morgens neben dem Bette/ tod gefunden worden/ vñnd das Angesicht auff dem Rücken gehabt/ vñd hat sich dieselbige nacht zuuor ein solch getümmel im Hauß erhoben/ daß das ganze Hauß davon erzittert ist.<sup>30</sup> [Hervorhebungen: P.F. / J.R.]

Die „lügen“, der „unsegliche[] betrug“ und die „bösen stück“ charakterisieren Faustens Verhalten einerseits als moralisch verwerflich, lassen aber andererseits daran zweifeln, ob die Täuschungen unter dämonischer Mithilfe geschehen sind. Dieser Zweifel erhärtet sich, wenn Faustus dem Kaplan rät, seine Haut mit unvermishtem *Arsenicum* einzureiben. Täuschung ist hier nicht dämonische Illusion, sondern eine Form rhetorisch geschickter *persuasio*. Diese beiden Formen der (menschlichen) Täuschung sind seit der griechischen Antike konzeptionell bekannt und werden lateinisch mit den Begriffen

29 Vgl. Grimm: DWb, Bd. 25, Sp. 2379 (‚verwunderung‘).

30 Weyer: Von Teuffelsgespenst, S. 93. Die Episode wurde in der 2. Auflage der *Historia* im Jahr 1587 in Zusatzkap. 66 in variiertem Form aufgenommen (vgl. Füssel / Kreutzer 2012, S. 147 f., die Weyer'sche Vorlage auf S. 293 f.). Johann Weyers Werk in der Ausgabe von 1586 war in mehreren Fällen nachweislich eine Quelle für das Faustbuch, vgl. dazu und zu weiteren Quellentexten Füssel / Kreutzer 2012, S. 217–296.



*fallacia sensuum* und *fallacia syllogistica* unterschieden,<sup>31</sup> eine Differenz, die sich noch bei Kant in der Abgrenzung des ‚empirischen Scheins‘ vom ‚logischen Schein‘, bei Schiller in der Unterscheidung von ‚ästhetischem‘ und ‚logischem Schein‘ niederschlagen wird.<sup>32</sup>

Faustus wird im Traktat des Mediziners als eine Mischung aus Scharlatan und Gelehrtem eingeführt. Weyer stellt ihn nicht so sehr in die Tradition seines Lehrers, des berühmten Agrippa von Nettesheim, der mit seiner Schrift *De occulta philosophia* (1531) ein Grundlagenwerk der rinascimentalen Magie verfasste, sondern schildert ihn als einfachen *ioculator* und Schwindler – sozial deviant und charakterlich fragwürdig –, dessen magische Kenntnisse und Fähigkeiten als Schein entlarvt werden. Nicht die Magie ist der Betrug, sondern der scheinbare Magier ein Betrüger. Die von Beginn an eingeführte moralische Ambivalenz wird vom Text nicht aufgelöst, sondern zugespitzt: Weyer überführt den vermeintlichen Magier Faustus genauso, wie er in einer für seine Schriften charakteristischen, antikatholischen Polemik den Kaplan demontiert. Dem seinerseits von *curiositas* geleiteten, leichtgläubigen und auf seinen eigenen Vorteil bedachten Geistlichen fallen Haut und Haar vom Gesicht ab. Keine der beiden zweifelhaften Figuren wird freigesprochen, ganz im Gegenteil muss Faustus, obwohl ihn sein Teufelspakt nicht einmal zur Magie befähigt, die Konsequenzen seiner Entscheidung in Form eines gewaltsamen Todes tragen.

### 3. Erzählte Illusion – Die *Historia von D. Johann Fausten* (1587)

Die *Historia von D. Johann Fausten* erschien 1587 in Frankfurt am Main in der Offizin von Johann Spies, die für ihr orthodox-lutherisches Druckprogramm bekannt war.<sup>33</sup> Sie verbindet erstmals die kursierenden Faust-Anekdoten zu einer zusammenhängenden Biographie, die als „Spiegelbild der typischen Heiligenlegende“<sup>34</sup> bzw. als „Legenden-

31 Vgl. Halfass 1998, S. 928.

32 Vgl. Kant: Kritik der reinen Vernunft (1781 [A]: S. 296–298 / 1787 [B]: S. 353–355) zur Unterscheidung von empirischem und logischem Schein. Der empirische Schein besteht für Kant in einer Täuschung der Sinne, während der logische Schein auf logische Fehlschlüsse oder aber einen Mangel an Wissen oder Kenntnis über einen Sachverhalt zurückzuführen ist. Schillers Unterscheidung schließt hier an, vgl. Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen, S. 661–665.

33 Vgl. Baron 2019, S. 9. Als Überblick zur *Historia* eignet sich Müller 2012. Für literatur- und wissensgeschichtliche Zusammenhänge s. Münkler 2011; zum Teufelspakt vgl. die neueste Studie von Frank Baron 2019 sowie Haug 2001. Gerade die *curiositas*-Kritik im Faustbuch fand in der Forschung mehrfach Beachtung: Müller 1984; Müller 1992; Scholz Williams 1989; Gerok-Reiter 2011; mit Faustens melancholischer Disposition und dem Melancholiediskurs in der Frühen Neuzeit haben sich Kraß 2003 sowie Münkler 2011, S. 294–327, auseinandergesetzt. Zum Prosaroman der Frühen Neuzeit vgl. Bamberger 2018.

34 Baron 1982, S. 96.

kontrafaktur<sup>35</sup> gedeutet wurde. Der anonyme Verfasser versetzt Faustus als Theologie-Professor nach Wittenberg und macht ihn so zum „Anti-Luther“.<sup>36</sup> Gleichzeitig erinnert Faustus an die großen Renaissance-Magier Johannes Trithemius und Agrippa von Nettesheim. Faustens Hauptvergehen besteht im religiösen Hochverrat, im „Abfall von Gott“,<sup>37</sup> welcher durch „sein Fürwitz / Freyheit vnd Leichtfertigkeit“ (Hist. 845) ausgelöst wird. Nicht nur die *curiositas* – die „Neugierde“ des Gelehrten – wird ihm zum Verhängnis, sondern vor allem seine fehlende Vigilanz gegenüber den „Verführungen vnd Blendungen deß Teuffels“ (Hist. 840).<sup>38</sup> Faustus, so die *Vorred an den Christlichen Leser*, sei „ein schrecklich Exempel deß Teuffelischen Betrugs / Leibs vnd Seelen Mords / allen Christen zur Warnung [...]“ (Hist. 833). Die *Historia* wurde bereits im Erscheinungsjahr mehrfach nachgedruckt und erwies sich als „Best- und Longseller“<sup>39</sup> der Frühen Neuzeit mit weltliterarischem Potenzial. Besonderen Anklang fand das Buch in Tübingen, wo es sogleich in ein Versepos („Tübinger Reimfaust“) umgeformt wurde.<sup>40</sup> Zudem inspirierte es einen Tübinger Studenten, David Leipzig (Lipsius) aus Erfurt, einen Teufelspakt einzugehen, um sich aus einer finanziellen Notlage zu befreien (wofür er zunächst mit Karzer, später, als ihm auch ein Diebstahl nachgewiesen wurde, mit Abschiebung in seine Heimat bestraft wurde).<sup>41</sup> Kritische Stimmen zweifelten am Wahrheitsgehalt der *Historia* und übten Fiktionskritik. Hermann Witekind, der unter dem Namen Augustin Lercheimer ein Buch mit dem Titel *Christlich Bedencken vnd erinnerung von Zauberey* (1585) veröffentlichte, das als wichtige Quelle der *Historia* diene, bezeichnete das Faustbuch in einer späteren Auflage seines Werkes (1593) als „bößlich vnd bübelich erdichtet vnd erlogen“.<sup>42</sup> Dass die *Historia* den *diabolischen* Schein in den *literarischen* verwandeln und dem Leser „für die Augen stellen“ (Hist. 841) wollte,<sup>43</sup> machte Reiz und Faszination des Buches aus, sorgte aber für ein doppeltes Unbehagen: Während die einen (Witekind / Lercheimer) die Erzählung für bloße Fiktion („erdichtet und erlogen“) hielten, nahmen sie die anderen für bare Münze und Anweisung zum Teufelspakt. Der Verfasser suchte genau dies zu vermeiden. Er wolle, um nicht zu „Fürwitz vnd Nachfolge“ zu animieren,

35 Münkler 2011, S. 146.

36 Nicht zufällig stellen die von Johannes Aurifaber publizierten *Colloquia oder Tischreden Doctor Martini Lutheri* (1566) eine der wichtigsten Quellen des Faustbuchs dar, vgl. Bamberger / Robert 2021, S. 67–91, Zitat S. 83.

37 *Historia* von D. Johann Fausten, S. 837 [im Folgenden zitiert unter der Sigle Hist. mit Seitenangabe].

38 Vgl. Bockmann et al. 2022.

39 Müller 2014, S. 8.

40 Vgl. Bamberger 2020 zu den Adaptationen des Faustbuchs.

41 Vgl. Schäfer 1977.

42 Lercheimer: *Christlich bedencken vnd erinnerung von Zauberey*, S. 76. Grund war die Tatsache, dass der Verfasser der *Historia* Faust nach Wittenberg, in das Herz der protestantischen Konfession, versetzte.

43 Zur Analogie von dämonischer und literarischer Illusion, mit besonderer Beachtung der Helena-Episode vgl. Robert 2016.

alle Zaubersprüche und „*formae coniurationum*“ lieber „außgelassen“ (Hist. 841) wissen; offenbar kannte er solche Formeln und konnte sie in ihrer Wirksamkeit einschätzen. Er war überzeugt, dass Zauberer und Zauberei eine reale Gefahr darstellten. Hexen hingegen spielen im Faustbuch keine Rolle. Insofern deckt sich das magische Weltbild des Verfassers vollständig mit dem Johannes Weyers und Hermann Witekinds.

Man merkt der *Historia* an, dass die Umsetzung der diskursiven Wissensbestände der Traktate in die literarische Form der Anti-Biographie oder -Legende nicht ohne Reibung zu bewerkstelligen war. Der Verfasser ringt um ein angemessenes Verhältnis von Narration und Illusion.<sup>44</sup> Wie ließ sich der Schein *als* Schein erzählen? Wie war die prekäre Familienähnlichkeit von Anschein und Anschaulichkeit, *illusio* und *evidentia* zu überwinden? Illusionen, zunächst von Mephostophiles verursacht, später von Faustus selbst an Potentatenhöfen und vor Studenten, bei der nekyomantischen Beschwörung antiker Gestalten wie der schönen Helena oder Alexanders des Großen<sup>45</sup> imitiert, durchziehen die *Historia* in zahlreichen Episoden. Dabei wird eine reiche Semantik der Illusion entfaltet. Der lateinkundige Verfasser bemüht sich um eine angemessene deutsche Terminologie für den Illusionskomplex. Seine Strategie besteht darin, den Teufel in die Sphäre des Jahrmarkts zu versetzen. Der Teufel – wie Faustus selbst – wird nach dem Modell der *ioculatores* und *mimi*, der *jongleurs* und *bateleurs* geformt, die den Blick der Zuschauenden täuschen.<sup>46</sup> Deutsche Äquivalente für Schein sind: „Gauckelspiel“ (Hist. 856), „Affenbäncklin“ (Hist. 846) oder „Affenspiel“ (Hist. 892), daneben immer wieder „Verblendung“ (*praestigiae*) und – auf das gesamte Wirken bezogen – „Betrug“. Für das plötzliche Auftauchen des Geistes und seiner Untergeister steht das Wort „erscheinen“ zur Verfügung (im Sinne des lat. *apparere*).

Eine Möglichkeit, die Phantasmagorien des Teufels und den Schein *als* Schein zu erzählen, besteht darin, die Leser zu imaginären Beobachtern zu machen: „Wider wurden gesehen hinein gehen ein schöner Pfaw / sampt dem Weiblein [...]. Darauf sahe man einen zornigen Stier hinein lauffen“ (Hist. 857). Alternativ wird unpersönlich („sahe man“) oder reflexiv formuliert: „Es ließ sich sehen / als wann ob dem Circkel ein Greiff oder Drach schwebet“ (Hist. 847). Hier entsteht der Eindruck, als sei der dämonische Schein eine intersubjektiv geteilte Tatsache. Alle Anwesenden sehen die herbeigezauberten Tiere in einer Art kollektiver Phantasmagorie. Schwieriger verhält es sich dort, wo nur Einzelne genarrt und verblendet werden (der klassische Fall von *praestigiae*). Diese Situation liegt bei Fausti Höllenfahrt in Kapitel 24

44 Den hieraus entstehenden Reibungen und Ambiguitäten widmet sich die Arbeit von Marina Münkler 2011.

45 Vgl. das Kapitel „Ein Historia von D. Fausto vnd Keyser Carolo Quinto“, in: *Historia* von D. Johann Fausten, S. 923–926.

46 Vgl. dazu Maus de Rolley 2016.

vor.<sup>47</sup> Der Verfasser der *Historia* betritt hier Neuland, denn die Episode hat keine Vorläufer in der Faustus-Überlieferung; sie schließt vielmehr an mittelalterliche Jenseitsreisen wie die *Visio Tnugdali* oder den *Tractatus de Purgatorio Sancti Patricii*<sup>48</sup> an, die im *Eneasroman* Heinrichs von Veldeke und später im *Fortunatus* ihren Widerhall finden.<sup>49</sup> Insofern hat der Verfasser bei seinem Bericht, „wie Doct. Faustus in die Hell gefahren“ (Hist. 891) eine Reihe von Freiheiten, eigene Imagologien und Topiken zu entwickeln. Die Hölle ist ein Spielort der literarischen Phantasie, wie sich schon in den plastisch-realistischen Details zeigt. So fährt Faustus auf einem „Beinen Sessel“ (Hist. 892, d. h. auf einem Knochenstuhl), der auf dem Rücken des Unterteufels Beelzebub angebracht und „rings herumb gantz zugeschlossen“ (Hist. 892) ist. Das Gefährt ähnelt einer Gondel oder Sänfte, aus der Faustus im Laufe seiner Unterweltsreise jedoch recht unsanft herausgeschleudert wird. Die Erzählung ist – wie schon die mittelalterlichen Unterweltsreisen etwa im *Eneasroman* – weitgehend intern fokalisiert. Wir sehen, was Faustus sieht oder empfindet. „Der anderweltliche Raum konstituiert sich dadurch, dass er sinnlich wahrgenommen wird.“<sup>50</sup> Was der Leser bei seiner Lektüre vor dem inneren Auge sieht, ist jedoch bloße Illusion, Kino im Kopf, denn in zahlreichen Erzählerkommentaren und Marginalien im Druck wird die Erzählung sogleich wieder dementiert, etwa, wenn der Erzähler mit der Mahnung beginnt: „Nu hõret / wie jn der Teuffel verblendet / vnnd ein Affenspiel macht / daß er nit anders gemeinet / denn er seye in der Helle gewest.“ (Hist. 892) Die Marginalie bestätigt dies: „Denn es war nur eine lauter Phantasey oder traum“ (Hist. 892). Am Ende ist vom „Wohn“ (d. h. Wahn; Hist. 895) die Rede. So bietet die *Historia* ein ambivalentes Bild: Sie setzt die Gattung der mittelalterlichen Jenseitsreisen fort und stellt gleichzeitig deren Grundlagen – den Glauben an einen konkreten Höllen-Ort der Verdammten – in Frage. Dadurch begibt sich der Verfasser theologisch auf dünnes Eis. Denn in seiner Auslegung des Propheten Jona (1526) distanziert sich Luther von den Bildwelten der Kunst: „Was aber die helle sey vor dem jungsten tage, bin ich noch nicht alzu gewis. Denn das eyn sonderlicher ort sein sollte, da die verdampften seelen itzt ynne seyen, wie die maler malen und die bauch diener predigen, halt ich fur nichts.“<sup>51</sup> Darüber hinaus rät Luther bereits 1519 in seinem *Sermon von der Bereitung zum Sterben*, sich gegen innere und äußere Bilder der Hölle zu verwehren: „Die helle wirt groß und wechst auch durch yhr zu vill ansehen und harttes bedencken zu unzeit.“<sup>52</sup> Dass sich gerade Faustus dahingehend versündigt, zeigt sich bereits an seinem ungebühr-

47 Eine bündige Darstellung bietet Bamberger 2018, S. 264–274; zu möglichen Quellen kursorisch Müller 1990, S. 1326–1329.

48 Vgl. Benz 2013; zum *Purgatorium Sancti Patricii* vgl. die von Maximilian Benz 2020 besorgte und kommentierte Ausgabe.

49 Vgl. Hamm / Robert 2014 zu den Traditionen der Unterweltsfahrt.

50 Hamm 2014, S. 116.

51 Martin Luthers Werke, Bd. 19, S. 225.

52 Martin Luthers Werke, Bd. 2, S. 688.

lichen Interesse an der Hölle, bevor er diese imaginativ erlebt: „Fragte derwegen den Geist / was die Helle sey? Zum anderen / wie die Helle beschaffen und erschaffen seye? Zum dritten / was für Wehe vnd Klagen der Verdampften in der Helle seye?“ (Hist. 871). Fausts Höllenfahrt wirft theologisch zwei Fragen auf: Inwiefern ist die Hölle ein realer Ort und darf sie – dessen ungeachtet – in inneren oder äußeren Bildern imaginiert werden? Denn im Grunde ist die Hölle gerade für Luther ubiquitär: Dämonische Mächte bestimmen *diese* Welt, verschwören sich gegen das Gute – und Faustus ist Teil dieser dämonischen Weltverschwörung.<sup>53</sup> Alle inneren und äußeren Bilder der Hölle sind hingegen, wie Luther an den zitierten Stellen ausdrücklich betont, entweder Fiktionen der Künstler, ästhetische Illusion oder aber „mit ubrigem unnutzen furwitz [...] beladet“.<sup>54</sup> In der *Historia* setzt sich dieser Zwiespalt zwischen der Theologie und der Imagologie der Hölle fort. Das Faustbuch zeichnet auf *discours*-Ebene eine Hölle, die den Status eines Traumes oder einer Halluzination („Wohn“, Hist. 895) hat. Am Ende erwacht Faustus in seinem Bett, unschlüssig, ob ihm der Teufel nur ein „Geplerr vnnnd Gauckelwerk für die Augen gemacht“ (Hist. 896) habe. Der auktoriale Erzähler bestätigt: „wie auch war ist“ (Hist. 896). Für die Erzählung der Höllenfahrt übernimmt er denn auch keine Verantwortung. Denn die „Historiam vnd Geschicht / was er in der Helle vnd Verblendung gesehen“ (Hist. 896), habe Faustus höchstpersönlich aufgeschrieben; „in einem Zettel / seiner eigenen Handschrift / vnnnd in einem Buch verschlossen liegendt“ (Hist. 896), habe man es nach seinem Tod gefunden. Zwischen Augenzeugenbericht und Erzählerdementi bleibt ein Zwischenraum der Beunruhigung und der Unsicherheit. Hinzu kommen im Lichte lutherischer Eschatologie Bedenken, ob eine derart bildgewaltige literarische Höllen-Imagination theologisch legitim sein kann.

Das Spiel mit der Phantasie der Lesenden ist also doppelt prekär. Faustens hinterlassene Dokumente und „Zettel“ (Hist. 896) sollen einen „Faktizitätspakt“ mit dem Leser“ begründen.<sup>55</sup> Der Gattungsmarker *Historia* schließt „den Anspruch auf Tatsachenwahrheit“ ein, wie Marina Münkler zu Recht betont:

Erzählen kann er [d.h. der Erzähler; P.F. / J.R.] eigentlich nur das, was entweder irgendjemand innerhalb der Welt der Erzählung gesehen, gehört bzw. erlebt hat oder was durch Zeugen in irgendeiner Weise beglaubigt worden ist. Dagegen ist der Blick in den Kopf der Figuren außer über den Einsatz schriftlicher Selbstzeugnisse[] im Prinzip ausgeschlossen.<sup>56</sup>

Marina Münkler sieht in dieser nicht immer gerichteten „Multiplizität der Beobachtungsmodi“ eine wichtige Ursache für die „narrative Ambiguität“ des Faustbuchs.<sup>57</sup>

53 Vgl. Robert 2014, S. 219–221.

54 Martin Luthers Werke, Bd. 2, S. 688.

55 Münkler 2011, S. 39.

56 Münkler 2011, S. 39.

57 Münkler 2011, S. 41.

Noch genauer wären die Implikationen der Erzählperspektive selbst zu bedenken. Narrative Grenzformen wie Traum, Vision, Halluzination oder Unterweltsfahrt / *Descensus* bedienen sich gerne der Ich-Form. Auch die vormoderne Science-Fiction wie Lukians Himmelsreisen, Grimmelhhausens *Simplicissimus* auf seiner Reise zum Erdmittelpunkt<sup>58</sup> oder Bürgers *Münchhausen* stellen sich in diese Tradition.<sup>59</sup> Nicht so das Faustbuch. Folgen wir der Logik der Quellenfiktion, dann muss man annehmen, dass der Verfasser Faustens eigenhändig aufgezeichnete „Historiam vnd Geschicht / was er in der Helle vnd Verblendung gesehen“ (Hist. 896) aus der originalen Ich-Form in die Er-Perspektive transponiert hat. Die Höllenfahrt ist also Redaktion eines Berichts, nicht dieser selbst. Mit dieser Transformation auf der Ebene der Narration verändert sich der Status des Erzählten: Der subjektive Bericht wird objektiviert. Im Satz: „Als er nun auff den Grund kam / sahe er im Fewr viel stattlicher Leut / Keyser / Kõnige / Fürsten vnnnd Herrn“ (Hist. 895) scheint der temporale Nebensatz zunächst die objektive Faktizität des Geschehens zu bestätigen, während der Hauptsatz darauf die interne Fokalisierung vornimmt. Eine stabile Erzählperspektive und damit eine Klärung des subjektiven oder objektiven Status des Erzählten wird nicht erreicht. Die Er-Perspektive führt dazu, dass das Gesehene als intersubjektiv nachvollziehbare Realität behauptet wird. In einer zu hypostasierenden Ich-Variante des zitierten Satzes wäre diese Spannung dagegen aufgehoben: ‚Als ich nun auf den Grund kam / sah ich im Feuer [...]‘.

#### 4. Narrative Unschlüssigkeit – Vormoderne und Phantastik

Diese Eigendynamik der Erzählperspektiven führt zu einer besonderen Form der narrativen Ambiguität und ‚Unschlüssigkeit‘, die man mit heuristischem Gewinn auf Tzvetan Todorovs Begriff der ‚hésitation‘ als Grundelement der phantastischen Literatur beziehen kann.<sup>60</sup> Todorov definiert bekanntlich das Phantastische aus folgender Grundspannung: „Le fantastique c’est l’hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un évènement en apparence surnaturel.“<sup>61</sup> Ambig sind die Ereignisse auf zwei Ebenen: Für die Figuren der Diegese (Beobachtung 1. Ordnung) und für den Leser (Beobachtung 2. Ordnung).<sup>62</sup> Bricht in die erzählte Welt ein Ereignis ein, das für

58 Vgl. Robert 2020.

59 Lukian: Ikaromenipp oder die Himmelsreise, in: Luciani Opera, Bd. 1, S. 289–309; Bürger: Wunderbare Reisen, S. 485–592.

60 Vgl. Todorov 2018, S. 33–53; vgl. Bamberger 2018, S. 265.

61 Todorov 1970, S. 29. „Das Fantastische ist die Unschlüssigkeit, die ein Mensch empfindet, der nur die natürlichen Gesetze kennt und sich einem Ereignis gegenübersteht, das den Anschein des Übernatürlichen hat.“ (Todorov 2018, S. 34).

62 Todorov 1970, S. 35 f.: „Le fantastique implique donc une intégration du lecteur au monde des personnages; il se définit par la perception ambiguë qu’a le lecteur même des événements rapportés.“

den Leser nach den bekannten Gesetzen nicht erklärbar ist, fordert dies von beiden (Protagonist wie Leser) eine Entscheidung: Entweder liegt eine Sinnestäuschung („illusion des sens“<sup>63</sup>) vor oder aber das Ereignis hat sich tatsächlich zugetragen, woraus folgt, dass sich die Gesetzmäßigkeiten der vertrauten rationalen Welt („les lois de ce même monde familier“<sup>64</sup>) anders verhalten als bis dahin angenommen. Der Eindruck des Phantastischen hält genau so lange an, wie die Unschlüssigkeit unaufgelöst bleibt.<sup>65</sup>

Todorov zitiert in seiner Herleitung der Definition des Phantastischen das Beispiel eines Romans von Jacques Cazotte, *Le diable amoureux* (1772), in dem der Protagonist Alvare die Überzeugung gewinnt, mit einer Frau namens Biondetta zusammenzuleben, die ein böser Geist zu sein scheint. Die Unschlüssigkeit („ambiguïté“<sup>66</sup>) Alvares, der immer wieder zu träumen wähnt, überträgt sich auf den Leser. Auf dem Höhepunkt der Aufklärung verfasst, wird in Cazottes Roman die zeitgenössische Debatte um Geistererscheinungen reflektiert, die in Schillers *Geisterseher* einen weltliterarischen Höhepunkt erleben wird.<sup>67</sup> Der epistemische Zweifel wird narrativ inszeniert. Folgt man Todorovs Definition, ist das Phantastische erst seit der Aufklärung, genauer: seit dem Rationalismus möglich. Es bedarf der Spannung zwischen einer vertrauten Welt der Naturgesetze („lois naturelles“) und einem Übernatürlichen („surnaturel“), das von den aufgeklärten Protagonisten der erzählten Welt wie von den aufgeklärten Lesenden als nicht (mehr) real angenommen wird. Todorov betont, dass die Kategorie des Realen die Basis einer Theorie des Phantastischen darstellt.<sup>68</sup> In einer rationalistischen, entzauberten Wirklichkeit ist kein Platz mehr für Teufel, Dämonen oder Sylphen.

Todorovs Ansatz ist oft kritisiert, präzisiert und ergänzt worden, was hier nicht weiter zu verfolgen ist.<sup>69</sup> Wir gehen davon aus, dass seine Basishypothese – das Phantastische als Effekt von Rationalismus und Entzauberung – historisch plausibel ist. Für

63 Todorov 1970, S. 29.

64 Todorov 1970, S. 29.

65 Vgl. Todorov 1970, S. 29.

66 Todorov 1970, S. 29.

67 Zum Kontext der *Geisterseher*-Debatte vgl. Andriopoulos 2018; zum *Geisterseher* vgl. Robert 2011, bes. S. 166–174.

68 Todorov 1970, S. 175: „C'est donc la catégorie du réel qui a fourni sa base à notre définition du fantastique.“

69 Laut Brittnacher ist die von Todorov vorausgesetzte Unschlüssigkeit des Phantastischen einerseits Merkmal von Literatur überhaupt, ihres „Schwebezustand[s] zwischen Realität und Idealität“ (Brittnacher 1994, S. 16). Andererseits bemängelt Brittnacher, dass es kaum Texte gebe (Todorov führt denn auch nur zwei an), die über einen längeren Zeitraum die für das Phantastische so zentrale Unschlüssigkeit aufrechterhalten (vgl. Brittnacher 1994, S. 16). Zudem hat die intensive Rezeption der Todorov'schen Phantastik-Theorie in der deutschsprachigen Forschung zu einer kritischen Auseinandersetzung mit dessen Realitätsbegriff geführt, der als unzureichend definiert aufgefasst wurde (vgl. Brittnacher / May 2013, S. 190; vgl. S. 189–197 zu Phantastik-Theorien ab den 1960er Jahren und später in diskursanalytischer, poststrukturalistischer, feministischer, post-

eine historische Narratologie ergeben sich daraus Rückschlüsse, die auch für unsere Frage nach der Ambiguität des Scheins wichtig sind. Die Welt des Faustbuchs ist – anders als die von *Le diable amoureux* oder *Der Geisterseher* – eben nicht von Naturgesetzen determiniert, sondern ganz selbstverständlich von all jenen Teufeln, Dämonen, Sylphen usw. bewohnt, welche die Aufklärung ausgetrieben und die phantastische Literatur wieder eingeführt hat. Für den Menschen um 1600 bestand kein Zweifel an der Existenz dämonischer Kräfte. Von einer Entzauberung der Welt, wie sie um 1800 (z.B. von Schiller in seinem Gedicht *Die Götter Griechenlandes*) konstatiert oder beklagt wurde, konnte noch keine Rede sein. Mehr denn je war man der Überzeugung, dass man in der *einen* Welt lebte, die von Personen und ‚Metapersonen‘, d.h. von Geistern und Dämonen, bevölkert war.<sup>70</sup> In einer Zeit intensiver Hexenverfolgungen in den 1580er Jahren erreichte das Gefühl, den allgegenwärtigen Verschwörungen und Machenschaften des Teufels unmittelbar ausgeliefert zu sein, einen Höhepunkt.<sup>71</sup> Der Verfasser des Faustbuchs teilt diese Überzeugung von der Innerweltlichkeit der Geister mit seinen Lesern und Leserinnen. Daher zeigt sich um 1600 eine andere Unschlüssigkeit und eine andere Ambiguität des Scheins. Die Irritation liegt nicht im Einbruch des ‚Übernatürlichen‘ (*supernatural*), wie Todorov es formuliert, sondern im subtilen, aber für die zeitgenössische Theorie ausschlaggebenden Unterschied im ontologischen Status dämonischer Täuschungen: Nicht *dass* der Teufel in die Welt einbricht, sondern *wie* er es tut, mit *wem* er kooperiert und *wie weit* seine Macht reicht, ist Gegenstand des Zweifels, der Uneindeutigkeit und Unschlüssigkeit. Unsicher ist man sich, ob der Teufel auf die reale Welt oder lediglich auf die Imagination des Einzelnen wirkt, ob seine *praestigiae* also eine intersubjektive Tatsache sind oder ausschließlich eine subjektive Verblendung.<sup>72</sup> Auch das Faustbuch zog seine Spannung aus solchen dämonologischen Unschlüssigkeiten, wie die komplexe Inszenierung der Höllenfahrt zeigt.

Wenn die ‚klassische‘ Unschlüssigkeit die Figur *und* den Leser erfasst, so verhält sich dies im Faustbuch anders. Nur der Protagonist bleibt unsicher über den Status des Gesehenen: „Einmal nam er jm gewißlich für / er were drinnen gewest / vnd es gesehen / das ander mal zweiffelt er darab / der Teuffel hette jhm nur Geplerr vnnd Gauckelwerk für die Augen gemacht“ (Hist. 896). Diese Unschlüssigkeit wird durch den

kolonialistischer und medientheoretisch-psychoanalytischer Perspektive). Ansätze zur Präzisierung und Weiterentwicklung bei May / Reber / Ruthner 2006.

70 So der schlüssige Begriff der religionswissenschaftlichen Ethnologie. Vgl. Sahlins 2022, der darauf hinweist, dass dieser Glaube an das ‚verzauberte Universum‘ auch heute keineswegs an Plausibilität eingebüßt hat.

71 Zur Hexentheorie als Verschwörungstheorie s. Behringer 2004.

72 Zu klären, ob es sich bei den Täuschungen der Dämonen um Wirkungen auf die Vorstellungskraft, um tatsächliche Verwandlung der Gegenstände oder um potenziell beides handelt, ist ein zentrales Anliegen der Dämonologie, an der sich der Streit zwischen Johann Weyer und Jean Bodin gegen Ende des 16. Jahrhunderts entzündet.



Verfasser bzw. Erzähler sofort aufgehoben, wenn er hinterherschleibt: „wie auch war ist“ (Hist. 896). Doch trotz entschiedener Klärungen behält die Erzählung ihr Eigenrecht. Im Akt der Narration gewinnt die Hölle dank suggestiver Realitätseffekte und kontingenter Details eine realistische Qualität, die der kommentierenden Entzauberung widersteht. Zeitgenössische Leserinnen und Leser sehen sich hin- und hergerissen: Auch wenn sie wissen, dass es sich um eine Fiktion des Teufels handelt, können sie sich der Narration dieser Fiktion nicht entziehen. Die dargestellten Horror-Szenarien behalten ihren Schockcharakter, weil sie geschickt an kollektive Erwartungen und Ikonographien der Hölle appellieren, die Faustus ebenfalls teilt – nur deshalb kann er zum Opfer der diabolischen Bilderwelt werden. Leserinnen und Leser sehen sich damit in derselben Position wie Faustus: Sie werden zum Opfer eines Gaukelwerks, das in diesem Fall der Verfasser bzw. Erzähler selbst inszeniert. Dieser trägt zur Verwirrung bei, indem er immer wieder Beglaubigung und Widerruf, Schein und Enttäuschung vermischt. So trägt das Kapitel die Überschrift „*Wie Doct. Faustus in die Hell gefahren.*“ (Hist. 891) – ohne Hinweis darauf, dass sich die Fahrt lediglich scheinbar, in Fausti Imagination, zugetragen hat. Die Formulierung „was er in der Helle vnd Verblendung gesehen“ hat, beglaubigt und bestreitet die Realität des Ereignisses gar in einem Atemzug.

Fast scheint es, als würde sich der Erzähler bzw. Verfasser in solchen Widersprüchen selbst verfangen; zugleich spiegeln sich hier die Schwierigkeiten mit einer aktuellen lutherischen Höllen-Theologie, auf die sich der Verfasser verpflichtet sieht. Faustens Höllenfahrt ist für ein Publikum geschrieben, das mehrheitlich von der Realexistenz dieses Ortes überzeugt ist, die jedoch von einigen protestantischen Theologen in Zweifel gezogen wird. Die narrative Ambiguität der Episode erwächst so aus der Diskrepanz zwischen religiösem Wissen der Lesenden und theologischem Expertenwissen.<sup>73</sup> Dieser epistemologische Befund lässt sich verallgemeinern. In der *Historia* erwächst die Unschlüssigkeit nicht aus Zweifeln an den Naturgesetzen (wie um 1800), sondern an den widerstreitenden Positionen der zeitgenössischen Dämonologie.<sup>74</sup> Nicht die Existenz der Geister steht zur Debatte, sondern deren Handlungsmacht und Wirkweise. Das Faustbuch folgt in den Paratexten Weyers Verblendungsthese, um diese gleichzeitig im Haupttext literarisch zu unterlaufen. Die Literatur war gefordert, den Schein gleichzeitig zu zeigen und als Schein zu entlarven, wobei der ästhetische Zauber der Dichtung Gefahr läuft, die Tatsache zu überdecken, dass der dämonische nichts als Illusion ist.<sup>75</sup>

73 Vgl. Bergengruen 2021, S. 55–93.

74 Vgl. den Beitrag von Tobias Bulang in diesem Band, S. 343–365.

75 Zum Beitrag der Literatur zur dämonologischen Debatte und zur Eigendynamik von Gattungen und Formen, methodisch erhellend und mit einer Fülle von Beispielen, s. Bergengruen 2021, S. 14f., der von einer „wechselseitigen Beeinflussung der literarischen Auseinandersetzung mit dem Diskursknotenpunkt Teufel und der dafür gewählten gattungsmäßigen Form“ ausgeht.

## 5. Ausblick – Ambiguität des Scheins und Dämonie des Erzählens

Dieser Beitrag widmete sich den Verflechtungen von dämonischem und ästhetischem Schein zwischen dem 15. und dem 16. Jahrhundert. Im Zentrum stand die Hypothese, dass die Darstellung teuflischer Illusion besondere Spielräume eröffnet, aber auch Ambiguitäten hervorruft, die für die Literaturgeschichte der Frühen Neuzeit in der *longue durée* bedeutsam werden, mit Blick etwa auf die Entstehung der phantastischen Literatur im späten 18. Jahrhundert. Die Ambiguität des Scheins ist seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert zu einem zentralen Thema der Dämonologie geworden. Schon Heinrich Kramer bemühte sich in seinem *Malleus maleficarum* (1486/87) angesichts der Ambiguität menschlicher und dämonischer Täuschung um eine konzeptionelle Differenzierung des Scheins, indem er den artistischen Schein der *ioculatores* und *mimi* von der dämonischen Täuschung unterscheidet. Dies bedeutet noch keine soziale Ehrenrettung der ‚losen Leute‘,<sup>76</sup> befreit sie jedoch vom Anschein der Komplizenschaft mit dem Teufel. Im Frei- oder Indifferenzraum der *ars praestigiosa* sind Illusionen als ästhetisches Phänomen gerechtfertigt und werden geduldet – zumindest innerhalb bestimmter Grenzen, welche die öffentliche Ordnung nicht gefährden. Es sind diese Grenzen, die von notorischen Gauklern wie *Til Ulenspiegel* lustvoll – und zur Lust der Lesenden! – ausgemessen werden.<sup>77</sup> Diese Liberalität und Indifferenz passt wiederum ins übergreifende Gender-Narrativ des *Malleus*: Das wahre Verbrechen liegt nicht bei den Possenreißern und nicht einmal so sehr bei den Zauberern, sondern bei den als Hexen beschuldigten Frauen. Johann Weyer hingegen entschuldigt in seinem Traktat *De praestigiis daemonum* die vermeintlichen Hexen als *lamiae delusae*, als vom Teufel Verblendete, und verschiebt den Fokus auf den *magus delusor* – unter anderem im *exemplum* von Faustus. Dieser wird einerseits als Magier und Teufelsbündner, andererseits aber doch als bloßer Gaukler und rhetorisch geschickter Betrüger beschrieben. Die Ambiguität zwischen dämonischer und menschlicher Täuschung wird also nicht ausgeräumt, vielmehr erlaubt sich Weyer, gerade in dieser delikaten Frage nicht abschließend Stellung zu beziehen. Während Weyer konfessionspolemische Kritik am Kaplan übt und Faustus als Scharlatan diskreditiert, bleiben die ambigen Zuschreibungen an die Faust-Figur unaufgelöst.

Die *Historia von D. Johann Fausten* spitzt ihrerseits die Ambiguität des Scheins auf narrativer Ebene zu. Die Darstellung des Scheins wird zur Herausforderung, weil sie einerseits den Erzähler in die Nähe des Zauberers rückt und andererseits Zweifel über den ontologischen Status der Täuschungen nährt. In der Beschreibung der Höllenfahrt scheint eine Vielstimmigkeit auf, die durch das Erzählen selbst verursacht wird, wenn die (vermeintlich) autographe Ich-Erzählung in eine auktoriale Erzählung überführt und damit beglaubigt wird. Der Text produziert so eine Unschlüssigkeit, die nur paratextuell

76 Amslinger / Fromholzer / Wesche 2019.

77 Zur Lust am Bösen vgl. die klassische Studie von Röcke 1987.

– durch die beigefügten Marginalien – aufgehoben werden kann. Sie sollen den ‚täuschenden Magier‘ (*magus delusor*) als betrogenen Betrüger zeigen. Dem Verfasser bzw. Erzähler ist die Entlarvung der teuflischen Illusion wichtiger als das Abschreckungspotenzial der Hölle selbst, auf das er doch nicht ganz verzichten wollte. So produziert auch er den Schein eines Scheins, den er durch die Paratexte ‚aufrichtig‘ selbst zerstört. Von der ‚Unschlüssigkeit‘ der phantastischen Literatur um und nach 1800 unterscheidet sich die im Faustbuch erzeugte durch eine ‚andere‘ Ambiguität des Scheins: Um 1600 besteht kein Zweifel an der Realität des Übernatürlichen (der dämonischen Mächte), sondern lediglich an der Realität dessen, was sie zur Erscheinung bringen. Die Herausforderung für die Erzählung bestand darin, diesen Schein gleichzeitig zu beschwören und als bloßen Schein offen zu legen. Es war auch diese Ambiguität und Dämonie des Erzählens, welche die bleibende Faszination des Faustbuchs begründete.<sup>78</sup>

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Agrippa von Nettesheim: *De occulta philosophia libri III*, Lyon: Gottfried und Marcel Beringer, 1531.
- Alexander von Hales: *Summa theologica = Doctoris irrefragabilis Alexandri de Hales ordinis minorum summa theologica iussu et auctoritate Rmi P. Bonaventurae Marrani*, Bd. 2, Quaracchi, Florenz 1928.
- Bürger, Gottfried August: *Wunderbare Reisen zu Wasser und Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen*, in: Gottfried August Bürger: *Sämtliche Werke*, hg. von Günter Häntzschel / Hiltrud Häntzschel, München / Wien 1987, S. 485–592.
- Historia von D. Johann Fausten, in: Jan-Dirk Müller (Hg.): *Die Romane des 15. und 16. Jahrhunderts*. Nach den Erstdrucken mit sämtlichen Holzschnitten, Frankfurt a.M. 1990 (Bibliothek der frühen Neuzeit 1. Abt. 1: Literatur im Zeitalter des Humanismus und der Reformation. Bibliothek deutscher Klassiker 54), S. 829–985.
- Institoris, Henricus / Sprenger, Jacobus: *Malleus Maleficarum*, Bd. 1: *The Latin Text and Introduction*, hg. von Christopher S. Mackay, Cambridge, UK u. a. 2011.
- Isidor: *Etymologiae = Isidori hispalensis episcopi etymologiarum sive originum libri XX recognovit brevis adnotatione critica instruxit W.M. Lindsay*, 2 Bde., Oxford 1957.
- Kant, Immanuel: *Critik der reinen Vernunft*, 2. Aufl. Riga 1787 [1781].
- Kant, Immanuel: *Kant's gesammelte Schriften*, Bd. 5, hg. von der königlich preussischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1913.

78 Die Arbeit an diesem Beitrag erfolgte im Rahmen des Teilprojektes C6: ‚Augentrug, Traum und Täuschung – Der dämonische Ursprung der Illusion‘ des durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Sonderforschungsbereichs 1391 *Andere Ästhetik*, Projektnr. 405662736.

- Kramer, Heinrich (Institoris): *Der Hexenhammer. Malleus maleficarum*. Neu aus dem Lateinischen übertr. von Wolfgang Behringer / Günter Jerouschek / Werner Tschacher, hg. und eingel. von Günter Jerouschek und Wolfgang Behringer, 13. Aufl. München 2020.
- Lercheimer, Augustin [Witekind, Hermann]: *Christlich bedencken vnd erinnerung von Zauberey*, Speyer: Bernhart Albin, 1597 (VD16 W 2917).
- Luciani Opera. *Recognovit breuique adnotatione critica instruxit* M.D. Macleod, 3 Bde., Oxford 1972.
- Luther, Martin: *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Weimar 1883–2009.
- Nider, Johannes: *Praeceptorium sive expositio decalogi*, Paris: Ulrich Gering, 1478, Württembergische Landesbibliothek (WLB). Digitalisiertes Exemplar der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (Inc. qt. 11791), URL: <http://digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz346588596> (letzter Zugriff: 11. Mai 2023).
- De Purgatorio Sancti Patricii. *Das Fegefeuer des Heiligen Patrick*. Lateinisch / Deutsch. Lateinischer Text von Robert Easting, übers. und komm. von Maximilian Benz, Stuttgart 2020 (Mittellateinische Bibliothek 6).
- Schiller, Friedrich: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, in: Friedrich Schiller: *Werke und Briefe*, hg. von Otto Dann, 12 Bde., Frankfurt a.M. 1988–2004, Bd. 8: *Theoretische Schriften*, hg. von Otto Dann, Frankfurt a.M. 1992 (Bibliothek deutscher Klassiker 78), S. 556–676.
- Schiller, Friedrich: *Wallenstein*, hg. von Hermann Schneider / Lieselotte Blumenthal, Weimar 1949 (Schillers Werke 8).
- Weyer, Johann: *De praestigiis daemonum & incantationibus ac veneficiis [...]*, Basel: Johannes Oporinus, 1583 (VD16 2668).
- Weyer, Johann: *Von Teuffelsgespenst Zaubern und Gifftbereytern [...]*, Frankfurt a.M.: Nikolaus Basse, 1586 (VD16 2676).

## Sekundärliteratur

- Alt et al. 2015 = Alt, Peter-André / Eming, Jutta / Renz, Tilo / Wels, Volkhard (Hgg.): *Magia daemoniaca, magia naturalis, zauber*. Schreibweisen von Magie und Alchemie in Mittelalter und Früher Neuzeit, Wiesbaden 2015 (Episteme in Bewegung 2).
- Amslinger / Fromholzer / Wesche 2019 = Amslinger, Julia / Fromholzer, Franz / Wesche, Jörg (Hgg.): *Lose Leute*. Figuren, Schauplätze und Künste des Vaganten in der Frühen Neuzeit, Paderborn 2019.
- Andriopoulos 2018 = Andriopoulos, Stefan: *Gespenster*. Kant, der Schauerroman und optische Medien, Konstanz 2018.
- Bamberger 2018 = Bamberger, Gudrun: *Poetologie im Prosaroman*. *Fortunatus – Wickram – Faustbuch*, Würzburg 2018 (Poetik und Episteme 2).
- Bamberger 2020 = Bamberger, Gudrun: *Die Faustbücher des 16. Jahrhunderts*. Zwischen Literatur und Theologie, in: Annette Gerok-Reiter / Anne Mariss / Markus Thome (Hgg.): *Aushandlungen religiösen Wissens*. Verfahren, Synergien und produktive Konkurrenzen in der Vormoderne / *Negotiated Religious Knowledge*. Methods, Interactions and Productive Rivalries in Premodern Times, Tübingen 2020 (Spätmittelalter, Humanismus, Reformation 115), S. 79–99.
- Bamberger / Robert 2021 = Bamberger, Gudrun / Robert, Jörg: *Luther – Aurifaber – Faust*. Lutherwissen und Dämonologie in den *Tischreden* und in der *Historia von D. Johann Fausten*, in: Ingo Klitzsch (Hg.): *Die Tischreden Martin Luthers*. Tendenzen und Perspektiven der Forschung, Gütersloh 2021 (Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte 220), S. 67–91.
- Baron 1982 = Baron, Frank: *Faustus*. Geschichte, Sage, Dichtung, München 1982.

- Baron 2019 = Baron, Frank: Der Mythos des faustischen Teufelspakts. Geschichte, Legende, Literatur, Berlin / Boston 2019 (Frühe Neuzeit 223).
- Behringer 2004 = Behringer, Wolfgang: Detecting the Ultimate Conspiracy, Or How Waldensians Became Witches, in: Barry Coward / Julian Swann (Hgg.): Julian Conspiracies and Conspiracy Theory in Early Modern Europe. From the Waldensians to the French Revolution, New York 2004, S. 13–35.
- Behringer 2020 = Behringer, Wolfgang: Hexen. Glaube, Verfolgung, Vermarktung, 7., aktual. Aufl. München 2020 (Beck'sche Reihe 2082).
- Benz 2013 = Benz, Maximilian: Gesicht und Schrift. Die Erzählung von Jenseitsreisen in Antike und Mittelalter, Berlin / Boston 2013 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 78).
- Bergengruen 2021 = Bergengruen, Maximilian: Die Formen des Teufels. Dämonologie und literarische Gattung in der Frühen Neuzeit, Göttingen 2021.
- Birkhan 2010 = Birkhan, Helmut: Magie im Mittelalter, München 2010.
- Brittnacher 1994 = Brittnacher, Hans Richard: Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur, Frankfurt a.M. 1994.
- Brittnacher / May 2013 = Brittnacher, Hans Richard / May, Markus: Phantastik-Theorien, in: Hans Richard Brittnacher / Markus May (Hgg.): Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart / Weimar 2013, S. 189–197.
- Bockmann et al. 2022 = Bockmann, Jörn / Martin, Alena / Michel, Hannah / Struwe-Rohr, Carolin / Waltenberger, Michael (Hgg.): Diabolische Vigilanz. Teufelserzählungen des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit, Berlin / Boston 2022 (Vigilanzkulturen / Cultures of Vigilance 2).
- Bulang et al. 2015 = Bulang, Tobias / Kessel, Raffaella / van de Löcht, Joana / Schmitt, Nicolai: Johann Fischarts *Daemonomania Magorum* im wissenschaftlichen Kontext. Ausblick auf Edition und Kommentar einer frühneuzeitlichen Dämonologie, in: *Daphnis* 43.2 (2015), S. 414–480.
- Burke 1985 = Burke, Peter: Helden, Schurken und Narren. Europäische Volkskultur in der frühen Neuzeit, München 1985.
- Clark 1997 = Clark, Stuart: Thinking with Demons. The Idea of Witchcraft in Early Modern Europe, Oxford 1997.
- Clark 2002 = Clark, Stuart: Demonology, in: Bengt Ankarloo / Stuart Clark / William Monter (Hgg.): Witchcraft and Magic in Europe. The Period of the Witch Trials, London 2002 (The Athlone History of Witchcraft and Magic in Europe 4), S. 122–146.
- Daxelmüller 2005 = Daxelmüller, Christoph: Zauberpraktiken. Die Ideengeschichte der Magie, Düsseldorf 2005.
- Dillinger 2018 = Dillinger, Johannes: Hexen und Magie, 2., aktual. Aufl. Frankfurt a.M. / New York 2018 (Historische Einführungen 3).
- Dürr et al. 2019 = Dürr, Renate / Gerok-Reiter, Annette / Holzem, Andreas / Patzoldt, Steffen (Hgg.): Religiöses Wissen im vormodernen Europa. Schöpfung, Mutterschaft, Passion, Paderborn 2019.
- Elm / Hartmann 2019 = Elm, Eva / Hartmann, Nicole (Hgg.): Demons in Late Antiquity. Their Perception and Transformation in Different Literary Genres, Berlin / Boston 2019 (Transformationen der Antike 54).
- De Francesco 2021 = De Francesco, Grete: Die Macht des Charlatans, Berlin 2021 (Die Andere Bibliothek 434).
- Füssel / Kreutzer 2012 = Füssel, Stephan / Kreutzer, Hans Joachim: Quellentexte, in: Stephan Füssel / Hans Joachim Kreutzer (Hgg.): *Historia von D. Johann Fausten*. Text des Druckes von 1587. Kritische Ausgabe, erg. und bibliogr. aktual. Mit den Zusatztexten der Wolfenbütteler Handschrift und der zeitgenössischen Drucke, Stuttgart 2012 (Reclams Universal-Bibliothek 1516), S. 217–296.
- Gerok-Reiter 2011 = Gerok-Reiter, Annette: Tradition und Transformation. Polyphone Wissensfigurationen in der *Historia von D. Johann Fausten*, in: *KulturPoetik* 11.1 (2011), S. 1–20.

- Gerok-Reiter / Mariss / Thome 2020 = Gerok-Reiter, Annette / Mariss, Anne / Thome, Markus (Hgg.): Aushandlungen religiösen Wissens. Verfahren, Synergien und produktive Konkurrenzen in der Vormoderne, Tübingen 2020 (Spätmittelalter, Humanismus, Reformation 115).
- Gerok-Reiter / Robert 2022 = Gerok-Reiter, Annette / Robert, Jörg: Andere Ästhetik – Akte und Artefakte in der Vormoderne. Zum Forschungsprogramm des SFB 1391, in: Annette Gerok-Reiter / Jörg Robert / Matthias Bauer / Anna Pawlak (Hgg.): Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven, Berlin / Boston 2022 (Andere Ästhetik – Koordinaten 1), S. 3–51.
- Gold 2016 = Gold, Julia: „Von den vnholden oder hexen“. Studien zu Text und Kontext eines Traktats des Ulrich Molitoris, Hildesheim 2016 (Spolia Berolinensia 35).
- Grimm: DWb = Grimm, Jacob / Grimm, Wilhelm: Brillenreiser, in: Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch, hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaft, 33 Bde., München 1854–1984, Bd. 2: Biermörder-Dwatsch, München 1860.
- Halbfass 1998 = Halbfass, Wilhelm: Täuschung, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. von Gottfried Gabriel / Karlfried Gründer / Joachim Ritter, 13 Bde., Darmstadt 1971–2007, Bd. 10: St–T, Darmstadt 1998, S. 928–930.
- Hamm 1999 = Hamm, Berndt: Normative Zentrierung im 15. und 16. Jahrhundert. Beobachtungen zu Religiosität, Theologie und Ikonologie, in: Zeitschrift für Historische Forschung 26.2 (1999), S. 163–202.
- Hamm 2014 = Hamm, Joachim: Die Poetik des Übergangs. Erzählen von der Unterwelt im *Eneasroman* Heinrichs von Veldeke, in: Joachim Hamm / Jörg Robert (Hgg.): Unterwelten. Modelle und Transformationen, Würzburg 2014 (Würzburger Ringvorlesungen 9), S. 99–122.
- Hamm / Robert 2014 = Hamm, Joachim / Robert, Jörg (Hgg.): Unterwelten. Modelle und Transformationen, Würzburg 2014 (Würzburger Ringvorlesungen 9), S. 211–226.
- Hammer / Heizman / Kössinger 2022 = Hammer, Andreas / Heizmann, Wilhelm / Kössinger, Norbert (Hgg.): Magie und Literatur. Erzählkulturelle Funktionalisierung magischer Praktiken in Mittelalter und Früher Neuzeit, Berlin 2022 (Philologische Studien und Quellen 280).
- Hartung 1982 = Hartung, Wolfgang: Die Spielleute. Eine Randgruppe in der Gesellschaft des Mittelalters, Wiesbaden 1982 (Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte. Beihefte 72).
- Haug 2001 = Haug, Walter: Der Teufelspakt vor Goethe oder Wie der Umgang mit dem Bösen als *felix culpa* zu Beginn der Neuzeit in die Krise gerät, in: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 75.2 (2001), S. 185–215.
- Holzem 2015 = Holzem, Andreas: Christentum in Deutschland 1550–1850. Konfessionalisierung – Aufklärung – Pluralisierung, 2 Bde., Bd. 1, Paderborn 2015.
- Hoorens 2014 = Hoorens, Vera: Why did Weyer write *De praestigiis daemonum*? How Anti-Catholicism inspired the Landmark Plea for the Witches, in: Low Countries Historical Review 129.1 (2014), S. 3–24.
- Jerouschek / Behringer 2020 = Jerouschek, Günter / Behringer, Wolfgang: „Das unheilvollste Buch der Weltliteratur?“ Zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte des *Malleus Maleficarum* und zu den Anfängen der Hexenverfolgung, in: Heinrich Kramer (Institoris): Der Hexenhammer. *Malleus maleficarum*. Neu aus dem Lateinischen übertr. von Wolfgang Behringer / Günter Jerouschek / Werner Tschacher, hg. und eingel. von Günter Jerouschek / Wolfgang Behringer, 13. Aufl. München 2020, S. 9–98.
- Kraß 2003 = Kraß, Andreas: Schwarze Galle, schwarze Kunst. Poetik der Melancholie in der *Historia* von D. Johann Fausten, in: Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit 7.4 (2003), S. 537–559.
- Levack 2019 = Levack, Brian P.: Hexenjagd. Die Geschichte der Hexenverfolgungen in Europa, aus dem Englischen übers. von Ursula Scholz, 6. Aufl. München 2019 (C.H. Beck Paperback 1332).
- Machielsen 2015 = Machielsen, Jan: Martin Delrio. Demonology and Scholarship in the Counter-Reformation, Oxford 2015.

- Mackay 2011 = Mackay, Christopher S.: General Introduction, in: *Henricus Institoris / Jacobus Sprenger: Malleus Maleficarum*, 2 Bde., Bd. 1: The Latin Text and Introduction, hg. von Christopher S. Mackay, Cambridge, UK u. a. 2011, S. 1–171.
- Maus de Rolley 2016 = Maus de Rolley, Thibaut: *Le diable à la foire. Jongleurs, bateleurs et prestigitateurs dans le discours démonologique à la Renaissance*, in: Kirsten Dickhaut (Hg.): *Kunst der Täuschung – Art of Deception. Über Status und Bedeutung von ästhetischer und dämonischer Illusion in der Frühen Neuzeit (1400–1700) in Italien und Frankreich*, Wiesbaden 2016 (*Culturae* 13), S. 173–196.
- May / Reber / Ruthner 2006 = May, Markus / Reber, Ursula / Ruthner, Clemens (Hgg.): *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*, Tübingen 2006.
- Müller 1984 = Müller, Jan-Dirk: ‚Curiositas‘ und ‚erfahrung‘ der Welt im frühen deutschen Prosaroman, in: Ludger Grenzmann / Karl Stackmann (Hgg.): *Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit*. DFG-Symposion 1981, Stuttgart 1984 (*Germanistische Symposien-Berichtsbände* 5), S. 252–271.
- Müller 1990 = Müller, Jan-Dirk: Kommentar, in: Jan-Dirk Müller (Hg.): *Die Romane des 15. und 16. Jahrhunderts. Nach den Erstdrucken mit sämtlichen Holzschnitten*, Frankfurt a. M. 1990 (*Bibliothek der frühen Neuzeit* 1. Abt. 1: *Literatur im Zeitalter des Humanismus und der Reformation*. *Bibliothek deutscher Klassiker* 54), S. 1319–1347.
- Müller 2012 = Müller, Jan-Dirk: Faustbuch, in: Wilhelm Kühlmann / Michael Schilling / Anselm Steiger / Friedrich Vollhardt (Hgg.): *Frühe Neuzeit in Deutschland 1520–1620. Literaturwissenschaftliches Verfasserlexikon*, 7 Bde., Berlin / Boston 2011–2019, Bd. 2: Clajus, Johannes – Gigas, Johannes, Berlin / Boston 2012, Sp. 296–305.
- Müller 2014 = Müller, Jan-Dirk: *Das Faustbuch in den konfessionellen Konflikten des 16. Jahrhunderts*. Vorgetragen in der Sitzung vom 11. Januar 2013, München 2014 (*Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Sitzungsberichte* 2014.1).
- Müller 2017 = Müller, Jan-Dirk: Wierus, Johannes, in: Wilhelm Kühlmann / Michael Schilling / Anselm Steiger / Friedrich Vollhardt (Hgg.): *Frühe Neuzeit in Deutschland 1520–1620. Literaturwissenschaftliches Verfasserlexikon*, 7 Bde., Berlin / Boston 2011–2019, Bd. 6: Siber, Adam – Zyril, Christian, Berlin / Boston 2017, Sp. 557–573.
- Münkler 2011 = Münkler, Marina: *Narrative Ambiguität. Die Faustbücher des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Göttingen 2011 (*Historische Semantik* 15).
- Opitz-Belakhal 2008 = Opitz-Belakhal, Claudia: *Querelle des femmes, Misogynie und Hexerei. Die Démonomanie des Jean Bodin*, in: Andrea Geier / Ursula Kocher (Hgg.): *Wider die Frau. Zur Geschichte und Funktion misogynen Rede*, Köln / Weimar / Wien 2008 (*Literatur – Kultur – Geschlecht. Große Reihe* 33), S. 23–36.
- Opitz-Belakhal 2009 = Opitz-Belakhal, Claudia: *Dämonologie als „Querelle des hommes“*. Zur Darstellung von Männlichkeit und Hexerei in einigen zentralen Dämonologie-Texten der frühen Neuzeit, in: @KIH-eSkript. *Interdisziplinäre Hexenforschung online* 1 (2009), URL: [https://archiv.historicum.net/no\\_cache/persistent/artikel/7105](https://archiv.historicum.net/no_cache/persistent/artikel/7105) (letzter Zugriff: 11. Mai 2023), Sp. 40–66.
- Otto 2011 = Otto, Bernd-Christian: *Magie. Rezeptions- und diskursgeschichtliche Analysen von der Antike bis zur Neuzeit*, Berlin 2011 (*Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten* 57).
- Petzoldt 2011 = Petzoldt, Leander: *Magie. Weltbild, Praktiken, Rituale*, München 2011 (*Beck'sche Reihe* 6015).
- Robert 2011 = Robert, Jörg: *Vor der Klassik. Die Ästhetik Schillers zwischen Karlsschule und Kant-Rezeption*, Berlin / Boston 2011 (*Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte* 72).
- Robert 2014 = Robert, Jörg: *Topos und Archetyp. Die Höllenfahrten der Moderne. Eine Skizze*, in: Joachim Hamm / Jörg Robert (Hgg.): *Unterwelten. Modelle und Transformationen*, Würzburg 2014 (*Würzburger Ringvorlesungen* 9), S. 211–226.

- Robert 2016 = Robert, Jörg: Dämonie der Technik – Die Medien des D. Johann Fausten, in: Kirsten Dickhaut (Hg.): Kunst der Täuschung – Art of Deception. Über Status und Bedeutung von ästhetischer und dämonischer Illusion in der Frühen Neuzeit (1400–1700) in Italien und Frankreich, Wiesbaden 2016 (Culturae 13), S. 373–396.
- Robert 2020 = Robert, Jörg: Mummelsee und Mundus subterraneus. Tiefenwissen bei Grimmelshausen und Athanasius Kircher, in: Dorothee Kimmich / Sabine Müller (Hgg.): Tiefe. Kulturgeschichte ihrer Konzepte, Figuren und Praktiken, Berlin / Boston 2020, S. 95–125.
- Robert 2022 = Robert, Jörg: Künstlerlob als soziale Praxis. Eobanus Hessus' Epikiedion auf Albrecht Dürer – Modellanalyse einer Gelegenheitsdichtung, in: Artes 1 (2022), S. 5–38.
- Röcke 1987 = Röcke, Werner: Die Freude am Bösen. Studien zu einer Poetik des deutschen Schwankromans im Spätmittelalter, München 1987 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 6).
- Rummel / Voltmer 2012 = Rummel, Walter / Voltmer, Rita: Hexen und Hexenverfolgungen in der Frühen Neuzeit, 2., bibliogr. aktual. Aufl. Darmstadt 2012.
- Sahlins 2022 = Sahlins, Marschall: The New Science of the Enchanted Universe. An Anthropology of Most of Humanity, Princeton 2022.
- Schäfer 1977 = Schäfer, Volker: Tübinger Teufelspakte, in: „... helfen zu graben den Brunnen des Lebens“. Historische Jubiläumsausstellung des Universitätsarchivs Tübingen, bearb. von Uwe Jens Wandel, Tübingen 1977, S. 72–77.
- Schmitz 2011 = Schmitz, Rainer: Schwärmer – Schwindler – Scharlatane. Magie und geheime Wissenschaften, Köln / Wien 2011.
- Scholz Williams 1989 = Scholz Williams, Gerhild: Magie entzaubert. Mélusine, Paracelsus, Faustus, in: James F. Poag / Thomas C. Fox (Hgg.): Entzauberung der Welt. Deutsche Literatur 1200–1500, Tübingen 1989, S. 53–73.
- Todorov 1970 = Todorov, Tzvetan: Introduction à la littérature fantastique, Paris 1970.
- Todorov 2018 = Todorov, Tzvetan: Einführung in die fantastische Literatur. Aus dem Französischen übers. von Karin Kersten, Senta Metz und Caroline Neubaur, 2. Aufl. Berlin 2018 (Wagenbachs Taschenbuch 698).
- Tschacher 2000 = Tschacher, Werner: Der Formicarius des Johannes Nider von 1437/38. Studien zu den Anfängen der europäischen Hexenverfolgungen im Spätmittelalter, Aachen 2000 (Berichte aus der Geschichtswissenschaft 2000).
- Tschacher 2008 = Tschacher, Werner: Nider, Johannes, in: Gudrun Gersmann / Katrin Moeller / Jürgen-Michael Schmidt (Hgg.): Lexikon zur Geschichte der Hexenverfolgung. [historicum.net](http://www.historicum.net), URL: [http://www.historicum.net/no\\_cache/persistent/artikel/1654/](http://www.historicum.net/no_cache/persistent/artikel/1654/) (letzter Zugriff: 3. Mai 2022).
- Tuczay 2003 = Tuczay, Christa: Magie und Magier im Mittelalter, 2., überarb. Aufl. München 2003 (dtv 34017).
- Vickers 1984 = Vickers, Brian (Hg.): Occult and Scientific Mentalities in the Renaissance, Cambridge 1984.





Susanne Goumegou

## Barocker Schein und dämonische Täuschung

### Die Ambiguität der Illusion in Frankreich um 1600

#### Abstract

This paper explores two aspects of illusion in the early seventeenth century: first, the demonic illusion which is discussed as a danger in demonological tracts and second, its progressive transformation into an aesthetic concept. Pierre Le Loyer's *Discours et histoires des spectres, visions et apparitions des esprits, anges, demons, et ames, se monstrans visibles aux hommes* (Paris 1605), a tract that seeks to create a 'science of ghosts', deals with the challenge of distinguishing demonic illusions from 'true' apparitions, both on the level of ghostly apparitions and of dreams which can be of divine or diabolic origin. It reveals the impossibility of establishing epistemological criteria to make the distinction, the only ones available being based on theological assumptions. The paper aims then to foreground the tension between discursive and narrative elements in the tract itself, showing that the narrative staging of demonic illusion tends to give it an aesthetic dimension, despite the explicit claim that it is considered the work of the devil. The aesthetic elements inherent within demonic illusion are central in the fifth act of Jean Mairet's *tragi-comédie pastorale La Sylvie* (1626/27), where the staging of a demonic illusion oscillates between moments of illusion and disillusion. Creating an aesthetics of horror is thus linked to a meta-theatrical reflection which clearly exhibits the principles of aesthetic illusion.

#### Keywords

Demonic Illusion, Aesthetic Illusion, Demonology, Epistemological Deceit, Baroque Theatre, Ghosts, Horror

Das barocke Spiel mit Sein und Schein und die dämonologischen Debatten um die Täuschungen des Teufels und den Hexensabbat liegen auf den ersten Blick weit auseinander: ästhetischer Genuss am Spiel mit der Sinnestäuschung auf der einen Seite und Vorstellungen von Zauber und Magie, die zu massiver Hexenverfolgung führen, auf der anderen. Dennoch sind sie enger miteinander verbunden, als es zunächst scheinen mag. Denn sie stehen in Zusammenhang mit der erkenntnistheoretischen Frage, wie der Mensch die Welt erkennen kann, wenn die Sinneswahrnehmung ihn in die Irre führt, eine Frage, die die Philosophie des späten Mittelalters bis hin zu Descartes in besonderem Maße beschäftigt. Besonders bedrohlich wird diese Frage im Kontext der Dämonologie, wo der Mensch als Opfer der Täuschungen des Teufels erscheint. Der Höhepunkt der Proliferation dieses Schrifttums und der Hexenverfolgung liegt zwischen 1550 und 1650 und fällt so mit einem Zeitraum zusammen, der in Kunst und Literatur als Beginn

des Barock gilt. Selbst in der französischen Literatur, wo die Annahme einer eigenen Epoche des Barock umstritten ist, lassen sich in der Theaterproduktion des frühen 17. Jahrhunderts unzweifelhaft einige typisch barocke Züge erkennen, darunter das oft sehr elaborierte Spiel mit Sein und Schein. Besonders in der *tragi-comédie pastorale*, die sich vom Ende des 16. Jahrhunderts bis in die 30er Jahre des 17. Jahrhunderts großer Beliebtheit erfreut, finden sich häufig auch Szenen, in denen Dämonen beschworen werden. Der vorliegende Artikel fragt danach, wie sich Bedrohung durch die Sinnestäuschung und ästhetischer Genuss im Fall der dämonischen Illusion zueinander verhalten, und zwar am Beispiel von zwei sehr unterschiedlichen Texten. Pierre Le Loyers *Discours et histoires des spectres, visions et apparitions des esprits, anges, demons, et ames, se monstrans visibles aux hommes* (1586/1605) stellt auf theoretischer Ebene die Frage nach der Sichtbarkeit, vor allem aber nach der Unterscheidbarkeit von ‚echten‘ und ‚falschen‘ Geistererscheinungen, von dämonischen und göttlichen Träumen. Dabei wird eine Reihe von Beispielen erzählt, in denen die magische Täuschung zugleich kunstvoll inszeniert wird. Jean Mairets pastorale Tragikomödie *La Sylvie* führt sogar eine dämonische Illusion auf der Bühne auf, wobei eine Ebene metatheatraler Reflexion eingezogen wird. An beiden Beispielen lässt sich zeigen, dass die erkenntnistheoretische Problematik der Illusion eng mit ästhetischen Fragestellungen zusammenhängt, oder in der Terminologie des SFB 1391 *Andere Ästhetik* gesagt: Die dämonische Illusion wird zur „ästhetischen Reflexionsfigur“.<sup>1</sup> Die beiden Beispiele sollen im Folgenden vor dem Hintergrund einer epistemologischen Betrachtung über den Status der Wahrnehmungstäuschung in der Frühen Neuzeit erläutert werden. Vorangestellt seien einige sprachkontrastive Erläuterungen zur Semantik von Schein, Täuschung und Illusion.

## 1. Zur Semantik von Schein, Täuschung und Illusion

Dem deutschen Begriff des ‚Scheins‘ wohnt eine Ambiguität inne, die in den romanischen Sprachen nicht im selben Maße präsent ist. Ganz ähnlich steht es um den Begriff der Täuschung, der einen wichtigen Aspekt des Scheins abdeckt, im Deutschen aber ebenfalls deutlich umfassender ist. Den deutschen polysemen Oberbegriffen entsprechen je nach Zusammenhang im Französischen unterschiedliche Lexeme, so bezeichnen etwa *apparence* und *fausse apparence* den Anschein, wobei über das verwandte *apparition* oder das Verb *apparaître* auch der Bereich der Erscheinung aufgerufen ist. Den Schein als Gegensatz des Seins würde man mit *paraître* (vs. *être*) übersetzen, während der Schein als Glanz ganz andere Begriffe erfordert, etwa das Substantiv *lumière* oder das Verb *briller*. Für den Bereich der Täuschung liegt eine klare Trennung vor zwischen aktivem Betrug (*tromper, tromperie*) und erlittener Wahrnehmungstäuschung (*illusion [d’optique]*).

1 Vgl. hierzu Gerok-Reiter / Robert 2022, S. 29–32.

Für den Zusammenhang von ästhetischen und erkenntnistheoretischen Fragestellungen in der Frühen Neuzeit ist vor allem die *illusion*, die Augentäuschung, zentral. Dabei gilt es freilich, auf eine historische Bedeutungsdifferenz hinzuweisen. Das moderne Konzept der ästhetischen Illusion beruht auf einem „Moment latenter rationaler Distanz als Folge des kulturell erworbenen Wissens um den Artefaktstatus des Wahrgenommenen“,<sup>2</sup> d.h. darauf, dass der oder die Betrachtende in der Lage ist, intellektuell zu durchschauen, dass das Auge durch künstlerische Mittel getäuscht wird, daraus Genuss beziehen kann und nie Gefahr läuft, Illusion und Wirklichkeit tatsächlich zu verwechseln.<sup>3</sup> Dieser ästhetische Genuss an der Täuschung ist seit der Antike nachzuweisen – man denke nur an den bei Plinius überlieferten Wettstreit von Zeuxis und Parrhasios oder in der Renaissance an den *piacevolissimo inganno*, den Giorgio Vasari an großen Künstlern lobt<sup>4</sup> –, auch wenn das Moment des vorübergehenden tatsächlichen Getäuschtwerdens dabei entscheidenden Anteil an der Bewunderung für die Kunstfertigkeit hat und stärker präsent ist als im 18. Jahrhundert, wenn die Illusion zum Gegenstand ästhetischer Theorie wird.<sup>5</sup> Begrifflich aber wird unter *illusio*, *illusion* oder *illusione* bis zum 17. bzw. 18. Jahrhundert etwas ganz anderes verstanden.

Im klassischen Latein bezeichnet *illusio* die Verspottung und wird im Latein der Kirchenväter über die Vorstellung vom Teufel als *illusor* zur Täuschung der Dämonen.<sup>6</sup> Mit der *illusio diaboli* oder *illusio diabolica* sind (meist visuelle) Wahrnehmungstäuschungen gemeint, welche die Dämonen sowohl im Wachen als auch im Schlafen – den meisten Theorien zufolge durch Einwirkung auf die *imaginatio* – hervorrufen können. Diese dämonische Komponente des Begriffs der Illusion steht noch bis weit ins 17. Jahrhundert hinein im Vordergrund. So werden im Wörterbuch von Furetière am Ende des 17. Jahrhunderts vor allem die Bedeutungen „fausse apparence“ (unter Einschluss der optischen Täuschung) und „artifices du Demon qui fait paroistre ce qui n'est pas“ aufgeführt.<sup>7</sup> Im Gegensatz zur Kunst, wo die Rezipient:innen nie wirklich getäuscht

2 Wolf 2018, S. 401.

3 Marian Hobson 1982, S. 47–50, nennt dies bimodale Illusion, bei der – im Gegensatz zur bipolaren Illusion, die das Moment der tatsächlichen Täuschung kennt – ein Bewusstsein des Getäuschtwerdens stets präsent ist und die Rezipient:innen nie Gefahr laufen, Illusion und Wirklichkeit tatsächlich zu verwechseln.

4 Vasari: Proemio di tutta l'opera, S. 99f.: „[...] i pittori in due tempi danno rilievo e fondo al piano con l'aiuto di un senso solo: la qual cosa, quando ella è stata fatta da persona intelligente dell'arte, con piacevolissimo inganno ha fatto rimanere molti grandi uomini.“

5 Laut Hobson 1982 handelt es sich also um die bipolare Illusion. Vgl. zur Entstehung einer ästhetischen Theorie zur Illusion im 18. Jahrhundert Strube 1976.

6 Zu *illusio* und *illuder* in der klassischen Latinität und im nachklassischen Latein vgl. Scotti 2006, S. 9–14. Zur Wortgeschichte und zur Bedeutungsveränderung in der Patristik vgl. Stoppelli 2006, S. 25–35.

7 Furetière: Illusion, in: Dictionnaire universel.

werden, weil sie wissen, dass ihre Augen einer Täuschung unterliegen, besteht im dämonologischen Kontext eine tatsächliche Gefahr der Verwechslung von Illusion und Wirklichkeit. Die Illusion ist daher zunächst nicht ambig; sie gilt vielmehr als Werkzeug des Teufels, der die Menschen vom rechten Weg abzubringen versucht.

Dennoch hat, so die These des Teilprojekts ‚Augentrug, Traum und Täuschung‘ des SFB *Andere Ästhetik*, die dämonische Täuschung entscheidenden Anteil an der Konzeptualisierung der ästhetischen Illusion am Übergang vom 17. zum 18. Jahrhundert. Am eindrücklichsten lässt sich dies in den französischen Theaterstücken des frühen 17. Jahrhunderts zeigen, wo Auftritte von Magiern mit der Theaterillusion in Verbindung gebracht werden. Stellvertretend sei hier Pierre Corneilles Frühwerk *L'illusion comique* (1636) genannt, in dem ein Magier in seiner Grotte eine Theateraufführung heraufbeschwört, um einem Vater das Verbleiben seines Sohnes zu erklären.<sup>8</sup> Die Nähe zu Beschwörungsszenen von Dämonen in den vorausgehenden *tragi-comédies pastorales* der 20er und 30er Jahre ist offensichtlich; darüber hinaus werden Magie und Theater bei Corneille ganz explizit zueinander in Beziehung gesetzt. An die Stelle der ‚illusion diabolique‘ tritt die ‚illusion comique‘, wobei das Stück mit seiner Verflechtung verschiedener Fiktions Ebenen und binnenfiktionaler Theaterzuschauer so komplex aufgebaut ist, dass auch die Zuschauer:innen im Theatersaal erst im Nachhinein zu durchschauen vermögen, wo die fiktionsinternen Realitätsebenen liegen. Die Öffnung der dämonischen Illusion hin zur ästhetischen Illusion erfolgt aber nicht nur auf der Bühne des vorklassischen Theaters – bis die *doctrine classique* mit ihrem Insistieren auf der *vraisemblance* dieser Entwicklung auf der französischen Bühne ein Ende setzt –, sondern bereits in den dämonologischen Traktaten scheint, wie zu zeigen sein wird, zumindest stellenweise eine Ambiguität der dämonischen Illusion auf, die zwischen Gefahr und Faszination an der Kunst der Täuschung oszilliert.

## 2. Wahrnehmungs- und Erkenntnistäuschung in der Philosophie

Ein Hauptthema der dämonologischen Traktate ist die Frage, wie man zwischen göttlicher Schöpfung und teuflischer Nachahmung unterscheiden kann. Dies ist, ins Dämonologische gewendet, eines der zentralen philosophischen Probleme in spätem Mittelalter und Früher Neuzeit. Konnte der Mensch nach mittelalterlicher Vorstellung an der göttlichen Wahrheit – metaphorisch gesprochen: am göttlichen Licht – teilhaben, so führt die Aufwertung der menschlichen *intelligentia* im Renaissance-Humanismus das Wissen auf von den Sinnen zu verantwortende Urteile über das Erscheinende zurück. Die Einsicht in die grundsätzliche Täuschungsanfälligkeit menschlicher Wahrnehmung, wie sie sehr augenscheinlich mit der Perspektivmalerei aufgezeigt wird, wirft aber auch

<sup>8</sup> Deutlich auf die Nähe zwischen Magie und Theater bezogen vgl. Wolf 2016; Dickhaut 2017.

die Frage nach den Erkenntnismöglichkeiten des Menschen auf, so dass die Differenz zwischen erkennendem Subjekt und Objekt der Erkenntnis zu einer der Leitfragen rinascimentaler Philosophie wird.<sup>9</sup> Wenn das Erscheinende keine unhinterfragbare Wahrheit mehr bedeutet, schlimmer, wenn die Sinneswahrnehmung immer schon mit der Möglichkeit der Täuschung behaftet ist, so kann der Mensch sich nicht einmal mehr der wahrnehmbaren Erscheinungen sicher sein. Noch Descartes führt das in den *Meditationes de prima philosophia* (1641) in seinem Gedankenexperiment vom *genius malignus* aus, wo er argumentiert, dass alles Sichtbare auch einfach *ludificationes somniorum* sein könnten, Täuschungen der Träume. Von der Teilhabe am göttlichen Schein im Sinne von *lux* und *lumen* gelangen wir so also zum Schein im Sinne von ‚Erscheinung‘ bis hin zur Täuschung.

Descartes' Argument sei kurz skizziert, um zu zeigen, dass die Frage nach dem Einfluss von Dämonen auf die Wahrnehmung weit über den ideologisch aufgeladenen Kontext der Hexenverfolgung hinausreicht. Zu Beginn der *Meditationes* stellt Descartes bekanntlich die Zuverlässigkeit der menschlichen Wahrnehmung radikal in Frage, zunächst mit dem Argument des Traums, der die Wirklichkeit perfekt nachzuahmen versteht. Die Unmöglichkeit, sicher zwischen Traum und Wachen zu unterscheiden, führt ihn schließlich zu der Idee, unsere ganze Wahrnehmung sei möglicherweise nur Trug, was im Weiteren dann die Begründung des *cogito* unter Ausschluss der Sinne nach sich zieht. Hans Blumenberg begreift diese Hypothese des *deus fallax* als die eines *deceptor potentissimus*, „der für die Universalität seiner Täuschungsabsicht nicht nur auf der Seite der Objekte eingreifen kann, sondern der dem Menschen selbst eine Natur verliehen haben könnte, die noch angesichts ihrer deutlichsten Gegebenheiten nur des Irrtums fähig wäre.“<sup>10</sup> Descartes formuliert seine Hypothese folgendermaßen:

- 9 Die vorliegenden Ausführungen folgen, sehr grob schematisierend, vor allem Keßler 2008, der den philosophischen Ursprung in der Erkenntniskrise ausmacht, die durch Voluntarismus und Nominalismus aufgeworfen wurde; vgl. in Grundzügen aber auch Blum 1999. Zur Rolle von Perspektive und Geometrie vgl. Gerl 1989, S. 127–150. Für den spezielleren Kontext der Augentäuschung vgl. Clark 2007, für die eingehendere Thematisierung dieser Zusammenhänge vgl. Goumegou 2014, S. 244–299. Die Einsicht in die grundsätzliche Täuschungsanfälligkeit menschlicher Wahrnehmung und Gewissheit ist Keßler 2008 zufolge in den einzelnen philosophischen Strömungen unterschiedlich ausgeprägt. Geht der Neuplatonismus von der grundsätzlichen Wahrheitsfähigkeit des Menschen aus, so räumt der Aristotelismus allmählich Zweifel an der Gewissheit der menschlichen Sinne zur Erkenntnis der Welt ein. Die Humanisten schließlich reduzieren die Erkenntnisproblematik, indem sie nach vertretbaren Meinungen und nicht nach Wahrheiten suchen (vgl. Hempfer 1993, S. 9–45) und damit Rhetorik und Moralphilosophie zur Basis menschlichen Handelns machen.
- 10 Blumenberg 1996, S. 213. Für die dezidierte Kontextualisierung von Descartes' Argumentation im Rahmen der Dämonologie vgl. Bergengruen 2009.

Supponam igitur non optimum Deum, fontem veritatis, sed genium aliquem malignum eundemque summe potentem et callidum omnem suam industriam in eo posuisse, ut me falleret: putabo caelum, aerem, terram colores, figuras, sonos cunctaque externa nihil aliud esse quam ludificationes somniorum, quibus insidias credulitati meae tetendit.

So will ich denn annehmen, nicht der allgütige Gott, die Quelle der Wahrheit, sondern irgendein böser Geist, der zugleich allmächtig und verschlagen ist, habe all seinen Fleiß daran gewandt, mich zu täuschen; ich will glauben, Himmel, Luft, Erde, Farben, Gestalten, Töne und alle Außendinge seien nichts als das täuschende Spiel von Träumen, durch die er meiner Leichtgläubigkeit Fallen stellt.<sup>11</sup>

Dieses Gedankenexperiment, dessen Gültigkeit Descartes am Ende der *Meditationes* wieder relativiert, wenn er nicht nur die reflexive Erkenntnis und die Existenz Gottes als sicher annimmt,<sup>12</sup> sondern auch die Kontinuität der Erinnerung als Kriterium zur Unterscheidung von Traum und Wachen einführt und die Täuschungsanfälligkeit menschlicher Wahrnehmung auf Einzelfälle begrenzt,<sup>13</sup> stellt eine Radikalisierung der Ungewissheit menschlicher Erkenntnis dar, wie sie im 15. und 16. Jahrhundert nicht selten ist. Ungefähr hundert Jahre vorher führt die Erkenntniskrise bei Gianfrancesco Pico della Mirandola d.J. zu der Überzeugung, in einer Welt zu leben, in der der Mensch beständig Gefahr läuft, von Dämonen getäuscht zu werden. Insbesondere sein Dialog *Strix sive de ludificatione daemonum* (1523) führt das eindrücklich vor Augen. Die Täuschungen der Dämonen stellen für Pico eine Bedrohung des Christentums dar, welche die Hexenverbrennungen rechtfertigt. In diesem Kontext kann Täuschung kein ästhetisch oder spielerisch zu distanzierendes Phänomen sein, als welches es zeitgleich in der *Trompe-l'oeil*-Malerei erscheint oder wie es der spielerische Umgang damit in der humanistischen *diletto*-Ästhetik nahezulegen scheint.<sup>14</sup>

Auch wenn Descartes' *genius malignus*, der dem Menschen Täuschungen, *ludificationes somniorum* vorgaukelt, dem heutigen Leser oder der heutigen Leserin als eine heuristische Fiktion erscheint, so geht für die Autoren der dämonologischen Traktate, die sich detailliert mit Wesen und Wirkungsweisen von Teufel und Dämonen auseinandersetzen, vom Vermögen des Teufels, die göttliche Schöpfung für die menschlichen Sinne täuschend echt nachzuahmen, eine der größten Gefahren aus. Daher stehen im Zentrum ihrer Argumentation immer wieder Fragen danach, wie die Täuschungen des Teufels entlarvt werden können und wie der Mensch in der Lage ist, zwischen ‚wahr‘ und ‚falsch‘ zu unterscheiden.

11 Descartes: *Meditationes de prima philosophia*, I, 12, S. 38–41.

12 Descartes: *Meditationes de prima philosophia*, V, 15.

13 Descartes: *Meditationes de prima philosophia*, VI, 24.

14 Vgl. zu diesem Komplex Goumegou 2014. Eine Reihe von Einzelstudien finden sich im Sammelband *Kunst der Täuschung* (Dickhaut 2016).

### 3. Wahre und falsche Geister, göttliche und dämonische Träume

Im Gegensatz zu Heinrich Kramer, Johann Weyer, Jean Bodin, Martín Delrío und anderen Dämonologen, die – als Juristen, Mediziner oder Theologen – vor allem über die Existenz von Hexen, deren Form der Teilnahme am Hexensabbat oder der Problematik der Verwandlung von Menschen in Werwölfe debattieren, steht in Le Loyers *Discours et histoire des spectres* das Ziel im Vordergrund, eine „science des spectres“ zu schaffen.<sup>15</sup> Es geht also weniger um Hexen und Werwölfe, auch wenn diese immer wieder vorkommen, sondern vor allem um Geister in ihren verschiedenen Erscheinungsformen, wozu sowohl Engel als auch Dämonen, aber auch Wiedergänger von Toten gehören. Der Begriff *spectre* leitet sich vom lateinischen *spectrum* (‘Bild in der Seele’) her und bezeichnet in der französischen Sprache seit dem späten 16. Jahrhundert Geistererscheinungen.<sup>16</sup> Er ist also eng an die Frage geknüpft, wie solche Geister in der menschlichen Wahrnehmung erscheinen. Grundthema des insgesamt über tausendseitigen Traktats sind denn auch die Frage nach der Existenz und der Sichtbarkeit jener *spectres* gemäß unterschiedlichen philosophischen Ansätzen, die Rolle der Imagination für die Wahrnehmung sowie die Frage, welche Personen in der Lage sind, den Teufel wahrzunehmen. Es geht weiterhin um die Essenz der Seele, um Magie und schließlich um die Frage, wie man böse Geister vertreiben kann. Der Katholik Le Loyer ist ein Humanist von bemerkenswerter Gelehrsamkeit, der zu allen Aspekten eine große Fülle von antiken und biblischen Beispielen zitiert, zahlreiche alte Sprachen spricht und entsprechend etymologisch argumentiert. Für den vorliegenden Zusammenhang ist das Traktat vor allem deshalb interessant, weil Le Loyer die Täuschung hauptsächlich auf eine Fehlleitung der *imaginatio*, die sowohl natürlichen wie auch teuflischen Ursprungs sein kann, zurückführt, so dass die Unterscheidung zwischen wahren und falschen Erscheinungen, zwischen göttlichen und teuflischen Träumen immer wieder als Problem erscheint.

Le Loyers Traktat unterscheidet zu Beginn das *spectre* als „une imagination d’une substance sans corps, qui se presente sensiblement aux hommes contre l’ordre de nature, et leur donne frayeur“ (DHS 2), von dem *fantosme*, bei dem es sich im Gegensatz zur ‚echten‘ Erscheinung des *spectre* um eine „imagination fausse“ (DHS 3) handle, also

15 Le Loyer: *Discours et histoires des spectres*, S. 2. Im Folgenden zitiert unter der Sigle DHS. Vgl. dazu die ausführliche Studie von Closson 2005. Für die erste Fassung des Traktats sei verwiesen auf die Studie von Dubois 1991, S. 73–89.

16 Immer wieder wird Le Loyer als derjenige genannt, der den Begriff in die französische Sprache eingeführt habe, selbst im *Robert* (Le Grand Robert 2022; Lemma ‚spectre‘) wird 1586, das Jahr der Ersterscheinung von Le Loyers Werk, als Erstbeleg genannt. Tatsächlich führt bereits ein Kapitel in Pierre Boaistuau *Histoires Prodigieuses*, S. 105–122, von 1560 (zitiert nach Boaistuau: *Histoires prodigieuses* [1564]) den Titel: „Visions prodigieuses avec plusieurs histoires memorables des Spectres, Fantosmes, figures et illusions qui apparaissent de nuit, de iour, en veillant et en dormant“.



eine Sinnestäuschung. Das Verhältnis vom *spectre* zum *fantosme* entspricht, worauf er explizit hinweist, dem Verhältnis von göttlichen und teuflischen Träumen. *Fantosmes* und Träume diabolischen Ursprungs sind also Täuschungen der Dämonen, während *spectres* und göttliche Visionen wahre Erscheinungen sind.

Dem Traum widmet Le Loyer am Ende des Buches über die Erscheinungen der Dämonen mehrere Kapitel (XXII–XXVI). Neben den natürlichen Träumen, die in Körper und Psyche entstehen, bespricht er Visionen, Entrückungen in die Ekstase oder Offenbarungen, die auf göttlichen Einfluss zurückgehen, aber zugleich vom Teufel nachgeäfft werden können.<sup>17</sup> Dieses Nachäffen des Teufels („singer“) stellt eine stete Gefahr für den Menschen dar, der ständig damit rechnen muss, getäuscht zu werden und sich auf seine Sinne nicht verlassen kann. Tatsächlich kann der Teufel grundsätzlich jede Gestalt annehmen, nicht nur die unzähliger Tiere, sondern sogar die Gestalt Christi. Für den Menschen ergibt sich also die Notwendigkeit, die Nachäffungen des Teufels von den göttlichen Schöpfungen zu unterscheiden, das heißt, es geht darum, sich nicht täuschen zu lassen. Obwohl Le Loyer die Frage der Unterscheidbarkeit nicht systematisch diskutiert, zieht sie sich als Thematik durch den Text. Am deutlichsten wird die Problematik bei den Erscheinungen der Dämonen im Traum.

Wie erkennt man teuflische Träume, wenn der Teufel auch Natürliches und Göttliches nachäffen kann? Weder der Inhalt noch die hervorgerufenen Affekte sind sichere Wegweiser, da dämonische Träume nicht notwendigerweise schrecklich sind und auch göttliche Mahnungen Schrecken hervorrufen können. Auch sind dämonische Träume nicht immer täuschend, wie vielleicht zu erwarten wäre, denn die Dämonen können, so wird angenommen, z. B. aufgrund ihrer Kenntnisse der Vergangenheit oder von Zusammenhängen der Natur Krankheit und Tod korrekt vorhersagen. Insofern sind es letztlich drei Kriterien, die helfen können, nicht der Täuschung zu erliegen. Verhältnismäßig einfach ist es, wenn der Teufel oder Dämon in seiner eigentlichen Gestalt erscheint. Dies widerfährt etwa dem Cäsar-Mörder Cassius, der einen Todestraum hat, an dessen Ende er folgendes Wesen sieht: „un personnage ayant le regard hideux et afreux, les cheveux longs, la barbe mal pignee, noir de visage et de couleur, qui luy dist qu’il estoit son mauvais Genie, et disparut“ (DHS 440). Das hässliche Äußere ist ein sicheres Attribut des Teufels, da es dem Göttlichen entgegensteht. Ein zweites Element, das als Kriterium der Unterscheidung dienen kann, ist die Heilswahrheit. Ein besonderes schönes Beispiel hierfür liefert Scipion Dupleix in seinem zeitgleich erschienenen Traktat *Les causes de la veille et du sommeil, des songes, et de la vie et de la mort* (1606), der im Kapitel „Des songes diaboliques“ das Beispiel des Traums der Frau von Pilatus nennt, der sie dazu

17 Le Loyer unterscheidet „les resveries du dormir et songes naturels“, die er als natürliche Phänomene betrachtet, von den „visions et ravissemens en extase, ou revelations“, die zunächst einmal göttlichen Ursprungs sind, aber vom Teufel nachgeäfft werden können (DHS 420).

gebracht habe, ihren Ehegatten vor der Hinrichtung Jesu zu warnen.<sup>18</sup> Obwohl dieser Traum scheinbar gut sei, schließt Duplex auf eine diabolische Herkunft, weil er letztlich darauf ziele, das Heil der Menschheit zu verhindern. Erst aus der Kenntnis des göttlichen Willens also ergibt sich die Möglichkeit, den Traum als teuflisch zu identifizieren.

Le Loyer führt schließlich im Zusammenhang mit göttlichen Visionen noch weitere Kriterien ein, die helfen, diese als wahr zu authentifizieren. Am Beispiel der biblischen Träume oder Visionen von Abimelech und Laban argumentiert er, dass es spezielle Zeichen gegeben haben müsse, die auf die göttliche Herkunft verwiesen. In beiden Fällen schließt er das aus dem Umstand, dass die Träumer dem im Traum erteilten göttlichen Befehl Folge geleistet hätten:

Il [Laban, SG] obéit à la vision, sçachant par les signes qu'elle estoit divine, luy qui estoit l'un des grands Magiciens de son temps, et qui pouvoit discerner par les visions Demoniaques, ce qui estoit encore de Dieu. (DHS 436)

Während hier die Kompetenz zur Unterscheidung letztlich auf das Wissen des Magiers zurückgeführt wird und die angenommenen Zeichen nicht spezifiziert werden, nimmt Le Loyer im Fall von Abimelech an, ein Licht müsse die göttliche Herkunft angezeigt haben: „Il faut croire infailliblement qu'un signe ou autre lumiere extérieure confirmast et seellast la vision“ (DHS 436). Diese Annahme ist insofern bemerkenswert, als in der Bibel nichts dergleichen erwähnt wird: „Aber Gott kam zu Abimelech des Nachts im Traum und sprach zu ihm: Siehe, du bist des Todes um des Weibes willen, das du genommen hast; denn sie ist eines Mannes Ehefrau.“<sup>19</sup>

Die Hässlichkeit des Dämons und ein (nur angenommenes) göttliches Licht sind also Unterscheidungskriterien, die jedoch in den seltensten Fällen praktisch anwendbar sind. Die Gefahr, dass der Dämon sich hinter einer scheinbar göttlichen Botschaft verbirgt, ist daher stets vorhanden, und spezielle Kenntnisse bezüglich der Heilswahrheit oder – wenn es sich um einen heidnischen Kontext handelt – der dämonischen Visionen sind vonnöten, um dies zu durchschauen. So klar die Unterscheidung theoretisch ist – wenn der Teufel dahintersteckt, ist es eine teuflische Illusion –, so schwierig ist sie somit praktisch durchzuführen.

18 Duplex: Les causes de la veille et du sommeil, S. 116 f. Vgl. dazu Bercé 1988; Dumora 2005, S. 23–124; Goumegou 2022.

19 1 Mos 20,3.

#### 4. Die Trugbilder des Teufels oder der Magier als Künstler

Der Bereich der Sinnestäuschungen wird recht früh in Le Loyers *Discours et histoires des spectres* verhandelt und mit der Frage verbunden, welche Menschen besonders anfällig dafür sind. So wendet sich das fünfte Kapitel des zweiten Buches dem Thema der durch Affekte, Leidenschaften, Krankheiten und Störungen im Gleichgewicht der Körpersäfte hervorgerufenen Sinnestäuschungen zu: „Les passions, affections et perturbations engendrent des vains phantosmes en l'âme“ (DHS 117). Im sechsten Kapitel, und diesem entstammt das hier zu besprechende Beispiel für eine dämonische Illusion, die im Wachzustand stattfindet, geht es dann um den Einfluss des Teufels und die Magie: „Qu'és sens corrompus le Diable se peut mesler quelquefois, et des Fascinations et Prestiges des Diabls sur les sens“ (DHS 124). Zu Beginn diskutiert Le Loyer zunächst einmal in Auseinandersetzung mit Averroes (1126–1198) und Pietro Pomponazzi (1462–1525) grundsätzlich die Frage, ob Sinnestäuschungen nur durch die Natur oder den Einfluss der Sterne möglich sind oder ob es auch teuflische Magie gibt. Er vertritt sehr dezidiert die letztere Position, die er mit Beispielen zu belegen sucht. Im Zentrum des Kapitels stehen die *fascination*, d.h. der Zauber durch den bösen Blick (DHS 125–127) sowie die *prestiges* (lat. *praestigiae*), die vom Teufel produziert werden und durch einen Zauber (*charme*) den Eindruck von Dingen hervorrufen, die gar nicht vorhanden sind. Hexer, so versichert Le Loyer, erkennt man an ihren Augen und Blicken, die er mit Adjektiven wie „horrible[s]“, „hydeux“, „effroyables“, „esgarez“ und „bicles“ belegt und als „fenestre d'une Ame diabolique“ bezeichnet (DHS 127). Die „prestiges“ (DHS 129) hingegen sind die Trugbilder, die die Augen der Menschen verzaubern: „ils voyent et contemplant des merveilles excedans la nature“ (DHS 129). Um den diabolischen Ursprung zu belegen, unterstreicht Le Loyer, dass die Kunst, Trugbilder zu erzeugen, nichts mit den Tricks der Gaukler zu tun habe:

Les Prestiges sont bien d'une autre farine. Les figures des choses se presentent clairement à ceux qui sont charmez, demeurent longuement à leur veuë, ils les voyent, ils les discernent, ils les touchent, et toutesfois ce n'est que pure imposture Diabolique, communiquee au Magicien qui a le pouvoir de charmer, non de luy-mesme, ains du Diable. (DHS 129)

Le Loyer führt nun verschiedene Beispiele an, von denen das des Michael Sikidites hier herausgegriffen werden soll, weil es, so wie Le Loyer es präsentiert, die rein argumentative Funktion überschießt und eine ästhetische Dimension erhält. Die Grenzen zwischen Gaukler und schwarzer Magie sind hier auch deutlich weniger klar als einleitend behauptet. Le Loyer entnimmt sein Beispiel einer von Niketas Choniates im frühen 13. Jahrhundert verfassten Chronik von Byzanz, die zuerst 1557 in Basel zusammen mit einer lateinischen Übersetzung gedruckt wurde. Bei Niketas wird Sikidites als Beispiel dafür angeführt, dass Kaiser Manuel I. Komnenos Magier hat blenden lassen. Le Loyer folgt der Vorlage sehr eng, nimmt aber ein paar Auslassungen und Erweiterungen vor,

die der Szene eine ganz andere Wirkung verleihen. Um dies zu zeigen, sei zunächst die moderne und sehr textnahe englische Übersetzung des griechischen Originals zitiert,<sup>20</sup> wobei die Elemente, die Le Loyer weglässt, kursiv hervorgehoben sind:

Sikidites, by resorting to unmentionable magic spells, darkened the orbs of his spectators, tricking them into believing that what they saw was real, *and diverted his viewers as he conjured up ranks of demons to attack those he wished to terrify.* It so happened that once, while looking down at the sea from the vantage point of the imperial palace, he observed a fishing boat carrying a cargo of bowls and dishes. He challenged his companions that should they be willing to make a wager, he would not hesitate *to make the boatman lose his mind,* get up from the rowing bench, and with the pair of sculls smash the pottery to smithereens. They accepted the wager, and soon the pilot rose up from his bench and, taking the oar in his hands, struck the utensils repeated blows until he had pounded them into dust. The onlookers from above broke out into laughter, *considering what had taken place a marvel.* Not long afterwards the seaman, laying hold of his beard with both hands, wailed plaintively and *described his madness as sent by God,* and *the more he recovered from his delusion* the more he lamented his fate. When asked *what had possessed him* to dispose of his cargo in this fashion, he related with deep emotion that as he was pulling at the oars, he suddenly saw a blood red serpent, its back like a firebrand, stretched out over the bowls. Peering at him intently and fixedly *in the manner of dragons,* it seemed bent on devouring him and did not uncoil itself until the pottery had been smashed to pieces; then suddenly it vanished, disappearing from sight.<sup>21</sup>

Niketas führt Sikidites hier als einen Magier ein, der die tatsächliche Sinneswahrnehmung verdunkelt und stattdessen andere Bilder erscheinen lässt, also das, was Le Loyer *praestigiae* nennt. Dies wird wiederholt als eine Art Verrücktheit oder Wahn bezeichnet, etwas, das über ihn gekommen ist (in einer Art Gottgeschlagenheit). Am Ende erzählt er, dass er während dieses Zustands eine fürchterliche rote Schlange gesehen habe, die ihn bedroht habe. So sind die beiden Teile der Erzählung kongruent, und der Leser kann folgern, dass der Mann auf dem Boot aus Angst vor der durch teuflische Magie erzeugten Schlange seine Töpfe zerschlagen hat. Obwohl Le Loyer die Anekdote sehr ähnlich erzählt und sie mit dem Ziel in seine Argumentation einbaut, die Existenz teuflischer Magie zu beweisen, geht sie bei ihm weniger klar darin auf. Dies hängt mit zwei Änderungen zusammen, die er vornimmt. Erstens tilgt er jeden Hinweis auf den wahnartigen Zustand, der eine Erklärung für die *praestigiae* bieten könnte, und zweitens inszeniert er das Geschehen wie auf einer Art Bühne und fokussiert die Reaktion des Publikums.

20 Ich danke Irmgard Männlein-Robert für den Abgleich der vorliegenden Übersetzungen mit dem griechischen Original. Offensichtlich übernimmt Le Loyer seine Version aus der griechischen Fassung, da die zeitgenössische lateinische Übersetzung ein paar Auslassungen gegenüber dem griechischen Original aufweist, während die entsprechenden Stellen bei Le Loyer enthalten sind. Griechisches Original und lateinische Übersetzung von Hieronymus Wolf wurden konsultiert nach der Ausgabe von Immanuel Bekker (Bonn 1835).

21 Niketas: O City of Byzantium, S. 84 (Lib. IV. Cap. 6, Hg. Bekker).

Wie bei Niketas wird auch bei Le Loyer Sikidites als Meister der Augentäuschung eingeführt: „Et estoit ce Sicidites tellement expert en la Magie qu’il tournoit et changeoit les yeux des hommes comme il vouloit, leur faisoit voir des choses qui n’estoient point et qu’ils croyoient veritables.“ (DHS 118 [130<sup>22</sup>]) Allerdings verzichtet er auf den Hinweis, dass der Magier in der Lage ist, Dämonen zu beschwören, um Menschen Angst einzujagen. So stehen die Dimension des Augentrugs und dessen Kunstfertigkeit im Vordergrund. Während Niketas in der Ankündigung des Sikidites vor allem auf den Aspekt der Wette zwischen dem Magier und den Zuschauern abhebt, nimmt Le Loyer geradezu eine theatrale Inszenierung vor, bei der es wiederholt um ein „spectacle“ (DHS 130) geht. Zunächst wird der Blick vom Palast auf den Hafen wie der Blick auf eine Theaterbühne inszeniert (entsprechende Hinzufügungen sind kursiv markiert):

*Il [Sicidite, S.G.] estoit un iour appuyé sur les Fenestres plus hautes du Palais de l’Empereur qui one leur aspect sur la marine, et descouvrent de toutes parts. Et comme il avoit les yeux ficez sur le havre discourant avec quelques courtisans qui regardoient comme luy, il veid aborder une petite gabarre au port, qui estoit chargée de pots de terre, et demanda aux hommes qui devoioient avec luy, que c’est qu’ils luy donneroient, s’il leur faisoit voir le plus ioyeux spectacle qu’ils veirent de leur vie. Il est interrogé quel spectacle ce pouvoit estre. C’est dit-il, que je vay vous faire voir presentement, que le potier à qui sont ces pots dans ceste gabarre, les va rompre tous l’un apres l’autre, sans qu’il luy en demeure un seul entier. Il luy fut promis de l’assistance ce qu’il demanda. (DHS 130)*

Aus der privilegierten Perspektive von den Palastfenstern mit ihrem Blick auf den Hafen ergibt sich also das Gespräch über ein mögliches „spectacle“ (DHS 130), das hier nicht so sehr als Wette angekündigt, sondern mit dem Kunststück eines Gauklers parallelisiert wird. Verstärkt wird dies dadurch, dass dieses Beispiel in der Randglosse als „magie plaisante“ gekennzeichnet ist, während das darauffolgende (ebenfalls von Niketas übernommene), bei dem Sikidites diabolische Gestalten im Bad ihr Unwesen treiben lässt, als „magie“ bezeichnet wird (DHS 130).

Unmittelbar nach der Ankündigung des Schauspiels beginnt dann auch die Vorstellung:

*Et tout à l’instant le pauvre potier de la gabarre se leve en pieds, prend la rame ou gasche en main, ruë et frappe de tors et de travers et deça et delà, et ne cesse de mener les bras qu’il n’eust mis en pieces tous ses pots. (DHS 130)*

Wie bei Niketas lacht das Publikum auch hier, aber Le Loyer unterstreicht nochmals, dass sie mit Sikidites vom Fenster aus auf das Geschehen blicken – und ersetzt damit die

22 In dem benutzten Exemplar liegt offensichtlich ein Fehler in der Paginierung vor: Anstelle der in der Zählung erforderlichen Zahl 130 ist die Zahl 118 aufgedruckt. Im Folgenden wird die korrigierte Seitenzahl verwendet.

Reaktion des Staunens bei Niketas: „*Cecy voyoient bien à clair, ceux qui estoient avec le Sorcier accoudez aux fenestres du Palais, et connoissans la cause se pasmoient de rire*“ (DHS 130).

Ihr Lachen wird darauf zurückgeführt, dass sie die Ursache des Verhaltens kennen – ein Wissen, dass sich aber im Folgenden als begrenzt erweisen wird. Dieser Hinweis ist ebenso eine Ergänzung von Le Loyer wie die Reaktion des Publikums, mit der er den Übergang zur Perspektive des Töpfers einleitet: „*Mais leur ris fut aussi tost changé en compassion*“ (DHS 130). Dieser Wandel markiert, und das wird dem Komödienautor Le Loyer wohl bewusst sein, den Wechsel aus dem Register des Komischen in das des Tragischen und stellt die Einordnung als „*magie plaisante*“ in Frage. Nach dem Grund für sein Tun gefragt, berichtet der Töpfer auch hier von der Schlange, die ihn drohend angeblickt habe; im Unterschied zur Version von Niketas wird ihr hier allerdings auch Bewegung zugeschrieben:

[1] avoit veu un grand serpent à la creste rouge et estincelante, furieux à merveilles, entortillé autour de ses pots qui le regardoit à gueule ouverte, et la teste eslevee, comme s'il l'eust voulu devorer, et que ce serpent n'avoit cessé de tourner son corps long demesurément en cent plis et replis ronds et sinueux, jusques à ce que tous les pots eussent esté cassez, et alors seroit disparu. (DHS 130)

Durch den Ausfall des Erklärungsmusters vom vorübergehenden Wahn werden dem Leser also zwei widersprüchliche Versionen der Geschichte präsentiert, die nicht miteinander vermittelt oder hierarchisiert werden. Die Umstehenden auf dem Palast sehen, wie der Töpfer seine Ware zerschlägt; der Töpfer sieht eine fürchterliche Schlange, die ihren Körper so lange über die Töpfe bewegt, bis sie zerstört sind. Für den Leser, der gleichsam als dritte Beobachterinstanz auftritt, bleibt nun die Frage, wessen Augen eigentlich verzaubert worden sind: die des Töpfers oder die der Zuschauer? Täuscht sich der Töpfer auf dem Boot, der meint, ein scheußliches Schlangenungeheuer zu sehen, oder täuscht sich das Publikum, das glaubt, den Grund für das Verhalten des Töpfers zu kennen, aber die Schlange und (möglicherweise deren zerstörerisches Tun) nicht sieht? Vermutlich täuschen sich hier beide: die, die die Schlange nicht sehen, und der, der die Schlange sieht – wenn auch auf unterschiedliche Art und Weise. Auf jeden Fall steht am Ende des Berichts die Version des Töpfers, die nicht mehr in Frage gestellt wird. Hat der Erzähler damit nicht dem Leser auch ein täuschend echtes Bild von der Schlange vor Augen gestellt, so wie es Sikidites getan hat? Stärker als bei Niketas, der die Macht des Magiers über die Dämonen in den Vordergrund stellt, zeigt Le Loyer also, wie der Magier – analog zum Gaukler auf dem Jahrmarkt – sein Publikum täuschen kann, indem er allerdings – und hier unterscheidet er sich von Letzterem – auf die Erzeugung teuflischer *praestigiae* zurückgreift. Rückbezogen auf die Argumentationsstruktur des Textes lässt sich sagen, dass die Existenz teuflischer Magie sich nur dadurch beweisen lässt, dass etwas Teuflisches – hier in der Figur der schrecklichen roten Schlange – sichtbar wird, Le Loyer also in der Erzählung auch selbst ein Trugbild erzeugt. Damit aber geht das Bei-

spiel in seiner Funktion der diskursiven Argumentation nicht auf, sondern überschießt sie. Denn dem Leser wird zugleich vor Augen geführt, wie die Inszenierung des Augentrugs auf Textebene funktioniert, so dass diese dämonische Illusion zur ästhetischen Reflexionsfigur wird, die die Erzeugungsmechanismen des Augentrugs mit einschließt und reflektiert.

## 5. Die dämonische Illusion auf der Bühne: Jean Mairets *La Sylvie*

Noch expliziter wird die dämonische Illusion auf der Theaterbühne zum Anlass ästhetischer Reflexion. Hierzu sei ein besonders plastisches Beispiel besprochen, das Jean Mairets *tragi-comédie pastorale* mit dem Titel *La Sylvie* entstammt, die zuerst 1626 im Hôtel de Bourgogne in Paris aufgeführt und dann in mehreren Fassungen gedruckt wurde.<sup>23</sup> Die Gattung der *tragi-comédie pastorale*, die sich um 1600 großer Beliebtheit erfreut, enthält oft spektakuläre Dämonenbeschwörungen, die wohl durch die klare Situierung als Fiktion im bukolischen Setting einer paganen Welt verhältnismäßig unbedenklich sind.<sup>24</sup> Im Gegensatz zu vielen anderen Stücken bringt *La Sylvie* jedoch keine Magierfigur auf die Bühne, sondern nur den Zauber, den dieser bewerkstelligt hat. Zu Beginn des fünften Akts finden wir Prinz Thélamène und die von ihm geliebte Schäferin Sylvie in einem Zauberschlaf, aus dem sie abwechselnd aufwachen und sich gegenseitig für tot halten. Der König, der damit eine unstandesgemäße Heirat verhindern wollte, bereut sein Vorgehen mittlerweile, aber der Magier kann den Zauber nicht mehr lösen (LS 1808–1810). Deshalb muss nun der Ritter Florestan den im Palast platzierten magischen Gegenstand, von dem der Zauber ausgeht und der von Dämonen und Geistern bewacht wird, zerstören.

Mehrere Momente dieser magischen Täuschung und ihrer Auflösung bilden die (sehr lange) zweite Szene des fünften Akts. Sie beginnt mit dem Schauspiel der aus ihrem Zauberschlaf erwachenden und den anderen als tot beklagenden Liebenden, das täglich zur selben Zeit stattfindet und von einem Pagen fast wie ein Theaterereignis angekündigt wird.<sup>25</sup> Es folgt Florestans Kampf gegen die Dämonen, die explizit als

23 Hier wird die kritische Ausgabe in der Gesamtausgabe von Mairets Theaterstücken zugrunde gelegt, die dem Text der Druckausgabe von 1630 folgt (Mairet: *La Sylvie*). Im Folgenden wird diese mit der Sigle LS unter Angabe der Versnummer zitiert. In der Mairet-Forschung wird *La Sylvie* kaum beachtet. Eine Ausnahme bildet Kay 1975; die hier interessierende Szene wird allerdings auch dort nur beiläufig erwähnt.

24 Zur nicht sehr intensiv beforschten französischen *tragi-comédie pastorale* vgl. immer noch die grundlegenden Arbeiten von Daniela Dalla Valle (Dalla Valle 1973; Dalla Valle 1995). Speziell zu Dämonenerscheinungen vgl. Fenske 2022. Allgemeiner zur Magie im französischen Theater des 17. Jahrhunderts vgl. Courtès 2004.

25 So kündigt ein Page das baldige Erwachen der Liebenden wie folgt an: „Sire, les deux Amants dans leur mal rigoureux / Vont bientôt commencer leurs regrets douloureux, / Un grand vent a tué le

„illusion[s]“ (LS 2072) ausgewiesen werden und so die Frage der theatralen Illusion mit thematisieren. Schließlich glauben die erlösten Liebenden, sie seien tot und halten den König und Florestan trotz dessen Hinweis auf die „vrais corps de mouvement capables, / Liés de ners et d'os visibles et palpables“ (LS 2149f.) für schattenartige Erscheinungen: „Ces visions ne sont que songes décevants“ (LS 2151). Es braucht die übernatürliche Stimme des Orakels, um die beiden zu überzeugen, dass sie sich in einem Zustand der Sinnesverwirrung – „rêverie“ (LS 2153), „fantaisie“ (LS 2169) und „frénésie“ (LS 2170) – befunden haben. Mehrere typische Motive des barocken Spiels mit Schein und Sein und der magischen Täuschung kommen hier also zusammen, die aber in der vorliegenden Analyse nicht vertieft werden sollen.<sup>26</sup>

Im Folgenden soll lediglich Florestans Kampf mit den Dämonen betrachtet werden, der im Text durch einen langen Monolog abgebildet wird, unterbrochen nur von der Stimme des Orakels, die ihn auffordert, den Zauberspiegel zu zerstören, und ergänzt nach dem Ende des Zaubers durch Äußerungen des Königs über dessen Wahrnehmung des Geschehens. Das Setting ist dabei folgendes: Florestan steigt die Stufen des Palastes hinauf, um den unter dem Gewölbe befindlichen Zauberspiegel zu zerstören. Die Dämonen und Geister versuchen ihn daran zu hindern, es gibt Blitze und Donner, er fällt einmal sogar einige Stufen wieder hinunter, und beim Erreichen des Zauberspiegels stellt sich ihm ein Schatten in den Weg, der den Zugriff verhindern will. Da er jedoch erkennt, dass es sich nur um „ombrages vains“ (LS 2099) handelt, zerstört er den Spiegel trotzdem, was großen Lärm und den Einsturz des Gewölbes hervorruft; aber der Zauber ist gelöst und das Licht kehrt zurück.

Wie haben wir uns diese Szene nun auf der Bühne vorzustellen? Da es mit Ausnahme des Hinweises auf das Heraufsteigen der Stufen keine expliziten Regieanweisungen gibt, erschließt sich das Geschehen einzig aus dem langen Monolog Florestans; zusätzliche Hinweise lassen sich aus einer Requisitenliste ablesen, die für das Stück überliefert ist.<sup>27</sup> Florestans Monolog erfüllt dabei mehrere Funktionen: Zum einen beschreibt der Ritter darin ausführlich die Dämonen, die er vor sich sieht, erinnert aber auch immer wieder daran, dass es sich lediglich um Trugbilder handelt. Zum anderen

sacré lumineux, / Signe présagieux de leur plainte ordinaire“ (LS 1867–1870). Später weist der König Florestan auf den Beginn von Sylvies Totenklage hin: „Mon fils vient d'achever ses regrets et les miens, / La Bergère dans peu commencera les siens: / Ne faisons point de bruit, la voilà qui s'éveille“ (LS 1999–2001).

26 Ich verweise hierzu auf die im Entstehen begriffene Dissertation von Ann-Kristin Fenske mit dem Arbeitstitel „Inszenierungen von dämonischer Illusion und Traum. Ästhetische Reflexionsfiguren im vorklassischen französischen Theater (1580–1640)“.

27 „Il faut une Nuit au cinquieme Acte, un tonnerre, des Eclairs, des Saucissons, des Dards, des houlettes et un Miroir enchante“, *Le Memoire de Mahelot*, ed. cit., S. 311, zitiert nach: LS, S. 323. Der Herausgeber von *La Sylvie* hat die Orthographie modernisiert und fügt den Hinweis hinzu, dass es sich bei „saucissons“ um Feuerwerksraketen handelt.



erwähnt er die verschiedenen Hindernisse wie den Sturz von den Treppenstufen, Donner und herabfallende Pfeile. Schließlich spricht Florestan sich wiederholt Mut zu, sein Unterfangen fortzusetzen und droht den Dämonen. Der Anfang dieses Monologs (bis zur Unterbrechung durch die Orakelstimme) sei hier zitiert, um einen Eindruck von der Vielschichtigkeit und der Art der Beschreibungen zu geben; die Momente der Illusionsdurchbrechung sind kursiv hervorgehoben:

L'épouvantable objet, l'horrible vision!  
*Courage, tout ceci n'est rien qu'illusion.*  
 Que veulent ces nombreux et monstrueux fantômes  
 Qui volent parmi l'air ainsi que des atomes?  
 Chimériques esprits, lutins, fantômes noirs,  
 Que ne retournez-vous dans vos sombres manoirs?  
 O Dieux! secourez-moi, ce grand coup de tonnerre  
 Du troisième degré m'a renversé par terre:  
 N'importe, si faut-il toutefois remonter,  
 La résolution doit le péril dompter.  
 Une grêle de coups me tombe sur la tête,  
 De piques et de dards une moisson m'arrête:  
*Mais pourquoi s'amuser à ces objets trompeurs  
 Qui ne peuvent donner que de légères peurs?*  
 Il faut résolument briser tous ces obstacles,  
*Sans s'étonner de voir ces difformes spectacles.*  
 Démons c'est à ce coup que de force ou de gré  
 Vous me verrez monter jusqu'au plus haut degré.  
 Horreur du genre humain, larves, ombres funèbres  
 Allez, retirez-vous au Palais des ténèbres,  
 Vos confus hurlements et vos coups superflus  
 En l'état où je suis ne m'épouvantent plus. (LS 2071–2092)

Bemerkenswert für die Frage nach der Ambiguität der Illusion ist der Umstand, dass die Schilderung der „horrible vision“ (LS 2071) immer wieder von Momenten unterbrochen wird, in denen diese nur als Augentrug erscheint: „tout ceci n'est rien qu'illusion“ (LS 2072). Aber auch die Beschreibung der Dämonen liest sich so, als ob diese sich der Darstellbarkeit auf der Bühne entziehen dürften: „Que veulent ces nombreux et monstrueux fantômes / Qui volent parmi l'air ainsi que des atomes? / Chimériques esprits, lutins, fantômes noirs“ (LS 2073–2075). Während Donner, Blitz und Pfeile mit Sicherheit auch für das Publikum sichtbar sind, wie sich aus der Requisitenliste ersehen lässt, könnte es theoretisch sein, dass die Dämonen nur über die Worte Florestans erzeugt werden. Insofern würden die Dämonen dem Publikum in der Sprache vor Augen gestellt, also nur in dessen *imaginatio* erzeugt.

Die Ambiguität zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, zwischen Existierendem und Augentrug macht den Monolog auch in metatheatralischer Hinsicht interessant. Wenn die „difformes spectacles“ (LS 2086) nur Illusionen der Dämonen sind, dann liegt

es für die Zuschauer:innen nahe, diese Aussagen auch auf das Schauspiel zu übertragen, das ihnen selber geboten wird, also eine Parallele zwischen den Auftritten der Dämonen und den Inszenierungen des Theaters zu sehen. Zugleich wird ihnen aber auch bewusst gemacht, dass ihre eigenen Reaktionen sich von denen der Protagonisten unterscheiden. Florestan wird immer wieder von der Realität der „vision horrible“ überwältigt, muss sich stets neu distanzieren und Mut zusprechen. Dem König als fiktionsinternem Zuschauer gelingt dies hingegen nicht, er fällt sogar vor Schrecken in Ohnmacht: „Le tumulte qu’a fait cette bande infernale, / [...] / D’une subite horreur m’a fait évanouir“ (LS 2114–2116). Das Theaterpublikum jedoch kann sich aus sicherer Distanz und völlig gefahrlos an dieser „vision horrible“ ergötzen – vielleicht jedoch nicht ganz frei von der Angst, dass es in der Realität auch mit Dämonen konfrontiert werden könnte. So wird ihm hier die Funktionsweise von Theater vor Augen gestellt: Etwas ist da, aber man weiß zugleich, dass es Trug ist. Das aber ist das Prinzip der ästhetischen Illusion.

## 6. Schluss

Die besprochenen Beispiele haben auf drei Ebenen eine Auseinandersetzung mit der dämonischen Illusion gezeigt. Bei Le Loyer haben wir zunächst gesehen, dass die diabolische Täuschung auf der diskursiven Ebene eine Gefahr darstellt, da sie zur Verwechslung von Sein und Schein führt, mit allen theologischen Implikationen, die das hat. Es werden also Wege gesucht, die Täuschung als solche zu identifizieren. Gleichzeitig aber inszeniert Le Loyer in seinen erzählten Exempla den Trug so kunstvoll, dass der Eindruck entsteht, der Autor ziele darauf, die Leser:innen ebenso zu täuschen, wie die Magier das mit Hilfe der Dämonen bewerkstelligen – freilich nur, um dann umso wirkungsvoller den kunstvollen Effekt sichtbar zu machen. In dem Beispiel von Sikidites ist der Magier zugleich ein Künstler, der seinem Publikum etwas vorführt, was nicht existiert; Le Loyer inszeniert dazu erzählerisch eine Bühne und multipliziert die Ebenen der Täuschungen. Zugleich braucht es für seine Argumentation auch die Sichtbarkeit des Teuflischen, die Evidenz der Schlange, um zu beweisen, dass es Magie gibt, bei der der Teufel seine Hände im Spiel hat. In Jean Mairets *La Sylvie* schließlich thematisiert die Inszenierung einer dämonischen Illusion ganz offensichtlich das Prinzip der ästhetischen Illusion. Dies wird vor allem dadurch bewerkstelligt, dass Florestan sich immer wieder den Status des Wahrgenommenen als (dämonische) Illusion bewusst macht. Die Ohnmacht des Königs als Reaktion auf die Dämonen schließlich hebt nicht nur den Heldenmut Florestans hervor (und vielleicht auch seine eigenen Verfehlungen); sie zeigt auch, wozu die Konfrontation mit Dämonen ohne die nötige rationale oder ästhetische Distanznahme führen kann. Dem Publikum wird also die Funktionsweise des Theaters in einer Szene vor Augen geführt, die gleichzeitig zeigt, wie das Schreckliche zur Grundlage des Ästhetischen werden kann. Ganz ähnlich wie in der zeitgenössischen Tragödie

mit ihren „visions horribles“, meist Alpträume oder Geistererscheinungen,<sup>28</sup> entsteht auch hier eine Ästhetik des Schreckens („l’horreur“), die nur dann funktionieren kann, wenn das Bewusstsein von dem Artefaktcharakter des Dargestellten vorhanden ist.<sup>29</sup>

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Mit Apokryphen, hg. von der Evangelischen Kirche in Deutschland und vom Bund der Evangelischen Kirchen in der DDR, Stuttgart 1985 [Bibeltext in der revidierten Fassung von 1984].
- Boaistuau, Pierre: *Histoires prodigieuses les plus mémorables qui ayent esté observées, depuis la Nativité de Iesus Christ, iusques à nostre siècle. Extraites de plusieurs fameux autheurs, Grecz, & Latins, sacrez & profanes*, Paris: Vincent Norment et Jehanne Bruneau, 1564, URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65369874> (letzter Zugriff: 11. Mai 2023).
- Descartes, René: *Meditationes de prima philosophia*, in: René Descartes: *Philosophische Schriften in einem Band*. Mit einer Einführung von Rainer Specht und ‚Descartes‘ Wahrheitsbegriff‘ von Ernst Cassirer, Hamburg 1996.
- Dupleix, Scipion: *Les causes de la veille et du sommeil, des songes, et de la vie et de la mort*, Paris: Vve Dominique Salis, 1606.
- Furetière, Antoine: *Illusion*, in: Antoine Furetière: *Dictionnaire universel*, 1690, URL: <http://www.xn--furetire-60a.eu/index.php/non-classifie/843572247> (letzter Zugriff: 11. Mai 2023).
- Le Loyer, Pierre: *Discours et histoires des spectres, visions et apparitions des esprits, anges, demons, et ames, se monstrans visibles aux hommes*, Paris: Nicolas Buon, 1605, URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5545032t> (letzter Zugriff: 11. Mai 2023).
- Mairet, Jean: *La Sylvie*, in: *Théâtre Complet. Kritische Ausgabe*, 4 Bde., Paris 2004–2019, Bd. 2, hg. von Georges Forestier, Paris 2008 (*Sources classiques* 91), S. 207–331.
- Niketas Choniates: *O City of Byzantium. Annals of Niketas Choniatēs*, übers. von Harry J. Magoulias, Detroit 1984 (*Byzantine Texts in Translation*). [Griechisches Original und lateinische Übersetzung des 16. Jahrhunderts: *Nicetae Choniatae Historia*, hg. von Immanuel Bekker, Bonn 1835, URL: <https://archive.org/details/nicetaechoniata02chongoog/> (letzter Zugriff: 11. Mai 2023)]
- Vasari, Giorgio: *Proemio di tutta l’opera*, in: Giorgio Vasari: *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, hg. von Gaetano Milanesi, Florenz 1906, Bd. 1, S. 91–106.

- 28 Vgl. dazu Goumegou 2022 und allgemeiner zur Bedeutung von ‚horreur‘ in der französischen Tragödie Emelina 2003.
- 29 Die Arbeit an diesem Beitrag erfolgte im Rahmen des Teilprojektes C6: ‚Augentrug, Traum und Täuschung – der dämonische Ursprung der Illusion‘ des durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Sonderforschungsbereichs 1391 *Andere Ästhetik*, Projektnr. 405662736.

## Sekundärliteratur

- Bercé 1988 = Bercé, Yves-Marie: La raison des songes, chez Scipion Duplex (1606), in: *Revue des Sciences Humaines. Rêver en France au 17<sup>e</sup> siècle* 211 (1988), S. 123–131.
- Bergengruen 2009 = Bergengruen, Maximilian: Genius malignus. Descartes, Augustinus und die frühneuzeitliche Dämonologie, in: Carlos Spoerhase / Dirk Werle / Markus Wild (Hgg.): *Unsicheres Wissen. Skeptizismus und Wahrscheinlichkeit 1550–1850*, Berlin / New York 2009 (*Historica Hermeneutica. Series Studia* 7), S. 87–108.
- Blum 1999 = Blum, Paul Richard: Einleitung. Philosophie in der Renaissance, in: Paul Richard Blum (Hg.): *Philosophen der Renaissance. Eine Einführung*, Darmstadt 1999, S. 1–10.
- Blumenberg 1996 = Blumenberg, Hans: *Die Legitimität der Neuzeit*. Erneuerte Ausgabe, Frankfurt a. M. 1996 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1286) [zuerst 1966].
- Clark 2007 = Clark, Stuart: *Vanities of the Eye. Vision in Early Modern European Culture*, Oxford 2007.
- Closson 2005 = Closson, Marianne: Le théâtre des spectres de Pierre Le Loyer, in: François Lecercle / Françoise Lavocat (Hgg.): *Dramaturgies de l'ombre*, Rennes 2005, S. 119–139, URL: <https://books.openedition.org/pur/29979> (letzter Zugriff: 11. Mai 2023).
- Courtès 2004 = Courtès, Noémie: L'écriture de l'enchantement. Magie et magiciens dans la littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle, Paris 2004 (*Lumière classique* 53).
- Dalla Valle 1973 = Dalla Valle, Daniela: Pastorale barocca. Forme e contenuti dal Pastor Fido al dramma pastorale francese, Ravenna 1973 (*Il Portico* 42. Letteratura straniera).
- Dalla Valle 1995 = Dalla Valle, Daniela: Aspects de la pastorale dans l'italianisme du XVII<sup>e</sup> siècle, Paris 1995 (*Textes et études. Domaine français* 28).
- Dickhaut 2016 = Dickhaut, Kirsten (Hg.): *Kunst der Täuschung. Art of Deception. Über Status und Bedeutung ästhetischer und dämonischer Illusion in der Frühen Neuzeit in Italien und Frankreich*, Wiesbaden 2016 (*Culturae* 13).
- Dickhaut 2017 = Dickhaut, Kirsten: Geisterstunde. Magie, Machtprobe und Herrschaftsgrund in Corneilles *Illusion comique* und *Médée*, in: *Romanistisches Jahrbuch* 68.1 (2017), S. 146–172.
- Dubois 1991 = Dubois, Claude-Gilbert: *Imaginatio phantastica. Le Discours des spectres et apparitions d'esprits de Pierre Le Loyer (1586)*, in: Antoine Faivre (Hg.): *La littérature fantastique*, Paris 1991 (*Cahiers de l'hermétisme*), S. 73–89.
- Dumora 2005 = Dumora, Florence: *L'œuvre nocturne. Songe et représentation au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris 2005 (*Lumière Classique* 60).
- Emelina 2003 = Jean Emelina: L'horreur dans la tragédie, in: Claire L. Carlin / Kathleen Wine (Hgg.): *Theatrum Mundi. Studies in Honor of Ronald W. Tobin*, Charlottesville, VA 2003, S. 171–179.
- Fenske 2022 = Fenske, Ann-Kristin: Dämonenerscheinungen im französischen Pastoraltheater (1595–1628), in: Sarah Dessi Schmid / Sandra Linden (Hgg.): *Ästhetisches Aushandeln. Normen und Praktiken in der Vormoderne*, Berlin 2022 (im Druck).
- Gerl 1989 = Gerl, Hanna-Barbara: *Einführung in die Philosophie der Renaissance*, Darmstadt 1989 (*Die Philosophie. Einführungen*).
- Gerok-Reiter / Robert 2022 = Gerok-Reiter, Annette / Robert, Jörg: *Andere Ästhetik – Akte und Artefakte in der Vormoderne. Zum Forschungsprogramm des SFB 1391*, in: Annette Gerok-Reiter / Jörg Robert / Matthias Bauer / Anna Pawlak (Hgg.): *Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven*, Berlin / Boston 2022 (*Andere Ästhetik – Koordinaten* 1), S. 3–51.
- Goumegou 2014 = Goumegou, Susanne: *Fraude, simulazione, illusione. Der Fiktionsbegriff der italienischen Renaissance im anthropologischen Kontext*, Habilitationsschrift Bochum, Typoskript 2014.
- Goumegou 2022 = Goumegou, Susanne: *Songes épouvantables, apparitions effroyables et illusions diaboliques. Le cauchemar à l'âge de la démonologie (1550–1650)*, in: Bernard Dieterle / Manfred

- Engel (Hgg.): Typologizing the dream / Le rêve du point de vue typologique, Würzburg 2022 (Cultural Dream Studies 5), S. 29–52.
- Hempfer 1993 = Hempfer, Klaus W.: Probleme traditioneller Bestimmungen des Renaissancebegriffs und die epistemologische ‚Wende‘, in: Klaus W. Hempfer (Hg.): Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen, Stuttgart 1993 (Text und Kontext 10), S. 9–45.
- Hobson 1982 = Hobson, Marian: The Object of Art. The Theory of Illusion in 18<sup>th</sup>-Century France, Cambridge / New York 1982 (Cambridge Studies in French 3).
- Kay 1975 = Kay, Burf: The Theatre of Jean Mairet. The Metamorphosis of Sensuality, Den Haag / Paris 1975 (De Proprietatibus Litterarum. Series Practica 97). [Elektronischer Reprint Berlin / Boston 2019, DOI: <https://doi.org/10.1515/9783111343822>].
- Keßler 2008 = Keßler, Eckhard: Die Philosophie der Renaissance. Das 15. Jahrhundert, München 2008.
- Le Grand Robert 2022 = Dictionnaires Le Robert. Le Grand Robert de la langue française, Paris 2022, URL: <https://grandrobert.lerobert.com/robert.asp> (letzter Zugriff: 11. Mai 2023).
- Scotti 2006 = Scotti, Mario: ‚Illusione‘. Appunti per una storia semantica dell’idea, in: Silvia Zoppi Garampi (Hg.): Illusione. Atti del primo Colloquio di letteratura italiana. Napoli, 7–9 ottobre 2004, Neapel 2006 (Laboratorio 54), S. 9–23.
- Stoppelli 2006 = Stoppelli, Pasquale: Illusione. Storia di una parola, in: Silvia Zoppi Garampi (Hg.): Illusione. Atti del primo Colloquio di letteratura italiana. Napoli, 7–9 ottobre 2004, Neapel 2006 (Laboratorio 54), S. 25–35.
- Strube 1976 = Strube, Werner: Illusion, ästhetische; metaphysik- und religionsbezogen, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. von Joachim Ritter / Karlfried Gründer / Gottfried Gabriel, 13 Bde., Basel 1971–2007, Bd. 4: I–K, Basel 1976, Sp. 204–215.
- Wolf 2016 = Wolf, Werner: Von magischer Täuschung zu ästhetischer Illusion. Pierre Corneilles *Illusion comique* als ‚Schwellentext‘, in: Kirsten Dickhaut (Hg.): Kunst der Täuschung. Art of Deception. Über Status und Bedeutung von ästhetischer und dämonischer Illusion in der Frühen Neuzeit in Italien und Frankreich, Wiesbaden 2016 (Culturae 13), S. 397–422.
- Wolf 2018 = Wolf, Werner: Ästhetische Illusion, in: Martin Huber / Wolf Schmid (Hgg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft. Erzählen, Berlin / Boston 2018 (Grundthemen der Literaturwissenschaft), S. 401–417.

# Abbildungsnachweise

Annette Gerok-Reiter, Martin Kovacs, Irmgard Männlein-Robert, unter Mitarbeit von Volker Leppin

Zur Einführung: Schein und Anschein – ein Problemaufriss

Abb. 1. © SFB 1391 *Andere Ästhetik*.

Andreas Speer

*... quae cum franguntur apparet argentum*. Zum Verhältnis ästhetischer Praxis und Theorie

Abb. 1. Andreas Speer: Is there a Theology of the Gothic Cathedral? A Re-reading of Abbot Suger's Writings on the Abbey Church of Saint-Denis, in: Anne-Marie Bouché / Jeffrey F. Hamburger (Hgg.): *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Princeton, NJ 2006, S. 65–83, hier S. 72.

Martin Kovacs

Die scheinbar präsenzte Göttin. Evokationen göttlicher Präsenz in Bildwerken und Monumenten archaischer und klassischer Zeit

Abb. 1. Wilhelm Fröhner: *La Collection Tyszkiewicz. Choix de Monuments Antiques avec texte explicatif*, München 1892, Taf. 18 (Scan der Universität Heidelberg, Lizenz: Public Domain Mark 1.0: <https://creativecommons.org/publicdomain/mark/1.0/deed.de>).

Abb. 2. Wilhelm Fröhner: *La Collection Tyszkiewicz. Choix de Monuments Antiques avec texte explicatif*, München 1892, Taf. 17 (Scan der Universität Heidelberg, Lizenz: Public Domain Mark 1.0: <https://creativecommons.org/publicdomain/mark/1.0/deed.de>).

Abb. 3. Foto ArchaiOptix (Ausschnitt), [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andokides\\_Painter\\_ARV\\_3\\_1\\_Herakles\\_Apollon\\_tripod\\_-\\_wrestlers\\_\(01\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andokides_Painter_ARV_3_1_Herakles_Apollon_tripod_-_wrestlers_(01).jpg). Wikimedia Commons, Lizenz: CC BY-SA 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>.

Abb. 4. Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München, Foto: Renate Kühling.

Abb. 5. © Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg, Foto: P. Neckermann.

Abb. 6. Adolf Furtwängler / Friedrich Hauser / Karl Reichhold (Hgg.): *Griechische Vasenmalerei. Auswahl hervorragender Vasenbilder*, Bd. 3, München 1932, Taf. 152 (Scan der Universität Heidelberg, Lizenz: Public Domain Mark 1.0: <https://creativecommons.org/publicdomain/mark/1.0/deed.de>).

Abb. 7. Deutsches Archäologisches Institut Athen, D-DAI-ATH-Hege 543 (Walter Hege): <https://arachne.dainst.org/entity/2445913>.

Abb. 8. © Foto: Martin Kovacs.

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. 

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International Lizenz. <https://doi.org/10.1515/9783110725391-016>

- Abb. 9. Deutsches Archäologisches Institut Athen, D-DAI-ATH-Hege 695 (Walter Hege): <https://arachne.dainst.org/entity/1920516>.
- Abb. 10. Deutsches Archäologisches Institut Athen, D-DAI-ATH-Olympia 469: <https://arachne.dainst.org/entity/914124>.
- Abb. 11. Deutsches Archäologisches Institut Athen, D-DAI-ATH-Hege 664 (Walter Hege): <https://arachne.dainst.org/entity/2439049>.
- Abb. 12. Deutsches Archäologisches Institut Athen, D-DAI-ATH-Hege 667 (Walter Hege): <https://arachne.dainst.org/entity/2439052>.
- Abb. 13. Universität Tübingen, Antikensammlung, Foto: Thomas Zachmann.
- Abb. 14. Universität Tübingen, Antikensammlung, Foto: Thomas Zachmann.
- Abb. 15. Elke Böhr: Antikensammlung des Archäologischen Instituts der Universität, München 1984 (Corpus Vasorum Antiquorum Deutschland 52, Tübingen 4), S. 43, Abb. 11.

Barbara Schellewald

### Bildtechnik(en) – Formate – Referenzräume. Vom Monumentalmosaik zu Mosaikikonen: Die Durchlässigkeit zum Heiligen und Kunstfertigkeit

- Abb. 1. © Carlo Pelagalli, Wikimedia Commons, URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Battistero\\_Neoniano\\_%28metà\\_del\\_V°\\_secolo%29,\\_interno\\_-\\_panoramio.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Battistero_Neoniano_%28metà_del_V°_secolo%29,_interno_-_panoramio.jpg) (letzter Zugriff: 11. Mai 2023), CC BY-SA 3.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.de>.
- Abb. 2. © Tommaso Trombetta, Wikimedia Commons, URL: [https://it.wikipedia.org/wiki/File:Battistero\\_Neoniano,\\_mosaico.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/File:Battistero_Neoniano,_mosaico.jpg) (letzter Zugriff: 11. Mai 2023), CC BY-SA 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>.
- Abb. 3. © Archiv Horst Hallensleben.
- Abb. 4. © AncientNano.org, URL: [https://www.ancientnano.org/?page\\_id=155](https://www.ancientnano.org/?page_id=155) (letzter Zugriff: 11. Mai 2023), nach: A. Conventi / E. Neri / M. Verità: SEM-EDS Analysis of Ancient Gold Leaf Glass Mosaic Tesserae. A Contribution to the Dating of the Materials, in: IOP Conference Series: Materials Science and Engineering 32 (2012), Abb. 2, DOI: 10.1088/1757-899X/32/1/012007.
- Abb. 5. AndreasPraefcke, Wikimedia Commons, URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mosaik-Ikone\\_Christus\\_der\\_Barmherzige.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mosaik-Ikone_Christus_der_Barmherzige.jpg) (letzter Zugriff: 11. Mai 2023), Public Domain.
- Abb. 6. © Barbara Schellewald.
- Abb. 7. © Victoria & Albert Museum, London, URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O93208/the-annunciation-mosaic-unknown/> (letzter Zugriff: 18. April 2023).
- Abb. 8. Franz Alto Bauer: Eine Stadt und ihr Patron. Thessaloniki und der Heilige Demetrios, Regensburg 2013, S. 452.
- Abb. 9. Ettore Merkel: Katalog-Nr. 27 Mosaicista constantinopolitano e orafo. Icona di San Giovanni Battista. Prima metà del XIV secolo, in: Carlo Bertelli / Fatima Terzo (Hgg.): Restituzioni. Tesori d'arte restaurati 2004. Katalog zur Ausstellung in Gallerie di Palazzo Leoni Montanari Vicenza, Vicenza 2004, S. 153.
- Abb. 10. Metropolitan Museum of Art, New York, Public Domain.

Beatrice Trınca

*klebwort* und *übergulde*. Evidenz und *dissimulatio* in Gottfrieds *Tristan* mit einem Seitenblick auf Dante

Abb. 1. © British Library Board, CC BY 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Abb. 2. © British Library Board, CC BY 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Abb. 3. © Bibliothèque nationale de France.

Anna Pawlak

*Figurae Mortis*. Visuelle Rhetorik und die Permeabilität des Todes in Juan de Valdés Leals *Hieroglyphen* für die Iglesia de la Caridad in Sevilla

Abb. 1. © akg-images / Album / Oronoz.

Abb. 2, 5. © akg-images / Joseph Martin.

Abb. 3, 7. © akg-images / Joseph Martin.

Abb. 4. © Wikimedia Commons, URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Santa\\_Isabel\\_de\\_Hungr%C3%ADa\\_curando\\_a\\_los\\_tiñosos.\\_Bartolomé\\_Esteban\\_Murillo.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Santa_Isabel_de_Hungr%C3%ADa_curando_a_los_tiñosos._Bartolomé_Esteban_Murillo.jpg) (letzter Zugriff: 11. Mai 2023), CC BY 3.0: <https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/deed.de>.

Abb. 6. Amsterdam, Rijksmuseum, Public Domain.

Abb. 8. © Foto: Anna Pawlak.

Abb. 9. © Foto: Anna Pawlak.

Abb. 10. © Foto: Anna Pawlak.

Abb. 11. Ottawa, National Gallery of Canada, <http://gallery.ca/>. © Foto: NGC.

Abb. 12. © Washington, National Gallery of Art.

Abb. 13. © Sankt Petersburg, Eremitage.

Abb. 14. © The National Gallery, London.

Abb. 15, 16. © Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico / José Manuel Santos Madrid.

Abb. 17. © José Luis Filpo Cabana, URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Altar\\_mayor\\_de\\_la\\_Iglesia\\_del\\_Se%C3%B1or\\_San\\_Jorge\\_%28Sevilla%29.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Altar_mayor_de_la_Iglesia_del_Se%C3%B1or_San_Jorge_%28Sevilla%29.jpg) (letzter Zugriff: 11. Mai 2023), CC BY-SA 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>.

Abb. 18. © Foto: Anna Pawlak.





# Register

- Adam von Buckfield 21  
– *De somniis* 21
- Agrippa von Nettesheim (Heinrich Cornelius) 347f., 376f.  
– *De occulta philosophia* 376
- Albertus Magnus 22
- Albert von Sachsen 22
- Alexander der Große, König von Makedonien 85, 378
- Alexander von Hales 371
- Alexios I. Komnenos, byzantinischer Kaiser 107, 113  
– *Semeioma* 107
- Ambrosius von Mailand 32
- Andokides-Maler 62
- Andronikos II., Despot von Thessaloniki 118f.
- Antiochos IV., seleukidischer König 61
- Antipater von Sidon 314
- Apelles 314
- Apollonios von Rhodos 334
- Apuleius 355  
– *Metamorphosen (Der goldene Esel)* 355
- Aristokles von Messene 324
- Aristoteles XXIV, XXVIII, 21, 74, 240, 317, 320–322, 326–329  
– *De caelo* 21  
– *Metaphysik* 201
- Asklepiades von Samos 306f., 309f., 320, 324, 334
- Athen, Akropolismuseum  
– *Weihrelief an Athena, sog. sinnende Athena, Inv.-Nr. 695* 66
- Athena-Maler 71
- Athen  
– *Agora* 76, 84  
– *Statue der Eirene* 84  
– *Stoa Poikile* 76
- Auerbach, Erich XXVII
- Augustinus von Hippo XIX, XXVIII, 234, 239, 355, 357, 368–370  
– *De civitate dei* 368  
– *De doctrina Christiana* 368
- Aurelian, Kaiser 53
- Aurifaber, Johannes 377
- Averroes 402
- Bacon, Francis 202
- Baumgarten, Alexander Gottlieb XXVII, 20
- Belon, Pierre 355f.
- Benedikt von Nursia 144
- Benedikt XVI. (Papst) 136
- Benjamin, Walter 267, 281
- Berenike I., Königin von Ägypten 307, 309, 324
- Berlin, Bode-Museum  
– *Christuskone / Christus der Erbarmer, Inv.-Nr. 6430* 105, 107  
– *Kreuzigungskone, Inv.-Nr. 6431* 118, 128
- Bernhard von Chartres 42
- Bernhard von Clairvaux 32, 137
- Berol 257
- Bessarion, Kardinal 108, 117
- Blumenberg, Hans 397
- Bodin, Jean XL, 343–358, 368, 383, 399  
– *Démonomanie des sorciers* 344, 354
- Bonaventura 23
- Boston, Museum of Fine Arts  
– *Kelchkrater, Inv.-Nr. 97.368* 57–62, 66  
– *Skyphos, Inv.-Nr. 13.186* 83
- Bürger, Gottfried August 381  
– *Münchhausen* 381
- Caesarius von Heisterbach 208  
– *Dialogus Miraculorum* 209
- Calderón de la Barca, Pedro 289
- de Camprobín, Pedro 265, 268
- Canon Episcopi* 349, 352, 354
- Cardano, Girolamo 348
- de Cárdenas, Juan 274
- Casaubon, Isaac 349
- de Castro, León 276
- Cazotte, Jacques 382  
– *Le diable amoureux* 382f.
- Chlodwig I., merowingischer König 54
- Chrétien de Troyes XV  
– *Perceval ou le Conte du Graal* XV
- Chryssippos von Soli 327
- Cicognara, Leopoldo 123
- Claudius II. ‚Gothicus‘, Kaiser 53f.
- Codex Einsidlensis* 277 177
- Codex Guelph Gudianus* 34

- Corippus (Flavius Cresconius Corippus) 55  
 Corneille, Pierre 396  
 – *L'illusion comique* 396
- Dagobert I., König 24  
 Dante Alighieri 247, 249, 251, 260  
 – *Commedia* 247, 249  
 – *De vulgari eloquentia* 249  
 Danto, Arthur C. 44  
*Daphni, Klosterkirche*  
 – *Verkündigung* 112  
*Delphi*  
 – *Apollontempel* 75  
 – *Marathon-Weihgeschenk der Athener* 75  
 – *Schatzhaus der Athener* 75  
 – *Schatzhaus von Siphnos* 75  
 Delrío, Martín 368, 371, 399  
 – *Disquisitiones magicae* 371  
 Demetrios (Hl.) 114, 117–119  
 Demetrios Palaiologos Angelos Doukas 119  
 Demetrios von Bithynien 308  
 Demokrit 326, 329  
 Descartes, René 393, 397f.  
 – *Meditationes de prima philosophia* 397f.  
 Diogenes Laertios 324, 327, 329, 331  
 – *Leben des Pyrrho* 324  
 Diogenes von Oinoanda 331  
 – *Brief an Dionysius* 331  
 Diokletian, Kaiser 54  
 (Ps.-)Dionysios Areopagita XIX, 10, 30, 102–104, 139f., 143, 153, 165  
 Dionysius (Hl.) 24–26  
 Dionysius von Paris 239  
 Duplex, Scipion 400f.  
 – *Les causes de la veille et du sommeil, des songes, et de la vie et de la mort* 400
- Eckhart (Meister Eckhart) XVIII f., XXVI, XXXVIII, 174, 188, 231–244  
 – *Expositio Libri Exodi* 234  
 – *Expositio Libri Genesis* 234  
 – *Expositio Sancti Evangelii secundum Iohannem* 234  
 – *Liber parabolarum Genesis* 234  
 Elisabeth (Hl.) / Elisabeth von Thüringen 272
- Epikur 85, 304, 328–330, 333f.  
 – *Kanôn* 328, 333  
 – *Über die Natur* 333  
 Euenus von Askalon 309, 315f.  
 Eugen III. (Papst) 137  
 Euklid 331  
 – *Optik* 331  
 Euripides 80, 82f.  
 – *Andromache* 80  
 Eusebios von Caesarea 52, 54, 323f.  
 – *Praeparatio Evangelica* 323
- Faust, Johann Georg 348  
 Fischart, Johann 344, 347, 355  
*Florenz, Museo dell' Opera del Duomo*  
 – *Mosaikdiptychon mit Festbildzyklus* 113  
*Fortunatus* 379  
 Franciscus von Marchia 22  
 Füglin, Johann 373
- Geiler, Johann von Kaysersberg 268  
 – *Sermones* 268  
 Georg (Hl.) 285  
 Goethe, Johann Wolfgang 267  
 – *Die Wahlverwandtschaften* 267  
 Goldschmid, Peter 359  
 – *Höllischer Morpheus* 359  
 Gorgias von Leontinoi XXVIII  
 Gottfried von Straßburg XXXVIII f., 200, 250–254, 256f., 259–261  
 – *Tristan* XXXVIII, 200, 247, 250, 252  
 Grimaldi, Giacomo 108  
 von Grimmelshausen, Hans Jakob  
 Christoffel 359, 381  
 – *Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch* 381
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich XVI, XXVI, 41, 44  
 – *Vorlesungen über die Ästhetik* 41  
 Heidegger, Martin 7f.  
 Heinrich von Veldeke 206, 379  
 – *Eneasroman* 206, 379  
 Heraklius, byzantinischer Kaiser 292  
 Herbert, George 11  
 – *The Sonne* 11  
 Herder, Johann Gottfried XIX

- Herodas 220, 226 f.  
 – *Mimiamben* 226 f.
- Herodot 73 f., 77
- Herzog Ernst 206
- Hesiod 311
- Hildegard von Bingen XXXVI, 135–139, 142–156  
 – *Liber Divinorum Operum* 137, 139, 149 f.  
 – *Liber Vitae Meritorum* 137, 149, 153  
 – *Scivias* 137, 142, 149, 152
- Hilduin von Saint-Denis 24
- Historia von D. Johann Fausten* XL f., 369, 374–380, 384 f.
- Hölderlin, Friedrich 267
- Homer XV, 56–59, 61, 85, 224 f., 314, 355  
 – *Ilias* XV, 56, 222, 227  
 – *Odyssee* 355
- Houbraken, Arnold 269
- Iamblichos von Chalkis 153
- Ibn Gabirol, Solomon / Avencebrol 235, 240 f.  
 – *Fons Vitae* 234
- Ignatius von Loyola 293  
*Iliupersis* 80
- Inschriften-Maler 67
- Isidor von Sevilla 371  
 – *Etymologiae* 371
- Istanbul  
 – *Konstantinssäule* 53
- Ithyphallischer Hymnos der Athener auf Demetrios Poliorketes* 84
- Jacobus de Voragine 292  
 – *Legenda Aurea* 292
- Jesus Christus XI, XXII, XXVIII–XXX, 25, 32, 100–102, 105, 112 f., 116 f., 124, 128, 145 f., 148, 232, 239, 241 f., 280, 285, 287, 290, 295
- Johannes Chrysostomos 101
- Johannes der Täufer 100, 107, 123
- Johannes (Evangelist) 123, 285
- Johannes Scotus Eriugena XXV, 10, 14, 30, 140–143, 165  
 – *Periphyseon* 140, 165
- Johannes Skylitzes 123, 129
- Johannes VI., byzantinischer Kaiser 121
- Johannes von Salisbury 42
- Joseph von Arimathäa 285 f.
- Justinian II., byzantinischer Kaiser XXXVI, 116 f., 119
- Justin II., byzantinischer Kaiser 55
- Kallimachos 307, 334
- Kant, Immanuel 376
- Karl II. / Karl der Kahle 24, 26, 140
- Katharina (Hl.) 128
- Kephisodot 84
- Keun, Irmgard XV  
 – *Das kunstseidene Mädchen* XV
- Kiew, *The Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts*  
 – *Ikone des Hl. Nikolaus* 125
- Kircher, Athanasius 275
- Kolotes von Lampsakos 333
- Konrad von Würzburg XXXVII, 199 f., 202, 204–206, 211 f.  
 – *Die goldene Schmiede* 200, 205, 211  
 – *Partonopier und Meliur* XXXVII, 199 f., 202, 204, 206 f., 212  
 – *Trojanerkrieg* 200, 206, 211
- Konstantin I., Kaiser 52–55
- Konstantinopel*  
 – *Reiterstatue Kaisers Theodosius I.* 53
- Kramer, Heinrich (Institoris) XL, 368–370, 385, 399  
 – *Malleus maleficarum (Hexenhammer)* XL, 369–371, 374, 385
- Kyrill von Jerusalem 101
- Lactantius (Lucius Caecilius Firmianus Lactantius) 287
- Lazarus von Bethanien 295
- Leonidas von Tarent 308, 313
- Lessing, Gotthold Ephraim 34
- London, British Museum*  
 – *Attisch-weißgrundige Kylix, Aphrodite mit Schwan, Inv.-Nr. 1864,1007.77* 83  
 – *Relief des Archelaos von Priene, Inv.-Nr. Sc. 2191* 85
- London, Victoria & Albert Museum*  
 – *Verkündigung, Inv.-Nr. 7231-1860* 109, 111, 113 f.
- Le Loyer, Pierre XLI, 394, 399–405, 409  
 – *Discours et histoires des spectres* XLI, 394, 399, 402

- Ludwig I. / Ludwig der Fromme 24  
 Lukan (Marcus Annaeus Lucanus) 371  
 Lukian von Samosata 381  
 Lukrez (Titus Lucretius Carus) 331–333  
 – *De Rerum Natura* 331  
 Luther, Martin 379f.  
 – *Colloquia oder Tischreden Doctor Martini Lutheri* 377  
 – *Sermon von der Bereitung zum Sterben* 379
- Madrid, Museo Arqueológico Nacional  
 – *Attisch-rotfigurige Schale, Inv.-Nr. L196* 66
- Maimonides, Moses 240–242  
 Mairet, Jean XLI, 394, 406, 409  
 – *La Sylvie* XLI, 394, 406f., 409  
 Maler von Boulogne 441 63  
 Mañara Vincentelo de Leca, Migue  
 – *Discurso de la Verdad* 275, 293  
 Mañara Vincentelo de Leca, Miguel 273–275, 279, 282, 293  
 Manuel I. Komnenos, byzantinischer Kaiser 402  
 Maria (Hl.) 145, 148, 285  
 Maria Magdalena (Hl.) 285  
 Maximian 54  
 Mechthild von Magdeburg XXXVI, 162  
 – *Das fließende Licht der Gottheit* XXXVI f., 162, 164–167, 169–171, 174–177, 179, 182, 184f., 187–189  
 – *Lux divinitatis* 162  
 de' Medici, Lorenzo 108  
 de' Medici, Piero 108  
 Megakles 73  
 Miltiades 75f.  
 de Mirafuentes, Diego 274  
 Mörrike, Eduard 7f.  
 – *Auf eine Lampe* 7  
 Moscherosch, Johann Michael (Philander) 359  
 Mose 234, 287  
 Moskau, Historisches Museum  
 – *Christus Emmanuel-Ikone, Inv.-Nr. VIII 4071* 126  
 München, Antikensammlung  
 – *Bauchamphora des Andokides, Inv.-Nr. F 2159* 62, 69  
 – *Bauchamphora des Malers von Boulogne 441, Inv.-Nr. 1557* 63  
 Murillo, Bartolomé Esteban 269, 271f., 275, 285, 289, 292, 295  
 – *Abraham mit den drei Engeln* 285  
 – *Befreiung Petri aus dem Gefängnis* 285  
 – *Die wundersame Speisung der Fünftausend* 285  
 – *Heilung des Gelähmten durch Christus* 285  
 – *Moses schlägt Wasser aus dem Felsen* 285  
 – *Rückkehr des verlorenen Sohnes* 285  
 Myron 308–310, 313, 315f.  
 – *Kuh* 308–310, 313
- Neon, Bischof von Ravenna 97  
 New York, Metropolitan Museum  
 – *Eleousa, Inv.-Nr. 2008.352* 109, 126, 128  
 Nicole Oresme (Nicolaus Oresmius) 22  
 Nider, Johann 371  
 – *Formicarius* 371  
 – *Praeceptorium divinae legis sive expositio decalogi* 371  
 Niketas Choniates 402–405  
 Nikodemus 285f.  
 Nikolaus von Kues (Nicolaus Cusanus) 20  
 – *De beryllo* 20  
 Nossis 307  
 Noteboom, Cees XI  
 Notker von St. Gallen 31
- Olaus Magnus (Olof Månsson) 350  
*Olympia*  
 – *Zeustempel* 68, 72, 78  
*Olympia, Archäologisches Museum*  
 – *Nike der Messenier und Naupaktier, Inv.-Nr. 46-48* 78  
 (Ps.-)Oppian 349  
 – *Kynegetika* 349  
 Ovid (Publius Ovidius Naso) 14, 355  
 – *Metamorphosen* 355
- Paionios von Mende 83  
 Palaephatus 314  
 Palomino de Castro y Velasco, Antonio  
 Acisclo 270  
 Panainos 76

- Paris, *Cabinet des Médailles et Antiques de la Bibliothèque Nationale*  
 – ‚Chalkidische‘ *Hydria des Inscriften-Malers*, Inv.-Nr. 202 67
- Parmenides von Elea 324
- Partonopeus de Blois* 204, 209, 212
- Paul II. (Papst) 108
- Paulinus von Nola 31, 101, 104f.
- Pausanias 75f.
- Peisistratos 73f.
- Perotti, Niccolo 117
- Persephone-Maler 83
- Petrus Abaelard (Pierre Abaillard) 22
- Pheidippides 76f.
- Philes, Manuel 120
- Philinos von Kos (Sportler) 223, 226
- Philippe de Croy 123
- Philitas 314
- Phye 73f.
- Pico della Mirandola, Gianfrancesco d.J. 398
- de Pineda, Bernardo Simón 285
- Pistoxenos-Maler 83
- Platon XV, XVIII f., XXI, XXIV f., XXVII, 317–323, 326–329, 333f.  
 – *Phaidros* XV, XXV, XXVII  
 – *Philebos* 319, 322  
 – *Politeia* XXI, XXV, XXVII  
 – *Sophistes* 317–321, 323, 329  
 – *Theaitetos* 319
- Plinius d.Ä. (Gaius Plinius Secundus) 276, 306, 395  
 – *Naturalis historia* 276
- Plotin XIX, 140
- Plutarch 331  
 – *Gegen Colotes* 331
- Pomponazzi, Pietro 402
- Ponz, Antonio 272  
 – *Viage de España* 272
- della Porta, Giambattista 345, 348, 352f.  
 – *Magia Naturalis* 352
- Poseidippos von Pella 310, 313–316, 328, 334
- Poseidonios 143
- Proklos 103, 139f., 153
- Properz (Sextus Aurelius Propertius) 14
- Prosper von Aquitanien 30, 32
- Protagoras 319
- Pyrrho von Elis 323f.
- Raimundus Lullus 22
- Ravenna  
 – *Baptisterium der Basilica Ursiana* 97
- Rembrandt, Harmensz. van Rijn 269
- Reuter, Fritz 359
- Rochus (Hl.) / Rochus von Montpellier 285
- Roger von Helmarshausen 34
- Roldán, Pedro 285
- Rom, *Museo nazionale etrusco di Villa Giulia*  
 – *Protokorinthische Olpe, sog. Chigi-Kanne*, Inv.-Nr. 22679 60
- Rom, *Vatikanische Museen*  
 – *Ikone des Theodoros Teron*, Inv.-Nr. 1191 114
- de Sandoval, Prudencio 276  
 – *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V* 276
- Sassoferrato, *Museo Civico*  
 – *Ikone des Hl. Demetrios* 114, 117, 119, 123
- Scaliger, Joseph Justus 349
- Schiller, Friedrich XIX, 369, 376, 382f.  
 – *Der Geisterseher* 382f.  
 – *Die Götter Griechenlandes* 383
- Septuaginta* 349
- Serrat, Raimundo 279
- Seuse, Heinrich 174, 188
- Sextus Empiricus 324, 326f.
- Shakespeare, William 4–7, 13  
 – *18. Sonett* 6, 13  
 – *27. Sonett* 5, 13  
 – *43. Sonett* 6, 8  
 – *Hamlet* 4f., 13, 15  
 – *Romeo and Juliet* 7  
 – *Venus and Adonis* 6
- Siena, *Complesso Museale di Santa Maria della Scala*  
 – *Lektionar (Cod. X.IV.I)* 125
- Sikidites, Michael 402–405, 409
- Simeon (Hl.) 24
- Sinai, Katharinenkloster*  
 – *Verkündigungssikone* 113
- Sokrates XV, 319
- Spee, Friedrich 372
- Spies, Johann 376
- Staiger, Emil 7f.

- St. Petersburg, Eremitage  
   – *Ikone des Theodoros Stratelates, Inv.-Nr. W-29* 114  
 Suarez, Francisco 276  
 Suger von Saint-Denis XXXIV, 23–28, 30–33, 40, 43–45  
   – *De administratione* 26  
   – *De consecratione* 24  
 Tauler, Johannes 174  
 Tertullian (Quintus Septimius Florens Tertullianus) 368  
   – *De spectaculis* 368  
 Theodosius I., Kaiser 53  
 Theokrit XXXVIII, 219–228, 334  
   – *Idyll* XXXVIII, 219f., 222, 225, 227f.  
 Theoktiste Phlorina 123, 129  
 Theophanes von Nikaia 108  
 Theophilus, byzantinischer Kaiser 129  
 (Ps.-)Theophilus Presbyter XXXIV, 34  
   – *Schedula diversarum artium* XXXIV, 23, 34f., 38–41, 43–45  
 Thessaloniki  
   – *Demetriosbasilika* 119f.  
 Thibaut 257  
   – *Roman de la Poire* 257  
 Thomasius, Christian 372  
 Thomas von Aquin XXVIII, 19–22, 240, 269, 276, 368–370  
   – *In Aristotelis libros De caelo et mundo* 22  
   – *In Aristotelis librum De sensu et sensato* 21  
   – *Summa theologiae* 19  
   – *Super Boethium De trinitate* 22  
 Thukydides 314  
 Thurneysser (zum Thurn), Leonhard 348  
*Til Ulenspiegel* 385  
 Timon von Phleius 324  
 Todorov, Tzvetan 381–383  
 Toledo, Museum of Art  
   – *Glockenkrater, Inv.-Nr. 1967.154* 83  
*Tractatus de Purgatorio Sancti Patricii* 379  
 Trithemius, Johannes 347f.  
   – *Steganographia* 347  
 Tübingen, Antikensammlung der Universität  
   – *Attisch-rotfiguriger Kolonettenkrater (Gruppe der sog. frühen Manieristen), Inv.-Nr. 67.5806* 80  
   – *Fragment eines Kelchkraters, Inv.-Nr. 5439* 82  
 Tzetzes, Johannes 313  
   – *Chiliades* 313  
 de Valdés Leal, Juan XXXIX, 269, 272, 275, 277, 279–281, 285, 289f., 292–295  
   – *Finis gloriae mundi* XXXIX, 269f., 277, 280f., 290, 293  
   – *Hieroglyphen* XXXIX, 280f., 289, 294  
   – *In ictu oculi* XXXIX, 269, 276, 280f., 290, 293  
   – *Kreuzerhöhung* 292  
 Vasari, Giorgio 395  
 Vaughan, Henry 9–15  
   – *Cock-crowing* 9, 11, 14  
   – *[Religion] / Fair and Young Light!* 11  
   – *Silex Scintillans* 9, 14  
   – *St. Mary Magdalen* 11  
   – *The Day of Judgement* 13  
   – *The Incarnation and Passion* 13  
   – *They are all gone into a world of light* 12  
 Vaughan, Thomas 9, 11  
   – *Aula lucis* 9  
   – *Lumen de Lumine* 11  
 Venantius Fortunatus 31f.  
*Venedig, Basilica di San Marco*  
   – *Mosaik mit Darstellung der Versuchung Christi* XXX  
*Venedig, Tesoro di San Marco*  
   – *Johannes der Täufer, Inv.-Nr. 20* 123  
 Vergil (Publius Vergilius Maro) 371  
*Visio Tnugdali* 379  
 Weigel, Valentin XIX  
 Weyer, Johann XL, 343–358, 368–370, 372–376, 378, 383–385  
   – *De Lamis* 344  
   – *De praestigii daemonum* XL, 343f., 354, 369, 373, 385  
   – *Pseudomonarchia Daemonum* 348  
 Whichcote, Benjamin 142  
 Wibert von Gembloux 142, 149  
 Wilhelm von Ockham (Guillelmus de Ockham) 22  
 Wirnt von Gravenberc 206  
   – *Wigalois* 206

Witekind, Hermann / Augustin Lercheimer 377f.

- *Christlich Bedencken vnd erinnerung von Zauberey* 377

Wolfram von Eschenbach XI, XIII-XV, XVIII, 203

- *Parzival* XI-XV, XVIII, 203

Würzburg, Martin von Wagner Museum der Universität

- *Attisch-schwarzfigurige Bauchamphora*, Inv.-Nr. L 203 63, 65
- *Attisch-schwarzfigurige Halsamphora*, Inv.-Nr. L 182 63



