



Christian
Kiening
Literarische
Schöpfung im
Mittelalter



Christian Kiening
Literarische Schöpfung im Mittelalter

Christian Kiening

Literarische Schöpfung
im Mittelalter

Wallstein Verlag

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© Wallstein Verlag, Göttingen 2015

www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Aldus, der Frutiger und der Garamond

Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf

Umschlagabbildung: Rudolf von Ems, *Weltchronik*, Fulda, Landesbibl.,

Cod. Aa 88, fol. 1^r

Druck und Verarbeitung: Hubert & Co, Göttingen

ISBN (Print) 978-3-8353-1786-4

ISBN (E-Book, pdf) 978-3-8353-2897-6

Inhalt

1. Einleitung: Kreative Spielräume	7
2. Schöpfungszeit	37
3. Anfangsgestaltung	83
4. Wortkunst	125
5. Ausblick: Göttliche Autorschaft	173
Anmerkungen	185
Register	223

1. Einleitung: Kreative Spielräume

Die Idee des schöpferischen Menschen

In einem klassisch gewordenen Beitrag zur abendländischen Geistesgeschichte hat Hans Blumenberg 1957 scharfsinnig herausgehoben, wodurch die Idee des Menschen als eines eigenschöpferischen Wesens und die der Kunst als einer autonomen *creatio* seit der Antike immer wieder blockiert worden seien: durch das vorherrschende Konzept der Nachahmung der Natur, das dem vom Menschen Geschaffenen immer eine geringere Seinswirklichkeit zubilligte als demjenigen, auf das sich dieses Nachschaffende bezieht.¹ Entscheidende Prägungen seien dabei von Platon und Aristoteles ausgegangen: Platon betont die Differenz zwischen Urbild und Abbild und schreibt auch dem kosmologischen Demiurgen keine genuin schöpferische, sondern nur eine hervorbringende Funktion zu; Aristoteles stuft jedes andere Werk gegenüber der Natur, die als Inbegriff des Möglichen gilt, als immer nur nachträglich, nachbildend ein. Die christliche *creatio ex nihilo* habe dann diesem Konzept theologisch-metaphysisches Gewicht verliehen. Von nun an gelte: »Es gibt zum gegebenen Bestand der Schöpfung keine Alternative, auch für den Schöpfer nicht, und *nach* dem Schöpfungsakt kann nichts von essentieller Ursprünglichkeit mehr hervorgebracht werden.«² Modifikationen sieht Blumenberg vor der eigentlichen Epochenschwelle des 18. Jahrhunderts, in dem gerade die Darstellung des nicht Naturgegebenen zum Signum von Dichtung und Kunst wird, allenfalls dort wirksam, wo ein Denken des Möglichen größeren Raum einnimmt: wenn Bonaventura die Schöpfung als Realisation nicht sämtlicher in Gott liegender Optionen begreift oder Nicolaus Cusanus den Menschen als *alter deus* mit der Fä-

higkeit ausgestattet sieht, Gott auch in der Hervorbringung von Dingen, die kein Vorbild in der Natur haben, nachzueifern.³

Vieles spricht für Blumenbergs Rekonstruktion, die parallel zu lesen ist mit einem etwas früheren Beitrag von Vinzenz Rübner zur Ideengeschichte des menschlichen Schöpfer­tums.⁴ Zwar geht Blumenberg von starken und keineswegs fraglosen Prämissen aus: Anthropologisch handle es sich bei dem schöpferischen Vermögen um ein Urvermögen, das zwar auf längere Zeit blockiert, aber nicht wirklich negiert werden könne;⁵ geschichtsphilosophisch sei mit der Neuzeit und der Säkularisierung eine Befreiung des Menschen von den durch das geschlossene theologische Weltbild des Mittelalters auferlegten Zwängen erfolgt.⁶ Doch der Befund scheint ihm recht zu geben. Das Mittelalter stand unter dem Zeichen von Augustinus, der in seiner Schrift *De trinitate* (abgeschlossen 419) ausgeführt hatte, alles Geschaffene gehe letztlich auf Gott zurück. Selbst wenn es zeitlich gesehen erst spät ans Licht trete, seien seine Elemente doch schon von vornherein geschaffen worden. Gott sei damit der einzige Schöpfer, der diesen Namen verdiene (*solus creator est deus*).⁷

Noch im 13. Jahrhundert blieb diese Argumentation wirksam. Zur gleichen Zeit, als man in größerem Stile Aristoteles wiederentdeckte, als man sich der Schöpfung nicht mehr nur theologisch, sondern auch naturwissenschaftlich näherte, als andere Formen zwar nicht der *creatio*, wohl aber der *generatio* in den Blick rückten, bekämpfte man die mittlerweile aus den Werken Avicennas bekannte Vorstellung, die reinen Geistwesen (Intelligenzen) hätten in abgestufter Weise am Schöpfungsakt teil.⁸ Thomas von Aquin versuchte die augustinische Sichtweise zu stärken. Die *Quaestio Utrum solius dei sit creare* beantwortete er so: Welche Zweitursache auch immer für bestimmte Schöpfungsvorgänge geltend gemacht werde, sie hänge doch von der göttlichen Hauptursache ab; insofern sei es unmöglich, dass ein Geschaffenes selbst schaffe (*quod nulla creatura possit creare*).⁹

Ist damit das Thema menschlicher Schöpfung schon erledigt? Kam tatsächlich erst im Renaissancehumanismus, etwa mit der emphatischen Rezeption Dantes, das der Antike geläufige Konzept des gottgleichen, von einem Dämon beflügelt und aus numinosen Ursachen schaffenden Dichters wieder zur Geltung – in Analogie zu dem des göttlichen Künstlers?¹⁰ Kannte das Mittelalter nicht die im spätantiken Neuplatonismus verbreitete Vorstellung, der Dichter vollziehe »nichts anderes als der Nus (mens), aus dem die Weltseele hervorgeht und ein vielfältiges Leben aller Dinge bewirkt«?¹¹ Gab es nicht, bei aller Dominanz der Theologie, auch philosophische Ansätze, die eher bereit waren, ein Denken des Möglichen zu erproben, oder künstlerische und literarische, die sich, obschon weniger theoretisch als praktisch, über das Diktum der allenfalls nachahmenden Tätigkeit des Menschen hinwegsetzten? Und waren nicht vielleicht sogar die kanonischen Aussagen weniger klar, als es auf den ersten Blick scheint?

Hören wir noch einmal Augustinus. Er hat die Tatsache, dass die göttliche *creatio ex nihilo* aufgrund der Unvergleichlichkeit und Uranfänglichkeit dieses Schöpfungsaktes allem menschlichen Schaffen eine unübersteigbare Grenze setzt, prägnant formuliert. In den *Confessiones* (um 400) wendet sich das Ich an Gott mit der Frage: »Wie aber hast Du Himmel und Erde geschaffen und welchen Werkzeugs hast Du Dich bei dieser gewaltigen Tätigkeit bedient? Denn Du warst nicht tätig wie ein kunstfertiger Mensch (*homo artifex*), der aus gegebenem Material, so wie er eben will, Werke fertigt und ihnen jede beliebige Form aufzuprägen vermag, die er mit dem inneren Auge in sich selbst erblickt. Wie aber könnte er das, wenn nicht aus dem Grund, daß Du ihn geschaffen hast. Damit die Form Sein erlangt, prägt der Mensch sie einem Stoff auf, der schon existiert und eine Form hat, etwa in Ton, Stein, Holz, Gold oder dergleichen. Woher hätten diese Dinge ihr Sein, hättest nicht Du es ihnen verliehen? Du hast dem, der Werke anfertigt, den Körper geschaffen, Du auch

seinen Geist, der die Glieder des Leibes lenkt, Du den Stoff (*materia*), aus dem er etwas macht, Du seine Begabung (*ingenium*), durch die er seine Meisterschaft (*ars*) gewinnen und innen sehen kann, was er außen tun möchte.«¹² Hervorgehoben wird damit der ontologische Vorrang des göttlichen Schöpferaktes, der allein der Möglichkeit wie der Wirklichkeit nach etwas ins Sein zu rufen vermag, und der theologische Urgrund allen menschlichen Vermögens und alles materiell Seienden. Ins Spiel gebracht ist aber auch die anthropologische Dimension der Schöpfung: So wie Augustinus generell die *creatio* sich erst in der Wendung des Menschen zu Gott (*conversio*) und in der ultimativen Einkehr bei Gott (*formatio*) erfüllen sieht, so schreibt er auch hier demjenigen, der als *imago* und *similitudo* Gottes gilt, die einzigartige Fähigkeit zu, Formen zwar nicht selbst hervorzubringen, aber sie gemäß einem innerlich Geschauten zu prägen, gewissermaßen aus der Materie hervorzuholen.¹³

Im Kern handelt es sich bei diesem für die christliche Ästhetik zentralen Gedanken um die Kippfigur zwischen zwei einander scheinbar ausschließenden, tatsächlich aber bedingenden Perspektiven: Vom Menschen auf Gott blickend, erscheint die Fähigkeit (*ars*) zu einer Formgebung, die schöpferisch, aber keine eigentliche *creatio* ist, als Ausdruck einer absoluten Differenz. Blickt man hingegen auf den Menschen, zeigt sich eine sowohl ästhetische wie poetische Kapazität, die ihrerseits die privilegierte Position des Menschen in der göttlichen Schöpfung ausmacht. Keine Frage: Die meisten (nicht nur) geistlichen Autoren des Mittelalters nehmen im Grundsätzlichen die erste Perspektive ein. Sie betonen, ob in radikalen oder gemäßigten Varianten negativer Theologie, die unvergleichliche Erhabenheit des Schöpfungswerkes. Vom göttlichen All-Künstler in »unähnlicher Ähnlichkeit« (*dissimilis similitudo*; Eriugena, *Periphyseon*, III,6) mit sich selbst geschaffen, lasse es sich nur in Sprachgesten des Lobens und Preisens, des Gebets und des Anrufs, der Uneigentlichkeit und der Paradoxie fassen. Zugleich zeigen sich die

Autoren aber, indem sie diese Sprachgesten je neu gestalten, unwiderstehlich angezogen von der Differenz der Perspektiven. Sie verharren nicht im demütigen Gotteslob. Sie umspielen die Grenze zwischen göttlichem und menschlichem Schaffen. Sie loten in experimentellen Anläufen die Möglichkeit aus, dass sich das göttliche Wort im menschlichen manifestiere, dass Gott, wie es Petrus von Blois um 1200 im Prolog zu einem Eucharistiegedicht formuliert, in den menschlichen Anfängen nicht nur als Begünstiger, sondern als Autor wirksam sei.¹⁴

Das spielt durchaus auch abseits der eigentlichen Theologie eine Rolle. In der Geschichtsschreibung beispielsweise herrscht die Idee, das historiographische Tun bestehe nicht aus einem Neuschaffen, sondern aus einem Auswählen (*eligere*) und Kombinieren (*copulare*). Gleichzeitig stellt man sich aber die Materie des Geschichtsschreibers als eine noch ungeformte, unbearbeitete (metaphorisch: als Feld) vor und verleiht dem historiographischen Tun so doch eine schöpferische, formende Kraft.¹⁵ Die Rhetorik, deren sie sich bedient, schließt die Möglichkeit konnotativer Anreicherungen und performativer Aufladungen ein. Diese besitzen nicht das vehemente Pathos, mit dem das neuzeitliche Subjekt, sich abarbeitend an »der überwältigenden Geltung des Axioms der ›Nachahmung der Natur‹«,¹⁶ zum schöpferischen wurde. Sie besitzen aber eine kaum weniger vehemente Dynamik. In der Spannung zwischen theologischer und anthropologischer Perspektive transportieren sie eine intellektuelle und ästhetische Energie, die zwar nicht unbedingt darauf drängte, sich endlich in der Idee des autonom Schöpferischen zu kanalisieren. Wohl aber bildete sie einen Antrieb, an der Position des Menschen als eines sich in seinen Akten sowohl er- wie entmächtigenden Wesens beständig zu arbeiten.

Ansätze des 12. Jahrhunderts

Um dieser Dynamik, dieser Energie ein Stück weit auf die Spur zu kommen, dürfte es sinnvoll sein, bei den intellektuellen Entwicklungen des 12. Jahrhunderts anzusetzen. Diese Zeit beschäftigte sich wie keine andere zuvor mit Schöpfungsfragen nicht nur theologisch, sondern auch philosophisch und literarisch. Immer wieder kommentiert und teilweise harmonisiert wurden die biblische *Genesis* und der platonische *Timaios*. Die älteren Genesisauslegungen kamen wieder ins Spiel. Ausgeprägt war das Bemühen, die Differenz zwischen göttlicher Schöpfung und menschlicher Hervorbringung präzise zu fassen – nicht selten aber auch aufzuweichen. Auf der einen Seite wurde begrifflich, in Umkehrung der augustinischen Terminologie, zwischen *creare* und *facere* oder *ingere* deutlich unterschieden. Peter Abaelard (gest. 1142) behandelt in seinem (aus einer Mitschrift bekannten) Pauluskommentar das Beispiel eines Gefäßes, bei dem man von Gestalten (*ingere*), aber nicht Schaffen (*creare*) sprechen könne, lasse sich der letztere Ausdruck doch allein auf Gott anwenden, der selbst sowohl den Stoff vorbereitet wie auch ihm die Form hinzufügt.¹⁷ Auch Andreas von St. Viktor bemerkt in seinem Genesiskommentar (vor 1147), das Wort *creavit* käme allein Gott zu.¹⁸ In den weit verbreiteten und viel kommentierten Sentenzen des Petrus Lombardus (um 1150) heißt es in Auseinandersetzung mit Platons *Timaios*: »Der Schöpfer (*creator*) ist derjenige, der aus nichts etwas macht (*facit*). Und Schaffen (*creare*) im eigentlichen Sinne ist aus nichts etwas machen (*facere*); machen (*facere*) hingegen nicht bloß etwas aus nichts bewirken (*operari*), sondern auch aus etwas Stofflichem (*materia*). Von dort her spricht man davon, dass sowohl der Mensch wie der Engel etwas machen (*facere*), aber nicht schaffen (*creare*); man nennt sie deshalb Hersteller (*factor*) oder Handwerker (*artifex*), aber nicht Schöpfer (*creator*). Dieser Name kommt im eigentlichen Sinne allein Gott zu, der aus nichts etwas und aus etwas etwas

anderes macht.«¹⁹ Noch im 14. Jahrhundert wird ein so selbstbewusster Autor wie Guillaume de Machaut die Natur, als deren Kinder Sens, Retorique und Musique erscheinen, für die eigene Schöpfungstätigkeit das Verb *former*, nicht aber *créer* verwenden lassen.²⁰

Auf der anderen Seite wurden im 12. Jahrhundert die menschlichen Schaffensvorgänge durch Übertragung auf die göttlichen mit einer bemerkenswerten Dignität versehen. Texte beschreiben das göttliche Schaffen in Metaphern menschlichen Herstellens. Schöpfungsbilder in Handschriften zeigen es als ein künstlerisch-handwerkliches, wobei durch die Darstellung Gottes als Maler (wie in den Miniaturen der Bibel des Alunno d'Alife) erstschöpferische und nachschöpferische Akte in ein paradoxes Verhältnis geraten können.²¹ Ein Buch in der Hand Gottes oder eines Engels kann auf den Zusammenhang zwischen Schöpfung, Wort und Schrift verweisen. Auffällig ist der Versuch in Bibeln des 11. und 12. Jahrhunderts, die Schrift in ihrer Textur als eine Übergangszone zwischen dem Schöpfungsgeschehen und seiner Überlieferung zu profilieren. So werden beispielsweise die Buchstaben des *Genesis*-Beginns *In principio* so zwischen ornamentalem Flechtwerk platziert, dass sie aus diesem hervorgehen scheinen wie die durch Gott geformte Schöpfung aus der formlosen Materie (*silva/hyle*).²² In der Bibel aus Lobbes (1084) zeigt sich eine regelrechte Transformation (in) der Schrift: Die die Hälfte einer Spalte einnehmende I-Initiale enthält sieben Medaillons, die die Schöpfungswerke darstellen. Ihnen korrespondieren in der anderen Hälfte der Spalte zum einen sieben Felder, die die restlichen Buchstaben des *In principio* enthalten, und zwar so, dass an drei Stellen, an denen zwei Buchstaben ein Feld füllen, jeweils das I aufgenommen ist. Ihnen korrespondieren zum andern sieben Zeilen, die in immer kleiner werdenden, sich der Normalgröße annähernden Majuskeln den Rest des ersten Verses (*creavit deus caelom et terram*) bieten. Auf diese Weise erscheinen Schrift und Schöpfung ineinander verflochten: Die Schrift

der vorliegenden Bibel scheint in ihrer Linearität aus der die Linearität sprengenden ursprünglichen Schöpfungsordnung hervorzugehen – die sich ihrerseits aber schon auf der Basis und im Rahmen der Schrift vollzieht.

Als Werkmeisterin der Schöpfung galt schon die Sophia der altjüdischen Weisheitsliteratur (Prv 8,30: *cuncta componens*). Irenäus von Lyon (2. Jahrhundert) verglich die Tätigkeit Gottes mit dem Ausführen eines musikalischen Werks (*Adversus haereses* II, § 25); Basilius der Große, ein Gegner der allegorisierenden Bibelinterpretation, nannte in seinem Hexaameronkommentar (2. Hälfte des 4. Jahrhunderts) als eine der Dimensionen des Schöpfungsanfangs die kreatio-nistisch-artifizielle: Eine vorgängige Kunst (das göttliche Vermögen) bringe ein Kunstwerk hervor.²³ Alanus ab Insulis unterscheidet dann in seiner zur Ketzerbekämpfung dienenden Schrift *De fide catholica contra haereticos* (zwischen 1180 und 1187) mit anderen Philosophen und Theologen der Zeit Gott als *causa efficiens* der Schöpfung von der göttlichen Instanz, die als *causa formalis* den konkreten Formungsakt der Materie vollzieht. Als eine solche *causa efficiens* agiere Gott ebenso wie der Künstler (*artifex*), der, selbst unveränderlich, ein Werk plane, in Angriff nehme und realisiere, das dann aber den Bedingungen der Zeit und der Veränderlichkeit unterliege.²⁴

In anderen Texten erscheint Gott als konkrete Figuration des Künstlers: »bald als Weber, bald als Sticker, bald als Töpfer, bald als Schmied«,²⁵ vor allem aber auch als Architekt, Baumeister und Geometer.²⁶ Und als Dichter? Schon Augustinus bezeichnete die Welt als ein herrliches Gedicht oder Lied (*carmen*), das mit seinen Schmuckfiguren, seinen Antithesen und Oppositionen die göttliche Redekunst (*pulchritudo sermonis*) zum Ausdruck bringe.²⁷ Von Gott als Dichter sprach er allerdings ebenso wenig wie sein Nachfolger Hugo von St. Viktor im 12. Jahrhundert. Dieser gestaltete zwar die Metapher vom Buch der Natur und die Vorstellung der Lesbarkeit der Welt aus.²⁸ Mit dem sonst auf den Heiligen Geist



Abb. 1

Bibel von Lobbes; Tournai, Bibliothèque du Séminaire, Cod. 1, fol. 6^r

bezogenen Bild des göttlichen Fingers, *digitus dei*, hatte er aber weniger einen Schreib- als einen Zeige-, Formungs- und Prägeakt im Sinn – eine Urheberschaft (*auctoritas*) im ontologischen Sinne. Sie ist es, die metaphorisch veranschaulicht werden sollte, wofür die konkret schaffenden Tätigkeiten eher geeignet waren als die auf vorgängige Autoritäten bezogene Arbeit der Dichter. Auf diese Weise ließen sich die handwerklichen Tätigkeiten des Menschen zumindest mit einer am Göttlichen partizipierenden Aura umgeben, ließ sich das menschliche Tun immerhin als ein dem göttlichen korrespondierendes begreifen, ließ sich der *homo creator* dem *deus artifex* annähern²⁹ – so wie auch im Bereich der Kosmologie, der Anthropologie und der Exegese Korrespondenzen zwischen göttlicher und menschlicher Sphäre an Bedeutung gewannen.

Kosmologisch: Natura erscheint als eine mehr oder weniger selbstständige Größe. Zwar nach wie vor Gott unter- oder nachgeordnet, wird sie doch auch als gottanaloger *artifex*, als vielgesichtige *procreatrix*, als mächtige Helferin und Unterstützerin, als treibende Kraft und formendes Prinzip der Schöpfung sowie als Mutter aller Künste (*parens omnium artium*) gedacht.³⁰ Natura agiert als eine Vermittlerin, die, indem sie den Schöpfer in seinem ursprünglichen Schöpfungsakt imitiert, zugleich ein Bindeglied zum Menschen darstellt, der seinerseits die Natur nachahmt. Denkbare damit Schöpfungsvorgänge, die zwar nicht den Charakter einer absoluten *creatio ex nihilo* haben, aber mehr sind als nur eine nachschaffende *generatio*. In der Kosmologie des Thierry von Chartres übernehmen die vier Elemente, angeführt vom Feuer als *quasi artifex et efficiens causa*, die Aufgabe, nach der göttlichen Initialzündung die Welt zu formen.³¹ Ja, die Natur scheint sogar selbst Dinge hervorzubringen, die in einem nächsten Schritt von Gott perfektioniert werden müssen. In diesem Sinne stellt Ratio im *Anticlaudianus* (1181/84) des Alanus ab Insulis im Hinblick auf die Erschaffung eines neuen, perfekten Menschen fest: »Was die Natur

macht (*facit*), vervollkommnet (*perficit*) der göttliche Urheber. Das Göttliche schafft (*creat*) aus nichts, die Natur bringt Vergängliches aus etwas hervor (*procreat*).³² So lässt Alanus zwar wie andere Autoren der Zeit keinen Zweifel an der Unvollkommenheit der Natur, die letztlich nur Gleiches aus Gleichem zu schaffen vermag; auch führt er gleich eingangs die gelungenen wie misslungenen Produkte der Natur vor. Doch der Kontext, in dem dies geschieht, ist einer, in dem zwar nicht das theologisch und heilsgeschichtlich Entscheidende, wohl aber vieles dessen, was die Schöpfung in ihren konkreten Formen ausmacht, dem Wirken der *Natura* zugeschrieben werden kann.

Ein Pendant finden diese Überlegungen im Rahmen der Anthropologie. Einer zunehmend den Menschen als Ursprungs- und Zielpunkt der Schöpfung begreifenden Theologie und Philosophie gilt eben dieser Mensch als das Wesen, das das Schöpfungswerk vollendet. Hildegard von Bingen zieht in ihrem *Liber divinorum operum* (1163-74) eine klare Analogie zwischen der göttlichen und der menschlichen Schöpfungstätigkeit: Nach der Vollendung seines Werks habe Gott dem Menschen alle Dinge dergestalt zueignet, dass er mit ihnen verfare (*operaretur*) wie Gott mit ihm selber.³³ Der Grundgedanke ist: Im Mikrokosmos Mensch findet sich der von Gott geschaffene Makrokosmos nicht nur gespiegelt, sondern in nuce enthalten – in Gestalt der erwähnten Elemente etwa, die das wesentliche Formungsprinzip der Welt wie des Menschen ausmachen, oder des menschlichen Geistes (*mens, animus, intelligentia*), der der Weltseele korrespondiert, oder des geistigen Feuers, »in dem sich die Abbildung und Ähnlichkeit Gottes ausdrückt«.³⁴

Hugo von St. Viktor stellt am Anfang seines *Didascalicon de studio legendi* (um 1127) den Menschen als ein reflektierendes Wesen dar, das, indem es sich selbst erkennt, auch die Welt erkennt – weil es diese »aufgrund eines angeborenen Vermögens und eigener Kraft« (*nativa potentia et propria virtute*) in seinem Geist, in seiner Seele wiederfindet. Das

Beispiel, um dies zu veranschaulichen, nimmt Hugo aus dem Bereich des Handwerks bzw. der bildenden Kunst: Man sehe, »wie eine Wand die Ähnlichkeit eines beliebigen Bildes annimmt (*accipit*), wenn die Form dieses Bildes von außen aufgetragen wird. Wenn aber ein bildender Künstler ein Bild in Metall einprägt (*imprimit*), dann ist es das Metall selbst, das beginnt, etwas anderes darzustellen (*repraesentare*), nicht einfach nur äußerlich, sondern aufgrund seiner eigenen Fähigkeit und natürlichen Beschaffenheit. Auf dieselbe Weise heißt es auch vom Geist, daß ihm die Ähnlichkeit mit allen Dingen eingeprägt (*insignita*) ist, daß er alle Dinge ist und sich aus allen Dingen zusammensetzt (*compositionem suscipere*), nicht in tatsächlicher Wirklichkeit (*integraliter*), sondern seiner Möglichkeit (*virtualiter*) und Fähigkeit (*potentialiter*) nach.«³⁵ Hugo unterscheidet mit Hilfe der Handwerksmetaphorik zwischen einem einlinig verlaufenden Übertragungs- und einem von beiden Seiten her erfolgenden Einprägungsakt. Der Vergleich des Geistes nicht etwa mit dem Künstler selbst, sondern mit dem Material, das dieser bearbeitet, scheint zunächst noch auf eine eher passive, rezeptive Konstitution hinzuweisen. Doch zeigen schon Nuancen der Terminologie, dass hier keineswegs an eine exakte Entsprechung gedacht ist. Die Weiterführung ordnet dann dem Geist eine Virtualität und Potentialität zu, die ihn über ein bloßes Medium hinaus- und in den Rang einer schöpferischen Instanz erhebt. Der Ausdruck, mit dem diese Potentialität belegt wird, ist *ingenium* (mhd. *sin*).³⁶ Es wird von Johannes von Salisbury und anderen als eigenwirksame Kraft begriffen, die der Seele von Natur aus eingepflanzt ist, als das Mittel, durch das die Natur die Grundlage aller Künste geschaffen hat, und poetisch als das Feuer (*ignis*), das die dichterische Materie entzündet und der schöpferischen dichterischen Hand gefügig macht.³⁷ Das *ingenium* berührt sich mit der *imaginatio*, die Richard von St. Viktor als eine Macht bestimmt, die, wie ein zweiter Schöpfer (*quasi alius quidam creator*), täglich neue, vorgestellte Welten hervorbringt, in denen dann sei-

nerseits der Wille (*arbitrium*) fortwährend Handlungen verursacht (*actitat*) und Kreaturen schafft (*format*).³⁸

Der dritte der erwähnten Bereiche, in denen die Frage einer göttlichen oder beinahe göttlichen Schöpfung eine wichtige Rolle spielt, ist der exegetische. Generell befriedigt die allegorische Lektüre der Bibel nicht mehr. Man sucht nach der rationalen Begründbarkeit exegetischer Entscheidungen und der institutionellen Verankerung des Umgangs mit der Tradition.³⁹ Verschiedene Autoren des 12. Jahrhunderts betrachten die Bibel nicht einfach als *Offenbarungstext*, sondern auch als *Offenbarungstext*, der in seinen Strukturen und Intentionen zu durchleuchten ist. Sie beziehen sich hinsichtlich des Alten Testaments sowohl auf die von Gott selbst hervorgebrachte *sacra scriptura* als auch auf den durch Moses und die anderen Propheten überlieferten *textus*. Dementsprechend rasonieren sie darüber, inwiefern Moses zugleich *propheta* und *historiographus*, zugleich prophetisch-überzeitlicher Mittler des Gotteswortes und spezifisch-historischer Autor und Kommentator sei.⁴⁰ Es beschäftigt nun die Frage, wie der Autor des *Pentateuchs* zu seinem Wissen, insbesondere auch dem Wissen um die ersten Anfänge, gekommen sei und wie er dieses in seinem Text dargeboten habe.

Andreas von St. Viktor gibt sich nicht damit zufrieden, Moses als Inspirierten zu sehen, der seine Einweihung durch Gott selbst erhielt. Er will begreifen, welche Überlieferungskette von Gott, der allein unmittelbares Wissen von der Schöpfung hat, über Adam, der von allen Sterblichen am frühesten Einblick in die Schöpfung erhielt, zu Moses – und von da aus auch zu dessen späteren Kommentatoren – führt. Sein Argument: Zwar könne der Heilige Geist Vergangenes wie Künftiges enthüllen, nicht ganz abwegig sei es aber zu glauben, schon Adam habe seinen Nachfolgern aufgetragen, die Erinnerung an die Weltschöpfung durch häufiges Wiedererzählen oder Weitergabe in der Schrift zu pflegen.⁴¹ Moses wiederum habe das so Weitergegebene dann aufgrund sorgfältigen Quellenstudiums und unter Rücksichtnahme auf die

spezifische Situation der Israeliten aufbereitet, Rücksichtnahme zum Beispiel auf die Frage der Nützlichkeit einer Mitteilung oder die Gefahr einer Irreführung: Deshalb fehle der Bericht über Erschaffung und Sturz der Engel ebenso wie ein expliziter Hinweis auf die Trinität.⁴²

Andreas von St. Viktor konstruiert damit eine Überlieferung, die Inspiration, Kontinuität und textuelle Rationalität idealtypisch vereint. Indem er Moses zu seinem ersten und prominentesten Vorläufer macht, eröffnet er auch seinem eigenen, in der Tradition gegründeten Umgang mit dem zwar sakrosankten, aber sinnoffenen Bibeltext kreative Spielräume – so wie in der gleichen Zeit die Idee der universalen Lesbarkeit der Welt, wie sie sich bei Hugo von St. Viktor in der Metapher der beiden großen Bücher, der Welt und der Bibel, manifestiert, keineswegs darauf hinausläuft, die Bedeutung jedes einzelnen Elements der Schöpfung als von vornherein festgelegt zu erweisen: Sie schafft vielmehr je neue Optionen schöpferischer Auslegung, stellt dem menschlichen Geist unendlich viele Schauplätze zur Verfügung, auf denen er seinen Sinn für das Mögliche unter Beweis stellen kann.

Fassen wir zusammen: Der Gedanke kosmologischer Instanzen, die zwar nicht unabhängig von Gott, aber neben ihm schaffend tätig sind, die Konzeption des menschlichen Geistes als eines Organs, spezialisiert auf die Hervorbringung virtueller Formen, die Erprobung einer Exegese, die sich als kreative Arbeit am Text versteht – all dies lässt die Kluft zwischen dem göttlichen *creare ex nihilo* und dem menschlichen *facere ex aliquo* weniger tief erscheinen, als sie theologisch ist. Überbrückt durch das Schaffen der Natur *ex simili*, wird sie zugleich abgebaut durch Momente der Übertragung zwischen göttlichem und menschlichem Tun. Und doch – die genannten Tendenzen sind nicht zu überschätzen. Die kunsthandwerkliche Semantik verbindet zwar den schaffenden Menschen, den göttlichen Schöpfer und die ›Künstlerin‹ Natur. Sie ändert aber nichts daran, dass die menschlichen Hervorbringungen einer elementaren Mangelsituation geschul-

det sind und sekundären, vergänglichen Charakter haben.⁴³ Auch die emphatische Perspektive auf den menschlichen Geist, die Hugo von St. Viktor einleitend im *Didascalicon* entwirft, ist keine, die den Menschen ganz und gar nobilitiert. Ihr stehen andere Stellen entgegen, an denen eine sünden-theologische und verfallsgeschichtliche Auffassung des Menschen dominiert. Und von ihr führt kein geradliniger Weg zu der in der zweiten Hälfte des *Didascalicon* behandelten Auslegung des Bibeltexes. Auch die menschlichen Künste und Wissenschaften nehmen dementsprechend nicht einfach eine Mittelstellung zwischen dem gottanalogen Geist und der gottgesättigten Schrift ein.⁴⁴ Das ist zu bedenken, wenn man danach fragt, welche Konsequenzen die angedeuteten Eröffnungen schöpferischer Möglichkeiten für den Status literarischer oder dichterischer (im Sinne: metrisch geformter) Texte haben.

Die Rolle der Dichtung

Die menschlichen Fertigkeiten, Künste und Wissenschaften werden im 12. Jahrhundert hoch gepriesen. Sie sind nicht mehr einfach nachahmende, die als solche hinter der Natur zurückbleiben (*ars imitatur naturam in quantum potest*). Die Musik versteht man als Ausdruck der göttlich eingerichteten Sphärenharmonie, die Architektur als Musterbeispiel planmäßiger Gestaltung, die bildenden Künste als von Gott eingesetzte Möglichkeiten, den durch den Sündenfall bewirkten menschlichen Mangelzustand zu überwinden.⁴⁵ Die Dichtung aber – sie gilt noch nicht als jene *ars divina*, von der die italienischen Renaissancehumanisten sprechen werden. Sie erscheint noch nicht als eine quasi göttliche *creatio*, oder doch höchstens in dem Sinne, dass sie, zum Beispiel mit Edelsteinen verglichen, die als unmittelbare Manifestation göttlichen Wirkens begriffen wurden, ihrerseits in die Nähe einer nicht von Menschenhand geschaffenen Materie rückt. Zwar

gibt es Ansätze, Literatur an die Auseinandersetzung mit einer Urzeit zu koppeln: Der *In-principio*-Kommentar zur *Thebaid* von Statius verbindet das »Höchste der dreifachen Welt« (*triplicis mundi summum*), im älteren Lactantius-Placidus-Kommentar auf das mythisch-schöpferische Urwesen Demogorgon bezogen, mit der *anima mundi* aus Chalcidius' *Timaios*-Bearbeitung und argumentiert, die Unaussprechlichkeit des Demogorgon habe die poetische Innovation stimuliert.⁴⁶ Andere wie Johannes von Salisbury rechnen das literarisch sammelnde Tun, das sich mit Geschick aus den Vorgängern das Beste aussucht, zu jenen (sekundären) Erscheinungen in der Welt, in denen sich das Göttliche manifestieren kann.⁴⁷

Darüber hinaus spielt man mit der Analogie zwischen dem Tun des göttlichen Schöpfers, der die Ordnung der Welt hervorbringt und ihre Offenbarung in Wort und Schrift ermöglicht, und dem Tun des mythenschaffenden Dichters, der im Modus des Allegorischen und unter dem Gewand der Fabel ethische oder naturgesetzliche Wahrheiten verbirgt.⁴⁸ Doch ist dies ein Sonderfall des poetischen Gestaltens. Orientierungspunkt bleibt Isidor von Sevilla (gest. 636). Er brachte die Dichter (*poetae*) und ihre dem Lob der Götter dienenden Erzeugnisse (*poema*) mit einer bestimmten Form (*forma*) oder Beschaffenheit (*poiótes*) in Verbindung und sah ihre Aufgabe darin, das, »was tatsächlich getan wurde, in andere Bilder durch subtile Darstellungen mit einer gewissen Zierde verändert zu übertragen«.⁴⁹ Der Dichter gilt zwar insofern als Urheber (*auctor*) und Hersteller (*fictor*, *factor* oder *operator*), als er etwas wirkt und Dingen eine (neue) Form verleiht. Doch diese Herstellung hat, wo sie sich vom Wahren, Wahrscheinlichen oder Möglichen entfernt, problematischen Status. Sie setzt, so Konrad von Hirsau (gest. ca. 1150) im Gefolge des Horaz, das Falsche anstelle des Wahren bzw. vermischt beides. Sie verführt dazu, so Herrad von Landsberg (gest. 1195), die von den Dichtern besungenen Geschöpfe anstelle des eigentlichen Schöpfers anzubeten.⁵⁰