

Neuplatonismus und Ästhetik



Transformationen der Antike

Herausgegeben von

Hartmut Böhme, Horst Bredekamp, Johannes Helmrath,
Christoph Markschies, Ernst Osterkamp, Dominik Perler,
Ulrich Schmitzer

Band 2

Walter de Gruyter · Berlin · New York

Neuplatonismus und Ästhetik

Zur Transformationsgeschichte des Schönen

Herausgegeben von
Verena Olejniczak Lobsien
und
Claudia Olk

Walter de Gruyter · Berlin · New York

Dieser Band ist aus einer Tagung des Berliner Sonderforschungsbereichs 644
„Transformationen der Antike“ hervorgegangen und wurde mit
finanzieller Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft erstellt.

∞ Gedruckt auf säurefreiem Papier, das die US-ANSI-Norm
über Haltbarkeit erfüllt.

ISBN 978-3-11-019225-4

ISSN 1864-5208

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.

© Copyright 2007 by Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 10785 Berlin
Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außer-
halb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig
und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

Umschlaggestaltung: Martin Zech, Bremen
Logo „Transformation der Antike“: Karsten Asshauer – SEQUENZ

Vorbemerkung

Die im vorliegenden Band versammelten Originalbeiträge sind hervorgegangen aus einer Tagung des DFG-geförderten Sonderforschungsbereichs TRANSFORMATIONEN DER ANTIKE zum Thema „Neuplatonismus und Ästhetik“, die im November 2005 an der Humboldt-Universität zu Berlin stattfand. Lutz Bergemann und Cornelia Wilde haben die Texte zusammen mit Jan Max Reinhardt, Julia Schoen und Bettina Schütte mit großem Engagement redigiert; die Manuskriptvorlage hat Jennifer Schröder mit Umsicht und bewunderswerter technischer Versiertheit eingerichtet. Ihnen und allen, die an der Tagung „Neuplatonismus und Ästhetik“ teilgenommen und zu ihrem Gelingen wie zu diesem Buch beigetragen haben, sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

Berlin, im April 2007

Verena Lobsien

Claudia Olk

Inhaltsverzeichnis

VERENA OLEJNICZAK LOBSIEN Neuplatonismus und Ästhetik. Eine Einleitung	1
WALTER HAUG Gab es eine mittelalterliche Ästhetik aus platonischer Tradition?	19
JENS HALFWASSEN Schönheit und Bild im Neuplatonismus.....	43
ARBOGAST SCHMITT Symmetrie und Schönheit. Plotins Kritik an hellenistischen Proportionslehren und ihre unterschiedliche Wirkungsgeschichte in Mittelalter und Früher Neuzeit.....	59
THOMAS LEINKAUF Der neuplatonische Begriff des ‚Schönen‘ im Kontext von Kunst- und Dichtungstheorie der Renaissance	85
VERENA OLEJNICZAK LOBSIEN <i>Retractatio</i> als Transparenz. Rekursive Strukturen in Spencers <i>Fowre</i> <i>Hymnes</i>	117
LUTZ BERGEMANN Cudworth interpretiert Euripides. Neuplatonische Metaphysik und heteronome Ästhetik als Faktoren einer Transformation antiker Dichtung	139
KATHARINA MÜNCHBERG Platonismen in der Ästhetik der französischen Aufklärung. Diderot und Rousseau	163
ECKHARD LOBSIEN Der Entzug des Schönen. Neuplatonische Ästhetik bei Samuel Taylor Coleridge.....	185
CLAUDIA OLK Idealität und Immanenz. Virginia Woolfs <i>To the Lighthouse</i>	213

MARIA MOOG-GRÜNEWALD

Re-Ontologisierung der Sprache. Anmerkungen zur Poiëtik der modernen

Lyrik231

Über die Autoren247

Namenregister.....251

Neuplatonismus und Ästhetik. Eine Einleitung

Verena Olejniczak Lobsien

„Beauty is truth, truth beauty“ – that is all
Ye know on earth, and all ye need to know.

Mit diesen Worten, so oft zitiert und so kontrovers interpretiert wie nur wenige Zeilen der englischen Poesie, verleiht John Keats am Schluss seiner „Ode on a Grecian Urn“ (1819) der Besungenen Stimme.¹ Die apodiktische Wendung, gerühmt als paradoxe Summe dessen, was das Gedicht zu sagen sucht, gescholten als bedeutungsloses Pseudo-Statement, ist – das jedenfalls ist unbestritten – unerhört einprägsam, so sehr, dass sie außerhalb ihres poetischen Kontextes vermutlich kaum mehr zu sein vermag als ein (vielleicht noch vage romantisch anmutender) Topos. In ihrer rhetorischen Kompression bietet sie gleichwohl eine Kurzformel dessen an, worum es in diesem Band geht – eine Formel allerdings, deren aphoristischer Duktus und Absinken zum geflügelten Wort nicht nur die systematischen Schwierigkeiten, die sie auf einen allzu prägnanten, chiasmisch-elliptischen Punkt bringt, erfolgreich zu verschleiern vermag, sondern auch ihre eigenen inneren Komplikationen. Ich will kurz andeuten, welcher Art diese sind, denn sie führen uns mitten in den Zusammenhang, den die Frage nach Neuplatonismus und Ästhetik eröffnet.

So ist ein Aspekt der textinternen Ambiguität dieser Zeilen etwa die unklare Begrenzung der in ihnen inszenierten Prosopopöie, die die Zuschreibung der sich anschließenden anderthalb Schlusszeilen mit ihrem gesteigerten Absolutismus („that is all“) erschwert. Wer spricht hier eigentlich? Auch die nicht weiter erklärte Reduktion der angebotenen ‚idealistischen‘ Einsicht auf Irdisches („on earth“) vermag zu irritieren, scheint sie doch den identifikatorischen Überschwang, mit dem Schönes und Wahres zumindest formal auf einen Nenner gebracht wurden, zuletzt wieder radikal in Zweifel zu ziehen. Aber die Rede der Vase ist auch als solche ein Widerspruch. Denn nichts rückt dieser Text so nachdrücklich in den Vordergrund wie das sich selbst genügende Schweigen des betrachteten Gefäßes; prominent gleich in der Apostrophe seines Beginns.²

¹ Keats, *The Poems of John Keats*, 537, Zeilen 49–50. Hier auch weitere bibliographische Hinweise auf die umfangreiche kritische Diskussion um den Text.

² Zeilen 1–4, vgl. aber auch die Zeilen 5–14, 38–40, 44–45.

Thou still unravished bride of quietness,
 Thou foster-child of silence and slow time,
 Sylvan historian, who canst thus express
 A flowery tale more sweetly than our rhyme!

Eben das Schweigen („silence“) des antiken Kunstwerks, der hier schon angedeutete Paragone mit dem Gedicht, das sich ihm ekphrastisch, dabei mehr fragend als beschreibend, nähert und zugleich durchgehend schwankt zwischen bewundernder Anerkennung seiner uneinholbaren künstlerischen Präsenz und dem kühnen, unmöglichen Versuch, sie ins Wort zu bringen – eben dieses höchst vielsagende Schweigen des Kunstwerks ist sein Thema. Es wird dargestellt auf der Vase, in der im Versagen auf Dauer gestellten Liebe wie im Opfer als Teil eines unbekannten Kults, und es wird praktiziert im Gedicht, das in der Reihe seiner unbeantwortbaren Fragen vor allem die Unleserlichkeit der ikonischen Zeichen herausstellt. Als „Sylvan historian“ gibt die Vase unüberbrückbare historische Distanz zu verstehen – und doch überbrückt sie, das behauptet der Text, eben diese Distanz durch ihre künstlerische Gegenwart. Und auch im Gedicht beansprucht die Präsenz des Werks einzutreten für einen erkenntnistheoretischen Mangel. Der Text will ein metaphysisches Defizit ausgleichen, indem er genau die Wahrheit tautologisch-paradox artikuliert (und eben damit auch nicht eigentlich ‚ausdrückt‘), deren Entzifferung uns das antike Kunstwerk verweigert.

Sowohl die epistemologische Aufladung poetischer Imagination als auch das Sujet,³ das diese in der „Ode on a Grecian Urn“ höchst vermittelt, in verbaler Übersetzung des mutmaßlich auf der Keramik Dargestellten umkreist, impliziert Fragen, die ins Prinzipielle reichen und sich weiter verzweigen als dieser suggestive Text, wiewohl sie sich in ihm bereits abzeichnen. Noch in dem von ihm thematisierten und zugleich vorgeführten Widerstand, den das Kunstwerk – Gefäß wie Gedicht, paradox gehaltvoll in ihrer ostendierten Oberflächlichkeit – gerade in seiner Materialität der Aneignung entgegensetzt, handelt er von einer zentralen Herausforderung an platonisches Denken. In historischer Perspektivierung verschärft sich diese systematische Schwierigkeit. Womöglich ist ja das, was bildungsbürgerlich als Inbegriff platonisierender Romantik gelten mag – „Beauty is truth, truth beauty“ –, im Grunde bereits deren Selbstanfechtung in der Frage nach der Warte, von welcher aus im frühen 19. Jahrhundert noch eine Identität von Wahrheit und Schönheit ausgesprochen werden kann. Wie aber – wenn sie schon vor zwei Jahrhunderten nicht mehr ungebrochen poetisch ausgesagt werden kann – wäre eine solche Ineinssetzung von Wahrem und Schöнем heute noch zu denken? Wie ist die Beziehung in den Anfängen dieses Gedankens und in ihrem ursprünglichen Kontext gedacht worden; welche Verwandlungen hat sie erfahren?

³ Das Sujet platonischer Liebe, deren Ewigkeitscharakter auf ihrer Unerfülltheit beruht: „Bold lover, never, never canst thou kiss, | Though winning near the goal – yet do not grieve: | She cannot fade, though thou hast not thy bliss, | For ever wilt thou love, and she be fair!“ (Zeilen 17–20).

Selbst als Klischee, das uns vielleicht wirklich nur noch als „Cold pastoral“⁴ berührt, vermag die Keatssche Formel hinzuführen zu den Fragen, die sich der vorliegende Band stellt und die weiter ausgreifen als die nach dem Verhältnis von Wahrheit und Schönheit. Wohl die zentrale Frage ist im Titel dieses Bandes angedeutet, in dem die Provokation der „Grecian Urn“ in abgeschwächter Form wiederkehrt. „Neuplatonismus und Ästhetik“ hält noch im neutralen Suspens, was, zusammengezogen zum Programm einer ‚neuplatonischen Ästhetik‘, als Oxymoron erscheinen könnte. Kaum vereinbar sind, so würden heute nicht wenige einwenden, das mit dem Wort ‚Ästhetik‘ angezeigte Spiel sinnlicher Wahrnehmung und jene auf Prozessen immer höherstufiger Abstraktion und entschiedenem Überstieg über alles Körperliche beruhende Philosophie des Aufstiegs, als welche sich der Neuplatonismus verstehen lässt. Zudem ist der Begriff ‚Ästhetik‘ – mindestens in der deutschsprachigen Diskussion – seit Baumgarten in spezifischer Weise besetzt. Ist nicht sein Vorhaben einer „Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis“⁵ eines, das so kein antiker Autor verfolgt? Überdies liegt den antiken Philosophien, allen voran den platonischen, bekanntlich ein äußerst gehaltvoller und voraussetzungsreicher Begriff am Herzen, mit dem die nachaufklärerische Moderne sich so schwer getan hat, dass er in der gegenwärtigen Rede von Kunst so gut wie keine Rolle mehr spielt – eben das Schöne. Und ist nicht dieses Schöne in antiker Auffassung in markantem Abstand vom Sinnlichen konzipiert? Hält es sich zu ihm nicht in einer Distanz, die durch die Rückprojektion des Ästhetikbegriffs in systematisch unzulässiger und anachronistischer Weise verschleiert würde?

Einwänden dieser Art könnte man versuchen zu entgehen, indem man die Theoriebildung vor 1750 zur bloßen Vorgeschichte der Ästhetik erklärte. Eine entsprechende terminologische Trennung, die der Antike (und mit ihr dem Mittelalter wie der Frühen Neuzeit) das Prädikat ‚Ästhetik‘ vorenthielte und stattdessen lediglich die Rede von einer ‚Philosophie der Kunst‘ bzw. einer ‚Theorie des Schönen‘ zuließe, vermeidet zwar derlei kritische Anfragen, erweist sich jedoch als Verlegenheitslösung. Zumindest begibt sie sich⁶ der Möglichkeit, Kontinuitäten und Transformationsvorgänge zwischen Antike und Neuzeit bzw. Moderne zu entdecken. Sie erscheint zudem als recht spezielle Antwort auf eine Schwierigkeit, die aus den historischen Besonderheiten der deutschen Ästhetikdiskussion und ihrer modernistischen Abwehr ontologischer bzw. metaphysikverdächtiger Denkweisen erwächst. Im angelsächsischen Raum hat sich das Problem so nie gestellt,⁷ mit der Folge eines vergleichsweise unverkrampften

⁴ „Ode on a Grecian Urn“, ebd., Zeile 45.

⁵ Baumgarten, *Ästhetik*, 3; die Formel findet sich in § 1 der *Aesthetica* (1750). In diesem Verständnis eingefordert von Ritter (1971), Sp. 555.

⁶ Sofern sie sich diese terminologische Zurückhaltung nicht ausdrücklich auferlegt, um – wie etwa Walter Haug im vorliegenden Band – auf ihrer Grundlage ausdrücklich nach „Einbruchstellen“ für eine ‚autonome‘ Ästhetik *avant la lettre* zu suchen.

⁷ Aus der Sicht der angelsächsischen Tradition muss der Versuch, der Literatur vor dem 18. Jahrhundert die Qualitäten und damit auch die Wertschätzung zu verwehren, die das

Umgangs mit den Begriffen.⁸ Der Verzicht auf die Auszeichnung ‚ästhetisch‘ für die ältere Kunst unterschätzt nicht nur deren Leistungen, sondern auch die Erklärungsleistung der Baumgartenschen Formel. Weiterhin, und das erscheint gravierender, verspielt die terminologische Diskriminierung, was das Prädikat ‚ästhetisch‘ auch für die Kunst vor dem 18. Jahrhundert reklamieren könnte (und doch wohl auch mit einigem Selbstvertrauen reklamieren müsste): den Anspruch auf die – sinnliche – Vermittlung von Erkenntnis und Einsicht in das Wesen des Wirklichen.⁹

„Neuplatonismus und Ästhetik“ also fragt nicht nur danach, was mit dem Begriff ‚Ästhetik‘ auf dem Spiel steht. Die Beiträge dieses Bandes versuchen nicht nur – aus fachlich und historisch ganz unterschiedlichen Perspektiven und im Rückgang auf konkrete philosophische und literarische Texte – zu zeigen, inwiefern sich in verschiedenen Verwandlungsgestalten eine kunsttheoretische Kontinuität von der Antike her und insbesondere auf der Grundlage neuplatonischer Schönheitsmetaphysik nachzeichnen lässt (oder eben nicht).¹⁰ In Frage steht dabei systematisch auch, wenn nicht gar in erster Linie das Verhältnis von *aisthesis* und Erkenntnis, die Beziehung zwischen einer Wahrnehmung des Vielfältig-Partikularen und der Einsicht in ein als Einheit verstandenes Ganzes, damit die Beziehung von Sinnlichkeit und Metaphysik. Nicht jede Philosophie aber erscheint gleichermaßen geeignet zur Erhellung dieser Beziehungen. Keine

Konzept des Ästhetischen impliziert, besonders befremden. Eine Kunsttheorie wie die englische, die die Grundlagen sinnlicher Erkenntnis hinlänglich bei Locke beschrieben fand, konnte sich als sensualistisch-empiristische auf Erkundungen von *aisthesis* beschränken; sofern sie sich auf die exzentrische Position Shaftesburys berief, wusste sie sich zudem in Verbindung mit den antiken, vor allem platonischen Quellen einer ontologisch fundierten Metaphysik der Kunst, oder sie führte diese – etwa in den Reflexionen Coleridges – unter ausdrücklichem und systematischem Rückgriff auf den Neuplatonismus Plotins und seiner Nachfolger auf ein der deutschen Bewusstseinsphilosophie vergleichbares Niveau.

⁸ Die Verlegenheiten, in die insbesondere die deutsche Diskussion geführt hat, sowie die Auswege, die eine neuplatonische Ästhetik weisen könnte, erörtert auch: Lobsien (2007). – Im englischsprachigen Bereich gibt es bis heute wenig Scheu, auch erfahrungsorientierten oder funktionalistischen Ansätzen das Prädikat ‚Ästhetik‘ zu verleihen. Das gilt vor allem für die neuere amerikanische Theoriebildung von John Dewey über Susanne Langer zu Martha Nussbaum. Aber auch die ‚ästhetizistische‘, dabei aber nicht zuletzt an Wirkungen interessierte britische Kunst- und Kulturphilosophie des 19. und frühen 20. Jahrhunderts nimmt mit John Ruskin, Matthew Arnold, Walter Pater und Vernon Lee (Violet Paget) den Begriff, etwa in Abwehr didaktischer oder moralischer Pragmatisierungen des Künstlerischen, in Anspruch. Und auch heutzutage handeln die angelsächsischen *Classics* ganz selbstverständlich von antiker ‚Ästhetik‘; so z. B. Halliwell (2002).

⁹ Öffnungen des Konzepts in diesem Sinne zeichnen sich ab in Barck, Kliche u. Heininger (2000). Vgl. auch Büttner (2006). Luzide Ausführungen zu einer historisch begründeten Trennung der Begriffe bei gleichzeitiger Aufmerksamkeit auf die epistemologischen Leistungen der voraufklärerischen Kunst und die ‚ästhetischen‘ Ansprüche der antiken Metaphysik finden sich in Scheer (1997).

¹⁰ Eine bruchlose theoretische Kontinuität bezweifelt etwa – mit guten Gründen – Arbogast Schmitt in seinem Beitrag für den vorliegenden Band. Er sieht mit antiken Auffassungen Unversöhnliches bereits in Renaissancekonzeptionen des Schönen, z. B. bei Ficino.

thematisiert dieses gleichzeitig schwierige und einfache Verhältnis zwischen Vorfindlichem und seiner eigentlichen Bedeutung, sinnlich Erfahrbarem und Sinn, so ausdrücklich und insistent wie die platonische. Keine rückt so entschieden sowohl die Dynamik der hier ins Spiel kommenden Transformationsvorgänge als auch die Behauptung einer durchgehaltenen, ja sich steigernden Identität in den Vordergrund wie die neuplatonische. Und keine weist einen so gehaltvollen und historisch so wirkungsmächtigen Schönheitsbegriff auf wie die Philosophie Plotins und seiner Nachfolger.

Welches wären also die systematischen Grundzüge einer neuplatonischen Ästhetik, die historische wie regionale Unterschiede beschreibbar machten, dabei aber auch und gerade in wechselnden, zum Teil stark divergierenden Modellierungen und Versionen ein neuplatonisches Profil erkennbar werden ließen? Ich möchte einige dieser Grundzüge stichwort- und thesenartig angeben. Sie bilden ein gemeinsames Terrain für die nachfolgenden Beiträge, das diese auf unterschiedlichen Wegen durchqueren und aus je spezifischer Perspektive erschließen und beleuchten. Sie versuchen aber auch, ein konzeptuelles und vor allem strukturelles Repertoire zu umreißen, das über das bloß Figurative hinausgeht. Dass die Metaphoriken von Licht, Quelle und Aufstieg zum Kernbestand des Neuplatonischen gehören, ist unbestritten und sattsam bekannt. Für alle Beiträge dieses Bandes ist es selbstverständlich.¹¹ Es muss daher nicht eigens hervorgehoben werden, dass den einschlägigen Motiven und Topoi Indexfunktion zukommt. Ihre eigentliche Valenz im Rahmen einer philosophischen Ästhetik gewinnen sie indes erst, wenn sie als funktionale Elemente charakteristischer *Denkfiguren* betrachtet werden. Genuin tropische Energie entfalten sie erst im Gesamtensemble neuplatonischer Rhetorik und Poetik. Noch in anderer Hinsicht hebt sich das Unternehmen dieses Bandes von eher konventionellen Zugängen ab. Die philosophischen Gegenpositionen des Neuplatonismus, vor allem materialistische, sensualistische, empiristische Denkweisen, neigen nicht nur dazu, Unterschiede zwischen verschiedenen Platonismen zu nivellieren, sondern unterstellen ‚dem‘ Platonismus gern bestimmte Schematismen, insbesondere ein Denken in schlichten Dichotomien und eine Privilegierung oder gar Absolutsetzung eines der beiden Pole. Gerade die statische Opposition, die Dualismen wie ‚Schein‘ versus ‚Sein‘, ‚Körper‘ versus ‚Seele‘ oder ‚Materie‘ versus ‚Geist‘ zu suggerieren suchen, verfehlt jedoch das zentrale Engagement und den monistischen Elan vor allem des Plotinischen Neuplatonismus (spürbar etwa in seinen entschiedenen Gesten der Absetzung von konkurrierenden dualistischen Modellen wie der zeitgenössischen Gnosis).

Weder die Fokussierung von Einzelementen einer bevorzugten Bildlichkeit oder Topik noch großformatige Simplifizierungen können also für den Entwurf

¹¹ Dass zwischen dem Vorkommen neuplatonischer Themen und Strukturen, die das Prädikat ‚neuplatonisch‘ verdienen, zu unterscheiden ist, betont auch der Beitrag von Maria Moog-Grünwald in diesem Band. Ihr programmatischer Entwurf verfolgt den Eros von seinem Auftreten in poetischer Referentialität bis zum Strukturprinzip moderner Literatur.

einer neuplatonischen Ästhetik leitend sein. Vielmehr kommt es wohl auf die Strukturen auf einer mittleren Generalisierungsebene an. Der vorliegende Band versteht sich als Beitrag zu einer Verdeutlichung dieser Strukturen. Zugleich lässt er sich von dem Gedanken leiten, der sowohl die Arbeit des Sonderforschungsbereichs „Transformationen der Antike“ als auch das Teilprojekt „Konfigurationen des Neuplatonismus“ bestimmt. Er lenkt das Augenmerk auf die signifikanten Alterierungen und Modifikationen, die die antiken Bestände in wechselnden historischen und kulturellen Kontexten und Konstellationen erfahren. Zur Debatte steht damit auch die Kontinuität des Platonismus. Dass diese zwischen Platon und Postmoderne nicht in Gestalt durchgehaltener Einheitlichkeit bestehen kann, erscheint so erwartbar wie evident, und zwar selbst dort, wo eine direkte Berufung auf ‚das Original‘ erfolgt. Der Platonismus Plotins ist zweifellos und aus angebbaren Gründen ein anderer als der Coleridges, und bereits der Ficinos ist – allem Streben nach ungebrochener Fortschreibung der *prisca philosophia* zum Trotz – ein anderer als der seiner spätantiken Vordenker.¹² Wie heterogen allerdings diese Überlieferung ist, wie groß die Amplitude der Ausschläge; wo die Alterierungen und gegebenenfalls Brüche zu verorten sind; grundsätzlich: welches eigentlich die Kriterien der Zugehörigkeit zum ‚(Neu)Platonischen‘ sind und was dessen inneren Zusammenhalt ausmacht; schließlich und vordringlich: welcher Art die Produktivität, vor allem die künstlerisch-ästhetische, aber auch die philosophische, dieses systematischen Ensembles gerade auch in seinen gedanklich prekären, marginalen oder gar exzentrischen Formationen ist – das sind Fragen, die aus dieser Perspektive der Transformation mitzubedenken sind. Nicht um die Feststellung von Kontinuität also geht es zuletzt, sondern um die Funktionalität der sich einstellenden Versionen. Diese sind selbstverständlich im Bewusstsein ihrer historischen Bedingtheit zu rekonstruieren; freilich ist damit noch keineswegs garantiert, dass sich die Transformationen, die sich auf diese Weise innerhalb der philosophisch-theologischen Reihen¹³ vollziehen, auch stets und in erkennbarer Entsprechung zu den theoretischen (auch poetologischen) Vorgaben auf die künstlerische Praxis auswirken. Möglich bleibt das Auftreten des Unzeitgemäßen, des Widerstands gegen die dominanten Modelle mit ihren Normierungsansprüchen.¹⁴

Was also leistet eine neuplatonische Ästhetik vor diesem Hintergrund ihrer keineswegs einlinigen Derivation aus einer Antike, die weder als statische noch als univoke Referenz zur Verfügung steht? Ihr Modell vermag, so möchte ich orientiert an wenigen ausgewählten Stichworten ausführen, mindestens fünf eng miteinander zusammenhängende Komplexe zu erschließen, die zugleich Elemente

¹² Vgl. hierzu auch die differenzierende Ausfaltung der kunstphilosophischen Fassungen des Begriffs des Schönen in der italienischen Renaissance – mit besonderem Augenmerk auf deren Wendung zum Imaginativ-Phantastischen – im hier vorgelegten Beitrag von Thomas Leinkauf.

¹³ Zum Begriff der Reihe s. Tynjanov (1924) und Tynjanov (1927).

¹⁴ Mit den anglistischen Beiträgen von Verena Olejniczak Lobsien, Eckhard Lobsien und Claudia Olk enthält dieser Band drei Versuche, dieses Phänomen an Beispielen aus der englischen Renaissance, der Romantik und der klassischen Moderne zu studieren.

einer neuplatonischen Ontologie der Schönheit als auch Dimensionen der Kunst, insbesondere der Literatur, sowie Kategorien ihrer Interpretation bilden:

1. Transformation
2. Mimesis
3. Einheit
4. Transparenz
5. Verweisung.

Transformation: Nicht ohne Bedacht steht dieser Aspekt an erster Stelle. Er bezeichnet nicht nur eines der hervorstechendsten Kennzeichen des Neuplatonischen, sondern er lässt auch eine strukturelle Affinität zwischen dem eben skizzierten Forschungsbereich, den diese Buchreihe thematisiert, und dem Gegenstand dieses Bandes hervortreten. Neuplatonisches Denken kann geradezu als Transformationsphilosophie par excellence erscheinen. Eine seiner berühmtesten Charakterisierungen bestimmt es als „Denken des Einen“.¹⁵ Diese Beschreibung des Neuplatonismus als Henologie faltet in ihrer Identitätsempfase die Bewegung ein, die Seele, Geist und Eines aufeinander bezieht und miteinander verknüpft: eine Bewegung der dynamischen Übergängigkeit oder eben der Transformation. Die Reflexionsbewegung, mit der sich Seele und Geist auf sich zurück und ineins damit auf die nächsthöhere Seinsstufe hin wenden, ist eine, die sie zu eben dem werden lässt, worauf sie sich beziehen. Plotins Denken vollzieht Satz für Satz diese Bewegung der transzendierenden Einswerdung mit dem höchsten Erkenntnisziel, das zugleich das Wahre, Gute und Schöne ist, nach und leitet zu ihrem transformierenden Nachvollzug an. Nicht die statische Jenseitigkeit einer Ideenwelt, sondern vielmehr die Dynamik einer denkend-fühlenden Selbstüberschreitung macht diese Denkweise über Jahrhunderte attraktiv und vielfältig anschlussfähig. Ihr transzendierender Impetus verleiht poetologisch kulturbildenden Systemen wie dem Renaissance-Petrarkismus das spezifische Format; er bleibt spürbar noch in poetischen Formationen der Klassischen Moderne. Genau diese anagogische Struktur einer in ihrem Grundzug transformatorischen Philosophie, die weiß, dass sich die menschliche Seele dem assimiliert, wovon sie sich erfüllen lässt, und die will, dass wir zu dem werden, wovon sie handelt, bleibt Kern ihrer Faszination bis in die Neuzeit und darüber hinaus. Unter dem Stichwort „Verweisung“ komme ich weiter unten nochmals darauf zurück.

Mimesis: Der auf Wandlung durch Reflexion und Überstieg gerichtete Impuls bestimmt das Verhältnis von Seele und Geist zueinander und zum Einen. Dieses Verhältnis, mehr noch: die Beziehung aller Realitätsebenen in der ontologischen Hierarchie, die der Neuplatonismus einrichtet, zu ihrem Ursprung und höchsten Ziel lässt sich als Nachahmung des Einen beschreiben: als metaphysische Mimesis.¹⁶ Denn aus dieser Sicht hat alles, was ist, immer schon, wie vermittelt und

¹⁵ Beierwaltes (1985).

¹⁶ Diesen plotinischen Gedanken entfaltet Halliwell (2002): „On the largest scale, Plotinus can speak of the relationship between *everything* and the One as a case of mimesis: all things aspire to the eternity and goodness embodied in the first principle of the cosmos (5.4.1.33). More

abgestuft auch immer, teil am Einen und sucht zu ihm zurückzukehren, indem es ihm und damit dem Grund des eigenen Wesens ähnlicher wird. Mimesis gewinnt demnach für das neuplatonische Denken den Status einer absoluten Metapher: Sie beschreibt das Grundprinzip alles Lebendigen. Als dynamischer Vollzug hat sie die zirkuläre Struktur einer Reflexion, die, indem sie an ihrem Ziel – dem Ursprungspunkt ihrer Bewegung – anlangt, zugleich über sich hinausgelangt, denn ihr Ziel ist eben die ultimative Vollkommenheit, die sie motiviert und die ihrerseits nur als stets ausstehende und nicht bestimmbar denkbar ist. In dieser Verknüpfung mit der fundierenden neuplatonischen Denkfigur der *epistrophé*, der Rückkehr zum Einen, lässt das Prinzip der Mimesis zugleich subjektivitäts-theoretische und ästhetische Implikationen erkennbar werden.¹⁷ So zeichnen sich vor allem in der seelen- und geistmetaphysischen Ausarbeitung des Prinzips bei Plotin Strukturen der Reflexivität ab,¹⁸ die Affinitäten zu neueren Entfaltungen idealistischer Bewusstseinsphilosophie¹⁹ aufweisen. Eine Subjektivitätsformel wie die Dieter Henrichs, die, in kritischer Überwindung tautologischer Auffassungen von Selbstsein als Resultat von in sich laufender Reflexion, Selbstbewusstsein in unhintergehbare Vertrautheit mit sich gegründet sieht, steht nicht im Widerspruch zu neuplatonischen Konzeptionen, für die die Zurückwendung der Seele zu sich erst ermöglicht und zuletzt bestimmt ist nicht durch Selbstspiegelung, sondern durch ein Anders-Sehen des eigenen Selbst, durch ihre fundamental gegebene, aber reflexiv erst zu realisierende Verbundenheit mit den höheren Seinsgraden des *nous* und des (prädikationslosen und damit denkend nicht einholbaren) Einen. Neuplatonisches Denken ermöglicht so einen Rückgriff hinter Reflexionstheorien des Idealismus und damit auch die Überwindung von klischeehaften Konzeptionen eines ‚autonomen‘ Selbst.²⁰ In Versionen heteronomer Reflexivität, für die Selbstsein aus der Nachahmung uneinholbarer Alterität erwächst, lassen sich dann auch vor der Ausbildung neuzeitlicher Bewusstseinsphilosophie vor allem in literarischen Texten Formationen und rekursive Strukturen entdecken, die mit Recht als subjektivitätskonstitutiv angesprochen werden können. Zugleich ist damit mindestens eine wichtige Voraussetzung für die Rede

commonly, Plotinus posits mimesis between comparable entities or components of reality at distinct levels of his system, or between these levels themselves. [...] If, in Plotinus' scheme of things, being or reality 'flows' down the cosmos from top to bottom, mimetic affinities are one way of talking about the process by which all being endeavors to revert, upward, to its source. To understand mimesis is, accordingly, to understand a key principle of the dynamics of reality.“ (314–315).

¹⁷ Der Beitrag von Verena Olejniczak Lobsien im vorliegenden Band untersucht *epistrophé* als ästhetische Struktur bei Edmund Spenser.

¹⁸ Zur Henosis vgl. die grundlegenden Schriften von Werner Beierwaltes, vor allem Beierwaltes (1991) sowie Beierwaltes (2001). Vgl. auch Rappe (1996). Die Reflexionsphilosophie Plotins und seiner Nachfolger findet sich in vorbildlicher Klarheit dargelegt auch in Halfwassen (2004).

¹⁹ Vgl. Henrich (1966).

²⁰ Vgl. Halfwassen (2005b).

von Ästhetik gegeben; es ließen sich bereits im Ausgang vom Mimesis-Gedanken weitere benennen, deutlicher werden sie jedoch unter der folgenden Rubrik.

Einheit: Das neuplatonische Mimesiskonzept bietet die Grundlage für ein Verständnis von Kunst, das von platonischen Auffassungen abweicht, die sich auf die vor allem in den bekannten Formulierungen der *Politeia* vorgenommene Relegation des Kunstwerks zur Kopie einer Kopie, einer zweifach von der Realität entfernten, daher ontologisch geringwertigen Imitation berufen.²¹ Eine schlichte Abspiegelung des Eigentlichen ist aus dieser Sicht ohnedies und von vornherein unmöglich, denn das Eine ist der Wahrnehmung entzogen und dem Denken nicht verfügbar, über jede Bestimmung hinaus. Gleichwohl ermöglicht die Einrichtung eines mimetischen Verhältnisses der Hypostasen zueinander nicht nur die skizzierte Verinnerlichung, die Nachahmung zu einer proto-subjektiven Erfahrung werden lässt und damit die Aufmerksamkeit vom Gegenstand der Nachahmung und von damit verbundenen Adäquatheitsfragen abzieht und auf die Modalitäten dieser Erfahrung hinlenkt. Vielmehr erscheint Mimesis auf diese Weise gerechtfertigt, geradezu naturwüchsig (da legitimiert durch vorgängige Relationen), als Geste und Bewegungssinn alles Seienden auf das Höchste und Eine hin – aber eben im Wissen um dessen prinzipielle Nichtverfügbarkeit. Gerade die Entrückung des Vollkommenen schafft den Spielraum für dessen Imagination.

Damit aber rückt in den Bereich des Möglichen und künstlerisch Realisierbaren, was kaum denkbar und – wiewohl Grundüberzeugung des neuplatonischen Weltverständnisses – nur paradox formulierbar ist: So wie, in einer Wendung des Johannes Scotus Eriugena, alles Erscheinende als „Erscheinen des Nichterscheinenden“²² 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

²¹ *Politeia* 596 A–608 B, bes. 597 E; zum Vergleich Plotins Enneade V 8. Zumindest wird man in neuplatonischen Interpretationen dieser Topoi eine Modifikation jener Auffassungen sehen können, die über die Überzeugung vom ontologisch tertiären Status der Poesie bis in die *imitatio*-Theorien der Renaissance fortwirken und die dafür sorgen, dass sich in den frühneuzeitlichen Poetiken nur sehr zurückhaltende Bestimmungen der Kreativität des Dichters finden. Eine Ausnahme bildet etwa Sir Philip Sidneys *Defense of Poetry*; allerdings ist die dort artikulierte Aufwertung insbesondere der poetischen Einbildungskraft wohl ermöglicht durch den deutlich neuplatonischen Kontext seiner Argumentation (s. hierzu Lobsien/Lobsien (2003), 36–61 und öfter). Die Charakteristika der neuplatonischen Platon-Exegese legt präzise dar Coulter (1976), v. a. Kapitel IV, „Organicism: The Microcosmic Analogue“, 95–126. Vgl. aber auch die ausführliche Revision älterer Positionen anhand von Proklos’ *Parmenides*-Kommentar bei Radke (2006).

²² Eriugena, *Periphyseon (Über die Einteilung der Natur)* III 4, 264. Eine theologische Ästhetik, die auf diesem Grundgedanken aufbaut, findet sich in Balthasar (1988). (Die Wurzeln des Balthasarschen Denkens und Wirkens in der germanistischen Geistesgeschichte der zwanziger Jahre werden mit Blick auf eine frühe Schrift kritisch beleuchtet in Hallensleben/Vergauwen [2006]).

Schönheit, denn in ihr zeigt sich das Eine.²³ Die plotinische Lehre vom Schönen ruht auf der Grundannahme, dass alles Materielle und Lebendige als Geschaffenes seinen Ursprung in Transzendenz hat und dorthin, zur Einung mit dem Höchsten, zurückstrebt. Alles Schöne, das sich der sinnlichen Wahrnehmung erschließt, ist so in einem Bereich absoluter Vollkommenheit beheimatet, der seinerseits alle Wahrnehmbarkeit übersteigt. Daher löst es Liebe, ein dringendes Heimweh nach dieser Herkunftssphäre aus, und in der geistigen Anschauung vermag das Schöne auch dorthin zurückzuführen. Das kann es, weil es etwas Lichthafte von jenem an sich hat, in dem das Unsichtbare am Wahrnehmbaren zum Vorschein kommt. Das Schöne ist für Plotin, wie er vor allem in Enneade I 6 ausführt,²⁴ nicht in erster Linie Ordnung oder Symmetrie des wahrgenommenen Gegenstands, sondern eine Erfahrung, die sich dem begrifflichen Zugriff entzieht; ein Vorschein von etwas anderem wie ein Schimmer, der über die Oberfläche der Dinge hinläuft, ein „Charme“ oder „Glanz“²⁵ – Vorschein von etwas anderem, das mit schmerzhaftem Erschrecken wahrgenommen wird, gesehen wird von einem „anderen“, nichtsehenden „Sehvermögen“²⁶ und das eine gewaltige, erotische Attraktivität entfaltet, welche ihrerseits hinausweist über das Anmutige, auf dessen Oberfläche sie spielt.²⁷

Damit sind zwei weitere Bestimmungen des Schönen angedeutet, die sich auch als Beschreibungen des Kunstwerks eignen. Zum einen kann das Kunstwerk (metaphorisch) beschrieben werden als Bild, das allerdings mehr ist als Abbild eines Abbilds. Denn insofern sich in ihm das Eine vergegenwärtigt, bringt sich in ihm zur nichtdiskursiven Anschauung und damit zur Erscheinung, was nicht erscheinen kann. Dieser Vorgang, der Teil der Selbstoffenbarung des Einen ist, wird bei Plotin produktionsästhetisch begründet.²⁸ Als Bild ist das Kunstwerk „Scheinen der Idee“,²⁹ der künstlerischen Intuition, die aber ihrerseits am Wirken des Geistes partizipiert und auf dieses hin durchsichtig ist. Zum anderen und aus rezeptionsästhetischer Perspektive zeichnet sich im Kunstwerk die Einswerdung ab, in der alles Seiende begriffen ist. Es erscheint als dynamische Einheit des

²³ Zur henologischen Grundlegung des Schönen von Platon her vgl. Halfwassen (2005a), vor allem 164–167.

²⁴ Plotin, *Ausgewählte Schriften*. Zu Plotins Theorie des Schönen in Enneade I 6 und V 8 vgl. auch Büttner (2006), 177–194, sowie den Beitrag von Arbogast Schmitt im vorliegenden Band.

²⁵ Vgl. Enneade VI 7, 22, 25 f.

²⁶ Jenes „andere Sehvermögen“, von dem Plotin in Enneade I 6, 8 und 9 handelt; ein zugleich intellektuelles und spirituelles Sehen (Plotin, *Ausgewählte Schriften*, 58–60).

²⁷ Vgl. Enneade I 6, 8, 25 f. und I 6, 3, 9–17. Zur Tradierung des Eros-Philosophems vor allem in den romanischen Literaturen s. auch Maria Moog-Grünwald (2006).

²⁸ Vgl. Halfwassen (2005a), 171–172, sowie seinen Beitrag im vorliegenden Band. Zur den inspirationstheoretischen Korrelaten dieser Produktionsästhetik bei Platon vgl. auch Schlesier (2006).

²⁹ Halfwassen (2005a), 171.

Mannigfaltigen.³⁰ Es ist selbst ein Gebilde, das im Wahrnehmenden einheitsstiftende Prozesse in Gang zu setzen vermag, weil es diese Prozesse vorführt, als sei es lebendig.³¹

Transparenz: Die Denkfigur der Vielheit-in-Einheit (aber auch schon der Mimesisgedanke) beinhaltet ein weiteres, ebenfalls auf dynamische Relationierung zielendes Konzept, das nochmals eigens herausgestellt werden soll – das der Transparenz. Wenn das Eine im Kunstwerk als Mimesis seiner selbst und seiner einheitsstiftenden Wirksamkeit wahrnehmbar wird, dann ist damit die Durchsichtigkeit des Werks auf ein anderes seiner selbst behauptet. Es macht etwas erkennbar, das mehr ist als die Summe seiner Teile, das ohne es nicht zur Erscheinung käme und das doch in ihm nicht aufgeht. Gerade in der Phänomenalität und Materialität des Gemäldes, der Skulptur, des Textes, des Musikstücks zeigt sich etwas, was über ihre sinnlich wahrnehmbare Beschaffenheit hinausweist. In solcher Transparenz des Materiellen ist ein zentraler monistischer Impuls des Neuplatonismus bewahrt und zugleich radikalisiert. In besonders prägnanter Weise bringen dies die Schöpfungstheologie des Eriugena und seine Auslegung der Schriften des Dionysius Areopagita zur Sprache.³² „[O]mnia que sunt lumina sunt“.³³ Alle geschaffenen Dinge sind für Eriugena „Lichter“ – sie sind theophan und ermöglichen Theophanie. Endliches ist Wiederholung von Unendlichem, oder genauer: Ausweis und Evidenz der Allgegenwart Gottes,³⁴ zu dem hin alles in einer großen Rückkehrbewegung begriffen ist.³⁵ Immanenz ist lichtvoll, weil in ihr Transzendenz ‚aufgehoben‘ ist und doch zugleich über sie hinausweist. Kein Geschöpf ist in einem prinzipiellen Sinne außerhalb Gottes. Gewiss gibt es unterschiedliche Grade und Stufen der Mittelbarkeit, aber aus der bei Eriugena eingezeichneten Perspektive gewinnt gerade diese Medialität einen hohen Wert, denn nur durch sie wird Göttliches sichtbar und teilt es sich der Wahrnehmung mit. Auf dieser Grundlage einer emphatischen Valorisierung des Sinnlichen kann eine Ästhetik des Kreatürlichen konzipiert werden, die das Geschaffene nicht als Widerstand und Gegenpart des Überseienden sondern als metaphysische Bedingung

³⁰ Vgl. e. g. Plotin, *Enneade* I 6, 2: „Beginnen wir also von vorn und geben als erstes an, was denn nun das Schöne in den Körpern ist. [...] Die Form also tritt hinzu und ordnet das, was aus vielen verschiedenen Teilen durch Zusammensetzung eins werden soll, zusammen; sie überführt es in eine Einheit, zu der [alle Teile] beitragen, und bewirkt, daß es eins ist durch innere Stimmigkeit – deswegen, weil sie selber eins ist und auch das Gestaltete eins werden mußte, soweit möglich bei etwas, das aus vielem ist. Sobald es also in eins zusammengefügt worden ist, hat die Schönheit ihren Sitz auf ihm und teilt sich den Teilen ebenso wie dem Ganzen mit. [...] So also entsteht der schöne Körper: durch Gemeinschaft mit einer rationalen Struktur, die vom Göttlichen her kommt.“ (*Ausgewählte Schriften*, 49–50). Mit Blick auf Coleridges Imaginationstheorie wird dieser Gedanke im vorliegenden Band entfaltet von Eckhard Lobsien.

³¹ Zum platonisch-neuplatonischen Gedanken der ‚Lebendigkeit‘ des Kunstwerks und zu seiner neuplatonischen Auffassung als Organismus vgl. Coulter (1976), 95–126.

³² Hierzu und zum folgenden Beierwaltes (1994) und Halfwassen (2005a), 172–173.

³³ Eriugena, *Expositiones in Ierarchiam Coelestem*, I 76–77.

³⁴ Vgl. Gersh (1980), repr. in Gersh (2005).

³⁵ Vgl. auch Gersh (1990), repr. in Gersh (2005).

seiner Selbstmitteilung versteht. Es ist „negati affirmatio“,³⁶ Bejahung des Verneinten, das anders als in der Sprache der negativen Theologie nicht zu sagen ist (weil es eben nicht zu sagen ist). Die Welt ist Metapher des Göttlichen; als solche aber selbst „divina metaphora“.³⁷ Ohne das den Sinnen Gegebene kann sich das, was sie unendlich übersteigt, nicht erschließen. Insofern ist die Welt nicht bloßes Vehikel für Eigentliches, sondern absolute Metapher, nicht ersetzbar, sondern einzig mögliche ‚translative‘ Geste in Richtung des Unsagbaren. Die sichtbaren Formen sind „Einbildungen der unsichtbaren Schönheit“.³⁸ Ohne Wahrnehmbares kann das Unsichtbare sich nicht als es selbst zeigen – als Durchlichtung des Materiellen, aber zugleich als ein darin Verborgenes, das sich, indem es sein Medium transzendiert, auch radikal entzieht. In dieser fundamentalen Paradoxie liegen wiederum ästhetische Möglichkeiten, aber auch Probleme für eine neuplatonische Ästhetik.³⁹

Verweisung: In dem von Eriugena pointierten neuplatonischen Verständnis leuchten die Dinge, damit sie uns erhellen: „lumina mihi fiunt, hoc est me illuminant“.⁴⁰ In ihrer Schönheit, das heißt in ihrer Transparenz auf Einheit hin besitzen die geschaffenen Dinge und die Werke der Kunst eine doppelt anagogische Funktion. Sie bringen die wahrnehmende Seele zu sich und verweisen sie ineins damit auf das Eine. In dem bereits beschriebenen Vorgang nicht diskursiven Erkennens, in einem über das Sinnliche hinausweisenden Sehen, wird sie ihrer selbst inne und begibt sich damit zugleich in einen Prozess der Einswerdung, der in einer dynamischen Steigerung ihrer Reflexivität auf eine Einung mit der Instanz zuläuft, der sie diese Reflexivität verdankt. Eriugena beschreibt dies als einen Vorgang symbolischer Bildung⁴¹ und artikuliert damit einen Grundgedanken neuplatonischer Wirkungsästhetik. Als *anagagé* ist das Kunstwerk Anleitung zur Selbst-Bildung wie zum Aufstieg; seine therapeutischen, ja initiatorischen Funktionen können von hierher verstanden und

³⁶ *Periphyseon* (Über die Einteilung der Natur) III 4, 264.

³⁷ *Periphyseon* (Über die Einteilung der Natur) I 12, 19 („göttliche Vertauschung“ in der hier verwendeten deutschen Übers.; Hinweis und lateinisches Zitat in Beierwaltes [1994], 107, vgl. auch 62–64 und 123).

³⁸ In der Zweideutigkeit des Genitivs, der die Schönheit zugleich als Subjekt und Objekt der Imagination erscheinen lässt: „invisibilis pulchritudinis imaginationes“ (*Expositiones in Ierarchiam Coelestem*, I 511–518; Hinweis in Beierwaltes [1994], 138, n. 81).

³⁹ Beiden versuche ich mit Blick auf die englische Literatur des 17. Jahrhunderts nachzugehen in *Transparency and Dissimulation* (voraussichtlich 2008).

⁴⁰ *Expositiones in Ierarchiam Coelestem*, I 117.

⁴¹ Mit Christus als Lehrer, der uns durch die Symbole gleichsam zur Einheit erzieht: „[...] nos adhuc erudit per symbola, donec ueniamus in unum.“ (*Expositiones in Ierarchiam Coelestem*, VIII 550–551). Anders als die Engel, die stets die göttliche Gegenwart schauen, bedürfen wir dieser Bilder der himmlischen Schönheit, die in ihnen, soweit das möglich ist, im Sinnlichen nachgeahmt wird: „imitatur, quantum potest, in figuris et symbolis sensibilibus“ (ebd., 547–548).

untersucht werden.⁴² Ontologisch legitimiert durch das neuplatonische Mimesiskonzept, wirkt das Kunstwerk – wird es, wie alles Kreatürliche, recht betrachtet – als Verweisung auf die höchste Vollkommenheit und verwandelnde Hinführung zu ihr.⁴³ Sowohl die vor allem in der Renaissance virulent werdende Vorstellung vom Künstler als *alter Deus* als auch die im Mittelalter wie in der Frühen Neuzeit bevorzugten allegorischen Formen⁴⁴ finden hier ihre Grundlage.

Gleichwohl bleibt in der Paradoxie, die die Annahme vom Verweisungsscharakter der Wirklichkeit fundiert, eine Ambivalenz, die sich schon in der Beschäftigung mit frühneuzeitlicher Kunst, spätestens aber in der Moderne bemerkbar macht. Wenn das *ineffabile* nur im Bereich des Sinnlichen zu vergegenwärtigen ist, so fragt sich, wodurch garantiert ist, dass die Bilder tatsächlich theophan werden. Was ist es, das die künstlerischen Inszenierungen von Transzendenz zeigen, wenn sie doch das, worauf sie im Überstieg verweisen, nur im anderen seiner selbst zeigen können? Schönheit wird zwar intuitiv, aber nicht unmittelbar wahrgenommen. Damit Transparenz perzipiert, Einheit-in-Mannigfaltigkeit erkannt werden kann, ist ein interpretativer Akt erforderlich. Was aber macht Theophanie bei solcher Indirektheit unabweisbar? Wenn die Dissimulation des Transzendenten, seine Verborgtheit in einem anderen Medium, Bedingung seiner Wahrnehmbarkeit ist, dann bleibt es, sofern ein systematischer neuplatonischer Kontext nicht mehr vorausgesetzt werden kann, einer letzten Bestimmung entzogen und der sicheren Erkenntnis unzugänglich. Anders gefragt: Wie viel und welche Konkretion muss das Ziel des Überstiegs in anderen als eindeutig theologischen oder philosophischen Zusammenhängen erfahren, damit es identifiziert werden kann? Eine neuplatonische Ästhetik mag es erlauben, ja geradezu fordern, das Ideal performativ zur Erfahrung zu bringen: Was aber, wenn die paradox erfahrene Alterität nicht mehr den Namen Gottes trägt?⁴⁵ Kann es leere Anzeigen des Anderen, gleichsam ‚entkernte‘ Alterität, vermittelt in künstlerisch inszenierten ‚kleinen Transendenzen‘ geben? Und haben wir uns damit abzufinden, dass wir in diesen Vergegenwärtigungen eben ‚nur‘ Analoga zur Realpräsenz begegnen? Der Bereich der ultimativen Ungewissheit, der aus der Sicht neuplatonischer Systematik erhalten bleiben muss, soll das Eine nicht in viele Prädikate zerstreut und in die Verfügung des Nicht-Einen gegeben werden, die letzte Differenz des Nicht-Erscheinenden also, das die Werke doch zu präsentieren behaupten, ist und bleibt, nicht zuletzt unter den Bedingungen einer Moderne, der

⁴² Insbesondere die bildende Kunst der Renaissance ist (vor allem von den Vertretern der Warburg-Schule) als esoterische Einweihung in Analogie zu Ritualen spätantiker Mysterienkulte aufgefasst worden (vgl. e. g. Wind [1958, 1968]).

⁴³ Wie radikal dabei der philosophische Zugriff aus neuplatonischer Perspektive und die mit ihm einhergehenden systematischen Transformationen ausfallen können, zeigt der Beitrag von Lutz Bergemann in diesem Band.

⁴⁴ Zur Diskussion um die integumentale Ästhetik im Mittelalter s. auch den Beitrag von Walter Haug.

⁴⁵ Bader (2006) formuliert Gründe für die Annahme einer erneuten Emergenz des Gottesnamens im Anonymen.

die Identität der visierten Wahrheit keineswegs mehr selbstverständlich ist, eine Zumutung.

Aber mag der starre Blick auf das mediale Andere des Verweisungsziels – auf die Materialität (auch die sprachliche) seiner Erscheinung, auf Körperlichkeit etc. – blind machen für das, was im Hiesigen aufscheinen könnte, so riskiert umgekehrt die ausschließliche Fixierung auf dieses Ziel nicht nur die Aufdeckung des immer Gleichen,⁴⁶ sondern auch ein Überspringen dessen, was doch bislang Faszinosum vor allem für die Philologien gewesen ist: die sinnlich-intellektuelle Mannigfaltigkeit des Textuellen, in dem sich jene Einheit eben erst zu unseren Wahrnehmungsbedingungen konstituiert. Einer neuplatonischen Ästhetik müsste es gelingen, gerade das in diesem Sinne Vorletzte (in seiner Verweisungskraft auf ein Letztes) vor Augen zu führen. „Beauty is truth, truth beauty“ ist nicht erst seit Keats ein Gemeinplatz.⁴⁷ Schon Shaftesbury – wiewohl in ausdrücklicher Nachfolge der Cambridge Platonists und auf der Basis ihrer Transformation des Neuplatonismus der Renaissance – weiß, dass er topisch argumentiert, wenn er ein Jahrhundert vor Keats eher beiläufig und einigermaßen lakonisch die „natürliche“ Schönheit von „honesty and moral truth“ mit dem Hinweis begründet: „For all beauty is truth.“⁴⁸ Das zentrale Wirkungspotential seiner Texte entfaltet sich denn auch nicht aus apodiktischen Sätzen wie diesem, sondern aus dem dichten intertextuellen Geflecht seines Schreibens, in dem er wiederholt als Kommentator und Interpret der eigenen Texte in einen selbstreferentiellen Dialog mit sich als Autor eintritt; vielleicht mehr noch aus dem Versuch, den er in den fiktiven Dialogen der „Philosophical Rhapsody“ *The Moralists* unternimmt, das dritte Element der neuplatonischen Trias Wahrheit/ Schönheit/Gutes aus dem zweiten zu derivieren und die Identität von Schönem und (göttlich) Gutem zur Grundlage seiner ethischen Überlegungen zu machen. Entdecken Philocles und Theocles hier im „Mind“⁴⁹ den Ursprung des göttlich Schönen wie des Guten, so führt das zwar zu suggestiver Einsicht, diese gerinnt aber kaum je zu kontextfrei

⁴⁶ Unter dieses Verdikt fiel beispielsweise eine radikale philosophische Ästhetik wie die von Emmanuel Levinas, aber wohl auch eine im Grunde anti-philologische, kulturkritisch pointierte „Literaturtheologie“ wie die Hans Urs von Balthasars. (So charakterisiert Alois M. Haas Balthasars Frühwerk *Apokalypse der deutschen Seele* in seiner Einleitung zur Neuausgabe; vgl. „Zum Geleit“, in Balthasar [1998], XXXI. Vgl. hierzu auch die Beiträge in Hallensleben/ Vergauwen [2006]).

⁴⁷ Dass und wie neuplatonische Residuen auch in auf den ersten Blick eher unkongentialen Kontexten (und durchaus nicht nur in topischer Gestalt) auftreten können, untersucht an Beispielen aus der französischen Aufklärung der Beitrag von Katharina Münchberg.

⁴⁸ Im letzten Abschnitt von *Sensus Communis; An Essay on the Freedom of Wit and Humour in a Letter to a Friend* (IV, iii), in: Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, 94 (übrigens mit einer ausführlichen Anmerkung nicht zu Platon, sondern zur *Poetik* des Aristoteles).

⁴⁹ *The Moralists, A Philosophical Rhapsody*, III, ii, in: Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, 131 und öfter.

zitierfähigen Propositionen.⁵⁰ Ebenso liegt die ästhetische Qualität der „Ode on a Grecian Urn“ weniger in ihrem provozierend topischen Schluss als in der ihm vorausgehenden prosopopöetischen Inszenierung eines eloquenten Schweigens.

Der Gedanke einer Verweisung auf ein nicht zu Habendes und die Zumutung künstlerischer Performanz, die in Erfahrungen radikalen Entzugs mündet, führen einmal mehr vor die Frage nach den Leistungen der Kunst und die Herausforderung, sie zu beschreiben, – auch und gerade im Kontext einer Ästhetik, die ihr mehr zutraut als viele konkurrierende Modelle und die sich damit von aktuellen Kunsttheorien deutlich abhebt. Alle Beiträge dieses Bandes stellen sich dieser Frage in der einen oder anderen Weise; fast alle rufen die eben explizierten Schwierigkeiten auf und suchen historisch je unterschiedliche Antworten und Wege des Umgangs mit ihnen. Dabei lenkt die vermeintlich abstrakte Frage nach dem Verhältnis von Wahrheit und Schönheit den Blick wiederholt und mit gesteigerter Intensität auf die Erscheinungen und Texturen der Werke. Und sie vermag im Ergebnis wohl einmal mehr deutlich zu machen, was die bleibende Aufgabe für Philosophen wie für Kunst- und Literaturwissenschaftler ist: Interpretation.

Primärliteratur

- Baumgarten, Alexander Gottlieb, *Theoretische Ästhetik – Die grundlegenden Abschnitte aus der „Aesthetica“ (1750/1758)*, übers. u. hg. v. Hans Rudolf Schweizer, 2., durchges. Aufl. Hamburg 1988.
- Johannes Scotus Eriugena, *Periphyseon. Über die Einteilung der Natur*, übs. v. Ludwig Noack, Hamburg 1983.
- Johannes Scotus Eriugena, *Expositiones in Ierarchiam Coelestem*, ed. Jeanne Barbet (*Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis* XXXI), Turnhout 1975.
- Keats, John, „Ode on a Grecian Urn“, in: *The Poems of John Keats*, ed. by Miriam Allott, Burnt Mill, Harlow 1970.
- Platon, *Politeia. The Collected Dialogues of Plato Including the Letters*, ed. by Edith Hamilton/Huntington Cairns (*Bollingen Series* LXXI), Princeton 1973.
- Plotin, *Ausgewählte Schriften*, hg. u. übers. v. Christian Tornau, Stuttgart 2001.
- Earl of Shaftesbury, Anthony, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, vols. I–II, ed. by John M. Robertson, Indianapolis/New York 1964.

⁵⁰ Gerade die Gleichung „that beauty and good are still the same“ (ebd. 138) ist ein Zitat eines Zitats eines Zitats (vgl. ebd. 128).

Sekundärliteratur

- Bader, Günter, *Die Emergenz des Namens. Amnesie – Aphasie – Theologie*, Tübingen 2006.
- Balthasar, Hans Urs von, *Schau der Gestalt*, in: *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*, Bd. 1, 3. Aufl. Einsiedeln/Trier 1961/1988.
- Balthasar, Hans Urs von, *Der deutsche Idealismus*, in: *Apokalypse der deutschen Seele. Studien zu einer Lehre von letzten Haltungen*, Bd. 1, Salzburg/Leipzig 1937, 3. Aufl. Freiburg 1998.
- Barck, Karlheinz/Kliche, Dieter/Heininger, Jörg, „Ästhetik/ästhetisch“, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 1, hg. v. Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhard Steinwachs/Friedrich Wolfzettel, Stuttgart/Weimar 2000, 308–400.
- Beierwaltes, Werner, *Denken des Einen. Studien zur neuplatonischen Philosophie und ihrer Wirkungsgeschichte*, Frankfurt a. M. 1985.
- Beierwaltes, Werner, *Selbsterkenntnis und Erfahrung der Einheit. Plotins Enneade V 3. Text, Übersetzung, Interpretation, Erläuterungen*, Frankfurt a. M. 1991.
- Beierwaltes, Werner, *Eriugena. Grundzüge seines Denkens*, Frankfurt a. M. 1994.
- Beierwaltes, Werner, *Das wahre Selbst. Studien zu Plotins Begriff des Geistes und des Einen*, Frankfurt a. M. 2001.
- Büttner, Stefan, *Antike Ästhetik. Eine Einführung in die Prinzipien des Schönen*, München 2006.
- Coulter, James A., *The Literary Microcosm. Theories of Interpretation of the Later Neoplatonists (Columbia Studies in the Classical Tradition 2)*, Leiden 1976.
- Gersh, Stephen, „Omnipresence in Eriugena. Some Reflections on Augustino-Maximian Elements in Periphyseon“, in: *Eriugena. Studien zu seinen Quellen. Vorträge des III. Internationalen Eriugena-Colloquiums, Freiburg im Breisgau, 27–30 August 1979*, hg. v. Werner Beierwaltes (*Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse* 1980 3), Heidelberg 1980, 55–74.
- Gersh, Stephen, „The Structure of Return in Eriugena’s *Periphyseon*“, in: *Begriff und Metapher. Sprachform des Denkens bei Eriugena. Vorträge des VII. Internationalen Eriugena-Colloquiums. Werner-Reimers-Stiftung, Bad Homburg 26–29 Juli 1989*, hg. v. Werner Beierwaltes, Heidelberg 1990, 108–125.
- Gersh, Stephen, *Reading Plato, Tracing Plato. From Ancient Commentary to Medieval Reception*, Aldershot 2005.
- Halfwassen, Jens, *Plotin und der Neuplatonismus*, München 2004.
- Halfwassen, Jens, „Die Idee der Schönheit im Neuplatonismus und ihre christliche Rezeption in Spätantike und Mittelalter“, in: *Platonismus im Orient und Okzident. Neuplatonische Denkfiguren im Judentum, Christentum und*

- Islam*, hg. v. Raif Georges Khoury/Jens Halfwassen, Heidelberg 2005a, 161–173.
- Halfwassen, Jens, *Hegel und der spätantike Platonismus. Untersuchungen zur Metaphysik des Einen und des Nous in Hegels spekulativer und geschichtlicher Deutung (Hegel-Studien Beiheft 40)*, Bonn 1999, 2. Aufl. Hamburg 2005b.
- Hallensleben, Barbara/Vergauwen, Guido (Hg.), *Letzte Haltungen. Hans Urs von Balthasars Apokalypse der deutschen Seele – neu gelesen*, Fribourg 2006.
- Halliwell, Stephen, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton 2002.
- Henrich, Dieter, „Fichtes ursprüngliche Einsicht“, in: *Subjektivität und Metaphysik. Festschrift für Wolfgang Wagner*, hg. v. Dieter Henrich/Hans Wagner, Frankfurt a. M. 1966, 188–232.
- Lobsien, Verena Olejniczak/Lobsien, Eckhard, *Die unsichtbare Imagination. Literarisches Denken im 16. Jahrhundert*, München 2003.
- Lobsien, Verena Olejniczak, „So shines and sings, as if it knew“. Elemente einer neuplatonischen Ästhetik des Kreatürlichen bei Henry Vaughan“, *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Sonderheft 8 (2007), 45–69.
- Moog-Grünewald, Maria, (Hg.), *Eros. Zur Ästhetisierung eines (neu)platonischen Philosophems in Neuzeit und Moderne*, Heidelberg 2006.
- Radke, Gyburg, *Das Lächeln des Parmenides. Proklos' Interpretationen zur Platonischen Dialogform*, Berlin 2006.
- Rappe, Sara, „Self-knowledge and Subjectivity in the *Enneads*“, in: *The Cambridge Companion to Plotinus*, ed. by Lloyd P. Gerson, Cambridge 1996, 250–274.
- Ritter, Joachim, „Ästhetik, ästhetisch“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 1, hg. v. Joachim Ritter, Darmstadt 1971, 555–580.
- Scheer, Brigitte, *Einführung in die philosophische Ästhetik*, Darmstadt 1997.
- Schlesier, Renate, „Platons Erfindung des wahnsinnigen Dichters. Ekstasis und Enthusiasmus als poetisch-religiöse Erfahrung“, *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 51/1 (2006), 45–60.
- Tynjanov, Jurij, „Das literarische Faktum“ (1924), in: *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, hg. v. Jurij Striedter, München 1969, 393–431.
- Tynjanov, Jurij, „Über die literarische Evolution“ (1927), in: *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, hg. v. Jurij Striedter, München 1969, 433–461.
- Wind, Edgar, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London 1958/1968.

Gab es eine mittelalterliche Ästhetik aus platonischer Tradition?

Walter Haug

I.

Der Titel meines Beitrags schließt mit einem Fragezeichen. Das ist eine Untertreibung; man müsste das Fragezeichen verdreifachen, denn nicht nur ist das Verhältnis der beiden Titelbegriffe *Ästhetik* und *platonische Tradition* im Hinblick auf das Mittelalter fraglich, sondern die beiden Begriffe sind schon für sich problembeladen.

1. Ästhetik: Darf man überhaupt von einer mittelalterlichen Ästhetik sprechen? Eine Ästhetik als Disziplin von eigenem Recht gibt es bekanntlich erst seit Baumgarten, und so verbietet es sich streng genommen, vor 1750 mit dem Begriff zu arbeiten. Im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* findet sich unter dem Stichwort *Ästhetik* kein Wort zum Mittelalter. Wenn man trotzdem von Ästhetik im Mittelalter sprechen will und auch immer wieder gesprochen hat, muss man einen erweiterten Begriff verwenden und unter Ästhetik allgemein die theoretische Beschäftigung mit dem Phänomen des Schönen verstehen, unter Vernachlässigung wie unter Einbeziehung der schönen Künste, einschließlich der Dichtung, sowie deren explizitem und implizitem Selbstverständnis. So verfahren Edgar de Bruyne, Rosario Assunto, Władysław Tatarkiewicz u. a. m.¹ Da jedoch die Gefahr besteht, dass man dabei ins Uferlose gerät, empfiehlt es sich, gewisse Abgrenzungen oder Ausgrenzungen vorzunehmen, die eine schärfere Differenzierung der Phänomene ermöglichen. Ich denke dabei insbesondere an zwei Grenzbereiche: An der einen Grenze stünde das Schöne als integrales Moment einer philosophischen oder theologischen Ontologie, grundgelegt in Platons *Symposion*, auf den Höhepunkt geführt von Plotin. Der zentrale Gedanke in diesem Bereich ist, dass das Eine sich in lichthafter Schönheit in das Viele ausströmt. – Auf der anderen Seite stünden theoretische Erörterungen vorwiegend handwerklicher Art: Anweisungen zur Herstellung von Artefakten oder zur Verfertigung von Texten; ihr Ort sind die *Artes* und die *Poetiken*; wenn Theorien

1 De Bruyne (1946); Assunto (1963); Tatarkiewicz (1970).