GEDANKEN ALS WIRKURSACHEN

BOCHUMER STUDIEN ZUR PHILOSOPHIE

Herausgegeben von
Kurt Flasch – Ruedi Imbach
Burkhard Mojsisch – Olaf Pluta

Band 49

MICHAEL RENEMANN

Gedanken als Wirkursachen

Francisco Suárez zur geistigen Hervorbringung

B.R. GRÜNER
AMSTERDAM/PHILADELPHIA

Gedanken als Wirkursachen

Francisco Suárez zur geistigen Hervorbringung

MICHAEL RENEMANN

B.R. GRÜNER
AMSTERDAM/PHILADELPHIA

The paper used in this publication meets the minimum requirements of American National Standard for Information Sciences — Permanence of Paper for Printed Library Materials, ANSI Z39.48-1984.

Gedruckt mit Hilfe der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

Bibliographic information published by Die Deutsche Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available in the Internet at http://dnb.ddb.de.

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Renemann, Michael.
Gedanken als Wirkursachen : Francisco Suárez zur geistigen Hervorbringung / Michael Renemann.
p. cm. -- (Bochumer Studien zur Philosophie, ISSN 1384-668X ; Bd. 49)
Originally presented as the author's thesis (doctoral)--Ruhr-Universität Bochum, 2008.
Includes bibliographical references and index.
1. Suárez, Francisco, 1548-1617. Disputationes metaphysicae. 25. 2. Creation (Literary, artistic, etc.) 3. Intellect. I. Title.
B785.S824.R46 2010
196'.1--dc22 2009043598
ISBN 978 90 6032 380 9 (HB; alk. paper)
ISBN 978 90 272 8858 5 (EB)

No part of this book may be reproduced in any form, by print, photoprint, microfilm, or any other means, without written permission from the publisher.
© by B.R. Grüner, 2010
Printed in The Netherlands

B.R. Grüner is an imprint of John Benjamins Publishing Company

John Benjamins Publishing Co. • P.O.Box 36224 • 1020 ME Amsterdam • The Netherlands
John Benjamins North America • P.O.Box 27519 • Philadelphia PA 19118-0519 • USA

Vorwort

Die vorliegende Arbeit wurde im Dezember 2008 von der Fakultät für Philosophie und Erziehungswissenschaft der Ruhr-Universität Bochum als Dissertation angenommen. Die Freude, dass etwas geglückt ist, verbindet sich mit der Dankbarkeit gegenüber denjenigen, die dazu beigetragen haben. Ich danke vor allem meinem Doktorvater, Herrn Professor Burkhard Mojsisch, für seine große Hilfe und Ermutigung. Danken möchte ich auch dem Korreferenten der Arbeit, Herrn Professor Alexander Haardt, der mich noch einmal speziell zu dem Brückenschlag zwischen Philosophie und Kunstgeschichte ermuntert hat.

Zeitlich viel früher und deshalb nicht mehr so konkret spürbar, aber dennoch entscheidend war der Einfluss des Berliner Philosophieprofessors Wolfgang Hübener (1934–2007). Er hat in seinen Seminaren (und Schriften) die enge Verflochtenheit der schulphilosophischen Positionen aufgezeigt. Aber er hat diese Verflochtenheit nicht als etwas Verdunkelndes angesehen, sondern als etwas Erhellendes – insofern nämlich die unterschiedlichen Positionen, wenn man sie einander präzise gegenüberstellt, sich gegenseitig beleuchten. Eröffnet sich dadurch vielleicht sogar ein der Zeit enthobener Blick?

Herzlich danken möchte ich auch den Berliner Privatdozenten Sven K. Knebel und Stephan Meier-Oeser für die geduldige Anleitung bei meinen ersten eigenen Forschungsbemühungen auf dem Gebiet der Schulphilosophie. Herrn Professor Theo Kobusch (Bonn) danke ich für spannende Diskussionen und dafür, dass er mir die Teilnahme an Workshops und Kongressen ermöglicht hat. Einer der großartigen Menschen, die ich auf diese Weise kennengelernt habe, ist Professor John P. Doyle (St. Louis), dessen lebendiges Interesse an den Innovationen der frühneuzeitlichen Schulphilosophie mich sehr inspiriert hat.

Mein Dank gilt auch Salvador Castellote, Russell Friedman, Tobias Hoffmann und Jacob Schmutz für ihr Interesse und ihre Anregungen.

Den Herausgebern der *Bochumer Studien zur Philosophie* danke ich für die Aufnahme in diese Reihe und dem Grüner Verlag bzw. den Mitarbeitern der John Benjamins Publishing Company, besonders Frau Anke de Looper, für die schöne Zusammenarbeit. Schließlich gilt mein Dank auch der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften, die den Druck dieser Arbeit großzügig gefördert hat.

Berlin, im September 2009 Michael Renemann

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung 1
   1.1 Der historische und systematische Rahmen 2
   1.2 Neubestimmung der Idee durch Suárez 5
      1.2.1 Erster Kritikpunkt am Vorkonzeptionsmodell 6
      1.2.2 Zweiter Kritikpunkt am Vorkonzeptionsmodell 6
      1.2.3 Suárez' eigene Lösung 6
      1.2.4 Reflexion auf den Prozess 7
      1.2.5 Übertragung auf die Kunstgeschichte 9
   1.3 Ziel und Aufbau dieser Arbeit 11

Teil I. Die Positionen des 13. und 14. Jahrhunderts

2. Thomas von Aquin 17
3. Johannes Duns Scotus 21
   3.1 Definitionen der Idee nach Scotus 22
   3.2 Das verminderte Sein (*esse deminutum*) der Ideen 22
   3.3 Die Ideen werden erst produziert und dann erkannt 24
   3.4 Zusammenfassung 27
4. Petrus Aureoli 29
   4.1 Entstehung des objektiven Begriffs 30
      4.1.1 *II Sent.*, d. 11 q. 3 a. 1 31
      4.1.2 *II Sent.*, d. 11 q. 3 a. 2 33
      4.1.3 Plurifizierbarkeit des objektiven Begriffs 34
   4.2 Die Herstellung von Allgemeinbegriffen 36
      4.2.1 Zwei Arten von *ratio*: R^1 und R^2 39
      4.2.2 Woher stammt die Unterschiedenheit der *rationes*? 40
      4.2.3 Aureoli als gemäßigter Realist 42
      4.2.4 Operationen 43
      4.2.5 Zum *conceptus universalis* 44
   4.3 Aureolis Ideenlehre 46
5. Wilhelm von Ockham 49
   5.1 Definition der Idee nach Wilhelm von Ockham 49
   5.1 Probleme 51
   5.2 *Ideae praecise sunt singularium* 54
   5.3 Zusammenfassung 54

Teil II. Die Positionen des 16. und 17. Jahrhunderts

6. Pedro da Fonseca 59
6.1 Die Unterscheidung zwischen *conceptus formalis* und *obiectivus* 59
6.2 Was ist die Idee? (*Met.* l. 7, c. 8., q. 1) 60
6.2.1 Sectio 2 61
6.2.1 Sectio 3 64
6.2.1 Sectio 4 65
6.2.1 Sectio 5 69
6.2.1 Sectiones 6 und 7 72
6.2.1.1 Was ist die Idee? 72
6.2.1.2 Wievielfach ist die Idee? 73
6.2.1.3 Wovon gibt es Ideen? 73
6.3 Zur Unterschiedenheit von *verbum mentale* und *actus intelligendi* 76
6.4 Zusammenfassung 77
7. Pedro Hurtado de Mendoza 79
8. Johannes a Sancto Thoma 81
9. Rodrigo de Arriaga 85
10. Francisco de Oviedo 87
11. Johannes Poncius 89
12. Richard Lynch 95
Kapitel 1: Was und wievielfach ist das Exemplar? 95
Kapitel 2: Worin besteht das Exemplar? 96
Kapitel 3: Behandlung der Gegenargumente 97
Kapitel 4: Ist die Exemplarursache eine echte Ursache, und zu welcher der vier Ursachen gehört sie? 99

Teil III. Francisco Suárez

13. Suárez zur Unterscheidung zwischen *conceptus formalis* und *conceptus obiectivus* 103
13.1 Einführung der Unterscheidung 103
13.1.1 Suárez zu Gedankendingen 105
13.1.1.1 Die *per modum entis* konzipierten Gedankendinge 106
13.1.1.2 *Entia prohibita* 107
13.2 Ist Suárez ein Scotist? 108
13.2.1 Auseinandersetzung mit der Position von Jacob Schmutz 109
13.2.2 Auseinandersetzung mit der Position von Norman J. Wells 113
13.3 Zusammenfassung 117

14. Suárez zu Ideen 119
14.1 Die Idee ist der *conceptus formalis* 119
14.2 Kritik durch Mastrius und Bellutus 122
14.2.1 Für Mastrius/Bellutus ist die Idee der *conceptus obiectivus* 123
14.2.2 Gegenargumente von Suárez 125
14.3 Tabellarische Gegenüberstellung der beiden Positionen 127
15. Praktischer und spekulativer Intellekt 129
16. Überblick: Suárez und sein Umfeld 133
16.1 Suárez 133
16.2 Suárez im Verhältnis zu den Scotisten 134
16.3 Suárez im Verhältnis zu den Thomisten 137
16.4 Suárez im Verhältnis zu den Nominalisten 139
16.5 Zusammenfassung 142

17. Ausblick I: Suárez und Descartes 145
18. Ausblick II: Kunst und Kunsttheorien im 19. und 20. Jahrhundert 151
18.1 Gedanke und Ausdruck 151
18.2 Wölfflins Anschauungsformalismus 152
18.3 Picassos Basler Stillleben 154
18.4 Proust 158

Literatur 161
Quellen 161
Sekundärliteratur 163
Namenregister 169
Sachregister 171

1. Einleitung

In dieser Arbeit möchte ich die neuartige Konzeption der geistigen Hervorbringung vorstellen, die Francisco Suárez (1548–1617) in seiner 25. Metaphysikdisputation entwickelt. Neuartig ist diese Konzeption vor allem in Bezug auf die Positionen vor Suárez, und sicherlich kommt sie uns heute in mancherlei Hinsicht bekannt oder fast gängig vor (freilich ohne dass wir sie mit dem Namen Suárez verbinden). Dennoch stellt eine Untersuchung des Zeitraums, in dem Neu und Alt direkt aufeinanderprallen, eine seltene Gelegenheit der kontrastiven Konturierung von später fast ausschließlich vermischt vorkommenden Auffassungen dar. Auf diese Weise könnte eine solche Untersuchung uns die Möglichkeit eröffnen, das uns Bekannte noch einmal klarer zu sehen oder auch Unklarheiten daran zu erkennen.

Die Produktivität des Intellekts in den philosophischen Theorien des Mittelalters und der frühen Neuzeit wird jüngst verstärkt beleuchtet. So wissen wir, dass für Dietrich von Freiberg das Unterscheiden eine Art des Hervorbringens ist (»distinguere est efficere«), das heißt, der Intellekt ist konstitutiv für die Naturdinge, insofern sie distinkt erkennbar sind.[1] Auch Nikolaus von Kues und Marsilio Ficino interpretieren »das Verhältnis zwischen Geist und Gegenstand nicht mehr wesentlich rezeptiv, sondern *produktiv*«.[2] Nach diesen Philosophen ist jede Erkenntnis in gewisser Weise produktiv – auch wenn die Kunstproduktion häufig als Anlass oder Beleg für diese Feststellung dient.

Unser Ansatz ist ein anderer. Suárez (wie auch die übrigen hier analysierten Autoren) beschreibt eine Situation, in der es wirkliche Dinge gibt, die außerhalb des Geistes existieren und den Maßstab für das Erkennen darstellen. Dies macht jedoch die Frage umso spannender, wie etwas, das sich im Geist befindet, den Geist verlassen und in der materiellen Welt manifest oder greifbar werden kann. Dieser Prozess wird als Kunstproduktion bezeichnet, und wir werden diesen Prozess als Spiegelbild für den so ausführlich erforschten Erkenntnisprozess verstehen. Insofern sind in dieser Untersuchung die beiden Prozesse scharf unterschieden. Zwar ist für beide entscheidend, wie der jeweilige Philosoph die Verbindung zwischen Denkakt und dem Ding draußen konstruiert, doch die Richtung ist jeweils eine andere: Bei der Erkenntnis ist das Ding primär, bei der Kunstproduktion hingegen der Denkakt.

---

1. Vgl. Mojsisch 1998.

2. Leinkauf 2006, 225.

Dies zeigt auch bereits an, wie weit der Kunstbegriff hier gefasst ist. Suárez sagt selbst, dass es bei den Ideen darum geht, inwiefern Wissen nach draußen wirkt. Das scheint sowohl den Aristotelischen Kunstbegriff (τέχνη) zu umfassen, der primär auf die Heilkunst, die Baukunst usw. zugeschnitten ist, als auch unseren heutigen Kunstbegriff, der nicht zuletzt den Anspruch hat, die moderne Kunst abzudecken.

1.1 Der historische und systematische Rahmen

Die geistige Hervorbringung wurde in der Schulphilosophie umfassend diskutiert, und zwar im Rahmen der Ideenlehre. Der *locus classicus* hierfür sind die Distinktionen 35 und 36 der Kommentare zum ersten Sentenzenbuch des Petrus Lombardus sowie, in der Schulphilosophie des Barocks, die Abhandlungen über die aristotelische Ursachenlehre, wo die Idee als *exemplar* oder *causa exemplaris* verhandelt wird – allgemein werden *idea* (griechisch) und *exemplar* (lateinisch) als Synonyme betrachtet. Dass überhaupt Ideen anzunehmen sind, wird im Anschluss an Augustinus dadurch bewiesen, dass Gott nicht irrational schöpft, also rational, also nach Ideen.[3]

In der Regel steht die Erschaffung der Welt durch Gott im Vordergrund, und die Kunstproduktion als eine weitere Art der rationalen Hervorbringung spielt vor allem als Modell für jene Erschaffung eine Rolle. Suárez hingegen rückt in der 25. seiner im Jahr 1597 erschienenen *Disputationes metaphysicae* den Künstler in den Mittelpunkt seiner Diskussion der *causa exemplaris*. Dies geschieht nicht zufällig, denn die Einzigartigkeit der suarezischen Theorie der Ideen entspringt zu großen Teilen der Einzigartigkeit seiner Erkenntnislehre. Durch eine Untersuchung der Ansichten des Suárez zu den Ideen hoffe ich daher, auch seine Position in der Begriffstheorie zu erhellen, denn dies ist ein Feld, in dem er – meiner Ansicht nach zu Unrecht – häufig als inkonsistent angesehen wird.

Um die Besonderheit der suarezischen Theorie der Ideen sichtbar machen zu können, möchte ich hier zunächst sehr pointiert die beiden Grundmodelle für die Kunstproduktion vorstellen, auf die Suárez sich bezogen hat.

Für die Schulphilosophen des Mittelalters – beispielhaft verwende ich hier Formulierungen des Thomas von Aquin – ist die Idee eine Form, die nachgeahmt wird, wobei diese Nachahmung absichtlich erfolgen muss, d. h. aus der Intention

3. Vgl. Guillelmus de Ockham, *Ord. I*, d. 35, q. 5 (OT 4, 492): »Ideo dico quod ideae sunt ponendae praecise ut sint exemplaria quaedam ad quae intellectus divinus aspiciens producat creaturas. Cuius ratio est quia, secundum beatum Augustinum ubi supra (*De diver. qq. 83*, q. 46 – PL 40, 29–31), propter hoc praecise ponendae sunt ideae in Deo, quia Deus est rationabiliter operans.«

des Handelnden heraus, etwas der Idee Ähnliches hervorzubringen. In der Regel spielt es dabei keine Rolle, ob sich das Formungsvorbild im Geist des Künstlers befindet oder ob es sich um eine äußere Sache handelt. Diese Äquivalenz von innerem und äußerem Exemplar geht auf Seneca zurück.[4] Wolfgang Hübener schreibt dazu: »In der Regel scheinen bei einer derartigen Doppelausrichtung des exemplarursächlich regulierten Tuns die entwerfenden Künste stillschweigend auf der einen, die mimetischen dagegen auf der anderen Seite angesiedelt worden zu sein.«[5] Dies bedeutet, dass bei einem Porträt der Maler oder Bildhauer immer das Gesicht der porträtierten Person als Idee verwendet, während beispielsweise ein Architekt normalerweise nicht ein bereits vorhandenes Haus imitiert, sondern in seinem Geist ein neues Haus entwirft, das er anschließend umsetzt.

Dieses Grundmodell war lange Zeit gültig und wurde erst in der Schulphilosophie des Barocks aufgeben. Spätestens ab Pedro da Fonseca, dessen Metaphysik 1577 veröffentlicht wurde, gilt nur noch das innere Exemplar als eigentliches Exemplar. Die innere Konzeption des Künstlers bestimmt also die Kunstproduktion, und alles, was sich außerhalb des Geistes befindet, hilft möglicherweise dem Künstler, eine solche innere Konzeption zu entwickeln und zu halten, hat aber keine Relevanz in Bezug auf die Kausalität der Kunst.

Hier ist das äußere Exemplar nur noch in einem sehr entfernten Sinn Exemplar, und alle Künste, ob entwerfend oder nachahmend, funktionieren in derselben Weise: Der Künstler verwendet seine Vorkonzeption, um etwas zu produzieren, was dieser Vorkonzeption ähnelt.

Die Hauptfrage in Bezug auf die Ideen, die man sich in der Schulphilosophie des Barocks stellte, lautete demnach: Ist das Exemplar der formale Begriff (*conceptus formalis* – der Akt des Begreifens bzw. das eng mit diesem Akt verbundene *verbum*) oder der objektive Begriff (*conceptus obiectivus* – die begriffene Sache mit der Seinsweise des objektiven Seins)? Die erste Position wurde von den Thomisten, die zweite von den Scotisten vertreten.

Um die beiden bislang geschilderten Schritte zu veranschaulichen und die Logik dieser Entwicklung hervorzuheben – einer Entwicklung, die Suárez dann weitertreiben wird –, möchte ich die Kunstgeschichte hinzuziehen. Mein Bezugspunkt ist dabei primär die Begrifflichkeit, mit der der Schweizer Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin (1864–1945) die Malerei der Renaissance und die Malerei des Barocks voneinander abgrenzt.[6] Mir scheint, das erste ideentheoretische Grundmodell (die äußere Sache als Exemplar) spiegelt sich in der Malerei der

4. Vgl. Anm. 32.

5. Hübener 1977, 34.

6. Vgl. Wölfflin 1920, bes. 14–19.

Renaissance wider, die laut Wölfflin eine »handgreifliche, plastische Auffassung« der Gegenstände zum Ausdruck bringt. Das zweite ideentheoretische Grundmodell hingegen (die innere Vorstellung des Künstlers als Exemplar) hat eine Entsprechung in der Malerei des Barocks, die sich bewusst den Bedingungen des Sehens unterwirft.[7]

Ein Renaissancegemälde, so argumentiert Wölfflin, stellt die Welt so dar, wie wir sie vom Anfassen her kennen: plastisch und konturiert. Das äußert sich beispielsweise im linearen Charakter der Renaissancemalerei – die Linie ist das vorherrschende strukturierende Element, und die Gegenstände heben sich durch klare Konturen voneinander ab. Eine derartige Darstellung der Dinge in ihrem plastischen und konturierten Charakter ist jedoch genau das, was man von einem Gemälde erwarten würde, dessen Hervorbringung durch ein äußeres Exemplar bestimmt wurde – ganz so, wie es bereits in der Schulphilosophie des Mittelalters beschrieben wurde.

Ein barockes Bild hingegen bezeugt den »Fortgang von der handgreiflichen, plastischen Auffassung zu einer rein optisch-malerischen«, das heißt, es zeigt die Dinge nicht als etwas Greifbares, sondern bewusst als etwas vom Künstler Gesehenes.[8] Das zeigt sich im »malerischen Charakter« (Wölfflin) der Bilder des Barock: Licht und Schatten spielen eine integrale Rolle, und Konturen verlieren an Bedeutung. Beispielsweise verschmelzen mitunter die dunkelsten Stellen einer Figur mit dem Hintergrund, und beschattete Flächen werden manchmal nicht in der Lokalfarbe gemalt, sondern erhalten ein Schimmern in der Komplementärfarbe zu dieser Lokalfarbe. Interessanterweise war dieses Phänomen der Farbänderung schon von Leonardo da Vinci beobachtet worden, dem großen Künstler

---

7. Die Hinzuziehung der Kunstgeschichte dient hier nur der Veranschaulichung, d. h. die Absicht ist dabei keine streng historische. – Wichtig für unsere Zwecke ist aber, dass die Deutung von Erwin Panofsky (Panofsky 1982) nicht zutrifft, wonach das Mittelalter – abzulesen an der damals herrschenden Ideenlehre – in einer geistigen Welt gefangen war und keinerlei Vorstellung von einem Nachahmen der äußeren Dinge hatte, sodass dann erst die Renaissance den Blick auf die sinnliche Wirklichkeit gerichtet hätte. Diese Deutung hat Wolfgang Hübener widerlegt, indem er das Festhalten an Senecas Äquivalenzthese für zahlreiche wichtige Autoren des Mittelalters nachweist (Thomas von Aquin, Wilhelm von Ockham usw.). Mittelalter und Renaissance waren in dieser Hinsicht also nicht getrennt, sondern weisen im Gegenteil eine grundsätzliche Ähnlichkeit auf. Panofskys Fehler ist laut Hübener die Annahme, »das Mittelalter habe die Definition der Idee ›überall der Augustinischen Erörterung‹ (Panofsky) des Ideebegriffs entnommen« (Hübener 1977, 27). Bei Augustinus steht tatsächlich das Im-Geist-Sein der Idee im Vordergrund, weil er sich ganz auf die göttliche Idee konzentriert. Viele Philosophen des Mittelalters jedoch, die sich explizit mit dem Künstler beschäftigen, folgen eher Seneca.

8. Vgl. Wölfflin 1920, 18.

und Wissenschaftler der Renaissance. Dieses optische Phänomen ignoriert Leonardo jedoch, wenn er den Künstlern zur Darstellung eines Schattens empfiehlt, einfach die Lokalfarbe mit etwas Schwarz zu mischen. Diese Orientierung an der Natur des Gesehenen (anstatt an der Natur des Sehens) ist eine klare Bestätigung für Wölfflins These, die Kunst jener Zeit sei von einer »handgreiflichen, plastischen Auffassung« der Dinge geprägt.

Dahingegen ist die barocke Art, die Dinge so darzustellen, wie der Maler sie sieht, offensichtlich die Entsprechung zu jenen philosophischen Theorien, die dem äußeren Exemplar den Status eines ordentlichen Exemplars absprechen und nur ein inneres Exemplar für erforderlich halten – nämlich die innere Vorkonzeption des Werks durch den Künstler.

1.2 Neubestimmung der Idee durch Suárez

Linear – malerisch ist nur ein Paar der fünf Paare von Grundbegriffen, die Wölfflin entwickelt. Die übrigen lauten: flächenhaft – tiefenhaft, geschlossene Form – offene Form, vielheitliche Einheit – einheitliche Einheit, absolute Klarheit – relative Klarheit. Wölfflin betont, »dass unsere zweite Reihe von Begriffen insofern von Haus aus einer anderen Ordnung angehört, als diese Begriffe in ihrer Wandlung eine innere Notwendigkeit an sich haben«[9] – denn diese Wandlung beruht auf Reflexion. Zuerst müssen die Dinge so gemalt werden, wie sie sind, damit die Künstler dann durch Reflexion erkennen können, dass sie die Dinge in einer besonderen Weise sehen. Wenn in der Barockmalerei also die Eigengesetzlichkeit des Sehens deutlich zutage tritt, dann ist die Malerei der Renaissance dafür eine notwendige Grundlage.

Suárez seinerseits geht noch einen Schritt weiter. Er stellt weder das Ding draußen noch die Vorkonzeption des Künstlers in den Mittelpunkt seiner Theorie der Kunstproduktion, sondern wendet sich dem nächsten Schritt zu, d. h. der Art und Weise, wie diese Vorkonzeption bzw. allgemein ein Gedanke in eine äußere Wirkung bzw. in ein Kunstwerk sich übersetzt oder übersetzt wird. In diesem Sinne bildet die suarezische Theorie die dritte Reflexionsstufe in der oben dargestellten Entwicklung des Nachdenkens über Kunst.

9. Vgl. ebd.

1.2.1 Erster Kritikpunkt am Vorkonzeptionsmodell

Ich werde beschreiben, wie Suárez diese Stufe erreicht. Seine Kritik am traditionellen Verständnis der Idee besteht aus zwei Punkten: Erstens argumentiert er, dass die Vorkonzeption des Künstlers keine echte Ursächlichkeit im Sinne einer Wirkursächlichkeit besitzt. Dieser Kritikpunkt basiert auf der Analyse, dass das Vorkonzeptionsmodell – genauso wie das Modell, wonach der Künstler etwas imitiert, was außerhalb seines Geistes liegt – auf Nachahmung beruht und deshalb vom Willen des Künstlers abhängt, das Exemplar nachzuahmen. Dadurch jedoch würde die Exemplarursächlichkeit auf eine Art von Zweckursächlichkeit reduziert.

Im Grunde besagt dieses Argument, dass der intramentale Inhalt nicht die Ursache für seine eigene Umsetzung sein kann, da er weder die Regeln noch die Kraft für seine eigene Implementierung besitzt. Der intramentale Inhalt kommt daher als Idee oder Exemplar für Suárez nicht in Frage.

1.2.2 Zweiter Kritikpunkt am Vorkonzeptionsmodell

Der zweite Kritikpunkt, den Suárez gegen das Vorkonzeptionsmodell vorbringt, bezieht sich auf die erkenntnistheoretischen Grundlagen. Nach Suárez arbeitet nur der unvollkommene Künstler mit einer Vorkonzeption – für einen perfekten Künstler wäre sie überflüssig. Die Basis für dieses Argument ist die suarezische Konzepttheorie, nach der bei einer perfekten Erkenntnis kein intramentaler Inhalt produziert wird. Wenn der objektive Begriff, d. h. der Gegenstand des Denkakts, gänzlich der hervorzubringenden Sache angemessen ist, unterscheidet er sich nicht von der Sache selbst. Darin liegt eine direkte Ablehnung der scotistischen Lehre, wonach der objektive Begriff die Sache im gedanklichen Sein (*esse obiectivum*) ist. Suárez wendet sich jedoch auch gegen die thomistische Lehre vom *verbum mentis* als *medium in quo*, d. h. als eine vom Erkenntnisakt unterschiedene Qualität, in der die Sache erkannt wird. – Beide bislang verwendeten Strategien, einen intramentalen Inhalt theoretisch zu fassen, werden also abgelehnt.

1.2.3 Suárez' eigene Lösung

Suárez' eigene Lösung baut denn auch auf einer ganz eigenen Konzepttheorie auf. Der formale Begriff, d. h. der Denkakt, terminiert sich direkt an der Sache draußen. Der formale Begriff repräsentiert lediglich dadurch, dass er den Intellekt auf die Sache verweist. Dies bezeichnet Suárez als *repraesentatio intellectualis* oder *formalis* – gemeint ist also der Akt des Repräsentierens im Gegensatz zu

einer objektiven Repräsentation (*repraesentatio obiectiva*), die sozusagen als Stellvertreter der Sache im Intellekt fungieren könnte. Alle anderen Philosophen im Umkreis von Suárez haben eine solche objektive Repräsentation und damit eine dreistellige Erkenntnisbeziehung aus Sache, Erkenntnisakt und einem zwischen diesen beiden vermittelnden, intramental seienden Dritten.

Genau dieser *conceptus formalis*, der Akt des Repräsentierens, ist für Suárez das Exemplar bzw. die Idee. Seine Definitionen der Idee lauten demnach wie folgt:

> »der praktische formale Begriff (CF) von der Sache, die gerade hervorgebracht wird *(rei efficiendae)*«[10]

> »das, womit der Künstler sich die Sache repräsentiert, die er gerade hervorbringt *(rem quam effecturus est)*, … wodurch sich dieses Repräsentieren erst erfüllt«[11]

> »das, was der Tätige (im Tätigsein) in seinem Intellekt formt«[12]

Was Suárez in allen diesen Definitionen hervorhebt, ist, dass der Denkakt und das Auftauchen des Kunstwerks sich gleichzeitig vollziehen. Es gibt – und insofern fließt diese Beschreibung der Kunstproduktion direkt aus der speziellen Erkenntnislehre von Suárez – kein vermittelndes Drittes zwischen dem Denkakt und der Sache draußen. Das heißt in diesem Fall in erster Linie: Es gibt keine Vorkonzeption.

1.2.4 Reflexion auf den Prozess

Die suarezische Theorie der Kunstproduktion lässt Raum für einen Prozess – das Denken ist ein Prozess. Die Bildung des Begriffs dauert mindestens so lange wie die Produktion des Kunstwerks. Und man mag sich jetzt fragen: Wie wird dieser Prozess gesteuert? Was Suárez beschreibt, hört sich mitunter sehr chaotisch an, als würde der Künstler von seinen eigenen Taten überrascht. Und in der Theologie würde Gott womöglich zu einem bloßen Betrachter, anstatt aktiv die Welt zu erschaffen. Doch dies ist nicht der Fall, da es für Suárez immer eine Reflexion auf den Gedankenakt gibt, und aus dieser Reflexion entsteht die Möglichkeit, den zugrunde liegenden Akt zu steuern.

Die Lösung für den Künstler ist hier eng an die Lösung für Gott angelehnt. Gott ist ein zuhöchst einfaches Wesen, in dem mehrere Akte nicht wirklich unterschieden werden können. Dennoch erkennt Gott in einer Quasi-Reflexion sich

---

10. Vgl. Anm. 432.

11. Vgl. Anm. 433.

12. Vgl. Anm. 434.

selbst und damit auch den Erkenntnisakt, mit der er die Kreaturen erkennt. Die Selbsterkenntnis ist sogar primär gegenüber der Erkenntnis der Kreaturen, die für Gott immer nur Sekundärobjekte sind. Streng genommen blickt Gott also gar nicht nach draußen, sondern sieht nur, wie sich seine Erkenntnis (und damit seine Kausalität) in gewisser Weise auf die Dinge richtet – und in dieser Quasi-Reflexion weiß er dann um die Dinge.

Auch beim Künstler bedarf es einer Reflexion auf die Idee bzw. den Erkenntnisakt. Doch Suárez weist die Forderung zurück, dass es sich um eine *formale* Reflexion, also einen reflexiven Akt, handeln muss. Stattdessen führt er die *virtuelle* Reflexion ein. Jeder Denkakt, so Suárez, erkennt sich selbst durch virtuelle Reflexion – nicht als Gegenstand (*ut quod*), aber doch als ein Mittel (*ut quo*), d. h. insofern er auf ein Objekt gerichtet ist (*per modum tendentiae ad objectum*).

Die Entscheidung für einen bestimmten geistigen Fokus[13] ist also nicht an die Entscheidung für einen bestimmten Inhalt gebunden. Der Künstler kann sehr wohl seinen geistigen Blick in einer definierten Weise ausrichten, ohne dabei den Inhalt vorzugeben, auf den dieser Blick geht. Und tatsächlich muss dieser Inhalt auch noch gar nicht existieren. Es gibt also eine mögliche Spannung zwischen innerer Ausrichtung und äußerer Realität. Dennoch werden dabei keine rein geistigen Inhalte (Gedankendinge) produziert, da die bloße Fokussierung nicht schon die Annahme enthält, dass an der in Blick genommenen Stelle bereits eine Sache existiert.

Die Quasi-Reflexion bei Gott und die virtuelle Reflexion beim Künstler ermöglichen es Suárez nun, in einer Situation, in der sich das Wissen und seine Gegenstände ohne Vermittlung und dadurch in einer sehr ausgewogenen Weise gegenüberstehen, eine Priorität der Wissensseite herzustellen. Mit dieser Priorität des Wissens verbindet sich dann die Produktivität des Gedankens – obwohl dies keineswegs der Normalfall ist. Natürlich gibt es weiterhin das spekulative Wissen, bei dem die Gegenstände das Maß für das Denken darstellen. Selbst das göttliche Wissen ist in vielen Fällen spekulativ, z. B. in Bezug auf die Dinge, die noch nicht erschaffen wurden. Ein praktisches und damit ein produktives Wissen hat Gott nur in Bezug auf die Dinge, die er gerade hervorbringt.

---

13. »Geistiger Fokus« oder »Blick des Geistes« ist dabei meine Übersetzung für den Ausdruck *mentis acies*, den Suárez synonym zum formalen Begriff verwendet. Was er damit zum Ausdruck bringen möchte, ist m. E. genau die oben beschriebene Möglichkeit einer direkten Kontrolle: Der Gedankenakt kann – aufgrund der virtuellen Reflexion – separat gesteuert werden, während im traditionellen Modell der Akt und sein intramentaler Terminus eine direktere Verbindung besitzen.

1.2.5 Übertragung auf die Kunstgeschichte

In welcher Hinsicht bildet Suárez nun die dritte Reflexionsstufe in Bezug auf das Nachdenken über die Kunstproduktion? – Die Idee war zuerst das Ding draußen und dann die objektive Repräsentation dieses Dinges im Geist des Künstlers. Suárez hingegen legt den Schwerpunkt auf den Umsetzungsaspekt des Produktionsprozesses und ist daher nur am formalen Aspekt der Repräsentation oder Konzeption (d. h. am Akt des Repräsentierens oder Begreifens) interessiert, nicht am inhaltlichen Aspekt. In derselben Weise, wie die Befürworter einer Vorkonzeption die Rolle des äußeren Exemplars allein darin sahen, dass es die Bildung einer Vorkonzeption unterstützen kann, weist nun Suárez der Vorkonzeption lediglich die Rolle zu, den unvollkommenen Künstler dabei zu unterstützen, eine geistige Ausrichtung zu finden und zu halten.

Im Grunde hat die suarezische Theorie etwas Positivistisches: Wenn der Inhalt nicht seine eigene Umsetzung bestimmen kann (im Sinne einer Wirkursache), liegt es nahe, die Rolle der gedanklichen Ausrichtung in diesem Prozess zu untersuchen. Und Suárez kommt zu dem Ergebnis, dass diese gedankliche Ausrichtung auf das im Werden Begriffene unbedingte Voraussetzung dafür ist, dass der Ausdruck als ein geistiges Werk zustande kommt. Mit anderen Worten: Der Ausdruck dokumentiert auf jeden Fall die Ausrichtung, denn wenn ich mich nicht auf etwas konzentriere, kann ich es auch nicht hervorbringen. Der Inhalt, so Suárez, motiviert lediglich zu einer bestimmten Ausrichtung, aber es bedarf seiner nicht – jedenfalls nicht als etwas Vorgängiges. Der Ausrichtungsakt, der zugleich Hervorbringungsakt ist, hat dann aber sehr wohl einen Inhalt, jedoch nichts Intramentales, sondern einfach die hervorgebrachte Sache selbst.

Der Vorteil und in gewisser Weise auch die Überlegenheit der suarezischen Theorie der Kunstproduktion besteht nun darin, dass sie bei der Betrachtung von Kunst einen formalistischen Ansatz fundieren kann, wie er z. B. von Wölfflin entwickelt wurde. Der oben beschriebene Unterschied zwischen der Kunst der Renaissance und der Kunst des Barocks kann weder mit dem Kunstverständnis der Renaissance noch mit dem Kunstverständnis des Barocks erfasst werden. Wenn man denkt, dass die Maler die Welt so malen, wie sie ist, dann müsste sich die Welt ändern, damit sich die Malweise fundamental verändert. Und wenn man denkt, dass die Maler die Welt so malen, wie sie sie sehen, dann müsste man den Wandel von Renaissance zu Barock als eine Veränderung der Sehweise auffassen. Das stimmt aber nicht, wie z. B. Leonardos Beobachtung der changierenden Farbe auf den beschatteten Seiten der Dinge zeigt.

Suárez hingegen ermöglicht uns, die künstlerischen Unterschiede als Unterschiede in der formalen Ausrichtung des Künstlers zu verstehen. Da sich der Gedanke direkt am Kunstwerk und damit an der Ausdrucksebene terminiert, ist