



»Dies ist eine zusammenfassende historische Darstellung der von der lateinischen Kultur des Mittelalters vom 6. bis zum 15. Jahrhundert erarbeiteten ästhetischen Theorien«, so der Autor. Darüber hinaus spürt das Buch hinter den philosophischen Diskursen und Traktaten die reiche Geschichten- und Bilderwelt auf und findet dahinter wiederum die theologische Lehre und die philosophischen Maximen der Scholastik, die religiösen Anschauungen und die Denkweisen der mittelalterlichen Menschen. Es entsteht ein überraschend lebendiges und eindruckliches Bild von der uns Nachgeborenen oft so fremd, widersprüchlich und naiv erscheinenden Kultur und Vorstellungswelt des Mittelalters.

*Umberto Eco*, geb. 1932 in Alessandria, ist Professor für Semiotik an der Universität Bologna. Von seinen wissenschaftlichen Werken sind u. a. auf deutsch erschienen: »Das offene Kunstwerk« (1978); »Lector in fabula« (dtv 4531); »Die Grenzen der Interpretation« (dtv 4644); »Zwischen Autor und Texte« (dtv 4682); »Einführung in die Semiotik« (7. Aufl. 1991); »Zeichen. Einführung in einen philosophischen Begriff« (1977); »Semiotik und Philosophie der Sprache« (1985) – außerdem seine großen Romane »Der Name der Rose«, »Das Foucaultsche Pendel« und »Die Insel des vorigen Tages« sowie mehrere Bände mit Essays und Betrachtungen.

Umberto Eco  
Kunst und Schönheit  
im Mittelalter

Deutscher Taschenbuch Verlag

Die Originalausgabe erschien 1987 unter dem Titel  
›Arte e bellezza nell'estetica medievale‹ bei Bompiani, Mailand.

Aus dem Italienischen übersetzt von Günter Memmert.

August 1993

7. Auflage April 2007

Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München

[www.dtv.de](http://www.dtv.de)

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt.

Sämtliche, auch auszugsweise Verwertungen bleiben vorbehalten.

© für die deutsche Ausgabe: Carl Hanser Verlag, München,

Wien 1991

ISBN 3-446-15310-1

Umschlagkonzept: Balk & Brumshagen

Umschlagbild: Ausschnitt des Gemäldes ›Lukas-Madonna‹  
von Rogier van der Weyden (1400–1464)

Druck und Bindung: Druckerei C. H. Beck, Nördlingen

Gedruckt auf säurefreiem, chlorfrei gebleichtem Papier

Printed in Germany · ISBN 978-3-423-30128-2

# Inhalt

## 1 Einleitung 9

## 2 Die ästhetische Sensibilität im Mittelalter

2.1 Die ästhetischen Interessen des Mittelalters	16
2.2 Die Mystiker	19
2.3 Die Sammelleidenschaft	27
2.4 Nützlichkeit und Schönheit	32

## 3 Das Schöne als Transzendentalium

3.1 Die ästhetische Betrachtungsweise der Welt	34
3.2 Die Transzendentalien. Philipp der Kanzler	37
3.3 Die Kommentare zum Pseudo-Dionysius Areopagita	39
3.4 Wilhelm von Auvergne und Robert Grosseteste	41
3.5 Die »Summa fratris Alexandri« und Bonaventura	42
3.6 Albertus Magnus	45

## 4 Die Ästhetiken der Proportion

4.1 Die antike Tradition	49
4.2 Die Musikästhetik	51
4.3 Die Schule von Chartres	55
4.4 Der »homo quadratus«	58
4.5 Die Proportion als Kunstregel	60

## 5 Die Ästhetiken des Lichtes

5.1 Die Freude an Farbe und Licht	67
5.2 Optik und Perspektive	72

5.3 Die Metaphysik des Lichtes: Grosseteste	74
5.4 Bonaventura	76

## 6 Symbol und Allegorie

6.1 Das symbolische Universum	79
6.2 Die Nichtunterscheidung zwischen Symbolik und Allegorik	85
6.3 Die metaphysische Pansemiosis	88
6.4 Die biblische Allegorik	92
6.5 Die enzyklopädische Allegorik	97
6.6 Die universelle Allegorik	102
6.7 Die künstlerische Allegorik	104
6.8 Thomas von Aquin und die Auflösung des allegorischen Universums	109

## 7 Psychologie und Erkenntnistheorie der ästhetischen Betrachtungsweise

7.1 Subjekt und Objekt	116
7.2 Die ästhetische Emotion	117
7.3 Psychologie des Sehens	120
7.4 Das ästhetische Betrachten bei Thomas von Aquin	122

## 8 Thomas von Aquin und die Ästhetik des Organismus

8.1 Form und Substanz	128
8.2 »Proportio« und »Integritas«	130
8.3 »Claritas«	137

## 9 Entwicklungen und Krise einer Ästhetik des Organismus

9.1 Ulrich von Straßburg, Bonaventura und Lullus	140
9.2 Duns Scotus, Ockham und das Individuum	142
9.3 Die deutschen Mystiker	147

## 10 Theorie der Kunst

10.1 Die Theorie der »ars«	150
10.2 Ontologie der künstlerischen Form	153
10.3 Freie und dienende Künste	156
10.4 Die schönen Künste	158
10.5 Die Poetiken	162

## 11 Die Erfindung in der Kunst und die Würde des Künstlers

11.1 Die »infima doctrina«	165
11.2 Der »poeta theologus«	167
11.3 Die Vorbild-Vorstellung	168
11.4 Intuition und Gefühl	173
11.5 Die neue Würde der Kunst	176
11.6 Dante und die neue Auffassung vom Dichter	179

## 12 Nach der Scholastik

12.1 Der Praxis-Dualismus des Mittelalters	187
12.2 Die Strukturen des mittelalterlichen Denkens	189
12.3 Die Ästhetik des Nikolaus von Kues	195
12.4 Der neuplatonische Hermetismus	201
12.5 Astrologie versus Vorsehung	207
12.6 Sympathie versus »proportio«	209
12.7 Talisman versus Gebet	213
12.8 Die Ästhetik als Lebensnorm	215
12.9 Der Künstler und die neue Interpretation der Texte und der Welt	218
12.10 Zum Abschluß	220

Anmerkungen 225

Bibliographie 232



## Einleitung

Dies ist eine zusammenfassende historische Darstellung der von der lateinischen Kultur des Mittelalters vom 6. bis zum 15. Jahrhundert erarbeiteten ästhetischen Theorien. Freilich bedürfen die in dieser Feststellung verwendeten Begriffe erst einer Definition.

*Zusammenfassende Darstellung.* Es soll hier nichts Neues entdeckt, sondern versucht werden, frühere Untersuchungen – zu denen auch die des Verfassers über das ästhetische Problem bei Thomas von Aquin (1956) gehört – zusammenzufassen und in ein System zu bringen. Ich hätte diese Arbeit nicht in Angriff nehmen können, wenn nicht 1946 zwei grundlegende Werke erschienen wären, die *Etudes d'esthétique médiévale* von Edgard de Bruyne und die von D.H. Pouillon zusammengestellte Sammlung von Texten über die Metaphysik des Schönen. Man kann wohl unbedenklich sagen, daß alles, was vor diesen beiden Büchern geschrieben wurde, unvollständig und alles nach ihnen Geschriebene von ihnen abhängig ist.<sup>1</sup>

Da es sich um eine zusammenfassende Darstellung handelt, möchte dieses Buch auch jenen zugänglich sein, die keine Experten für mittelalterliche Philosophie oder Geschichte der Ästhetik sind. Alle lateinischen Zitate – die sehr zahlreich sind – werden deshalb entweder (wenn es sich um kurze handelt) sofort paraphrasiert, oder es folgt (wenn sie länger sind) die deutsche Übersetzung.<sup>2</sup>

*Historisch.* Es handelt sich um eine geschichtliche, nicht um eine theoretische Darstellung. Wie ich auch am Schluß darlege, möchte dieses Buch nicht einen philosophischen Beitrag zur gegenwärtigen Definition der Ästhetik, ihrer Probleme und Lö-

sungen leisten, sondern das Bild einer Epoche zeichnen. Diese Präzisierung würde genügen, wenn es sich hier um eine Geschichte der antiken oder der barocken Ästhetik handelte. Da jedoch die mittelalterliche Philosophie seit dem vergangenen Jahrhundert Gegenstand einer Reaktualisierung gewesen ist, die versuchte, sie als *philosophia perennis* darzustellen, muß jede Arbeit über sie stets die eigenen philosophischen Grundlagen klären. Damit es ganz klar ist: Diese Untersuchung der mittelalterlichen Ästhetik strebt das gleiche Verständnis einer geschichtlichen Epoche an, wie es eine Arbeit über die griechische oder barocke Ästhetik tun würde. Natürlich entscheidet man sich deshalb dafür, eine Epoche zu studieren, weil man sie für interessant hält und es der Mühe wert findet, sie besser verstehen zu wollen.

*Historische Darstellung der ästhetischen Theorien.* Eben weil es sich um eine historische Darstellung handelt, habe ich nicht die Absicht, in auch heute akzeptierbaren Begriffen wieder einmal zu definieren, was eine ästhetische Theorie ist. Es wird hier ausgegangen von einer weiteren Auffassung des Begriffes, die alle Fälle mit einschließt, in denen eine Theorie als Ästhetiktheorie auftrat oder anerkannt wurde. Als ästhetische Theorie werden wir also jeden Diskurs bezeichnen, der sich einigermaßen systematisch und unter Verwendung philosophischer Begriffe mit Phänomenen befaßt, die in Zusammenhang stehen mit der Schönheit, der Kunst und den Bedingungen für das Hervorbringen und Beurteilen von Kunstwerken, den Beziehungen zwischen Kunst und anderen Aktivitäten sowie zwischen Kunst und Moral, der Funktion des Künstlers, den Begriffen des Angenehmen, des Ornamentalen, des Stils, den Geschmacksurteilen wie auch der Kritik dieser Urteile und mit den Theorien und Praktiken der Interpretation von verbalen oder nichtverbalen Texten, also mit der hermeneutischen Frage – in Anbetracht dessen, daß diese die aufgezählten Probleme auch dann betrifft, wenn sie sich, wie das im Mittelalter besonders der Fall war, nicht allein auf die sogenannten ästhetischen Phänomene bezieht.

Anstatt von einer modernen Definition der Ästhetik auszuge-

gehen und dann zu prüfen, ob sie für eine vergangene Epoche anwendbar ist (was zu sehr schlechten Werken über die Geschichte der Ästhetik geführt hat), geht man besser von einer möglichst synkretistischen und toleranten Definition aus und sieht dann zu, wie weit man mit ihr kommt. Mit dieser Einstellung habe ich, wie schon andere vor mir, mich bemüht, soweit wie möglich die ausgeprägt theoretischen Arbeiten mit jenen Texten zusammenzusehen, die, obgleich sie ohne systematische Intentionen geschrieben wurden (wie zum Beispiel die Beobachtungen der Rhetorik-Theoretiker, die Schriften der Mystiker, der Kunstsammler, der Pädagogen, der Enzyklopädisten oder der Interpreten der Heiligen Schriften), die philosophischen Ideen ihrer Zeit widerspiegeln oder beeinflussen. Und ich habe versucht, in den Grenzen des Möglichen und ohne Anspruch auf Vollständigkeit aus den Aspekten des Alltagslebens und der Entwicklung der künstlerischen Formen und Techniken die zugrunde liegenden ästhetischen Vorstellungen zu extrapolieren.

*Lateinisches Mittelalter.* Theoretische – philosophische oder theologische – Abhandlungen bedienen sich im Mittelalter des Lateinischen; die mittelalterliche Scholastik spricht lateinisch. Stößt man auf theoretische Texte in den Volkssprachen, so befindet man sich, unabhängig vom Datum, bereits weitgehend außerhalb des Mittelalters. Unsere Darstellung befaßt sich mit den vom *lateinischen* Mittelalter formulierten ästhetischen Konzeptionen und berührt die Vorstellungen der Troubadour-Poesie, der Stilnovisten, Dantes (auch wenn bei Dante wichtige Ausnahmen gemacht wurden, insbesondere im letzten Kapitel) und natürlich der auf ihn folgenden Schriftsteller höchstens am Rand. Hinzuweisen ist noch darauf, daß man in Italien die vor der Entdeckung Amerikas lebenden Dichter Dante, Petrarca und Boccaccio noch dem Mittelalter zuzurechnen pflegt, während man sie in vielen Ländern bereits dem Beginn der Renaissance zuweist. Das wird wiederum dadurch ausgeglichen, daß diejenigen, für die Petrarca zur Renaissance gehört, beim burgundischen, flämischen und deutschen Quattrocento, also bei den Zeitgenossen

von Pico della Mirandola, Leon Battista Alberti und Aldo Manuzio, vom Herbst des Mittelalters reden.

Andrerseits läßt sich ebendieser Begriff »Mittelalter« nur sehr schwer definieren; und allein schon die eindeutige Etymologie dieses Wortes sagt uns, daß es erfunden wurde, um ein Jahrtausend unterzubringen, von dem niemand recht wußte, wie es einzuordnen sei angesichts der Tatsache, daß es zwischen zwei »hervorragenden« Epochen lag, auf deren eine man bereits sehr stolz war, während man der anderen mit großer Nostalgie gedachte.

Zu den zahlreichen Vorwürfen, die man gegen diese identitätslose Epoche erhob (deren einzige Identität darin bestand, »in der Mitte« zu sein), gehörte gerade auch der, sie habe der ästhetischen Sensibilität ermangelt. Wir werden auf diesen Punkt jetzt nicht eingehen, weil die folgenden Kapitel ebendiesen falschen Eindruck korrigieren sollen – und das Schlußkapitel wird zeigen, daß sich etwa im 15. Jahrhundert die ästhetische Sensibilität bereits so radikal verändert hatte, daß der Vorhang, der über die mittelalterliche Ästhetik heruntergegangen war, wenn nicht gerechtfertigt, so doch erklärbar wird. Es gibt indes auch andere Gründe, weshalb der Begriff »Mittelalter« Schwierigkeiten macht.

Tatsächlich fällt es nicht leicht, so unterschiedliche Jahrhunderte unter einem Etikett zusammenzufassen, nämlich einerseits die Zeit zwischen dem Fall des Römischen Reiches und dem karolingischen Wiederaufbau, in der Europa durch die schlimmste politische, religiöse, demographische, agrikulturelle, urbane, sprachliche Krise (die Liste ließe sich verlängern) seiner ganzen Geschichte geht, und andererseits die Jahrhunderte der Wiedergeburt nach dem Jahr Tausend, in denen man die erste industrielle Revolution angesetzt hat, die Jahrhunderte, in denen die modernen Sprachen und Nationen entstehen, die kommunale Demokratie, die Bank, der Wechsel und die doppelte Buchführung, in denen das Transportwesen zu Land und zur See, die landwirtschaftlichen und handwerklichen Techniken revolutioniert wurden, in denen man den Kompaß, den Spitzbogen und zuletzt das Schießpulver und den Buchdruck erfand. Es fällt schwer, eine

Zeit als einheitliche Epoche zu sehen, in der die Araber Aristoteles übersetzen und sich mit Medizin und Astronomie befassen, während das Europa östlich von Spanien zwar die »barbarischen« Jahrhunderte überwunden hat, aber auf die eigene Kultur noch keineswegs stolz sein kann.

Doch liegt die Schuld dafür, daß man zehn Jahrhunderte ohne Rücksicht auf ihre Verschiedenheit in eine Schublade wirft, wohl auch ein bißchen an der mittelalterlichen Kultur selbst, die, nachdem sie sich dafür entschieden hatte oder gezwungen sah, das Lateinische als *lingua franca*, den Bibeltext als grundlegendes Buch und die patristische Tradition als einziges Zeugnis der antiken Kultur zu erwählen, ständig Kommentare kommentiert und Autoritäten zitiert und dabei nie den Eindruck erweckt, sie habe etwas Neues zu sagen. Der Eindruck trägt, denn die mittelalterliche Kultur bringt durchaus Neues hervor, wenngleich sie sich bemüht, es unter den Überresten der Wiederholung zu verstecken (im Gegensatz zur modernen Kultur, die auch dann vorgibt, Neues zu produzieren, wenn sie nur Altes wiederholt).

Die mühsame Erfahrung, zu begreifen, wenn etwas Neues gesagt wird – dort, wo das Mittelalter danach strebt, sich selbst davon zu überzeugen, daß es lediglich bereits Gesagtes wiederhole –, macht auch derjenige, der sich mit den ästhetischen Vorstellungen dieser Zeit beschäftigt. Damit sie, wenigstens für den Leser, nicht zu mühsam wird, gliedert dieses Buch sich nicht nach einzelnen Autoren, sondern nach Problemen. Bei einer Gliederung nach Autoren besteht die Gefahr, daß man den Eindruck gewinnt, jeder Denker wiederhole, da er dieselben Termini und Formulierungen wie seine Vorgänger benutzt, immer wieder dasselbe (und um zu begreifen, daß genau das Gegenteil der Fall ist, müßte man je für sich die einzelnen Systeme rekonstruieren). Gliedert man hingegen nach Problemen, so ist es leichter, im Rahmen eines raschen Durchgangs, dem für fast zehn Jahrhunderte rund zweihundert Seiten zur Verfügung stehen, den Weg bestimmter Formulierungen zu verfolgen und zu entdecken, wie sie, häufig unmerklich, zuweilen aber sehr auffällig, einen Bedeutungswandel erfahren – wobei man schließlich erkennt, daß ein

vielbenutzter Ausdruck wie etwa *Form* anfänglich verwendet wurde, um das zu bezeichnen, was man an der Oberfläche sieht, während er zuletzt das bezeichnete, was sich in der Tiefe verbirgt.

Obwohl mir klar ist, daß bestimmte Probleme und Lösungen unverändert geblieben sind, habe ich es im allgemeinen vorgezogen, das Gewicht auf Entwicklung und Wandlung zu legen – mit dem Risiko, in jene Gewohnheit der Historiker (die zu kritisieren ich mir im folgenden erlauben werde) zu verfallen, die darin besteht, daß man meint, das mittelalterliche Denken entwickle sich zu einem »Besseren« hin. Natürlich hat die mittelalterliche Ästhetik einen Reifungsprozeß durchgemacht, denn sie begann mit ziemlich unkritischen Zitaten von mittelbar aus der antiken Welt empfangenen Vorstellungen und organisierte sich schließlich in jenen Meisterwerken systematischer Strenge, die die *summae* des 13. Jahrhunderts darstellen. Doch wenn uns Isidor von Sevilla mit seinen fantastischen Etymologien zum Lächeln reizt, während Wilhelm von Ockham uns zwingt, ein dichtes Gedankengewebe aus formalen Subtilitäten zu interpretieren, die auch moderne Logiker noch auf die Probe stellen, so heißt das nicht, daß Boethius weniger scharfsinnig ist als Duns Scotus, obwohl er doch acht Jahrhunderte vor ihm gelebt hat.

Die Geschichte, die ich jetzt nachzeichnen möchte, ist komplex; in ihr gibt es Kontinuität und Brüche. Sie ist weitgehend eine Geschichte der Kontinuität, denn zweifellos war das Mittelalter eine Zeit der Autoren, die sich einer nach dem anderen kopierten, ohne sich zu zitieren, auch deshalb, weil in einer Kultur der Handschrift – wobei die Handschriften schwer zugänglich waren – das Kopieren die einzige Möglichkeit darstellte, Ideen zirkulieren zu lassen. Niemand hatte ein schlechtes Gewissen; von Abschrift zu Abschrift wußte oft niemand mehr, wer wirklich der Urheber einer Formulierung war, und letztlich war man der Meinung, eine Idee gehöre, wenn sie wahr sei, allen.

Doch gibt es auch Knalleffekte in dieser Geschichte, wenngleich keine Paukenschläge wie das *cogito* des Descartes. Maritain zufolge war Descartes der erste Denker, der sich als »Debü-

tant im Absoluten« vorstellt, und nach Descartes wird jeder Denker versuchen, seinerseits auf einer bisher nie betretenen Bühne zu debütieren. Im Mittelalter hatte man diesen Sinn für Theatralik nicht; man hielt Originalität für eine Sünde des Hochmuts (obwohl man andererseits damals auch – nicht nur akademische – Risiken einging, um die offizielle Tradition in Frage zu stellen). Doch auch im Mittelalter war man fähig zu geistigen Aufschwüngen und Geniestreichen.

## Die ästhetische Sensibilität im Mittelalter

### 2.1 Die ästhetischen Interessen des Mittelalters

Einen Großteil seiner ästhetischen Probleme hat das Mittelalter aus der klassischen Antike übernommen: Doch hat es diesen Themen durch Einfügung in die für das christliche Weltbild charakteristische Gefühlslage im Blick auf Mensch, Welt und Gottheit einen neuen Sinn gegeben. Es hat weitere Kategorien aus der biblischen und patristischen Tradition abgeleitet, war aber bestrebt, sie in den von einem neuen systematischen Bewußtsein gesetzten Rahmen einzufügen. Seine ästhetische Spekulation hat es darum auf einer Ebene unlegubarer Originalität entwickelt. Freilich könnte man Themen, Probleme und Lösungen auch als nur kraft der Tradition übernommenen Vorrat von Wörtern auffassen, die im Geist von Autoren und Lesern keinen wirklichen Widerhall fanden. Im Grunde, so hat man gesagt, hat die Antike beim Reden über ästhetische Probleme und beim Aufstellen von Kanons für das künstlerische Schaffen auf die Natur geblickt, während das Mittelalter bei der Behandlung dieser Themen auf die Antike blickte: Und in gewisser Hinsicht ist die mittelalterliche Kultur in der Tat eher ein Kommentar zur kulturellen Tradition als eine Auseinandersetzung mit der Realität.

Doch ist damit die kritische Einstellung des mittelalterlichen Menschen nur unvollständig beschrieben: Neben dem Kult der als Schatz von Wahrheit und Weisheit überlieferten Begriffe, neben einer Sehweise, die die Natur als Widerschein der Transzendenz, als Hindernis und Verzögerung betrachtet, gibt es in der Sensibilität dieser Zeit durchaus ein lebhaftes Interesse an der sinnlich wahrnehmbaren Realität in allen ihren Aspekten, einschließlich des Aspekts ihrer Genießbarkeit unter ästhetischen Gesichtspunkten.

Ist das Vorhandensein dieser spontanen Reaktionsfähigkeit gegenüber der Schönheit von Natur und Kunst (die zwar möglicherweise von doktrinären Stimuli gespeist wird, aber bei trockenem Buchwissen nicht stehenbleibt) einmal erkannt, dann weiß man auch, daß der mittelalterliche Philosoph, wenn er von Schönheit redet, nicht nur einen abstrakten Begriff meint, sondern sich auf konkrete Erfahrungen bezieht.

Zwar gibt es im Mittelalter ein Konzept von einer rein intelligiblen Schönheit, einer moralischen Harmonie, einem metaphysischen Glanz, und wir können diese Sehweise nur verstehen, wenn wir sehr liebevoll in Mentalität und Sensibilität dieser Zeit eindringen. Curtius (1948, 12.3) schreibt:

Wenn die Scholastik von Schönheit spricht, so ist damit ein Attribut Gottes gemeint. Schönheitsmetaphysik (z. B. bei Plotin) und Kunsttheorie haben nicht das Geringste miteinander zu tun. Der »moderne« Mensch überschätzt die Kunst maßlos, weil er den Sinn für die intelligible Schönheit verloren hat, den der Neuplatonismus und das Mittelalter besaß [...] Hier ist eine Schönheit gemeint, von der die Aesthetik nichts weiß.

Doch wäre es völlig falsch, wenn wir aufgrund solcher Feststellungen das Interesse an diesen Spekulationen verlieren würden. Denn erstens konstituierte auch die Erfahrung der intelligiblen Schönheit für den mittelalterlichen Menschen eine geistige und psychologische Realität, und die Kultur dieser Zeit bliebe ungenügend erhellt, wenn man diesen Faktor vernachlässigen würde; zweitens hat das Mittelalter, indem es das ästhetische Interesse auf den Bereich der nicht sinnlich wahrnehmbaren Schönheit ausdehnte, zugleich, auf dem Weg der Analogie, mittels expliziter und impliziter Parallelen, eine Reihe von Ansichten über das sinnlich wahrnehmbare Schöne, die Schönheit der Natur- und Kunstgegenstände erarbeitet. Der Bereich des ästhetischen Interesses war im Mittelalter umfassender als heute, und die Aufmerksamkeit für die Schönheit der Dinge wurde häufig stimuliert von einem Bewußtsein der Schönheit als einer metaphysischen Gegebenheit; dennoch gab es auch den kraftvoll den sinnlich erfaßba-

ren Dingen zugewandten Geschmack des gemeinen Mannes, des Künstlers und des Liebhabers von Kunstgegenständen. Diesen in vielfacher Weise dokumentierten Geschmack suchten die Lehrsysteme zu rechtfertigen und so zu lenken, daß die Aufmerksamkeit für das sinnlich Erfassbare nie die Oberhand über das Streben nach dem Spirituellen bekam. Alkuin räumt ein, daß es leichter ist, »die wohlgestalteten Gegenstände, das Süßschmeckende, den Wohlklang« und so weiter zu lieben, als Gott zu lieben (siehe *De rhetorica*, in Halm 1863, S. 550). Erfreuen wir uns dieser Dinge aber, um Gott besser zu lieben, dann können wir uns auch die Neigung zum *amor ornamenti*, zu prächtigen Gotteshäusern, zum schönen Gesang und zur schönen Musik erlauben.

Die Ansicht, das Mittelalter habe das sinnlich erfassbare Schöne moralistisch abgelehnt, verrät außer einer oberflächlichen Kenntnis der Texte ein fundamentales Unverständnis der mittelalterlichen Mentalität. Sehr deutlich sieht man das an der Einstellung der Mystiker und der Rigoristen zur Schönheit. Moralisten und Asketen gehören überall auf der Welt gewiß nicht zu den Menschen, die unempfindlich gegenüber den irdischen Freuden sind: Vielmehr verspüren sie deren Reize intensiver als andere, und gerade dieser Gegensatz zwischen der Empfänglichkeit für das Irdische und der Anspannung zum Übernatürlichen hin bildet die Grundlage für das Drama der asketischen Disziplin. Hat diese Disziplin dann ihr Ziel erreicht, so finden Mystiker und Asket im Frieden der unter Kontrolle gebrachten Sinne die Möglichkeit, mit heiterem Blick die Dinge dieser Welt anzuschauen: Und sie können sie nun mit einer Nachsicht schätzen, die sie im Fieber des asketischen Kampfes nicht aufzubringen vermochten. Rigorismus und Mystik des Mittelalters liefern uns zahlreiche Beispiele für diese beiden Einstellungen und damit eine Reihe höchst interessanter Dokumente über die damalige ästhetische Sensibilität.

## 2.2 Die Mystiker

Bekannt ist die Polemik, die Zisterzienser und Kartäuser insbesondere im 12. Jahrhundert gegen den Luxus und die Verwendung figurativer Mittel beim Ausschmücken der Kirchen führten: Seide, Gold, Silber, farbiges Glas, Skulpturen, Malereien und Teppiche werden in der Satzung der Zisterzienser streng geächtet (Guigo, *Annales*, Pl 153, c. 655 ff.). Bernhard von Clairvaux, Alexander Neckam, Hugo von Fouilloi wettern gegen diese *superfluitates*, die die Gläubigen von der Frömmigkeit und der Konzentration im Gebet ablenken. Doch wird bei allen diesen Verurteilungen niemals abgestritten, daß Ausschmückungen schön und angenehm sind: Man bekämpft sie vielmehr gerade deshalb, weil man sich über ihren unüberwindlichen, mit den Erfordernissen des heiligen Ortes unvereinbaren Reiz im klaren ist.

Hugo von Fouilloi spricht in diesem Zusammenhang von *mira et perversa delectatio*, also von einem wunderbaren und pervertierten Vergnügen. Das *perverso* hat, wie bei allen Rigoristen, moralische und soziale Gründe: Man sah nicht ein, weshalb eine Kirche üppig ausgestattet sein sollte, wenn die Kinder Gottes im Mangel lebten. Das *mira* aber offenbart eine unbezweifelte Anerkennung der ästhetischen Qualitäten der Ausschmückungen.

Bernhard bestätigt diese auf die Schönheiten der Welt insgesamt ausgedehnte Einstellung, als er erklärt, worauf die Mönche verzichtet haben, als sie der Welt entsagten:

*Nos vero qui iam de populo exivimus, qui mundi quaeque pretiosa ac speciosa pro Christo reliquimus, qui omnia pulchre lucentia, canore mulcentia, suave olentia, dulce sapientia, tactu placentia, cuncta denique oblectamenta corporea arbitrati sumus ut stercora...*

Wir Mönche, die wir nunmehr aus dem Volk herausgetreten sind, wir, die wir um Christi willen alle wertvollen und schönen Dinge der Welt aufgegeben haben, wir, die wir alle die Dinge, die in Schönheit glänzen, die das Ohr mit der Süße der Töne liebkoosen, die duften, die angenehm schmecken, die dem Tastsinn wohl tun, also alle, die dem Leib schmeicheln, gleich Kot geachtet haben...

(*Apologia ad Guillelmum abbatem*, PL 182, c. 914–915)

Unüberhörbar ist hier – gerade in der eifernden und herabsetzenden Ablehnung – ein starkes Hingezogenwerden zu den abgelehnten Dingen und auch ein Unterton des Bedauerns. Doch findet man in derselben *Apologia ad Guillelmum* eine andere Stelle, an der die ästhetische Sensibilität noch besser ausgeprägt ist. Bernhard wendet sich gegen die zu großen und zu sehr mit Skulpturen ausgeschmückten Gotteshäuser und liefert, indem er dies tut, eine Beschreibung der Kirche im Stil der Cluniazenser und der romanischen Skulptur, die ein Muster an beschreibender Kritik ist; in der Darstellung dessen, was er verurteilt, offenbart er, wie paradox die Ablehnung bei diesem Autor ist, der die Dinge, die er nicht sehen wollte, mit so großer Subtilität analysieren konnte. Zuerst richtet sich seine Polemik gegen die übermäßige Größe der Bauten:

*Omitto oratoriorum immensas altitudines, immoderatas longitudines, supervacuas latitudines, somptuosas depolitiones, curiosas depictiones quae dum orantium in se retorquent aspectum, impediunt et affectum, et mihi quodammodo repraesentant antiquum ritum Iudaeorum.*

Ich will gar nicht reden von der gewaltigen Höhe der Oratorien, ihrer maßlosen Länge, ihrer unverhältnismäßigen Breite, von der prächtigen Politur und den Malereien, die den Blick der Betenden auf sich ziehen, die fromme Hingabe stören und in gewisser Weise an den Ritus der Juden erinnern.

(PL 182, c. 914)

Sollten diese Schätze etwa den Zweck haben, weitere anzuziehen und den Zufluß von Geschenken an die Kirchen zu fördern?

*Auro tectis reliquiis signantur oculi, et loculi aperiuntur. Ostenditur pulcherrima forma sancti vel sanctae alicuius, et eo creditur sanctor, quo coloratior.*

Die Augen werden geblendet von den vergoldeten Reliquien, und die Geldbeutel gehen auf. Man stellt wunderschöne Bilder eines heiligen Mannes oder einer heiligen Frau zur Schau, und je kräftiger die Farben dieser Bildwerke sind, für desto heiliger hält man die Dargestellten.

(PL 182, c. 915)