

Gratia und ästhetische Immanenz*

Klaus Krüger

Die Frage nach dem intrinsischen Zusammenhang, der zwischen religiöser Heilserwartung, der Verheißung himmlischer Gnade und Glückserfüllung (*gratia*) einerseits und der ästhetischen Erfahrung irdischer Schönheit, Grazie und Anmut im Erlebnis der Kunst (*grazia*) andererseits besteht, findet als maßgebliches Substrat, wie es scheint, bis in die ästhetischen Theoriebildungen der Moderne und Gegenwart hinein ihren unabsehbaren Niederschlag. „Die Schönheit“, so formuliert etwa Stendhal in einer seither berühmt gewordenen und vielfach diskutierten Bestimmung, „ist nichts als die Verheißung von Glück [ist nur das Versprechen der Glückseligkeit]“.¹ Dass in diese Bestimmung unausgesprochen die Kategorie des Scheins bzw. des Erscheinens der Kunst eingelassen ist, wurde stets gesehen. „Das Schöne ist nach Stendhal“, so hat jüngst Christoph Menke ausgeführt, „darin Schein, dass die Lust, die wir an ihm erfahren, zugleich auf etwas anderes verweist – etwas anderes verheißt oder verspricht. Das ist das Glück. In der Lust am Schönen“, so Menke weiter, „geht es nicht, wie die klassische Poetik geglaubt hatte, um die Vollkommenheit von Formgestalten und auch nicht, so die Alternative der neuzeitlichen Ästhetik, um die Selbsterfahrung und Selbstvergewisserung der Subjektivität; das Schöne ist nicht Schein der Wahrheit. Das Schöne ist nach Stendhal vielmehr Schein, weil in der Lust, die wir gegen-

* Der vorliegende Beitrag folgt nahezu unverändert und nur um einen Grundbestand an Anmerkungen ergänzt der Vortragsfassung des Kolloquiums. Die hier zunächst nur skizzierten Überlegungen und Argumente sind mittlerweile extensiv und in eingehend differenzierter Form in zwei eigenständigen Büchern entfaltet, die das Thema ihrerseits aus komplementärer Perspektive beleuchten: Klaus Krüger, *Grazia. Religiöse Erfahrung und ästhetische Evidenz*, Göttingen 2016; ders., *Heilspräsenz – Bildpräsenz. Ästhetik der Liminalität*, Göttingen (im Druck, erscheint 2018).

1 „La beauté n'est que la promesse du bonheur“; Stendhal (Henri Beyle), *De L'Amour*, hg. von Victor Del Litto, Paris 1980, S. 59 (Kap. XVII); Stendhal, *Über die Liebe*, vollst. Ausgabe, übers. von Walter Hoyer, Frankfurt a. M. 1979, S. 76. Zur raschen, breiten Rezeption vgl. Henri Coulet, „La beauté n'est que la promesse du bonheur“, in: *La quête du bonheur et l'expression de la douleur dans la littérature et la pensée françaises*, Mélanges offerts à Corrado Rosso, hg. von Carminella Biondi et al., Genf 1995, S. 113–123; Pia Claudia Doering, „Die Schönheit – Nur ein Glücksversprechen? Hobbes, Stendhal, Baudelaire“, in: *Charles Baudelaire. Dichter und Kunstkritiker*, hg. von Karin Westerwelle, Würzburg 2007, S. 107–121, bes. S. 112ff. Die nachfolgenden Ausführungen zur soteriologischen Aufladung der Kunst in der Moderne finden sich auch bereits an anderer Stelle: Klaus Krüger, „Postfigurationen religiösen Erlebens? Arnulf Rainers ästhetische Epiphanie“, in: *Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag*, hg. von Margit Kern, Thomas Kirchner und Hubertus Kohle, Berlin 2004, S. 531–547; vgl. ferner Krüger, *Grazia*, S. 127ff.

wärtig an ihm erfahren, diejenigen Freuden und Vergnügen zugleich an- und abwesend sind, als abwesende anwesend und als anwesende abwesend, die unser Glück ausmachen: Der schöne Schein verheißt das Glück des Lebens – der schöne Schein ist ‚Vorschein‘.“²

Es sei dahingestellt, inwieweit Stendhals Bestimmung damit bereits das Ferment jenes Kriteriums der Negativität in sich birgt, das später bei Adorno maßgeblich wird, wenn er formuliert: „Kunst ist das Versprechen des Glücks, das gebrochen wird“, und diese Bestimmung wie folgt präzisiert: „Die ästhetische Erfahrung ist die von etwas, was der Geist weder von der Welt noch von sich selbst schon hätte, Möglichkeit, verheißen von ihrer Unmöglichkeit.“³ Was sich darin in jedem Fall zu manifestieren scheint, ist die Aufhebung der Glücksrealisierung ins Erlebnis der künstlerischen Form, sprich: die Inversion der erfüllten oder erlösenden Glückseligkeit in eine ästhetische Epiphanie. Diese Schönheits- bzw. Kunstbestimmung scheint damit exemplarisch für jenen grundsätzlichen Verschiebungsprozess zu stehen, den bereits Max Weber mit seiner viel zitierten Rede von der Kunst als einer „Surrogatform des ersten religiösen Erlebens“ als ein Spezifikum der säkularisierten Moderne auszumachen suchte: „Die Kunst konstituiert sich nun als ein Kosmos immer bewusster erfasster selbständiger Eigenwerte. Sie übernimmt die Funktion einer, gleichviel wie gedeuteten, innerweltlichen Erlösung [...]. Mit diesem Anspruch aber tritt sie in direkte Konkurrenz zur Erlösungsreligion.“⁴ In der Tat ist die Vorstellung von der soteriologischen Dimension der Kunst und von der strukturellen Äquivalenz, die das Artefakt vermöge seiner Unausschöpfbarkeit und ganzheitlichen Unbedingtheit mit dem Mysterium des Sakralen verbinde, von Anbeginn eine zentrale Denkfigur in der Geistesgeschichte der Moderne. Traditionsgeschichtlich vorgezeichnet im 18. Jahrhundert, allererst in Baumgartens Grundlegung einer im Kunstwerk als begrifflich irreduzibler Ganzheit allein sinnlich, nämlich durch *cognitio sensitiva* erfahrbaren Wahrheit des Kunstschönen, hat sie etwa bei Georg Simmel, bei Rudolf Otto oder Benedetto Croce ebenso ihren festen Ort wie auch späterhin in vielfältig diversifizierter Auslegung. So etwa – wiederum – bei Adorno, der den Werken der Kunst eine direkte Vergleichbarkeit mit der „Himmelserscheinung“, der „apparition“ bescheinigt und sie als „neutralisierte und dadurch qualitativ

2 Christoph Menke, *Die Kraft der Kunst*, Frankfurt a. M. 2013, S. 42.

3 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* [1970], Frankfurt a. M. 2012, S. 204f.; vgl. ebd., S. 128 im expliziten Rekurs auf „die Formel von der promesse du bonheur“: über die durch Kunst generierte „unstillbare Sehnsucht angesichts der Schönheit“, die zu einer „Sehnsucht nach der Erfüllung des Versprochenen“ wird. Zu Adornos Verschiebung von Stendhals Kategorie der „Schönheit“ auf diejenige der „Kunst“ s. zuletzt James Gordon Finlayson, „The Artwork and the Promesse du Bonheur in Adorno“ [2012], in: *European Journal of Philosophy* 3 (2015), S. 392–419.

4 Max Weber, „Die Wirtschaftsethik der Weltreligionen“ [1920], in: ders., *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, hg. von Marianne Weber, Tübingen 1988, S. 237–573, hier S. 536ff. („Zwischenbetrachtung: Theorie der Stufen und Richtungen religiöser Weltablehnung“), hier S. 555f.

veränderte Epiphanien“ ansieht.⁵ Oder noch in jüngerer Zeit in den ästhetischen Entwürfen etwa eines George Steiner;⁶ oder eines Jean-François Lyotard: „Die Präsenz“, so bestimmt dieser die transhistorische Erlebnisfülle im Angesicht der Bilder Barnett Newmans, „ist der Augenblick, der das Chaos der Geschichte unterbricht und daran erinnert oder nur appelliert, dass ‚etwas da ist‘, bevor das, was da ist, irgendeine Bedeutung hat. Das ist eine Vorstellung, die man mystisch nennen kann, da es sich um das Mysterium des Seins handelt.“⁷ Dass Lyotards ontologisierende Sicht auf Newmans Abstraktion, die er als Freilegung und Hypostasierung des eigentlichen Wesens der Malerei begreift und deren Augenblickserlebnis er von daher nachgerade als Erfahrung einer ästhetischen Transsubstantiation apostrophiert, auf ein der Moderne vorgängiges Verständnismuster rekurriert, ist schwerlich zu verkennen. Es sei hier nur an die bekannte Einlassung von Paul Cézanne zu Veroneses „Hochzeit zu Kana“ im Louvre erinnert, bei deren Betrachtung er nichts weniger als das eucharistische Sakrament und das mit ihm verknüpfte Glückserlebnis der Entrückung im Moment der wunderbaren Wandlung assoziierte: „Das Wunder ist da, das Wasser verwandelt sich in Wein, die Welt ist in Malerei verwandelt. Man taucht ein in die Wahrheit der Malerei (*la vérité de la peinture*). Man ist trunken. Man ist glücklich (*On est heureux*).“⁸ Wiederkehrend begegnet hier im Kern die Vorstellung eines ins Erlebnis der „ästhetischen Kunst“ konvertierten, gleichsam „indirekten Glücks“, die Denkfigur einer derivativen, kompensatorischen, intramundan gewordenen Gnade: „Die Ästhetisierung der Kunst: sie ist Entlastung vom Weltgericht und insofern profan in etwa das, was christlich die göttliche Gnade war: ein Gnadenstand unter Bedingungen der nicht mehr eschatologischen Welt.“⁹

Vor dem Hintergrund der hier skizzierten Vorstellung, der zufolge die ästhetische Immanenz des vermeintlich autonom gewordenen, neuzeitlichen Kunstwerks als Erbe der Religion zu begreifen ist und eben von daher selbst wiederum

5 Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 125.

6 Einschlägig v.a.: George Steiner, *Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?*, München 1990, bes. S. 181ff., wo der Kunst „jenseits irgendeiner liturgischen oder theologischen Spezifizierung ein sakramentaler Aussageversuch“ zugeschrieben wird (ebd., S. 283).

7 Jean-François Lyotard, „Der Augenblick. Newman“, in: ders., *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*, Wien 1989, S. 141–157, hier S. 155.

8 Nach Joachim Gasquet, vgl. *Gespräche mit Cézanne*, hg. von Michael Doran, Zürich 1982, S. 166 („Le miracle y est, l'eau changée en vin, le monde changé en peinture. On nage dans la vérité de la peinture. On est saoul. On est heureux“; *Conversations avec Cézanne*, hg. von Michael Doran, Paris 1978, S. 134).

9 Odo Marquard, „Aesthetica und Anaesthetica. Auch als Einleitung“, in: ders., *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, München 1989, S. 11–20, hier S. 13f.; sowie ders., „Glück im Unglück. Zur Theorie des indirekten Glücks zwischen Theodizee und Geschichtsphilosophie“, in: ders., *Glück im Unglück. Philosophische Überlegungen*, München 1995, S. 11–38, hier bes. S. 29ff. zur „Kompensationsfunktion des Ästhetischen“ bzw. der „ästhetischen Kunst“ (S. 34). Vgl. bereits ders., „Kompensation. Überlegungen zu einer Verlaufsfigur historischer Prozesse“, in: *Historische Prozesse* (Theorie und Geschichte, Bd. 2), hg. von Karl-Georg Faber und Christian Meier, München 1978, S. 330–362.

religiös überhöht wird,¹⁰ hat Thomas Rentsch im systematischen Ausblick auf die lange Tradition vormoderner Lehrgedanken und Konzepte der beseligenden „Anschauung Gottes“ oder „*visio Dei beatifica*“ die bemerkenswerte Schlussfolgerung gezogen, dass die

Eigenart und logische Struktur der formalen Qualitäten ästhetischer Erfahrung, wie sie seit den Ästhetiken des 18. Jahrhunderts [...] aufgewiesen werden, [...] aufgrund der terminologischen Bestimmung ihres erkenntnistheoretischen Status [...] der Form der mittelalterlichen kontemplativen und insbesondere visionären Erkenntnis [entsprechen:] Die durch Kunst und schöne Natur vermittelte Erfahrung erhält so diejenigen Genuss- und Heilsqualitäten, die ehemals die Dignität der jenseitigen *visio* konstituierten. Der Glücksanspruch des ästhetischen Blicks und die Art, wie seine Erfüllung angesichts einer auratischen Kunst gedacht wird, postfiguriert die traditionelle eschatologische Glücksverheißung.¹¹

Der Gedanke, dass sich das Erlebnis der jenseits gerichteten Gottesschau im Erlebnis der ästhetischen Erfahrung fortschreibe, hat auch in der Kunst selbst eine vielfältige, durchaus heterogene Thematisierung erfahren. Eine Skulptur von Robin Page von 1972 (Abb. 1) etwa trägt pointiert den hier angesprochenen Zusammenhang von anwesender Abwesenheit und so greifbar zur Erscheinung ge-

10 „Das theologische Erbe der Kunst ist die Säkularisation von Offenbarung“, Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 162. Aus der kaum überschaubaren Literatur zum Thema vgl. u. a.: Werner Hofmann, „Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion“, in: ders. (Hg.), *Luther und die Folgen für die Kunst* (Kat. Ausst. 11. Nov. 1983–8. Jan. 1984, Hamburg, Kunsthalle, München 1983, S. 23–71; Rainer Volp / Günter Wohlfart, „Kunst und Religion, VII: Vom Ausgang des 18. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, VIII: Das 20. Jahrhundert, IX: Philosophisch“, in: *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 12, Berlin / New York 1984, S. 292–337; Alex Stock, *Zwischen Tempel und Museum. Theologische Kunstskritik. Positionen der Moderne*, Paderborn 1991; Walter Lesch (Hg.), *Theologie und ästhetische Erfahrung*, Darmstadt 1994; Wolfgang Braungart / Gotthard Fuchs / Manfred Koch (Hgg.), *Ästhetische und religiöse Erfahrung der Jahrhundertwenden*, 3 Bde., Bd. 1: um 1800, Bd. 2: um 1900, Bd. 3: um 2000, Paderborn 1997–2000; Jörg Herrmann / Andreas Mertin / Eveline Valtink (Hgg.), *Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute*, München 1998; Richard Faber / Volkhard Krech (Hgg.), *Kunst und Religion. Studien zur Kultursoziologie und Kulturgeschichte*, Würzburg 1999; Ernst Müller, *Kunstreligion und ästhetische Religiosität. In den Philosophien von der Aufklärung bis zum Ausgang des deutschen Idealismus*, Berlin 2004; Reinhard Hoeps (Hg.), *Religion aus Malerei? Kunst der Gegenwart als theologische Aufgabe*, Paderborn 2005; Alex Stock, „Religion und Kunst im Widerstreit. Konfliktzonen des 20. Jahrhunderts“, in: *Handbuch der Bildtheologie*, Bd. 1: *Bild-Konflikte*, hg. von Reinhard Hoeps, Paderborn 2007, S. 339–353; Silvio Vietta / Herbert Uerlings (Hgg.), *Ästhetik – Religion – Säkularisierung*, Bd. 1: *Von der Renaissance zur Romantik*, München 2008; Silvio Vietta / Stephan Porombka (Hgg.), *Ästhetik – Religion – Säkularisierung*, Bd. 2: *Die klassische Moderne*, München 2009; Bernd Auerochs, *Die Entstehung der Kunstreligion*, Göttingen 2009.

11 Thomas Rentsch, „Der Augenblick des Schönen. *Visio beatifica* und Geschichte der ästhetischen Idee“, in: *Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute*, hg. von Jörg Herrmann, Andreas Mertin und Eveline Valtink, München 1998, S. 106–126, hier S. 107 und 120.

langender Nichtfassbarkeit eines verheißenen Heils in und durch die Kunst vor. Wie in einer hölzernen Transportkiste verschlossen und verpackt, bleibt die Erlösungsfigur des Gekreuzigten dem Anblick verwehrt und dieser damit in seiner figuralen Wirklichkeit ebenso wie in seiner transfiguralen Dimension regelrecht uneingelöst. Zur erlösenden Erscheinung kann er erst gelangen, wenn ihn der Betrachter aus seiner spirituellen Bedürftigkeit heraus vollendet, also Erlösung durch Vollendung schafft, wie die Aufschrift verheißt, die eben dort angebracht ist, wo das gnadenreiche Angesicht des Herrn vor Augen stehen sollte. Wie paradox und uneinlösbar diese Verheißung und Vollendungsanmutung ist (als „Möglichkeit, verheißt von ihrer Unmöglichkeit“, wie Adorno formulieren würde), erweist einerseits der Umstand, dass die Kiste keine Kiste und schlechterdings auch nicht zu öffnen ist, sondern in einem gleichsam negativen Akt der Werktilgung nur durch konsequenten Abhub mit einem Stecheisen abzutragen ist, und dass andererseits bereits der Vorschein des Kruzifixus in seiner gänzlichen Schwärze so sichtbar das ästhetische Signum der Negativität bekundet.

Gewiss, die Skulptur von Robin Page reduziert, wenn man so will, auf einen bloßen Bildwitz, was als Überbrückung der Kluft zwischen religiöser und ästhetischer Erfahrung eine künstlerische und konzeptuelle Gestaltungsaufgabe im kategorialen Sinn bildet und seit je als eine Herausforderung an die Ansprüche und Kapazitäten, aber auch an die Grenzen und Beschränkungen der bildproduktiven Imagination wirksam wurde (auf der Produzenten- ebenso wie auf der Rezipientenseite).

Eine Ölskizze von Louis de Silvestre von 1734 etwa zeigt den Kruzifixus als eine aus Wolken gebildete Figuration (Abb. 2). Die Inschrift auf dem monumentalen Leinwandgemälde, dem die Ölskizze als Vorlage diente, erläutert, dass es sich bei dem Sujet um die Wiedergabe einer gnadenhaft gewährten, himmlischen Wolkenerscheinung handelt, die dem Maler persönlich am Abend des 19. Mai 1734 wunderbarerweise widerfuhr, im Beisein des Abtes von Rotschberg und anderer Personen, die als Zeugen aufgeführt werden: „Das was man auf diesem Bilde sieht, stellt einen Christus am Kreuz aus Wolken gebildet inmitten eines blauen Himmels dar; er ist am Himmel auf der Seite des Sonnenuntergangs im Weinberg von Rotschberg um 6:15 Uhr am Abend des 19. Mai 1734 gesehen worden [...]“, und dies vor mehreren Zeugen.¹² Das Bild beansprucht nicht nur

12 „Ce que l'ont voit dans ce tableau, représentant un Christ en Croix formé par des nuées d'un ciel bleu, a esté vu au ciel du coté du Soleil couchant à la vigne de Rotschberg à six heures et un quart du soir le 19 May 1734. Sa durée parfaite a esté d'un quart d'heure. Les spectateurs étoient: / Mr. l'abbé Pirenne. C. [Catholique] / Mr. Bildstein le fils et son valet. L. [Luthériens] / Mr. Favrier. C. / Md. Embry. C. / Md. Richter veuve. L. / Les vigneronnes, les vigneronnes et le jardinier. L. / Md. Sylvestre et ses deux filles. C. / et moi Louis Sylvestre qui l'ayt peint tel que l'on voit ici. Les personnes cy-dessus nommées dont la plupart l'ont vu peindre sont convenues de la parfaite ressemblance autant que l'art peut représenter une chose aussi admirable et extraordinaire.“ Siehe Harald Marx, „Christus am Kreuz aus Wolken gebildet. Eine Neuerwerbung der Gemäldegalerie Alte Meister“, in: *Dresdner Kunstblätter* 5 (1994), S. 134–140 (dort auch die dt. Übers.); Xavier Salmon, *Louis de Silvestre (1675–1760). Un peintre français*

den Status eines authentischen Dokuments („[als Betrachter am Ort war] ... ich, Louis de Silvestre, der ich es so gemalt habe, wie man hier sieht“). Als Gemälde mit dem besonderen Anspruch künstlerischer Ausgestaltung will es vielmehr einerseits dem Gebot genauester Ähnlichkeit gerecht werden („la parfaite ressemblance“, wie allseits und einmütig beglaubigt wird) und andererseits ebenso sehr der adäquaten Veranschaulichung der übernatürlichen, wunderbaren und durch getreue Kontrafaktur allein nicht einholbaren Dimension der himmlischen Apparition (insofern die Kunst, „l'art“ – und man könnte verdeutlichen: sie allein – eine so wunderbare und außergewöhnliche Sache darstellen kann: „admirable et extraordinaire“).

Um diesen doppelten Effekt zu erzielen, nutzt der Maler die seinem Sujet zugrunde liegende Vorstellung von den Wolken als dem ursächlich figurativen Medium, um durch die malerisch auflösende Einschmelzung des Leibes Christi, seiner Gliedmaßen (vor allem seiner Hände und Füße), des Lententuches und des Kreuzes mitsamt den umgebenden Wolken in eine gemeinsame, lebendig bewegte und dabei kohärente Substanz, gebildet aus Farben und Formen, den Eindruck einer leibhaft ausgeprägten, greifbaren Prägnanz seiner Erscheinung zu erzeugen und doch deren Unfasslichkeit, ihre Flüchtigkeit und nur im Augenblick verklärenden Lichtes vor strahlend blauem Himmel gewährte, recht eigentlich aber transfigurale Wirklichkeit zu demonstrieren. So verschränkt sich die bildliche *Darbietung* der himmlischen Erscheinung also zugleich mit dem ästhetischen Effekt ihres *Entzuges* und bringt ein in der Tat liminales Seherlebnis hervor. Bekräftigt wird dies durch die perspektivische Einrichtung der Szenerie in einer Untersicht, die teleskopische Nähe mit entrückter Ferne, räumliche Unverortbarkeit mit fester Verankerung in einer symmetrisch klar gebauten Anlage und durch die Binnenrahmung der Wolken gefestigten Komposition verknüpft. Und nicht von ungefähr ist es gerade das Antlitz Christi, das sich bei aller dargebotenen Ahnbarkeit durch seine Verschattung den Blickbemühungen um eine ansichtige Verifizierung verwehrt und entzieht. Pointiert gesprochen könnte man sagen, dass die dem Anblick in Aussicht gestellte Gnade der göttlichen Gegenwart (*gratia*) hier als fortgesetzter Augenreiz und als unabschließbarer ästhetischer Effekt eines offenen und doch ineinander abgestimmten, differenziert orchestrierten Gefüges von Farben und Formen erfahren wird, nicht unähnlich zu jener bildlichen Erscheinungsqualität, die bereits von Leonardo in seinem wiederholten Plädoyer für geschmeidige, weich gefügte Formen ohne scharfe Konturen, für

à la Cour de Dresde, Paris 1997, S. 36, Kat. 11; Harald Marx (Hg.), *Nach der Flut. Meisterwerke der Dresdner Gemäldegalerie in Berlin*, Leipzig 2002, S. 116, Kat. 43; Harald Marx, *Sehnsucht und Wirklichkeit. Malerei für Dresden im 18. Jahrhundert*, Köln 2009, S. 328ff., Kat. 136; Roger Diederen / Bernhard Maaz / Ute Christina Koch (Hgg.), *Rembrandt, Tizian, Bellotto. Geist und Glanz der Dresdner Gemäldegalerie*, München 2014, S. 54f., Kat. 10.

zart verfließende Farben, für behutsam angelegte Schatten etc. programmatisch mit dem Begriff der ästhetischen Anmut (*grazia*) belegt wurde.¹³

Es liegt auf der Hand, dass das Gemälde und der auslösende Umstand seiner Entstehung durch die alte, bis auf Mantegna, Leonardo oder Dürer zurückreichende Topik der Wolkenmalerei und ihrer kreativitätsorientierten Behauptung einer besonderen künstlerischen Kraft der projektiven Imagination grundiert ist (vgl. Abb. 3 und 4).¹⁴ In seinem kunsttheoretischen Traktat „Disegno“ von 1549 etwa rekurriert Anton Francesco Doni auf diese für den Malprozess vielfach virulente Vorstellung von figuralem Wolkenscheinungen: „nelle nuvole ho già veduto animalacci fantastichi e castelli, con popoli e figure infinite e diverse“. Auf die Frage nach der Herkunft dieser Bilderwelt jedoch („Credi tu che le sieno in quelle nuvole che tu vedi?“) siedelt er deren eigentlichen Ursprung nicht in himmlisch entfalteten Vorgaben an, sondern entschieden in der produktiven Einbildungskraft des Künstlers: „Nella fantasia e nella mia imaginativa, nel caos del mio cervello“.¹⁵ Hinter dieser klaren Priorisierung der bildgenerierenden Fantasie im Inneren des Künstlers gegenüber einer bildgebenden Instanz, die extern, in den Wolken des Himmels lokalisiert ist, scheint bereits jenes prekäre Verhältnis auf, das auch und gerade im Diskursfeld religiöser Kunst zwischen Vision und Imagination, zwischen gnadenhaft, aus göttlicher *gratia* heraus gewährter Erscheinung und der bildnerischen Selbstermächtigung einer fantasiebegabten Projektion, der Setzungskraft des ästhetischen Scheins besteht.

Maßgebliche Kronzeugen für die diesbezügliche Debatte seit der Renaissance fanden sich für die beteiligten Humanisten und Theoretiker schon in der Antike.

- 13 „Dell' accompagnare i colori l'uno con l'altro, in modo che l'uno dia grazia all' altro.“ – „Della bellezza de' volti. Non si facciano muscoli con aspra definizione, ma i dolci lumi finiscano insensibilmente nelle piacevoli e dilettevoli ombre, e di questo nasce grazia e formosità.“ – „Della grazia delle membra. Le membra chol corpo debbono essere accomodate con grazia [...] falli dolci, cioè di poca evidenza, con ombre non tinte“. Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, hg. von Ettore Camesasca, Vicenza 2000, S. 110f., Nr. 186; S. 156, Nr. 287; S. 165f., Nr. 316, sowie andere Stellen mehr. Vgl. Raymond Bayer, *Léonard de Vinci. La grâce*, Paris 1933; Patricia Emison, „Grazia“, in: *Renaissance Studies* 5 (1991), S. 427–460, bes. S. 429f., 437f. und 449f.; Martino Rossi Monti, *Il cielo in terra. La grazia fra teologia ed estetica*, Turin 2008, S. 138ff.
- 14 Vgl. Horst W. Janson, „The ‚Image made by Chance‘ in Renaissance Thought“, in: *De artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, hg. von Edward Meiss, New York 1961, S. 254–266. Zur metapikturalen Grundierung von Mantegnas berühmten Wolkenreiter vgl. bes.: Andreas Hauser, „Andrea Mantegnas ‚Wolkenreiter‘. Manifestation von kunstloser Natur oder Ursprung von vexierbildhafter Kunst?“, in: *Die Unvermeidlichkeit der Bilder*, hg. von Gerhart von Graevenitz, Stefan Rieger und Felix Thürlemann, Tübingen 2001, S. 147–172; Gabriele Helke, „The Artist as Martyr. Mantegna's Vienna St. Sebastian“, in: *Andrea Mantegna Impronta del Genio*, hg. von Rodolfo Signorini, Viviana Ebonato und Sara Tammaccaro, 2 Bde., Bd. 1, Florenz 2010, S. 221–273; zuletzt: Stephen J. Campbell, „Cloud-poiesis: Perception, Allegory, Seeing the Other“, in: *Senses of Sight. Towards a Multisensorial Approach of the Image. Essays in Honor of Victor I. Stochita*, hg. von Henri de Riedmatten, Nicolas Galley, Jean-François Corpataux und Valentin Nussbaum, Rom 2015, S. 7–36, bes. S. 11ff.
- 15 Anton Francesco Doni, *Disegno: fac simile della edizione del 1549 di Venezia*, eingel. und krit. hg. von Mario Pepe, Mailand 1970, S. 22, 82–83.

So führte bereits Philostrat in Hinblick auf die Herstellung von Götterstatuen aus, dass ein Phidias oder ein Praxiteles gewiss nicht in den Himmel emporgestiegen seien, um dort von den Göttern ‚Abbilder‘ anzufertigen; deshalb müsse man ihre Statuen der Schöpfungsleistung ihrer künstlerischen *phantasia* zurechnen: Mimesis allein, so Philostrat, kann nur das Sichtbare wiedergeben, Phantasie hingegen auch das Unsichtbare.¹⁶ Es ist ein Argument, das seit der Renaissance lange fortwirkte und auf das noch Giovan Pietro Bellori in seiner einflussreichen Schrift „Idea“ von 1664 rekurriert. Ausgehend von Philostrat und verwandten Beispielen führt er Guido Reni und sein Gemälde mit dem Erzengel Michael von 1635 (Abb. 5) als einen zeitgenössischen Musterfall für diese Konstellation an und zitiert dessen eigene (briefliche) Erläuterungen zur Entstehung dieses Bildes: „Ich wollte, ich hätte den Pinsel eines Engels (*pennello angelico*) oder die Formen des Paradieses gehabt (*forme di Paradiso*), um den Erzengel zu bilden und ihn im Himmel zu sehen (*vederlo in cielo*); aber so hoch konnte ich nicht steigen, und auf Erden habe ich ihn vergebens gesucht. So habe ich ihn denn in jener Gestalt erblickt, die ich mir in meiner Idee ausgeprägt habe (*ho riguardato in quella forma, che nell'idea mi sono stabilita*).“¹⁷

Der in solchen Fällen virulenten Freisetzung künstlerischer Imagination und dem Anspruch ihrer selbstbestimmten Umsetzung in der ästhetischen Praxis stand auf der anderen Seite, derjenigen der Theologie, das Beharren auf einer Dichotomie zwischen religiöser und ästhetischer Erfahrung gegenüber, einer Dichotomie, die unausweichlich in den Maßgaben eines enggeführten Nachahmungsbegriffs fundiert war. Zumal vor dem Hintergrund von Reformation und Katholischer Reform steht sie im Zeichen einer Revision jener Vorstellungen von der Naturunabhängigkeit und Naturüberbietung der Kunst, wie sie die ästhetische Theorie der Renaissance und des Manierismus hervorgebracht haben, um damit das Künstliche und Künstlerische als eine Wirklichkeit eigenen Rechts gegenüber dem Natürlichen zu behaupten. So fordert etwa Gabriele Paleotti, der Bologneser Kardinal, 1582 in seinem – zumindest theoretisch richtungweisenden – Bildertraktat vom Künstler, dass er sich in seiner Darstellung ausschließlich an den Bereich der Naturwirklichkeit und der Geschichte, also des in Heiliger Schrift und Hagiographie Überlieferten, zu halten habe.¹⁸ Jede Ambition der Maler, im Interesse einer Visualisierung des Göttlichen Entwürfe der eigenen Einbildungskraft („*cose che s'hanno imagnate*“) zur Darstellung zu bringen,

16 „Die Phantasie hat das getan, die eine bessere Künstlerin ist als die Nachahmung, denn die Nachahmung wird darstellen, was sie sah, die Phantasie aber, was sie nicht sah“. Philostrat, *Das Leben des Apollonios von Tyana*, VI.19, zit. nach Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 1924, S. 8; Martin Kemp, „From ‚Mimesis‘ to ‚Fantasia‘: The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts“, in: *Viator* 8 (1977), S. 347–398, hier S. 367.

17 Giovanni Pietro Bellori, *L'Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto*, Rom 1664, S. 17.

18 Dazu ausführlich Paolo Prodi, *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica*, Bologna 1984, S. 55ff.; Anton W. A. Boschloo, *Annibale Carracci in Bologna. Visible Reality in Art after the Council of Trent*, Den Haag 1974, S. 121ff.

weist er entschieden zurück. In den Darstellungsbereich der Kunst fällt dieser Maßgabe zufolge allein das Sichtbare der vorfindlichen Natur. „Altrimente seria un confondere ogni cosa e passare tumultariamente dallo stato della natura a quello della grazia o della gloria.“¹⁹ Der Niederschlag der himmlischen Gnadenwirkung (*grazia*) wird somit ebenso ausdrücklich wie strikt von jeglicher gestalt-schaffenden Tätigkeit des Künstlers selbst geschieden. Kurz: Paleotti vertritt hier ein normatives, geistlich verstandenes und begründetes Nachahmungskonzept, das der ästhetischen Fiktion und der künstlerischen Schönheitskreation eine religiöse Sinngebungskraft und einen Erkenntniswert in Hinblick auf die christliche Heilswahrheit entschieden abspricht.

Wie konkret sich diese Auffassung auch jenseits theoretischer Diskurse in regelrechten Maßgaben zur bildlichen Korrektheit niederschlagen konnte, lässt sich durch ein Beispiel aus den Spanischen Niederlanden beleuchten. Auch dort wenden sich die Theologen strikt gegen „falsi dogmatis imagines“, wie der Erzbischof Matthias Hovius als exponierter Vertreter der Katholischen Reform 1607 in den Statuten des Provinzialkonzils der Erzdiözese von Mechelen formuliert. Er zielt damit in detaillierter Einlassung gegen jede ‚inhoneste‘ Profanierung am „loco sacro“ bzw. „in Ecclesiis“, bis hin zur Anweisung, dass auf Altartafeln keine Bilder lebender Personen, sprich Stifterbildnisse, gemalt werden dürfen („neque in intima altarium tabula vivorum effigies depingantur“).²⁰ In der Tat fand diese Anordnung ihren Niederschlag und führte in der Praxis zu einer klar markierten Separierung der Stifter und ihrer Wirklichkeit von derjenigen der heilsgeschichtlichen Szenerie, die gleichsam als Wirklichkeit einer anderen Ordnung wie auf einer Bühne dargeboten wird. Ein anschauliches Beispiel dafür bietet etwa der Kreuzigungsalter mit den Mitgliedern der Antwerpener Schützengilde, den 1620 Hendrick de Clerck schuf (Abb. 6). Fraglos richtete man sich damit gegen jene bildliche Praxis einer fiktionalen Transgression „dallo stato della natura a quello della grazia“ (in den zitierten Worten Paleottis), wie man sie besonders eindrücklich etwa an Colijn de Coters Retabel von ca. 1500 in Brüssel beobachten kann (Abb. 7), in dem der geistliche Stifter auch im Größenmaßstab von den heiligen und himmlischen Figuren nicht unterschieden direkt am Geschehnis der Geburt Christi teilhat und dabei zudem die zentrale Bildposition für sich beansprucht. Die nunmehr, im frühen 17. Jahrhundert, ‚korrekt‘ gemalten Stifterbilder revitalisieren also gegenüber protestantischen Vorgaben einerseits ein spezifisch katholisches Dispositiv, andererseits zielen sie auf eine Bildgestalt der klaren Trennung zwischen heilig und profan, zwischen dem Status der Gnade und dem der irdischen Natur. Und doch entgehen auch sie nicht einer zweideutigen Situation, insofern sich die prominenten Stifter, unter denen etwa Mitglieder des Adels und vorne links der vormalige Bürgermeister von Dordrecht figurieren, nicht nur me-

19 Gabriele Paleotti, „Discorso intorno alle imagini sacre e profane (1582)“, in: *Trattati d'arte del Cinquecento*, hg. von Paola Barocchi, Bd. 2, Bari 1961, S. 117–509, hier S. 406.

20 Matthias Hovius, *Decreta et Statuta Synodi Provincialis Mechliniensis*, Mechelen 1607, S. 58.

taphorisch in den Vordergrund drängen und das sakrale, gnadenreiche Geschehen regelrecht auf eine Hintergrundbühne verschieben und gleichsam zur Staffage machen.

Noch deutlicher wird diese Zwiespältigkeit beim Epitaph des Adriaen van Maeusyenbroeck, der, ein angesehener Rechtsanwalt, das Bild 1618 aus Anlass des Todes seiner ihm gegenüber dargestellten Frau Anna Elant von Jan Anthonisz van Ravensteyn für die Sint-Jans-Kerk im katholischen s'Hertogenbosch malen ließ (Abb. 8).²¹ Das Stifterpaar rückt sich auch hier und eher in Abwendung vom Gekreuzigten in den Vordergrund, um dort ihre Gesellschaft paradoxerweise ganz leibhaftig mit den beiden heiligen Namenspatronen, Hadrian und Anna, zu teilen, die nun ihrerseits und den Stiftern darin im Status gleichgestellt von dem im Figurenmaßstab wie auch qua Bild im Bild behutsam ferngerückten Golthageschehen geschieden sind.

Fasst man, nach der bisherigen Erörterung, die Einlassungen der Katholischen Reform zur Rolle des religiösen Bildes insgesamt ins Auge, dann wird deutlich, dass sie eine aktuelle, produktive Auseinandersetzung mit der zentralen Frage, nämlich der nach dem Relevanzzusammenhang, der zwischen religiöser Erkenntnis und Glaubensfundierung einerseits und ästhetischer Erfahrung andererseits besteht, am Ende schuldig bleiben. Der Rekurs auf einen Nachahmungsbegriff, der auf einer Dualität von vorgegebener Wirklichkeit und nachgestaltetem Werk beharrt, erscheint im Horizont eines neuen, pluralisierten und kontextualisierten Wahrheitsbegriffs, wie ihn die epistemologische, aber auch die künstlerische Situation der frühen Neuzeit prägt, kaum mehr imstande, eine sinnstiftende Verbindlichkeit zu gewährleisten. Denn, in den Worten von Hans Blumenberg,

Wahrheit im strengen Sinne von *adaequatio* bleibt nur noch möglich für das, was der Mensch selbst geschaffen hat und was ihm dadurch vollkommen und ohne symbolische Vermittlung präsent sein kann [...]. Nicht mehr zwischen dem darstellenden Kunstwerk und der Natur kann also jetzt ein Wahrheitsbezug absoluten Ranges gesehen werden, sondern zwischen dem verstehenden, mit Kunst umgehenden Subjekt und dem künstlerischen Gebilde, das es als ein von ihm wenigstens der Möglichkeit nach hervorgebrachtes Stück Wirklichkeit ansieht. Nicht mehr im Verhältnis zur Natur als einer ihm entfremdeten Schöpfung, sondern in seinen Kulturwerken konkurriert der Mensch mit der Unmittelbarkeit, in der Gott mit seinen Werken als Urheber und Betrachter umzugehen vermag. Die nie zuvor gekannte metaphysische Dignität des Kunstwerkes hat in

21 Henri L. M. Defoer, „Volledige memorietafels zelfzaam in museaal bezit“, in: *Bulletin van de Vereniging Rembrandt* 6 / 3 (1996), S. 8–10; Truus van Bueren (Hg.), *Leven na de dood: Gedenken in de late Middeleeuwen*. Mit Beiträgen von Wilhelmina C. M. Wüstefeld (Kat. Ausst. Utrecht, Museum Het Catharijneconvent, 1999), Utrecht 1999, S. 101, Kat. 103; Jeltje Dijkstra / Paul P. W. M. Dirkse / A. E. A. M. Smits (Hgg.), *De schilderijen van Museum Catharijneconvent*, Zwolle 2002, S. 20 und 246–247; Wilhelmina C. M. Wüstefeld / C. J. F. van Schooten (Hgg.), *Goddelijk geschilderd: honderd meesterwerken van Museum Catharijneconvent*, Zwolle 2003, S. 138–140.

dieser, Einschränkung und Intensivierung zugleich bedeutenden, Wandlung und Spaltung des Wahrheitsbegriffes ihr Fundament.²²

In der Freisetzung des künstlerischen Schaffens aus den Bindungen an Wahrheit und Wahrscheinlichkeit verwirklicht sich die Vorstellung von der Kunst als einer neuen, anderen Natur. Ihre ‚Wirklichkeit‘ konstituiert sich nicht mehr als Ausweis und Bestätigung einer vorgegebenen Welt, als ‚Vorschein‘ einer jenseitigen Wahrheit, sondern als Selbstwert und Präsenz von immanenter, ästhetischer Konsistenz. An die Stelle einer Wahrheit der Substanz tritt damit die neue Wahrheit einer in der Kunst erscheinenden Wirkung und Geltung ihrer Schönheit.

Dass sich die im Kunstwerk erscheinende Schönheit als eine Wirklichkeit eigenen Rechts bekundet, heißt nichts anderes, als dass ihre Wirkung nicht mehr in einer objektiven Bestimmung gründet, sondern in der Intensität und Eindrucks-macht, mit der sie sich dem wahrnehmenden Subjekt darbietet. Ihre Wirklichkeit ist eine Wirklichkeit der Erfahrung, die sich erst in der Wahrnehmung durch den Betrachter erfüllt. Damit setzt sich zugleich und in letzter Konsequenz das Erfinden gegen das Abbilden, die Fiktion gegen die Historie ins Recht. Indem der Künstler Dinge aus dem Nichts erschafft und dabei Größeres und Schöneres erzeugt, als es die Natur je hervorzubringen vermag, stellt er das Wunderbare (*admirabilia*) her. Dieses Wunderbare bezeichnet nicht mehr eine durch das Werk sich mitteilende göttliche Wahrheit, sondern vielmehr das Wunderbare der Kunst selbst.²³ In dieser elementaren Vorstellung laufen letztlich die vielfältigen und unterschiedlichen ästhetischen Kategorien zusammen, wie sie die Kunsttheorie des Cinquecento unter den Begriffen von *grazia* und *maraviglia*, von *stupore*, *terribilità* und anderen mehr in einem breiten Spektrum hervorgebracht hat.²⁴

Angesichts der neuen Auffassung von einer weltimmanenten Weihe der Kunst ließ sich deren hergebrachte, sakrale Bestimmung nicht einfach durch eine theologische Beschränkung und eine Reduktion ihres Wirklichkeitsbezuges restituieren. Bereits Vasaris Künstlerviten bieten einigen Aufschluss über den klaren Sinn, der für die Notwendigkeit bestand, religiöse und ästhetische Erfahrung

22 Hans Blumenberg, „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“, in: *Nachahmung und Illusion*, hg. von Hans Robert Jauf, München 1969 (Poetik und Hermeneutik I, 2. Aufl.), S. 9–27, hier S. 20f.

23 „[...] poeta [...] paenē ex nihilo confingendo admirabilia quaedam producit: neque res gestas historicorum modo pronuntiat, sed divina quadam et singulari ratione novas condit, earumque rerum, quae nusquam sunt, imagines format, et earum quae sunt, pulchriores effingit. Qua propter hoc ipsum nomen adeptus est quod Deo tribuitur“; Giovanni Antonio Viperano, *De Poetica libri tres*, Antwerpen 1579; zit. nach Gerhart Schröder, *Logos und List. Zur Entwicklung der Ästhetik in der frühen Neuzeit*, Königstein (Ts.) 1985, S. 75.

24 Zu diesen Termini und ihrem kunsttheoretischen Kontext: David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1981, S. 171ff. und 234ff.; Jan Bialostocki, „Terribilità“, in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes* (Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964), Bd. 3, Berlin 1967, S. 222–225. Sowie zusammenfassend Władysław Tartakiewicz, „Wer waren die Theoretiker des Manierismus?“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 12 (1967), S. 90–103.

aus der Spannung jener Kontradiktion, wie sie in den Kunstlehren der Katholischen Reform (und natürlich auch der Protestanten) zum Vorschein gelangte, zu lösen und die charismatische Autorität einer Verheißung des Unbegreiflichen und Wunderbaren in einem neuen, ästhetischen Wertbegriff der Kunst aufzuheben und zu kompensieren. So zielen Vasaris Beschreibungen immer wieder darauf ab, alte, als wunderwirkend verehrte Gnadenbilder ungeachtet ihrer sakralen Reputation dem *Ceuvre* bekannter Künstler zuzuschreiben und hierdurch das ‚Wunderhafte‘, die Gnadenkraft, die ihnen eignet, in behutsamer Verschiebung als Resultat einer wunderbaren Kunstfertigkeit auszuweisen. Von Pietro Cavallini etwa heißt es, er sei mit fortschreitendem Alter von religiösem Sinn erfüllt gewesen, „menando vita esemplare, che fu quasi tenuto santo“.²⁵ Das ist der alte Topos vom gottergebenen Künstler, aber er bildet in diesem Fall nur die Voraussetzung, um die Glaubhaftigkeit zu stützen, mit der Vasari zwei der überregional bedeutendsten Gnadenbilder Italiens, das Wunderkruzifix in S. Paolo f.l.m. in Rom und das Verkündigungsfresko in SS. Annunziata in Florenz („famosissima in tutta Italia“), aus der Aura einer numinosen Entstehung zu rücken und sie als Werke Cavallinis gewissermaßen kunsthistorisch zu verorten (beide natürlich nicht von Cavallini).²⁶ Schon Giovanni Previtali hat gezeigt, wie die Werke der alten Meister, der ‚*primitivi*‘, auf diese Weise zunehmend in eine historische Perspektive gestellt werden und dabei ihr religiöser Ausdruck dem Vermögen und der Kunstfertigkeit ihrer Schöpfer zugemessen wird.²⁷ Giotto malte, so weiß Vasari zu berichten, in Assisi „un San Francesco che riceve le stimate, tanto affettuoso e devoto, che a me pare la più eccellente pittura che Giotto facesse [...]“.²⁸ Für Spinello Aretino war es laut Vasari „cosa naturale [...] dare alle sue figure una certa grazia semplice che ha del modesto e del santo, [e] pare che le figure ch’egli fece de’ Santi, e massimamente della Vergine, spirino un non so che di santo e di divino, che tira gli uomini ad averle in somma reverenza“.²⁹ Es ist der Künstler selbst, der der Bildfigur kraft deren Hervorbringung zugleich ihre *grazia* verleiht, nämlich als eine Eigenschaft, die sich dem Betrachter durch ihre ästhetische Erscheinung und Gegebenheit im und als Bild offenbart.

25 Gaetano Milanesi (Hg.), *Le opere di Giorgio Vasari*, Bd. 1, Florenz 1906, S. 542.

26 Ebd., S. 541f. Zum Kult des Verkündigungsbildes siehe Walter Paatz und Elisabeth Valentin Paatz, *Die Kirchen von Florenz*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1955, S. 97f.; Eugenio M. Casalini, *La SS. Annunziata di Firenze: Studi e documenti sulla chiesa e il convento*, Florenz 1971, S. 51f.; Zygmunt Wazbinski, „L’Annunciazione della Vergine nelle Chiese della SS. Annunziata a Firenze: un contributo al moderno culto dei quadri“, in: *Renaissance Studies in Honor of Craig Hugh Smyth*, Bd. 2, Florenz 1985, S. 533–549; sowie zuletzt Daniel Arasse, *L’Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris 1999, S. 107ff. Zum Typus und zur Tradition des *pictor christianus* siehe Alessandro Zacchi, „La figura dell’ ‚artefice cristiano‘ nel ‚Discorso intorno alle imagini sacre e profane‘ di Gabriele Paleotti“, in: *Carrobbio 11* (1985), S. 339–347; Gabriele Wimböck, *Guido Reni (1575–1642): Funktion und Wirkung des religiösen Bildes*, Regensburg 2002, S. 17–35.

27 Siehe Giovanni Previtali, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Turin 1964, S. 16ff.

28 Milanesi, *Vasari*, S. 379.

29 Ebd., S. 685.

Das ‚Heilige‘ der Werke ist hier zur innerweltlichen Kategorie geworden, zum historisch wie ästhetisch konstituierten und bewertbaren Ausdruck, der einer künstlerischen *ratio* entspringt. Es ist letztlich jener das Werk in seinem Status definierende Selbstaussdruck des Künstlers, der sich im Verlauf des 16. Jahrhunderts im nachgerade sprichwörtlich gewordenen Motto *Ogni pittore dipinge sé* kristallisiert.³⁰ Der Gedanke von einer unnennbaren, wunderbaren Ausstrahlung, einer in den Bildern liegenden „certa grazia“, einem „non so che di santo“, dessen Vasari sich dabei in seiner Darlegung bedient, steht in Abkunft des in der Tradition mystischen Sprechens verankerten Topos der Unsagbarkeit, des *ineffabile* der Gotteserfahrung. Vasari wendet ihn um in eine Kategorie der ästhetischen Erfahrung. Das „non so che“ steht hier für ein begrifflich und verstandesmäßig nicht erfassbares Geheimnis, welches das Werk durch seine Unerschöpflichkeit in sich trägt, ein „Geheimnis des Gefallens, erkennbar nur an seinen Wirkungen“.³¹

Dabei zeichnet sich ab, dass die ästhetische Distanzsetzung, die den neuen Freiraum für das Erlebnis des religiösen Bildes als eines Werkes der Kunst schafft, einher geht mit einem Prozess seiner Historisierung, wie ihn die ‚kunsthistorische Verortung‘ der alten Gnadenbilder, ihre von Vasari vorgenommene Zuweisung an Künstler und geschichtliche Entstehungskontexte exemplarisch bezeugt. Es versteht sich und sei hier nur am Rande vermerkt, dass diese kunsttheoretische Konzeptualisierung keineswegs nur alte Gnadenbilder betrifft, sondern allererst auf aktuelle Kunst und deren metaphysische Dignität gerichtet ist (Paradigma ist Michelangelo, der *artista divino* par excellence), und dass sie kein spezifisch italienisches Phänomen darstellt. Joachim von Sandrart etwa rühmt sich 1675 seiner sieben, für das Kloster Lambach in Oberösterreich gemalten Altarbilder wenig bescheiden als einer strahlenden Zier des Kirchenraums und berichtet, dass die Kunstliebhaber nur so dorthin strömten, weil er mit seinen religiösen Gemälden,

30 Vgl. Martin Kemp, „Ogni dipintore dipinge sé: A Neoplatonic Echo in Leonardo’s Art Theory?“, in: *Cultural Aspects of the Italian Renaissance. Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*, hg. von Cecil H. Clough, New York 1976, S. 311–323; David Summers, „ARIA II: The Union of Image and Artist as an Aesthetic Ideal in Renaissance Art“, in: *Artibus et historiae* 20 (1989), S. 15–31; Frank Zöllner, „Ogni Pittore Dipinge Sé. Leonardo da Vinci and ‚Automimesis‘“, in: *Der Künstler über sich selbst in seinem Werk: Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana Rom 1989*, hg. von Matthias Winner, Weinheim 1992, S. 137–160; Ulrich Pfisterer, „Künstlerische ‚potestas audendi‘ und ‚licentia‘ im Quattrocento“, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 31 (1996), S. 107–148, hier bes. S. 137–138.

31 Zit. nach: Erich Köhler, „Je ne sais quoi. Ein Kapitel aus der Begriffsgeschichte des Unbegreiflichen“, in: *Romanistisches Jahrbuch* 6 (1953–54), S. 21–59, hier S. 32. Zu dieser Vorstellungskategorie und ihrer Semantik: ebd.; Giulio Natali, „Storia del ‚non so che‘“, in: ders., *Fronda sparse. Saggi e discorsi* (1947–1959), Padua 1960, S. 39–49; ders., „Ancora del ‚non so che‘“, in: ebd., S. 49–55; Erich Köhler, „Je ne sais quoi“, in: *HistWbPh* 4 (1976), Sp. 640–644; Paolo D’Angelo und Stefano Velotti, *Il ‚non so che‘. Storia di una idea estetica*, Palermo 1997; Richard Scholar, *The Je-Ne-Sais-Quoi in Early Modern Europe. Encounters with a Certain Something*, Oxford 2005. – Siehe auch den Beitrag von Ulrike Schneider in diesem Band.

die regelrecht wie „Wunderstücke“ leuchten würden, „eine vollkommene Schule der ganzen Malereykunst“ geschaffen habe (vgl. Abb. 9).³²

Die Vielfalt der Spielarten und Ausprägungen dieser diskursiven Formation ist hier nicht aufzufächern. Ein Gemälde des in Flandern gebürtigen, aber seit seiner Jugend in Italien und besonders in Florenz lebenden und arbeitenden Livio Mehus von ca. 1650–55 zeigt den Genius der Malerei (Abb. 10).³³ Der geflügelte und lorbeerbekrönte Genius, der die Malerei allegorisch verkörpert, sitzt mit Pinsel und Palette an der Staffelei, vertieft in die Ausführung seines Gemäldes, während der leibhaftige Maler selbst mit scharfem, den Betrachter unvermittelt adressierenden Blick dessen Aufmerksamkeit für sich als den eigentlichen, spricht: den unallegorischen Protagonisten der hier vorgeführten Kunst beansprucht, mit einem Blick, der von Intellekt, Intensität und *acutezza* zeugt, indessen das Gesicht des Genius verschattet und mithin ohne sonderliche Artikulation bleibt. So selbstbewusst die Malerei sich damit als ein dem Ingenium des Künstlers und seinem inspirierten, wachen Sinn und Auge verdanktes Vermögen inszeniert, so ist sein Metier doch nicht im profanen Atelier, sondern im Sakralraum und direkt vor einem Altar angesiedelt, der mit seiner weißen Altardecke und einem leuchtend roten Antependium deutlich genug ins Licht gesetzt ist. Und mehr noch: Das Gemälde auf der Staffelei, das der Genius gerade malt, entspringt ersichtlich gar nicht seinem eigenen Ingenium, sondern offenbart sich als getreue Kopie nach jenem Bild, das dem Altar als Retabel dient. Damit scheint sich der Darstellung ein anderes, vorderhand aus alter Tradition hergebrachtes Modell vom Künstler einzuschreiben, nämlich dasjenige, das ihn bei der Herstellung religiöser Bilder maßgeblich auf festgelegte Vorgaben und auf die Autorität beglaubigter Vorlagen verpflichtet, das den Anspruch eigener künstlerischer Originalität also dem Postulat religiöser Authentizität unterordnet. Blickt man allerdings genauer auf das in Rede stehende Altarbild und auf seine Kopie, so wird rasch klar, dass hier

32 Christian Klemm, *Joachim von Sandrart. Kunst-Werke und Lebens-Lauf*, Berlin 1986, S. 232–251, Nr. 117–123; Michèle-Caroline Heck, „D'une école de peinture à une académie de papier. Les retables de l'église de Lambach“, in: *Joachim von Sandrart. Ein europäischer Künstler und Theoretiker zwischen Italien und Deutschland*. Akten der internationalen Tagung Rom (Bibliotheca Hertziana), April 2006, hg. von Sybille Ebert-Schifferer und Cecilia Mazzetti di Pietralata, München 2009, S. 85–95; vgl. Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Malereykünste*, Nürnberg 1675: „Wir wollen nun auch anderer seiner vornehmsten Stucke, mit denen Er so manchen Ort bezieret, erwähnen. Unter denselben leuchten insonderheit die sieben Altarblätter, die Er auf Erforderung des Hochlobwürdigen Herrn Praelatus Placidi in das Gotteshaus und Kloster Lambach verfertigt, worinn Er alte und junge Geist- und Weltliche, hohe und niedere Personen, alter und neuer Weltarten, Historien und Gedichte, Gebäude und Landschaften, Tag und Nacht, Liecht und Dunkel vorgestellt und also eine vollkommene Schule der ganzen Malereykunst damit aufgerichtet. [...] Daher [...] diese sieben Sandrartische Wunderstücke wohl eine vollkommene Malereyschule mögen genennet werden.“ (ebd., „Lebenslauf“, S. 40–42).

33 Mina Gregori, „Livio Mehus o la sconfitta del dissenso“, in: *Livio Mehus. Un pittore barocco alla corte dei Medici 1627–1691* (Catalogo della mostra Firenze, Sala Bianca di Palazzo Pitti, 27 giugno–20 settembre 2000), hg. von Marco Chiarini, Livorno 2000, S. 17–37, hier: S. 19 und 21.

wiederum ein anderer, und neuerlich gegenstrebigem Aspekt zum Tragen kommt, insofern es sich dabei um Tizians „Martyrium des Hl. Petrus Martyr“ von 1530 handelt, seinerseits bekanntlich eines der in der Tat originellsten Werke der Malereigeschichte überhaupt, mit angestammten Traditionen brechend, in ingenieuser künstlerischer Setzung und *inventio* eine langdauernde, überaus weitgreifende Rezeption auslösend und von Anbeginn weithin gerühmt und berühmt (das Werk besaß ehemals ein monumentales Format von 515 x 308 cm, es ist 1867 verbrannt und seither am ursprünglichen Standort ersetzt durch die bereits 1691 gefertigte, formatgleiche Kopie von Johann Carl Loth: Abb. 11; die weite Verbreitung des Gemäldes und ihren hohen Bekanntheitsgrad bezeugt im Übrigen etwa die Radierung von Martino Rota von ca. 1581–82: Abb. 12).³⁴

Damit gewinnt das Konzept vom Künstler und seiner Rolle als Instanz der Aushandlung zwischen religiöser und ästhetischer Erfahrung hier zusätzliche Facetten. Denn als Maßgabe und gleichsam als verbindliches Bildungsziel für das *eigene* Bildvermögen figuriert zwar das religiöse Gemälde, und die Staffelei als Ort seiner Entstehung ist deutlich genug dem Altar als Ort seiner höheren, finalen Bestimmung assoziiert, dergestalt dass sogar der Kasten der Staffelei mit seinen Gerätschaften von Gefäß und Pinseln hintergründig die Vorstellung von einer Liturgie des Malaktes in den Sinn rufen mag. Und doch steht diese Maßgabe (des religiösen Gemäldes) hier zugleich und signifikant als Inbegriff des ingeniosen, virtuosen Werkes eines *artista divino* schlechthin und damit als Hervorbringung aus dem Setzungsanspruch von Kriterien der ästhetischen Immanenz vor Augen. Kurz: In die religiöse, transzendenzverpflichtete Sinngabe ist die innerweltlich fundierte Originalität eingeschrieben und vice versa, und beide Pole werden gleichsam als intrinsisch miteinander vermittelt vorgeführt.

Bedenkt man, dass die Praxis des Kopierens von Gemälden selbst für hochrangigste Sammlungen und Auftraggeber seinerzeit überaus verbreitet, ja inflationär war und sich folglich auch der Diskurs um Begriff und Bedeutung des ‚Originals‘ entsprechend vieldimensional gestaltete (prominentes Fallbeispiel ist das Werk Caravaggios); bedenkt man andererseits, dass die Darstellung neben Genius und Religion noch ein weiteres Leitbild bzw. Anleitungsmodell für den Künstler geltend macht, nämlich dasjenige der Natur, die im Ausblick auf die weite, wolkenreich bewegte und in mildem Sonnenlicht erstrahlende Landschaft figuriert und nicht nur dem blickintensiven Maler direkt zugeordnet ist, sondern auch so augenscheinlich ihren Widerhall im gleichfalls rundbogig abgeschlossenen Staffeleibild findet; und bedenkt man ferner, dass der „Genius der Malerei“ ein Pendant im „Genius der Skulptur“ besitzt (Abb. 13), einem Gemälde, das mit der anderen Kunstgattung dem religiösen Bild nunmehr auch ein anderes Paradigma und Vorbild als ästhetische Herausforderung gegenüberstellt, nämlich dasjenige der nicht mehr christlich-religiösen, sondern profanen, ja heidnischen Antike,

34 Zu Tizians Gemälde ausführlich: Patricia Meilman, *Titian and the Altarpiece in Renaissance Venice*, Cambridge 2000, dort auch S. 111ff. zu seiner Rezeption.

mit einem Bronzestandbild der Minerva als Göttin der Weisheit und der Künste, der Trajanssäule und dem Herkules Farnese, dann wird (nach allem) ohne weiteres deutlich, dass sich aus der Betrachtung dieses Beispiels ein noch sehr viel weiterer Radius an Aspekten ergibt, als er hier abgesteckt werden kann (auch etwa mit dem Wechsel vom Augen- zum Tastsinn als alternativen sensuellen wie auch ästhetischen Erfahrungsbedingungen etc.).

Ich berühre nurmehr im Ausblick die Frage nach der historischen Genese und den komplexen Begründungszusammenhängen der hier diskutierten diskursiven Formation. Ist sie bei Vasari und in der Kunsttheorie des Cinquecento als konzeptuelle Modellierung des Künstlerbildes und des Bildes von Kunsterfahrung breit sedimentiert, so ist sie doch auch längst zuvor schon, etwa im frühen Quattrocento und im elitären Umfeld der oberitalienischen Hofkunst angängig, exemplarisch fassbar in der Äußerung von Leonello d'Este, dem Markgrafen von Ferrara, wenn er über ein Marienbild von der Hand des Pisanello ausführt: „Denn jenes Bild, auf wunderbare Weise gemalt (*mirum in modum*), begehre ich zu sehen, sowohl ob der herausragenden Begabung (bzw. schöpferischen Erfindungsgabe) des Malers (*excellenti pictoris ingenio*), als auch wegen der außerordentlichen religiösen Hingabe an die Jungfrau Maria (*precipua Virginis devotione*).“³⁵ Der doppelte Aspekt des Bildes als künstlerische Kreation und als dem religiösen Sinn verpflichtete Darstellung wird hier lakonisch in die sprachliche Formel des „sowohl – als auch“ gefasst und kurzerhand von der Spannung einer Kontradiktion oder Divergenz entlastet. Hingegen hat anders bereits früher Francesco Petrarca den Gegensatz, ja die Dichotomie zwischen religiöser und ästhetischer Erfahrung betont und sie als Folge einer sozialen Schichtung bzw. eines Bildungsgefälles der Kunstrezeption gedeutet. So schreibt er in einer schon von Mommsen und Baxandall diskutierten Passage seines Testaments von 1370 über ein Tafelbild der Hl. Jungfrau Maria, ein Werk von niemand geringerem als Giotto, dem herausragenden Maler (*operis Iotti pictoris egregii*), das er selbst besaß und das er seinem Freund Francesco da Carrara zu vermachen beabsichtigte, dass die „Schönheit“ (*pulchritudinem*) dieses Bildes von den Unkundigen nicht verstanden würde, dass eben diese Schönheit aber die Kenner der Kunst in Staunen und Bewunderung versetze (*magistri autem artis stupent*).³⁶

Es scheint kein Zufall, dass wir mit Petrarca und weitergehend mit Giotto in einen historischen Kontext geraten, der in der Tat genuine, umfassende Begrün-

35 „Illiam enim mirum in modum videre cupio tum excellenti [sic] pictoris ingenio tum vero precipua Virginis devotione“ (1432): *Documenti e fonti su Pisanello* (ca. 1395–1581), hg. von Dominique Cordellier (= *Verona illustrata* 8, 1995), S. 50–52, doc. 16; Lionello Puppi (Hg.), *Pisanello. Una poetica dell'inatteso*, Mailand 1996, S. 248.

36 „[...] dimitto tabulam meam sive iconam beate Virginis Marie, operis Iotti pictoris egregii, [...] cuius pulchritudinem ignorantes non intelligunt, magistri autem artis stupent [...]“, zit. nach Theodor Ernst Mommsen, „The Last Will: A Personal Document of Petrarch's Old Age“, in: ders., *Medieval and Renaissance Studies*, hg. von Eugene F. Rice, jr., Ithaca (New York) 1959, S. 197–235, hier S. 213f.; Michael Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350–1450*, Oxford 1971, S. 60.

dungsstrukturen für die in Rede stehende diskursive Formation aufweist. Dergestalt lässt sich für eben diesen Kontext vielfältig dingfest machen, dass im Zuge einer ungewöhnlich beschleunigten funktionalen Ausdifferenzierung identitätsstiftender Einheitsideale, Wertbegriffe und Gemeinwohlgedenken aus bisherigen kirchlich-religiösen Fundierungszusammenhängen Bildern und Bildprogrammen die sozial wirksame Funktion zuwächst, nicht nur durch neuartige Ikonographien, sondern auch und gerade durch neue medieneigene Sprachformen und innovative Visualisierungspotentiale ein durch diese Entwicklung aufgetretenes, gleichsam charismatisches Vakuum zu besetzen und es, gewissermaßen kompensatorisch, mit einer quasi-religiösen Autorität von ansprechender Schönheit zu füllen. Der Podestà in Siena „fecit mirabiliter et pulcre pingi salam sive curtem domus comunis“ (heißt es 1316);³⁷ die mächtige Florentiner Kaufmannszunft sorgte 1314 für „figuras et picturas [...], que multum illuminant et dilectant corda et oculos civium et singularum personarum aspicientium“;³⁸ „pro honore comunis [...] et pulchritudine civitatis“ formuliert 1297 der Ratsbeschluss zum Bau des Palazzo Pubblico in Siena.³⁹ So oder ähnlich lauten zahlreiche Formulierungen in Statuten, amtlichen Kundgaben, Notariatsakten usw. Sie zeugen von der programmatisch-diskursiven Sinnzumessung an die ästhetische Erscheinungsweise öffentlicher Ausstattungen, die im Kern nichts anderes bekunden als die Beschwörung eines Glückszustandes der Gegenwart, der sich im Anschauungsbild eines wohlgestalteten Gemeinwesens als dem für alle Bürger augenfälligen Dispositiv der gesellschaftlichen Eintracht und wirtschaftlichen wie politischen Prosperität manifestiert.⁴⁰

37 Gaetano Milanesi (Hg.), *Documenti per la storia dell'arte senese*, Bd. 1, Siena 1854, S. 180f., doc. 30; vgl. Helene Wieruszowski, „Art and the Commune in the Time of Dante“, in: *Speculum* 19 (1944), S. 14–33, hier S. 31f.

38 Gaetano Milanesi (Hg.), *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana*, Rom 1893, S. 19; vgl. Robert Davidsohn, *Geschichte von Florenz*, 4 Bde., Berlin 1896–1927, Bd. 4.3, S. 224f. mit Anmerkungsapparat S. 59; vgl. Wolfgang Braunfels, *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana*, Berlin 1953, S. 144.

39 Im Finanzierungsbeschluss der Vorsteher der Sieneser Steuerbehörde (*Provveditori della Biccherna*), zit. nach Edna Carter Southard, *The Frescoes in Siena's Palazzo Pubblico, 1289–1539: Studies in Imagery and Relations to other Comunal Palaces in Tuscany*, New York / London 1979, S. 11.

40 Vgl. grundsätzlich zur betreffenden Idee der *civitas* und zur identitätsstiftenden Funktion baulicher und künstlerischer Leistung: Braunfels, *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana*; Hermann Bauer, *Kunst und Utopie. Studien über das Kunst- und Staatsdenken in der Renaissance*, Berlin 1966, S. 1–17 („Zur Säkularisierung des Himmelsbildes in der italienischen Stadt“); Richard A. Goldthwaite, *Wealth and the Demand for Art in Italy 1300–1600*, Baltimore / London 1993, hier bes. S. 69ff.; Klaus Krüger, „Selbstdarstellung im Konflikt. Zur Repräsentation der Bettelorden im Medium der Kunst“, in: *Die Repräsentation der Gruppen. Texte – Bilder – Objekte*, hg. von Otto Gerhard Oexle und Andrea von Hülsen-Esch, Göttingen 1998, S. 127–186; Albert Dietl, „Die reale und die imaginierte Stadt: Kommunales Baugesetz und Städtebild in den ober- und mittelitalienischen Kommunen der Dantezeit“, in: *Stadt-Ansichten*, hg. von Jürgen Lehmann und Eckard Liebau (Bibliotheca academica, I), Würzburg 2000, S. 81–102; Rolando Dondarini, „Lo strumento comunale come strumento di trasmissione dell'immagine politica ed etica della città“, in: *Imago urbis. L'immagine della città nella storia d'Italia*, hg. von Francesca

Was sich hier vollzieht, erscheint als ein ebenso fundamentaler wie folgewirk-samer Prozess einer Re- und Umsemantisierung durch ästhetisch operationalisierte Wertbesetzung. Verkürzt und pointiert gesprochen könnte man sagen, dass in einem innerweltlich zunehmend ausdifferenzierten und rationalisierten Bezugsfeld Bildern verstärkt die Aufgabe zuwächst, dieses Bezugsfeld charismatisch zu überhöhen und aller Alltäglichkeit institutioneller Verhältnisse zu ent-rücken. Der Begriff des Charismas und seine ästhetische Wendung erscheint für eine derartige Überlegung besonders vielversprechend, wird er doch – im Anschluss an Max Weber und die Fortführung seiner Theorie durch jüngere kultur-soziologische Perspektiven – als Manifestationsform außeralltäglicher Ideen verstanden, die durch die Vorgabe von Sinn Erlösung aus alltäglicher menschlicher Lebensführung, gesellschaftlicher Bedingung und je mit ihr verknüpfter Hand-lungsunsicherheit versprechen. Im hier angesprochenen historischen Rahmen kann der Charisma-Begriff, wie es scheint, auf eine besondere, soziostrukturelle Dimension des Ästhetischen verweisen, das als Medium und Agens einer gesell-schaftlich umfassend wirksamen Zuschreibungsdynamik fungiert, die religiöse (und zugleich auch ideologische und politische) Werte überträgt bzw. neu for-miert. Dergestalt dass allererst dieser Prozess einer genuinen Neusemantisie-rung sozialer, politischer und religiöser Wertbegriffe durch Ästhetisierung ein substantielles Ferment für jene systematische Überhöhung, ja Sakralisierung des Ästhetischen in sich birgt, die erst in einem Folgeschritt seit der Renaissance als eine zunehmende Divinisierung des Kunstschönen und als eine *dann* auch *kunsttheoretisch* institutionalisierte Reklamierung von dessen quasi-religiöser Offenbarungsleistung zutage tritt (etwa durch das Begriffsfeld der *grazia*). Inwie-weit damit eine Konstellation in den Blick rückt, deren Konsequenzen auch lang-fristig, bis hin zur Entfaltung der Kunstreligion im 18. und 19. Jahrhundert vi-rulent bleiben und die sich noch in jener Vorstellung von einer ‚Postfiguration‘ religiösen Erlebens durch die moderne Kunst manifestieren, der zufolge die äs-thetische Immanenz des autonom gewordenen Kunstwerks als Erbe der Religion zu begreifen ist und eben von daher selbst wiederum religiös überhöht wird, sei freilich dahingestellt.

Bocchi und Rosa Smurra (Atti del Convegno internazionale, Bologna 5.–7. September 2001), Rom 2003, S. 271–284; Rosa Smurra, „Prassi amministrativa e spazi urbani di circolazione come immagine della città: Bologna alla fine del Duecento“, in: ebd., S. 417–439; Michael Stolleis / Ruth Wolff (Hgg.), *La bellezza della città. Stadtrecht und Stadtgestaltung im Italien des Mittelalters und der Renaissance*, Tübingen 2004; Klaus Krüger, *Politik der Evidenz. Öffentliche Bilder als Bilder der Öffentlichkeit im Trecento*, Göttingen 2015, bes. S. 90ff.

Literaturverzeichnis

Quellen

- Bellori, Giovanni Pietro, *L'Idée del pittore, dello scultore e dell'architetto*, Rom 1664.
- Cordellier, Dominique (Hg.), *Documenti e fonti su Pisanello (1395–1581)*, Verona 1995 (Verona illustrata 8).
- Doni, Anton Francesco, *Disegno: fac simile della edizione del 1549 di Venezia*, eingel. und krit. hg. von Mario Pepe, Mailand 1970.
- Hovius, Matthias, *Decreta et Statuta Synodi Provincialis Mechliniensis*, Mechelen 1607.
- Milanesi, Gaetano (Hg.), *Documenti per la storia dell'arte senese*, Bd. 1, Siena 1854.
- Milanesi, Gaetano (Hg.), *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana*, Rom 1893.
- Milanesi, Gaetano (Hg.), *Le opere di Giorgio Vasari*, Bd. 1, Florenz 1906.
- Paleotti, Gabriele, „Discurso intorno alle imagini sacre e profane (1582)“, in: *Trattati d'arte del Cinquecento*, hg. von Paola Barocchi, Bd. 2, Bari 1961, S. 117–509.
- Sandart, Joachim von, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlereykünste*, Nürnberg 1675.
- da Vinci, Leonardo, *Trattato della pittura*, hg. von Ettore Camesasca, Vicenza 2000.

Sekundärliteratur

- Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie* [1970], Frankfurt a. M. 2012.
- Arasse, Daniel, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris 1999.
- Auerochs, Bernd, *Die Entstehung der Kunstreligion*, Göttingen 2009.
- Bauer, Hermann, *Kunst und Utopie. Studien über das Kunst- und Staatsdenken in der Renaissance*, Berlin 1966.
- Baxandall, Michael, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350–1450*, Oxford 1971.
- Bayer, Raymond, *Léonard de Vinci. La grâce*, Paris 1933.
- Białostocki, Jan, „Terribilität“, in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes* (Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964), Bd. 3, Berlin 1967, S. 222–225.
- Blumenberg, Hans, „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“, in: *Nachahmung und Illusion*, hg. von Hans Robert Jauß, München 1969 (Poetik und Hermeneutik I, 2. Aufl.), S. 9–27.
- Boschloo, Anton W. A., *Annibale Carracci in Bologna. Visible Reality in Art after the Council of Trent*, Den Haag 1974.
- Braunfels, Wolfgang, *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana*, Berlin 1953.
- Braungart, Wolfgang / Fuchs, Gotthard / Koch, Manfred (Hgg.), *Ästhetische und religiöse Erfahrung der Jahrhundertwenden*, 3 Bde., Bd. 1: um 1800, Bd. 2: um 1900, Bd. 3: um 2000, Paderborn 1997–2000.
- van Bueren, Truus / Wüstefeld, Wilhelmina C. M. (Hgg.), *Leven na de dood. Gedenken in de late Middeleeuwen* (Kat. Ausst. Utrecht, Museum Het Catharijneconvent, 1999), Utrecht 1999.
- Campbell, Stephen J., „Cloud-poiesis: Perception, Allegory, Seeing the Other“, in: *Senses of Sight. Towards a Multisensorial Approach of the Image. Essays in Honor of Victor I. Stoichita*, hg. von Henri de Riedmatten, Nicolas Galley, Jean-François Corpataux und Valentin Nussbaum, Rom 2015, S. 7–36.
- Casalini, Eugenio M., *La SS. Annunziata di Firenze: Studi e documenti sulla chiesa e il convento*, Florenz 1971.

- Coulet, Henri „La beauté n'est que la promesse du bonheur“, in: *La quête du bonheur et l'expression de la douleur dans la littérature et la pensée françaises*, Mélanges offerts à Corrado Rosso, hg. von Carminella Biondi et al., Genf 1995, S. 113–123.
- D'Angelo, Paolo / Velotti, Stefano, *Il „non so che“. Storia di una idea estetica*, Palermo 1997.
- Davidsohn, Robert, *Geschichte von Florenz*, 4 Bde., Bd. 4, Berlin 1927.
- Defoer, Henry L. M., „Volledige memorietafels zelfzaam in museaal bezit“, in: *Bulletin van de Vereniging Rembrandt* 6 / 3 (1996), S. 8–10.
- Diederer, Roger / Maaz, Bernhard / Koch, Ute Christina (Hgg.), *Rembrandt, Tizian, Bellotto. Geist und Glanz der Dresdner Gemäldegalerie*, München 2014.
- Dietl, Albert, „Die reale und die imaginierte Stadt: Kommunales Baugesetz und Städtebild in den ober- und mittelitalienischen Kommunen der Dantezeit“, in: *Stadt-Ansichten*, hg. von Jürgen Lehmann und Eckard Liebau, Würzburg 2000 (Bibliotheca academica, 1), S. 81–102.
- Dijkstra, Jeltje / Dirkse, Paul P. W. M. / Smits A. E. A. M (Hgg.), *De schilderijen van Museum Catharijneconvent*, Zwolle 2002.
- Doering, Pia Claudia, „Die Schönheit – Nur ein Glücksversprechen? Hobbes, Stendhal, Baudelaire“, in: *Charles Baudelaire. Dichter und Kunstkritiker*, hg. von Karin Westermelle, Würzburg 2007, S. 107–121.
- Dondarini, Rolando, „Lo strumento comunale come strumento di trasmissione dell'immagine politica ed etica della città“, in: *Imago urbis. L'immagine della città nella storia d'Italia* (Atti del Convegno internazionale, Bologna, 5.–7. September 2001), hg. von Francesca Bocchi und Rosa Smurra, Rom 2003, S. 271–284.
- Doran, Michael (Hg.), *Conversations avec Cézanne*, Paris 1978.
- Doran, Michael (Hg.), *Gespräche mit Cézanne*, Zürich 1982.
- Emison, Patricia, „Grazia“, in: *Renaissance Studies* 5 (1991), S. 427–460.
- Faber, Richard / Krech, Volkhard (Hgg.), *Kunst und Religion. Studien zur Kultursoziologie und Kulturgeschichte*, Würzburg 1999.
- Finlayson, James Gordon, „The Artwork and the Promesse du Bonheur in Adorno“ [2012], in: *European Journal of Philosophy* 3 (2015), S. 392–419.
- Goldthwaite, Richard A., *Wealth and the Demand for Art in Italy 1300–1600*, Baltimore / London 1993.
- Gregori, Mina, „Livio Mehus o la sconfitta del dissenso“, in: *Livio Mehus. Un pittore barocco alla corte dei Medici 1627–1691* (Catalogo della mostra Firenze, Sala Bianca di Palazzo Pitti, 27 giugno–20 settembre 2000), hg. von Marco Chiarini, Livorno 2000, S. 17–37.
- Hauser, Andreas, „Andrea Mantegna's ‚Wolkenreiter‘. Manifestation von kunstloser Natur oder Ursprung von vexierbildhafter Kunst?“, in: *Die Unvermeidlichkeit der Bilder*, hg. von Gerhart von Graevenitz, Stefan Rieger und Felix Thürlemann, Tübingen 2001, S. 147–172.
- Heck, Michèle-Caroline, „D'une école de peinture à une académie de papier. Les retables de l'église de Lambach“, in: *Joachim von Sandrart. Ein europäischer Künstler und Theoretiker zwischen Italien und Deutschland*. Akten der internationalen Tagung Rom (Bibliotheca Hertziana), April 2006, hg. von Sybille Ebert-Schifferer und Cecilia Mazzetti di Pietralata, München 2009, S. 85–95.
- Helke, Gabriele, „The Artist as Martyr. Mantegna's Vienna St. Sebastian“, in: *Andrea Mantegna Impronta del Genio*, hg. von Rodolfo Signorini, Viviana Ebonato und Sara Tammaccaro, 2 Bde., Bd. 1, Florenz 2010, S. 221–273.

- Herrmann, Jörg / Mertin, Andreas / Valtink, Eveline (Hgg.), *Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute*, München 1998.
- Hoeps, Reinhard (Hg.), *Religion aus Malerei? Kunst der Gegenwart als theologische Aufgabe*, Paderborn 2005.
- Hofmann, Werner, „Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion“, in: ders. (Hg.), *Luther und die Folgen für die Kunst* (Kat. Ausst. 11. Nov. 1983 – 8. Jan. 1984, Hamburg, Kunsthalle), München 1983, S. 23–71.
- Janson, Horst W., „The ‚Image made by Chance‘ in Renaissance Thought“, in: *De artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, hg. von Edward Meiss, New York 1961, S. 254–266.
- Kemp, Martin, „Ogni dipintore dipinge sé: A Neoplatonic Echo in Leonardo’s Art Theory?“, in: *Cultural Aspects of the Italian Renaissance. Essays in Honour of Paul Oscar Kristeller*, hg. von Cecil H. Clough, New York 1976, S. 311–323.
- Kemp, Martin, „From ‚Mimesis‘ to ‚Fantasia‘: The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts“, in: *Viator* 8 (1977), S. 347–398.
- Klemm, Christian, *Joachim von Sandrart. Kunst-Werke und Lebens-Lauf*, Berlin 1986.
- Köhler, Erich, „Je ne sais quoi“. Ein Kapitel aus der Begriffsgeschichte des Unbegreiflichen“, in: *Romanistisches Jahrbuch* 6 (1953–54), S. 21–59.
- Köhler, Erich, „Je ne sais quoi“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 4 (1976), Sp. 640–644.
- Krüger, Klaus, „Selbstdarstellung im Konflikt. Zur Repräsentation der Bettelorden im Medium der Kunst“, in: *Die Repräsentation der Gruppen. Texte – Bilder – Objekte*, hg. von Otto Gerhard Oexle und Andrea von Hülsen-Esch, Göttingen 1998, S. 127–186.
- Krüger, Klaus, „Postfigurationen religiösen Erlebens? Arnulf Rainers ästhetische Epiphanie“, in: *Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag*, hg. von Margit Kern, Thomas Kirchner und Hubertus Kohle, Berlin 2004, S. 531–547.
- Krüger, Klaus, *Politik der Evidenz. Öffentliche Bilder als Bilder der Öffentlichkeit im Trecento*, Göttingen 2015.
- Krüger, Klaus, *Grazia. Religiöse Erfahrung und ästhetische Evidenz*, Göttingen 2016.
- Krüger, Klaus, *Heilspräsenz – Bildpräsenz. Ästhetik der Liminalität*, Göttingen (im Druck, erscheint 2018).
- Lesch, Walter (Hg.), *Theologie und ästhetische Erfahrung*, Darmstadt 1994.
- Lyotard, Jean-François, „Der Augenblick. Newman“, in: ders., *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*, Wien 1989, S. 141–157.
- Marquard, Odo, „Kompensation. Überlegungen zu einer Verlaufsfigur historischer Prozesse“, in: *Historische Prozesse* (Theorie und Geschichte, Bd. 2), hg. von Karl-Georg Faber und Christian Meier, München 1978, S. 330–362.
- Marquard, Odo, „Aesthetica und Anaesthetica. Auch als Einleitung“, in: ders., *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, München 1989, S. 11–20.
- Marquard, Odo, „Glück im Unglück. Zur Theorie des indirekten Glücks zwischen Theodizee und Geschichtsphilosophie“, in: ders., *Glück im Unglück. Philosophische Überlegungen*, München 1995, S. 11–38.
- Marx, Harald, „Christus am Kreuz aus Wolken gebildet. Eine Neuerwerbung der Gemäldegalerie Alte Meister“, in: *Dresdner Kunstblätter* 5 (1994), S. 134–140.
- Marx, Harald (Hg.), *Meisterwerke der Dresdner Gemäldegalerie in Berlin. Nach der Flut*, Leipzig 2002.

- Marx, Harald, *Sehnsucht und Wirklichkeit. Malerei für Dresden im 18. Jahrhundert*, Köln 2009.
- Meilman, Patricia, *Titian and the Altarpiece in Renaissance Venice*, Cambridge 2000.
- Menke, Christoph, *Die Kraft der Kunst*, Frankfurt a. M. 2013.
- Mommsen, Theodor Ernst, „The Last Will: A Personal Document of Petrarch's Old Age“, in: ders., *Medieval and Renaissance Studies*, hg. von Eugene F. Rice, jr., Ithaca (New York) 1959, S. 197–235.
- Monti, Martino Rossi, *Il cielo in terra. La grazia fra teologia ed estetica*, Turin 2008.
- Müller, Ernst, *Kunstreligion und ästhetische Religiosität. In den Philosophien von der Aufklärung bis zum Ausgang des deutschen Idealismus*, Berlin 2004.
- Natali, Giulio „„Storia del ‚non so che‘“, in: ders., *Fronde sparse. Saggi e discorsi (1947–1959)*, Padua 1960, S. 39–49.
- Natali, Giulio, „Ancora del ‚non so che‘“, in: ders., *Fronde sparse. Saggi e discorsi (1947–1959)*, Padua 1960, S. 49–55.
- Paatz, Walter / Paatz Elisabeth Valentiner, *Die Kirchen von Florenz*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1955.
- Panofsky, Erwin, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 1924.
- Pfisterer, Ulrich, „Künstlerische ‚potestas audendi‘ und ‚licentia‘ im Quattrocento“, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 31 (1996), S. 107–148.
- Previtali, Giovanni, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Turin 1964.
- Prodi, Paolo, *Ricerche sulla teoria delle arti figurative nella riforma cattolica*, Bologna 1984.
- Puppi, Lionello (Hg.), *Pisanello. Una poetica dell'inatteso*, Mailand 1996.
- Rentsch, Thomas, „Der Augenblick des Schönen. Visio beatifica und Geschichte der ästhetischen Idee“, in: *Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute*, hg. von Jörg Hermann, Andreas Mertin und Eveline Valtink, München 1998, S. 106–126.
- Salmon, Xavier, *Louis de Silvestre (1675–1760). Un peintre français à la Cour de Dresde*, Paris 1997.
- Scholar, Richard, *The Je-Ne-Sais-Quoi in Early Modern Europe. Encounters with a Certain Something*, Oxford 2005.
- Schröder, Gerhart, *Logos und List. Zur Entwicklung der Ästhetik in der frühen Neuzeit*, Königstein (Ts.) 1985.
- Smurra, Rosa, „Prassi amministrativa e spazi urbani di circolazione come immagine della città: Bologna alla fine del Duecento“, in: *Imago urbis. L'immagine della città nella storia d'Italia* (Atti del Convegno internazionale, Bologna 5.–7. September 2001), hg. von Francesca Bocchi und Rosa Smurra, Rom 2003, S. 417–439.
- Southard, Edna Carter, *The Frescoes in Siena's Palazzo Pubblico, 1289–1539: Studies in Imagery and Relations to other Communal Palaces in Tuscany*, New York / London 1979.
- Steiner, George, *Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?*, München 1990.
- Stendhal, *Über die Liebe*, vollst. Ausgabe, übers. von Walter Hoyer, Frankfurt a. M. 1979.
- Stendhal, *De L'Amour*, hg. von Victor Del Litto, Paris 1980.
- Stock, Alex, *Zwischen Tempel und Museum. Theologische Kunstkritik. Positionen der Moderne*, Paderborn 1991.
- Stock, Alex, „Religion und Kunst im Widerstreit. Konfliktzonen des 20. Jahrhunderts“, in: *Handbuch der Bildtheologie*, Bd. 1: *Bild-Konflikte*, hg. von Reinhard Hoeps, Paderborn 2007, S. 339–353.

- Stolleis, Michael / Wolff, Ruth (Hgg.), *La bellezza della città. Stadtrecht und Stadtgestaltung im Italien des Mittelalters und der Renaissance*, Tübingen 2004.
- Summers, David, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1981.
- Summers, David, „ARIA II: The Union of Image and Artist as an Aesthetic Ideal in Renaissance Art“, in: *Artibus et historiae* 20 (1989), S. 15–31.
- Tartakiewicz, Władysław, „Wer waren die Theoretiker des Manierismus?“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 12 (1967), S. 90–103.
- Vietta, Silvio / Uerlings, Herbert (Hgg.), *Ästhetik – Religion – Säkularisierung*, Bd. 1: *Von der Renaissance zur Romantik*, München 2008.
- Vietta, Silvio / Porombka, Stephan (Hgg.), *Ästhetik – Religion – Säkularisierung*, Bd. 2: *Die klassische Moderne*, München 2009.
- Volp, Rainer / Wohlfart, Günter, „Kunst und Religion, VII: Vom Ausgang des 18. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, VIII: Das 20. Jahrhundert, IX: Philosophisch“, in: *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 12, Berlin / New York 1984, S. 292–337.
- Wazbinski, Zygmunt, „L'Annunciazione della Vergine nelle Chiese della SS. Annunziata a Firenze: un contributo al moderno culto dei quadri“, in: *Renaissance Studies in Honor of Craig Hugh Smyth*, Bd. 2, Florenz 1985, S. 533–549.
- Weber, Max, „Die Wirtschaftsethik der Weltreligionen [1920]“, in: ders., *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, hg. von Marianne Weber, Tübingen 1988, S. 237–573.
- Wieruszowski, Helene, „Art and the Commune in the Time of Dante“, in: *Speculum* 19 (1944), S. 14–33.
- Wimböck, Gabriele, *Guido Reni (1575–1642): Funktion und Wirkung des religiösen Bildes*, Regensburg 2002.
- Wüstefeld, Wilhelmina C. M. / van Schooten, C. J. F. (Hgg.), *Goddelijk geschilderd: honderd meesterwerken van Museum Catharijneconvent*, Zwolle 2003.
- Zacchi, Alessandro, „La figura dell'artefice cristiano' nel ‚Discorso intorno alle immagini sacre e profane' di Gabriele Paleotti“, in: *Carobbio* 11 (1985), S. 339–347.
- Zöllner, Frank, „Ogni Pittore Dipinge Sé'. Leonardo da Vinci und ‚Automimesis'“, in: *Der Künstler über sich selbst in seinem Werk*. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana Rom 1989, hg. von Matthias Winner, Weinheim 1992, S. 137–160.

Abbildungen



Abb. 1: Robin Page, In case of a spiritual crisis complete this sculpture, 1972, Holz, 142 x 107 x 25 cm, Verbleib unbekannt



Abb. 2: Louis de Silvestre, Christus am Kreuz aus Wolken, 1734,
Öl auf Leinwand, 73 x 52 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister



Abb. 3: Andrea Mantegna, Hl. Sebastian, ca. 1456–59,
Öl auf Holz, 68 x 30 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum



Abb. 4: Detail aus Andrea Mantegna, Hl. Sebastian, ca. 1456–59,
Öl auf Holz, 68 x 30 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum



Abb. 5: Guido Reni, Erzengel Michael, ca. 1635,
Öl auf Seide, 293 x 202 cm, Rom, Santa Maria della Concezione



Abb. 6 (s/w): Hendrick de Clerck (zugeschrieben), Kreuzigungsaltar mit den Mitgliedern der Antwerpener Schützengilde, 1620, Öl auf Holz, 191,5 x 264 cm, Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts



Abb. 7: Colijn de Coter (Umkreis), Retabel, ca. 1470–1500,
Öl auf Holz, 153,3 x 143,6 cm, Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts

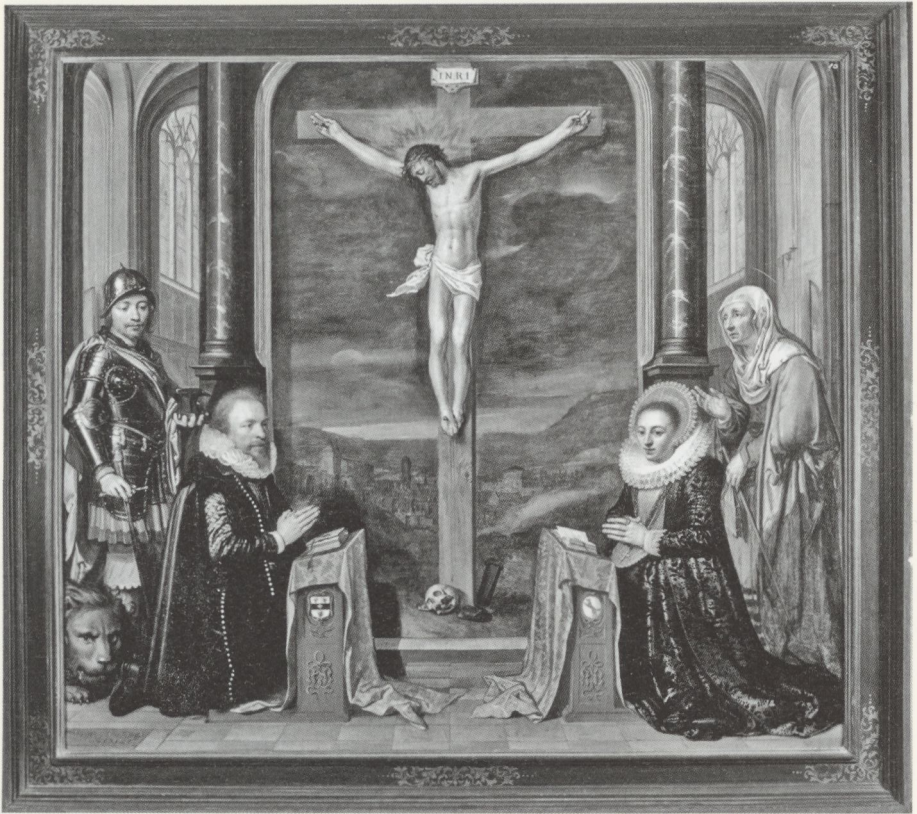


Abb. 8: Jan Anthonisz van Ravensteyn,
Epitaph des Adriaen van Maeusyenbroeck und seiner Frau Anna Elant, 1618,
Öl auf Holz, 128 x 144,5 cm, Utrecht, Museum het Catharijneconvent



Abb. 9: Joachim von Sandrart, Himmelfahrt Mariens, 1656, Öl/Lw., ca. 700 x 350 cm, Lambach, Benediktinerstiftskirche, Hauptaltar



Abb. 10: Livio Mehus, Der Genius der Malerei, ca. 1650-55,
Öl/Lw., 70 x 80 cm, Madrid, Prado



Abb. 11: Johann Carl Loth, Kopie nach Tizian, Martyrium des Hl. Petrus Martyr, 1691, Öl / Lw., 500 x 306 cm, Venedig, SS. Giovanni e Paolo



Abb. 12: Martino Rota, Kopie nach Tizian, Martyrium des Hl. Petrus Martyr, 1581–82, Radierung, 8,6 x 12,5 cm

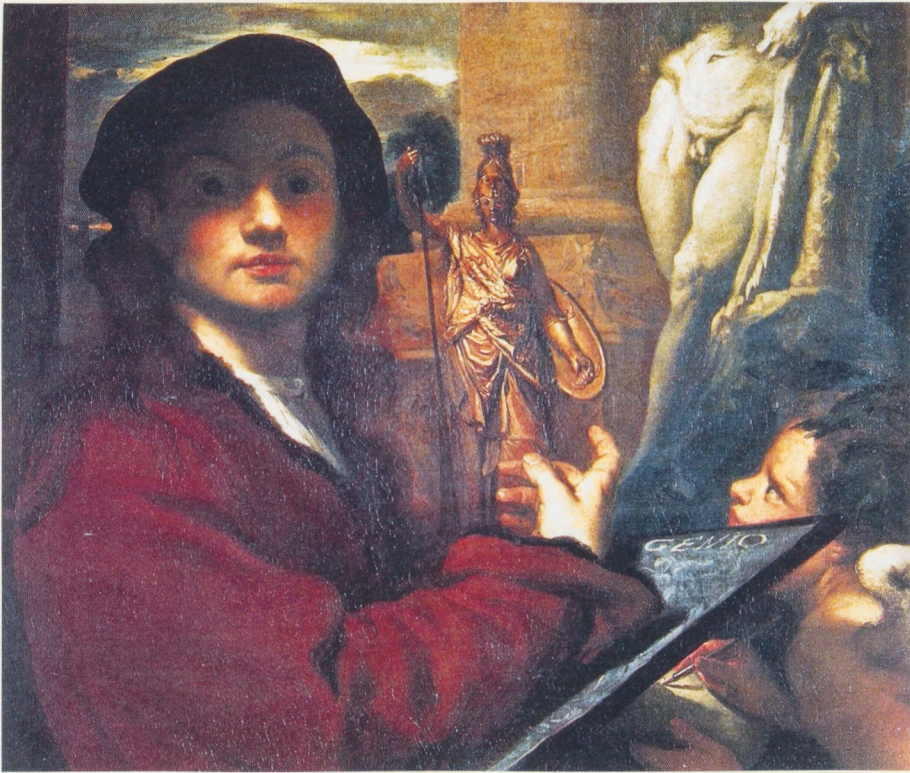


Abb. 13: Livio Mehus, Der Genius der Skulptur, ca. 1655,
Öl/Lw., 79 x 70 cm, Florenz, Galleria Palatina, Palazzo Pitti