

Klaus Krüger

Grazia

*Religiöse Erfahrung
und ästhetische Evidenz*

Wallstein

Klaus Krüger
Grazia

FIGURA. Ästhetik, Geschichte, Literatur
Band 5

Herausgegeben von
Bernhard Jussen, Christian Kiening
und Klaus Krüger

Klaus Krüger

Grazia

*Religiöse Erfahrung
und ästhetische Evidenz*

Wallstein Verlag

Gedruckt mit Unterstützung der DFG im Rahmen der Kolleg-Forschergruppe *BildEvidenz. Geschichte und Ästhetik* der Freien Universität Berlin

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© Wallstein Verlag, Göttingen 2016

www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Aldus und der TheSans

Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf

Lithographie: SchwabScantechnik, Göttingen

ISBN (Print) 978-3-8353-1788-8

ISBN (E-Book, pdf) 978-3-8353-2921-8

Inhalt

I. Kontextdiskurse: Religiöse und ästhetische Erfahrung	
1. Reziproke Perspektiven: Religiöse Ästhetik – ästhetische Religion	7
2. Paradoxe Transgressionen: Religiöse Immanenz – ästhetische Transzendenz . . .	14
3. Sinnoffene Horizonte: Heuristische Begriffe – unbegriffliche Heuristik . . .	19
II. <i>Grazia</i> in der Frühen Neuzeit in Italien: Religiöse Kunstschönheit im Zeichen von Naturordnung und Transzendenz	
1. <i>Veramente fu miracolo grandissimo</i> : Die Anfänge der Kunst und der Beginn ihrer innerweltlichen Verklärung	27
2. <i>Una assoluta perfezione</i> : Die künstlerische Signatur der Unverfügbarkeit . . .	37
3. <i>El tutto</i> : Das Paradigma der ästhetischen Ganzheit	47
4. <i>Fra 'l vedi e non vedi</i> : Elusive Ästhetik und die Erosion des Unsichtbaren . . .	54
5. <i>Vaghezza</i> : Anmut des Unbestimmten	60
6. <i>La grazia non s'impari</i> : Paradoxien des ästhetischen Urteils	68
7. <i>Più di tutti il graziosissimo Raffaello</i> : Die intramundane Transfiguration der Kunst	79

III. Ästhetische Evidenz:

Die Kunst der Malerei und
ihre sichtbare Unersichtlichkeit

1. *Alcuno lume da sè*:
Ausstrahlungseffekte der ästhetischen Präsenz 95
2. *Evidentia nominatur*:
Semantiken der Augenscheinlichkeit und
ihr begriffstheoretisches Profil 100
3. *Evidenza de' colori, evidenza della forma*:
Ästhetische Evidenz und ihre Begriffsresistenz 111
4. *Frutti più divini*:
Das Charisma der Kunst und
die Verheißung der ästhetischen Evidenz 117

IV. Denkfiguren eines Epilogs:

Apparitionen und die Kunst der Entlastung

1. Prekäre Beziehungen:
Grazia und die Kunstgeschichte 123
2. Ästhetische Epiphanien:
Das Glück der Moderne 127

Anmerkungen 134

Abbildungen 198

Abbildungsnachweis 204

Dank 205

I. Kontextdiskurse: Religiöse und ästhetische Erfahrung

1. Reziproke Perspektiven: Religiöse Ästhetik – ästhetische Religion

Die Frage nach dem vielschichtigen Verhältnis, das zwischen religiöser und ästhetischer Erfahrung besteht, führt auf ein kaum zu begrenzendes, kaum systematisierbares Gegenstands- und Theoriefeld. Bekanntlich berührt diese Frage eine der ältesten und grundsätzlichsten Problemstellungen, die von den unterschiedlichsten Disziplinen im Terrain von Philosophie und Theologie, von Kunsttheorie, Rhetorik und Poetik, von Soziologie, Ethnologie, Emotionsgeschichte und anderen mehr verhandelt wird. Und doch wird sie immer wieder neu aufgebracht und hat ihrerseits sogar genuine Disziplinen wie etwa die Religionsästhetik hervorgebracht.¹ Bis in die aktuelle Gegenwart hinein scheint ihre Anziehungskraft wie auch ihre besondere Virulenz ungebrochen. Davon kann etwa die breite Aufmerksamkeit zeugen, die dieser Tage die Arbeiten des Islamwissenschaftlers und Publizisten Navid Kermani erfahren. Nicht nur erkundet er in einer extensiven wissenschaftlichen Studie das »ästhetische Erleben des Koran« und analysiert dabei die dichte Verschränkung von Offenbarung und Poesie, religiöser Weissagung und Musik bzw. Dichtung. Vielmehr ist ihm daran gelegen, im Gegenzug auch das Christentum und dessen Glaubenslehre aus dem Erlebnis religiöser Kunst zu verstehen, die er erklärtermaßen als eine elementare »Form ästhetischer Gotteserfahrung« auffasst.²

Was hier emphatisch als das Ästhetische der Religion herausgestellt wird, findet seine Korrelation in jener religiösen Aufladung des Ästhetischen, die in jüngerer Zeit unter dem Leitbegriff der »Präsenz« eine regelrechte Konjunktur in

den Kultur- und Geisteswissenschaften zu erleben scheint. Als unhintergehbare, vorreflexive Erlebnis beschworen, gewinnt ästhetische Erfahrung dabei den Status einer »Epi-
 phanie« (Gumbrecht) und treibt ein ganzes Spektrum religiös grundierter Konnotationen hervor, die von Erlösung, Ekstase, Verklärung oder Erfüllung bis zur Transzendenzverwirklichung im Sinne einer »Selbst-Entbergung des Seins« reichen.³ Dieser aktuelle, religiös faszinierte Diskurs um die Unverfügbarkeit und Unbedingtheit der ästhetischen Präsenz ist fraglos im Zusammenhang mit dem generellen Trend einer »postsäkularen« Wiederkehr des Religiösen zu sehen, also jenem rezenten »religious turn«, der sich, ungeachtet seiner unterschiedlichsten Gesellschafts- und Theoriebezüge, im Denken sei es von Jacques Derrida oder Gianni Vattimo, von Giorgio Agamben, Alain Badiou oder Slavoj Žižek und anderen mehr in so diversen wie divergenten Facetten bezeugt.⁴ So originär der religiös gefärbte Impetus dieser Präsenzkultur sich artikuliert, steht er doch andererseits in durchaus angestammten Begründungskontinuitäten. Man entsinnt sich, dass bereits 1967 Michael Fried in seinem viel beachteten Beitrag über »Art and Objecthood« bestimmten Formen der seinerzeitigen Gegenwartskunst deren präten-
 dierten Status von »presence« mit dem Vorwurf einer uneigentlichen, allemal nur inszenierten Bühnenpräsenz absprach, um dann nur umso entschiedener sein Plädoyer für eine andere, authentische Kunst und für die Gegenwärtigkeit und Augenblicklichkeit (»instantaneousness«) einer ästhetischen Erfahrung zu bekunden, die er kurzerhand mit der Erfahrung von Transzendenz gleichsetzte: »Gegenwärtigkeit ist Gnade (Presentness is grace)«.⁵ Unumwunden wurden hier die untergründig metaphysischen Implikationen, wie sie für die formalistische Moderne unterstellt wurden, in eine Kunsttheologie der Präsenz, oder anders gesagt: in eine Gnadentheologie der künstlerischen Präsenzerfahrung gewendet.⁶ In analogem Tenor trug dann später auch Jean-Luc Nancy seinen Vorbehalt gegen all jene Formen der Präsenz-

anmutung vor, die der Erfahrung von Sinn und daher einer doch wieder referenzbestimmten *Repräsentation* verhaftet seien, um ihnen die Alterität einer radikalen, jeder selbstbezüglichen Erkenntnis entrückten und dabei unumwunden religiös intonierten Erfahrungsdimension von wahrhafter Präsenz entgegenzusetzen: »The delight of presence« is the mystical formula par excellence.«⁷

Auf die noch weiter zurückreichende Begründungstradition solcher Bekundungen ist später noch einzugehen. Doch deutet sich bereits an dieser Stelle an, dass bei aller terminologischen Varianz und gedanklichen Heterogenität das ›Religiöse‹ hier zu einer Art Fluchtpunkt für ein paradoxes Unterfangen wird, nämlich die ästhetische Erfahrungsdimension von Präsenz, von sinnlicher Gegenständlichkeit und instantaner Gegenwärtigkeit, als eine vorthoretische bzw. unbegriffliche Wahrnehmungsmodalität zu profilieren und sie als solche doch theoretisch wie begrifflich zu konzeptualisieren und benennbar zu machen. Und ein Weiteres tritt zutage. Denn dort, wo die unterschiedlichen Ansätze und Entwürfe, die sich in diesem Feld bewegen, ihr Argument historisch entwickeln und begründen, prägt sich beharrlich die Tendenz aus, die Kategorie des Religiösen auf den Geschichtsraum der Vormoderne und dabei vorzugsweise auf die Epoche »des christlichen Mittelalters« als eines Zeitalters zu projizieren, das mutmaßlich vor den progressiven »Veränderungen der ›Realität‹ des Menschen« in Renaissance und früher Neuzeit lag.⁸ Auch dann, wenn dabei nicht, wie in mancher Argumentation, allzu leichthin und generalisierend von vorgeblichen »Implikationen der mittelalterlichen Epistemologie« ausgegangen wird, denen zufolge »Geist und Materie im mittelalterlichen Denken sowohl bei den Menschen als auch bei allen übrigen Teilen der göttlichen Schöpfung als untrennbar galten«,⁹ zeichnet sich die Wirksamkeit eines geschichtsphilosophischen Modells ab, dem zufolge das Verhältnis von Religion und Kunst systematisch als eines der Differenz und historisch als eines der Ablösung bzw. Freiset-

zung oder Befreiung anzusehen ist, nämlich der »Umwandlung eines religiösen in ein ästhetisches Muster der Identifikation«, ein Prozess, als dessen finale Bestimmung die »ästhetische Emanzipation der Individualität« figuriert.¹⁰

In der Kunstgeschichte wird dieses Modell notorisch mit der Formation der Renaissance verknüpft und mit der humanistischen Etablierung sowohl einer analytischen, kritischen Theorie der Kunst als auch einer kennerschaftlich qualifizierten, genussbestimmten Urteilsfähigkeit. Die Hebammenrolle bei der Emanzipation eines eigenständigen ästhetischen Wertbegriffs übernimmt demzufolge die rhetorische Affektlehre mitsamt ihrem betreffenden Begriffsinventar, wie etwa *delectatio, voluptas, admiratio* etc., beginnend mit Alberti, Ficino oder Valla und dann fortgeführt durch viele andere mehr. Unter diesen Bedingungen, so wird gefolgert, werde »der Bilderkult abgedrängt in das abergläubische Verhalten der Ungebildeten, während die Kenner eine privilegierte ästhetische Praxis ausbilden«.¹¹ Als Folge und zugleich als maßgebliches Ferment in diesem Vorgang figuriert eine wachsende Ästhetisierung des Bildes selbst, wodurch sich das historische Szenarium einer wechselseitig wirksamen Dynamik von Theorie und Praxis ergibt, die folgerecht ein »Zeitalter der Kunst« hervorbringt.¹² Das Spektrum solcher Ansätze ist hier nicht aufzufächern. In ihm entfalten sich unterschiedliche Lesarten, neben der emanzipatorischen, vorderhand aufklärerischen von der Befreiung auch solche von einem Verlust und einer Einbuße.¹³ Abgesehen davon, dass diese Lesarten nicht selten auch die Diagnose einer reziprok wirksamen »Ästhetisierung der Religion« begründen,¹⁴ scheinen sie der Kunst doch allemal den Status eines abgeleiteten, aus der religiösen Transzendenzerfahrung entsprungenen und ihr entratenen Folgephänomens und damit eine Signifikation von regelrecht »sekundärer ästhetischer Transzendenz« zuzumessen, dergestalt dass die Kunst ihre »eigene ästhetische Präsenz« am Ende als Ergebnis und Produkt einer derivativen wie zugleich auch teleologischen Verlaufslogik erwirbt.¹⁵

Bereits Hans Blumenberg hat demgegenüber vor dem kategorischen Problem gewarnt, dass darin besteht, »historisch zeitdifferente Phänomene« zu substantialisieren und damit dem Missverständnis dichotomischer Setzungen bzw. Gegensetzungen von geistlich und säkular, religiös und profan, spirituell und rational, und in Konsequenz auch von diesseitig und jenseitig zu erliegen.¹⁶ Und auch rezente Ansätze, solche mutuell bestimmten Fixierungen und historisch wie topographisch arretierten Interpretamente durch ein »anachronisch« revidiertes, geschichtsdissonant entworfenes Tableau zu unterlaufen, scheinen die Dringlichkeit dieser Problematisierung neuerdings zumindest wieder zu bekräftigen.¹⁷ Denn wie die jüngere Forschung auch in begriffs- und wissenschaftsgeschichtlicher Hinsicht verstärkt verdeutlicht, ist das Paradigma der Säkularisierung, das dabei in unterschiedlicher Weise immer wieder zum Tragen kommt, vielfach durch spezifische argumentative Absichten bestimmt und unterliegt dem je aktuell virulenten Gesetz von rhetorischen Strategien und konzeptuellen Semantiken der eigenen Neudefinierung. Die Resultate dieser Setzungen tragen also ihrerseits einen sei es historischen oder sozialen, sei es kulturellen oder emotionsspezifischen Index in sich, der vielfältige Wandlungen im komplexen Bezugsfeld zwischen kollektiven und individuellen Praktiken, Normen, Erwartungen und Vorstellungshaltungen durchläuft.¹⁸ Gerade anhand des Mittelalters als einer Projektionsfläche für immer neu disponierte Vorstellungen von einer letztlich immer wieder essentiell christlich gedachten Kultur ließe sich dieser Befund trefflich beleuchten.¹⁹

Spricht man über die Konstellation von religiös und profan, spirituell und säkular, um davon ausgehend über »Formen« oder »Gehalte« religiöser und ästhetischer Erfahrung zu urteilen, so stößt man also nicht nur auf eine Wirklichkeit, die weder als eine homogene noch als eine zeitenthobene, universale Formation besteht, sondern man begegnet dieser Wirklichkeit stets bereits im Modus ihrer Übersetzung, ge-

nauer gesagt: ihrer vielen Übersetzungen, also in Artikulationsformen, die mehrfach geschichtet sind und sich auch in unserem eigenem Reden über sie fortsetzen. »Denn alle Erfahrungen benötigen«, wie Charles Taylor ausführt,

irgendein Vokabular, und diese Vokabulare werden uns zwangsläufig in erster Linie von unserer Gesellschaft vermittelt, ganz gleich, welche Variationen wir später an ihnen durchspielen werden. Das, was wir religiöse Erfahrung nennen könnten, erhält seine Gestalt unmittelbar von den Ideen oder dem Verständnis, mit dem wir unser Leben leben.²⁰

So gesehen ist religiöse Erfahrung, allgemein gesprochen, durch eine reziprok grenzüberschreitende Annäherung, ja eine paradoxe Union von Immanenz und Transzendenz geprägt, im Sinne einer prozessualen Bezugsform, bei der das eine nicht ohne das andere zu haben ist.²¹

Folgt man dieser Auffassung und versteht demgemäß mit Clifford Geertz Religion wesentlich als ein »Symbolsystem«, dann erscheint jedes Bemühen, ein vermeintlich eigentliches, reines, originäres Bedeutungssubstrat religiöser Erfahrung auf direktem Weg und in seiner unbedingten, absoluten Konsistenz zu eruieren, als problematisch, wenn nicht unmöglich, insofern es sich am Ende nur in seinen diversen Artikulationsweisen und in divergierenden Vermittlungsformen offenbart. Es besitzt keine Evidenz an sich und ist, wie Geertz verdeutlicht, nicht als das Ergebnis eines »cartesischen Verfahrens« zu sichten, sondern nur in seinen kulturellen Perspektivierungen, sozialen Figurationen und kommunikativen Performanzen, in denen es je »induziert, vermittelt, ja geschaffen« wird, sei dies in einer historischen, einer wissenschaftlichen oder einer philosophischen, oder sei es in einer ästhetischen bzw. künstlerischen Perspektive.²²

Gerade jüngst wieder hörbar gewordene Versuche, die Religion, auch und gerade in ihrer christlich-katholischen Aus-

prägung, im reinen Sinn als eine Präsenzkultur aufzufassen, die ihre eigentliche Erfahrungskonsistenz aus dem zutiefst physisch, materiell und körperlich bestimmten Erlebnis einer in den Gegenständen und Phänomenen der Glaubenspraxis konkretisierten »sacred presence« (Orsi) beziehe, scheinen die Komplexität der Sachlage eher wieder zu verkürzen.²³ Und dies in zweierlei Hinsicht. *Einerseits* in ihrem Verständnis der betreffenden Phänomene und Gegenstände, in und mit denen sich religiöse Gefühle und Imaginationen materialisieren, »in order to render them visible and tangible«.²⁴ Denn gerade Bilder oder plastische Bildwerke, die in aller Regel als die maßgeblichen Exponenten dieser religiösen Gegenstandswelt und als Kronzeugen für die apostrophierte Sakralpräsenz aufgerufen werden, substantiieren sich nie allein als ›Präsenz‹, sondern wirken als Imaginationskatalysatoren gerade durch ihre genuine Verschränkung von Präsenz und Repräsentation, und sie lassen sich daher nicht einfach um den Aspekt ihrer ›symbolischen‹ Signifikation verkürzen. Und *andererseits* in der Konstruktion historischer Verlaufsformen. Denn einmal mehr werden hier Aufklärung und Moderne als ausschlaggebend für einen supponierten Prozess der fortschreitenden Sinnen- und Sinnlichkeits-Entwertung inkriminiert, in dessen Folge sich die Erfahrungsgelalte der sakralen Präsenz in eine »sacred absence« verkehrt hätten.²⁵ So ist der emphatisch postulierte Rehabilitierung einer vorgeblich sensuell und materiell fundierten Religion mehr oder weniger implizit wieder jenes dichotomische Denkmuster eingeschrieben, das davon ausgeht, dass im Gegensatz zur aufgeklärten Moderne die vormoderne Religion, in welchem historischen Differenzierungsgrad sie dabei auch immer gedacht wird, ein gleichsam noch ungebrochenes Verhältnis zu ihren materiellen Substraten entwickelt und ausgeübt habe. Und nicht selten werden dabei hergebrachte Vorstellungen perpetuiert, wie etwa diejenige, dass erst die Entkontextualisierung der religiösen Bilder und deren Einkehr ins Museum ihre ästhetische Erfahrbarkeit begründet,

ihre religiösen Präsenzpotentiale jedoch dabei liquidiert habe.²⁶

2. Paradoxe Transgressionen: Religiöse Immanenz – ästhetische Transzendenz

Vor diesem Hintergrund zeichnet sich ab, dass die eingangs angeführte Frage nach dem Verhältnis von religiöser und ästhetischer Erfahrung auf die diskursive Aushandlung einer Konstellation gerichtet ist, der im Grunde unvermeidbar dichotomische Prämissen eingeschrieben sind, unter welchen Vorzeichen und mit welchen Implikationen diese Aushandlung auch immer erfolgt. Das gilt nicht zuletzt auch dann, wenn sie kunsthistorisch als Fragestellung danach pointiert wird, wie sich »religiöse Andacht zu ästhetischer Kontemplation, der Kultwert einer Ikone zu ihrem Kunstcharakter« verhält.²⁷ Es liegt zwar auf der Hand, dass religiöse Erfahrung mit Bildern unabdingbar und intrinsisch ästhetische Erfahrung ist, genauer gesagt, dass sie an ästhetische Prozesse der Sichtbarwerdung geknüpft ist, in denen Momente des Erlebens *und* der Kognition, der Affekte *und* der Reflexion, der sinnlichen *und* der gedanklichen Erfahrung zusammengeschlossen sind. Dennoch lehrt die lange Geschichte der diskursiven Bestimmung dieser Konstellation, dass sich dabei im Austragungsfeld von nachhaltigen, nicht selten dogmatisch geführten Kontroversen notorisch binäre Ordnungsgedanken niederschlagen.²⁸ Gewinnen diese im Zuge von Renaissance und Reformation, von Religionsspaltung und Konfessionalisierung eine zugeschräpfte Qualität, so sind sie doch keineswegs erst in diesen historischen Voraussetzungen begründet, sondern vielmehr seit den Anfängen der bildertheologischen Debatte als ein ihr untrennbar zugehöriges Moment wirksam. Die verschiedenen, seit frühkirchlicher Zeit einander folgenden Etappen des Bilderstreits können davon ebenso beredt und einschlägig zeugen wie die bereits

in der Patristik virulente *curiositas*-Debatte, die das theologische Verdikt gegen jede Schaulust und unbotmäßige Begierlichkeit der Augen (*concupiscentia oculorum*) auf lange hin zur negativ besetzten Denkfigur einer ›ästhetischen Neugierde‹ ausformt und bekanntlich einen ihrer Höhepunkte in der berühmten Philippika des Bernhard von Clairvaux gegen das verführerische Faszinosum religiöser Bilder und Skulpturen findet.²⁹ Bemerkenswerterweise wirken diese Konfigurationen gleich einer fortbestehenden Hypothek in großer Breite nach und entfalten ihre Geltung in langwährender Erstreckung bis in die Moderne und die Gegenwart hinein.³⁰ Man muss hier nur das prominente Beispiel von Rudolf Otto nennen, der in seinem bis heute überaus intensiv rezipierten Werk über »Das Heilige« (1917) apodiktisch die Geschiedenheit von religiöser und ästhetischer Erfahrung behauptet,³¹ um diesen Dualismus freilich selbst durch eine vielfache Assoziation mit erfahrungsfundierten Faszinationsformen etwa des ›Wundervollen‹, des ›Schauervollen‹, des ›*tremendum*‹ etc. wieder zu unterlaufen und implizit eine ästhetische Aufgeladenheit des Religiösen zu präsupponieren.³²

So wird erkennbar, dass sich die Konstellation von religiöser und ästhetischer Erfahrung, ungeachtet ihrer dichotomischen Grunddisposition, in den argumentativen Strategien, mittels derer sie theoretisch konzipiert, diskursiv verwaltet und terminologisch systematisiert wird, nicht als eine gegeneinander verselbständigte Beziehung, sondern als eine der vielfältigen Verflechtungen und Übergänge konstituiert, in denen sich Prozesse von wechselseitiger Absorption und Osmose mit solchen der immer neuen Ausdifferenzierung und Disjunktion überlagern. Es gibt zwar, so ließe sich mit Blumenberg sagen,

keine christliche Ästhetik, aber es gibt Folgen genuin christlicher Aussagen für die Ästhetik, und zwar für die Geschichte der Entgrenzung bzw. Grenzerweiterung ihrer Gegenständlichkeit.³³

Das ließe sich in Hinblick auf das seit Spätantike und mittelalterlicher Zeit hervorgebrachte, weite Spektrum theologisch-philosophischer Schönheitslehren mit ihren metaphysischen wie auch ethischen Implikationen, aber auch in Hinblick auf ihre Fortführungen und Transformationen durch die Herausbildung einer christlich-humanistischen Kunsttheorie und durch ihre Interferenz mit den begriffsgeschichtlichen Deduktionen der Rhetoriktradition vielfältig nachvollziehen.³⁴

Wie sich versteht, entfaltet die Konstellation, die sich hier abzeichnet, ihre Relevanz nicht allein für das kunsthistorische Gegenstandsfeld, sondern auch für andere form- und gestaltbestimmte Darstellungs- oder Ausdrucksmedien. So etwa für die verschiedenen, sprach- bzw. textgebundenen Gattungen der Literatur, die – aller Differenzen zu visuellen Bildern ungeachtet – wie diese mit einer je spezifischen Dialektik zwischen der ästhetischen Eigengesetzlichkeit des Mediums und der in ihm medialisierten Präsenz des Heils aufwarten. Insofern sich dabei im literarischen Modus einer weltimmanenten Verfügung über das eigentlich Unverfügbare der Transzendenz eine »paradoxe Struktur« (Strohschneider) als konstitutiv ausprägt, sind hier, etwa im Fall bestimmter Textsorten wie der Heiligenlegende, immer wieder Verfahrensformen zu verzeichnen, deren Funktionsziel man, in pointierter Formulierung, als eine ästhetisch ins Werk gesetzte »Textheiligung« verstehen kann.³⁵

Gleichwohl steht außer Frage, dass sich für Bilder und ihre mediale Konstitution ein anderer, von Texten sehr verschiedener ästhetischer Fundierungszusammenhang ergibt, und dass dieser, begründet in der bildlichen Spezifik der Verschränkung von Repräsentation und Selbstpräsenz, von Mimesis und Reflexivität, folgerecht auch eigene, genuine Verfahren zur ästhetischen Synchronisierung von Immanenz und Transzendenz hervorbringt. Und naturgemäß ist diesen bildlichen Synchronisierungsmodi immer auch ein jeweiliger Index historischer Bedingungen und Umstände eingeschrieben. Besonders deutlich tritt dies im Kontext der

Renaissance und generell der frühen Neuzeit mit ihren folgenreichen Wandlungen im Anspruchsprofil künstlerischer Bilder zutage. Denn geboten die *ästhetischen* Prämissen der mimetischen Repräsentation hier in verstärkter Vordringlichkeit eine gegenständlich fassbare, empirisch überzeugende Augenscheinlichkeit der Darstellung und brachten damit als Kriterium für deren Glaubhaftigkeit allererst die gleichsam »natürlichen«, rational bestimmten Anschauungskategorien der Innerweltlichkeit in Anschlag, so musste dieser Leitgedanke angesichts der *religiösen* Erwartung, die sich mit den betreffenden Bildern verband, nämlich der Vergegenwärtigung von Transzendenz, in die aporetische Paradoxie einer bildlichen Evidenz des Unschaubaren führen. Es sei denn, man wollte den künstlerischen Bildern a priori jeden Transzendenzbezug weitestgehend absprechen und ihrer Eignung als Medien religiöser Erfahrung einen allenfalls instrumentellen, ästhetisch freilich reduzierten, ja substantiell depotenzierten Wert zubilligen. Wie man weiß, bieten die bildertheologischen Einlassungen von Seiten der Katholischen Reform wie ebenfalls der protestantischen Reformation dafür, wenn auch mit unterschiedlich intendierten Argumenten, gleicherweise vielfältige Belege.³⁶

Im Gegensatz zu solchen kirchlich-theologischen Positionen, in denen sich einmal mehr, und vielfach rigoros intoniert, die Vorgängigkeit dichotomisch verhärteter Denkmuster manifestiert, hat sich die humanistische Kunsttheorie des Problems einer kategorialen, intrinsischen Paradoxie, das die ästhetische Evidenz religiöser Bilder aufwarf, in konstruktiver, gedanklich versierter Einlassung angenommen und konzeptuell facettenreiche, je unterschiedlich akzentuierte Einsätze dazu hervorgebracht. Im Horizont einer sich beschleunigenden Ausdifferenzierung der Künste zielt der Grundgedanke dabei wiederholt darauf ab, die Momente einer zunehmenden Ästhetisierung und reflexiven Aufladung der Bilder nicht als Abkehr von deren religiöser Funktion, als Ablösung des Kultes und der religiösen Andacht

durch Kunstgenuss und ästhetische Kontemplation zu verstehen, sondern sie vielmehr als Modi der besagten »Entgrenzung bzw. Grenzerweiterung« zu verdeutlichen, als Verfahrensweisen einer transfigurativ wirksamen Überformung, ja Verklärung der mimetischen Immanenz, genauerhin als bildliche Modi, die ohne Preisgabe dieser Immanenz und ohne Liquidierung ihrer bildkonstitutiven Dimension gleichwohl eine Erfahrung von Transzendenz ermöglichen, dergestalt dass sie diese als eine ästhetisch gewendete und damit reflexiv markierte Anschauungsform ausprägen.

Was hier also konzeptualisiert wird, ist im Grunde ein ästhetisch erwirkter Überschreitungs Vorgang, der sich gemäß der systematisch pointierten Darlegung von Luhmann, »dass eine Kommunikation immer dann religiös ist, wenn sie Immanentes unter dem Gesichtspunkt der Transzendenz betrachtet«, auch als ein Überhöhungs- und Entrückungsmodus kennzeichnen ließe, ein Modus, in dem sich religiöse und ästhetische Erfahrung zusammenschließen, ohne dabei zur Deckung zu gelangen oder gar miteinander eins zu werden.³⁷ So gesehen scheint sich in der Paradoxie, die der ästhetischen Evidenz religiöser Bilder innewohnt, exemplarisch jenes generelle Moment des »Reflexivwerdens von Transzendenz« (Rentsch) zu bezeugen, das sich aus dem Impetus zur Bewältigung von deren Unverfügbarkeit durch die Formen einer sinnkonstitutiven Bezugnahme ergibt, seien diese philosophischer oder epistemologischer, religiöser oder eben kultureller Natur, Zuwendungsformen, die recht eigentlich erst einen Umgang mit der unverfügbaren Transzendenz, ein Verhalten zu ihr ermöglichen, und die sie damit, ungeachtet ihrer transmundanen Unbedingtheitsdimension, in ein Verhältnis zur Immanenz setzen und von dieser aus beleuchten und erhellen. Transzendenz erweist sich aus dieser Perspektive also als ein Relationsphänomen, als

ein Verhältnis, eine Beziehung, eine Relation zwischen Menschen und den je sich zeigenden, sich eröffnenden

Dimensionen von Transzendenz. [...] Transzendenz meint so die vorgängige Eröffnung eines Sinnhorizonts, ein vorgängiges Sinngeschehen, sie meint keinen isolierbaren Gegenstand, sondern eine Relation.³⁸

3. Sinnoffene Horizonte: Heuristische Begriffe – unbegriffliche Heuristik

Dieser Zusammenhang wirft ein deutlicheres Licht auf die kunsttheoretischen Bestrebungen der Frühen Neuzeit, die ästhetische Signifikation des religiösen Bildes so zu profilieren, dass dessen Geltung und Wertbegriff *sowohl* nach der anschaulichen Evidenz der in ihm zum Vorschein gebrachten Wirklichkeit *als auch* nach der Evidenz von deren unschaubarer, imaginärer Natur bemessen wird, dass damit also nicht zwei gegenstrebige Optionen einer Alternative aufgeworfen werden, sondern zwei unabdingbar zusammengehörige Seiten einer Medaille. Einmal mehr lässt sich daran ablesen, dass die wachsende Ästhetisierung des Bildes in der frühen Neuzeit nicht unilinear als ein Autonomisierungsprozess misszuverstehen ist, wie ebenso wenig das Phänomen seiner reflexiven Aufladung einsinnig eine progredierend freigesetzte Selbstbezüglichkeit darstellt. In der Neusemantisierung von Bildern durch Ästhetisierung wird vielmehr ein wirksames Ferment für jene systematische Überhöhung, ja Sakralisierung des Ästhetischen erkennbar, die seit der Renaissance als eine zunehmende Divinisierung des Kunstschönen zutage tritt. Diskursiv betrieben und in diesem Zuge systematisch beschleunigt aber wird dieser Prozess durch die kunsttheoretisch institutionalisierte Reklamierung einer bildlichen Offenbarungs- und Verkündigungskraft, der ein ganzes Spektrum religiös grundierter Transzendenz- und Heilsvorstellungen eingeschrieben sind, bis hin zur Apostrophierung einer soteriologisch wirksamen Ausstrahlung und Numinosität.

Vor diesem Hintergrund wird jedoch auch deutlich, dass das ›Religiöse‹ in dieser Konfiguration vorderhand als eine weich definierte, durchaus generische Größe in Anschlag gebracht wird. Denn über den bloßen, je ikonographisch als religiös ausgewiesenen Sujetbezug hinaus wird es hier zuallererst als Fluchtpunkt für eine ästhetische Entgrenzung und Entrückung des Bildes aus seiner innerweltlich rationalen Werkbestimmung beansprucht. Es dient der Verweisung auf einen jenseitigen Sinn- und Bedeutungshorizont, für den eine religiöse Aura und Autorität reklamiert wird, die für sich jedoch unspezifisch und damit graduell auch unverbindlich bleibt. Dieser Umstand ist im Grunde nicht verwunderlich. Denn »Transendenzen mögen die Assoziation der Religion evozieren«, wie Hans Vorländer ausführt, »doch sind offensichtlich nicht alle damit bezeichneten Überschreitungsvorgänge und Vorstellungen religiös«. ³⁹ So verstanden, ist die Unschärfe in der Semantik des Religiösen auch nicht einfach als ein konzeptuelles Mangelsymptom oder gar als Folge einer arbiträren Applikation anzusehen, sondern vielmehr als eine systemisch wirksame Implizitheit, als eine – durchaus nicht ohne diskursives Kalkül – indefinit belassene Horizonteröffnung. Die Unfestgelegtheit und Unbestimmtheit des Religiösen formt also, positiv gewendet, eine evokative Sinnoffenheit aus, und als solche motiviert sie unterschiedliche Inanspruchnahmen und Besetzungen, die sich dem Religiösen anlagern und sich ihm assoziieren oder einschreiben, ohne dabei selbst in jedem Fall und im originären Sinn religiös motiviert sein zu müssen.

Dieser Umstand ist für die Kunsttheorie der Frühen Neuzeit in verschiedener Hinsicht folgenreich und von Bedeutung. Zum einen in Bezug auf die Tatsache, dass das religiöse Register, also der weite Bereich christlicher bzw. kirchlich-theologischer Sujets in dem Erscheinungsspektrum, das er von der öffentlichen bis hin zur privaten Bildkunst in unterschiedlichsten Gestaltformen und ikonographischen wie formalen Lösungen ausprägt, zwar konstitutiv für die