

Veröffentlichungen der Bibliotheca Hertziana
Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte

Herausgegeben von
Tanja Michalsky und Tristan Weddigen

Redaktion: Marieke von Bernstorff



Publikationspreis der Bibliotheca Hertziana 2018

Hans-Janssen-Preis 2020 der
Akademie der Wissenschaften zu Göttingen

Furor

Vorstellungen künstlerischer
Eingebung in der Frühen Neuzeit

Anna Magnago Lampugnani

HIRMER

Projektnummer ID:
BH-P-18-17

Umschlagabbildung:
Detail aus: Felice Antonio Casoni,
Medaille mit Bildnis der Lavinia
Fontana (Avers), 1611, Bronze,
ø 6,5 cm. Washington, National Gallery
of Art, Inv. 1957.14.1071.a (Foto
National Gallery of Art Washington)

Autoren und Herausgeberinnen haben
sich bis Redaktionsschluss intensiv
bemüht, alle Inhaber von Abbildungs-
und Urheberrechten ausfindig zu
machen. Personen und Institutionen,
die möglicherweise nicht erreicht
wurden und Rechte beanspruchen,
werden gebeten, sich nachträglich
mit dem Verlag in Verbindung zu
setzen.

Bibliographische Informationen
der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek
verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbiblio-
graphie; detaillierte bibliographi-
sche Daten sind im Internet über
»<http://dnb.d-nb.de>« abrufbar.

© 2020 Hirmer Verlag GmbH,
München

Lektorat: Martin Steinbrück

Gestaltung und Satz:
Tanja Bokelmann, München

Lithografie:
ReproLine Genceller, München

Druck und Bindung:
Memminger MedienCentrum

Printed in Germany

ISBN 978-3-7774-3712-5

Inhalt

7 Vorwort

9 I. Einleitung

- 9 *Ars, studium, ingenium?* Der gelehrte
Künstler in der Frühen Neuzeit
- 15 Forschung
- 19 Von Musen, Enthusiasmus und Inspiration
- 19 Dichterischer *furor*
- 22 Christliche Inspiration

38 II. Begeisterte Dichter

- 38 Platon und der wahnsinnige Dichter
- 42 Der *furor* in der römischen Dichtung
- 49 Vorstellungen dichterischer Eingebung
im 13. Jahrhundert
- 49 Ergriffene Laudendichter
- 52 Von unreinen Geistern oder von *Amor*
inspirierte Dichter
- 59 Dante: Prophet und Dichter
- 64 Dante – himmlischer Prophet
- 69 Dante – von Musen inspirierter Dichter
- 77 Die humanistische Verteidigung der Poesie
- 77 Inspiration und *afflatus*:
Zwei Dichterbilder Vergils
- 84 Boccaccio, die Musen und der *fervor*
- 88 Die Wiederentdeckung des *furor* im
Renaissanceplatonismus
- 89 Leonardo Bruni
- 94 Marsilio Ficino
- 103 Diskussionen um den *furor poeticus*
im 17. Jahrhundert

114 III. Begeisterte Künstler

- 114 Frühe Vorstellungen
- 115 Antiker *banusos* und spätantiker
Enthusiast
- 124 Der mittelalterliche *artifex*
- 159 Der *furor* im 15. Jahrhundert
- 171 Künstlerische Begeisterung
im Cinquecento
- 172 »Aber dieser glückliche Augenblick,
wie wird er hervorgebracht?«
- 222 Begeisterung als »außerordentliche
Würksamkeit der Seele«
- 279 Die Begeisterung des *pictor doctus*

315 IV. Fazit und Ausblick: Von »sogenannten« Inspirationen

- 326 Abkürzungen und Siglen
- 326 Bibliographie

Vorwort

Diese Arbeit ist die überarbeitete Fassung meiner im Juli 2018 am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin angenommenen Dissertationsschrift. Ohne die Unterstützung zahlreicher Personen und Institutionen hätte die Publikation in dieser Form nicht entstehen können.

An erster Stelle möchte ich meinem Doktorvater Peter Seiler danken. Durch seine Ermutigung habe ich mich an ein so weitgefasstes Thema gewagt. In einem Seminar weckte er mein Interesse für Inspirationsvorstellungen in der Renaissance, beließ es aber keineswegs bei dieser Anregung: Für seinen Beistand, die kritischen Bemerkungen und für sein Vertrauen bin ich außerordentlich dankbar. Eine bessere Betreuung hätte ich mir nicht wünschen können. Ebenso möchte ich meinem Zweitgutachter Klaus Krüger danken, der mir den Blick für ganz andere Perspektiven und Probleme öffnete und mein Vorhaben mit fachlichem und persönlichem Rat unterstützte. Nicht weniger als meine Berliner Betreuer stand mir Tanja Michalsky in Rom zur Seite. Ich durfte von ihrem genuinen Interesse, ihren methodisch herausfordernden Fragen, klugen Überlegungen und Ratschlägen profitieren.

Drei Jahre konnte ich als Doktorandin an der Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte in Rom, recherchieren und arbeiten. Den DirektorInnen Sybille Ebert-Schifferer, Tanja Michalsky und Tristan Weddigen danke ich herzlich für diese Möglichkeit und wunderbare Zeit. Letzteren und Marieke von Bernstorff ist es außerdem zu verdanken, dass diese Arbeit in der Reihe der Römischen Studien der Bibliotheca Hertziana erscheinen konnte, was mich außerordentlich freut. In allen Abteilungen des Instituts habe ich nicht nur fachliche Unterstützung, sondern auch persönliche Freundschaft erfahren: Danken möchte ich Golo Maurer und der Bibliothek, Johannes Röll und der Fotothek, und vor allem Marieke von Bernstorff und der Redaktion, Mirjam Neusius und Caterina Scholl. Raffaele Rossi, Ornella Rodengo und Anna Paulinyi haben mich neben vielen Kolleginnen und Kollegen auf dem – doch streckenweise einsamen – Weg der Dissertation begleitet.

Klaus Krüger und Peter Geimer möchte ich dafür danken, dass ich mich während eines Stipendiums an der Kolleg-Forschergruppe BildEvidenz der ersten Überarbeitung des Manuskripts widmen durfte. Friederike Wille und das ganze Team bewiesen in anregenden Diskussionen Interesse für mein Thema. Für ihre Aufgeschlossenheit und Unterstützung danke ich außerdem Valeska von Rosen, die es mir möglich gemacht hat, trotz Beschäftigung an ihrem Lehrstuhl weiterhin am Manuskript zu arbeiten. Dass dieses letztlich zu einem so schönen Buch werden konnte, verdanke ich dem Hirmer Verlag und Tanja Bokelmann. Martin Steinbrück lektorierte umsichtig und mit großem Sachverstand das Manuskript.

Einen nicht zu unterschätzenden Beitrag für den Fortgang der Arbeit leisteten Unterhaltungen und Diskussionen mit FreundInnen und KollegInnen. Für weiterführende Hinweise, kritische Bemerkungen und anregende Gespräche danke ich Alina Aggujaro, Steffen Bogen, Raymond Carlson, Camilla Fiore, Ivan Foletti, Isabell Franconi, Francesco Gangemi, Johannes Gebhardt, Philine Helas, Vladimir Ivanovici, David Kim, Clare Kobasa, Susanne Kubersky, Stefan Krämer, Morgan Ng, Stefano d'Ovidio, Adrien Palladino, Tiffany Racco, Martin Raspe, Else Schlegel, Joanna Smalcerz, Elisabetta Scirocco, Felix Thürlemann, Simone Westermann, David Zagoury, Jan Martin Zollitsch.

Meinen herzlichen Dank möchte ich nicht zuletzt meiner Familie für ihre stetige Ermutigung und Unterstützung aussprechen.

Rom, im Frühjahr 2020

I. Einleitung

Ars, studium, ingenium?

Der gelehrte Künstler in der Frühen Neuzeit

In der Akademie des Baccio Bandinelli im vatikanischen Belvedere wurde auch nachts gearbeitet.¹ Ein Stich von Agostino Veneziano aus dem Jahr 1531 zeigt fleißig im Kerzenlicht zeichnende Studenten, die zusammen mit ihrem Meister, dem florentischen Bildhauer Bandinelli – erkennbar an dem eleganten Pelzkragen – an einem Tisch versammelt sind. Ihr Lehrer hält die Statuette einer Venus als Zeichenvorlage für die Schüler auf der rechten Seite des Tisches ans Licht (**Abb. 1**).² Die auf der anderen Seite sitzenden Schüler zeichnen die Statuette eines nackten Mannes ab, die ebenfalls vom Kerzenlicht beleuchtet wird. Weitere drei Statuetten sind – neben dem Fragment eines antiken Fußes sowie Vasen und Amphoren in unterschiedlichen Formen – auf einem Regal angeordnet und werfen lange Schatten an die Wand.

Ein späterer Stich, um 1544 von Enea Vico gefertigt, zeigt erneut die Akademie Bandinellis als nächtlichen Zusammenschluss angehender Künstler (**Abb. 2**). Die Anordnung der Schüler um einen Tisch bleibt gleich, links ist ein Kamin zu sehen, in dessen Nähe und Licht weitere Gesellen arbeiten. Auf dem Regal liegen zusätzliche antike Statuetten und mehrere dicke Bücher, auf dem Boden weitere Statuen, Knochen und Schädel.

Kunst basiert, dies zeigen beide Darstellungen, – zumindest idealerweise – in der Frühen Neuzeit auf lehr- und lernbaren Grundlagen. Anatomie, Antikenstudium, Zeichenlehre und Theorie können einstudiert werden und so kann jeder potentiell, mit *ars* und *studium* zum Künstler werden. Dass diese Vorstellung vom sogenannten *pictor doctus*, dem gelehrten und fleißigen, weder Arbeit noch Mühe scheuenden

¹ Das frühneuzeitliche Verständnis von Akademie entspricht nicht der modernen Auffassung, sondern es handelte sich um lose Gruppierungen von angehenden Künstlern. Veneziano selbst nennt im Stich auf einer Inschrift die Gruppe um Bandinelli eine »academia«.

² Vgl. zu den beiden Stichen u. a. Thomas 2005.



Künstler in der Renaissance zentral war, hat bereits Leon Battista Alberti 1435 in seinem Malereitratat *De Pictura* betont.³ Handelte es sich beim gebildeten Zirkel Bandinellis noch um eine private Gruppierung angehender Meister im Kreise ihres Lehrers, bekräftigt die Gründung der ersten *Accademia e compagnia dell'arte del disegno* im Jahr 1563 die These, dass die Ausbildung als ein wesentlicher Bestandteil des Künstlerbildes der Renaissance – zunehmend befreit vom lästigen Vorwurf, ein Handwerk zu sein – gesehen wurde.⁴ Zur gleichen Zeit wurden jedoch in kunsttheoretischen Traktaten andere Erklärungen für den künstlerischen Schaffensvorgang diskutiert. Dort tritt etwa das *ingenium* – die angeborene Begabung – nicht mehr vornehmlich im Begriffspaar mit der *ars* und dem *studium*, der Arbeit und Übung auf, sondern auch als jenes potenzierte, ›hohe‹, angeborene oder göttliche *ingenium*, das bei außerordentlichen Künstlern gerade nicht erlernbar und auf keine Regeln angewiesen sei.⁵ Doch wie ist ein solch außer-

³ Vgl. Alberti/Bätschmann/Schäublin 2000, S. 50–72. Vgl. zur Vorstellung vom *pictor doctus* u. a. Lee 1940, S. 235–242; Levy 1984, S. 20–27; Di Stefano 2011; konkret zu Darstellungen gelehrter Künstler Schweikhart 2001.

⁴ Vgl. zur *Accademia del Disegno* (u. Vasari) u. a. Goldstein 1975.

⁵ Vgl. v. a. Zilsel 1972, S. 266.

1 Enea Vico, *Die Akademie des Baccio Bandinelli*, um 1544, Kupferstich, 30,6 × 43,8 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 17.50-135 (Foto Metropolitan Museum of Art)



2 Agostino Veneziano, *Die Akademie des Baccio Bandinelli*, 1531, Kupferstich, 27,4 × 30 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 49.97.144 (Foto Metropolitan Museum of Art)

gewöhnliches *ingenium* anzuregen? Ist es Gott, der die Begabung in Schwung bringt und den Künstler zu Bilderfindungen anregt? Wäre vor diesem Hintergrund nicht zu vermuten, dass gerade in dieser Epoche neben den verschiedenen Erklärungsmodellen von *industria*, *studium* und *ingenium* auch die Inanspruchnahme eines externen Stimulus, die Inspiration eine Rolle spielt?

Der erste Befund ist enttäuschend: Inspiration spielt im Zusammenhang mit künstlerischer Produktion in der Renaissance nur eine marginale Rolle. In den kunsttheoretischen Traktaten wird der Begriff nicht verwendet, als Personifikation taucht Inspiration in ikonographischen Wörterbüchern nicht auf und überhaupt weisen nur sporadisch Spuren auf das Phänomen künstlerischer Einhauchung hin. Doch warum flattern der Allegorie der Malerei auf einer Medaille für Lavina Fontana die Haare so wild (Abb. 67)? Aus welchem Grund tragen die Personifikationen der Bildkünste von Giorgio Vasari in seinem Wohnhaus in Florenz Flügel (Abb. 48), nicht jedoch in seinem früher entstandenen Wohnhaus in Arezzo (Abb. 44)? Wie ist der rabiat hämmernde Michelangelo in Sigismondo Fantis Buch *Triumpho di Fortuna* zu erklären (Abb. 50) oder der ins Licht blickende Tizian (Abb. 63)? Externe Einwirkungen in den künstlerischen Prozess spielen offenbar doch –

auch jenseits akademischer Lehrregeln – in der Renaissance eine Rolle.

Es ist der Begriff Inspiration, der in die Irre leitet. Denn das Wort, das laut *Lexikon der Kunst*, eine »plötzliche Anregung, Eingebung, Einfall, die unmittelbar zu einer äußeren Reaktion, zu einem Handlungsvollzug« führt,⁶ bezeichnet, hat sich im allgemeinen Sprachgebrauch, aber auch in der kunstwissenschaftlichen Forschung von seiner historischen Semantik fast vollständig losgelöst. Immer wieder ist davon die Rede, dass Künstler »inspiriert« seien, meist ohne dabei näher auf begriffsgeschichtliche Aspekte einzugehen. Wenn ein Ausstellungstitel wie *Inspiration Antike* das Thema der Archäologie im 19. Jahrhundert zu beleuchten verspricht, bezeichnet das Wort in diesem Zusammenhang eine produktive Auseinandersetzung der Künstler mit der Antike, die vielmehr als schöpferische Nachahmung zu beschreiben wäre.⁷ Hieronymus verwendet in der Vulgata (2 Tim 3,16; 2 Petr 1,20–21) den Begriff *inspiratio* ausschließlich als Beschreibung eines von Gott ausgehenden Impulses, was den Ursprung der Heiligen Schrift als ein göttliches, eingehauchtes Diktat rechtfertigen sollte. Wohl aus diesem Grund wurde das Phänomen im Zusammenhang mit der bildkünstlerischen Produktion in der Renaissance nur in Ausnahmefällen verwendet.

Aber wenn nicht durch Inspiration, wodurch wird dann das *ingenium* des Künstlers angekurbelt? Ein der Inspiration eng verwandter Begriff ermöglicht es, sich der Frage zu nähern: *furor*, Enthusiasmus oder, auf Deutsch, die Begeisterung. Tatsächlich hat sich nicht der inspirierte, sondern der begeisterte Künstler als besonderes Phänomen der Renaissance herauskristallisiert.

Doch wie ist einer Vorstellung vom *furor* – noch dazu der einer vergangenen Zeit – auf die Spur zu kommen? Wie ist sie zu greifen? Texte und Bilder belegen die Figur des begeisterten Künstlers. Nicht allein der Wandel des Bedeutungsgehalts von Worten, Begriffen und Sprachen leistet seinen Beitrag zur Konstituierung einer Vorstellung. Wie methodische Ansätze der historischen Semantik bzw. Ideengeschichte betonen, spielen auch Bilder – wenngleich ihrer eigenen, nicht prädikativen Logik folgend – dabei eine wesentliche Rolle. Wie beschreiben Kunsttheoretiker die Figur der Begeisterung, wie stellen Künstler ihren Schaffensprozess dar? Einander gegenübergestellt ermöglichen Texte und Bilder die Erforschung von Übereinstimmungen und Differenzen in der Konzeptualisierung des Phänomens und fungieren zusätzlich als Korrektiv einer modernen und potentiell ver-

zerrenden Sichtweise. Die Geschichte des *furor* ist eine Geschichte komplexer Transformationen.⁸ Platon schreibt vom Enthusiasmus als der Kraft, die den Verstand des Dichters ausschaltet, dennoch entpuppt sich der *furor* für Poeten, wie das erste Kapitel zum begeisterten Dichter zeigen wird, als durchaus erfolgreiches Konzept: Cicero über Petrarca und Boccaccio bis hin zu den Neuplatonikern in der Renaissance haben *furor* in unterschiedlichen Formen und Ausprägungen für sich beansprucht. Zu einer regen dichtungstheoretischen Diskussion zum *furor*, zu seinen Ursprüngen und Auswirkungen führte im 16. Jahrhundert die Wiederentdeckung und verstärkte Rezeption von Aristoteles' *Poetik*: Woher stammt der *furor*? Von Gott? Wie äußert sich die Begeisterung im Dichter? Macht sie ihn zu einem passiven Sprachrohr? Und welche Gedichte entstehen in diesem außerordentlichen Ausnahmezustand?

Bedeutsam ist nun – und darum geht es im dritten Kapitel –, dass die Debatten zum *furor* im Bereich der kunsttheoretischen Reflexion vorerst nur geringe Resonanz finden. In der Antike gehörte die bildende Kunst nicht zu den von den Musen geschützten Tätigkeiten und auch im Mittelalter zählte sie nicht zum Kreis der sieben freien Künste. Von künstlerischem Enthusiasmus ist vor dem 16. Jahrhundert nur sporadisch die Rede. Erst Francisco de Hollanda, Giorgio Vasari und Giovanni Paolo Lomazzo schreiben in ihren Traktaten von dem *furor* der Künstler; von *furor* und nicht von Inspiration, da letztere Denkfigur offenbar als zu stark mit der göttlichen Quelle verknüpft und als zu heikel verstanden wurde, um für eine künstlerische Schöpfung beansprucht werden zu dürfen.

Doch welche außerordentlichen Künstler können diesen fruchtbaren Ausnahmezustand erreichen, und vor allem: auf welche Weise? Schreibt Hollanda noch von einem göttlichen *furor*, kommentiert Vasari in einer Stelle seiner *Viten*, dass auch Weinkonsum den Künstler in einen begeisterten, besonders produktiven Zustand versetzen könne. Diese Ansicht bestärkt Giovan Paolo Lomazzo in einem Selbstbildnis, in dem er sich als bacchisch berauschten Maler inszeniert. Dass auch Liebe die künstlerische Begabung steigern könne, thematisiert Joos van Winghe in seiner Deutung der Geschichte des verliebten Hofmalers Apelles. Doch der *furor* bedarf nicht durchgehend eines externen Anregers. Etwa schreibt Vasari in seinen *Viten* auch von einem *furor* des Künstlers, ohne auszuführen, woher dieser kommen könnte. Und Sigismondo Fanti stellt Michelangelo im *Triumpho della Fortuna* mit wehendem Lendenschurz und wilden Haaren dar, ohne diesen erregten

⁶ *Lexikon der Kunst* 1996, Bd. 3, S. 441.

⁷ *Inspiration Antike* 2016.

⁸ Vgl. zum Transformationsbegriff u. a. Böhme 2011.

Zustand jedoch mit den astrologischen Konstellationen, die er in seinem Buch thematisiert, in Verbindung zu bringen. Tizian schließlich stellt sich in seinem Berliner Selbstbildnis in einem besonders angespannten Zustand dar: Der Blick ist auf einen Punkt außerhalb des Bildes gerichtet und das vom einfallenden Licht beleuchtete Antlitz nach links gewandt. Suggestiert wird, dass er einem nicht konkret greifbaren, von außen stammenden Stimulus ausgesetzt ist; Auslöser und die Folgen desselben bleiben im Unklaren. *Furor* fungiert als Zusatz der Begabung: Die Begeisterung schließt das Ideal des *pictor doctus* nicht aus. Lomazzo schreibt z. B., dass *furor* unbedingt mit Ausbildung und Regeln zu steuern sei. Und auch der durch ungebändigte Haare ins Bild gesetzte *furor* in einer Personifikation der Malkunst zu Ehren Lavinia Fontanas wird durch die Beigabe eines Zirkels gezähmt. Ermöglichen Bilder und Texte die Untersuchung des Phänomens, sind doch gerade Bilder in der Lage, auch die Ambiguität des Phänomens künstlerischer Begeisterung zu schildern: Der Künstler schwankt zwischen dem Wunsch nach göttlicher oder höherer Rechtfertigung einerseits und Eigenständigkeitsansprüchen andererseits, zwischen Ausnahmezustand und dessen Rationalisierung und Disziplinierung.

Die skizzierten Transformationen führen dazu, dass unterschiedliche Auffassungen von Begeisterung entstehen: Diskutiert werden die Herkunft des *furor*, der in den Auseinandersetzungen von Aristoteles bis zur Frühen Neuzeit nur unter Vorbehalt einen göttlichen Ursprung für sich beanspruchen durfte, bis dieser im 19. Jahrhundert gänzlich verschwand, sowie seine Auswirkungen und die Gefahren, die eine unkontrollierte Raserei in sich birgt. Dennoch wäre es ein Trugschluss, auf der Grundlage dieser Thesen ein lineares Entwicklungsmodell festzustellen, welches Gott gänzlich verschwinden lässt, den *furor* in Schranken weist und schon 350 Jahre vor – z. B. Friedrich Nietzsche – eine psychologisch begründete, rational ableitbare Inspiration im autonom schöpferischen Menschen der Renaissance konstatiert. Dieses verlockende Narrativ ist zu eindimensional. Die auszuwertenden Quellen beschreiben vielmehr, vor allem im 16. Jahrhundert, eine Gratwanderung zwischen Fragen nach Übung und Ausbildung, göttlichen, erotischen, bacchischen oder psychologischen Anreizen, zwischen *furor* und Disziplin, Begeisterung und Regeln. Als Konstante ist vielmehr festzustellen, dass der *furor* durchgehend als heikles Problem erkannt und debattiert wird und man sich offensichtlich in der Frühen Neuzeit – ebenso wenig wie heute – auf eine eindeutige Erklärung dieses besonderen und durchaus rätselhaften kreativen Zustands einlassen will; weder in Texten noch in Bildern.

Forschung

Musen und Enthusiasmus werden seit der Antike vornehmlich Dichtern zugestanden und Inspiration ist Evangelisten, Propheten und Sibyllen vorbehalten; Bildende Künstler gehen vorerst leer aus. Dieser Feststellung entspricht die Forschungslage. So haben sich Religions- und Literaturwissenschaften umfassend mit den Themen von Begeisterung und Inspiration beschäftigt, nicht aber die Kunstgeschichte.⁹ Kunsthistoriker und Kunsthistorikerinnen haben sich zwar mit Darstellungen begeisterter Dichter, Autoren und inspirierter Evangelisten auseinandergesetzt, allerdings nicht mit begeisterten Malern oder Bildhauern.¹⁰ Schlägt man z. B. im *Metzler Lexikon für Kunstwissenschaft* nach, stellt man fest, dass weder Begeisterung noch Inspiration zu den im Untertitel angekündigten »Ideen, Methoden und Begriffen« des Faches gehören.¹¹ Scheut möglicherweise, so fragt Alexander Marksches, das Fach die Auseinandersetzung mit einem inhaltlich und methodisch ungemein herausfordernden Begriff?¹²

In der kunstgeschichtlichen Literatur, die sich dem Thema gewidmet hat, kursieren zwei Positionen: Die Mehrzahl der Beiträge zur Inspiration oder Begeisterung des bildenden Künstlers verortet aufgrund der entstehenden Genievorstellung das Phänomen erst im 18. Jahrhundert.¹³ Damit ist auch die zweite Position verknüpft, die zwar von *furor* im Zusammenhang mit dem Künstler der Renaissance – oder sogar der Antike – ausgeht, jedoch das Konzept nicht von Vorstellungen dauerhafter oder göttlicher Begabung trennt.¹⁴ Die Tatsache, dass die Denk-

⁹ Dies ist bereits daran zu erkennen, dass es ausführliche Artikel zu den Stichworten »Inspiration« und »Enthusiasmus« im *Reallexikon für Antike und Christentum*, im *Historischen Wörterbuch der Philosophie*, im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik* oder in den *Ästhetischen Grundbegriffen* gibt, Müller, A. 1972; Rath 1972; Pfister 1962; Kositzke 1994; Kositzke 1998; Thraede 1998; Till 2000; Schrader 2001.

¹⁰ Vgl. zu den Evangelistenbildern u. a. Friend 1927; Friend 1929; Weisbach 1939; Nordenfalk 1983. Vgl. zu den Dichterbildern z. B. Kleiner 1949; Meier-Staubach 2000; Peters 2008; Löhr 2010; Drimmer 2013.

¹¹ Umschrieben wird das Phänomen im Lexikon in den Artikeln »Kreativität« oder »Genie«. Vgl. Herles 2011; Löhr 2011. Diese Leerstelle in der Forschung attestiert auch Alexander Marksches, vgl. Marksches, A. 2014, S. 135.

¹² Vgl. Marksches, A. 2014, S. 135.

¹³ Z. B. ist im *Dizionario di Arte* von Luigi Grassi und Mario Pepe zu lesen: »Nell'antichità il concetto di furor si costituisce nell'ambiente del platonismo e si identifica con quel termine di entusiasmo che poi è stato un motivo dominante nella storia del gusto, segnatamente a partire dal sec. XVIII.«, *Dizionario di Arte* 1995, S. 298.

¹⁴ 1925 publiziert der Archäologe Bernhard Schweitzer in der Folge seiner Auseinandersetzung mit Platon seine ersten Überlegungen zur Begeisterung antiker und spätantiker Künstler auf der Grundlage der Skulpturenbeschreibungen von Kallistratos, vgl. Schweitzer 1925, S. 117–121; Schweitzer 1932; Schweitzer 1934; Schweitzer 1937.

figur bildkünstlerischer Begeisterung von der Forschung weitgehend erst dem 18. Jahrhundert zugewiesen wird, hängt damit zusammen, dass tatsächlich erst in dieser Zeit eine differenzierte und umfassende Auseinandersetzung mit den Phänomenen stattfindet. Selbst der Aufklärer Johann Georg Sulzer nimmt etwa, vermutlich dem Beispiel von Diderot und D'Alembert folgend, 1771 die Begeisterung in seine *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* auf und bezeichnet sie als einen Seelenzustand, der durch Empfindungen oder hohe Konzentration ausgelöst werde.¹⁵ Dieser Zustand, ein »glücklicher Augenblick«, sei von kurzer Dauer, ermögliche es aber jenem mit Verstand und Genie ausgestatteten Künstler, mühelos und rasch sein Werk zu vollenden.¹⁶ Diese Verknüpfung der Begeisterung mit der Vorstellung dauerhafter Begabung wird in der Literatur auch auf die Kunst der Frühen Neuzeit übertragen. Prominente Autoren wie Ernst Kris und Otto Kurz, Karl O. Kristeller, Ernst O. Kantorowicz oder Margot und Rudolf Wittkower, haben sich im Rahmen ihrer Studien mit dem *furor* des Künstlers beschäftigt und diesen, auch um die Vorstellung des Renaissancekünstlers als Genie zu festigen, mit Begabung und *ingenium* verbunden.¹⁷ Kris und Kurz schreiben etwa, dass sich das Renaissance-Genie aus der Vorstellung der Künstlerschaft Gottes speise; selbst die Begnadung der biblischen Künstler Bezaleel und Oholiab könne »unmittelbar neben die griechische Form der Inspiration gestellt werden«.¹⁸

Eine besondere Position nimmt Erwin Panofsky ein. Er schreibt schon 1924 in seiner Abhandlung *Idea* keinem minderen als Albrecht Dürer Inspiration zu, wenn er ein Textfragment aus dem Jahr 1512, in dem dieser bemerkt, dass die Kunst der Malerei aus »öberen Eingiesungen« hervorgehe, als Beschreibung eines Inspirationsprozesses liest.¹⁹ Panofsky betont, wie schwierig die von ihm im Text hervorgehobene »künstlerische Inspiration« für den Künstler sei, und erklärt

¹⁵ Sulzer 1771–1774, Bd. 1, 1771, S. 136–142; *Encyclopédie* 1751–1780, Bd. 5, 1755, S. 719–722. Der Kunsttheoretiker Carl Ludwig Fernow publizierte 1806 einen dem Maler Eberhard von Wächter gewidmeten Text, den er mit *Über die Begeisterung des Künstlers* betitelte, vgl. Fernow 1806.

¹⁶ Sulzer 1771–1774, Bd. 1, 1771, S. 138.

¹⁷ Auch Edgar Zilsel schreibt in *Die Entstehung des Geniebegriffes* zwar mit Rekurs auf Schweitzer vom Enthusiasmus des bildenden Künstlers in der Spätantike, jedoch nicht in der Renaissance. Dem Künstler-Genie der Renaissance spricht er dafür göttliches *ingenium* zu, vgl. Zilsel 1972, S. 34, 283. Vgl. außerdem Kris/Kurz 1980, S. 74; Kristeller 1951, S. 501, 511; Kantorowicz 1961, S. 268; Wittkower/Wittkower 1963, S. 103.

¹⁸ Kris/Kurz 1980, S. 82.

¹⁹ »Damit hat er den Begriff der ›Idee‹ verbunden mit dem Begriff der *künstlerischen Inspiration* und seinem für ein kirchliches Empfinden fast verletzenden Satze, daß die künstlerische Tätigkeit ein ›gleichförmig Geschöpf nach Gott‹ sei, eine unvergleichlich tiefe Bedeutung gegeben.«, Panofsky 1924, S. 71 (Hervorhebung im Original).

Dürer zum ersten Kunstliteraten, der sich mit dem Phänomen der Inspiration auseinandergesetzt habe – obgleich der Begriff von Dürer nicht verwendet wird.²⁰ Als er in seinem 1943 erschienenen Buch zu Dürer auch das *De occulta philosophia* des Agrippa von Nettesheim aus dem Jahr 1510 untersucht, findet er in dem kabbalistischen Traktat, wie er schreibt, den *missing link* zwischen dem Neuplatonismus und der Kunst Dürers: »According to Agrippa of Nettesheim, however, the *furor melancholicus*, that is, Saturnian inspiration, can stimulate each of these three faculties to an extraordinary or even ›superhuman‹ activity.«²¹ Daraufhin berücksichtigt Panofsky auch *furor*-Konzepte, die er auf astrologische Konstellationen zurückführt.²² In späteren Aufsätzen differenziert er zwar die Begriffe – Inspiration, *furor* und Wahnsinn – interessiert sich jedoch, vor allem im Kontext seiner Dürer-Studien, für die Melancholie, womit wieder eine besonders dauerhafte Disposition und nicht der erregte Ausnahmezustand betont wird.²³ Die Tendenz, sich dem künstlerpanegyrischen Themenkomplex des göttlichen Genies und seinem *ingenium* – an Stelle von Inspiration oder *furor* – zu widmen, ist auch in Schriften von Martin Kemp und Patricia A. Emison zu konstatieren.²⁴ Ebenso werden in Beiträgen zur sogenannten ›Kreativi-

²⁰ Panofsky 1924, S. 71

²¹ Panofsky 1948, Bd. 1, S. 169. Zum Stich Melencolia I schreibt Panofsky: »It typifies the artist of the Renaissance who respects practical skill, but longs all the more fervently for mathematical theory – who feels ›inspired‹ by celestial influences and eternal ideas, but suffers all the more deeply from his human fragility and intellectual finiteness. It epitomized the Neo-Platonic theory of Saturnian genius as revised by Agrippa of Nettesheim.«, Panofsky 1948, Bd. 1, S. 171.

²² Panofsky 1948, Bd. 1, S. 168–171.

²³ In einem 1952 gehaltenen Vortrag mit dem Titel *Artist, Scientist, Genius: Notes on the ›Renaissance Dämmerung‹* kommt Panofsky differenzierter auf den *furor* des Künstlers zu sprechen: »Extending the prerogative of the saint and the prophet to the philosopher, the poet, and finally the artist, this doctrine accounted for the superhuman achievements of these secular geniuses by an Inspiration from on high which produced – or, put it the other way, presupposed – what Plato had called ›divine madness‹. And this furor divinus was linked, on the basis of a half-forgotten Aristotelian treatise, to that sublime and terrifying thing which elevates the genius beyond all ordinary mortals but also threatens him with tragedies unknown to them: melancholy.«, Panofsky 1962, S. 172 f. Noch weiter vertieft wird die Thematik bei Panofsky/Klibansky/Saxl 1964.

²⁴ Martin Kemp schreibt, dass *ingenium* und Inspiration in den Texten des Quattrocento nicht voneinander zu trennen seien. Ferner seien in Giovanni Paolo Lomazzos Kunsttheorie sowohl *furor* als auch »imaginative inspiration« Teil des Genies – allerdings zu integrieren mit Übung und Gelehrsamkeit: »Renaissance poetic theory was at various times so deeply influenced by this tradition that it is equally unrealistic to discuss fifteenth-century interpretations of *ingenium* and divine inspiration in isolation from each other.«, Kemp, M. 1977, S. 384; vgl. auch Kemp, M. 1989, S. 40. Um eine Differenzierung von *ingenium* und *furor* bemüht sich Noel Brann, im Zentrum steht jedoch das Genie, Patricia A. Emison geht es in ihrer Studie um eine Differenzierung des *ingenium*-Begriffs, vgl. Brann 2002; Emison 2004, S. 128.

tätsforschung, die sich mit Überlegungen zur Innovation in den Bildkünsten beschäftigen, Fragen nach Inspiration oder Begeisterung denen nach besonderen Anlagen und Dispositionen untergeordnet.²⁵ Diese Interpretationslinie zieht sich durch: Auf das *ingenium* konzentriert sich das von Alexander Marr an der University of Cambridge geleitete Projekt *Genius Before Romanticism: Ingenuity in Early Modern Art and Science*; eine weitere Geschichte des Genies verfasste 2013 Darrin McMahon in seinem Buch *Divine Fury. A History of Genius*.²⁶ Dafür hat sich David Summers mit der *furia* im Zusammenhang mit der Kunsttheorie Michelangelos befasst, Pedro Azara eine Dissertation zum *furor divino* geschrieben und auch Barbara Baert 2018 für eine »Rehabilitation« – so nennt sie es im Titel – des Enthusiasmus plädiert.²⁷ Ferner berücksichtigen Einzelstudien spezifische Aspekte der Eingebung, z. B. Schlaf, Sterne, Wein bzw. Bacchus oder die Liebe – vor allem zu letzterem Aspekt hat Ulrich Pfisterer, u. a. 2014 in *Kunst-Geburten. Kreativität, Erotik, Körper in der Frühen Neuzeit*, intensiv geforscht.²⁸ Im letzten Kapitel seines Buches führt der Autor die noch zu untersuchende Breite von künstlerischen Eingebungsszenarien vor, wenn er schreibt, dass auch andere Quellen eine Rolle spielen, »sei es durch Gnade Gottes, durch die Musen oder andere Gottheiten, durch den Teufel und seine Helfer, durch Magie, »Besessenheit«, im Traum, durch Alkohol, Tabak, Musik und andere Substanzen«. ²⁹ Eine vergleichbare Öffnung wird hier angestrebt, um – nach einer eingehenden Erforschung der komplexen Geschichte künstlerischen *furor* – die wandelbare und vielseitige Figur des begeisterten Künstlers in der Renaissance in möglichst vielen Facetten zu umreißen.

²⁵ Z. B. Rusu 1972; Hagner 2004; vgl. auch Tönnemann 2004; Pfisterer/Wimböck 2011; Krüger, M. et.al. 2013.

²⁶ Vgl. <http://www.crassh.cam.ac.uk/programmes/genius-before-romanticism> (Stand 18.11.17), genannt sei auch das an der LMU München angesiedelte Projekt »Creativity and Genius«: <http://www.mimesis-doc.uni-muenchen.de/research/index.html> (Stand 18.11.17); McMahon 2013.

²⁷ Vgl. Summers 1981; Azara 1986; Baert 2019.

²⁸ Ruvoldt 2004; Moffitt 2005; Quinlan-McGrath 2013; Saß 2016; Pfisterer 2005; Pfisterer 2011a; Pfisterer 2011b; Pfisterer 2012; Pfisterer 2014; Pfisterer 2014a; Pfisterer 2014b; Pfisterer 2014c; Pfisterer 2015.

²⁹ Pfisterer 2014c, S. 159. Eine ähnliche Öffnung schlägt Alexander Marksches in seinem Artikel zum Künstler und der Muse vor, vgl. Marksches, A. 2014, S. 145.

Von Musen, Enthusiasmus und Inspiration

Einleitend wurde bemerkt, dass nicht Inspiration, sondern der *furor* seit der Antike bis in die Renaissance im Zusammenhang mit außergewöhnlichen dichterischen oder bildkünstlerischen Leistungen beansprucht wurde. Bevor es um die Geschichte der Begeisterung geht, soll auf diesen Verdacht genauer eingegangen werden: Wie konnte es zu dieser Abspaltung kommen? Und was wird – während der *furor* zu einer dichtungstheoretischen Größe avanciert – aus der Inspiration? Die Loslösung beider Begriffe und Konzepte, die von antiken Dichtern und Denkern noch in einem Zuge genannt wurden, hängt – dies soll gezeigt werden – unter anderem mit der Verbreitung der christlichen Religion zusammen, die das Inspirationskonzept für die eigenen Schriften fruchtbar machte und damit von Vorstellungen dichterischer Produktion ablöste. Um einen klaren, endgültigen Schnitt handelt es sich dabei selbstverständlich nicht; im Gegenteil. Begeisterung bleibt mit Elementen von Inspirationsvorstellungen verwoben und ebensowenig löst sich die Inspiration vollständig vom *furor*, so dass sich neue komplexe Transformationsprozesse entwickeln.

Dichterischer *furor*

Am Anfang aller Eingebungsszenarien scheinen die Musen zu stehen.³⁰ Im sogenannten Menander-Relief aus den Vatikanischen Museen (**Abb. 3**) sitzt ein Mann mit nacktem Oberkörper links im Bildfeld und hält eine große Maske in der linken Hand.³¹ Vor ihm steht ein Tisch, auf dem zwei weitere Masken und einige Opfertassen liegen, darüber ist ein Lesepult zu erkennen. Dem als griechischen Komödiendichter identifizierten Menander steht, in einen architektonischen Rahmen gefasst, eine Frau gegenüber, die die Hand auf ihrer Hüfte ablegt. Sie blickt ihn an, greift jedoch nicht in seine Arbeit ein; allein ihre Anwesenheit scheint sich positiv auf ihn auszuwirken.³²

³⁰ Vgl. zur Eingebung antiker Dichter u. a. Otto 1955; Barmeyer 1968; Tigerstedt 1969; Tigerstedt 1970; Murray 1981; Müller, R. 2012.

³¹ Vgl. Schefold 1997, S. 340; Zanker 1995, S. 133; *Musa pensosa* 2006, S. 250. Schefold und Zanker datieren das Relief auf 50–60 n. Chr., im Ausstellungskatalog aus Rom wird dagegen das 1. Jh. v. Chr. vorgeschlagen. In Bezug auf die Eingebung ist dort zu lesen: »Il rilievo intende rappresentare l'ispirazione poetica del poeta comico Menandro, colto mentre è intento a comporre«.

³² Die Darstellung wirke, so konstatiert Zanker, eher enttäuschend »[j]edenfalls auf den, der Bilder dichterischer Inspiration oder Emphase erwartet.«, Zanker 1995, S. 133.



3 *Dichter und Muse*
(sog. *Menander-Relief*),
1. Jahrhundert v. Chr.,
Marmorrelief, 56 × 42 cm.
Vatikan, Museo Grego-
riano Profano, Inv. 9985
(Foto Musei Vaticani)

Musen wie diese dienen in der antiken griechischen Dichtung als göttliche Anregerinnen der Poesie. Homer ruft sie in der *Ilias* und der *Odyssee* an, er lauscht ihren göttlichen Worten und erhält von den Töchtern des Zeus das Geschenk dichterischer Begabung. Inspiriert ist er nicht – Worte wie *epíphnoia* oder *theopneustie* sucht man in Homers Werk vergeblich.³³ Es ist der um 700 v. Chr. lebende Hesiod, der die Einhauchung im Proömium seiner *Theogonie* (82–84) einführt, als er seine Berufung als Dichter auf dem Helikon beschreibt: »Und hauchten die Stimme mir, die göttliche, ein, zu sagen, was war und was sein wird.«³⁴ Dieses Privileg stehe nur ausgewählten Individuen zu: »Wen sie ehren, die Töchter des Zeus, des gewaltigen Gottes, wen von den göttlichen Herrschern, kaum daß er geboren, ihr Blick trifft./Diesem träufeln sie glitzernden Tau auf die Zunge. Ihm fließen süß wie Honig die Worte vom Mund.«³⁵ Die Einhauchung wird metaphorisch und nicht nur als Bezeichnung des Einatmens verstanden: Eingehaucht wird die Stimme, die Fähigkeit zu dichten, metaphorisch umschrieben als Tau auf der Zunge.³⁶ Ekstatische Elemente spielen keine Rolle. Der Dichter wird nicht von den Musen ergriffen, sondern von ihnen geliebt und unterstützt.³⁷

33 Vgl. Schlesier 2004, S. 186.

34 Hesiodus/Schirnding 2012, S. 9 f. Vgl. zum Proömium Hesiods u. a. Pucci 1977; Collins 1999; Schlesier 2004, S. 184–186; Semenzato 2017, S. 56–109.

35 Hesiodus/Schirnding 2012, S. 12 f.

36 Vgl. Murray 1981, S. 95 f.



4 *Dichter und Musen*,
5. Jahrhundert, Elfen-
beinrelief, 29 × 7,5 cm
(je Platte). Paris, Musée
du Louvre, Département
des Antiquités
Grecques et Romaines,
Inv. SMD. 46 (Foto
Wikimedia Commons)

durch göttliche Anwesenheit Unterstützung im poetischen Prozess erhalten, sondern von einer höheren Macht besessen und ausgefüllt werden. Die Selbstständigkeit des Schreibenden wird unterminiert und der schöpferische Vorgang mit einem extern einwirkenden Impetus mit körperlicher Auswirkung verknüpft.

Eindrücklich zeigt ein spätantikes Elfenbein-Diptychon aus der Sammlung des Louvre, dass körperliche Regungen im Zusammenhang mit dichterischer Eingebung eine Rolle spielen (**Abb. 4**).⁴⁰ Auf jedem der beiden Tafelchen sind jeweils drei Paare von einem Dichter und einer Muse dargestellt. Diesmal stehen sie sich nicht, wie im Falle Menanders, distanziert und bedachtsam gegenüber: Die Musen tanzen in flat-

37 Vgl. Schlesier 2004, S. 185.

38 Diels/Kranz 1959, Bd. 2, S. 146. Die Zuschreibung ist umstritten, vgl. *Vorsokratiker* 2011, S. 754 f.

39 Renate Schlesier merkt an, dass Demokrit von Gotterfülltheit und nicht von Ekstase schreibt. Letztere erwähnt erst Platon, weshalb ihm die »Erfindung des wahnsinnigen Dichters« zukommt, vgl. Schlesier 2006, hier S. 49, Anm. 14.

40 Vgl. dazu *Age of Spirituality* 1979, S. 258; Zanker 1995, S. 308; Löhr 2010, S. 163.

Diese Auffassung des Dichtungs-vorganges erfährt bereits im fünften und vierten Jahrhundert v. Chr. eine bedeutende Wendung. Nicht die Poeten, sondern griechische Philosophen regen diese an, indem sie die dichterische Einhauchung durch die Musen mit dem Phänomen der Begeisterung verbinden. Der Ausdruck Enthusiasmus findet sich im Zusammenhang mit der Poesie erstmals in Demokrit zugeschriebenen Fragmenten, in denen der Philosoph die Ergriffenheit des Dichters mit einem ästhetischen Urteil verbindet (Fr. B. 68, 18): »Was ein Dichter schreibt mittels von Gotterfülltheit [enthousiasmòs] und heiligem Atem [hierón pnéuma], ist überaus schön.«³⁸ Mit Enthusiasmus wird der Zustand der göttlichen Besessenheit benannt, der als Bedingung für explizit schönes dichterisches Schaffen gesehen wird.³⁹

Diese positiv verstandene Ergriffenheit wird gepaart mit dem Empfang göttlichen Atems. Inauguriert wird damit die – nach Demokrit von Platon intensiv beschriebene – Vorstellung, dass Menschen nicht allein

ternden Gewändern auf die Poeten zu, reden und interagieren mit ihnen.⁴¹ Oben links reißt Kalliope den Dichter, der auch als blinder Homer interpretiert wird, aus der Arbeit, so dass er sich abrupt zu ihr umdreht. Darunter nähert sich Euterpe mit Flöten einem bärtigen Dichter und Urania tritt mit großem Ausfallschritt auf den Astronomen Aratus zu. Dass Musen als dynamische, aktiv in den dichterischen Prozess eingreifende Figuren auftreten, hängt auch mit der Veränderung von Eingebungskonzepten zusammen, die zunehmend mit Enthusiasmus verknüpft werden.

Während die griechischen Dichter Enthusiasmus mit der Einhauchung verbinden, bildet – beginnend mit römischen Dichtern wie Cicero oder Horaz bis hin zu den Poeten des 16. Jahrhunderts – der *furor* eine Konstante in dichtungstheoretischen Diskussionen. Diese Differenzierung der Konzepte, die sich als durchaus prekäre Konstrukte erweisen, hängt auch damit zusammen, dass die genuine Inspiration vom Christentum beansprucht wurde.

Christliche Inspiration

Im klassischen Latein wird der Begriff der *inspiratio*, eine ziemlich wörtliche Übersetzung des griechischen Ausdrucks *epípnōia*, vor dem Aufkommen des Christentums vornehmlich in medizinischen und naturwissenschaftlichen Zusammenhängen für das Einhauchen oder den Lebenshauch verwendet.⁴² Erst im Christentum wurde, darauf verweist Renate Schlesier, »das mit dem Verbum *inspirare* (Einhauchen) verbundene lateinische Wortfeld systematisch zu einem legitimatorischen Lehrgebäude der Übertragung des göttlichen Geistes auf den Menschen ausgestaltet [...].«⁴³

Dabei geht bereits die hebräische Bibel von einer prophetischen Eingebung aus; Gott redet direkt durch seine Propheten hindurch, die nach einer Vision oder Audition ihre Sprüche äußern.⁴⁴ Z. B. wird Jeremias zum Sprachrohr Gottes (Jer 15,19): »Wenn du Edles hervorbringst und nicht Gemeines, darfst du wieder mein Mund sein.«⁴⁵ Erst als es notwendig wurde, die Septuaginta, die griechische Übersetzung der

⁴¹ »The muses are shown as ethereal, dynamic creatures; they seem to personify the force of Inspiration itself. They are analogous to the symbolic figures who inspire the evangelists in Christian art«, *Age of Spirituality* 1979, S. 258.

⁴² Vgl. Markschie, C. 2014, S. 99 f. u. 103.

⁴³ Schlesier 2004, S. 180.

⁴⁴ Z. B. Hab 3,1–3; Jer 4,31; Jes 6. Vgl. Baert 2016, v. a. S. 9–35.

⁴⁵ Wenn nicht anders angegeben, wird aus der Einheitsübersetzung 2016 zitiert. Vgl. auch Jes 34, 16.

hebräischen Bibel aus dem dritten bis ersten Jahrhundert v. Chr., als Gotteswort zu sanktionieren, entstand die Vorstellung einer Eingebung, die sich direkt in der Schrift – auch in der Übersetzung – niederschlägt. Explizit bindet etwa der griechisch schreibende Religionsphilosoph Philon von Alexandrien, der zwischen etwa 20 v. Chr. und 50 n. Chr. lebte, die Eingebung der Propheten an die Schrift.⁴⁶ Während es Philon darum geht, die griechische Übersetzung des Alten Testaments zu legitimieren, wird es im Zuge der Kanonisierung zu einer Priorität, die gesamte Heilige Schrift – Altes und Neues Testament – durch göttliche Eingebung zu beglaubigen. Es ist der Theologe und Kirchenschriftsteller Tertullian, der neben anderen Begriffen der christlichen Latinität Anfang des dritten Jahrhunderts auch jenen der *inspiratio* prägt. Erstmals verwendet er ihn in der Schrift *De cultu feminarum* (1, 3, 1–3) als Übersetzung für das griechische »γράφῃ θεόπνευστος«:

Allein da Henoch in derselben Schrift auch vom Herrn gesprochen hat, so haben wir von dem, was für uns bestimmt ist, durchaus nichts zu verwerfen. Auch lesen wir, daß jede Schrift, die zur Erbauung dienlich ist, von Gott eingegeben [diuinitus inspirari] werde. Die Juden können zu deren Verwerfung denselben Grund gehabt haben, wie zur Verwerfung alles übrigen, was von Christus handelt. Und es ist fürwahr auch kein Wunder, wenn sie einige Schriften, die von ihm redeten, nicht angenommen haben, da sie ja ihn selbst, der in eigener Person zu ihnen redete, nicht anerkannten.⁴⁷

An dieser Stelle spricht sich Tertullian mit dem Argument der Inspiration für die Aufnahme Henochs in das Alte Testament aus.⁴⁸ Die griechische Wortbildung *theópneustos* stammt dabei aus einem Brief, der auf den Apostel Paulus zurückgeführt wird und Teil des Neuen Testaments wurde. Darin schreibt Paulus an Timotheus (2 Tim 3, 16): »Jede Schrift ist, als von Gott eingegeben [theópneustos], auch nützlich zur Belehrung, zur Widerlegung, zur Besserung, zur Erziehung in der

⁴⁶ Diese Vorstellung äußert er z. B. in seiner Schrift *Über das Leben des Moses* (2,37). Vgl. dazu Leipoldt 1952–1953; Schlesier 2004, S. 181; Markschie, C. 2014, S. 104 f.

⁴⁷ »Sed cum enoch eadem scriptura etiam de domino praedicarit, a nobis quidem nihil omnino reiendum est, quod pertineat ad nos. Et legimus omnem scripturam aedificationi habilem diuinitus inspirari, [et] a iudaeis postea – iam uideri[s] propterea – reiectam, sicut et cetera fere quae christum sonant. Nec utique mirum hoc, si scripturas aliquas non receperunt de eo locutas, quem et ipsum coram loquentem non erant recepturi.«, Tertullian/Kellner 1912, S. 180.

⁴⁸ Auch in *De patientia* (1, 2) formuliert er, dass die Übung von Tugenden auf »die Gnade göttlicher Inspiration« (»gratia divinae inspirationis«) zurückgehe. Tertullian/Kellner 1912, S. 35.

Gerechtigkeit«.49 In der Folge Tertullians, der auch den Ausdruck *divinitus inspirari* verwendet, übersetzt Hieronymus, als er im vierten Jahrhundert die Vulgata fertig stellte, die Stelle aus dem zweiten Brief des Paulus ebenfalls mit »omnis scriptura divinitus inspirata«.50 Nicht die Propheten oder Evangelisten sind inspiriert, sondern die Schrift selbst, die als unmittelbares göttliches Produkt ausgewiesen wird. Die Rolle der Autoren wird dafür marginalisiert; dahingehend konstatiert Marksches eine »zähmende wie disziplinierende Tendenz, die durch die Entwicklung einer eigenen Vorstellung von der Inspiration eines Buches neben der Vorstellung von *Autoren* von Büchern im Christentum aufkommt«.51 Eine weitere Stelle aus dem Neuen Testament bezieht sich auf die Eingebung des göttlichen Wortes und wurde in der Vulgata mit »inspirati« übersetzt (2 Petr 1,20–21):

Bedenkt dabei vor allem dies: Keine Prophetie der Schrift wird durch eigenmächtige Auslegung wirksam; denn niemals wurde eine Prophetie durch den Willen eines Menschen hervorgebracht [voluntate humana adlata est], sondern vom Heiligen Geist getrieben [Spiritu Sancto inspirati] haben Menschen im Auftrag Gottes geredet.52

An dieser Stelle wird die Frage der Exegese mitverhandelt: Da die Bibel vom Heiligen Geist eingegeben sei, gebe es keine individuelle Lesart, sondern nur eine einzige Wahrheit. Weit mehr als die Einhauchungsproblematik, ist das richtige Verständnis sowie der angemessene Gebrauch der Schrift, die nicht eigenhändig ausgelegt werden darf, zentral. Wird in den zitierten Passagen die Verbform gebraucht, erscheint auch das Substantiv *inspiratio*, im außerchristlichen lateinischen Wortschatz nicht vorzufinden, in der Vulgata.53 Im Buch Hiob (Hiob 32, 8) ist von einer Eingebung des Verstandes zu lesen: »Jedoch, es ist der Geist im Menschen, des Allmächtigen Hauch [inspiratio Omnipotentis], der ihn verständig macht.«54

49 »[o]mnis scriptura divinitus inspirata et utilis ad docendum ad arguendum ad corrigendum ad erudiendum in iustitia.«, 2 Tim 3, 16. Schlesier konstatiert, dass das an dieser Stelle verwendete *theópneustos* hier erstmals überliefert ist, vgl. Schlesier 2004, S. 182.

50 2 Tim 3,16.

51 Marksches, C. 2014, S. 106 (Hervorhebung im Original).

52 »Hoc primum intellegentes quod omnis prophetia scripturae propria interpretatione non fit/non enim voluntate humana adlata est aliquando prophetia sed Spiritu Sancto inspirati locuti sunt sancti Dei homines.«, 2 Petr 1,20–21. Vgl. dazu Schlesier, die darauf hinweist, dass die griechische Originalfassung sich nicht auf die Einhauchung, sondern auf die Vorstellung der Ekstase bezieht. Vgl. Schlesier 2004, S. 183f., Anm. 26.

53 Vgl. Schlesier 2004, S. 182.

54 Hiob 32,8.

In den zitierten Stellen wird mit dem Vorgang der Inspiration die göttliche diktierende Autorität hervorgehoben; Elemente der Ekstase oder der Begeisterung werden marginalisiert, weshalb in der Forschung von einer Regulierung und Mäßigung der Eingebung die Rede ist.55 Schon Origenes bemühte sich im dritten Jahrhundert in *De Principiis* um eine Zähmung der Inspiration durch deren Bindung an einen Text und dehnte die göttliche Einhauchung sogar auf jeden einzelnen Buchstaben aus. Trotzdem ist nach seiner Auslegung der Inspirationsakt nicht von der Bewusstlosigkeit oder Ausschaltung des Verstandes abhängig. Er betont sogar den freien Willen des Propheten, der die Wahl habe, den Aufforderungen des Inspirierenden nachzukommen oder nicht.56 Außerdem postuliert Origenes, dass nicht nur die biblischen Autoren als inspirierte Werkzeuge des Heiligen Geistes fungieren, sondern auch die Rezeption der Heiligen Schrift, bzw. deren Auslegung, unter Erleuchtung erfolgen solle.57 Im vierten und fünften Jahrhundert setzen sich Kirchenväter weiterhin intensiv mit dem Problem der religiösen Eingebung auseinander. Augustinus z. B. bezeichnet Gott als »auctor« der Bibel, der mit dem Schreiber in einem dynamischen Zusammenhang stehe: Der Psalmist müsse seine Zunge wie einen Griffel bereit machen, damit der Heilige Geist darauf schreiben könne.58 In *De Civitate Dei* (18, 38) beansprucht Augustinus für die Propheten »inspiratione divina«, die sie zu Schriftstellern mache.59

Die Inspiration ist also eine terminologisch genuin christliche Vorstellung: Auch aus diesem Grund wurde in der Forschung angesichts der Willkür im modernen Gebrauch des Begriffs dafür plädiert, dass dieser, der schließlich eine spezifisch christliche Vorstellung beschreibe, »rechtens der christlichen Rede von Inspiration dem Geist Gottes vorbehalten bleiben« solle.60 Die skizzierte Transformation des Begriffs zeigt jedoch auch, wie die christliche Übernahme der Inspirationsvorstellungen als Geschichte von Zähmung des Enthusiasmus zu beschreiben ist: »Die jüdisch-christliche Inspirationsvorstellung diszi-

55 Vgl. Schlesier 2004, S. 180–182; Marksches, C. 2014, S. 99.

56 Origenes, *De principiis* 4, 1, 6–7 u. 4, 2, 2, in Origenes/Schnitzer 1835, S. 255 u. 260. Vgl. dazu Holmes 1981, v. a. S. 221f.

57 Origenes, *De principiis* 4, 1, 7, in Origenes/Schnitzer 1835, S. 255, vgl. Holmes 1981, S. 223.

58 Vgl. Augustinus, *Epistola* 65, zit. nach Schnabel 1997, S. 12f.

59 »[...] ec tamen inueniuntur in canone, quem recepit populus dei. cuius rei, fateor, causa me latet, nisi quod existimo etiam ipsos, quibus ea, quae in auctoritate religionis esse deberent, sanctus utique spiritus reuelabat, alia sicut homines historica diligentia, alia sicut propheta inspiratione diuina scribere potuisse [...]«, Augustinus, *De Civitate Dei*, 18, 38, aus Augustinus/Dombart/Kalb 1955.

60 Ohly 1993, S. 121.

pliniert die Kreativität des Individuums und überlässt die Dimensionen der Ekstase und theologischen Innovation den als Häretikern ausgedehnten Minderheiten.«⁶¹ Dies lässt sich auch daran feststellen, dass das Christentum den Begriff Enthusiasmus verbannte und pejorativ besetzte.⁶² Dafür blieb die Auffassung von Inspiration als einem göttlichen autoritären Diktat bis zur Reformation gültig und erst nach dem Concilium Tridentinum wurden Fragen nach Real- und Schriftinspiration diskutiert.⁶³

Den menschlichen Anteil im Prozess der Bibelentstehung anerkannte aber erst das Zweite Vatikanische Konzil, abgehalten zwischen 1962 und 1965: »Zur Abfassung der heiligen Bücher hat Gott Menschen erwählt, die ihm durch den Gebrauch ihrer eigenen Fähigkeiten und Kräfte dazu dienen sollten, all das und nur das, was er – in ihnen und durch sie wirksam – geschrieben haben wollte, als echte Verfasser schriftlich zu überliefern.«⁶⁴

Doch wie wird die christliche, strikte Inspiration im Bild dargestellt? Die Betrachtung von Evangelisten, Propheten, Sibyllen und Visionsempfängern zeigt, dass in der Bildenden Kunst trotz dogmatisch vorgegebener Strenge der *furor* kaum vollständig verbannt wurde.

Evangelisten

Für die Darstellung disziplinierter Schriftinspiration eignet sich kaum ein Bildsujet so sehr wie das des schreibenden Evangelisten. In frühchristlicher Zeit und im Laufe der Kanonisierung hat sich die Vorstellung gefestigt, dass die Autorschaft der vier Evangelien Matthäus, Markus, Lukas und Johannes zuzuschreiben sei. Zeigen noch die frühchristlichen Darstellungen den alleine in einem Gelehrtenzimmer sitzenden Autor, werden seit dem sechsten Jahrhundert auf die Vision Hesekiels und die

⁶¹ Marksches, C. 2014, S. 99. Vgl. dazu auch Meissner 1979, S. 21–28.

⁶² Kaiser Theodosius (347–395) bezeichnet z. B. Fanatiker, Ketzler und Sektierer als Enthusiasten, vgl. Meissner 1979, S. 25 u. 84.

⁶³ Beispielsweise ist der Jesuitentheologe Leonhard Lessius ein realer Vertreter der Realinspiration, wenn er 1586 veröffentlicht, dass Gott nicht jedes Wort eingibt, sondern nur Beistand liefert. Im Gegensatz dazu vertritt etwa der Dominikaner Melchior Cano in *De locis theologicis* (1563) eine Verbalinspirationslehre. Vgl. Beumer 1986, zu Lessius S. 56–59.

⁶⁴ »Libros enim integros tam Veteris quam Novi Testamenti, cum omnibus eorum partibus, sancta Mater Ecclesia ex apostolica fide pro sacris et canonicis habet, propterea quod, Spiritu Sancto inspirante conscripti, Deum habent auctorem, atque ut tales ipsi Ecclesiae traditi sunt (17). In sacris vero libris conficiendis Deus homines elegit, quos facultatibus ac viribus suis utentes adhibuit (18), ut Ipso in illis et per illos agente (19), ea omnia eaque sola, quae Ipse vellet, ut veri auctores scripto traderent (20)«, *Dei Verbum*, Kap. III, 11 (URL: http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19651118_dei-verbum_ge.html, zuletzt am 17.03.2015).

Offenbarung des Johannes zurückgehende Evangelistensymbole hinzugefügt (Hes 1,1–28; Offb 4,1–11). Dabei übernehmen schon in den Mosaiken aus San Vitale in Ravenna aus dem sechsten Jahrhundert die geflügelten Wesen nicht bloße Attribut-Funktion, um die Identifizierung der Evangelisten zu ermöglichen, sondern treten als aktiv mit den Schreibern interagierende Inspirationsfiguren auf.⁶⁵ Diese Aktivierung der Symbole als Inspirationsfiguren – von der die schriftlichen Quellen schweigen –, war offenbar ein effektiver Weg, um die diszipliniert verlaufende Eingebung des göttlichen Diktats zu visualisieren. Als himmlische Wesen werden die Symbole im oberen Bereich des Bildes verortet und anstelle der horizontalen Bildachse – wie aus der Musen-Dichter-Darstellung im beschriebenen Menander-Relief bekannt – wird die Senkrechte für die Komposition bestimmend.

Eine deutliche Interaktion zwischen Schreiber und Symbolwesen setzt die karolingische Buchmalerei ins Bild.⁶⁶ Dies zeigt z. B. das *Ada-Evangeliar*, das um 800 an der Hofschule Karls des Großen entstand und sich heute in der Trierer Stadtbibliothek befindet.⁶⁷ Lukas sitzt frontal zum Betrachter (**Abb. 5**) und reckt seine Feder so ostentativ in Richtung seines Symbols, dass eine aktive Kommunikation – noch stärker akzentuiert durch Blickrichtung und Gestik – ins Bild gesetzt wird.⁶⁸ Außerordentliche Expressivität wird im *Ebo-Evangeliar* inszeniert (**Abb. 6**).⁶⁹ Der Evangelist Matthäus sitzt in tiefer Konzentration, mit wildgelockten Haaren, gekrümmt auf dem Schemel und blickt mit weit aufgerissenen Augen auf das vor ihm aufgeschlagene Buch, in das er gerade schreibt. Es ist vor allem die Malweise, die in dieser Miniatur den Eindruck eines leidenschaftlichen und nervösen *afflatus divinus* vermittelt. Die schnelle Linienführung wirkt wie skizziert, die Formen sind angedeutet, aber nicht ausgeführt. Die Figur des Evangelisten verschmilzt mit dem Hintergrund und die geschwungene Form des Kalamos verbindet sich mit dem Gebetsriemen des Engels, als ob die gött-

⁶⁵ Hes 1,4–28; Offb 4,6. Ein aktiver, vertikal inszenierter Inspirationsprozess ist z. B. in der Darstellung des Matthäus im Mosaikzyklus des Presbyteriums der Kirche San Vitale in Ravenna aus dem Jahre 547–548 zu finden. Von oben fliegt ein Engel herab und versinnbildlicht die Inspiration, vgl. dazu Nordenfalk 1983, S. 182, allgemeiner zu Evangelistenbildern Friend 1927; Friend 1929; Lavin 1974a; Nordenfalk 1983, S. 175; Kahsnitz 1995, S. 172f.; Skowronek 2000, S. 30f.; Löhr 2010, S. 49; Krause 2011.

⁶⁶ Skowronek 2000, S. 31.

⁶⁷ Vgl. zur Ada-Gruppe u. a. Brenk 1994.

⁶⁸ In der Literatur wird hervorgehoben, dass das antike Bildvokabular von Dichter und Muse, wie es etwa im Pariser Elfenbeindiptichon vorkommt, dabei die Vorlage für die Visualisierung der Erregung der Evangelisten lieferte. Vgl. Brenk 1994, S. 652 (allerdings mit Berufung auf das Evangeliar von Abbeville Bibl. Munic, Ms. 4, fol. 101v.); Löhr 2010, S. 163.

⁶⁹ Vgl. zur Inspiration im Ebo-Evangeliar Moffitt 2005, S. 101–108.



liche Inspiration so auf direktem Weg in das noch ungeschriebene Buch überginge. Man ist geneigt an dieser Stelle eine Inszenierung des christianisierten *furor poeticus* zu erkennen, allerdings wird diese Malweise im gesamten Kodex angewandt und ist demnach wohl als stilistische Entscheidung zu bewerten.⁷⁰ Dennoch ist bemerkenswert, dass in diesen Darstellungen die Schriftinspiration als physische Ergriffenheit – eigentlich von der christlich gezähmten Inspirationsauffassung nicht vorgesehen – verstanden wird.

Propheten und Sibyllen

Als vom göttlichen Geist erfüllte, mündlich verkündende Boten, bieten sich Propheten für Inszenierungen von *furor* – mehr als die Evangelisten – an.⁷¹ Dennoch wurde auch ihre Bewegtheit und Erregung in der Ikonographie insofern gezähmt, als sie vornehmlich als Gelehrte mit Schriftrolle dargestellt werden.⁷² Berufen konnte man sich in Hinblick auf das disziplinierte Diktat z. B. auf Quellen wie die um 400 durch Calcidius angefertigte Übersetzung von Platons *Timaeus*, in der von der

5 *Evangelist Lukas*,
Ada-Evangeliar, um 800.
Trier, Stadtbibliothek,
Cod. 22, fol. 127v

6 *Evangelist Matthäus*,
Ebo-Evangeliar, um 820,
26 × 20,8 cm. Épernay,
Bibliothèque Municipale,
Ms.1, fol. 16v (Foto gallica.
bnf.fr / Bibliothèque
nationale de France)

⁷⁰ Vgl. Skowronek 2000, S. 32.

⁷¹ Vgl. Köckert et al. 2001.

Inspiration der Propheten (»prophetarum inspiratione veridica«) und jener des Moses die Rede ist.⁷³ Die eigentlich mündliche Weissagung der Propheten wird mit Schriftlichkeit verbunden, wenngleich in der Bibel nicht explizit davon die Rede ist, dass die Propheten die göttlich erhaltenen Weisheiten auch niedergeschrieben hätten.

Noch zugespitzter ist das Zusammenspiel von christlich-strenger Inspirationsvorstellung und antikem *furor* im Fall der weiblichen Seherinnen, der Sibyllen. Da sie aus der paganen Welt übernommen wurden, musste der heidnische Geist, der sie in der antiken Welt erfüllte, vom Heiligen Geist abgelöst werden.⁷⁴ In der Antike wurde die Sibylle laut Plutarch zuerst erwähnt bei Heraklit von Ephesos (Fr. B. 22, 92): »Die Sibylle, mit rasendem Munde Ungelachtes und Ungeschminktes und Ungesalbtes hinwerfend, dringt durch Jahrtausende mit der Stimme, getrieben von Gott.«⁷⁵ Platon nennt sie im *Phaidros* begeisterte Seherinnen und in den Aristoteles zugeschriebenen *Problemata Physika* gehören sie zu den »en-theos«, den Gottbegeisterten, die an einem Überschuss an Galle leiden.⁷⁶ Auch in anderen Quellen der griechisch-römischen Antike gelten sie als meist jungfräuliche, langlebige, und vor allem begeisterte Seherinnen.⁷⁷

Während die Jungfrauen, hauptsächlich in der griechischen Tradition, ungefragt *mündlich* prophezeien, werden im antiken Rom ihre Weissagungen auf *Schriften* zurückgeführt: Die Sibyllinischen Bücher wurden auf dem Kapitol aufbewahrt und vor wichtigen Entscheidungen konsultiert. Nachdem sie im Jahr 83 v. Chr. verbrannt und eine neue Sammlung – auf nicht näher dokumentierte Weise – besorgt wurde, wurden Zweifel an der Verbindlichkeit der Orakelsprüche laut. Cicero wehrte sich in *De Divinatione* (2, 111):

Daß das besagte Orakelwerk aber nicht von einem wahnsinnig Verzückten [furenti] herrührt, macht zum einen das Gedicht an sich deutlich (es trägt nämlich eher die Züge von Kunst und Sorgfalt als von Begeisterung

⁷² Selbst im Lexikon der christlichen Ikonographie wird weder in Bezug auf die Propheten noch auf die Sibyllen die Inspiration überhaupt genannt. Vgl. Holl 1971, S. 462 u. Seib 1972, außerdem Künstele 1928; Legner 1963, allg. zu den Sibyllen Galley 2011; de Greeve 2011; Stumpfe 2015.

⁷³ Calcidius, *Timaeus a Calcidii*, 255, in: Calcidius/Jensen/Waszink 1962, S. 253.

⁷⁴ Vgl. zu den Sibyllen und ihren Büchern u. a. Lightfoot 2007; *Sibyllinische Weissagungen* 2011.

⁷⁵ *Sibyllinische Weissagungen* 2011, S. 347.

⁷⁶ Vgl. Platon, *Phaidros* 244b, aus Platon/Chambry/Schleiermacher/Kurz (1971) 2011, Bd. 5, S. 63–67. Aristoteles, *Problemata*, 30, 1, 35, 954 a, aus Aristoteles/Flashar 1991, S. 71.

⁷⁷ Vgl. dazu Walde 2001.

und Schwung), zum andern insbesondere das Merkmal der sogenannten akrostichis [...]. Dies stammt gewiß eher von einem angespannt-aufmerksamen als von einem wahnsinnig-verzückten Sinn.⁷⁸

Ausdrücklich aufgrund der dichterischen Form des Akrostichons, bei der die Anfangsbuchstaben einen Satz ergeben, einer Form also, die Züge von Kunst und Sorgfalt aufweise, sei es unmöglich, dass die Seherin begeistert gewesen sei. Cicero versucht an dieser Stelle, anhand bestimmt formaler Eigenschaften eines Textes, Rückschlüsse auf den Entstehungsprozess zu ziehen.

Um die neue Sammlung der *Libri Sibyllini* zu schützen – 408 verbrennen sie ein weiteres Mal – wurde sie von Augustus in den neu erbauten Tempel des Apollos Palatinus überführt und damit auch eine gezielte Verbindung zwischen Apoll und den Sibyllen hergestellt.⁷⁹ Diese Beziehung betont schließlich Vergil in seiner Beschreibung der Cumäischen Sibylle im sechsten Buch der *Aeneis* (6, 48). Nicht nur wird an der Stelle das Verb »inspirare« für die Übergabe der seherischen Fähigkeiten von Apoll an die Sibylle genutzt, auch liefert der Autor eine detailreiche Schilderung ihres ekstatischen Zustands, für die er die Worte Einhauchung (»adflata«) und Begeisterung (»furor«) verwendet.⁸⁰ Sichtbar werde ihre Ergriffenheit an der schwellenden Brust, der keuchenden Kehle und dem ungeordneten Haar. Interessant ist, soviel sei bereits vorgegriffen, dass gerade diese Stelle aus dem sechsten Buch der *Aeneis* in der Frühen Neuzeit Anlass für dichtungstheoretische Auseinandersetzungen mit dem *furor* bieten und auch in der Ausmalung der Stanza della Segnatura Raffaels im Vatikan eine Rolle spielen wird.

Um jedoch im christlichen Zusammenhang aus diesen heidnischen, wild begeisterten Weissagerinnen weibliche Prophetinnen des Heilgeschehens zu machen, wurden Belege benötigt: Seit dem zweiten Jahrhundert v. Chr. wurde in Alexandrien als greifbare Spur der sibyllinischen Inspiration eine jüdische Sammlung von Orakeln kompiliert, die, nach der Hinzufügung christlicher Elemente, in die Apologetik aufgenommen wurden.⁸¹ Laut dieser *Oracula Sibyllina* ist die Ankunft Christi bereits von heidnischen Seherinnen verkündet worden. Über-

78 »[N]on esse autem illud carmen furentis cum ipsum poema delarat (est enim magis artis et diligentiae quam incitationis et motus) tum vero ea, quae dicitur [...] hoc scriptoris est, non furentis, adhibentis diligentiam, non insani.«, Cicero/Schäublein 2013, S. 239.

79 Vgl. *Sibyllinische Weissagungen* 2011, S. 370.

80 Vergil/Fink 2005, S. 222–225.

81 Vgl. *Sibyllinische Weissagungen* 2011, S. 333–478.

setzungen bestimmter Orakelsprüche, z. B. durch Augustinus, verliehen vor allem der Erythräischen Sibylle große Autorität, da sie – ebenfalls in einem Akrostichon – die Ankunft von Jesus vorhergesagt habe.⁸² Augustinus legt z. B. die vierte Ekloge Vergils, in der eine Sibylle die kommenden Zeitalter und die Geburt eines Erlösers voraussagt, als Vorausdeutung auf Christus aus.⁸³ Weder bei Vergil, noch bei Augustinus ist explizit von *furor* die Rede – dafür liest man in der *Cohortatio ad Graecos* des Pseudo-Justinus aus dem dritten Jahrhundert – »[...] unmittelbar im Augenblick der Eingebung weissagte sie, und sowie der Zustand der Begeisterung verschwand, war auch die Erinnerung an das, was sie gesprochen hatte, verschwunden. Und dies ist die Ursache, warum nicht alle Reden der Sibylle im Vers erhalten sind.«⁸⁴

Wilder *furor* und strenge Inspiration treffen in der Figur der im Christentum adaptierten Sibylle aufeinander. Diese Spannung lässt sich gerade in künstlerischen Auseinandersetzungen nachverfolgen. So werden Sibyllen einerseits disziplinierende Schriftinstrumente wie Rolle und Feder beigegeben und z. B. durch den Blick gen Himmel signalisiert, dass ihre Botschaft göttlicher Herkunft ist.⁸⁵ Andererseits gibt es auch Beispiele für begeisterte Sibyllen: Für ihren *furor* interessiert sich z. B. Giovanni Pisano in seiner zwischen 1298 und 1301 geschaffenen Domkanzel in Sant'Andrea in Pistoia.⁸⁶ Schon seine Propheten (**Abb. 7**) haben lange, wild gelockte Haare, die sich über die Ränder der Zwickel hinaus ausbreiten, gerunzelte Stirnen, offene Münder, verdrehte Körper, ausgestreckte Arme und Finger. Obgleich mit unterschiedlichen Reaktionen, scheinen sie von demselben erregenden göttlichen Pneuma erfüllt und nur die Schriftbänder mäßigen und fixieren ihre aufgeregten Verkündungen.

Auf derselben Kanzel visualisiert Pisano in seiner Gestaltung der sechs Sibyllen auf besonders eindrucksvoller Weise das Heikle christlicher Eingebung. Seinen Seherinnen gibt er kleine, geflügelte Engel – Ulrich Fürst nennt sie »inspirierende Genies« – bei (**Abb. 8**).⁸⁷ Hier handelt es sich um eine eigensinnige Bilderfindung Giovanni Pisanos, die er auch in der Domkanzel von Pisa wieder aufgriff, und die vor allem

82 Augustinus, *De Civitate Dei*, 18, 23, aus Augustinus/Dombart/Kalb 1955.

83 Augustinus, *De Civitate Dei*, 10, 27, aus Augustinus/Dombart/Kalb 1955.

84 *Sibyllinische Weissagungen* 2011, S. 376 f.

85 Z. B. blickt die Sibylle in Sant' Angelo in Formis gen Himmel, vgl. dazu de' Maffei 1984.

86 Vgl. zu den Pisano-Kanzeln u. a. Braunfels 1948/49; Jászai 1968; Mellini/Amendola 1969; Poeschke 2000, Bd. 2, S. 64–67 u. 116–121; Antognozzi 2005; Barbagli 2005; Moskowitz 2005; Seidel 2012, Bd. 1, S. 213–245.

87 Fürst 1995, S. 109 u. S. 114–116. Vgl. außerdem zu Pisanos Sibyllen Freund 1936, S. 6–18.



in Hinblick auf Fragen nach Eingebung interessant ist.⁸⁸ Welche Rolle spielen diese Figuren? Ist ihre Nähe zu Sibyllen belegt und tradiert? Zwar hat Thomas von Aquin in der *Summa* von den Engeln als Vermittler der Offenbarungen an Propheten geschrieben, jedoch nicht als Begleiter von Sibyllen.⁸⁹ Die Engel könnten an die die Evangelisten inspirierenden apokalyptischen Wesen erinnern sollen, dienen gleichwohl hier beim genaueren Hinsehen kaum als Mittlerfiguren: Denn die Putten über den Schultern der Prophetinnen wiederholen und amplifizieren die Gesten der Sibyllen.⁹⁰ So geht es nicht um die Vermittlung der Botschaft sondern um die Reaktion, die das Empfangen der Nachricht auslöst. Und für eben diesen Zustand der Aufregung entwirft Giovanni

7 Giovanni Pisano, *Propheten*, 1298–1301, Marmor. Pistoia, Sant'Andrea, Domkanzel (Foto Hirmer Fotoarchiv)

8 Giovanni Pisano, *Sibylle*, 1298–1301, Marmor. Pistoia, Sant'Andrea, Domkanzel (Foto Hirmer Fotoarchiv)

88 Seidel erklärt diese neue Ikonographie mit Rekurs auf die Figur der *Spes*, die der Vater Nicola in der Domkanzel in Siena gestaltete, die sich ebenfalls zu einem kleinen Engel hinter ihr wendet. Auch sei ein Parallelismus zur Verkündigungsmaria festzustellen – dies hat bereits Freund 1936 (S. 10 f.) konstatiert – und Seidel führt als Quelle eine sibyllinische Weissagung an, in der die Prophetin mit Maria parallelisiert werde, vgl. Seidel 2012, Bd. 1, S. 223–227. Vgl. zu den Sibyllen der Pisano auch Antognozzi, der sich jedoch nicht über die Engel wundert, ebenso wenig geht Lisa Barbagli darauf ein, vgl. Antognozzi 2005, S. 18 f.; Barbagli 2005, S. 74; Jászai 1968, S. 34; Fürst 1995, S. 134 f. u. S. 191 f. (Anm. 328). Fürst weist darauf hin, dass allerdings bei manchen stehenden Sibyllen der »inspirierende Genius« fehlt und in diesen Fällen ihre Kopfwendung vermutlich den Bezug zu anderen Szenen bzw. den Propheten in den Zwickeln herstellen soll. In Pisa gibt Pisano zwei Sibyllen auch zusätzliche Attribute bei, ein Palmblatt und ein Füllhorn – wohl in Anlehnung an Tugenddarstellungen.

Pisano durch unterschiedliche Gestik und Mimik mannigfaltige Bildformen: Von aufgebrachtener Ablehnung über Furcht bis hin zu resignierter Akzeptanz, präsentiert er damit künstlerische Variationen zum Thema der Eingebung. Wie Fürst hervorhebt, wird auf diese Weise ein innerer Zusammenhang gestiftet und das gemeinsame Thema der Prophetie in vielfältigen Erscheinungen ins Bild gebracht.⁹¹ Die Sibyllen verkünden nicht, sind aber erfüllt vom göttlichen Geist, der sie in einen begeisterten Zustand versetzt.⁹²

Visionsempfänger

Während Propheten und Sibyllen vermehrt durch göttliche Stimme – auditiv – die Inhalte ihrer Weissagungen vermittelt bekommen und ebenso mündlich weitergeben, ist bei christlichen Visionsempfängern das visuelle Erfahren zentral. Von eingegebenen und anschließend auch bildkünstlerisch umgesetzten Bildern ist allerdings noch nicht einmal im Zusammenhang mit Hildegard von Bingen in schriftlichen Quellen die Rede, obwohl von ihren Visionen zwei illustrierte Handschriften überliefert sind.⁹³ Wie schon bei den Weissagungen beobachtet, ist für die christliche Religion der Aspekt der Verschriftlichung zentral, weshalb bei Visionserfahrungen des Neuen Testaments – paradigmatisch im Fall des Johannes auf Patmos – produktionsästhetische Aspekte wesentlich sind: Gesehene Bilder mussten in Schriftform übersetzt werden, um authentifiziert, diszipliniert und vor allem greifbar zu werden. Erneut hat die Schrift als inspiriert zu gelten und nicht der individuelle Empfänger der Vision.

Ein Spannungsverhältnis wird dadurch erzeugt, dass einerseits das Empfangen als sinnlich wahrnehmbare Erfahrung beschrieben

89 Vgl. Thomas von Aquin, *Summa Theologiae* 2, 172, 2, aus Aquinas/Alarcón 2000.

90 Vgl. Seidel 2012, Bd. 1, S. 226.

91 Vgl. Fürst 1995, S. 114 f.

92 Eine starke Betonung von Ergriffenheit erkennt Freund in der Darstellung der Musen im Tempio Malatestiano in Rimini von Agostino di Duccio und bringt sie mit der humanistischen Wiederentdeckung des *furor* in Verbindung. Der Unterschied zu Pisanos Seherinnen läge darin, dass während diese die göttliche Botschaft hören, Duccios Sibyllen sie schauen: »Gerade dies charakterisiert die rimineser Sibyllen als Trägerinnen eines wiedererstandenen antiken Pathos, daß ihre Erregung nicht durch einen sichtbaren Vorgang ausgelöst wird, sondern eine manisch innerliche ist, die der unsichtbare Gott erzeugt.«, Freund 1936, S. 29.

93 Drei illustrierte Handschriften sind überliefert: der großformatige *Heidelberger Scivias* (Sal. X 16), der *Rupertsberger Scivias* (Wiesbaden Hs.1) und der *Luccaer Liber divinatorum operum* (Lucca, Bibl. State Ms. 1942). Letzte Handschrift entstand erst Ende des 13. Jh., die beiden Scivias-Editionen jedoch zu Hildegards Lebzeiten. Vgl. Meier-Staubach 2000, S. 338–392.

wird, diese jedoch andererseits in einen Text münden muss. Diese Differenz machen zwei sehr unterschiedliche Darstellungen desselben Sujets – der heilige Johannes auf Patmos – deutlich. Das erste ist ein Fresko aus Sant’Agostino in Rimini aus dem 14. Jahrhundert, das den Fokus auf dem inspirierten Text liegt. Die Ergriffenheit des Evangelisten betont demgegenüber das zweite Beispiel, ein Gemälde in der Münchner Pinakothek, das Hans Burgkmair im Jahr 1518 malte.

Die Vision des Johannes (Offb 4,2) auf der griechischen Insel wird damit eingeleitet, dass er vom Geiste ergriffen wird (»fui in spiritu«). In diesem »Zustand« hört er eine Stimme, erhält die Botschaft also *auditiv* und erst anschließend durch den *Sehsinn* (Offb 1,12): »Da wandte ich mich um, weil ich die Stimme erblicken wollte, die zu mir sprach. Als ich mich umwandte, sah ich [...]«. Die göttliche Anforderung lautet explizit (Offb 1,11): »Schreib das, was du siehst, in ein Buch«. Der Sprechende ist Christus selbst. Verkompliziert wird die Lage dadurch, dass in den einleitenden Sätzen der Offenbarung ein Engel für die Vermittlung der Vision verantwortlich gemacht wird (Offb 1,1): Es sei die »Offenbarung Jesu Christi, die Gott ihm gegeben hat, damit er seinen Knechten zeigt, was bald geschehen muss; und er hat es durch seinen Engel, den er sandte, seinem Knecht Johannes gezeigt.« Christus spricht, doch der Engel ist Vermittler der Vision.

Angesichts der Verschränkung unterschiedlicher rezeptiver Ebenen verwundert es nicht, dass die Darstellung dieser Vision ein künstlerisches Kernproblem darstellte.⁹⁴ Denn die eingangs erörterte Spannung zwischen *furor* und Inspiration wird explizit im Bibeltext verhandelt: Johannes selbst befindet sich im Ausnahmezustand visionärer Ergriffenheit, der durch die Versendung der schriftlichen Offenbarung durch den Engel diszipliniert werden muss. In frühen Miniaturen wird der christlichen Disziplinierung entsprechend der Engel für die Übergabe eines fertigen Textes in Anspruch genommen. So ist auch in dem Fresko aus dem Chor von Sant’Agostino in Rimini, auf dessen Seitenwänden Episoden aus dem Leben des heiligen Johannes dargestellt sind (Abb. 9), Johannes als diszipliniert Schreibender ins Bild gesetzt.⁹⁵ Der sitzende Evangelist ist im Akt des Schreibens eingefangen – unbeeindruckt vom apokalyptischen Löwen, der die Felsinsel bedroht. In der Rechten hält er eine Feder, links ein Schreibmesser und von oben stürzt ein Engel kopfunter herab und berührt seine rechte Schulter. Der Visionär hält ein aufgeschlagenes Buch in physikalisch unmöglichem Gleichgewicht auf dem rechten Knie. Durch die senk-

⁹⁴ Vgl. dazu u. a. Emerson 2010.



9 Meister des Chores von Sant’Agostino, *Johannes auf Patmos*, 14. Jahrhundert. Rimini, Sant’Agostino, Chor-fresko (Foto Autorin)

rechte Anordnung des stürzenden Engels wird zwar die Plötzlichkeit der Eingebung betont, doch durch die Darstellung des Schreibakts die Erfahrung zeitlich gedehnt – als würde Johannes selber die gesehenen Bilder im Dialog mit dem Engel nun in die Schriftform übersetzen. Weniger als auf den Zustand, in dem sich Johannes befindet, wird im Bild der Fokus auf die geoffenbarte Schrift gelenkt, die durch den Engel legitimiert wird.⁹⁶

Dass jedoch die Auseinandersetzung mit dem Thema der Eingebung der Offenbarung keineswegs linear in Richtung einer Disziplinierung von visionärem Erleben verläuft, macht wiederum das Johannesbild von Hans Burgkmair deutlich (Abb. 10).⁹⁷ 1518 hat der Augsburger Maler dem Thema das Mittelbild des sogenannten *Johannesaltars* gewidmet. Der bärtige Evangelist sitzt, in einen weiten, karminroten Umhang gehüllt, in einer dicht bewachsenen Waldlandschaft zwischen drei Palmen, und hat die in schwarzen, unregelmäßigen Lettern beschriebenen Blätter der Apokalypse ungeordnet auf einem Baumstumpf abge-

⁹⁵ Die Fresken im Chor der Kirche wurden am 17. Mai 1916 entdeckt, als Rimini von einem Erdbeben getroffen wurde. Die Kirche Sant’Agostino, vorher San Giovanni Evangelista gewidmet, war 1256 an den Augustinerorden übergeben worden. Boskovits hat als Datierung ante 1318 vorgeschlagen (weil in dem Jahr ein »capitolo generale« abgehalten wurde), vgl. Boskovits 1988, dazu außerdem Lugato 1995; Koppenleitner 2010.

⁹⁶ In frühen Darstellungen, z. B. der Bamberger Apokalypse, reicht der Engel die fertige Schriftrolle herab. Suzanne Lewis beschreibt Johannes in diesen frühen Darstellungen als »a passive human conduit through whom the divine message is conveyed«, Lewis 1995, S. 24. Vgl. auch Rosenfeld 1972.

⁹⁷ Vgl. zu dem Gemälde u. a. *Alte Pinakothek* 2014, S. 100; Falk 1968, S. 85–94.



legt. Die durch die fruchttragende Palmen und Papageien evozierte Tropenlandschaft wird mit Elementen verbunden, die weniger aus Griechenland, als vielmehr aus dem heimischen bayerischen Wald stammen könnten: So sitzt z. B. ein Specht auf der linken Palme, darunter blickt eine Blaumeise aus dem Gebüsch, und rechts sitzt eine Kohlmeise mit einem Papagei auf demselben Ast. Im Vordergrund ist rechts der schwarze Adler als apokalyptisches Symbol des Johannes zu sehen, zwischen Maiglöckchen, Löwenzahn, Glockenblumen, Primeln, Frosch, Käfer, Salamander und Muscheln. Aus einem Wolkenloch oben links blickt eine bekrönte Madonna auf den Evangelisten herab. Mit einer Hand zeigt sie auf ihn, und ein von ihr ausgehender Lichtstrahl beleuchtet sein Antlitz. Um sie anzublicken, hat er sich jäh umgedreht, die Hand mit der Feder hält vor der Brust inne, offenbar abrupt beim Schreiben unterbrochen.

Ebenso unruhig wie der Autor reagiert die Natur, in die er eingebettet ist, erschüttert von der göttlichen Vision.⁹⁸ In der Literatur wird darauf verwiesen, dass eine solche Ergriffenheit oder »schöpferische Unruhe« in Darstellungen des Johannes auf Patmos ungewöhnlich sei.⁹⁹

⁹⁸ »[...] der Hauch göttlicher Inspiration durchweht die Szene als Sturm, unter dem sich Bäume und Sträucher biegen.«, *Alte Pinakothek* 2014, S. 100.

10 Hans Burgkmair, *Johannes auf Patmos*, 1518, Öl auf Nadelholz, 153 × 124 cm. München, Alte Pinakothek (Foto Alte Pinakothek München)

11 Vision des Evangelisten Johannes, Frontispiz, *Bucolica*, um 1513, 15,18 × 21,3 cm. München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 A. lat.a. 713 (Digitale Sammlung Bayerische Staatsbibliothek)

Vorstellungen disziplinierter Verbalinspiration werden hier mit dem *furor* verknüpft: Burgkmairs Johannesbild führt vor, dass die Ergriffenheit trotz Berücksichtigung des als inspiriert geltenden Werkes – das in einzelnen Blättern auf dem Baumstumpf liegt – als Zeichen eines weiten Inspirationsverständnisses in Bildwerken erhalten bleibt.

Interessant ist ferner, dass die Vision des Johannes auch in Analogie zum dichterischen Schöpfungsprozess gesehen wurde. Dies suggeriert zumindest das Frontispiz einer um 1516 von Johann Knoblauch d.Ä. gedruckten *Bucolica*-Ausgabe aus Strassburg (Abb. 11).¹⁰⁰ Das Titelblatt zeigt den unter einem Baum sitzenden schreibenden Johannes mit nach oben gerichtetem Blick. Sein Haupt ist von Lichtstrahlen umfassen, neben ihm steht ein nimbiertes Adler, und den beiden gegenüber erscheint die Jungfrau in einer Gloriole, auf einer Mondsichel stehend. Diese Vision des Evangelisten wird auf dem Frontispiz der Hirtengesänge Vergils dargestellt, wie um zu suggerieren, dass auch der antike Dichter eine Eingebung durch die Madonna erhalten habe. Diese Lesart unterstützt die Tatsache, dass durch die Assonanzen von Virgilius und Virgo ein besonderes Verhältnis zwischen dem Dichter und der Jungfrau angesetzt werden konnte.¹⁰¹ Ob durch apokalyptische Symbole, Engel oder Tauben vermittelt, in der Ikonographie christlicher Inspiration ist der Fokus auf die Quelle der Einhauchung und auf die Rechtfertigung des daraus resultierenden Textes gerichtet. Dennoch bleibt die Spannung zwischen dem disziplinierten autoritären Verständnis von Inspiration als schriftlichem Diktat und einer weiterhin überlebenden Auffassung, die dem Subjekt *furor*-Elemente zuschreibt, bestehen.

⁹⁹ Vgl. Falk 1968, S. 86–90. Der Autor weist darauf hin, dass aus einer Vorzeichnung des Malers hervorgeht, dass bis ins 17. Jahrhundert die Madonna mit Kind – demnach nicht als apokalyptisches Wesen – dargestellt war. Sie wurde auf Wunsch Maximilians I. überzeichnet. Falk folgert, dass das Gemälde, basierend auf der erwähnten Bibelstelle des »in spiritu«, nicht »den Seher einer bestimmten apokalyptischen Vision – des Sonnenweibes – [zeige], sondern den Inspirierten, den vom Geist überwältigten Verkünder, der von einer übermächtigen Kraft, die zugleich die Landschaft erbeben lässt, seinen Auftrag empfängt.« Der Maler habe also keine Vision dargestellt, sondern die Inspiration. Inspiration unterscheidet sich laut Falk darin von der Vision, dass erstere durch den Hörsinn und letztere durch den Visus ablaufe.

¹⁰⁰ Vgl. Enekel 2015, S. 456, Abb. 107. Allerdings deutet der Autor Johannes als »Vergil, der von der Hl. Jungfrau« inspiriert wird. Durch den Adler ist der Dargestellte jedoch als Johannes zu identifizieren.

¹⁰¹ Vgl. Enekel 2015, S. 452. Auch Vergils vierte Ekloge wurde als messianische Prophezeiung, als Parallele zur Offenbarung interpretiert.