

Sergius Kodera (Wien)

Ingenium: Marsilio Ficino über die menschliche Kreativität

Lassen Sie mich mit einem archetypischen Renaissance-Zitat zum Thema *dignitas hominis* beginnen:

„[Im Gegensatz zu den Tieren] sind die Menschen die Erfinder zahlloser Künste, die sie nach ihrem Gutdünken betreiben [...] Es ist, als wären wir nicht die Diener der Natur, sondern ihre Rivalen. [...] Der Mensch imitiert also alle Werke der Natur und perfektioniert, korrigiert und verbessert die Werke der niederen Natur.“¹

Menschlicher Kreativität wird hier ein geradezu ungeheurer Geltungsbereich zugestanden, der sich sogar über die gestalterischen Akte der Natur, oder sagen wir einmal genauer, ihre niederen Teile erheben und diese verbessern kann. Das ist, wie noch weiter auszuführen sein wird, nicht nur ein Bruch mit antiken Auffassungen zum Thema, sondern es klingt auch sehr modern, danach, dass der Mensch im Kosmos autonom schöpferisch tätig wird, sich seine Welt selbst neu erfindet, und es passt gut in ein generelles Image, das wir von der Renaissance als Periode der Neuerung und der Abkehr vom finsternen Mittelalter immer noch gerne pflegen.²

Im Folgenden möchte ich die Thematik der menschlichen Kreativität anhand von Beispielen, die meist dem 13. Buch der *Theologia Platonica* entnommen sind, weiter ausführen: dieser Abschnitt aus Ficanos 1482 publiziertem philosophischem *opus magnum* ist sehr einflussreich.³ Er wird häufig von Renaissanceautoren zitiert, und zwar auch von solchen, bei denen man es eigentlich nicht

¹ *Theologia Platonica* 13,3 (A 4: 168–170): [...] *homines artium innumerabilium inventores sunt, quas suo exsequuntur arbitrio. Quod significatur ex eo quod singuli multas exercent artes, mutant, et diuturno uso fiunt solertiores, et quod mirabile est, humanae artes fabricant per se ipsas quaecumque fabricat ipsa natura, quasi non servi simus naturae, sed aemuli. [...] Denique homo omnia divinae naturae opera imitatur et naturae inferioris opera perficit, corrigit et emendat.* Für einen interessanten Kommentar zu dieser Stelle vgl. Chastel 1954, 57–61. – Zu den zitierten Arbeiten s. die Literaturliste am Ende des Beitrags (unten S. 171/172).

² Vgl. Copenhaver und Schmitt 1992, 329–357.

³ Intellektuell besonders verpflichtet ist der vorliegende Aufsatz den richtungweisenden Untersuchungen zu Ficanos Kunstbegriff von M. B. J. Allen 1989, 144–166.

erwarten würde: so macht Pietro Pomponazzi, jener paduanische Aristoteliker, der im Gegensatz zu Ficino gerade die Sterblichkeit der Individualseele nach Aristoteles beweisen wollte, von den in der *Theologia* dargestellten Beschreibungen davon, was die menschliche *phantasia*, die Vorstellungskraft, hervorzu- bringen in der Lage ist, reichlich und in erklärter Weise Gebrauch, und zwar in seiner 1520 verfassten und posthum publizierten Schrift *De incantationibus*.⁴ Auch Giordano Bruno bezieht sich noch mehr als ein Jahrhundert später häufig, wenn auch ironisch auf Ficanos Text, etwa in der ‚*Cabala del cavallo pegaseso*‘ aus dem Jahre 1584. Ausdrücklich nicht möchte ich mich im Folgenden mit dem Zusammenhang von Melancholie und Kreativität beschäftigen, einer Verbindung, die bekanntlich bereits in den *Problemata* des Aristoteles (30, 1, 953a) postuliert und die auch bei Ficino diskutiert wird.⁵

Also zurück zur *Theologia Platonica*, denn was die Kreativität anbetrifft, sind die Dinge hier nicht so einfach. Die Seele wendet sich fremden Körpern zu, um diese von innen heraus zu formen, und zwar aufgrund des ihr eigenen Triebes zur Gestaltung, ihrer Neigung zur Kreativität. Für diese typisch menschliche Tätigkeit ist (wie wir schon gesehen haben) die *ratio* zuständig, die uns nach Ficino von den Tieren unterscheidet.⁶ Er schreibt:

„Dein Verstand handelt nicht nur in deinem Körper, sondern auch in anderen, und er bringt in einer äußerlichen Materie Kunstwerke hervor (*fabricat artificia*). Und weil dieser Verstand in gleicher Weise fähig ist, jedwedes Material zu bearbeiten (*tractare*), so wendet er sich zu verschiedenen Zeiten verschiedenen [Materialien] zu, um sie zu bearbeiten, je nachdem, von welcher Leidenschaft er gerade hingerissen wird (*quocumque rapit amor*). Vergeht die Leidenschaft [der *ratio*] für den gerade mit dem Meißel bearbeiteten Stein, lässt sie die Statue sofort liegen; wird sie von der Leidenschaft Gefäße zu formen angezogen, wendet sie sich der Töpferkunst zu.⁷

⁴ Vgl. z. B. *De incantationibus* 235: *Videmus etiam, quod aucupes avium simulacra non solum secundum qualitatem veris avibus assimilare contendunt, verum et in figura et in quantitate ut melius eas decipiant. Quod si Ficino nostro fides praestanda est, hoc etiam illustres Platonici voluerunt.* Zu Pomponazzi vgl. Pine 1986.

⁵ Vgl. dazu z. B. *De vita* 1, 5, 6: 116–122.

⁶ *Theologia Platonica* 11, 5, 5 (A 3: 284).

⁷ *Theologia Platonica* 13, 4, 5 (A 4: 186–188): *... cuiusque animae rationalis vis illa vivifica, quoniam ad tertiam essentiam pertinet, aequam vim habet ad corpora quaelibet, sed per amatorium quendam instinctum corporibus aliis aliae sese movendis accomodant, conferente ad hoc videlicet temperatione divina, et uno quodam instinctu cessante, vis illa vivifica evadit libera, ut novo affecta instinctu corpus aliud quodammodo regat et moveat. [...] Cessante amore per quem hunc sculpsit lapidem, statuam dimittit subito. Trahente amore ad vasa fictilia, aggreditur figulinam.*

Das sind nun in jeder Hinsicht spektakulär luzide, aber gleichzeitig auch verwirrende Aussagen über die menschliche Kreativität. Die Verstandeskraft blickt sozusagen über den Tellerrand des eigenen Körpers hinaus und wird so auch in der Außenwelt tätig: Folgt man Ficino, dann soll die *ratio* hier einerseits voll verantwortlich für die Gestalt unseres eigenen Körpers sein, andererseits formt deren Schöpferkraft auch die externe Materie. Die sich (zumindest potentiell) der rationalen Kontrolle entziehenden organischen Prozesse des eigenen Wachsens und Vergehens sind hier parallel geführt mit jenen Leistungen, welche wir normalerweise als hochbewusste, als künstlerische Gestaltungsakte verstehen.⁸ Beide Formen der Kreativität werden von einer nicht näher erklärten emotionalen Disposition verursacht, die sich aber, wie wir noch sehen werden, an der Affinität des Individuums zu bestimmten Gestirnen und deren Lenkern, den *daimones*, orientiert.⁹

Ficino zufolge ist künstlerische Gestaltung also zumindest in enger Analogie zu organischem Wachstum zu konzipieren, denn beide Tätigkeiten verformen den Körper von innen, wie die Natur dies tut. Gleichzeitig ist dieser Aussage auch eine Paradoxie inhärent. Denn wenn die Vernunft gestaltet, so tut sie dies nicht aus freiem Entschluss, sondern sie lässt sich – ihrer Naturanlage folgend – von einem *amoris instinctus* zu solchen, im wahrsten Sinne des Wortes, kreativen Akten hinreißen. Wir halten also fest: Wahre Kunst hat etwas mit Liebe, mit Zeugung, mit organischem Wachstum zu tun.

„[...] die lebensspendende Kraft dieses vernünftigen Seelenteils, [...], übt [prinzipiell] eine gleichförmige Kraft auf jedweden Körper aus; sie kann aber auch verschiedene Körper zu verschiedenen Zeiten vermittels jener göttlichen Mischung [welche die Ebenmäßigkeit des Körpers durch eine ihm angemessene Form bewirkt] in Einklang bringen: dies geschieht in Übereinstimmung mit einem [dem vernünftigen Seelenteil] eignenden triebhaften Liebesverhalten. Und wenn dieser Trieb nachlässt, dann wird diese lebensspendende Kraft freigesetzt, um aufs Neue dem Trieb zu erliegen, einen anderen Körper in bestimmter Weise zu steuern [zu regieren] und zu bewegen.“¹⁰

⁸ Zur Unterscheidung zwischen *ratio* und *mens* bei Ficino vgl. Kristeller 1964, 377–380. Zur *ratio*, Allen 1998, 18 und *Theologia Platonica* 13,4 (A 4: 186/187): *Media, id est ratiocinandi facultas, eminent quidem et ipsa magis quam infima, et nunc quidem, ut diximus alias, ascendit in mentem, quando susceptis a mente principis demonstrandi, universales rerum naturalium rationes inquirat argumentando, nunc autem ad vivificam declinat potentiam, quando credit phantasiae, auscultat sensibus, blanditur et corpori. [...] Merito cum sit utrorumque media, diligit utraquae, [...].*

⁹ Vgl. z. B. *Theologia Platonica* 1,5 (A 1: 73) und 4. 1 (A 1: 291) und passim.

¹⁰ *Theologia Platonica* 13,4,3 (A 4: 186): *[...] cuiusque animae rationalis vis illa vivifica, [...] aequam vim habet ad corpora quaelibet, sed per amatorium quendam instinctum corporibus aliis aliae sese movendis accommodant, conferente ad hoc videlicet tempera-*

Die Seele regiert also die Körper in einer Weise, wie dies sonst nur der Natur zugeschrieben wird, nämlich indem sie die äußere Gestalt der Körper von innen her zu formen vermag. Diese Annahme steht quer zumindest zu jenen klassischen Theoremen, wonach die menschliche Kunst die Natur bestenfalls nachahmen kann, niemals aber fähig ist, die Dinge nach ihrer intrinsischen Form zu gestalten. Wir können also lediglich durch Bearbeitung von außen, durch Beschleunigung oder Verlangsamung natürlicher Prozesse, kreativ tätig sein. Erinnert sei in diesem Zusammenhang an Ciceros berühmtes Diktum, das die klassische und noch die mittelalterliche Position zum Thema zusammenfasst: *Nulla ars imitari sollertiam Naturae potest*.¹¹ Dieses Theorem wird aber bei Ficino zumindest erodiert, wie Brian Copenhaver bereits vor mehr als 20 Jahren in einem richtungweisenden Artikel zeigen konnte.¹² Man muss hier deshalb von schrittweiser Erosion sprechen, weil tatsächlich aus dem vierten Buch der *Theologia* hervorgeht, dass auch Ficino diese Unterscheidung sehr wohl zunächst anerkennt,¹³ er dann im 13. Buch allerdings seine Position zugunsten einer Ausweitung der menschlichen Kreativität ändert.

Es ist eine wohlbekannte Tatsache, dass die menschliche Seele für den Florentiner Neuplatoniker außerhalb, genauer gesagt: oberhalb der Natur steht. Zumindest zum Teil ist die Individualesee dämonisch (also von höheren Wesen) inspiriert, sie ist sogar selbst göttlicher Natur und daher auch fähig, die *physis* nach einem in der Hierarchie der Seinsformen höher stehenden Plan zu formen. Der rationale Seelenteil hat Anteil am Ewigen, am Noetischen und ist daher fähig, die niedere, die irdische Natur in ihren Gestaltungsmöglichkeiten zu übertreffen: Eine Annahme, die unter dem Titel der *dignitas hominis*¹⁴ als ein,

tione divina, et uno quodam instinctu cessante, vis illa vivifica evadit libera, ut novo affecta instinctu corpus aliud quodammodo regat et moveat.

¹¹ Cicero, *De natura deorum*, 2, 39; vgl. Aristoteles, *Physik* 2., 199a 15–17; und ebd. b 30–32, ders., *Metaphysik* 12, 2, 1069b19; und ebd. 12, 3, 1070a 7–9. Für ein typisches Zeugnis aus der Folgezeit, vgl. Vimercato 1596, fol. 138r-v: *Natura autem totam intrinsecus materiam movet, et format, quamquam figuram et conformationem organicis extrinsecus haec aliter ac ars stirpibus, at animalibus duntaxat adhibeat. [...] Sed [sc. ars] in eam quam fecit, aut ad opus praeparavit, formam extrinsecus tantum immittit, in superficie agit, non in partibus internis. Verum natura per totam materiam sese insinuat, et in eam totam agit, eamque totam informat, ut in carne et ossibus. [...] ars autem extrinsecus [...] operatur.*

¹² Vgl. Copenhaver 1984.

¹³ *Theologia Platonica* 4, 1, 5/6 (A 1: 252–254). Für eine mittlere Position, in der Ficino die menschlichen Künste differenzierter betrachtet, vgl. *Theologia Platonica* 11, 5, 7 (A 3: 288–290), dies allerdings unter dem Gesichtspunkt der *anamnesis*, der Erinnerung des bereits zuvor Gewussten, vgl. auch Allen 1989, 145–146, für einen exzellenten Kommentar zu diesen Passagen.

¹⁴ Zu diesem Begriff vgl. z. B. Copenhaver und Schmitt 1992, 150/151; 163–169.

wenn nicht als das bezeichnende Charakteristikum des Florentiner Kreises in die Geschichte der Renaissancephilosophie eingegangen ist und die sich in unserem Eingangszitat bestätigt findet. In dieser Perspektive sind auch die beiden Beispiele für menschliche Kreativität in unserem Eingangszitat keineswegs zufällig von Ficino ausgewählt. Die Bildhauerei gemahnt nicht nur an die Liebe Pygmalions, dessen meisterhafte Skulptur in Stein sich durch die gnädige Intervention der Göttin Venus zu einer begehrenswerten Frau in Fleisch und Blut verwandelt,¹⁵ sondern auch an die Kunst jener ägyptischen Priester, denen im Corpus Hermeticum nachgesagt wird, dass sie die Fähigkeit besessen hätten, Götterstatuen zu beleben.¹⁶ *Figulus*, der Töpfer, welcher aus der amorphen Lehm Masse die beseelte Form hervorbringt, ist im ganzen Mittelmeerraum von alters her ein zentrales Sinnbild der Schöpfergöttheit.

Das Nebeneinanderstellen von zwei (zumindest in heutiger Wahrnehmung) auf doch sehr verschiedenen Ebenen angesiedelten künstlerischen Ausdrucksformen, der Bildhauerei und der Keramik, hat also einen systematischen Grund. Ficino schreibt hier der menschlichen Kunst eine spezifisch demiurgische Kapazität zu, die im Einklang mit ihrer dämonischen, von höheren astralen Wesen beeinflussten Natur steht.¹⁷ Außerdem ist festzuhalten, dass der Florentiner offensichtlich dreidimensionale Medien (Töpferkunst, Bildhauerei) den ‚flachen‘, künstlerischen Ausdrucksformen (wie der Malerei) vorzieht: in diesem Misstrauen gegenüber täuschenden Abbildern, wie sie besonders von der Malerei erzeugt werden (man denke nur an die legendären Weintrauben des Zeuxis, welche die Vögel anlockten¹⁸), ist Ficino ganz Platoniker.¹⁹ Halten wir weiter

¹⁵ Vgl. Ovid, *Metamorphosen* 10, 240ff.

¹⁶ *Theologia Platonica* 13,3 (A 4: 170): *Egyptii, ut tradit Mercurius, deorum statuas construebant tales, ut loquerent et irent, und De vita* 3, 13: 306 [...]: *omnium mirabilium vincit admirationem, quod homo divinam potuit invenire naturam, eamque efficere. [...] invenerunt artem, qua deos efficerent; cui inventae adiunxerunt virtutem de mundi natura convenientem, eamque misentes: et quoniam animas facere non poterant, evocantes animas daemonum, vel angelorum, eas indiderunt imaginibus sanctis divinisque mysteriis per quas solas idola et bene faciendi et male vires habere potuissent.* Für eine rezente englische Übersetzung der relevanten Passagen siehe: *Corpus Hermeticum* 1992, 89f. und 254f., sowie zur Rezeption durch Ficino und in der Renaissance die Einführung p. xlvi–l und p. lviii–lix und *De vita*, 47. In *Gentile* 1999, passim, finden sich zahlreiche Reproduktionen der relevanten Bücher in ihren Erstausgaben.

¹⁷ Zur Hierarchie der Künste bei Ficino vgl. *Allen* 1989, 161–163 (mit Literatur). Es ist in diesem Zusammenhang darauf hinzuweisen, dass Ficino in *De vita*, seinem ebenfalls sehr einflussreichen Werk zur Astralmedizin, solche willentliche Konditionierungen des Individuums auf bestimmte Astraldämonen (etwa die Sonne) ausführlich beschreibt.

¹⁸ *Theologia Platonica* 13,3 (a 4: 170): [...] *Uvas pinxit Zeuxis, ut aves ad eas advolarent.*

¹⁹ *Politeia* 598c und 599ab; *Sophistes* 234c. Vgl. auch *Hub* 2006, 210 und 234–236 zur Skiatographie.

fest, dass die menschliche *ratio* solcherart als Seelenteil in ihrem kreativen Potential enorm ermächtigt wird. Ihre gestalterischen Ausdrucksmöglichkeiten kommen allerdings erst dann voll zum Ausdruck, wenn die Vernunft von einem *amoris instinctus* getrieben ist, wenn sie also gerade nicht voll bei sich ist. Das ist offensichtlich dann der Fall, wenn die *ratio* in einem wahrhaft platonischen *furor* (wie wir ihn aus dem Phaidros 244a–245b kennen), den Eingebungen höherer Wesenheiten folgt. Allerdings verfügen nicht alle Menschen, sondern nur ein paar Auserwählte über solche herausragende Fähigkeiten (und auch nicht zu allen Zeiten). Solches gilt sowohl für den platonischen Mythos vom Seelengefieder, das manche von uns in die göttliche Sphäre emporfliegen lässt, als auch für Ficinos Psychologie der Kreativität.

Wenden wir uns nun einem konkreten Beispiel zu, in dem Ficino diese Aspekte in einer leicht veränderten Perspektive diskutiert, nämlich jener des menschlichen Ingeniums, der *B e g a b u n g*, wie ich den Begriff gerne übersetzt haben möchte. Ficino schreibt:

„[...] denn] nicht jeder kann einfach das künstlerische Gebilde eines gewiegten Handwerker-Künstlers nehmen und nachvollziehen, aufgrund welcher rationaler Prinzipien oder Verfahrensweisen es konstruiert oder gebaut wurde: das kann nur einer, der dieselbe starke Begabung in dieser Kunst hat: denn niemand wäre in der Lage nachzuvollziehen (*discerneret*), auf welche Weise Archimedes die Bronzesphären zusammensetzte und sie in jene Bewegungen versetzen konnte, die den Himmelskörpern ähnlich sind, außer er wäre mit einer ähnlichen Begabung versehen. Und wer dies aufgrund der Ähnlichkeit seiner Begabung nachvollziehen kann, kann diese [Weltmaschine] sicherlich selbst bauen, nachdem er dies erkannt hat, und ihm das [dazu notwendige] Material nicht fehlt.“²⁰

Die hier erwähnte und schon in der Antike legendäre Weltmaschine des Archimedes findet sich unter Anderem bei Cicero beschrieben.²¹ Sie war auch und gerade in Renaissance-Diskursen topisch: Stéphane Toussaint hat vor einigen Jahren auf die besondere Bedeutung dieser Apparate für das Denken Ficinos in magisch-mechanistischer Perspektive hingewiesen. Der Florentiner interes-

²⁰ Theologia Platonica 13,3,6 (A 4: 176): [...] *quod artificis solertis opus artificiose constructum non potest quilibet, qua ratione quove modo sit constructum discernere, sed solum qui eodem pollet artis ingenio. Nemo enim discerneret qua via Archimedes sphaeras constituit aeneas eisque motus motibus caelestibus similes tradidit, nisi simili ingenio praeditus. Et qui propter ingenii similitudinem discernit, is certe posset easdem construere, postquam agnovit, modo non deesset materia.*

²¹ Cicero, Tusculanae Disputationes 1,25,63 vergleicht den ingeniösen *artifex* mit dem Demiurgen. De natura deorum 2,35–38 (88–98) äußert er sich dagegen eher abfällig über diese Wundermaschine; vgl. auch Respublica 1, 14.

sierte sich außerordentlich für diese *machina*, die er (wie vielleicht auch Angelo Poliziano) in einer von Lorenzo di Volpaia konstruierten ingeniosen Planetenuhr wiederzuerkennen glaubte.²² Uns interessiert hier besonders das Phänomen des ingeniums und die Frage, wie Ingenieurskunst (*ars mechanica*) und Begabung zusammenhängen. Offensichtlich benötigt man eine außerordentliche geistige und organische Eignung für solche künstlerischen Akte; man kann sie nicht einfach durch einen Do-It-Yourself-guide erlernen, sondern es bedarf – wie das Wort *ingenium* ja schon suggeriert –, einer angeborenen Prädisposition, damit man solche Wundermaschinen bauen kann. Wie schon beim Bildhauer und beim Töpfer besteht die spezielle Faszination der archimedischen *machina mundi* darin, dass ihr Ingenieur nicht nur über eine außerordentliche Begabung verfügt, sondern dass diese gleichzeitig mit ursprünglich göttlichen Schöpfungsakten verbunden ist. Die Weltmaschine vermittelt somit Einsicht in die Architektur des Kosmos und setzt solche Kenntnisse gleichzeitig voraus, denn nur wer eine Sache selbst herstellen kann, hat sie auch richtig verstanden. In unserem Fall handelt es sich also nicht zufällig um das Wissen über einen das Gefüge des Universums repräsentierenden Apparat und damit um ein Wissen, das normalerweise nur dem Schöpfer selbst zugestanden wird: hier, in einer ingeniosen *machina*, findet es sich, all the world in a nutshell, ganz so wie der Mensch selbst ein *parvus mundus* ist. Solche Fähigkeiten bezeugen indirekt auch die Gottebenbildlichkeit des Menschen.²³

Die bisher skizzierten Kreativtechniken wie die Bildhauerei sind aber auch ein innerseelisches Phänomen. In *De amore*, seinem einflussreichen Kommentar zu Platons Symposion, erweitert Ficino den Geltungsbereich des hier beschriebenen handwerklichen Verfahrens auf die rationale Seele. In diesem 1469 begonnenen und bis in die 1480er Jahre überarbeiteten Werk beschreibt der Florentiner die Liebe als jene Bindung oder jene universale Sympathie, in deren Rahmen sich nicht nur sinnes- oder vernunftbegabte Wesen, sondern die gesamte Schöpfung verbindet.²⁴ Ficino sagt, dass sich der *animus* nicht nur äußerlich als *sculptor* betätigt, und zwar gerade dann, wenn er emotional affiziert ist: „Hinzu kommt, dass der Liebende die Gestalt (*figura*) seines Geliebten im Geist nachbildet (*sculpsit in animo*), und so wird die Seele des Liebenden zu einem Spiegel, in welchem das Abbild des Liebenden widerscheint.“²⁵ Das ist

²² Vgl. Toussaint 2002, passim. Für eine weitere Beschreibung eines solchen ingeniosen Welttheaters vgl. *Theologia Platonica* 2, 13, 5 (A 1: 200).

²³ Vgl. *Theologia Platonica* 2, 13, 4 (A1: 199) und ebd., 7 (A1: 204).

²⁴ Siehe Hankins II p. 484.

²⁵ *De amore* 2, 8 (M 158): *Accedit quod amans amati figuram suo sculpsit in animo. Fit itaque amantis animus speculum in quo amati relucet imago. Iccirco amatus cum in amante se recognoscat, amare illum compellitur.* Das Verbum *sculpere* wird auch in der

eine wichtige, geradezu emblematische Passage. Die Seele betätigt sich hier als Bildhauerin, erschafft sich ein Abbild der geliebten Person, in welchem sie sich selbst wiedererkennt: Wie schon im Eingangszitat ist der Zusammenhang zwischen gestalterischem Akt und *ingenium*, persönlicher, angeborener Begabung hier zutiefst erotisch. Genauer gesagt und um es vorwegzunehmen: Der kreative Liebestrieb ist narzisstisch und damit autoerotisch.²⁶

Außerdem ist zu betonen, dass diese von der Seele geformten Bilder der geliebten Sache paradoxe Eigenschaften haben, denn sie sind halb körperlich und halb geistig. Wir befinden uns hier in der Welt des platonischen *metaxy*, des Reiches zwischen dem Noetischen und dem Physischen.²⁷ Diese mentalen Bilder tendieren dazu, sich zu verselbstständigen. Vampirhaft saugt die in der Seele des Liebenden geformte Statue des Objekts der Begierde an den Lebensenergien ihres Schöpfers. Das mentale Bild (eigentlich ein Selbstportrait des Liebenden) konzentriert den gesamten im Körper vorhandenen Spiritus, die feinstofflichste Manifestation des Blutes.²⁸ Das selbst geschaffene Bildnis droht so den Liebenden auszuzehren, ihn physisch zu vernichten, weil alle Lebensenergie nur auf diese Imago der geliebten Person gerichtet wird. Der Schöpfer wird hier zum Opfer des eigenen Erzeugnisses, sofern der hier skizzierte Prozess nicht in analoger Weise in der geliebten Person vor sich geht. Denn nur in diesem Fall kann ein wechselseitiger Austausch von Lebensenergien stattfinden, bei dem die jeweils fehlenden *spiritus* ersetzt und ergänzt werden. Die Liebenden können dann erkennen, dass ihr emotionaler Zustand sich nicht auf die verkörperte Existenz des Anderen bezieht, sondern vielmehr auf die geschlechtslose Affinität zu höheren Wesen, in deren Abbild sie beide geschaffen wurden, unter dessen Einfluss sie stehen und dem sie sich anzunähern trachten.²⁹ Die Liebenden bemerken also, dass sie in ihren geradezu halsbrecherischen kreativen Akten ein und

nachklassischen Literatur (etwa bei Apuleius) als Bezeichnung für das Schneiden von Gemmen verwendet, ebenso wie für das nachhaltige Einprägen einer Sache in den Geist.

²⁶ Kodera 2002, 293/294.

²⁷ Vgl. zu diesem Begriff die anregende Analyse von Pechriggl 2006, 12–14 und 30.

²⁸ De amore 6,9 (M 213/214): *Spiritus in corde ex subtilissima sanguinis parte creantur. In amati imaginem phantasia infixam ipsumque amatum amantis animus rapitur. Eodem trahuntur spiritus. Illuc evolantes assidue resolvuntur. Quapropter frequentissimo puri sanguinis fomite opus est ad consumptos spiritus recreandos, ubi subtiliores et lucidiores partes sanguinis quotidie in reficiendis spiritibus exalantur.* Vgl. auch De vita 3,3: 255–257. Zu diesem aus der Renaissance-Medizin entnommenen Begriff, der bereits in der frühen Neuzeit für Verwechslungen aller Art geradezu prädestiniert war, siehe den klassischen Aufsatz von Walker 1958b.

²⁹ De amore 2,6 (M 152): *Non enim corpus hoc aut illud desiderat (sc. amator) sed superni numinis splendorem per corpora refulgentem, [...]. Quapropter quid cupiant aut quaerant amantes ignorant, [...].*

dasselbe stellar-dämonische Wesen nachzuahmen versuchten und streben danach, sich durch diese mimetische Tätigkeit in das übernatürliche Weltgesetz einzuschreiben und damit ihre eigentliche Bestimmung als göttliche Wesen zu erfüllen.³⁰ In diesem kreativen Prozess gestaltet die Seele also ihr eigenes Abbild, und sie vermag es, über Umwege, im Anderen wiederzuerkennen. Aber auch physisch beginnen die Liebenden einander zu ähneln, denn die Seele verformt von innen die Verfasstheit des eigenen Körpers, bis dieser äußerlich dem gemeinsamen höheren Abbild der Liebenden gleicht.³¹

Aus dieser Skizze von Ficanos hehrer Version platonischer Liebe geht für unser Thema – die Kreativität – zumindest eines hervor: die menschliche Seele hat die Fähigkeit – wie ein Artifex –, auf ihren eigenen oder auf fremde Körper gestaltend einzuwirken.³² Dies tut sie nicht wie ein gewöhnlicher Bildhauer, der sein Material nur mit Hammer und Meißel oberflächlich bearbeiten und formen kann. Vielmehr wirkt die Seele, wie Mutter Natur – diese Metapher ist hier mehr als angemessen –, von innen, sie verändert damit die Substanz des gesamten Lebewesens, und zwar anhand ihrer eingeborenen Begabung.

Nun könnte man einwenden, dass es sich bei Ficanos Beschreibung jener innerseelischen Vorgänge, welche die ‚platonische Liebe‘ begleiten, wohl um einen Sonderfall *par excellence* handelt. Bekanntlich hat der Florentiner selbst diesen Begriff geprägt, um damit vorzugsweise die ungeschlechtliche Liebe zwischen zwei Männern zu beschreiben, und nicht um das ingeniose Verfahren eines Handwerker-Künstlers zu erklären, der – wie Archimedes – in der Lage ist, eine mobile Weltmaschine zu konstruieren.

Tatsächlich sind aber, wie im Folgenden ausgeführt werden soll, diese beiden Prozesse – Selbstformung und geniale Kreativität in der Kunst – für Ficino viel ähnlicher, als sie es auf den ersten Blick vielleicht erscheinen mögen.

³⁰ De amore 6, 6, M 206f.

³¹ De amore 2, 8 (M 158) und 6, 6 (M 207): *Accedit quod amans amati figuram suo sculpsit in animo. Fit itaque amantis animus speculum in quo amati relucet imago. Iccirco amatus cum in amante se recognoscat, amare illum compellitur. Nam procedente tempore amatum non in mera eius imagine per sensus accepta perspiciunt sed in simulacro iam ab anima ad idee sue similitudinem reformato, quod ipso corpore pulchrius est, intuentur.* Für die scholastische Philosophie ist es vor allem Avicenna, der die Meinung vertrat, dass die Seele vermittle ihrer Imaginationen fähig ist, fremde Körper zu affizieren, vgl. Avicenna, 1968, 4, 5: 65. Thomas von Aquin wendet sich gegen diese These in *Summa Theologiae* 1, qu 117a3: *Utrum homo per virtutem anima posset corporalem materiam immutare.* Vgl. auch Pomponazzi, 1556, 52f.

³² Vgl. *Theologia Platonica* 13, 1, 1 (A 4: 110–112). De amore 7, 4 (M 247f.) und *ibid.* 7, 5 (M 250) sagt Ficino, dass der vom Geliebten ausgesandte *spiritus mutat naturam amantis*. Zur Rolle der Astrologie in diesem Zusammenhang vgl. De amore 6, 6, (M 206): *Proinde qui, [...] eodem sub astro sunt orti, [...] consimili cuidam simulacro tam in corpore ethereo quam in animi penetralibus ab ipsa generatione formato quadret et undique consonet.*

Zunächst ist festzuhalten, dass die Aktivität des Liebenden ja lediglich seine (astrologisch bestimmten) natürlichen Anlagen ausformt, und zwar im Körper und in der Seele. Durch die so hergestellte Harmonie wird der ganze Mensch in vollkommener Schönheit überhaupt erst verwirklicht.³³ Das so erzeugte lebende Abbild gleicht in höchstmöglichem Maße dem planetaren, dem daimonisch-ideellen Ur- und Leitbild. Ebenso bewegt sich die Weltmaschine des Archimedes nur deshalb, weil sie die kosmischen Bedingungen, unter denen die Gestirne ihre regelmäßigen Bahnen durchlaufen, korrekt in Form und in Materie abbildet. Dass das ingeniose Artefakt mobil ist, darin besteht auch sein Faszinosum.³⁴

Dem Artifex gelingt es, aufgrund seines Ingeniums diese gesamtweltlichen Verhältnisse und die mit ihnen verbundene Selbstbewegung der Sterne (die zugleich deren Leben signalisiert) auf einer mikrokosmischen Ebene umzusetzen. Damit konstruiert der Künstler ein dem Urbild möglichst funktionsgleiches, allerdings in der Hierarchie des Seins untergeordnetes lebendiges Abbild. Wie die beseelte Imago der Liebenden reflektiert auch sein Werk eine höhere Entität, und wie die Liebenden ist seine Kunst durch den *amatoris instinctus* gesteuert. Da braucht es nicht nur axiomatische Kenntnisse der Mathematik und der Geometrie, sondern auch das ingeniose Wissen um das wohl disponierte Material. Der *artifex* muss die verwendeten Stoffe innerlich wie äußerlich gestalten können, um diesen harmonikalen Gleichklang zwischen großer Welt und *parvus mundus* herstellen zu können.³⁵ Er betätigt sich hier als Demiurg, seine Kunst ist demzufolge originell im eigentlichen Sinne: darin nämlich, dass sie ursprüngliche, ideelle Verhältnisse abbildet und damit die Natur selbst, ja, eine noch über dieser stehende kosmische Totalität in ihrer kreativen Tätigkeit nachahmt.³⁶ Insofern lässt sich Ficinos Theorie der Kreativität als Rettungsversuch der Kunst vor der vernichtenden Kritik Platons verstehen: Für den Florentiner ist die wahre Kunst der gelungene Versuch einer Wiederherstellung jener ideellen Realitäten, die sonst durch die Materie an ihrer getreuen Abbildung gehindert werden.³⁷ Das von Menschenhand erschaffene Kunstwerk ist somit ein Index einer höheren Wirklichkeit und wird von dieser selbst durch leidenschaftliche Seelenbewegungen induziert. Kreativität ist hier enggeführt mit Prophetie und mit der Erzeugung von *mirabilia*. Das Artefakt, sei es der eigene Körper, sei es die

³³ De vita 3, 1: 242–248 und ebd. 3, 17: 328–332.

³⁴ Vgl. dazu auch Aristoteles, Physik 192b8 b12; 193a32–35; 194a21, 199a12–17 und Perez-Ramos 1996, 145–149.

³⁵ Vgl. Theologia Platonica 4, 1, 19 (A1: 278), wo Ficino auf die archimedische Maschine und deren Material eingeht.

³⁶ Vgl. die Darstellung des *artifex universalis* in Theologia Platonica 2, 13, 4 (A1: 199) und *ibid.* 7 (A1: 204).

³⁷ Vgl. Phaidros 248b; Theologia Platonica 1, 2 und 3 (A 1: 105).

Weltwundermaschine, gewinnt als solches auch wieder seine Daseinsberechtigung in der platonischen Philosophie, denn es ist nicht Täuschendes, sondern zu den Ideen hinführendes Abbild.³⁸ Insofern eignet der Kreativität etwas von der göttlich inspirierten Prophetie. Ganz im Sinne des Phaidros 244a–245b, setzt die Manifestation des Ingeniums die Entrückung des *artifex*, sein Hingerissensein, voraus.

Individuell ist der Handwerker-Künstler nur darin, dass offenbar sehr wenige Menschen mit seinem *ingenium* ausgestattet sind. Innovativ im heutigen Sinne ist er gar nicht, denn er geht zurück zu den ideellen Ursprüngen des Seins. Allgemein steht diese Ehrenrettung der Kunst und der menschlichen Kreativität in einem von Stern-Dämonen geleiteten Zusammenhang. Dies setzt zumindest stillschweigend eine Form des astrologischen Determinismus voraus, welche die von den Christen postulierte menschliche Willensfreiheit gefährdet; das blieb auch für Ficino zeitlebens ein brisantes Thema.³⁹ Diese Problematik wird in folgendem Zitat offensichtlich, in dem wir einer – soweit ich sehen kann – originären Metapher des Florentiners zur Illustration dieser Zusammenhänge zwischen höherer Sphärenwelt und menschlicher Kreativität, zwischen Prophetie und Wundertätigkeit begegnen, und zwar in einer scheinbar viel einfacheren Wundermaschine als der des Archimedes, in jener der nährenden Mutter:

„In der Tat sind nämlich diese [himmlischen Wesenheiten] gerade im Begriff, der Seele das zu geben, wonach die Seele verlangt, und weil sie im Begriff sind, das zu geben, veranlassen sie die Seele, danach zu verlangen, so wie die Mutter, die einen Apfel vor die Augen des Sohnes hält und dadurch den Sohn dazu bringt, um den Apfel zu bitten. Der Sohn sieht, bittet, empfängt nicht nur, wie er bittet, sondern er bittet auch, wie er im Begriff ist, zu empfangen. Die Mutter will nicht geben, weil ihr Sohn empfangen will, sondern es verhält sich genau umgekehrt.“⁴⁰ Der uns zu großen *artificia* antreibende *amoris instinctus* ist also kosmisch vorprogrammiert, ein abgekartetes Spiel, in dem uns höhere

³⁸ Vgl. auch Marcel 1958, 66.

³⁹ Im Gegensatz dazu schließt *Theologia Platonica* 9,4,18, (A 3: 52) einen astrologischen Determinismus aus. *Theologia Platonica* 4,2,6 (A 1: 304) zitiert Ficino allerdings das Platonische Verdikt des Politikos (272e) *caelum movetur a fato et innata cupiditate*, welches einen solchen Determinismus durchaus wahrscheinlicher macht. Zur ambivalenten Haltung gegenüber der Astrologie der Renaissance im Zusammenhang mit der Mechanik, vgl. Toussaint 2002 und Walker 1958a; zu Ficinós *Disputatio* zur Astrologie (1477) vgl. Garin 1983, 61–63 und 67–69.

⁴⁰ *Theologia Platonica* 13,5,5 (A 4: 214): *Nempe quae illi iam daturi fuerant, postulat, et quia daturi erant, ad postulandum provocaverunt, sicut mater quae pomum manu praefert oculis filii, ut hinc invitatus filius petat pomum. Filius videt, petit, accipit – accipit, inquam, non solum quia petit, sed petit etiam quia sit accepturus. Neque vult dare mater postquam filius velit accipere, sed e converso.*

Wesen Bilder vorgeben, die wir in der niedrigen Welt umsetzen. Durch diese Tätigkeit leisten wir einen Beitrag zur Regelmäßigkeit des Kosmos.⁴¹

Man könnte es jetzt bei dieser Einsicht bewenden lassen, ich könnte jetzt schließen und ich könnte die ganze Frage der Kreativität eine innerplatonische Angelegenheit zwischen Männern sein lassen, die sich in ihren Freundschaften zu immer schwindelerregenderen Höhen, zu immer ideelleren, zu aus meiner Perspektive immer fiktiveren Hierarchien des Seins erheben. Man könnte vielleicht auch endlos weiter über diese Männer reden, die nur darauf bedacht sind, dem Schlamm der Materie zu entkommen oder diesen nach ihrem Abbild demiurgisch zu gestalten. An solcher Apologetik metaphysischer Seinshierarchien fehlt mir das Interesse. Ich möchte nun vielmehr zeigen, an welchen realen organischen Prozessen sich die hier skizzierten, hochmetaphorischen Vorstellungskomplexe orientieren, und wie sich diese Denkfiguren über die menschliche und die kosmische Kreativität gegenseitig bedingen und einander in diesem Prozess hochschaukeln. Ich werde daher, sozusagen als grimmiger Epilog, ein Phänomen beschreiben, von dem ich überzeugt bin, dass es den gesamten ficinianischen Diskurs über die Kreativität als angstbeladenes Gegenbild überhaupt erst strukturiert und ihm jene Plausibilität verleiht, die diesem sonst fehlen würde. Dieses bereits in obigem Zitat angedeutete Gegenbild orientiert sich an der viel realeren Beobachtung, wonach der Körper des Menschen im Mutterleib gemacht wird, und dass es daher vorrangig die schwangere Frau ist, welche auf das Aussehen, die Veranlagung und damit das Schicksal der Nachkommenschaft Einfluss nimmt. Diese in patriarchalen Gesellschaften archetypisch perhorreszierte Tatsache dient meines Erachtens als negative Folie, ja aus ficinianischer Perspektive manchmal geradezu als bösartige Karikatur für die von uns besprochenen Theoreme zu menschlicher, das heißt bei Ficino: zu männlicher Kreativität. Ein Index dieser Angst gegenüber weiblicher Kreativität ist die im Folgenden zu beschreibende metaphorische Überfrachtung dieses Ideenkomplexes. Ficino schreibt:

„Wie offensichtlich ist es doch, dass die Gier (*aviditas*) einer schwangeren Frau den zarten Fötus mit den Zeichen, den Marken (*nota*) jener Dinge infiziert, die sie beschäftigen. Wie viele Gesten und Gestalten drücken die Eltern ihren Kindern ein (*imprimunt*) [...], die von der Heftigkeit jener Vorstellungsbilder herrühren, die sie im Zeugungsvorgang beschäftigten.“⁴²

⁴¹ Vgl. auch Allen 1989, 160.

⁴² *Theologia Platonica* 13, 1, 1 (A 4: 110): *Quam manifeste praegnantis mulieris aviditas tenerum foetum inficit rei cogitatae nota! Quam varios filiis suis gestus figurasque parentes [...] imprimunt propter vehementem rerum diversarum imaginationem qua dum coeunt casu aliquo afficiuntur!* Vgl. auch das folgende Zitat aus *De vita* 3, 17: 330–332: *Quippe cum etiam coeuntes ad prolem plerunque vultus, non solum quales ipsi tunc*

Worauf Ficino hier anspielt, ist offensichtlich: Die Vorstellungsbilder der Mutter haben einen potentiell malignen Einfluss auf die Gestalt der zukünftigen Nachkommenschaft. Die Theorie von der kreativen Seele, die sich selbst nach ihrem planetaren Abbild schafft, nimmt Kredit bei jenen abergläubischen Vorstellungen, wonach die Phantasmata der Mutter schuld an den Missbildungen des Nachwuchses seien.⁴³ Wie bei den verliebten Männern, die Abbilder ihrer Begierde in der Seele schaffen, wird auch hier die Frau durch Vorstellungsbilder ‚infiziert‘, von außen konditioniert, und überträgt diese Einflüsse auf den feinstofflichen, den noch unausgebildeten Fötus: Wie immer, wenn sich Männer zu den eisigen Höhen metaphysischer Spekulation erheben, ist der warme Mutter schoß nicht fern (um eine bewusst anzügliche Metaphorik zu gebrauchen). Aus platonischer Perspektive ist die gestalterische Tätigkeit im Uterus natürlich ein den Transaktionen der liebenden Männer inferiores Phänomen.

Die *phantasmata* der Mutter prägen also den Charakter des Nachwuchses, und zwar im ganz ursprünglichen Sinne des Wortes, nämlich der Münzprägung (die übrigens selbst wiederum ein nicht nur hochtechnologischer, sondern auch ein künstlerischer Prozess ist). Das von Ficino in diesem Zusammenhang gebrauchte Verb *imprimere* ist eine konzise lateinische Wiedergabe dieser Vorstellung vom Eindringen der Wesenszüge in das Individuum. So wie die narzisstischen liebenden Männer gemeinsam ihre Form zu Höherem transformieren, so infiziert die hierarchisch inferiore Frau den Fötus mit potentiell schädlichen Vorstellungsbildern. Gleichzeitig bleiben diese *phantasmata* und ihr Einfluss auf den Körper zutiefst ambivalent, denn sie dienen als Erklärungsfolie für beide Prozesse: einerseits für den Abstieg in die Körperwelt durch Geburt aus einem Mutterleib; und andererseits, diesem Prozess entlehnt, für den Aufstieg in das Reich der Ideen. Beiden schöpferischen Akten ist gemeinsam, dass sie von intensiven, exogenen Affekten (*amoris instinctus*) verursacht und geleitet sind. Dieser Ideenkomplex dient auch, wie wir bereits angedeutet haben, als Erklärungsmuster für die sozusagen allgemeine, also die männlich besetzte Kreativität. Auch sie bebrütet bestimmte von höheren Entitäten zuerst erzeugte und in der Folge ausgesandte *phantasmata*. Diese feinstofflichen, gleichwohl

agunt, sed etiam quales imaginantur, soleant filiis diu postea nascituris imprimere, vultus eadem ratione coelestes materias confestim suis notis inficiunt, in quibus si quando diu latitare videntur, temporibus deinde suis emergunt. [...] Ergo ne dubites, dicent, quin materia quaedam imaginis faciendae, alioquin valde congrua coelo, per figuram coelo similem arte datam coeleste munus tum in se ipsa concipiat tum reddat in proximum aliquem vel gestantem.

⁴³ Vgl. Cabré und Fernando 1998 zur Kritik dieses Vorstellungskomplexes durch die Scholastischen Mediziner des Mittelalters, und allgemein zur Sache vgl. Pancino 1996, besonders Kap. 1.

dezidiert materiellen Vorstellungsbilder infizieren die Seele wie mit einer ansteckenden Krankheit. In irreversiblen Prozessen verkörpert die Seele diese Bilder, und darin besteht ihr ursprünglicher kreativer Akt. Ficino nennt solche Vorstellungsbilder deshalb auch *imaginationes fatales*; diese Zusammenhänge kommen in folgendem Zitat deutlich zum Ausdruck:

„Und was man fatale Imaginationen nennen könnte, erscheint nach und nach in den Idola dieser Seelen; wie die heftigen Begierden (*affectus vehementissimi*) der schwangeren Frauen, nehmen sie – was immer sie auch imaginieren (*sibi fingunt*) – und bringen es in ihren Sphären und in dem, was diesen benachbart ist, wie in einem Embryo zum Ausdruck (*tamquam foetibus exprimunt*). Und unsere Seele, die aufgrund der [speziellen] Inklinaton, die ihrem Samen eignet, für diesen Körper veranlagt ist, formt unseren Körper mittels eben jener Kraft, die über die Körper regiert.“⁴⁴

Auch hier also: Embryos wachsen und der Uterus und die ihn regierenden *phantasmata* dienen als Welterschöpfungsmodell. Ich kann hier nicht näher auf den Begriff des Idolum eingehen; für unseren Zusammenhang wesentlich ist, dass dieser höchste Teil der verkörperten Seele Medium für Divination, Prophezie und eben eine den Menschen auszeichnende Kreativität ist.⁴⁵ Nun ist erstaunlich, dass dieses metaphorische (oder, wie wir gerade gesehen haben, eben doch nicht so metaphorische) Erklärungsmodell einer Schöpfung im Mutter-schoß sich durch den ganzen Kosmos hinzieht und selbst für den mehr oder weniger demiurgischen,⁴⁶ den mehr oder weniger monotheistischen Schöpfergott zu gelten hat:

⁴⁴ Theologia Platonica 13,4,5/6 (A 4: 190): *Atque, ut ita dicam, fatales imaginationes, quae gradatim idolis animorum illorum suboriuntur, quasi praegnantium mulierum affectus vehementissimi, quicquid sibi fingunt, in sphaeris suis sequentibusque tamquam foetibus exprimunt. Nostra quoque anima erga corpus hoc affecta secundum suorum seminum ordinem corpus hoc ex ipsa vi corporis rectrice figurat.*

⁴⁵ Die Idola sind jene irgendwie auch physischen Schatten, in denen sich die höheren, dämonischen Mächte manifestieren können; sie sind jene Medien der Überbrückung zwischen Seelischem und Körperlichem, mit deren Hilfe die Seele den Körper regiert, so wie sich das Abbild des Geliebten im *spiritus* des Liebenden materialisiert. Vgl. Theologia Platonica 13,2,11–23 (A 4: 134–148) und ebd. 13,5,4 (A 4: 212–214) sowie für eine kurze Beschreibung Ficinos Commentaria in Platonis Sophistam, in: Allen 1989 275, 15–22: *Synesius autem Platonius noster in libro de somniis apertius expressisse. Vult enim in corpore sensibilem speciem esse cum materia simul extentam adeo ut, dum materia quaedam vaporalis per meatus exhalat, interim cum hac et species mixta procedat; hinc igitur effectum esse ut, sicut species ipsa Graece dicitur idos, sic et effluxus e corpore speciali idolon appelletur, quasi ex specie specimen speciesve tenuis.*

⁴⁶ Zum Demiurgen, vgl. Timaios 50c und Pechriggl 2006, 34 für einen Kommentar. Zu Ficinos Sophistes-Kommentar vgl. die brillante Analyse in Michael Allen 1989, 110f. und besonders 115.

„So wie alle Dinge zwei Wirkungsweisen haben, eine nach innen gerichtete und eine nach außen gerichtete, und jene das Leben des Handelnden ist, diese ihm aber nachgeordnet ist, so ist es angemessen, dass der *artifex universalis* in sich selbst einen Fötus trägt. Dieser gleicht ihm auf der Ebene des Lebens, bringt aber später selbst außerhalb Nachkommenschaft hervor, und dies, damit die Ewigkeit nicht weniger als andere hervorragende Wesenheiten fähig ist, etwas hervorzubringen.“⁴⁷

Ficino verlegt also den Mutterschoß in den *artifex universalis*, denn erst die Fähigkeit, die Welt in embryonaler Form in sich selbst heranzuzüchten, ermächtigt den Schöpfergott zu jener Kreativität, welche auch die anderen Lebewesen auszeichnet. Dieser Vorstellungskomplex ist m. E. am besten als Uterusneid darzustellen.⁴⁸ Weibliche Schöpferkraft wird hier in den männlichen Körper projiziert und von diesem vereinnahmt, um ihm jene Fülle zu geben, die ihm eigentlich fehlt. Das ist ein klassischer patriarchaler Diskurs, wie ihn auch David Halperin stringent für den Auftritt der Diotima in Platons Symposium beschrieben hat.⁴⁹ Die Absichten sind klar: Es geht hier um die Begründung der Annahme, dass der Mensch (das ist: ‚der Mann‘) wie die Natur (das heißt, wie ‚die Frauen‘) Dinge auch von innen verändern kann, Macht über substantielle Formen hat in einer Weise und in einem Ausmaß, wie sie der Antike und dem Mittelalter fremd waren. In seinen negativen Auswirkungen führt das, wie ich anderswo gezeigt habe, nicht nur zu einer Dämonisierung des (seiner metaphorischen Zuschreibung nach) weiblichen Körpers;⁵⁰ es führt auch zu einer Form des Determinismus, der schöpferische Phänomene entlang organischer Paradigmen zu verstehen sucht.

Ein Zitat aus dem 13. Buch der *Theologia Platonica* bestätigt diese Zusammenhänge: „So sind wir sozusagen mit drei Seilen an diese ganze [Welt]-maschine gefesselt, mit unserer *mens* an die *mens*, mit unserem *idolum* an die *idola*, und mit unserer Natur an die Natur, gerade so wie der Fötus im Schoß an den gesamten Körper der Mutter durch verbundene Stränge gefesselt ist, und der von daher mittels der Seele, des Körpers und des Spiritus auch die Leidenschaften der Seele, des Körpers und des *spiritus* der Mutter wahrnimmt.“⁵¹

⁴⁷ *Theologia Platonica* 18, 1, 10 (A 6: 77): *Decet etiam sicut res omnes duos habentes actus, internum scilicet atque externum, et ille est vita aequalis agentis, hic vero posterior, ita ipsum quoque rerum opificem foetum vita aequalem intra se continere, partum vero extra se posteriorem producere, ut non minus aeternitas quam perfectiones aliae deficiat in effectu.*

⁴⁸ Für eine literarisch konzise Formulierung dieses Konzepts vgl. Carter 2006, 123–125.

⁴⁹ Halperin 1990 und 1999.

⁵⁰ Vgl. Kodera 2003.

⁵¹ *Theologia Platonica* 13, 2, 16 (A 4: 138): *Ergo iis quasi tribus rudentibus toti machinae colligamur, mente mentibus, idolo idolis, natura naturis, non aliter ac foetus in alvo toti*

Solche Beschreibungen evozieren Leonardo Da Vincis berühmte, nur wenige Jahrzehnte später angefertigte anatomische Zeichnungen von Föten und geöffneten Mutterleibern. Wie auch seine Darstellungen von Maschinen sind sie mechanische Funktionsdiagramme des menschlichen Körpers. Diese berühmten Visualisierungen lassen die postulierte Konvergenz zwischen Physiologie und Ingenieurskunst erkennen.⁵² In seiner Schrift *De uno* (1560) bringt Girolamo Cardano die in obigem Zitat beschriebene *conditio humana* in einer viel drastischeren Metapher zum Ausdruck, wenn er sagt, dass der Mensch sich zum Weltganzen so verhält wie der *ascarides*, der Bandwurm, zu unserem Körper.⁵³

Kreativität ist bei Ficino in einem ursprünglichen Wortsinn zu verstehen, und zwar als Geburt und als dieser vorausgehende Schwangerschaft. Der Florentiner versteht diese Schöpferkraft als organisches, von der Seele gelenktes Wachstum, das die mentale und die physische Verfasstheit der Dinge strukturiert. Solche Kreativität bezieht sich auch auf externe Objekte: auf Mitmenschen, zu belebende Statuen, sich selbst bewegende Himmelsmaschinen, denen das Ingenium des Schöpfer-Künstlers vermittelt (oder genauer gesagt: ‚eingedrückt‘) wird. In diesen kreativen Akten verändert der *artifex* nicht nur die Oberfläche, sondern das ganze Wesen, die Substanz eines Dinges. Im Frauenkörper – argwöhnisch beobachtet und zugleich als Selbsttechnik einkassiert in diesem Diskurs unter männlichen Liebenden – verbindet Ficino den Wahrheitsgehalt der Kunst mit seiner Form der Natur- und Welterkenntnis. Insofern bedeutet *ars* bei Ficino einerseits und ganz platonisch *mimesis* (Nachahmung), andererseits, und durchaus im Sinne der großen Kunst der Renaissance, ist das menschliche *ingenium* sogar zur *emulatio* befähigt, zum Überholen der Produktivität der Natur.

Kunst wird hier demnach in ständiger Bezugnahme auf eine Kosmologie, also: wissenschaftlich betrieben, auch wenn der Wissenschaftsbegriff der Renaissance-Neuplatoniker aus heutiger Sicht völlig unfundiert ist. Wie die archimedische Weltmaschine ist das perfekte Kunstwerk im Idealfall ein sich selbst bewegender Apparat, der einen *parvus mundus*, einen Mikrokosmos verkörpert. Dies ist nur möglich, wenn sich das *ingenium*, die spezifische Begabung des *artifex*, im Einklang mit einer höheren Wahrheit befindet. Damit unterscheidet sich der wahre Künstler auch von den schon bei Plato perhorreszierten Gauklern

corpori materno per continua ligamenta connectitur; unde et animae maternae et corporis et spiritus materni ipse quoque per animam suam, corpus et spiritum percipit passiones.

⁵² Vgl. z. B. „Ansicht der weiblichen Brust und Bauchorgane“, Feder, braune Tusche, um 1508, Windsor Castle, Royal Library, RL 12281r, 476x332 mm; „o. T.“, um 1510, Feder und braune Tusche, Windsor Castle, Royal Library, RL 19101v, 304x213mm; „Von der Halswirbelsäule ausgehende Nervenstränge“, um 1505, Feder und braune Tusche, Windsor Castle, Royal Library, RL 19040r, 191x137mm.

⁵³ *De uno*, in: Cardano 1663, Band 1, 279, 2; vgl. Keßler 1994, 103 mit Anm. 50.

(θαυμαστοί) mit ihrer negativen Rolle, z. B. im Höhlengleichnis. Die wahre menschliche Kreativität ist für Ficino so zwar als Offenbarung der Natur zu verstehen, als prophetische Betätigung: Kunst wird allerdings rigoros auf die Repräsentation einer kosmischen, ideellen Realität eingeschränkt. Dem Florentiner gelingt hier eine beachtenswerte Verschränkung aus technischem und aus künstlerischem Wissen. Indem er jene medizinischen sowie dem Volksglauben entlehnten Behauptungen in seine Theorie der Kunst inkorporiert, wonach die *phantasmata* der Schwangeren die Gestalt des ungeborenen Kindes verändern können, erweitert Ficino in einem elliptischen Analogieschluss den Geltungsbereich menschlicher (das heißt: männlicher) Kreativität. Der Künstler soll jetzt ermächtigt sein, das von ihm bearbeitete Material auch von innen zu verändern. Es ist bezeichnend für diesen patriarchalen Diskurs, dass die hier beschriebene Form der theoretischen Legitimation der *dignitas hominis* dem Frauenkörper enteignet und zum inferioren *testimonium* degradiert wird, um in der Folge in der vermeintlich höheren Sphäre männlichen Ingeniums assimiliert zu werden.

Literatur

- Allen 1989: Michael J. B. Allen, *Icastes. Marsilio Ficino's interpretation of Plato's Sophist. Five studies and a critical edition with translation*, Berkeley
- Avicenna 1968: *Liber sextus de naturalibus* ed. van Riet, Leiden
- Cabré 1998: Monserrat and Salmón Fernando Cabré, *Fascinating women. The evil eye in medical scholasticism*. In: *Medicine from the Black Death to the French Disease* (Roger French ed.), Aldershot, 53–84
- Cardano 1663: Girolamo Cardano, *Opera Omnia*, 10 Bände, Lyon
- Carter 2006: Angela Carter, *The Sadeian Woman*, London (Virago) [1979]
- Chastel 1954: André Chastel, *Marsilio Ficino et l'art*, Genf
- Copenhaver 1984: Brian P. Copenhaver, *Scholastic Philosophy and Renaissance Magic in the De Vita of Marsilio Ficino*. In: *Renaissance Quarterly* 37, 523–584
- Copenhaver 1992: Brian P. Copenhaver-Charles B. Schmitt, *Renaissance Philosophy. A History of Western Philosophy*, Vol. 3, Oxford
- Corpus Hermeticum and the Latin Asclepius*. In a new English translation, with notes and introduction by Brian P. Copenhaver, Cambridge, New York 1992
- De amore* = Ficino 1956: *Commentaire sur le Banquet de Platon*, ed. Raymond Marcel, Paris
- De vita* = Ficino 1989: *Marsilio Ficino, Three books on life. De vita libri tres*, ed. Carol V. Kaske and John R. Clark, Binghamton, NY
- Ficino 1576: *Marsilio Ficino, Opera omnia*, Basel
- Garin 1983: Eugenio Garin, *Astrology in the Renaissance. The zodiac of life*, London
- Gentile 1999: Sebastiano Gentile, *Marsilio Ficino and the return of Hermes Trismegistus*, Florenz
- Halperin 1990: David M. Halperin, *Why is Diotima a Woman? Platonic Eros and the Figuration of Gender*. In: *Before Sexuality*, ed. David M. Halperin-John J. Winkler-Froma Zeitlin, Princeton, 257–308
- Halperin 1999: David M. Halperin, *Platonic Erôs and what men call love*. In: *Plato. Critical Assessments*, ed. Nicholas D. Smith, London, Vol. 3, 66–120
- Hankins 1990: James Hankins, *Plato in the Italian Renaissance*, 2 Vols., Leiden

- Hub 2006: Berthold Hub, Von der Perspektive in der Antike zur Perspektive der Antike. Prolegomena und Ansätze zu einer Archäologie einer symbolischen Form, Diss. Wien
- Keßler 1994: Eckhard Keßler, ‚Alles ist eines wie der Mensch und das Pferd‘: Zu Cardanos Naturbegriff. In: Girolamo Cardano, Naturphilosoph, Forscher, Arzt, ed. Eckhard Kessler, Wiesbaden, 91 – 114
- Kodera 2002: Sergius Kodera, Narcissus, Divine Gazes and Bloody Mirrors: the Concept of Matter in Ficino. In: Marsilio Ficino: his Theology, his Philosophy, his Legacy, edd. Michael J.B. Allen and Valery Rees, Leiden, 285 – 306
- Kodera 2003: Sergius Kodera, Ethereal Blood and Lady Vampires: on Blood, Body and the Preservation of Life in Marsilio Ficino’s De vita libri III. In: Bios – Eros – Thanatos in Ancient and Early Modern Philosophy, edd. Vigdis Songe-Møller and Viebecke Tellmann, Bergen, Norway, 71 – 94
- Kristeller 1964: Paul Oskar Kristeller, The philosophy of Marsilio Ficino (transl. Virginia Conant), New York
- Marcel 1958: Raymond Marcel, Marsile Ficin, Paris
- Pancino 1996: Claudia Pancino, Voglie materne. Storia di una credenza, Bologna
- Pechriggl 2006: Alice Pechriggl, Chiasmen. Antike Philosophie von Platon zu Sappho – von Sappho zu uns, Bielefeld
- Perez-Ramos 1996: Antonio Perez-Ramos, Bacon’s forms and the maker’s knowledge tradition. In: The Cambridge Companion to Bacon, ed. Markku Peltonen, Cambridge
- Pine 1986: Martin L. Pine, Pietro Pomponazzi. Radical philosopher of the Renaissance, Padua
- Pomponazzi 1556: Pietro Pomponazzi, De naturalium effectuum admirandorum causis sive de incantationibus, Basel
- Theologia Platonica = Marsilio Ficino, Theologia Platonica, Platonic theology, hg. von James Hankins und William Bowen, übers. von Michael J.B. Allen und John Warden, 6 Bde., Cambridge, Mass., London 2001 – 2006.
- Toussaint 2002: Stéphane Toussaint, Ficino, Archimedes, and the celestial arts. In: Marsilio Ficino, his theology, his philosophy, his legacy, edd. Michael J.B. Allen und Valery Rees), Leiden, Boston, Köln
- Vimercato 1596: Francesco Vimercato, De principiis rerum naturalium, Venedig
- Walker 1958a: Daniel Pickering Walker, Spiritual and demonic magic from Ficino to Campanella, London
- Walker 1958b: Daniel Pickering Walker, The astral body in Renaissance medicine. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 21, 119 – 133

Sergius Kodera
 Institut für Philosophie der Universität Wien
 Universitätsstraße 7
 1010 Wien