

Bildtheoretische Grundlagen des neuzeitlichen Bildes bei Nikolaus von Kues

von HOLGER SIMON, Köln

Im Jahre 2001 wurde der 600. Geburtstag des Kardinals und Kirchenreformers Nikolaus von Kues (1401-1464) gefeiert. Zu seinen Ehren wurden Ausstellungen in seinem Geburtsort Kues und in seiner bischöflichen Wirkungsstätte Brixen veranstaltet¹ und wissenschaftliche Symposien ausgerichtet. An der Kunstgeschichte scheint dieser Ehrentag unbemerkt vorübergegangen zu sein. Eine differenzierte Auseinandersetzung mit dem Begründer neuzeitlichen Denkens fehlt bis heute, obwohl Götz Pochat schon 1986 auf das Desiderat aufmerksam gemacht hatte, indem er bemerkt, daß Cusanus „von ästhetischer und kunsthistorischer Seite [...] viel zu wenig Beachtung geschenkt worden“ wäre. Pochat vermutet sogar, daß „seine Bedeutung für Alberti oder Leonardo größer [sei], als wir zur Zeit ahnen.“²

Dies mag zum einen daran liegen, daß sich Cusanus nie explizit zu Fragen der Kunst geäußert hat und sich seine philosophisch-theologischen Abhandlungen einer einfachen Quellenlektüre entziehen. Zum anderen verführt die metaphorische Sprache des Kardinals aber, seine Begrifflichkeit homolog in den Kontext eines kunsttheoretischen Diskurses zu übertragen. So glaubt Gerhard Wolf in seinem 1999 erschienen Artikel „Nicolaus Cusanus ‚liest‘ Leon Battista Alberti: Alter Deus und Narzis (1453)“³ ein „bildtheoretisches Paradigma“⁴ in den Metaphern von Spiegel und Schatten im 15. Kapitel von „*De visione Die*“ zu erkennen. Diese Textstelle ist aber keine „sich selbst explizierende Schlüsselpassage“⁵, sondern sie steht innerhalb einer knappen Argumentation, anhand der Cusanus das ontologische und erkenntnistheoretische Verhältnis des Menschen zu Gott beschreibt. Ein „Konzept des Selbstporträts“ kann man von Cusanus ebenso wenig erwarten, so daß solche Vermutungen spekulativ blei-

¹ Ausstellungskatalog, circa 1500: Leonhard und Paola – Ein ungleiches Paar. De ludo globi – Vom Spiel der Welt. An der Grenze des Reiches (Tiroler Landesausstellung), Mailand 2000. – Ausstellungskatalog, Horizonte. Nikolaus von Kues in seiner Welt. Eine Ausstellung zur 600. Wiederkehr seines Geburtstages (Trier, Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum), Trier 2001.

² Götz POCHAT, Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie, Köln 1986, S. 222.

³ Gerhard WOLF, Nicolaus Cusanus „liest“ Leon Battista Alberti: Alter Deus und Narzis (1453), in: Rudolf PREIMESBERGER (Hrsg.), Porträt (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren 2), Berlin 1999, S. 201-209.

⁴ WOLF [Anm. 3], S. 203.

⁵ WOLF [Anm. 3], S. 203.

ben.⁶ Hans Belting führt schließlich als Referenz für seine These des ‚doppelten Blicks‘ Nikolaus von Kues an, der in „De visione Dei“ anhand einer Bildtafel verschiedene Blickphänomene exemplifiziert, um daran seine Koinzidenzlehre zu verdeutlichen.⁷ Den Nachweis einer zumindest möglichen Übertragung cusanischer Begrifflichkeiten und Metaphern auf sein Konzept bleibt Belting leider schuldig.

Es bleibt das Verdienst der beiden Autoren im Kontext bildwissenschaftlicher Forschungen mit Nikolaus von Kues auf einen Theoretiker hingewiesen zu haben, der das Phänomen Bildlichkeit mit dem menschlichen Streben nach Erkenntnis in einen direkten Zusammenhang stellt. Dieser Zusammenhang wird aber in der aktuellen bildwissenschaftlichen Diskussion vor allem vor dem Hintergrund moderner Zeichentheorien untersucht;⁸ ein historisch-systematischer Ansatz fehlt.

Die folgende Arbeit fußt auf einem historisch-systematischen Ansatz und verfolgt das Ziel, bildtheoretische Grundlagen im Denken Nikolaus von Kues nachzuweisen und diese in den historischen Kontext eines neuzeitlichen Bildverständnisses zu stellen, welches gewöhnlich mit Alberti und Leonardo verbunden wird. Daraus leitet sich die zweifache Aufgabe dieser Untersuchung ab, sowohl die bisherige Forschung hinsichtlich kunsttheoretischer und ästhetischer Fragestellungen in Bezug auf Cusanus zu befragen als auch exemplarisch an zentralen Textstellen bildtheoretische Grundlagen des neuzeitlichen Bildes herauszuarbeiten und sie vor dem Hintergrund der bisherigen Forschung kritisch zu reflektieren. Ich übernehme in leichter Abwandlung die Vermutung Pochats als These dieser Untersuchung, daß der Kardinal den bildtheoretischen Diskurs des Quattrocento zuspitzt und dabei über Alberti und Leonardo hinausgeht. Diese These gilt es zu begründen.

⁶ WOLF [Anm. 3], S. 207.

⁷ Hans BELTING/Christine KRUSE, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994, S. 51ff. – Vgl. auch Hans BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1991, S. 457ff.

⁸ Vgl. in Auswahl mit weiterführender Literatur Volker BOHN (Hrsg.), *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt/M. 1990. – Gottfried BOEHM (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München 1995. – Klaus Sachs-HOMBACH/Klaus REHKÄMPER (Hrsg.), *Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft*, Wiesbaden 1998. – Klaus SACHS-HOMBACH/Klaus REHKÄMPER (Hrsg.), *Bildgrammatik (Bildwissenschaft 1)*, Magdeburg 1999. – Klaus SACHS-HOMBACH: *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*, Köln 2003. – Vgl. auch W. J. Thomas MITCHELL, *Der Pictorial Turn*, in: Christian KRAVAGNA (Hrsg.), *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, S. 15-40 und W. J. Thomas MITCHELL, *Picture Theorie. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994.

Der Zeitgenosse Nikolaus von Kues

Cusanus gehörte zu den handverlesenen Persönlichkeiten, die den politischen und kulturellen Wandel im 15. Jahrhundert aktiv mitgestaltet und beeinflusst haben.⁹ Kardinal Giuliano Cesarini (1398-1444), dem er seine zentralen philosophischen Schriften „De docta ignorantia“ und „De coniecturis“ widmete, gehörte zu seinen wichtigsten Förderern, und mit dem berühmten Humanisten Vittorino da Feltre und dem Mathematiker und Arzt Paolo dal Pozzo Toscanelli verbanden ihn lebenslange Freundschaften. Cusanus gelang sehr bald eine glänzende Laufbahn innerhalb der Kirche. Mit 32 Jahren wurde er zum Basler Reformkonzil berufen, 1437 begleitete er die Repräsentanten der griechischen Kirche von Byzanz zum Unionskonzil nach Ferrara und 1447 erhielt er durch Nikolaus V. die Kardinalswürde als einziger bürgerlicher des vierzehnköpfigen Kardinalskollegiums. Zum direkten Umkreis von Nikolaus V. gehörte Leon Battista Alberti. Flasch hebt hervor, daß „gerade für das Jahr 1450 [...] eine Zusammenarbeit mit Leon Battista Alberti höchst wahrscheinlich [ist], der eine verlorene Schrift über Gewichte (*De motibus ponderis*) geschrieben hat und in dessen *Ludi matematici* ähnliche Fragen behandelt“¹⁰ werden wie in den Untersuchungen „*De staticis experimentis*“ des Cusanus. Ein enger Freund Albertis, Giovanni Andrea Bussi, war in den Jahren 1458-64 Sekretär des Kardinals.

Cusanus nahm Stellung zu politischen Ereignissen und trat beherzt für die Kirchenreform ein, wofür seine fast 300 Predigten¹¹ beeindruckende Dokumente sind. Darüber hinaus stand er mit dem kunstliebenden und mächtigen Cosimo dei Medici in Kontakt, der ihn mehrfach unterstützt hat.¹² Im politischen und kulturellen Umfeld der Päpste Nikolaus V. und Pius II. „war er mit allen wichtigen Kulturvorgängen zwischen 1437 und 1464 verbunden“, und Flasch ergänzt ganz richtig, daß „nicht alle Verbindungen belegt sind, da Cusanus mit mehreren dieser mächtigen Personen (Giuliano Cesarini, Tommaso Parentucelli, Enea Silvio, Bessarion usw.) jahrelang eng zusammengelebt hat, also keine Briefe schrieb oder erhielt. Es ist so gut wie sicher, daß er Leon Battista Alberti kannte; er konnte Fra Angelico, Donatello, Piero della Francesca und Paolo Ucello am Werk sehen. Er hat die schöpferische Kraft des menschlichen Geistes be-

⁹ Vgl. Erich MEUTHEN/H. HALLAUER (Hrsg.), *Acta Cusana. Quellen zur Lebensgeschichte des Nikolaus von Kues*, Hamburg 1976ff., zur Zeit bis 1452. – Zur kulturellen Welt des Cusanus kurz und prägnant vgl. Kurt FLASCH, *Nikolaus von Kues – Geschichte einer Entwicklung: Vorlesungen zur Einführung in seine Philosophie*, Frankfurt a. M. 2001 (1. Ausgabe 1998), S. 219-242, und ausführlicher Vittorio ROSSI/Rossella BESSI, *Il Quattrocento. Storia letteraria d’Italia*, Padua 1992.

¹⁰ FLASCH [Anm. 9], S. 326.

¹¹ *Nicolai de Cusa, Opera omnia*, Bd 16-19, Sermones, Hamburg 1970-1996.

¹² *Acta Cusana* [Anm. 9], Bd. 1,2 Nr. 378, S. 248.

wundert, und es ist schwer vorstellbar, daß er an den Neuerungen vorbeigegangen wäre, die in Florenz und Rom mit diesen Namen verbunden sind.“¹³

Vor diesem Hintergrund kann man der Vermutung Hans Gerhard Sengers zustimmen, „daß Nikolaus von Kues der Bildenden Kunst und Musik näher stand, als bisher angenommen“.¹⁴ Eine Forschung zur „Ästhetik des Cusanus“ hat schon Giovanni Santinello 1963 eingefordert,¹⁵ doch ist sie ein Desiderat geblieben. Eine solche Forschung könnte den kunsttheoretischen Diskurs zum neuzeitlichen Bildbegriff befruchten und den immer noch vorherrschenden italienzentrierten Blick der Kunstgeschichte differenzieren.¹⁶ Als Kunsthistoriker sollte man aber die Kritik des Philosophen Kurt Flasch ernst nehmen, für den die bisherigen kunsthistorischen Arbeiten nicht mehr als „Assoziationen“ sind, die er für „interessant und oft wahrscheinlich, aber schwer belegbar“ hält.¹⁷ Man muß daher konstatieren, daß es keine historische Quelle gibt, die einen direkten Einfluß des Kardinals auf die bildende Kunst nachweisen kann. Seine Stiftungen für die Moselstadt Kues hat er in den Jahren 1451-58 von Italien aus organisiert und selber nie gesehen. Folglich bleiben nur die Schriften des Cusanus, die hinsichtlich einer bildtheoretischen Fragestellung sorgfältig gelesen und interpretiert werden müssen.

Doch zuvor erscheint es sinnvoll, die bisherigen kunsthistorischen Arbeiten kritisch zu sichten, ihre wichtigsten Ergebnisse aber auch Fehlschlüsse herauszustellen, um danach anhand der aktuellen Cusanusforschung¹⁸ in die Lektüre zentraler Passagen einzusteigen.

¹³ FLASCH [Anm. 9], S. 232. – Codex 112 aus der Bibliothek des Cusanus in Kues enthält auf fol. 66-73 eine Abschrift von „De pictura“, die ins 15./16. Jahrhundert datiert wird.

¹⁴ Hans Gerhard SENGER, Die Präferenz für Ps.-Dionysius bei Nikolaus Cusnus und seinem Italienischen Umfeld, in: Tzotcho BOIADJIEV/Georgi KAPRIEV/Andreas SPEER (Hrsg.), Die Dionysius-Rezeption im Mittelalter (Société International pour l'Étude de la Philosophie Médiévale 9), Brepols 2000.

¹⁵ Giovanni SANTINELLO, Mittelalterliche Quellen der ästhetischen Weltanschauung des Nicolaus von Cues, in: *Miscellanea mediaevalia* 2, Berlin 1963, S. 679-685, Zitat S. 679. – Vgl. auch Norbert HEROLD, Nikolaus von Kues, in: Julian NIDA-RÜMELIN/Monika BETZLER (Hrsg.), Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen, Stuttgart 1998, S. 585-593, S. 586 „Elemente einer philosophischen Ästhetik“.

¹⁶ Vgl. Markus HUNDEMER, Rhetorische Kunsttheorie und barocke Deckenmalerei. Zur Theorie der sinnlichen Erkenntnis im Barock (Studien zur christlichen Kunst 1), Regensburg 1997, S. 113ff, der die Erkenntnistheorie des Cusanus zurecht in den Kontext einer Theorie der sinnlichen Erkenntnis des Barock stellt.

¹⁷ FLASCH [Anm. 9], S. 234.

¹⁸ Norbert HEROLD, Bild der Wahrheit – Wahrheit des Bildes: Zur Deutung des ‚Blicks aus dem Bild‘ in der Cusanischen Schrift ‚De visione Dei‘, in: Volker GERHARD/Norbert HEROLD, Wahrheit und Begründung, Königshausen 1985, S. 71-98. – Norbert HEROLD, Bild, Symbol und Analogie. Die ‚Modelle‘ des Nikolaus von Kues, in: Herbert STACHOWIAK (Hrsg.), Pragmatik. Handbuch pragmatischen Denkens I. Pragmatisches Denken von den Ursprüngen bis zum 18. Jahrhundert, Hamburg 1986, S. 299-318. – Rudolf HAUBST (Hrsg.), Das Sehen Gottes nach Nikolaus von Kues (Akten des Symposi-

Forschungen zu Nikolaus von Kues und die bildende Kunst

Der französische Naturphilosoph Pierre Duhem hat 1909 als einer der ersten Autoren auf eine enge Beziehung zwischen Cusanus und Leonardo da Vinci (1452-1519) hingewiesen.¹⁹ Die überlieferten Schriften Leonardos würden eindeutig zeigen, daß er die Schriften des Cusanus gelesen haben muß. Ernst Cassirer stimmt ihm in seiner grundlegenden Schrift „Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance“²⁰ von 1926 zu und ergänzt, daß kein Denker „die Gesamtstimmung und die Wegrichtung von Leonardos Forschung [...] schärfer formuliert und eindringlicher begründet als es Nikolaus Cusanus getan hatte.“²¹ Er stelle der Laienfrömmigkeit einer *devotio moderna* ein neues Ideal des Laienwissens zur Seite, das in einigen zentralen Schriften von einem Laien (*Idiota*) dargeboten wird. Doch auch Cassirer kann wie schon Duhem keinen sichern Nachweis liefern, der eine direkte Beziehung zwischen Leonardo und Cusanus vermuten lassen würde.²² Damit darf der Verdienst Cassirers für die Aufwertung Cusanus innerhalb der Philosophiegeschichte nicht unterschätzt werden. Cassirer nimmt Abstand von einer Betrachtung der Renaissance, deren Erforschung national motiviert sei. Er kritisiert scharf, daß „die Gedankenwelt der Renaissance, wie ihre Kulturwelt überhaupt, [...] aus ihrem eigenen nationalen Mutterboden hergeleitet, [...] als autochtone Schöpfung des italienischen Geistes erkannt werden“ möchte.²³ Cassirer stellt Nikolaus von Kues in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen zur Renaissance, weil er „der einzige Denker der Zeit [ist], der das Ganze ihrer Grundprobleme von *einem* methodischen Prinzip aus erfaßt, und der es kraft dieses Prinzips meistert.“²⁴ Während die philosophischen Forschungen Cassirer folgen werden, verharret die Kunstgeschichte bei dem Bild einer *italienischen* Kultur der Renaissance, wie sie Jakob Burckhardt in „Der Cicerone“ meisterhaft entworfen hat. Schon Cassirer bemängelte die Einseitigkeit Burckhardts, weil er „der Philosophie der Renaissance

ons in Trier vom 25.-27. September 1986. Mitteilungen und Forschungsbeiträge der Cusanus-Gesellschaft 18), Trier 1989. – Werner BEIERWALTES, *Visio Facialis – Sehen ins Angesicht. Zur Coinzidenz des endlichen und unendlichen Blicks bei Cusanus*, München 1988. – HEROLD [Anm. 15] (einschl. Bibliographie).

¹⁹ Pierre DUHEM, *Etudes sur Léonard da Vinci. Ceux qu’il a lus et ceux qui l’ont lu*, Paris 1909. – Vgl. ALBUS 1999, S. 53, Fußnote 3.

²⁰ Ernst CASSIRER, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Darmstadt 1994 (1. Aufl. 1927).

²¹ CASSIRER [Anm. 20], S. 52.

²² Vgl. kritische Anmerkung von Kurt FLASCH, *Das philosophische Denken im Mittelalter. Von Augustin zu Machiavelli*, Stuttgart 1986, S. 570f.

²³ CASSIRER [Anm. 20], S. 50.

²⁴ CASSIRER [Anm. 20], S. 7.

keine Stelle vergönnt.²⁵ Diese Kritik hatte keine nachhaltigen Auswirkungen auf die Kulturgeschichte. Auch Erwin Panofsky, der zur gleichen Zeit in der Warburg Bibliothek in Hamburg arbeitete und von Cassirers Neukantianismus geprägt wurde, nahm sie nicht auf²⁶ und die kunsthistorische Forschung manifestierte im folgenden ein einseitiges Bild der Renaissance, welches heute erst langsam aufzubrechen beginnt.²⁷

Zeitgleich zu Duhem weist J. A. Endres 1912 auf die „bemerkenswerte Beziehung Dürers [...] zu der Spekulation von Nikolaus von Kusa“ hin, die für ihn Grund genug ist, Dürers Graphik im Kontext der Trinitätsphilosophie des Kardinals zu interpretieren.²⁸ Zwar glaubt Endres nicht, daß Dürer die lateinischen Schriften Cusanus gelesen habe, er vermutet aber Einflüsse durch den Nürnberger Humanismus, die sich speziell in den Kupferstichen des *Hl. Hieronymus im Gehäus* und der *Melancholie* von 1514 niederschlagen sollen.²⁹ Eine weitere enge Beziehung zwischen Cusanus und Dürer will Endres in der bildhaften Sprache des Brixener Bischofs erkennen. Doch ähnlich wie schon Duhem muß auch Endres konstatieren, daß „derartige Beweisversuche [...] nur in größere oder geringere Wahrscheinlichkeit ausmünden“.³⁰

Eberhard Hempel behandelt das Thema im Rahmen seiner Dissertation „Nikolaus von Cues in seinen Beziehungen zur bildenden Kunst“ von 1953 und hält die Deutungsversuche Endres für wenig schlüssig, weil sich die in der *Melancholie* „zutage tretenden astrologischen Vorstellungen [...] in das Weltbild von Cusanus nicht eingliedern lassen.“³¹ Doch auch Hempel fehlen die Beweise für seine Argumentation. Er kann nur „allgemeine Verbindungslinien“³² aufzeigen, die sich lediglich in möglichen historischen Verbindungen oder in seiner „gleichnishaft symbolischen Sprache“³³ erschöpfen. Hempel scheint sich bewußt zu sein, daß diese „Verbindungslinien“ argu-

²⁵ CASSIRER [Anm. 20], S. 3.

²⁶ Lediglich in Anmerkungen vgl. Erwin PANOFSKY, *Idea*. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Berlin/Leipzig 1924, S. 84, Anm. 80. – DERS., *Facies illa Rogeri maximi pictoris*, in: *Late Classical and Medieval Studies (in Honor of A. M. Friend Jr.)*, Princeton N.J. 1955, S. 392-400. – Vgl. auch Hans KAUFFMANN, *Ein Selbstporträt Rogers van der Weyden auf dem Berner Trajanstepich*, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 39, 1916, S. 15-30.

²⁷ Vgl. Hubertus GÜNTHER, *Die Renaissance der Antike*, Weimar 1997. – Hubertus GÜNTHER, *Die deutsche Spätgotik und die Wende vom Mittelalter zur Neuzeit*, *Kunsthistorische Arbeitsblätter. Zeitschrift für Studium und Hochschulkontakt*, 7/8, Köln 2000, S. 49-68. – Claudia EUSKIRCHEN/Stephan HOPPE/Norbert NUBBAUM (Hrsg.), *Veröffentlichung der Beiträge des Kolloquiums „Neue Wege zur Renaissance“*, Köln 2002 (im Druck).

²⁸ J. A. ENDRES, *Albrecht Dürer und Nicolaus von Kusa. Deutung der Dürerschen ‚Melancholie‘*, in: *Die christliche Kunst* 9, München 1912/1913, S. 33-52, S. 33.

²⁹ ENDRES [Anm. 28], S. 38.

³⁰ ENDRES [Anm. 28], S. 39.

³¹ Eberhard HEMPEL, *Nikolaus von Cues in seinen Beziehungen zur bildenden Kunst*, in: *AAL* 100, 3, Berlin 1953, S. 3-42, Zitat S. 39f., Anm. 5.

³² HEMPEL [Anm. 31], S. 5.

³³ HEMPEL [Anm. 31], S. 4.

mentativ nicht weit tragen, und so versucht er, direkte Zusammenhänge zwischen den philosophisch-theologischen Gedanken des Kardinals und der bildenden Kunst nachzuweisen, in dem er den ontologischen Begriff der Form (*forma*), den Cusanus im Kontext seiner metaphysischen Untersuchungen zu Schönheit (*pulchritudo*) und Gutem (*bonum*)³⁴ verwendet, auf formale Aspekte eines Kunstwerks bezieht. Darüber hinaus will Hempel in der von Alberti ausdrücklich eingeforderte Reduktion der Fülle (*copia*) eines Gemäldes zugunsten der Manigfaltigkeit (*varietas*), eine direkte Verbindung zum theologischen Prinzip der Einheit in der Vielfalt (*unitas in pluritate*) bei Cusanus erkennen: „Auch das [...] für die Renaissance wichtige Prinzip der Konzentration auf wenige Formen wird von Cusanus in der Predigt ‚*Tota pulchra es amica*‘ [...] erörtert. Die Schönheit, die nur von einer Form abhängt, ist von vollkommenerer Schönheit als diejenige, die von mehreren Formen bedingt wird [...].“³⁵ Basierend auf dieser methodisch zweifelhaften These versucht Hempel im folgenden bei Leonardo, Raffael, Dürer und Michelangelo „mögliche Auswirkungen des Nikolaus von Cues auf künstlerischem Gebiet“ aufzuzeigen; schließlich entgleiten ihm seine Forschungen an der Stelle ganz, wo er „in der Malerei eines Runge [...] die Gottesschau eines Nikolaus von Cues“ in Zügen wiedererkennen möchte.³⁶

Man wird den differenzierten und philosophisch herausfordernden Gedanken des Cusanus nicht gerecht, wenn die kunsthistorische Rezeption der Versuchung erliegt, die transzendente Begrifflichkeit von Schönheit und Form homolog auf formale Strukturen eines Kunstwerks zu beziehen, ohne zu klären, wie Cusanus das Verhältnis von Schönheit sowohl im Kontext zu den allgemeinen Seinsweisen, den Transzendentalien Seiendes, Gutes, Eines und Wahres, als auch zu den Ausformungen des konkreten Seins bestimmt.³⁷ Solche methodischen Schwächen finden sich in nahezu allen kunsthistorischen Arbeiten, die das Verhältnis der Philosophie des Nikolaus zu Cues zur bildenden Kunst diskutieren. So leitet Juraschek wenig überzeugend die Systematik der Holzschnittfolge von Dürers Apokalypse aus der Trinitätsauffassung des Cusanus her: „Das *tertium comperationis* liegt darin, daß für die ‚Ordnung‘ in beiden, im

³⁴ Vgl. vor allem „De visione dei“ und der Predigt „*Tota pulchra es amica mei*“.

³⁵ HEMPEL [Anm. 31], S. 33.

³⁶ HEMPEL [Anm. 31], S. 42.

³⁷ Josef KOCH, Besprechung von „Giovanni Santinello: N. Cusano e L. B. Alberti: Pensieri sul bello e sull'arte, 1962“, in: Mitteilungen und Forschungsbeiträge der Cusanus-Gesellschaft 3, Mainz, Trier 1963, S. 240f. mahnt an, daß „ars“ bei Cusanus ein ganz allgemeiner Begriff [sei], der die mechanischen und die freien Künste umfaßt.“ – Vgl. auch Jan A. AERTSEN, Die Frage nach der Transzendentalität der Schönheit im Mittelalter, in: *Historia Philosophiae Mediaevalis*. Studien zur Geschichte des Mittelalters, Bd. 1, Amsterdam 1991, S. 1-22. – Andreas SPEER, Kunst und Schönheit. Kritische Überlegungen zur mittelalterlichen Ästhetik, *Miscellanea Mediaevalia* 22, Berlin 1994, S. 945-966.

Schriftwerk wie im Bildwerk, ein gedankliches Programm maßgebend war.“³⁸ Anita Albus fordert 1999 sogar dazu auf, die cusanische „Philosophie im Lichte van Eycks zu lesen, obwohl Maler und Kardinal nichts voneinander wußten,“³⁹ und begründet ihre Forderung damit, daß beide in ihrem jeweiligen Gebiet über ihre Zeit weit hinausgewiesen hätten. Den Kritikern hält sie einen einseitigen Rationalismus vor, denn ihre Argumentation könne „nur dem abwegig erscheinen, der am *cogito* Descartes festhält, einem folgenreichen Trugschluß des 17. Jahrhunderts[...].“⁴⁰ Solche Aussagen lassen aus dem Blickwinkel der Philosophen jede kunsthistorische Untersuchung unglaublich unwürdig erscheinen und verhindern sogleich einen befruchtenden interdisziplinären Austausch.

Peter Thurmman argumentiert daher 1987 sehr viel vorsichtiger. Er verweist auf Analogien zwischen Nikolaus von Kues, der 1452 Bischof von Brixen wurde, und den Altären Michael Pachers (um 1435-1498).⁴¹ Thurmman arbeitet überzeugend die ikonographischen Besonderheiten in den Altären Pachers, vor allem der Altarretabel in der Pfarrkirche von St. Wolfgang (1471-81) und der Alten Pfarrkirche von Bozen-Gries (1471-75) heraus und konstatiert, daß Pacher „wesentliche Grundlagen für das diese Gestaltung bestimmende Denken [...] im Werk des Nikolaus von Kues gefunden haben [muß ...] Dies reicht von allgemeinen Grundsätzen wie dem von der Forschung mehrfach angesprochenen ‚unitas in pluritate‘-Gedanken bis zu minutiös ausgeführten Details, die auf die Textkenntnis zumindest von ‚De mente‘, ‚De visione dei‘ und ‚De beryllo‘ verweisen.“⁴² Die Predigten des Cusanus, so vermutet er, hätten mit seiner Bischofswahl auch nach seinem Tod 1564 Spuren im Bistum Brixen hinterlassen, die Pacher schließlich in den 70er und 80er Jahre aufgenommen hätte. Das Kloster Melk besaß seine Schriften und pflegte enge Verbindungen zu Tegernsee, dem wichtigsten Reformkloster der Gegend, dem Cusanus wiederum eng verbunden war und die Schriften „*De visione Dei*“ und „*De beryllo*“ widmete.⁴³ Einen textkritischen Nachweis bleibt er leider schuldig.

³⁸ Franz JURASCHEK, Das Rätsel in Dürers Gottesschau. Die Holzschnittapokalypse und Nikolaus von Kues, Salzburg 1955, S. 127, Fußnote. 10. – Vgl. zuletzt zum Selbstportät Dürers und Cusanus Dieter WUTTKE, Dazwischen. Kulturwissenschaft auf Warburgs Spuren, Baden-Baden 1996.

³⁹ Anita ALBUS, Die Kunst der Künste. Erinnerungen an die Malerei, Frankfurt 1999, S. 53.

⁴⁰ ALBUS [Anm. 39], S. 53f.

⁴¹ Peter THURMANN, Symbolsprache und Bildstruktur. Michael Pacher, der Trinitätsgedanke und die Schriften des Nikolaus von Kues, Frankfurt a. M. 1987, S. 1.

⁴² THURMANN [Anm. 41], S. 110. Leider finden die anregenden Forschungen Thurmans noch nicht einmal eine kritische Würdigung im letzten Ausstellungskatalog Michael Pacher und sein Kreis. Ein Tiroler Künstler der europäischen Spätgotik 1498-1998, Neustift 1998.

⁴³ THURMANN [Anm. 41], S. 62.

In einer beeindruckenden Untersuchung versucht Jan Pieper den Umbau der Stadt Pienza in eine Idealstadt durch Papst Pius II. in den Kontext einer humanistischen Weltsicht zu heben.⁴⁴ Die engen Beziehungen zwischen dem Papst und seinem Kardinal Nikolaus von Kues sind zwar offensichtlich, doch auch hier mußte der Versuch scheitern, aus einer Philosophie und Theologie direkte Vorgaben für Bauformen herzuleiten.⁴⁵

Giovanni Santinello⁴⁶ geht in seinen Studien zur „ästhetischen Weltanschauung des Nicolaus von Kues“ vor allem der Frage nach dem transzendentalen Charakter von Schönheit (*pulchritudo*) und ihrem Verhältnis zum Kunstschönen nach, wobei er ideengeschichtlich zwei Wurzeln der Schönheit bei Cusanus nachweisen kann. Cusanus folge zum einen Boethius in der Bestimmung der Harmonie als „*unitatis et alteritatis constrictio*“, die Grund des Weltseins und ein Bestandteil des Schönen sei.⁴⁷ So sagt Cusanus in seiner Predigt „*Tota pulchra es, amica mea*“⁴⁸, daß „uns alles angenehm ist, was gut geordnet und proportioniert ist, und zwar wo die Einheit der Proportion und der Harmonie in der Vielheit wiederglänzt.“⁴⁹ In selbiger Predigt definiert Cusanus zum anderen das Schöne (*pulchrum*) als „Abglanz der substantiellen oder akzidentiellen Form über die proportionierten und begrenzten Teile der Materie“⁵⁰ und bezieht sich damit auf den Kommentar Albert des Großen zu „*De devinis nominibus*“ des Ps. Dionysius, den er in seiner Bibliothek besaß (Codex Cusanus 96) und mit vielen Randbemerkungen kommentierte. „Die Bestandteile des Schönen [...] sind] der Abglanz der Form und die Proportion oder Harmonie der Teile der Materie.“⁵¹ Santinello folgt daraus, daß nach Cusanus jedes Schöne schöpferische Wirkung der göttlichen Seinsschöpfung ist, wodurch er das Schöne an die scholastische Transzendentalienlehre anbindet. Zwar unterscheidet Santinello innerhalb seiner Analyse die Begriffe des Schönen (*pulchra*) und Schönheit (*pulchritudo*) nicht konsequent und kann daher die

⁴⁴ Jan PIEPER, Pienza. Der Entwurf einer humanistischen Weltsicht, Stuttgart/London 1997. – Vgl. auch Jan PIEPER, Das Labyrinthische. Über die Idee des Verborgenen, Rätselhaften, Schwierigen in der Geschichte der Architektur, Braunschweig 1987.

⁴⁵ Vgl. PIEPER [Anm. 44], S. 188, 194, zur tabula rasa S. 195f.

⁴⁶ Giovanni SANTINELLO, Il pensiero di Nicolò Cusano nella sua prospettiva estetica, Padua 1958. – Giovanni SANTINELLO, Leon Battista Alberti. Una visione estetica del mondo e della vita, Florenz 1962. – Giovanni SANTINELLO, N. Cusano e L. B. Alberti: Pensieri sul bello e sull'arte, 1962. – Giovanni SANTINELLO, Mittelalterliche Quellen der ästhetischen Weltanschauung des Nicolaus von Cues, Miscellanea mediaevalia 2, Berlin 1963, S. 679-685.

⁴⁷ SANTINELLO 1958 [Anm. 46]. – SANTINELLO 1963 [Anm. 46], S. 680, 683.

⁴⁸ Nicolai de Cusa: Tota pulchra es, amica mea (Sermo de Pulchritudine) ed. Giovanni SANTINELLO, Padova 1958. – Teilübersetzung Franz A. SCHARPFF, Des Kardinals und Bischofs Nicolaus von Cusa wichtigste Schriften in deutscher Übersetzung, Freiburg im Breisgau 1862, S. 539-546.

⁴⁹ Zitiert nach SANTINELLO 1963 [Anm. 46], S. 681.

⁵⁰ Zitiert nach SANTINELLO 1963 [Anm. 46], S. 681.

⁵¹ SANTINELLO 1963 [Anm. 46], S. 683f.

Einflüsse von Meister Eckharts Transzendentalienlehre, die Verlagerung der Transzendentalien von den *concreta (pulchra)* zu den *abstracta (pulchritudo)*,⁵² auf Cusanus nicht erkennen. Dennoch folgert er für die Besonderheit der ästhetischen Weltanschauung konsequent: „Wenn es nicht zweifelslos ist, daß das Schöne bei Thomas von Aquin ein Transzendetales ist, so gibt es keinen Zweifel dafür bei Nikolaus.“⁵³ Damit würde Nikolaus von Kues die mittelalterliche Triade von „eins-wahr-gut“ ablösen durch die moderne Triade „Wahrheit-Gutheit-Schönheit“ und seine Philosophie würde einen wichtigen Wendepunkt zur neuzeitlichen Ästhetik markieren.⁵⁴ Santinello beschreitet hier einen Weg, auf dem weitere interdisziplinäre Forschungen im Kontext einer Geschichte der Ästhetik zu erhoffen sind.

Gottfried Boehm⁵⁵ erkennt diese Besonderheit der ästhetischen Weltanschauung des Kardinals nicht und kritisiert daher zu unrecht Santinello: „Eine Cusanische Ästhetik, widmet man sich ihrer Entwicklung, aus dem Selbstverständnis des Denkens, wäre ungeeignet, um das zu bestimmen, was in der Renaissancekunst geschieht. Erst der Versuch der Begegnung mit dem Bildwerk, wie wir ihn unternommen haben, läßt sein Denken jenseits seiner eigenen Interpretation fruchtbar werden.“⁵⁶ Doch gerade diese Begegnung mit dem Bildwerk erweist sich in Boehms „Studien zur Perspektivität“ als problematisch. Boehm fragt „nach den ontologischen Implikaten von ‚Perspektivität‘“⁵⁷ und „der theoretischen Entdeckung und Erforschung der Neuzeit und Entstehung der Perspektive in jener Zeit“.⁵⁸ Anhand einer differenzierte Analyse der Perspektive in Bezug zum Bild und Kunstwerk und schließlich zum Problem des Raumes als Kategorie des handelnden Subjekts kann er basierend auf philosophischen Grundlagen neuzeitlicher Denker nachweisen, daß Perspektivität nicht nur ein künstlerisches Phänomen ist, sondern sich als ein metaphysisches Prinzip konstituiert, daß das neuzeitliche Denken in seiner Gesamtheit durchzieht. Der cusanischen Metaphysik käme hierbei eine besondere Stellung zu, weil „das Wesen des Bildes in der Renaissance [...] von der Explikation des Sehens“ bei Cusanus verstehbar sei.⁵⁹ Zur Begründung zieht Boehm ein Gleichnis aus „*De visione Dei*“ heran, in dem das Sehen im Mittel-

⁵² Jan A. AERTSEN, *Ontology and Henology in mediaval Philosophy (Thomas Aqiuinas, Master Eckhart and Berthold of Moosburg)*, in: E. P. BOS/P. A. MEIJER, *On Proclus and his influence in medieval Philosophy (Philosophia Antiqua LIII)*, Leiden/New York/Köln 1992, S. 120-140.

⁵³ SANTINELLO 1963 [Anm. 46], S. 684.

⁵⁴ Vgl. AERTSEN [Anm. 37], S. 21.

⁵⁵ Gottfried BOEHM, *Studien zur Perspektivität: Philosophie und Kunst in der frühen Neuzeit*, Heidelberg 1969.

⁵⁶ BOEHM [Anm. 55], S. 170.

⁵⁷ BOEHM [Anm. 55], S. 7.

⁵⁸ BOEHM [Anm. 55], S. 11.

⁵⁹ BOEHM [Anm. 55], S. 159.

punkt steht. Anhand eines Experimentes mit einer Ikone des *Allsehenden Gottes* verdeutlicht Cusanus, daß der Allsehende alle Betrachter zugleich anzuschauen scheint, während die Betrachter selbigen nur von ihrem jeweiligen Standpunkt, bzw. aus ihrer Perspektive, sehen können. Cusanus exemplifiziert an diesem Experiment eine sehr differenzierte Metaphysik, die Boehm zurecht auf seine Fragestellung überträgt: „Im Perspektivismus der Cusanischen Metaphysik ist, so kann man übertragen sagen, auf perspektivische Weise die geistige Geschichte der Neuzeit einbegriffen und vorgezeichnet.“⁶⁰ Doch bleibt Boehm die Antwort auf die Frage schuldig, wie das metaphysische Prinzip der Perspektive im Verhältnis z. B. zur Perspektivmalerei der Renaissance steht. Wenn es ein metaphysisches Prinzip der Perspektive gibt, welches das neuzeitliche Denken durchdringt, so muß die Frage gestellt werden, ob daraus immer ein formal-perspektivischer Umgang mit dem Bild folgt? Leider erliegt auch Boehm der Versuchung, metaphysische Begriffe auf ein formales Phänomen homolog zu übertagen. Solch ein methodisch problematisches Vorgehen hat schon im Kontext der Lichtmetaphysik des Abt Sugers von St. Denis zu fraglichen Interpretationen geführt.⁶¹

Die Schriften und Kerngedanken des Nikolaus von Kues

Eingedenk der Frage nach den bildtheoretischen Grundlagen bei Nikolaus von Kues können wir uns an dieser Stelle auf die zentralen Schriften aus dem umfangreichen Opus des Kardinals konzentrieren. Auf den ersten Blick überrascht die Vielfalt an literarischen Textgattungen, die vor allem sein didaktisches Talent widerspiegeln, um zum einen innerhalb seiner Schriften schwierigste metaphysische Sachverhalte kontinuierlich weiterzuentwickeln und diese zum anderen verschiedensten Lesern verständlich zu machen.

Noch vor Erlangung der Kardinalswürde legt Cusanus in dem philosophischen Traktat *„De docta ignorantia“*⁶² (1440) seine zentrale Lehre von der Koinzidenz vor, eine „Denkmethode in theologischen Dingen“ (*rationandi modo*),⁶³ wie er in der Widmung an seinen Freund und Lehrer Cesarini schreibt. Cusanus verfolgt die Ab-

⁶⁰ BOEHM [Anm. 55], S. 150f.

⁶¹ Vgl. einschl. weiterführender Literatur: Andreas SPEER, Thomas von Aquin und die Kunst, in: Archiv für Kulturgeschichte 72, 1990, S. 323-345. – Andreas SPEER, Kunst und Schönheit, in: Miscellanea Mediaevalia 22, Berlin 1994, S. 945-966. – Andreas SPEER/Günther BINDING, Abt Suger von Saint-Denis. Ausgewählte Schriften. Ordination, De consecratione, De administratione, Darmstadt 2000.

⁶² Nikolaus von Kues, *De docta ignorantia* 1440. Die belehrte Unwissenheit, übersetzt und hrsg. von Paul WILPERT †, vierte erw. Aufl. von Hans Gerhard SENGER, Buch 1, Hamburg 1994.

⁶³ *De docta ignorantia* [Anm. 62], S. 5.

sicht, das maximale Wissen zu erforschen, und macht deutlich, daß der Mensch durch das vom Widerspruchsprinzip beherrschte Verstandesdenken (*ratio*) nie maximales Wissen erlangen kann, weil Gott als absolutes und allumfassendes Prinzip außerhalb des Widerspruchsprinzips zu suchen sei. Nur die Vernunft (*intellectus*) sei in der Lage die Widersprüche im Zusammenfall der Gegensätze, der *coincidentia oppositorum*, aufzuheben. Solch ein Vernunftwissen ist folglich ein Wissen über das verstandesmäßige Nichtwissen, also eine *docta ignorantia*. In „*De coniecturis*“⁶⁴ (1442) erweitert er seine ‚Denkmethode‘ entscheidend, in dem er Verstand (*ratio*) und Vernunft (*intellectus*) sehr viel schärfer trennt und die Vernunft der Ort wird, in der die Koinzidenzphänomene wirklich erfahrbar werden. Die Koinzidenz, so Kurt Flasch, werde nicht länger durch Verstandesargumente erschlossen, sondern in der Vernunft geschaut.⁶⁵ Als Kardinal wendet er sich zum einen mathematischen Problemen⁶⁶ zu und entwickelt zum anderen ab 1450 in kleineren Schriften seine Laienphilosophie. Dafür variiert er die Textgattung, ohne daß seine Analysen etwas an Schärfe und Brillanz vermissen lassen. In den Dialogen „*Idiota de sapientia*“⁶⁷, „*Idiota de mente*“⁶⁸ und „*Idiota de staticis experimentis*“ stellt Cusanus einem Vertreter der traditionellen Schulphilosophie einen Laien gegenüber, durch den er seine Lehre veranschaulicht.⁶⁹ Doch trotz aller didaktischen Bemühungen schien die Koinzidenzlehre auch schon zeitgenössische Leser besonders herauszufordern. 1452, Cusanus war kaum zum Bischof von Brixen ernannt worden, wendet sich der befreundete Abt von Tegernsee, Kaspar Aindorffer, und der Prior Bernhard von Waging ratsuchend an ihn, damit er sie in die ‚mystische Theologie‘ einführe.⁷⁰ Nikolaus von Kues vollendet ein Jahr später die Schrift „*De visione dei*“⁷¹ und schickt sie den Mönchen vom Tegernsee mit der Beigabe eines Bil-

⁶⁴ Nikolaus von Kues, *De coniecturis*. Mutmaßungen, übersetzt von Josef KOCH†, korr. Ausg. Karl BORMANN, Hamburg 1988.

⁶⁵ FLASCH [Anm. 9], S. 163. – Die literarische Form der Mutmaßungen als Brief, führt den Leser besonders intim in die Verschärfung seiner Denkmethode ein.

⁶⁶ J. HOFMANN/J. E. HOFMANN, Nikolaus von Kues. Die mathematischen Schriften (Philosophische Bibliothek 231), Hamburg 1952.

⁶⁷ Nikolaus von Kues, *Idiota de sapientia*. Der Laie über die Weisheit, übersetzt und eingeleitet von Renate STEIGER, Hamburg 1988.

⁶⁸ Nikolaus von Kues, *Idiota de mente*. Der Laie über den Geist. Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Renate STEIGER, Hamburg 1995.

⁶⁹ Vgl. Jan-Hendryk DE BOER, Plädoyer für den Idioten. Bild und Gegenbild des Gelehrten in den Idiota-Dialogen des Nikolaus von Kues, in: *Concilium medii aevi* 6, 2003, S. 195-237.

⁷⁰ Zur Geschichte der Abtei Tegernsee vgl. V. REDLICH, Tegernsee und die deutsche Geistesgeschichte im 15. Jahrhundert, Aalen 1974 (2. Aufl.). – Margot SCHMIDT, Nikolaus von Kues im Gespräch mit den Tegernseer Mönchen über Wesen und Sinn der Mystik, in: HAUBST [Anm. 18], S. 25-49. – Cusanus widmete 1458 auch „*De beryllo*“ den Mönchen von Tegernsee.

⁷¹ Nikolaus von Kues, *De visione dei*. Das Sehen Gottes. Deutsche Übersetzung von Helmut PFEIFFER (Kleine Schriften der Cusanus-Gesellschaft), Trier 1985. – Vgl. HAUBST [Anm. 18].

des (Abb. 1). In Form einer Bildmeditation (*devotio*) will er erfahrbar (*experimentaliter*) zeigen, wie Gott gedacht werden müsse, und es gelingt ihm auf diese Weise, so Flasch, die „Distinktionen der scharfsinnigen Scholastiker zu verlassen, ohne in den Rausch einer denkfeindlichen frommen Raserei zu fallen.“⁷² Daher ist nach Flasch diese Schrift nicht nur „das schönste Buch des Cusanus“⁷³, sondern als seine meistgelesene Schrift im 15. Jahrhundert kommt ihr ideengeschichtlich eine besondere Bedeutung zu.⁷⁴ Im Jahr 1458 vollendet Cusanus eine zweite Schrift, „*De beryllo*“⁷⁵, die er den Mönchen vom Tegernsee schon längst versprochen hatte. Aus Beryllen wurden Mitte des 15. Jahrhunderts Augengläser geschliffen. Cusanus überträgt die Metapher, daß der Beryll Unsichtbares sichtbar macht, auf die Vernunft und fragt nach einem vernunftmäßigen Beryll, den er in seiner Denkmethode der Koinzidenzlehre findet und erläutert. In der Predigt „*Tota pulchra es, amica mei*“⁷⁶ entwickelt er eine transzendente Schönheitslehre, auf die schon im Kontext der Forschungen Santinellos ausführlicher eingegangen wurde. Schließlich seinen noch zwei Schriften genannt, die Cusanus in seinen letzten beiden Lebensjahren vollendet und die dem heutigen Leser als ‚Zusammenfassungen‘ seines Denkens dienen können. Gleichsam als ein „religöses Testament“⁷⁷ wird in der Forschung ein Brief des Kardinals aus dem Jahre 1463 an den jungen Novizen Albergati hervorgehoben. Der Novize war ein Verwandter des berühmten Kardinals, den Jan van Eyck porträtierte. Nur wenige Monate vor seinem Tod schrieb Cusanus 1464 das „*Compendium*“⁷⁸. Er selber bezeichnet sie als eine kurze Einführung für einen einfachen Leser (*cum sis simplex*) in die Philosophie, die aber, so

⁷² FLASCH [Anm. 9], S. 386.

⁷³ FLASCH [Anm. 9], S. 386.

⁷⁴ FLASCH [Anm. 9], S. 383. – Im engen Zusammenhang zu „*De visione Dei*“ steht die im selben Jahr 1453 entstandene Schrift „*De pace fidei*“, in der Cusanus auf die Eroberung Konstantinopels 1453 und das Ende des oströmischen Reiches eingeht. In einem literarisch faszinierenden Prolog im Himmel suchen eine verlesenen Anzahl Weisen der verschiedensten Religionen unter dem Vorsitz Gottes nach der einen wahren Religion (*una religio*), die sich in verschiedenen Riten und Gebräuchen in dieser Welt zeigt. Vgl. dazu Walter Andreas EULER, *Unitas et pax. Religionsvergleich bei Raimundus Lullus und Nikolaus von Kues* (Religionswissenschaftliche Studien 15), Würzburg 1995.

⁷⁵ Nikolaus von Kues, *De beryllo. Über den Beryll*. Übersetzt und eingeleitet von Karl BORMANN, Hamburg 1987.

⁷⁶ *Tota pulchra es, amica mea* [Anm. 48]. – Vgl. dazu SENGER [Anm. 14].

⁷⁷ Josef KOCH, Nikolaus von Cues als Mensch nach dem Briefwechsel und persönlichen Aufzeichnungen, in: DERS. (Hrsg.), *Humanismus, Mystik und Kunst in der Welt des Mittelalters* (Studien zur Geistesgeschichte des Mittelalters 3), Leiden 1953, S. 56-75, Zitat S. 68 – Übersetzung und Kommentierung des Briefes vgl. Gerda VON BREDOW (Hrsg.), *Cusanus-Texte IV. Briefwechsel des Nikolaus von Kues. Das Vermächtnis des Nikolaus von Kues. Der Brief an Nikolaus Albergati nebst der Predigt in Montoliveto (1463)*, Heidelberg 1955.

⁷⁸ Nikolaus von Kues, *Compendium. Kurze Darstellung der philosophisch-theologischen Lehren*, Hamburg 1996.

Bormann, „keineswegs nur retrospektiv, sondern [...] vornehmlich ein Versuch [ist], Sein und Erkennen zu deuten.“⁷⁹

Schon dieser kurze Überblick läßt vermuten, daß die metaphorische Sprache des Cusanus kein Selbstzweck ist, sondern alle Metaphern und Gleichnisse vornehmlich im philosophisch-theologischen Kontext interpretiert werden müssen. Es erscheint mir daher notwendig, in einer kunsthistorischen Fachzeitschrift einige Textstellen ausführlicher zu zitieren, um nicht – wie einige vorherige Interpreten – der Gefahr zu erliegen, zentrale Begriffe aus dem Denkgebäude des Kardinals homolog auf den kunsttheoretischen Diskurs im Quattrocento zu übertragen. Vielmehr möchte ich im folgenden exemplarisch an zwei zentralen Textstellen aus „*De visione Dei*“ und „*De mente*“ die ontologische und erkenntnistheoretische Dimensionen seiner Argumentation herausheben, um daraufhin die These zu begründen, daß Cusanus die theologisch-philosophische Grundlage für den bildtheoretischen Diskurs liefert, ohne daß er sich explizit an dem zeitgenössischen Diskurs beteiligt.

Die Bildmeditation in „*De visione Dei*“⁸⁰

Aus den Schriften des Nikolaus von Kues hat die kunsthistorische Forschung „*De visione Dei*“ (1453) besonders viel Aufmerksamkeit gewidmet. Dies liegt auf der Hand, weil Cusanus hier eine konkrete Anleitung zur Bildmeditation gibt und sogar das Objekt der Bildmeditation mitliefert. Im Vorwort erläutert der Bischof von Brixen den Mönchen von Tegernsee sein Vorhaben:

„Wenn ich euch auf menschliche Weise zum Göttlichen zu erheben trachte, dann muß dies in einer Art Gleichnis (*similitudine*) geschehen.

Unter den menschlichen Werken habe ich aber kein Bild gefunden, das unserem Vorhaben angemessener ist als das Bild eines Alles-Sehenden, dessen Angesicht durch feinste Malkunst den Eindruck erweckt, als ob es gleichsam alles ringsum betrachte. Wenn es auch viele ausgezeichnet gemalte Bilder dieser Art gibt – wie das des Bogen-schützen auf dem Markt in Nürnberg, wie in Brüssel das des hervorragenden Malers Rogier (van der Weyden) auf einem sehr kostbaren Gemälde im Rathaus, wie in Koblenz das der Veronika in meiner Kapelle oder wie in Brixen in der Burg das des En-

⁷⁹ Karl BORMANN, Einleitung, in: Compendium [Anm. 78], S. X.

⁸⁰ *De visione Dei* [Anm. 71] – Vgl. vor allem die philosophischen Forschungen einschl. Literatur bei HAUBST [Anm. 18]. – Vgl. auch Michel DE CERTEAU, Nikolaus von Kues: Das Geheimnis eines Blickes, in: BOHN [Anm. 8], S. 325-356.

gels, der das Wappen der Kirche trägt, und viele andere überall ringsum –, so schicke ich doch eurer Liebe, damit es euch für die Praxis (*devotio*), die eine solche sinnenfällige Darstellung erfordert, nicht daran fehlt, ein kleines Tafelgemälde (*tabella*), das ich erhalten konnte. Es enthält die Darstellung eines Alles-Sehenden (*figura cuncta videntis*); ich nennen sie Ikone Gottes (*eiconam Dei*).⁸¹

Von diesen Bildwerken ist uns heute keines nachweislich erhalten. Bei dem Bild von Rogier van der Weyden wird es sich um ein Selbstporträt des Künstlers auf einem der beiden Gerechtigkeitsbilder aus dem Leben des Kaisers Trajan handeln, die 1695 zerstört wurden und nur noch als Kopie auf einem Teppich in Bern vermutet werden können.⁸² Es ist bemerkenswert, daß Cusanus im Vorwort keinen bestimmten Bildtypus zitiert, sondern neben dem erwähnten Historienbild einen Bogenschützen, ein Andachtsbild der Hl. Veronika und einen wappentragenden Engel anführt. Er scheint lediglich Wert auf eine kunstfertige Eigenschaft der Bilder zu legen, mit deren Hilfe die Augen der gemalten Figur dem vorübergehenden Betrachter folgen. In der Ikone Gottes (*Icona Dei*), die Cusanus der Schrift beilegt, kann man in der Tradition der Eyckschen Christusbilder eine Porträtikone Christi vermuten, die sich aus dem Andachtsbild der *vera ikon* herleitet. Kürzlich wurde im Diözesanmuseum in Brixen eine solche Tafel gefunden und restauriert (Abb. 1), die aber nach dem Ableben des Brixener Bischofs um 1470 datiert wird und möglicherweise eine Kopie des Originals darstellt.⁸³ Cusanus fährt im Text fort mit einer detaillierten Anleitung zur Verwendung des Bildes.

„Befestigt diese [Ikone Gottes] irgendwo, etwa an der nördlichen Wand. Ihr, Brüder, stellt euch um die Ikone herum, nicht weit von ihr entfernt, und schaut sie an! Und jeder von euch wird, von welcher Stelle er sie auch besieht, die Erfahrung machen, als werde er allein von ihr angeschaut. Dem Bruder, der im Osten stehen wird, wird es scheinen, als blicke dieses Gesicht nach Osten und dem Bruder, der im Süden steht, daß es nach Süden, und dem im Westen, daß es dem nach Westen blicke.

Zuerst also werdet ihr darüber staunen, wie es möglich ist, daß die Ikone zugleich alle und jeden einzelnen anblickt. Denn die Vorstellungskraft des im Osten Stehenden

⁸¹ De visione Dei [Anm. 71], n. 2.

⁸² Alfred NEUMEYER, *Der Blick aus dem Bilde*, Berlin 1964, S. 99 – Vgl. dazu KAUFFMANN [Anm. 26]. – PANOFKY [Anm. 26]. – Alex STOCK, *Die Rolle des ‚Icona Dei‘ in der Spekulation ‚De visione dei‘*, in: HAUBST [Anm. 18], S. 50-68.

⁸³ Vgl. *Vera Ikon*, in: *Ausstellungskatalog circa 1500* [Anm. 1], S. 320. – Gerhard WOLFF, *Vera Ikon*, in: *Ausstellungskatalog Horizonte* [Anm. 1], S. 104-107. – Ich sehe kein überzeugendes stilistisches Argument, die Tafel nicht 15 Jahre früher zu datieren und in ihr die Bildbeigabe des Cusanus zu sehen; zumal es sich um ein qualitativ minderwertiges Bild gehandelt haben muß, welches er noch soeben erhalten hatte, damit die Mönche ihre Bildmeditation auch durchführen konnten.

faßt es keineswegs, daß der Blick der Ikone in eine andere Gegend gerichtet ist, nämlich nach Westen oder Süden. Dann mag sich der Bruder, der im Osten stand, nach Westen begeben; und er wird erfahren, daß der Blick auf ihn gerichtet ist, wie vorher im Osten. Und da er weiß, daß die Ikone befestigt und nicht verändert worden ist, wird er über die Änderung des unveränderlichen Blicks staunen.

Und geht er, den Blick immer auf die Ikone heftend, von Westen nach Osten, so wird er erfahren, daß der Blick (*visus*) der Ikone immerzu mit ihm weitergeht. [...]“⁸⁴

„Von einer solchen sinnlichen Erscheinung (*apparentia*) her, vielgeliebte Brüder, habe ich vor, euch durch eine bestimmte Übung der Frömmigkeit (*praxim devotionis*) zur mystischen Theologie zu erheben.“⁸⁵

Über eine einfache Bilderfahrung (*experimentaliter*) möchte Cusanus den Betrachter in ein „Staunen“ über die „Änderung des unveränderlichen Blicks“ führen. An dieser Stelle kündigt sich schon die Koinzidenzlehre des Cusanus an: Der dem Widerspruchsprinzip unterstellte Verstand (*ratio*) gerät anhand der sinnlichen Erfahrung ins Staunen über ein widersprüchliches Phänomen. Bevor Cusanus nun in die Übung der Frömmigkeit einsteigt, um den Leser durch diese sinnliche Erfahrung hin zur Koinzidenz zu führen, schickt Cusanus drei philosophische Prämissen voraus, welche die Begriffe vom empirischen, verschränkten Sehen und vom absoluten, unverschränkten Sehen voneinander unterscheiden und sie in Beziehung zu Gottes Blick setzen.

„An erster Stelle, meine ich, ist dies zugrunde zu legen: Am Blick (*visus*) der 'Ikone Gottes' kann nichts erscheinen, das nicht im wahren Blick Gottes wahrer ist. Gott, der der höchste Inbegriff (*summitas*) jeder Vollkommenheit ist und größer, als (er) gedacht werden kann, wird ja doch ‚Theos‘ genannt, weil er alles sieht.

Kann mithin ein gemalter Blick auf einem Gemälde so erscheinen, als sehe er gleichzeitig alles und das einzelne, dann wird dies, da es zur Vollkommenheit des Sehens (*visus*) gehört, der Wahrheit nicht weniger in wahrhafter Weise (*veraciter*) zukommen können als der Ikone oder der Erscheinung in der Weise des Erscheinens [...].

Betrachte ich nämlich das Sehen als solches (*abstractum visum*), das ich geistig (*mente*) von allen Augen und Organen losgelöst habe, und habe ich überlegt, daß dieses Sehen als solches in seinem verschränkten Sein – so wie die Sehenden durch eben dieses Sehen sehen – gebunden ist an Zeit und Räume der Welt, an die einzelnen Gegenstände und an die weiteren derartigen Bedingungen, daß dagegen das Sehen als

⁸⁴ De visione Dei [Anm. 71], n. 3.

⁸⁵ De visione Dei [Anm. 71], n. 4.

solches von diesen Bedingungen gleichermaßen befreit und gelöst ist, dann verstehe ich sehr wohl, daß es nicht zum Wesen des Sehens gehört, den einen Gegenstand mehr als den anderen zu betrachten, wengleich im verschränkten Sein dies mitgeht, daß es, wenn es auf das eine schaut, nicht (zugleich) das andere oder uneingeschränkt alles schauen kann.

Gott aber ist, als das wahre unverschränkte Sehen nicht kleiner, als die Einsicht (*intellectus*) vom Sehen als solches an sich erfassen kann. Er ist vielmehr unverhältnismäßig (*improportionaliter*) vollkommener. Deshalb kann die sinnliche Erscheinung des Blickes einer Ikone weniger an die höchste Vollendung des absoluten Sehens heranreichen als der Begriff. So gibt es keinen Zweifel: Was in jenem Bild aufscheint, ist auf übertragene Weise im absolutem Sehen.⁸⁶

In der ersten Prämisse verweist Cusanus auf eine in seiner Zeit selbstverständliche Unterscheidung zwischen dem empirischen Sehen im verschränkten Sein und einem Sehen als solches, das als ein intelligibles „von allen Augen und Ohren“ losgelöstes Sehen verstanden wird. Im Unterschied zu Frömmigkeitsübungen der *devotio moderna* rettet er aber den Augenschein vor der Abwertung, weil alles, so Flasch, „was im Augenschein erfahren wird, [...] auch und zwar in wahrer Form in Gott selbst“ ist.⁸⁷ Folglich sind im absolutem Sehen Gottes sowohl das intelligible als auch das empirische Sehen des Menschen eingefaltet, d.h. aber vice versa, daß sich im empirischen Sehen immer etwas vom absolutem Sehen ausdrückt. Daher kann Cusanus ohne Zweifel formulieren, daß das „was in jenem Bild aufscheint, [...] auf überragende Weise im absoluten Sehen“ ist.

In der zweiten Prämisse differenziert Cusanus das empirische Sehen weiter aus. Er konstatiert, daß das empirische Sehen immer individuell und damit verschiedenartig ist, weil es jeweils an konkrete Voraussetzungen gebunden ist: „Denn unser Sehen folgt den Dispositionen (*passiones*) des Organs und der Seele. Daher schaut einer jetzt liebevoll und freudig, dann aber leidvoll und zornig, nun nach Art von Knaben, dann nach Art von Männern, sodann ernst und altersschwach.“⁸⁸ Das absolute Sehen ist von diesen Dispositionen frei, „umfaßt aber als das angemessenste Maß und das wahrste Urbild aller Sehvermögen zugleich und auf einmal alle Sehweisen und jede einzelne.“⁸⁹ Es umfaßt diese aber nicht additiv, sondern „in unverschränkter Weise“ (*incontracte*). Das absolute Sehen ist folglich eine „Verschränkung der Verschränkun-

⁸⁶ De visione Dei [Anm. 71], n. 5 und 6.

⁸⁷ FLASCH [Anm. 9], S. 413.

⁸⁸ De visione Dei [Anm. 71], n. 7.

⁸⁹ De visione Dei [Anm. 71], n. 7.

gen“, eine *contractio contractionum*. Fern jeder mystischen Wortverdrehung klingt hier die Koinzidenzlehre des Cusanus an, die besagt, daß der Zusammenfall der verschiedensten, verschränkten Sehweisen nicht in einer Hierarchie unter oder neben dem absoluten, unverschränkten Sehen steht, sondern die „Verschränkung der Verschränkung“ ist selbst eine Seite des unverschränkten Sehens. Damit wird ein Erkenntnisweg angedeutet, der nicht einseitig als Aufstieg zum Intelligiblen und in der Ablösung vom Verschränkten und Sinnenfälligen verstanden werden darf, sondern den Menschen auffordert, in der sinnlichen und verstandesmäßigen Welterforschung die Widersprüche auszuhalten, sich zum Staunen führen zu lassen, wie es Cusanus nennt, um in der Koinzidenz mittels der Vernunft Gott zu schauen.⁹⁰ An dieser Stelle wird ein Naturverständnis schattenhaft deutlich, das die neuzeitlichen Naturerforschung begründen wird und in Bezug auf den Mimesisbegriff der Kunsttheoretiker noch differenziert werden muß.

In der folgenden dritten Prämisse führt er die beiden vorhergehenden zusammen und bezieht sie direkt auf Gott. Gott ist „höchste Einfachheit“, von der nichts „verschieden sein kann, wenngleich wir aus diesen oder jenen Gründen Gott diese oder jene Namen zusprechen.“⁹¹ Ist Gott höchste Einheit und zugleich Allumfassend, dann folgt daraus nach Cusanus, daß „Gott [...] in sich alle Sinn-Gründe ein[faltet], da er der absolute Sinn-Grund aller nur denkbaren Sinn-Gründe ist.“⁹² Cusanus versteht die Einheit Gottes nicht verstandesmäßig einseitig nur als Einheit, sondern zugleich als Fülle, wodurch er sich von einer negativen Theologie unterscheidet. Diese Einheit kann der Menschen nur in der Koinzidenz der Verschiedenheiten und Widersprüche denken.

Die drei philosophischen Prämissen sind zwar notwendig, um grundsätzliche Begriffe vorab zu klären und die folgende Bildmeditation von vornherein in den Kontext der Koinzidenzlehre einzubetten. Doch Cusanus will mit „*De visione Dei*“ keine philosophische Abhandlung, wie in „*De docta ignorantia*“ und „*De coniecturis*“ vorlegen, sondern die Mönche „auf die einfachste und allgemein verständlichste Weise auf dem Weg der Erfahrung (*experimentaliter*) in die allerheiligste Dunkelheit hineingeleiteten“,⁹³ wie er es ihnen in der Widmung verspricht. So folgt den Prämissen die Aufforderung zur Praxis (*devotio*):

⁹⁰ Vgl. FLASCH [Anm. 9], S. 414. – Das „Staunen“ scheint Cusanus in *De visione Dei* [Anm. 71], n. 3 wie in *De mente* [Anm. 68], n. 51 als Ansporn für die Suche nach Wissen zu verstehen.

⁹¹ *De visione Dei* [Anm. 71], n. 8. – Vergleiche zur Einheit Gottes, der sich in dieser Welt verschiedenartig zeigt und in Kult und Ritus unterschiedlich verehrt werden kann, die religionsphilosophischen Ausführungen von Euler [Anm. 74] zu „*De pace fidei*“.

⁹² *De visione Dei* [Anm. 71], n. 8.

⁹³ *De visione Dei* [Anm. 71], n. 1.

„Nun trete, betrachtender Bruder, zur Ikone Gottes hinzu! Stelle dich zuerst im Osten hin, dann im Süden und schließlich im Westen! Und da der Blick der Ikone dich gleichermaßen von allen Seiten her anschaut und dich nicht verläßt, wohin auch du dich wendest, wird in dir das Nachdenken (*speculatio*) angeregt. Du wirst herausgefordert, zu sagen: Herr, nun schaue ich in diesem Bild Deine Vorsehung in einer Art sinnlichen Erfahrung [...].“⁹⁴

Cusanus wechselt hier von der direkten Anrede an die Mönchsgemeinde in die indirekte Rede des Akteurs der Bildmeditation. Diese formale Wendung unterstreicht den didaktischen Zweck der Schrift, den Mönchen mit „*De visione Dei*“ keine Abhandlung *über* das absolute Sehen, sondern eine angeleitete Übung *zum* absoluten Sehen vorzulegen. Die nun anschließende Bildmeditation ist in zwei Abschnitte gegliedert.

In einem ersten Schritt führt Cusans den Meditierenden durch unterschiedliche Widerspruchserfahrungen an die Koinzidenz heran, damit er in einem zweiten Schritt Gott schauen kann. Cusanus folgt hier nahezu wörtlich Paulus, der im 1. Brief 13,12 an die Korinther schreibt: „Wir sehen jetzt durch einen Spiegel ein dunkles Bild [Rätselbild], dann aber von Angesicht zu Angesicht. Jetzt erkenne ich stückweise, dann aber werde ich erkennen, wie ich erkannt bin.“ Zu Beginn veranschaulichen die Erfahrungen mit der *Icona Dei* metaphorisch die Beschränktheit des Betrachters aufgrund seiner Disposition in der sinnenfälligen Welt, in der er Gott – analog zur Bilderfahrung – immer nur aus einem Blickwinkel sehen kann. Will er Gott von Angesicht zu Angesicht (*visio facialis*)⁹⁵ schauen, so muß er sehen lernen, wie Gott selbst schaut, nämlich in der Koinzidenz.

„Dein Auge, Herr, gelangt zu allem, ohne sich eigens darauf einzustellen (*sine flexione*). Daß sich nämlich unser Auge (erst) auf einen Gegenstand einstellt, kommt daher, daß unser Blick, nur in einem umgrenzten Winkel sieht. Der Winkel Deines Auges aber, Gott, hat keine quantitative Begrenzung, sondern er ist unendlich. So ist er ein Kreis, ja auch eine ‚unendliche Kugel‘, weil Dein Blick das kugelartige Auge (*oculus sphaericitatis*) und von unendlicher Vollkommenheit ist. Alles im Umkreis sieht er mithin zugleich ‚von oben‘ und ‚von unten‘.“⁹⁶

⁹⁴ De visione Dei [Anm. 71], n. 9.

⁹⁵ Zur ‚Visio Facialis‘-Thematik vgl. vor allem die herausragende Abhandlung von Werner BEIERWALTES, Visio Facialis – Sehen ins Angesicht, in: HAUBST [Anm. 18], S. 91-124.

⁹⁶ De visione Dei [Anm. 71], n. 30.

Solche Formulierungen sind eine weitere Spielart seiner ‚Denkmethode‘. Hat der Meditierende schließlich seine ‚Winkelgebundenheit‘ erkannt, und gleichzeitig die Unendlichkeit des Blick Gottes, der alle Winkel in sich einfaltet, dann kann er sagen:

„So habe ich den Ort gefunden, an dem Du unverhüllt gefunden werden kannst. Er ist vom Ineinsfall der Gegensätze umgeben. Er ist die Mauer des Paradieses, in dem Du wohnst. Seine Pforte bewacht der höchste Geist des Verstandes (*rationis*). Wird dieser nicht besiegt, wird der Zugang nicht offen sein. Jenseits also des Ineinsfall der Gegensätze wirst Du gesehen werden können, keineswegs diesseits.“⁹⁷

In dem nun folgenden zweiten Teil von „De visione Dei“ begleitet Cusanus den Meditierenden auf diesem Pfad durch die Pforte hindurch hinter die Mauer der Koinzidenz zur Schau Gottes, wobei er konsequent an der literarischen Form eines meditativen Gebetes festhält. Dort entfaltet er seine Trinitätsphilosophie und Christologie,⁹⁸ auf deren Erläuterung wir innerhalb unserer Fragestellung vorerst verzichten können.

Die Erfahrungsübungen mit der *Icona Dei* sind eng in den argumentativen Kontext der Koinzidenzlehre eingebunden. An keiner Stelle entwickelt Cusanus kunsttheoretische Paradigmen und so muß es Wolf nicht wundern, wenn „Nikolaus nirgends explizit das Problem der Bildhandlung, der bildimmanenten Bewegung der Figuren,“⁹⁹ thematisiert. Dies ist nicht das Thema von „De visione Dei“. Darüber hinaus läßt die Benennung ganz unterschiedlicher Bildtypen im Vorwort schon erahnen, daß es ihm nicht um Regeln der Kunst an sich geht, sondern lediglich um eine artifizielle Bildqualität.¹⁰⁰ Das hiesige Bild dient als ein didaktisches Mittel und unterstützt seine metaphorische Sprache, wodurch er seine Koinzidenzlehre für grundsätzlich alle Menschen zugänglich machen möchte. Das Bild wird damit zu einem Teil der „Milch der Gleichnisse“¹⁰¹, mit der Cusanus die Anfänger seiner ‚Denkmethode‘ nährt und speist, bevor er ihnen kräftigere Speise, in diesem Falle seine Trinitätsphilosophie und Christologie, zumutet. Aus dieser Schrift ein „Konzept des Selbstporträts“¹⁰² abzuleiten bleibt genauso fraglich wie diejenigen Versuche, von Cusanus formale oder ikonographische

⁹⁷ De visione Dei [Anm. 71], n. 37. – Zur „Mauer der Koinzidenz“ vgl. Rudolf HAUBST, Die erkenntnistheoretische und mystische Bedeutung der ‚Mauer der Koinzidenz‘, in: HAUBST [Anm. 18], S. 167-195.

⁹⁸ Vgl. dazu den Band zum Symposiums zu „De visione Dei“ HAUBST [Anm. 18].

⁹⁹ WOLF [Anm. 3], S. 207.

¹⁰⁰ Vgl. HEROLD [Anm. 15], S. 591.

¹⁰¹ De visione Dei [Anm. 71], n. 45. – Vgl. auch n. 2: „Wenn ich euch auf menschliche Weise zum Göttlichen zu erheben trachte, dann muß dies in einer Art Gleichnis (similtudine) geschehen.“

¹⁰² WOLF [Anm. 3], S. 207.

Eigenschaften der Kunst abzuleiten.¹⁰³ Lediglich Boehm bleibt es nicht verborgen, daß „das Wesen des Bildes in der Renaissance [...] von der Explikation des Sehens“ bei Cusanus verstanden werden könnte.¹⁰⁴ Leider bezieht Boehm das Sehen bei Cusanus nur auf die Problematik der Perspektivität, so daß er die zugrundeliegende ‚Theorie des Sehens‘, auf die in der philosophischen Forschung schon hingewiesen wurde,¹⁰⁵ nicht erkennt.

Cusanus entwickelt in „*De visione Dei*“ eine differenzierte Begrifflichkeit vom Sehen und unterscheidet drei Arten. Mit Sehen verbindet Cusanus in erster Linie eine optische Wahrnehmung und stellt im obigen Zitat fest, daß menschliches Sehen immer ein Sehen in ‚Winkelgebundenheit‘ ist.¹⁰⁶ Das Konzept der Winkelgebundenheit wurde wenige Jahre zuvor von Alberti im ersten Buch von „*De pictura*“ innerhalb seiner Sehstrahlenlehre ausführlich vorgestellt.¹⁰⁷ Alberti konstruiert nicht nur erstmalig die Sehpypamide nach mathematischen Prinzipien, sondern er weist auch auf die Folgen der Winkelgebundenheit für den Betrachter hin. „Da also der ‚Sehwinkel‘ [*angulus visius*] sich im Auge befindet, hat man die folgende Regel ableiten können: je spitzer der Winkel im Auge sei, desto kürzer erscheine das Größenverhältnis.“¹⁰⁸ Die inhaltliche Nähe zwischen Nikolaus von Kues und Leon Battista Alberti, die zur gleichen Zeit am Hofe des Papstes Nikolaus V. gearbeitet hatten, ist offensichtlich. Alberti und Cusanus wählen denselben Ausgangspunkt, doch verfolgen sie des weiteren unterschiedliche Fragestellungen. Während Alberti basierend auf der Sehstrahlenlehre im 2. Buch erste Regeln für die praktische Umsetzung entwirft und ein erstes kunsttheoretisches Konzept um die Begriffe *circumscriptio*, *compositio* und *luminium* entwirft, verfolgt Cusanus eine erkenntnistheoretische Weg und fragt danach, wie der Akt des winkelgebundenen Sehens zu verstehen sei und wohin er den Menschen führen könne.

Folgen wir Flasch, so ist die cusanische Analyse des Sehens darauf angelegt, den rationalen Charakter der Sehnehmung herauszustreichen. „Daß wir überhaupt etwas Bestimmtes sehen, ist der Tätigkeit der *ratio* zuzuschreiben.“¹⁰⁹ Die Festgelegtheit des Betrachters im Raum führt aber anhand obiger Bilderfahrungen zu widersprüchlichen Seherfahrungen, die den Verstand an seine Grenzen treibt. Erst der einsichtige Blick der Vernunft auf die Widersprüche des Verstandes, führen das Denken

¹⁰³ Vgl. THURMANN [Anm. 41]; PIEPER [Anm. 44].

¹⁰⁴ BOEHM [Anm. 55], S. 159.

¹⁰⁵ FLASCH [Anm. 9], S. 430-432. – Vgl. auch HAUBST [Anm. 18].

¹⁰⁶ *De visione Dei* [Anm. 71], n. 30.

¹⁰⁷ Leon Battista ALBERTI, *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, hrsg. und eingeleitet von Oskar BÄTSCHMANN, Darmstadt 2000, vor allem n. 5-8.

¹⁰⁸ ALBERTI [Anm. 107], n. 6, S. 205.

¹⁰⁹ FLASCH [Anm. 9], S. 431.

zur Einsicht, Überwinden den Wächter an der Pforte des Paradieses, um hinter der Mauer der Koinzidenz Gott als absolutes Sehen schauen zu können.

Diese ‚Stufen des Sehens‘, von der winkelgebundenen Seherfahrung über den einsichtigen Blick der Vernunft bis hin zum absoluten Sehen, fallen in Jesus in einer Person zusammen und bestimmen die Christologie des Kardinals im zweiten Teil von *„De visione Dei“*: „Du sahst also, Jesus, mit dem menschlichen Auge die sichtbaren Akzidentien, aber mit dem absoluten göttlichen Sehen das Wesen der Dinge.“¹¹⁰ Im folgenden Absatz macht Cusanus das Verhältnis der sinnliche Sehkraft zur einsichtigen (menschlichen) und absoluten besonders klar:

„So sehe ich in Dir, dem einen Jesus, auf irgendeine ähnliche Weise die menschliche einsichtige Natur der göttlichen Natur geeint und, daß Du zugleich vieles als Mensch gewirkt hast so wie als Gott vieles Wunderbare über das Menschen-Mögliche (supra hominem) hinaus. Ich sehe, gütigster Jesus, daß die einsichtige Natur im Vergleich zur sinnlichen absolut und keineswegs wie diese begrenzt und so an ein Organ gebunden ist, wie etwa die sinnliche Sehkraft an das Auge gebunden ist. Die göttliche Kraft ist jedoch unverhältnismäßiger freier von Bindung als die einsehende.“¹¹¹

Die ‚Stufen des Sehens‘ können an dieser Stelle als Stufen der Erkenntnis gedeutet werden, in denen jeweils die vorhergehende eingefaltet ist. Es kann nicht deutlich genug hervorgehoben werden, daß eingedenk dieser erkenntnistheoretischen Überlegungen die Erfahrung der Koinzidenz nicht nur in Gott möglich ist, sondern daß sie eine Eigenart des Denkens ist, die auf der rationalen Durchgliederung der gesamten Sinneswelt gründet.¹¹² Folglich hat jeder Mensch als Abbild Gottes qua Vernunft die Potenz diesen vollkommen Weg der Erkenntnis zu gehen. Dieser Erkenntnisweg aber setzt Naturerfahrung, sogar im cusanischen Sinne Naturerforschung voraus, weil sich nur dort Gottes Offenbarung zeigt: „Die sinnenfälligen Dinge nämlich sind die Bücher der Sinne, in denen die Absicht der göttlichen Vernunft in sinnenfälligen Gestalten beschrieben ist, und die Absicht ist die Selbstoffenbarung des Schöpfergottes.“¹¹³ Leonardos Selbstverständnis, daß die Malerei eine Wissenschaft sei, die sich der Natur hinwendet und ihre Prinzipien mit mathematischer Beweisführung zu ergründen versucht,¹¹⁴ findet auf einer erkenntnistheoretischen Ebene bei Cusanus seine Begründung. Damit nicht genug. Flasch möchte in der cusanischen Reflexion über das Sehen

¹¹⁰ *De visione Dei* [Anm. 71], n. 97.

¹¹¹ *De visione Dei* [Anm. 71], n. 98.

¹¹² Vgl. FLASCH [Anm. 9], S. 432.

¹¹³ *De beryllo* [Anm. 75], n. 66.

¹¹⁴ Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*. Das Buch von der Malerei (Nach d. Codex Vaticanus 1270), Wien 1882, vor allem n. 1.

eine direkte Beziehung zu den Perspektivtheoretikern des 15. Jahrhunderts konstatieren, die sich um eine Mathematisierung bemüht hätten. So wähle Cusanus nicht ohne Grund den Sehsinn und nicht den Geruchs- oder Hörsinn. „Das Sehen ist das Rationalste, was es in der sinnlichen Erfahrung gibt. Was ‚Gegenstand‘ und was ‚Vergegenständlichung‘ heißt, läßt sich am Sehen am besten demonstrieren. Wie diffus ist dagegen das Hören, wie opak das Riechen.“¹¹⁵ Wenn Flasch hiermit das Selbstverständnis des Cusanus richtig zusammenfaßt, so ist es nicht weit von Leonardo entfernt, der dem Sehsinn am wenigsten Täuschung und damit die höchste Erkenntnisfähigkeit zugesteht: „L’occhio [...] meno s’inganna nel suo uffitio, che nissun altro senso [...]“.¹¹⁶

Um die ersten Konturen, die das Verhältnis von Cusanus zur zeitgenössischen Kunstliteratur umschreiben, noch deutlicher erkennen zu können, ist es an dieser Stelle sinnvoll, einen weiteren Text zur Analyse heranzuziehen, der häufig in der kunsthistorischen Forschung mißverstanden wurde.

Der Löffelschnitzer in „*Idiota de mente*“

„*Idiota de mente*“ gehört zu den drei Laienschriften des Cusanus, die er um 1450 geschrieben hat. Ein humanistisch gebildeter Redner und ein Vertreter der Schulphilosophie statten einem Laien einen Besuch ab. Sie finden ihn bei der Verrichtung seines Handwerks, der Kunst des Löffelschnitzens,¹¹⁷ und beginnen mit ihm einen Dialog über den Geist. Im ersten Teil von „*Idiota de mente*“ entwickelt der Laie eine „Ontologie des Geistes“. Nach einer ersten etymologischen Herleitung des Geistes (*mens*) von ‚messen‘ (*mensurare*), bestimmt er ihn nun genauer und unterscheidet einen ‚unendlichen Geist‘ von ‚Abbildern des unendlichen Geistes‘, die geschaffene, engelhafte oder menschliche Geister sein können.¹¹⁸ Folglich sind „alle menschlichen Künste (*humanas artes*) [...] gewisse Abbilder der unendlichen und göttlichen Kunst (*infinitae et divine artis*)“.¹¹⁹ Der Laie macht deutlich, daß je ähnlicher die endlichen Künste

¹¹⁵ FLASCH [Anm. 9], S. 431.

¹¹⁶ Leonardo [Anm. 114], n. 11, vgl. auch n. 2.

¹¹⁷ Über das Selbstverständnis des Löffelschnitzers vgl. De mente [Anm. 68], n. 54f: „Laie: Ich beschäftige mich gern mit solchen Übungen (*exercitiis*), die Geist (*mens*) und Leib (*corpus*) unablässig weiden. [...] In dieser meiner Kunst untersuche ich das, was ich will, auf symbolischem Wege und weide den Geist, verkaufe die Löffel und erquicke den Leib.“

¹¹⁸ Vgl. Giovanni SANTINELLO, Einleitung, in: De mente [Anm. 68], S. XII.

¹¹⁹ De mente [Anm. 68], n. 59f.

ihrem Urbild sind, desto vollkommener sind sie, und er verdeutlicht dieses Verhältnis am Beispiel seines Handwerks:

„Laie: Ich will also aus dieser Löffelschnitzkunst symbolische Beispiele bringen, damit sinnenfälliger wird, was ich sagen will.

Philosoph: Tu das so bitte. Denn ich sehe, daß du den Weg dahin eingeschlagen hast, wohin ich verlangte.

Der Laie nahm einen Löffel zur Hand und sagte:

Der Löffel hat außer der von unserem Geist geschaffenen Idee kein anderes Urbild. Denn wenn auch ein Bildhauer oder ein Maler die Urbilder von den Dingen hernimmt, die nachzugestalten er sich müht, so tue ich das doch nicht, der ich aus Hölzern Löffel und Schalen und Töpfe aus Ton hervorbringe. Dabei ahme ich nämlich nicht die Gestalt irgendeines Naturdinges nach. Solche Formen von Löffeln, Schalen und Töpfen kommen nämlich nur durch menschliche Kunst zustande. Daher besteht meine Kunst mehr im Zustandbringen als im Nachahmen geschöpflicher Gestalten und ist darin der unendlichen Kunst ähnlicher.“¹²⁰

Cusanus unterscheidet hier vorerst zwei Formen von menschlichen Künsten (*ars*). Die eine versteht er als Kunst der Nachahmung von Naturdingen, zu denen der die Maler und Bildhauer zählt, und die andere als eine hervorbringende Kunst, zu der er die Löffelschnitzkunst zählt, weil sie Dinge schafft, die es in der Natur nicht gibt. Als „symbolischen Beispiel (*symbolica paradigmata*)“ ist die Löffelschnitzkunst darüber hinaus ein metaphorisches Sinnbild des menschlichen Geistes, der den Menschen zum zweiten Schöpfer macht. So wie die Kunst des Löffelschnitzers der göttlichen Kunst näher kommt als die der nachahmenden Bildhauer und Maler, so kommt der lebendige, bewegte menschliche Geist dem unendlichen Geist näher als der tote, unbewegte menschliche Geist. Cusanus bezieht sich hier auf die Autorität des Hermes Trismegistos, den er in „De beryllo“ zitiert: „Viertens beachte, daß Hermes Trismegistos sagt, der Mensch sei ein zweiter Gott. Denn wie Gott Schöpfer der realen Seienden und der natürlichen Formen ist, so ist der Mensch Schöpfer der Verstandesseienden und der künstlichen Formen, die lediglich Ähnlichkeiten seiner Vernunft sind, so wie die Geschöpfe Ähnlichkeiten der göttlichen Vernunft sind.“¹²¹

In Bezug auf die nachahmenden Künste folgt Cusanus an dieser Stelle wieder Alberti. Der Künstler soll sich „mit dem gebotenen Geschick nach der Natur richten“¹²².

¹²⁰ De mente [Anm. 68], n. 61f.

¹²¹ De beryllo [Anm. 75], n. 7.

¹²² ALBERTI [Anm. 107], n. 42.

Darunter versteht Alberti zwar keine realistische Naturabbildung, sondern Ziel sei eine ideale Naturnachahmung, die die Idee der Schönheit nicht verfehlt, und die ihre idealen Formen wiederum in der Natur findet. „Wer sich [...] angewöhnt, alles der Natur selbst zu entnehmen, wird am Ende über eine so geübte Hand verfügen, daß alles, was er versucht, gleichsam ‚nach Natur riecht‘. Dies aber ist auf Gemälden – wie wir feststellen können – höchst erstrebenswert.“¹²³

Über diese Verständnis der Naturnachahmung geht Cusanus aber hinaus und weist auf eine Besonderheit des bewegten menschlichen Geistes hin, der im Stande ist, Dinge zu erschaffen, die es in der Natur nicht gibt. Leonardo scheint wiederum Cusanus gelesen, zumindest aber mit dieser Argumentation in Kontakt gekommen zu sein. „Die bildende Kunst“, so Leonardo in seinen Tagebüchern, „ist von solcher Vortrefflichkeit, daß sie sich nicht nur den Erscheinungen der Natur zuwendet, sondern unendlich viel mehr Erscheinungen als die Natur hervorbringt.“¹²⁴ „Will der Maler“, so Leonardo im „*Trattato della pittura*“, „Schönheiten erblicken, die ihn zur Liebe bewegen, so ist er Herr darüber, sie in’s Dasein zu rufen, und will er Dinge sehen, ungeheuerlich, zum Erschrecken, so ist er darüber Herr und Gott [...] Und in der That, Alles, was es im Weltall gibt, sei es nun in Wesenheit und Dasein, oder in der Einbildung, er hat es, zuerst im Geist und dann in den Händen [...]“¹²⁵ Folglich könnte man mit Leonardo die Malerei „demnach richtig Enkelin der Natur nennen und Gott verwandt.“¹²⁶ Cusanus legt also keine „Theorie der Mimesis“ vor, wie sie Wolf bei hier zu erkennen glaubt, sondern die erkenntnistheoretische und ontologische Legitimation einer solchen.¹²⁷

Hans Körner versucht in einem sehr anregenden Aufsatz, die monochromen Schnitzretabel der Spätgotik im Kontext eines neuzeitlichen Bildbegriffs zu lesen und bezieht sich dabei vor allem auf diese Textstelle.¹²⁸ Grundsätzlich ist es richtig, auf Cusanus als Quelle für ein verändertes Bildverständnis in der Frühen Neuzeit hinzuweisen, doch überträgt Körner die Kunst des Löffelschnitzers direkt auf die Kunst des spätgotischen Bildschnitzers, der „‚holzfarbene‘ Skulpturen schafft, [...] und über die pure Nachahmung“ hinausgeht.¹²⁹ Diese Textstelle gibt eine solche Interpretation nicht

¹²³ ALBERTI [Anm. 107], n. 56.

¹²⁴ Leonardo da Vinci, Philosophische Tagebücher, hrsg. von Guiseppe ZAMBONI, Hamburg 1958, S. 83.

¹²⁵ Leonardo [Anm. 114], n. 13.

¹²⁶ Leonardo [Anm. 114], n. 12.

¹²⁷ WOLF [Anm. 3], S. 207.

¹²⁸ Hans KÖRNER, Die Kunst des Löffelschnitzers. Kunst und Künstlichkeit im späten Mittelalter, in: DERS., Festgabe für Lisa Maskell zum 30. April 1994, Manuskript Düsseldorf 1994, S. 13-23, Zitat S. 21.

¹²⁹ KÖRNER [Anm. 128], S. 21. – Vgl. ganz ähnlich HEROLD [Anm. 15], S. 589.

her. Im Kontext einer Ästhetik des Cusanus könnte sich Körners Fragestellung aber für die nordalpine Kunst um 1500 als sehr fruchtbar erweisen.¹³⁰

Die Bewegung des Geistes

Durch die Analyse der beiden Textstellen konnte deutlich gemacht werden, daß man zum einen die direkten Verweise auf die Kunst bei Cusanus im Kontext seiner ontologischen und erkenntnistheoretischen Fragestellungen lesen muß und sich jede homologe Übertagung in einem bildtheoretischen Diskurs verbietet. Zum anderen zeigt aber gerade eine textnahe Analyse, daß Cusanus sehr wohl den kunsttheoretischen Diskurs kannte, sich auf ihn bezogen und weitergeführt hat. Er bindet das Paradigma der Winkelgebundenheit nach Alberti in seine Lehre von der Koinzidenz ein und legitimiert geradezu die Erfahrungen der Winkelgebundenheit in der Sinnenwelt als notwendige Voraussetzung auf dem Wege zur absoluten Erkenntnis. „Die über die Sinne vermittelten Eindrücke der Dinge“, so Herold, „regen den menschlichen Geist an, sich auf die ihm eigenen schöpferischen Kräfte zu besinnen, tätig zu werden und die Welt nach geistigem Maß auszulegen und zu gestalten.“¹³¹ In der sinnenfälligen Natur offenbart sich nach Cusanus die Absicht der göttlichen Vernunft, daher ist es die Aufgabe des Menschen, die Natur zu erforschen und zu durchmessen.¹³² Damit bekommt die Kunst im Sinne Albertis eine neue Bedeutung und Leonardos Wissenschaftsbegriff der Malerei ihre Legitimation.

Über Albertis Theorie der Mimesis hinaus verweist Cusanus schließlich auf den schöpfenden Charakter des Geistes (*mens*), der als Abbild des absoluten Geistes Gott ähnlich ist. Ohne auf kunsttheoretische Fragen einzugehen begründet Cusanus in der Schöpfungsmöglichkeit eine Eigenschaft des Menschen/Künstlers, die ein weiteres Paradigma des neuzeitlichen Bildes darstellen wird.

Cusanus stellt ein herkömmliches Andachtsbild, das sich motivgeschichtlich aus dem Tuch der Hl. Veronika herleiten läßt und seit dem 13. Jahrhundert im Kontext einer Andacht stand,¹³³ in einen neuen, einen experimentellen Kontext, der jede Sakralität des Bildes negiert. In einem solchen Umgang mit dem Bild offenbart sich ein Bildverständnis, das sich von dem mittelalterlichen Verständnis eines Andachts- und

¹³⁰ Vgl. Holger SIMON, Das Hochaltarretabel aus Lorch am Rhein. Grundlegende Überlegungen zum neuzeitlichen Bildbegriff, in: EUSKIRCHEN/HOPPE/NUBBAUM [Anm. 27] (im Druck).

¹³¹ HEROLD [Anm. 15], S. 589.

¹³² De beryllo [Anm. 75], n. 66.

¹³³ BELTING 1991 [Anm. 7], S. 246ff. – Vgl. auch STOCK [Anm. 82], S. 54.

Kultbildes abhebt und das Bild zugleich zum Gegenstand der sinnlichen Erkenntnis setzt. Belting beschreibt diesen neuzeitlichen Bildbegriff sehr treffend: „Der Unterschied zu dem bisherigen Bildverständnis liegt auf der Hand. Man hatte dem alten Bild eine Realität besonderer Art zugetraut und es wörtlich genommen als Erscheinung der sakralen Person in sichtbarer Gestalt. Das neue Bild wurde zum einen auf die allgemeinen Naturgesetze verpflichtet, wozu die Optik gehörte, und damit ohne Abstriche dem Bereich der sinnlichen Wahrnehmung zugeordnet: Für das Bild galten keine anderen Gesetze mehr, als sie für die natürliche Wahrnehmung außerhalb des Bildes galten.“¹³⁴ Ganz ähnlich formuliert es Cusanus selbst: „Auch das Bild (*imago*) vollendet sie [Einsicht] ja nicht, obwohl es zur Suche der Wahrheit des Urbildes anregt (*licet excitet*). So flößt zum Beispiel ein Bild des Gekreuzigten nicht die Hingabe (*devotio*) ein. Es weckt vielmehr die Erinnerung, damit Hingabe eingeflößt werde.“¹³⁵

Die Lektüre der Schriften des Cusanus kann an dieser Stelle den aktuellen Diskurs zum Andachtsbild befruchten.¹³⁶ Denn quer zu der in der kunsthistorischen Forschung unterschiedlich diskutierten Fragen, was ein Andachtsbild sei und was seine formalen und funktionalen Bestimmungen seien, lenken die cusanischen Schriften das Augenmerk auf die Fragen, wie ist Gotteserkenntnis in der Andacht möglich und wie wird sie durch das Medium Bild vollzogen. Ohne in eine noch ausstehende differenzierte Andachtsforschung vor dem Hintergrund der Koinzidenzlehre einzusteigen, erscheint es hier doch geboten, kurz darzulegen, worin sich das cusanische Andachtsverständnis, welches er in „*De visione Dei*“ vorlegt, von einem mittelalterlichen unterscheidet.

Der Kirchenhistoriker Arnold Angenendt beschreibt sehr treffend das Gebet und die Andacht im Mittelalter als eine „Aufwärtsbewegung des Geistes zur Begegnung mit Gott“, wobei dieser Aufstieg nur möglich sei „dank der Herabkunft und Rückkehr des Gottessohnes, der den Menschen abholt und ihm den Weg zur aufsteigenden Heimkehr bereitet.“¹³⁷ Diese Gnade Gottes wird dem Menschen aber nur zuteil, wenn er sich in der Reinheit des Herzens (*puritas cordis*) Gott öffnet, wobei die paulinische Trias von Glaube, Hoffnung und Liebe als Mittel dienen. Die scholastische Trennung von Glau-

¹³⁴ BELTING 1991 [Anm. 7], S. 524.

¹³⁵ *De visione Dei* [Anm. 71], n. 112.

¹³⁶ Vgl. mit weiterführender Literatur Karl SCHADE, *Das Andachtsbild. Die Geschichte eines kunsthistorischen Begriffs*, Weimar 1996. – Christiane KRUSE, *Andachtsbild – Kunstbild – Sammlerbild? Frühniederländische Gemälde in privatem Besitz*, in: Aleida ASSMANN/Monika GOMILLE (Hrsg.), *Sammler – Bibliophile – Exzentriker (Literatur und Anthropologie 1)*, Tübingen 1998, S. 299-314. – Grundlegend u.a. Erwin PANOFKY, *Imago Pietatis. Ein Beitrag zur Typengeschichte des Schmerzensmanns und Maria mediatrix*, in: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1927, S. 261-308. – Hans BELTING, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981.

¹³⁷ Arnold ANGENENDT, *Geschichte der Religiosität im Mittelalter*, Darmstadt 1997, S. 534.

ben und Wissen wird in einem solchen Andachtsverständnis deutlich, in der Gotteserkenntnis nur durch die Offenbarung Gottes in der Heiligen Schrift oder im Wunder möglich ist. Für Thomas von Aquin können Bilder daher nur zur Belehrung der nicht Lesekundigen dienen oder aber eine leidenschaftliche Hinwendung zu Gott in der Andacht entfachen (*ad excitandum devotionis affectus*), die wiederum am stärksten durch ein visuelles Medium und nicht durch auditives erzeugt werden kann.¹³⁸ Die stark von der Mystik¹³⁹ beeinflusste Frömmigkeitspraxis im 14. Jahrhundert geht schließlich noch einen Schritt weiter und verfolgt das Ziel der *unio mystica* im Gebet. Vor allem in den franziskanischen Ordensgemeinschaften sind neue Gebetsformen entstanden, deren Entwicklung von einem Körpergebet hin zu einer Gebetsübung verstanden werden kann.¹⁴⁰ Das letztendliche Ziel jeder Gebetsübung ist die *cognitio Dei experimentalis*, die erfahrene Gotteserkenntnis, die der Mensch aber nur erlangen kann, wenn, wie Tauler es beschreibt, „der äußerliche Mensch [ganz]... zu einem innerlichen“¹⁴¹ wird. Nikolaus von Kues nimmt das Konzept einer *cognitio Dei experimentalis* zwar auf, setzt sich aber von einem verinnerlichten Religionsverständnis ab und fordert mit seiner Koinzidenzlehre eine Denkmethode ein, die den Menschen aktiv zur Gotteserkenntnis führen soll. Damit wendet sich Cusanus gegen die scholastische Trennung von Glaube und Wissen, womit er sich dem Häresievorwurf durch den Heidelberger Theologen Johannes Wenck (1396-1460) ausgesetzt sah. In den Auseinandersetzungen mit Wenck¹⁴² wird die erkenntnistheoretische Schärfe des Kardinals und seine Bedeutung für das Andachtsverständnis deutlich. Das Bild ist bei Cusanus Mittel zur sinnlichen Widerspruchserfahrung, die wiederum Voraussetzung ist, mit Hilfe der Koinzidenzlehre Gott zu schauen. Vor der *Icona Dei* wird der betende Mönch in „*De visione Dei*“ über die Widerspruchserfahrung der verschränkten Welt zur Schau des absoluten Geistes als eine „Verschränkung der Verschränkungen“, eine *contractio contractio-num*, geführt. Gott offenbart sich nicht einem ‚in andächtige Stimmung‘ versetzten Betrachter, sondern Gott hat sich bereits in der Natur offenbart, und der Mensch ist gefordert, diese Natur zu erforschen. Das neuzeitliche Andachtsbild erfährt bei Cusanus seine erkenntnistheoretische Legitimation.

¹³⁸ SCHADE [Anm. 136], S. 17.

¹³⁹ Vgl. mit weiterführender Literatur Kurt RUH (Hg.), *Abendländische Mystik im Mittelalter*, (Symposium Kloster Engelberg 1984), Stuttgart 1986; Alois M. HAAS, *Mystik als Aussage, Erfahrungs-, Denk- und Redeformen christlicher Mystik*, Frankfurt/M. 1996.

¹⁴⁰ Vgl. ANGENENDT [Anm. 137], S. 538, vgl. auch Kap. 17.3f. – Vgl. auch Franz Xavar HAIMERL, *Mittelalterliche Frömmigkeit im Spiegel der Gebetsbuchliteratur Süddeutschlands*, (Münchner Theologische Studien, I. Hist. Abt., 4. Bd.), München 1952, vor allem S. 34-58.

¹⁴¹ Zitiert nach ANGENENDT [Anm. 137], S. 544.

¹⁴² Vgl. dazu Kurt FLASCH, *Einführung in die Philosophie des Mittelalters*, Darmstadt 1994, Kap. XIII. Wissen oder Wissen des Nichtwissens – Johannes Wenck gegen Nikolaus von Kues, S. 181-195.

Doch damit sind die bildtheoretischen Grundlagen des Cusanus noch nicht vollständig umrissen. Cusanus geht noch einen Schritt weiter, indem er danach fragt, wie der Mensch zu diesem Erkenntnisweg bewegt werden kann, weil der menschliche Geist zu Beginn einem toten unbewegten Geist gleiche, und welche Funktion den Kunstwerken als Objekte der Widerspruchserfahrung zukommen könnten.

„So ist der [menschliche] Geist die lebendige Abbildung der ewigen und unendlichen Weisheit. Aber in unseren Geistern gleicht jenes Leben anfangs einem Schlafenden, bis es durch das Staunen, das aus dem Sinnenfälligen entsteht angeregt wird, das es sich bewegt.“¹⁴³

Der menschliche Geist, fährt der Laie (Löffelschnitzer) in „*De mente*“ fort, sei wie ein Spiegelbild¹⁴⁴ des absoluten Geistes, der sich seinem Urbild annähert, wie ein Vieleck, daß durch Teilung der Winkel dem Kreis immer ähnlicher wird.¹⁴⁵ Zu Beginn ist der menschliche Geist tot, er schläft und bewegt sich nicht, bis er durch das Staunen aus dem Sinnenfälligen zur Bewegung angeregt wird. Nach einer ausführlichen Darlegung der differenzierten Geist-Lehre, kommt der Laie am Ende seiner Betrachtungen auf das Phänomen der Erweckung des Geistes zurück. Er veranschaulicht dieses anhand eines Gleichnisses aus dem Kontext der Kunst, nachdem der Philosoph um ein Beispiel gebeten hatte.

Laie: Du hast schon früher davon gehört. Aber weil eine Mannigfaltigkeit von Beispielen das Unaussprechliche deutlicher macht, sieh: Du weißt, daß unser Geist eine gewisse Kraft ist, die das Bild (*imago*) der genannten göttlichen Kunst darstellt. Daher ist alles, was in der absoluten Kunst voller Wahrheit (*verissime*) enthalten ist, in unserem Geist als dem Bild wahr (*vere*) enthalten. Daher ist der Geist von der Schöpferkunst erschaffen, wie wenn jene Kunst sich selbst erschaffen wollte, aber, da die unendliche Kunst nicht vervielfältigt werden kann, dann ihr Bild entsteht, so wie wenn ein Maler sich selbst malen wollte und, weil er selbst nicht vervielfältigt werden kann, dann wenn er sich malt, sein Bild entstünde.

Ein weiterer Grund: Wenn ein noch so vollkommenes Bild nicht vollkommener und seinem Vorbild ähnlicher sein kann, ist es niemals so vollkommen wie ein beliebiges

¹⁴³ *De mente* [Anm. 68], n. 85.

¹⁴⁴ *De mente* [Anm. 68], n. 86f.

¹⁴⁵ Vgl. *De docta ignorantia* [Anm. 62], n. 10, hier vergleicht Cusanus den Geist (Vieleck) mit der Erkenntnis der Wahrheit (Kreis).

unvollkommenes Bild, das das Vermögen hat, sich immer mehr und mehr ohne Begrenzung dem unerreichbaren Vorbild gleichzugestalten. Hierin ahmt es nämlich die Unendlichkeit in der Weise des Bildes, wie es kann, nach. Das ist so, wie wenn ein Maler zwei Bilder malte, von denen das eine, tote, ihm in Wirklichkeit ähnlicher schiene, das andere aber, das weniger ähnliche, lebendig wäre, nämlich ein solches, das sich selbst (*se ipsam*), durch seinen Gegenstand (*ex oggetto eius*) in Bewegung gesetzt, immer gleichförmiger machen könnte. Niemand zweifelt daran, daß das zweite vollkommener ist, weil es gleichsam die Malerkunst mehr nachahmt. So hat jeder Geist, auch der unsrige, obgleich er niedriger erschaffen ist als alle anderen, von Gott, daß er in der Weise, in der er kann, vollkommenes und lebendiges Bild der unendlichen Kunst ist.¹⁴⁶

Vor dem Hintergrund bildtheoretischer Grundlagen bei Cusanus interessiert die Frage, was mit dem toten Bildnis gemeint sein könnte. Wolf schließt zurecht eine Totenmaske aus und fragt sich, „wodurch es [das Bild] zur Bewegung angeregt werde. Meint 'ex obiecto' nicht vielleicht den Betrachter, der den Blick des Bildes auffängt und diesen sich bewegen läßt; setzt ein infiniter Prozeß der Verähnlichung nicht jedenfalls einen solchen voraus? Denkt Cusanus hier wieder an Rogiers Werk in Brüssel? [...] Das Porträt, von dem Cusanus ausgeht, hat sich verwandelt in ein zum Betrachter hin offenes Kunstwerk, das just seinen Kunstcharakter reflektiert.“¹⁴⁷ Diese Deutung erscheint mir von der Intention des Textes weit entfernt. Das erste Gleichnis besagt lediglich, daß das Verhältnis des Malers zu seinem eigenen Porträt genau das Verhältnis widerspiegelt, wie das des menschlichen Geistes zur absoluten Kunst, nämlich als Abbild. Das zweite Gleichnis baut auf dieser Voraussetzung auf und verdeutlicht das zuvor Gesagte,¹⁴⁸ daß der menschliche Geist der göttlichen Kunst ähnlicher werden kann, wenn er nicht tot ist, sondern von außen durch Staunen angeregt wird und sich lebendig bewegend seinem Urbild annähert, analog wie ein hypothetisches Kunstwerk, welches – nun wörtlich – „sich selbst, durch seinen Gegenstand in Bewegung gesetzt, immer gleichförmiger machen könnte.“ Daher wäre ein Kunstwerk tot, auch wenn es der Realität mehr entspricht, aber nicht in der Lage ist, sich selbst zu erschaffen und dem Urbild aus sich selbst heraus anzunähern.

Auch in diesem Fall darf der Text nicht wörtlich auf die Kunst übertragen werden. Für die Kunsttheorie ist vielmehr die Tatsache interessant, daß es möglich ist, den menschlichen Geist durch Staunen in Bewegung zu setzen. In *De visione Dei* war ein

¹⁴⁶ De mente [Anm. 68], n. 149.

¹⁴⁷ WOLF [Anm. 3], S. 208.

¹⁴⁸ De mente [Anm. 68], n. 85.

artifizielles Bild der Auslöser, den Verstand in Staunen zu versetzen, um den menschlichen Geist des Meditierenden so in Bewegung zu bringen, daß er schließlich Gott von „Angesicht zu Angesicht“ schauen konnte, ihm also als sein Abbild immer ähnlicher wurde.

Alberti erörtert im Kontext seiner Ausführungen zur *compositio* ausführlich die Wirkung der Gemälde auf den Betrachter und sieht darin den obersten Zweck der Malerei.¹⁴⁹ Ein Historienbild, so Alberti, „muß sich, mit einem eigentümlichen Reiz versehen, so anmutig und schmuckreich darbieten, daß er die Augen eines gelehrten ebenso wie die eines ungelehrten Betrachters für längere Zeit fesselt, unter Vermittlung einer besonderen Lust und inneren Bewegung.“¹⁵⁰ Ein solches Historienbild wird „die Seelen der Betrachter [aber nur] dann bewegen, wenn die gemalten Menschen, die auf dem Bild zu sehen sind, ihre eigene Seelenregung ganz deutlich zu erkennen geben.“¹⁵¹ Der Anspruch der antiken Rhetorik, daß der Redner den Zuhörer beeinflussen (*flectare*), bzw. bewegen (*movere*) soll, nimmt Alberti zwar auf und bezieht sich auch explizit auf Horaz und Cicero, aber er erklärt nicht aus welchem Grund und wohin er die Seelen bewegen soll. An dieser Stelle wird wieder einmal deutlich, wie Cusanus den zeitgenössischen Diskurs aufnimmt, ohne ihn aber direkt kunsttheoretisch zu deuten. Vielmehr begründet er den Anspruch zur Bewegung der Seelen damit, daß der menschliche Geist auf dem Weg zur Erkenntnis der absoluten Einheit in Bewegung gesetzt werden muß. Dies wird er – wie bei der Bildmeditation – zumeist von außen, in dem er durch die Widerspruchserfahrungen in der Sinnenwelt ins Staunen gerät.

Cusanus differenziert im „*Compendium*“¹⁵² verschiedenste Zeichen, die dem Menschen umgeben und als Mittel für solche Widerspruchserfahrungen verwandt werden können. Das „*Compendium*“ ist nicht nur eine kurze Einführung in die philosophisch-theologischen Lehren, sondern Cusanus entwickelt hier dezidiert eine Zeichentheorie, die Erkennen und Sein zu deuten versucht. Eine ausführliche Untersuchung der Schrift im Kontext der Semiotik fehlt und ihre sicherlich ertragreiche Ausführung würde den Rahmen dieser Arbeit und seiner Fragestellung sprengen. So wird meine Fragestellung lediglich die bildtheoretischen Grundlagen anreißen können.

Cusanus faßt den Zeichenbegriff (*signum*) sehr weit und subsumiert alle Formen des sinnlichen und verstandesmäßigen Ausdrucks, die wiederum vielfältige Bezeichnungen der höchsten Seinsweisen (*modus essendi*) darstellen. Folglich ist das, „was

¹⁴⁹ Vgl. Oskar BÄTSCHMANN, Einleitung, in: ALBERTI [Anm. 107], S. 15-140, hier S. 94.

¹⁵⁰ ALBERTI [Anm. 107], n. 40.

¹⁵¹ ALBERTI [Anm. 107], n. 41.

¹⁵² *Compendium* [Anm. 78]. – Vgl. Detlef THIEL, *Scientia signorum und Ars scribendi*. Zur Zeichentheorie des Nikolaus von Kues, *Miscellanea mediaevalia* 22,1, Berlin 1994, S. 107-125. – FLASCH [Anm. 9], Kap. 8.

erfaßt wird [...] nicht das Ding selbst, sondern dessen Ähnlichkeiten, Bilder oder Zeichen.¹⁵³ Die Zeichen unterscheidet er im Folgenden in natürliche (Lachen, Farben, Töne) und gesetzte Zeichen (Sprache, Schrift), die jeweils Ursache und Gegenstand einer der mechanischen oder geistigen Künste sind.¹⁵⁴ Die bildende Kunst gehört zu den gesetzten Zeichen, durch die der menschliche Geist seine Schöpferfähigkeit entfalten kann, um seinem Urbild ähnlich zu werden. Im Gleichnis vom Kosmographen im 8. Kapitel von *Idiota de mente* finden die menschliche Schöpferfähigkeit und Welterkenntnis in einem differenzierten Bild des Kosmographen ihren Ausdruck, den Herold treffend zusammenfaßt: „Wie er wird der Mensch alle Sinne offenhalten, damit die Beschreibung der Welt nicht unvollständig wird. Die eigentliche Qualität erweist sich aber erst in der Fähigkeit, die unterschiedlichen Informationen ‚wohlgeordnet und im Verhältnis angemessen‘ zu einer Karte zu gestalten. Im konstruktiven Entwurf eines solchen Zeichensystems erfährt sich der Mensch als Schöpfer einer abbildhaften Welt (*‚mundus similitudinarius‘*).“¹⁵⁵ Als ein solches Zeichensystem wird die bildende Kunst zur Wissenschaft (*scientia*) und der Künstler im Schöpfungsakt Gott ähnlich.

Nikolaus von Kues hat nicht nur innerhalb der abendländischen Ideengeschichte tiefe Spuren hinterlassen, sondern die textkritische Lektüre seiner Schriften offenbart zugleich die Bedeutung des Kardinals für die neuzeitliche Bildtheorie und Ästhetik. Cusanus steht am Wendepunkt zur neuzeitlichen Ästhetik. Er rezipiert die Kunsttheorie Albertis, legitimiert erkenntnistheoretisch dessen Naturbegriff und führt ihn über Alberti hinaus, indem er den schöpferischen Charakter des menschlichen Geistes, der ein Paradigma des neuzeitlichen Bildverständnisses werden sollte, ontologisch begründet und in eine Zeichentheorie einbettet. Die Konturen seiner Bedeutung für die kunstwissenschaftliche Forschung konnten nachgezeichnet werden. Es bleibt eine gemeinsame Aufgabe zukünftiger interdisziplinärer Forschungen, diese Konturen zu schärfen und sie in den aktuellen Diskurs um das neuzeitliche Bild einzubinden.

Dr. Holger Simon
Kunsthistorisches Institut
Abteilung Allgemeine Kunstgeschichte
Albertus-Magnus-Platz
50923 Köln
holger.simon@uni-koeln.de

¹⁵³ Compendium [Anm. 78], n. 1. – BORMANN betont in der Anmerkung zur Übersetzung S. 61, daß sich Cusanus hier deutlich von der Erkenntnislehre der Scholastik absetzt.

¹⁵⁴ Compendium [Anm. 78], n. 5.

¹⁵⁵ HEROLD [Anm. 15], S. 589.

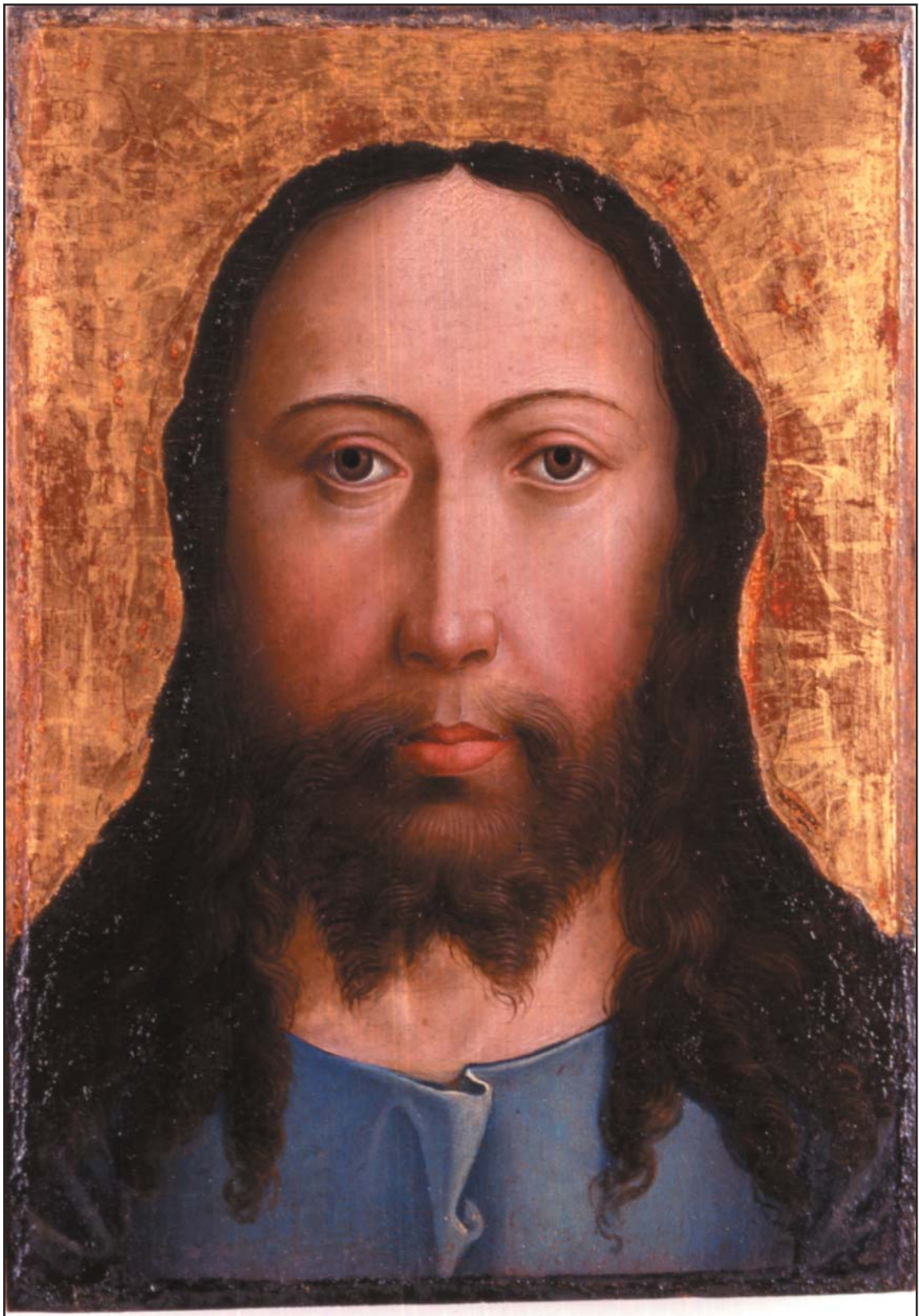


Abb. 4: Vera Ikon, um 1470, Brixen, Diözesanmuseum
(Foto: Josef Rotter, Brixen)